



UNIVERSIDAD DE GRANADA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA Y ARTE

Metodología aplicada a grupos de variantes
melódicas en los Rosarios de la Aurora de
Andalucía. Clasificación y Análisis Integrado

Rafael Jiménez Rueda

Director

Dr. Miguel Ángel Berlanga Fernández

Granada, julio 2024

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Rafael Jiménez Rueda
ISBN: 978-84-1195-634-5
URI: <https://hdl.handle.net/10481/98101>



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Departamento De Historia y Ciencias de la Música
PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA Y ARTE

Metodología aplicada a grupos de variantes melódicas en los Rosarios de la Aurora de Andalucía. Clasificación y Análisis Integrado

TOMO I

Tesis doctoral para optar al Título de Doctor en Historia y Arte por la
Universidad de Granada, en la línea de
Cultura, Creación y Educación Musical y realizada por:

Rafael Jiménez Rueda

Director

Dr. Miguel Ángel Berlanga Fernández

Líneas de investigación: Etnomusicología, flamenco, músicas
tradicionales y músicas de ida y vuelta

*Esta tesis está dedicada a mi padre
Rafael Jiménez Morales
Poeta, músico y hombre de gran corazón*

“La música popular es por excelencia, el arte de la variación. La música popular produce algo nuevo a través de un proceso de variación. La inclinación por la variación y la espontaneidad, asegura la fuerza, la capacidad de evolución, la vida de la música popular, que se manifiesta en tanto conserva su maleabilidad y ductibilidad”.

László Lajtha. Citado por Constanine Brailoiu (1949): “Le folklore musical”. En *Problèmes D’ethnomusicologie* (Geneva, Minkoof Reprint, 1973), p. 70.

ÍNDICE ANALÍTICO DEL TOMO I

INDICE DE TABLAS.....	17
INDICE DE IMÁGENES.....	18
ÍNDICE DE CUADROS.....	19
AGRADECIMIENTOS.....	21
RESUMEN.....	23

PARTE I. INTRODUCCIÓN

1. INTRODUCCIÓN GENERAL.....	27
2. OBJETO DE ESTUDIO Y MARCO GEOGRÁFICO.....	31
3. OBJETIVOS.....	33
4. ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO.....	34

PARTE II. ESTADO DE LA CUESTIÓN

CAPÍTULO 1. ESTUDIOS SOBRE VARIANTES MELÓDICAS

1. ENFOQUES SOBRE LA GEOGRAFÍA DE LAS VARIANTES MELÓDICAS	
1.1. Crivillé i Bargalló: Posibles modelos estructurales.....	43
1.2. Daniel Devoto: El intento de agrupar variantes.....	44
1.3. Diego Catalá: El carácter multiforme de la canción tradicional.....	47
2. ENFOQUES FORMALISTAS Y FACTORES EXTRAMUSICALES	
2.1. Lothar Siemens: Cronología de recursos y técnicas.....	48
2.2. Crivillé i Bargalló: Reflexiones extramusicales.....	49
2.3. Miguel Manzano: Teoría sobre la variación melódica.....	50
2.4. Ismael Fernández de la Cuesta: Proceso de fijación y variación.....	54
2.5. Joaquín Díaz: Melodías prototipo en el repertorio romancístico.....	57
2.6. Rafael Jiménez Rueda: Estudio de las variantes melódicas en los rosario de la Aurora de la Subbética cordobesa.....	59
2.7. Narciso José López: Versiones y variantes en los cancioneros de Castilla la Mancha.....	60

2.8. Eduardo Sohns: Seis versiones del villancico “Con qué la lavaré” en los cancioneros españoles del siglo XVI.....	62
2.9. Juan Tomás Parés: las variantes en la canción Popular.....	63
2.10. Miguel Ángel Berlanga Fernández: variantes melódicas personales, locales y Homólogas.....	65
 3. ENFOQUES DE OTROS INVESTIGADORES EXTRANJEROS	
3.1. Sirvart Poladian: El problema de la variación melódica en la canción popular.....	68
3.2. Nicholas Ruwet: Forma vs. sustancia.....	70
3.3. Simha Arom: Análisis paradigmático.....	73
3.4. Constantine Brailoiu: ¿La justa medida entre antropología y musicología?.....	79
3.5. Lazlo Dobzay: El debate acerca de la transmisión de la oralidad y la escritura en el canto gregoriano.....	85
3.6. Francisco Moncada García: La canción de los magüeyes.....	87
 4. BREVES RESEÑAS SOBRE VARIANTES MELÓDICAS DE AUTORES DIVERSOS	
4.1. Bernard Lortat-Jacob: Visualización gráfica y abstracta de las variantes melódicas.....	89
4.2. Giovanni Giuriatti: Análisis en profundidad.....	90
 CAPÍTULO 2. OBSERVACIONES SOBRE LOS ANTERIORES MODELOS DE ESTUDIO APLICADOS AL ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS	
1. OBSERVACIONES SOBRE LOS ESTUDIOS GEOGRÁFICOS.....	93
2. OBSERVACIONES SOBRE LOS ESTUDIOS HISTÓRICOS.....	94
3. OBSERVACIONES SOBRE LOS ESTUDIOS ANTROPOLÓGICOS.....	94
4. OBSERVACIONES SOBRE LOS ESTUDIOS FORMALISTAS.....	94
5. OBSERVACIONES SOBRE LOS ESTUDIOS SEMIÓTICOS.....	95
6. OBSERVACIONES SOBRE LOS ESTUDIOS SOBRE INTERPRETACIÓN Y ESTILO.....	96
 CAPÍTULO 3. ESTUDIOS SOBRE LOS AUROROS Y LOS ROSARIOS DE LA AURORA.....	
	99

PARTE III. METODOLOGÍA GENERAL

CAPÍTULO 1. FUENTES UTILIZADAS

1. CANCIONEROS DE ANDALUCÍA Y DE OTRAS COMUNIDADES ESPAÑOLAS. OTRAS FUENTES.....	111
1.1. Cancioneros de Andalucía.....	113
1.2. Cancioneros de otras comunidades españolas.....	114
1.3. Tonadas recuperadas del Fondo de Música Tradicional del Archivo de la Institución Milá i Fontanals.....	116
1.4. Número total de melodías del Rosario de la Aurora recogidas en este trabajo.....	119
2. TRANSCRIPCIONES MUSICALES.....	120

CAPÍTULO 2. MÉTODOS DE ANÁLISIS APLICADOS

1. TÉCNICAS DE ANÁLISIS ETNOGRÁFICO	
1.1. Observación participante.....	125
1.2. Entrevistas y cuestionarios.....	125
1.3. Diario de campo.....	125
1.4. Fotografía.....	126
1.5. Grabaciones audiovisuales.....	126
2. TÉCNICAS DE ANÁLISIS CULTURAL.....	126
2.1. Geertz, Merriam y Rice, utilidad de sus premisas.....	127
2.2. Estudios sobre religión y religiosidad.....	128
3. TÉCNICAS DE ANÁLISIS GEOGRÁFICO.....	131
4. TÉCNICAS DE ANÁLISIS MUSICAL.....	136
4.1. En relación a los sistemas melódicos	
4.1.1. Sistemas melódicos modales.....	137
4.1.2. Sistemas melódicos modales mayor y menor.....	142
4.1.3. Sistemas melódicos con equívocos modales y tonales.....	142
4.1.4. Sistemas melódicos tonales mayor y menor.....	143
4.2. En relación a los aspectos melódicos	
4.2.1. Número de compases.....	144
4.2.2. Interválica de inicio.....	144
4.2.3. Contorno melódico.....	144
4.2.4. Perfil melódico.....	150
4.2.5. Ámbito melódico.....	153

4.5.6. Estructura formal.....	154
4.2.7. Estilo melódico.....	155
4.3. En relación a los aspectos rítmico.	
4.3.1. Tempos.....	155
4.3.2. Metros.....	156
4.3.3. Estructuras rítmicas y métricas.....	156
4.4. En relación a la textura.....	157
4.5. En relación a los aspectos de organización vocal y/o instrumental.....	157
4.5.1. Organización vocal sin acompañamiento instrumental.....	158
4.5.2. Organización vocal con acompañamiento instrumental.....	158
4.6. En relación a los aspectos literarios	
4.6.1. Estructuras poéticas de las canciones del Rosario de la Aurora.....	158
4.6.2. Temática de las canciones del Rosario de la Aurora.....	159
5. TÉCNICAS DE CLASIFICACIÓN Y ORDENACIÓN DE VARIANTES MELÓDICAS.....	159
5.1. Aspectos generales de la partitura.....	160
5.2. Aspectos específicos de la partitura con sus correspondientes números de codificación.....	160
5.2.1. En relación a los sistemas melódicos.....	161
5.2.2. En relación a los aspectos melódicos.....	161
5.2.3. En relación a los aspectos rítmicos.....	163
5.2.4. En relación a la textura vocal.....	163
5.2.5. En relación a los aspectos de organización del grupo vocal/instrumental.....	163
5.2.6. En relación a los aspectos literarios.....	164
5.3. Modo de abreviar los aspectos de análisis y modo de obtener el código numérico.....	164
5.4. Cinco ejemplos de códigos a modo de introducción.....	167

PARTE IV. CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DE LOS ROSARIOS DE LA AURORA. GENERALIDADES

CAPÍTULO 1. LAS ÓRDENES MENDICANTES

1. ORÍGENES Y DESARROLLO HISTÓRICO DE LAS ÓRDENES MENDICANTES.....	177
2. LAS ÓRDENES MENDICANTES EN LA SUBBÉTICA CORDOBESA	
2.1. Fundaciones en Córdoba capital.....	183
2.2. Fundaciones en la Subbética cordobesa.....	184

CAPÍTULO 2. EL ROSARIO Y EL ROSARIO DE LA AURORA

1. ORIGEN Y DESARROLLO DEL SANTO ROSARIO

1.1. Génesis del rezo del Santo Rosario.....	189
1.2. El Rosario y su institución religiosa a partir del siglo XV.....	191
1.3. El Rosario cantado con letras de Lope de Vega (siglo XVII).....	193

2. EL ROSARIO DE LA AURORA

2.1. ¿Qué es el Rosario de la Aurora?.....	196
2.1.1. Las letras de las coplas.....	199
2.1.2. Las coplas.....	201
2.1.3. Instrumentos musicales de las cuadrillas.....	202
2.1.4. El ritual del Rosario de la Aurora.....	205
2.1.5. Fechas de celebraciones.....	207
2.2. El Rosario de la Aurora en la Subbética cordobesa y en otras localidades andaluzas.....	207
2.2.1. Castro del Río (Córdoba).....	208
2.2.2. Luque (Córdoba).....	210
2.2.3. Iznájar (Córdoba).....	212
2.2.4. Cuevas de San Marcos (Málaga).....	214
2.2.5. Benamejí (Córdoba).....	217
2.3. El Rosario de la Aurora en otras comunidades españolas	
2.3.1. Javalí Viejo (Murcia).....	220
2.3.2. Garbayuela (Albacete).....	222

CAPÍTULO 3. EL CONTEXTO MATERIAL DEL ROSARIO DE LA AURORA EN LA SUBBÉTICA CORDOBESA

1. LAS IMÁGENES DE LA VIRGEN DE LA AURORA.....	227
2. LAS ERMITAS Y LOS TEMPLOS.....	230
3. SÍMBOLOS EN EL CONTEXTO DE LOS AUROROS.....	232

PARTE V. CONSERVACIÓN SOCIAL Y EXPERIENCIAS INDIVIDUALES EN TORNO A LA RELIGIOSIDAD DE LOS AUROROS EN LA SUBBÉTICA CORDOBESA

CAPÍTULO 1. LA CONSERVACIÓN SOCIAL Y CULTURAL DE LOS ROSARIOS DE LA AURORA

1. INFLUENCIA DE LA RELIGIOSIDAD POPULAR EN EL CONTEXTO DE LOS ROSARIOS DE LA AURORA.....	241
---	-----

1.1. Procesión de la Virgen de la Aurora de Priego de Córdoba.....	244
1.2. Procesión de la Virgen de la Aurora de Lucena.....	245
2. HERMANDADES Y ASOCIACIONES CULTURALES.....	246
2.1. Hermandad de la Virgen de la Aurora de Luque.....	251
2.2. Hermandad de la Virgen de la Aurora de Lucena.....	252
2.3. Hermandad de la Virgen de la Aurora de Priego de Córdoba.....	253
2.4. Hermandad de la Virgen de la Piedad y asociación cultural la Aurora de Iznájar.....	254
2.5. Hermandad de la Virgen del Carmen de Rute.....	255
2.6. Hermandad de la Virgen de la Aurora de Carcabuey.....	256
3. CONGRESOS, FESTIVALES Y ENCUENTROS DE CUADRILLAS	
3.1. I Congreso nacional sobre cofradías y hermandades del Rosario de la Aurora.....	257
3.2. Festivales de música tradicional y folk.....	258
3.3. Encuentros de cuadrillas de auroros.....	259
4. ACTUACIONES CULTURALES PARA FAVORECER LA CONSERVACIÓN DE LAS PRÁCTICAS MUSICALES DE LOS AUOROS.....	259
4.1. La Salvaguardia del Patrimonio Cultural: Recomendaciones, Declaraciones y Convenciones de la UNESCO.....	260
4.2. Las coplas del Rosario de la Aurora como Bien de Interés Cultural (BIC).....	262

CAPÍTULO 2. EXPERIENCIAS Y PENSAMIENTOS INDIVIDUALES DE LOS AUROROS ACERCA DE SU RELIGIOSIDAD Y REFLEXIONES EN TORNO A ESTA CUESTIÓN.

1. UN ENCUENTRO ENTRE LA RELIGIOSIDAD PERSONAL Y LA TEORÍA CRÍTICA DE HUME, KIERKEGAARD, KANT Y DURKHEIM. EXPRIENCIAS INDIVIDUALES.....	267
1.1. Sobre el pecado.....	268
1.2. Sobre la fe.....	270
1.3. Sobre la creación del mundo.....	271
1.4. Sobre la Virgen.....	272
1.5. Sobre los milagros.....	273
1.6. Sobre los actos de Inhibición.....	274
1.7. Sobre el infierno, resurrección y salvación.....	275

PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

CAPÍTULO 1. CUESTIONES DE TERMINOLOGÍA

1. ACLARACIONES TERMINOLÓGICAS Y PROCEDIMIENTOS DE ANÁLISIS MUSICAL	
1.1. Prototipos melódicos.....	281
1.2. Tipos melódicos.....	285
1.3. Variantes melódicas.....	287
2. CLASES Y SUBCLASES DE VARIANTES MELÓDICAS.....	288
2.1. Variantes melódicas con el tipo melódico explícito.....	289
2.2. Variantes melódicas con el tipo melódico explícito pero con cambios melódicos.	291
2.3. Variantes melódicas con el tipo melódico latente.....	299
2.4. Variantes melódicas con elementos del modelo del tipo melódico.....	300

CAPÍTULO 2. ANÁLISIS MUSICAL DE LOS GRUPOS DE VARIANTES. DETERMINACIÓN DE LOS TIPOS. DETERMINACIÓN DE LOS PROTOTIPOS MELÓDICOS. ANÁLISIS DEDUCTIVO

1. ANÁLISIS MUSICAL DE LOS GRUPOS DE VARIANTES MELÓDICAS	
1.1. Reunir la mayor cantidad de documentos.....	305
1.2. Realizar un catálogo de los documentos.....	307
1.3. Análisis musical de las variantes melódicas y tablas resultantes.....	309
1.4. Determinación de los grupos de variantes melódicas.....	312
2. DETERMINACIÓN DE LOS TIPOS MELÓDICOS.....	313
2.1. Tipo melódico A.....	318
2.2. Tipo melódico B.....	323
2.3. Tipo melódico C.....	326
2.4 Tipo melódico D.....	330
2.5. Tipo melódico E.....	334
2.6. Tipo melódico F.....	341
2.7. Tipo melódico G.....	346
2.8. Tipo melódico H.....	350
2.9. Tipo melódico I.....	353
2.10 Tipo melódico J.....	356
2.11. Tipo melódico K.....	359
2.12. Tipo melódico L.....	363
2.13. Tipo melódico M.....	366
2.14. Tipo melódico N.....	369

2.15. Tipo melódico Ñ.....	373
2.16. Tipo melódico O.....	376
2.17. Tipo melódico P.....	380
2.18. Tipo melódico Q.....	383
2.19. Tipo melódico R.....	387
2.20. Tipo melódico S.....	390
2.21. Tipo melódico T.....	393
2.22. Tipo melódico U.....	396
2.23. Referencias de aquellas tonadas sin grupos de variantes melódicas.....	399
3. DETERMINACIÓN DE LOS PROTOTIPOS MELÓDICOS	
3.1. Prototipo melódico 1.....	400
3.1.1. Prestamos melódicos en el prototipo 1.....	407
3.2. Prototipo melódico 2.....	410
3.3. Prototipo melódico 3.....	411

CAPÍTULO 3. COMENTARIOS ACERCA DEL REPERTORIO EN SU CONJUNTO

1. COMENTARIOS SOBRE LOS TIPOS MELÓDICOS DEL PROTOTIPO 1	
1.1. Comentarios sobre los sistemas melódicos.....	415
1.2. Comentarios sobre los estilos de canto.....	422
1.3 Comentarios sobre la armonización de estas melodías.....	423
1.4. Comentario sobre el “Romance de Marizápalos”	425

PARTE VII. GEOGRÁFICA DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA EN ANDALUCÍA Y EN OTRAS COMUNIDADES Y REGIONES ESPAÑOLAS

CAPÍTULO 1. FUENTES Y TABLAS DE DATOS PARA LOS MAPAS

1. MAPA GEOGRÁFICO DE LOCALIDADES, PROVINCIAS Y COMUNIDADES.....	431
2. MAPA GEOGRÁFICO DE CACIONEROS Y RECOPIACIONES.....	435
3. MAPA GEOGRÁFICO DE LOS TIPOS MELÓDICOS.....	438

CAPÍTULO 2. GEOGRAFÍA DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA EN ANDALUCÍA Y EN EL RESTO DE COMUNIDADES Y REGIONES ESPAÑOLAS

1. ANDALUCÍA

1.1. Provincia de Córdoba.	
Visualización geográfica de los términos municipales y recopilaciones.....	445
1.2. Provincia de Jaén.	
Visualización geográfica de los términos municipales y recopilaciones.....	446
1.3. Provincia de Granada.	
Visualización geográfica de los términos municipales y recopilaciones.....	447
1.4. Provincia de Sevilla.	
Visualización geográfica de los términos municipales y recopilaciones.....	448
1.5. Provincia de Huelva.	
Visualización geográfica de los términos municipales y recopilaciones.....	449
1.6. Provincia de Cádiz.	
Visualización geográfica de los términos municipales y recopilaciones.....	450
1.7. Provincia de Almería.	
Visualización geográfica de los términos municipales y recopilaciones.....	451
1.8. Provincia de Málaga.	
Visualización geográfica de los términos municipales y recopilaciones.....	452

2. OTRAS COMUNIDADES ESPAÑOLAS

2.1. Castilla y León.	
Visualización geográfica de los términos municipales y recopilaciones.....	453
2.2. Valencia.	
Visualización geográfica de los términos municipales y recopilaciones.....	459
2.3. Aragón.	
Visualización geográfica de los términos municipales y recopilaciones.....	462
2.4. Extremadura.	
Visualización geográfica de los términos municipales y recopilaciones.....	465
2.5. La Rioja.	
Visualización geográfica de los términos municipales y recopilaciones.....	467
2.6. Castilla la Mancha.	
Visualización geográfica de términos municipales y recopilaciones.....	468
2.7. Murcia.	
Visualización geográfica de términos municipales y recopilaciones.....	470

CAPÍTULO 3. MAPA GEOGRÁFICO DE LOS DISTINTOS TIPOS MELÓDICOS. VIAS DE COMUNICACIÓN Y SEÑORÍOS.....	473
---	------------

1. GEOGRAFÍA DE LOS TIPOS MELÓDICOS.....	476
2. CAMINOS Y DENSIDAD URBANA EN LA ANDALUCÍA DEL SIGLO XVII.....	479
3. SEÑORÍOS Y REALENGOS. LUGARES DONDE SE ASENTARON LAS ÓRDENES.....	480

PARTE VIII. CONCLUSIONES

1. SOBRE LOS ROSARIOS DE LA AURORA.....	483
2. SOBRE LA CONSERVACIÓN DE LA PRÁCTICA DEL ROSARIO DE LA AURORA.....	484
3. SOBRE LAS EXPERIENCIAS INDIVIDUALES ACERCA DE LA RELIGIÓN.....	485
4. SOBRE EL ANÁLISIS DE LAS VARIANTES MELÓDICAS Y SU CLASIFICACIÓN.....	485
5. SOBRE LA PRÁCTICA MUSICAL.....	487
6. SOBRE LA GEOGRAFÍA DE LOS TIPOS MELÓDICOS.....	489

BIBLIOGRAFÍA

1. ANÁLISIS MUSICAL.....	493
2. ANTROPOLOGÍA.....	494
3. ETNOMUSICOLOGÍA, FOLKLORE Y TRANSCRIPCIÓN MUSICAL.....	494
4. CANCIONEROS DE MÚSICA POPULAR TRADICIONAL.....	495
5. LIBROS DE ETNOMUSICOLOGÍA.....	496
6. HISTORIA.....	497
7. ÓRDENES MENDICANTES.....	498
8. RELIGIÓN, RELIGIOSIDAD POPULAR Y HERMANDADES Y/O COFRADÍAS.....	499
9. ROSARIOS Y ROSARIO DE LA AURORA, AUROROS Y SUS MÚSICAS.....	500
10. VARIANTES MELÓDICAS.....	503
11. TESIS.....	505
12. WEBGRAFÍA.....	506

ÍNDICE DE TABLAS

PARTE II

CAPÍTULO 1

Tabla 1. Exposición de los 16 tipos melódicos que comenta Tomás Parés en su estudio.....	65
--	----

PARTE III

CAPÍTULO 1

Tabla 1. Misiones. Número total de tonadas recogidas en estas recopilaciones: 30.....	117
Tabla 2. Concursos. Número total de tonadas recogidas en estas recopilaciones: 18.....	118
Tabla 3. Otras recopilaciones. Número total de tonadas recogidas: 7.....	118
Tabla 4. Número total de piezas recogidas en esta tesis.....	119

CAPÍTULO 2

Tabla 1. Parámetros para analizar melodías de Ortmann.....	146
Tabla 2. Parámetros para analizar melodías de La Rue.....	146
Tabla 3. Parámetros para analizar melodías de Seigmeister.....	147
Tabla 4. Parámetros para analizar melodías de Seeger.....	147
Tabla 5. Gráficos de Seegers. Síntesis gráfica de la Tabla 4.....	149
Tabla 6. Correspondencias entre términos de velocidad de tempo y sus correspondencias en pulsaciones de metrónomo.....	155
Tabla 7. Abreviaciones de los parámetros de análisis.....	165
Tabla 8. Ejemplo de relación de aspectos de análisis y números correspondientes.....	166

PARTE IV

CAPÍTULO 1

Tabla 1. Origen y evolución de las órdenes monásticas y regulares.....	180
--	-----

CAPÍTULO 2

Tabla 1. Evolución histórica del rezo del Santo Rosario.....	190
--	-----

PARTE VI

CAPÍTULO 2

Tabla 1. Esquema sobre el <i>método inductivo</i> y <i>método deductivo</i>	306
Tabla 2. Muestra de una parte del catálogo de variantes melódicas del Rosario de la Aurora	308
Tabla 3. Muestra de una parte del catálogo de variantes melódicas del Rosario de la Aurora	308

Tabla 4. Aspectos generales de la partitura y parámetros de análisis musicales.....	310
Tabla 5. Determinación de la cualidad específica de un dato por medio de números.....	312
Tabla 6. Visualización de una de las tablas donde aparecen las características musicales de los grupos de variantes melódicas.....	315
Tabla 7. Significado de los códigos de los cancioneros y recopilaciones que hemos utilizado.	316
Tabla 8. Elementos de análisis para determinar aspectos musicales del prototipo 1.....	401
Tabla 9. Elementos de análisis para determinar aspectos musicales del prototipo melódico 1	405
Tabla 10. Características del Prototipo 1.....	406
Tabla 11. Características del Prototipo 2.....	410
Tabla 12. Relación texto música en el Prototipo 3.....	411
Tabla 13. Características del Prototipo 3.....	412

CAPÍTULO 3

Tabla 1. Sistemas melódicos que existen en los tipos melódicos del prototipo 1.....	416
Tabla 2. Algunas secuencias armónicas en las canciones del Rosario de la Aurora. Sur de Córdoba.....	423
Tabla 3. Secuencia armónica del “Romance de Marizápalos”.....	424

PARTE VII

CAPÍTULO 1

Tabla 1. Información sobre fuentes y localidades del primer mapa.....	431
Tabla 2. Información de características del segundo mapa.....	436
Tabla 3. Información sobre las características que vamos a incluir en el tercer mapa.....	438

ÍNDICE DE IMÁGENES

PARTE V

CAPÍTULO 2

Imagen 1. Campana de bronce.....	204
Imagen 2. Flauta travesera de caña de Luque.....	204
Imagen 3. Antonio Gamiz Monzón, de la localidad de Cambil (Jaén). Portando la “tambora”	205
Imagen 4. Órgano de boca.....	213
Imagen 5. Virgilio Molina y Frasquito Moreno (auroros muy conocidos en la Subbética).....	213
Imagen 6. Placa en conmemoración de los auroros de Cuevas de San Marcos.....	215
Imagen 7. Auroros de Cuevas de San Marcos tocando bandurria y acordeón.....	215
Imagen 8. Auroros de Cuevas de San Marcos tocando las campanillas.....	216

Imagen 9. Grupo de mujeres de Cuevas de San Marcos cantando el Rosario.....	216
Imagen 10 Campanilleros de Benamejí en una procesión de la Virgen del Rosario 29-10-2023.....	218
Imagen 11. Campanilleros de Benamejí en un Rosario de la Aurora. 29-10-2023.....	218
Imagen 12. Santuario de Jesús el Alto de Benamejí (Córdoba).....	219
Imagen 13. Auroros de Garbayuela.....	223
Imagen 14. Auroros de Garbayuela.....	223

CAPÍTULO 3

Imagen 1. Virgen de la Aurora de Zuheros.....	229
Imagen 2. Virgen de la Aurora de Priego de Córdoba.....	229
Imagen 3. Fachada de la Ermita de la Virgen de la Aurora de Lucena.....	231
Imagen 4. Fachada de la Ermita de la Virgen de la Aurora de Priego de Córdoba.....	231
Imagen 5. Fachada de la Ermita de la Virgen de la Aurora de Luque.....	231
Imágenes 6, 7 y 8. Símbolos materiales en el contexto de los auroros.....	235

ÍNDICE DE CUADROS

PARTE II

CAPÍTULO 1

Cuadro 1. Comparación de los perfiles melódicos de ocho variantes melódicas del Romance “El corregidor y la molinera”.....	58
Cuadro 2. Comparación de los perfiles melódicos de cinco variantes melódicas del Romance “El corregidor y la molinera”.....	59
Cuadro 3. Comparación de tres grupos de de variantes melódicas del género de verdiales al estilo de Comares.....	66
Cuadro 4. Comparación de tres grupos de de variantes melódicas del género de fandangos onubenses de Valverde al estilo Pichardo.....	67
Cuadro 5. Análisis sintagmático de Arom.....	76
Cuadro 6. Análisis paradigmático de Arom.....	76
Cuadro 7. Análisis paradigmático. Trompa 2 (tā) de la canción ndəɾəjé baléndoro (Arom).....	77
Cuadro 8. Análisis paradigmático. Trompa 4 (tútùlé) de la canción ndəɾəjé baléndoro (Arom)	78
Cuadro 9. Transcripción de Constantine Brailoiu de un lamento fúnebre del sur Transilvania (1931).....	80
Cuadro 10. Transcripción de Constantine Brailoiu. Secciones y variantes melódicas de un lamento fúnebre (1949).....	83
Cuadro 11. Estructura formal de la canción de los Magueyes (Moncada).....	87

Cuadro 12. Ejemplos de cómo García Moncada establece las variaciones entre los motivos de las canciones de los magueyes.....	88
Cuadro 13. Esquema en espiral de una canción para launedas diseñada por Bernar Lortat-Jacob.....	89

PARTE III

CAPÍTULO 2

Cuadro 1. Lista de los ocho modos griegos.....	137
Cuadro 2. Lista de los ocho (+cuatro) modos eclesiásticos.....	138

PARTE VI

CAPÍTULO 2

Cuadro 1. Primer patrón melódico, que está en el 5º verso de los tipos melódicos A, C, J y M...	407
Cuadro 2. Segundo patrón melódico, que está en el 5º verso de los tipos melódicos E y O.....	408
Cuadro 3. Tercer patrón melódico, que está en el 5º verso de los tipos melódicos G y L.....	408
Cuadro 4. Cuarto patrón melódico, que está en el 5º verso de los tipos melódicos H e I.....	408
Cuadro 5. Quinto patrón melódico, que está en el 5º verso de los tipos melódicos K, N y P.....	409

AGRADECIMIENTOS

En principio se hizo la luz y después la música, por eso le doy las gracias en primer lugar al Universo, que ha colmado con energía y vibraciones cada una de las células de mi cuerpo. Sin ellas, ni yo ni este trabajo hubiéramos existido. Gracias a la intuición y a la curiosidad, puesto que en ellas se haya el origen de este trabajo. Gracias a la voluntad porque es ella la que ha conseguido que lo finalice. Gracias a la paciencia, porque ella me ha dado la tranquilidad suficiente para comprender y solucionar las pesadillas, los momentos de desesperación y la falta de ideas.

Gracias a toda mi familia, en especial a mi padre y a mi madre. Gracias por sus esfuerzos y por ayudarme a conseguir que finalizara mis estudios de guitarra clásica y de etnomusicología. Siempre me he caracterizado por tener una gran sed de conocimientos y ellos viendo en mí esa cualidad, nunca dudaron en prestarme su apoyo en todos los sentidos.

Gracias a mi pareja Pilar por su paciencia infinita. Estos trabajos dejan poco tiempo para todas aquellas cosas que se pueden hacer cuando disfrutamos de la libertad que esta vida nos ofrece. Sin duda ella más que yo ha sufrido en su propio cuerpo la falta de esa libertad por causa de mis responsabilidades.

En Andalucía, concretamente en los pueblos de la Subbética cordobesa y zonas circundantes, darle las gracias al profesor Manuel Peláez del Rosal, por regalarme unos cuantos libros sobre historia de las Subbéticas cordobesas y estar siempre tan dispuesto a ayudarme en todo lo que le he solicitado. Darles las gracias a todos los campanilleros y auroros de las Subbéticas cordobesas. A los auroros de Priego de Córdoba, Luque, Lucena, Rute, Iznájar, Zuheros, Cabra, Benamejí, Castro del río y Cuevas de San Marcos. En especial a Virgilio Molina, Frasquito Moreno Sarmiento, Antonio Bermúdez Cano, Antonio Mérida Orgaz, José López, Antonio Bravo Cañete, Alejandro López Rueda, Miguel Bermúdez Mérida, Francisco Javier Bergillos Muñoz, Antonio Erencia, Francisco Tamajón y Pedro Granados Millán.

En el Valle de los Pedroches, en Hinojosa del Duque, darle las gracias a María Reyes Revaliente Murillo, María Barbancho Ramírez, María Jesús Guerra González y a D. Jesús Enrique Aranda (párroco de la ciudad en 2022). En Cambil (Jaén), gracias a Simona Morales Oya, Virtudes García Montoro, Gregoria Almagro Rodríguez, Eufrasio Alcaraz Castro, Antonio Gamiz Monzón, Modesto Vidal Rodríguez, Manuel José Molina Almagro, Ana Ramos Ruíz y Antonio Gámiz Castro.

En Murcia, gracias a Pedro Cabrera Puche, Gabriel Gallego Espinosa y a Manuel Luna Samperio, por haberme atendido tan amablemente en Javali Viejo, en la concentración de auroros que hubo en la localidad en octubre de 2022. Gracias a los auroros de esta localidad, a los de Rincón de Seca, Alhama de Murcia y Torres de Cotillas. En Garbayuela (Badajoz) gracias a todos los auroros de la localidad, muy especialmente a Luís A. Agenjo Rivas, a Juan Miguel Díez-Madroño Gómez y a Emilio Calderón Agenjo. La verdad que fue una madrugada y una mañana de charla muy intensa. Les prometí volver y tendré que hacerlo, pues sentí la amistad de todos ellos y esto es algo que no se olvida.

En Salamanca, gracias a los frailes dominicos del Convento de San Esteban. En Valladolid, darle las gracias a Miguel Manzano Alonso y a su esposa, que muy amablemente me acogió en su casa durante un día y me explicó muchísimas cosas sobre los mecanismos de creación de las variantes melódicas. De la Universidad de Granada, gracias a la Dr. Ángela Mesa-Pedrazas por ayudarme a comprender mejor el funcionamiento del software QGIS.

Darle las gracias a mi director de tesis Dr. Miguel Ángel Berlanga Fernández, catedrático de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada, por orientarme siempre en los momentos de dificultad y por ayudarme a organizar mi trabajo. Gracias por todas las conversaciones que hemos mantenido a lo largo de estos años. Gracias por sus consejos y correcciones. Ya van dos trabajos y espero que vengan muchos más, pues tiene una capacidad enorme e innata para saber elegir las palabras adecuadas en todos los textos y contextos.

Darle las gracias al Dr. Emilio Ros-Fábregas, director del Fondo de Música Tradicional del CSIC-IMF y a la propia institución, de la cual he conseguido obtener una gran cantidad de documentos musicales. Gracias a Sixto Ángel Moreno Rebollo, a Luís Lepe Crespo y a todos/as los/as recopiladores/as de música tradicional, que con sus cancioneros han hecho posible la compilación de melodías del Rosario de la Aurora que presento en este trabajo. Sin ellos y sin sus estudios posiblemente esta tesis nunca hubiera existido.

También quiero darles las gracias a mis profesores de etnomusicología, que tanto me enseñaron durante los años que estudié en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca. Gracias a Lola Pérez Rivera, a Eduardo Contreras y a Rafael Martín Castilla. Gracias por sus charlas y por entregarme sus conocimientos.

Gracias a la música, la considero como una compañera de viaje que ha estado a mi lado desde que tengo memoria. Siempre dispuesta a escuchar y a comprender. Una amiga que siempre me ha ofrecido su refugio para descansar y para expresar mis emociones, donde he encontrado la paz y la constancia de la creatividad. Gracias por haberme encaminado por este mundo. Este trabajo también es un homenaje a ella, y llámese musa o quiérase llamar disciplina, es algo que se merece por todo lo que me ha dado en esta vida.

Por último darle las gracias a Katalin Szekely.
Te estaré eternamente agradecido.

RESUMEN

Este trabajo parte de la etnomusicología y tiene como principal objetivo, establecer una metodología para analizar el fenómeno de las variantes melódicas en la música popular religiosa de tipo tradicional. Concretamente sobre aquellas variantes que integran los repertorios musicales de los Rosarios de la Aurora de Andalucía, y en menor medida en aquellos que se practican en otras comunidades y regiones españolas. Las técnicas de análisis musical que empleamos en nuestra metodología tienen distintas finalidades. Por un lado, profundizar en las propiedades musicales de las variantes melódicas del repertorio estudiado. Por otro lado, tener una visión global de sus características: sistemas melódicos, cualidades melódicas, rítmicas, de textura, de organización de las agrupaciones musicales y literarias. El resultado del análisis de estos parámetros lo hemos utilizado de base, para desarrollar y proponer un sistema de clasificación por medio de un código numérico de atributos, que es un resumen abstracto de los aspectos musicales analizados. Éste sirve para ordenar las características de las variantes y así poder estudiar de manera organizada (por sistemas melódicos, ámbito melódico, temática de los textos, etc.) el repertorio que constituye esta práctica musical. Hemos tratado de que el método de análisis y clasificación sea extrapolable hacia otras músicas populares de tipo tradicional, no exclusivamente religiosas.

Esta tesis doctoral también engloba, aunque en menor medida, aspectos históricos, etnográficos, antropológicos y geográficos del Rosario de la Aurora. Sigue la línea del planteamiento de trabajo de Timothy Rice: Construcción histórica, experiencias individuales y mantenimiento y conservación del fenómeno musical (Rice: 1987). Los aspectos históricos describen el origen y el desarrollo del Rosario de la Aurora a partir de las órdenes mendicantes. Los aspectos antropológicos y etnográficos muestran la situación actual de la práctica del fenómeno en algunas localidades andaluzas y de otras comunidades, así como la organización de las hermandades y las características generales de la religiosidad popular y religiosidad individual. Esto último lo hemos planteado por medio de cuestionarios y entrevistas, confrontando las respuestas con los planteamientos teóricos de algunos filósofos europeos (Hume, Kierkegaard, Kant y Durkheim). Por último, los aspectos geográficos detallan la extensión del fenómeno de las variantes melódicas en la Península Ibérica, explican por qué la práctica se ha difundido más en unas zonas que en otras y las posibles causas de ello.

El trabajo está dividido en dos tomos. En el primero se expone el texto y está dividido en partes: introducción, estado de la cuestión, metodología general, construcción histórica de los rosarios de la aurora, conservación social y experiencias individuales en torno a la religiosidad de los aurores en la Subbética cordobesa, metodología y estudio de las variantes melódicas del Rosario de la Aurora y geografía de las variantes melódicas del Rosario de la Aurora en Andalucía y en otras comunidades y regiones españolas. En el segundo tomo aparecen los anexos. En estos exponemos el análisis musical de todas y cada una de las variantes melódicas que hemos recogido, la base de datos a partir del código numérico de atributos, las copias originales de las transcripciones, los informes de trabajo, las transcripciones de las entrevistas y cuestionarios, el dossier fotográfico y las grabaciones audiovisuales de todas las excursiones que hemos realizado, durante el tiempo que ha durado el trabajo de campo.

SUMMARY

This work is based on ethnomusicology and its main objective is to establish a methodology to analyze the phenomenon of melodic variants in traditional popular religious music. Specifically, on those variants that make up the musical repertoires of the Rosaries of the Dawn of Andalusia, and to a lesser extent on those that are practiced in other Spanish communities and regions. The music analysis techniques we use in our methodology have different purposes. On the one hand, to delve into the musical properties of the melodic variants of the repertoire that we have discussed. On the other hand, to have a global vision of its characteristics: melodic systems, melodic qualities, rhythms, texture, organization of musical and literary groups. The results of the analysis of these parameters has been used as a basis to develop and propose a classification system by means of a numerical code of the attributes, which is an abstract summary of the musical aspects analyzed. This serves to organize the characteristics of the variants and thus be able to study in an organized way (by melodic systems, melodic scope, theme of the texts, etc.) the repertoire that constitutes this musical practice. We have tried to extrapolate the method of analysis and classification to other popular music of a traditional type, not exclusively religious.

This doctoral thesis also encompasses, although to a lesser extent, historical, ethnographic, anthropological and geographical aspects of the Rosary of the Dawn. It follows the line of Timothy Rice's work approach: Historical Construction, Individual Experiences and the Maintenance and Conservation of the Musical Phenomenon (Rice: 1987). The historical aspects describe the origin and development of the Rosary of the Dawn from the mendicant orders. The anthropological and ethnographic aspects show the current situation of the practice of the phenomenon in some Andalusian localities and other communities, as well as the organization of brotherhoods, and the general characteristics of popular religiosity and individual religiosity. The latter has been proposed through questionnaires and interviews, comparing the answer with the theoretical approaches of some European philosophers (Hume, Kierkegaard, Kant and Durkheim). Finally, the geographical aspects detail the extent of the phenomenon of the melodic variants in the Iberian Peninsula, explain why the practice has become more widespread in some areas than in others and the possible causes of this.

The work is divided into two volumes. In the first, the text is presented and is divided into parts: introduction, state of the art, general methodology, historical construction of the rosaries of the dawn, social conservation and individual experiences around the religiosity of the aurores in the Subbetica of Cordoba, methodology and study of the melodic variants of the Rosary of the Dawn and geography of the melodic variants of the Rosary of the Dawn in Andalusia and in other communities and regions Spanish. The second volume contains the appendices. In these we present the musical analysis of each and every one of the melodic variants that we have collected, the database based on the numerical code of attributes, the original copies of the transcriptions, the work reports, the transcripts of the interviews and questionnaires, the photographic dossier and the audiovisual recordings of all the excursions that we have made during the time that the fieldwork has lasted.

PARTE I

INTRODUCCIÓN

1. INTRODUCCIÓN GENERAL

Cuando comencé¹ mis estudios de etnomusicología en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca en 2008, recuerdo que la frase que me dijo mi profesora Lola Pérez Rivera en su primera clase fue la de -¡olvídate de todo lo que has aprendido en el conservatorio sobre análisis musical!- Esta frase me impactó. Posteriormente entendí que lo que quería transmitirme, era que la música que trabajaríamos durante los próximos años, iba a ser diferente a la música con la que yo me había familiarizado durante los años que estudié guitarra clásica, en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba y Granada. Me estaba diciendo por tanto, que mis conocimientos sobre música clásica, más que ayudarme, me iban a producir confusiones.

Trabajamos durante el primer año el *Cancionero popular de Burgos* de Federico Olmeda (1903), y a medida que comenzaba a analizar las piezas que me mandaba como trabajo semanal, me llenaba de dudas, porque estaba ante unas melodías que no tenían que ver absolutamente nada, con las piezas y obras tonales del periodo Barroco y del Clásico. Recuerdo como en aquellas primeras semanas, intentaba buscar las tonalidades de las piezas, incluso en aquellas que eran modales. No entendía muy bien por qué algunas piezas tenían sostenidos o bemoles en la armadura, y luego sus fundamentales no se correspondían con ésta. No entendía tampoco por qué había piezas que comenzaban con fundamentales en cualquier grado de la escala de lo que parecía ser Do mayor, pero luego no tenían armadura. Todas mis dudas comenzaron a despejarse a medida que empecé a comprender *los sistemas melódicos modales* que existen en el folklore musical español. Desde entonces, es algo que me apasiona, ofreciéndome además, grandes posibilidades en el campo de la composición.

El último año que estuve en el conservatorio de Salamanca, tuve que hacer un trabajo sobre variantes melódicas de un género de música tradicional en particular: *Los sacramentos de amor*. Para este trabajo, Lola Pérez me dio unas 20 piezas, y me dijo que tenía que ordenarlas bajo unos determinados criterios: *de sistemas melódicos modales a tonales, de decurso melódico por grados conjuntos a grados con saltos interválicos, de figuraciones rítmicas simples a figuraciones complejas, y algunas directrices más*. Todo parecía tener sentido, una vez finalizado el trabajo. Pero personalmente me quedé con muchísimas dudas sobre el fenómeno de las variantes y sobre la metodología que Lola me había propuesto. Este asunto lo aparté de mis intereses musicales durante un tiempo. Mientras tanto, buscaba espacio para finalizar mi trabajo de fin de carrera, que decidí hacerlo sobre los auroros de las Sierras Subbéticas cordobesas, finalizándolo en 2010 y sobre el que posteriormente, en 2014, publiqué un libro titulado: *Los auroros de las Sierras Subbéticas cordobesas. Una perspectiva etnomusicológica*.

Por tanto, no empiezo esta tesis desde cero, sin conocimientos previos de los objetos de estudio que en ella presento, sino que son elementos que llevo trabajando desde hace tiempo, y que conozco bastante bien. En 2016 publiqué un artículo en el *Congreso Nacional del Rosario de la Aurora* en Priego de Córdoba, cuyo título fue *Las variantes musicales en las*

¹ En esta tesis doctoral voy a hablar en primera persona del singular en la INTRODUCCIÓN (PARTE I) y en la METODOLOGÍA GENERAL (PARTE III). En las demás partes del trabajo utilizaré el plural de modestia.

INTRODUCCIÓN

canciones del Rosario de la Aurora de Andalucía. Proyecto para una tesis. La idea la estuve fraguando durante bastante tiempo, hasta que en 2018 decidí comenzar con el doctorado partiendo del estudio de las variantes melódicas del género musical que da título al artículo.

En este trabajo no solo reúno técnicas de análisis musical, también apporto mi conocimiento sobre el contexto cultural del Rosario de la Aurora y sus actores. Presento una metodología particular para estudiar sus variantes melódicas, las cuales han sido generadas por esta práctica musical religiosa a lo largo de los tres siglos que lleva existiendo. El Rosario de la Aurora es un fenómeno que tiene una historia extensa, pero es a partir de principios del siglo XVIII cuando comienza a extenderse prácticamente por todos los rincones de España. Aunque en la actualidad la tradición se ha reducido, sobre todo la musical, localizándose exclusivamente en zonas como el sur de Córdoba y la huerta de Murcia.

Le he dedicado a este trabajo cinco años de mi vida. Aunque desde el principio tenía claro lo que quería hacer, me he ido encontrando por el camino con sorpresas. A nivel de metodología estaban entre mis intenciones, desarrollar un método para clasificar las variantes melódicas, y creo que lo he conseguido por medio de un sistema de códigos de atributos. Pero no sabía que los tipos melódicos y los prototipos, iban a ser tanto o más importantes que las propias variantes melódicas. Me ha sorprendido también la génesis y el desarrollo de la propia tesis; ver crecer una hipótesis o un puñado de ideas, y ser consciente de cómo comienzan a relacionarse y convertirse en un sistema amplio y complejo de datos unificados, que podrían sumar y sumar, es un proceso que me ha fascinado.

Todo no ha sido color rosas. También ha habido momentos de dudas, de desesperación e incluso de querer tirar la toalla, por falta de tiempo o de ideas. Pero al final son cosas pasajeras que tienen solución, siempre que se haya elegido un tema correcto y se tengan recursos y conocimientos adecuados, y sobre todo paciencia, muy necesaria para completar y finalizar trabajos de estas características.

El trabajo de campo me ha traído buenos recuerdos, porque como he comentado más atrás, ya realicé en 2010, otra investigación sobre los auroros de las Sierras Subbéticas cordobesas. He tenido la suerte de encontrarme con amigos auroros (porque al final terminan siéndolo), y la alegría de volver a vernos ha sido mutua. Volver a hacer trabajo de campo, me ha hecho recordad las inquietudes y las intenciones profesionales que tuve, cuando comencé a estudiar etnomusicología: el contacto directo con la música en la calle, las conversaciones con la gente, comprender el sistema cultural, introducirte y participar como un músico más dentro del fenómeno, descubrir en uno pensamientos y emociones latentes y escondidas, comprender el valor simbólico de la música, las entrevistas y un sinfín de intereses personales.

Trabajar con los rosarios de la Aurora tiene un pequeño inconveniente, pues la hora a la que salen a cantar es muy intempestiva: a las cinco o cinco y media de la mañana. No es en todos los pueblos, pero sí es lo más común. Como la zona principal donde he realizado el trabajo de campo, que es la Subbética cordobesa, está cerca de la localidad donde

INTRODUCCIÓN

actualmente resido, no me he quedado en hoteles ni en pensiones, sino que me he desplazado en automóvil a las distintas localidades para investigar de nuevo. Esto ha requerido madrugones considerables. Pero como he comentado, estas experiencias no han sido nuevas para mí, porque sabía del trabajo anterior, que tendría que volver a hacer lo mismo. También me he desplazado fuera de Andalucía en varias ocasiones. La primera fue en 2022 para hacer una visita a los auroros de la huerta de Murcia, en Javali Viejo. La segunda en 2023 y estuve en Garbayuela, en la provincia de Badajoz. Las dos fueron inolvidables, pero el viaje a Garbayuela y conocer a los auroros de esta localidad, fue algo que no olvidaré jamás, por la gran hospitalidad que tuvieron conmigo. La razón de esto se debe también a que en Javali Viejo, estuve en una concentración de auroros, donde había cientos de personas y en Garbayuela, un pueblo de quinientos y poco habitantes, estuve solamente con los auroros de la localidad, y por tanto el contacto fue más personal y directo.

Antes de entrar de lleno en esta tesis, me gustaría realizar algunas aclaraciones terminológicas. La primera sobre la disciplina que parte este trabajo, que es la **etnomusicología**, y la segunda que versa sobre algunos conceptos que aplico y que creo que pueden generar ciertas confusiones. Para la primera cuestión, nos encontramos con un problema común, que tiene que ver con la definición de la disciplina, puesto que aún sigue existiendo un debate acerca del objeto (o los objetos) de estudio que posee. Algunos autores la consideran como una extensión de la antropología, y otros como una extensión de la musicología.

En cualquier caso, lo que sí parece estar claro es que es una disciplina que *depende de los enfoques propuestos por el investigador para definirse*, y que tanto la antropología como la musicología, han sido los pilares fundamentales de la misma². Aunque existe un problema académico con esta cuestión, porque no todos los musicólogos, son capaces de comprender los distintos contextos culturales donde se da el fenómeno musical, ni todos los antropólogos son profesiones del análisis formalista. Esto ha generado multitud de discusiones entre las dos escuelas, hasta el punto de llegar a estar enfrentadas y de no haber consenso entre ambas.

No voy a hacer aquí un debate sobre estas cuestiones, porque considero que tendría que tocar muchos aspectos y definiciones terminológicas, las cuales desorientarían el sentido de esta introducción, conduciéndola hacia lugares innecesarios. Pero si voy a explicar lo que yo entiendo por etnomusicología. Considero que es aquella *rama del conocimiento humano que estudia la música no académica occidental (música culta) y su contexto, aquella música del pueblo que se ha transmitido por medio de la tradición oral y ha estado vinculada a tradiciones culturales y existenciales de corte preindustrial y que siguen practicándose en la actualidad*. Esta idea de partida, define el sentido de “la etnomusicología” que pretendo

² Si el lector está interesado en indagar sobre los significados del término de etnomusicología y sobre la evolución que ha tenido el mismo desde que Jaap Kunst lo acuñó (1959), puede acudir al texto de “*Definiciones de musicología comparada: Una perspectiva histórico-teórica*” de Alan. P Merriam. La traducción al español está en la recopilación de artículos “*Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*” de Francisco Cruces (2001: 59-78). Entre las páginas 71 y 78, viene un apéndice donde se expone un recorrido histórico de la disciplina y donde se podrán observar las distintas perspectivas que tiene: *formalista* y *comparativa* (Hadler, Lachamann, Haydon), *histórica* (Sachs), *integradora* y *globalizadora* (McAllister, Hood, Nettls, Seegers), *cultural* y *antropológica* (Merriam, Chase) y *hermenéutica* (Herzer).

INTRODUCCIÓN

practicar en este trabajo: *Estudio una música no académica, las coplas del Rosario de la Aurora, que son melodías populares religiosas de tipo tradicional, las cuales ha cantado el pueblo desde hace siglos. Han sido aprendidas por medio de la tradición oral y están vinculadas a un contexto religioso y tradicional ancestral, el cual analizo siempre dentro de mis posibilidades.*

Otros términos que me gustaría aclarar son los de *música tradicional*, de *tradición oral* y *popular*. Son términos que voy a utilizar en multitud de ocasiones y pueden generar ciertas confusiones si no están debidamente contextualizados.

El Diccionario de la Real Academia dice acerca del término tradicional: 1. Perteneciente o relativo a la tradición. 2. Que se transmite por medio de ella. 3. Que sigue las ideas, normas o costumbres del pasado. Esta última acepción es la que utilizo para definir el significado que le doy al concepto de **música tradicional** en este trabajo. Entiendo que el término de *pasado*, hace alusión a las *costumbres preindustriales*, porque no se define exactamente una temporalidad concreta. Pongamos que el pasado podría ser treinta o cuarenta años desde este momento hacia atrás. Las músicas que se crearon y practicaron en ese momento serían actualmente, músicas del pasado. Atendiendo a la primera explicación y aplicándola a las músicas del Rosario de la Aurora se puede decir que la música tradicional, es *aquella que está relacionada con las costumbres, usos y tradiciones de carácter preindustrial, e inherente a aquellos individuos que han mantenido una relación directa o indirecta con las generaciones pasadas.*

Hasta fechas recientes, la tradición oral fue uno de los medios de aprendizaje de las coplas del Rosario de la Aurora. En la actualidad existen librillos donde están escritas las letras de las canciones, pero antiguamente no todo el mundo sabía leer ni escribir, por lo que aprender las letras a través de la memorización de textos era difícil. Como resultado de esto, la forma de organizar el coro de la gran mayoría de las agrupaciones de auroros y campanilleros se diseñó por medio de un solista, que era el que sabía leer y el responsable de recitar o cantar las letras, a lo que a continuación le respondía el coro. La música era la que menos problemas de aprendizaje tenía, puesto que generalmente se interpretaba una sola melodía para cantar todas las letras que se utilizaban en la práctica, y la mayoría de la gente la aprendía de memoria debido a su sencillez. Por tanto estamos ante una **música tradicional que en su origen fue de tradición oral**. Entiendo que este tipo de música es *aquella que se ha transmitido por medio de la memoria, de generación en generación, o de padres a hijos como se suele decir. Se transmite sin la ayuda de soportes escritos.* Aunque esto en la actualidad ha cambiado porque como he comentado, hoy en día se disponen tanto de librillos de letras como de conocimientos musicales, por parte de muchos de los componentes de las cuadrillas musicales.

De hecho creo que si en su origen esta práctica musical no hubiera sido de tradición oral, no existirían tantas variantes melódicas en este repertorio, puesto que es la transmisión oral la que produce errores, distorsiones y nuevas creaciones a partir de las melodías existentes; crea objetos parciales o completamente distintos a los “originales”.

La **música popular** es la que tiene un significado más amplio. Del término popular, el Diccionario de la Real Academia expone: 1. Perteneciente o relativo al pueblo. 2. Que es peculiar del pueblo o procede de él. 5. Que es estimado o, al menos, conocido por el público en general. La música popular es aquella música (da igual el género o el estilo) que es conocida por el público en general. Podemos incluir desde las “Cuatro Estaciones” de Vivaldi, “Entre dos aguas” de Paco de Lucía, “Danza Pagana” del Mago de Oz, o “La Macarena” de “Los del Río”. La extensión de este término era mucho más limitada en el pasado, puesto que no existían tantos y tan variados estilos de música, llegándose a acotar el significado de la palabra en extremo: “las canciones populares eran «obras de la naturaleza, como las plantas» (Görres), «naturaleza sin arte» (Voss); no tenían «ni pretensión ni afectación» (Goethe), no usaban jamás el artificio ni la retórica (Schlegel), su lenguaje era sencillo y sin adornos (Eschenburg)”³.

El *ámbito geográfico y social* en el que se encuentra, es otro factor que determina la popularidad de la música que puede ser: local, provincial, regional, de una comunidad, de un país o mundialmente conocida. Por ejemplo, las coplas del Rosario de la Aurora de Priego de Córdoba, son muy populares y conocidas en la localidad, prácticamente todos los prieguenses las conocen. La canción de “Los campanilleros” de la Niña de la Puebla, se popularizó a finales de los años sesenta por todo el sur y este peninsular.

Éste término se aplicaba también de antiguo a muchos de los trabajos de recopilación: *Cancionero popular de Extremadura* de García Matos, *Cancionero popular de la Rioja* de Bonifacio Gil, *Cancionero popular de Madrid* de Marius Scheneider, etc. Se incluía el término popular, porque eran las canciones que la gente cantaba en ese momento concreto, incluyendo aquellas melodías tradicionales y de tradición oral. Por tanto, la música popular es *aquella que llega a ser considerada como propia de un colectivo más o menos amplio, y aquí entran todos los estilos: tradicional, folklórica, folk, exótica, rock, blues, etc.*

Por tanto, las coplas del Rosario de la Aurora son tradicionales y populares y es por este motivo por el que los dos términos se pueden aplicar a la práctica musical de los rosarios de la Aurora. De hecho en el texto de este trabajo, a veces me voy a referir a la práctica del Rosario de la Aurora como música popular y a veces como música tradicional. Utilizo también conceptos como el de *música popular religiosa de tipo tradicional*, o música paralitúrgica.

Una vez explicados estos términos y los usos que le he dado y para que la Introducción de esta tesis quede lo más completa posible, voy a presentar a continuación el *objeto de estudio*, el *marco geográfico*, los *objetivos* y la *organización* del trabajo.

2. OBJETO DE ESTUDIO Y MARCO GEOGRÁFICO

El objeto de estudio de esta tesis son las *tonadas que se interpretan en los rosarios de la Aurora* en Andalucía y en otras comunidades españolas. Son prácticas musicales religiosas,

³ Ramón Menéndez Pidal: *Estudio sobre lírica medieval* (Madrid: Centro para la difusión de los clásicos españoles, 2014). Prólogo de Margit Frenk, págs. 7-32. Cita en página 17 del prólogo.

populares y de tipo tradicional, y comenzaron su difusión y expansión a principios del siglo XVIII. Desde ese momento y hasta fechas recientes, las melodías que forman el repertorio de este género musical, se transmitieron por medio de la tradición oral, sufriendo cambios en el proceso de difusión, por lo que en la actualidad nos encontramos con un repertorio diverso y lleno de *variantes melódicas*.

Este fenómeno musical despertó mi interés hace algún tiempo, porque siempre he tenido curiosidad por conocer los mecanismos de transmisión de las músicas de tipo tradicional, ¿Por qué?, pues porque el mecanismo de la transmisión oral, explica en parte la existencia de prácticas musicales antiguas en nuestro presente; de aquellas músicas como las que se localizan en los contextos culturales que aquí trato. Esto es algo que siempre me ha fascinado.

En este trabajo no solo desarrollo el análisis musical, sino que aplico también el análisis cultural de Clifford Gertz⁴ y el sistema teórico de Timothy Rice⁵. Por tanto, esta tesis trata de estudiar y describir la *construcción histórica*, que se lleva a cabo en la Parte IV, entre las páginas 177 y 204. La *conservación social y las experiencias individuales* en torno a las músicas del Rosario de la Aurora se desarrolla en la Parte V, entre las páginas 241 y 278. Como las variantes melódicas de este género musical, están extendidas por toda la Península Ibérica, también he añadido un estudio sobre la *difusión geográfica de los tipos melódicos*, concretamente en la Parte VII, entre las páginas 429 y 480. Más adelante, en el apartado 4 de esta introducción doy más detalles sobre cada una de las partes de esta tesis.

Trato de ponerme en el lugar de los auroros y profundizar en sus pensamientos. Pero, ¿quiénes son los auroros? Denominados también como campanilleros o cuadrilleros, son los hermanos cantores e instrumentistas de las hermandades religiosas que están bajo la advocación de la Virgen de la Aurora, aunque también pueden estar bajo otras advocaciones (del Carmen, del Rosario, de la Piedad etc.). Tienen la responsabilidad de cantar por las calles de sus localidades, durante periodos concretos del año; con diversas finalidades: acompañar al Rosario de la Aurora, despertar a la gente, cantarle a los hermanos que por diversos motivos no pueden asistir a los actos ordinarios, anunciar la misa del alba, legitimar las fiestas de su Virgen y mantener la tradición entre otras cosas.

El **marco geográfico** de esta investigación abarca sobre todo a Andalucía, porque es la zona territorial donde más tiempo llevo trabajando. No obstante, también he conseguido obtener melodías de otras comunidades y regiones españolas, gracias a los cancioneros y recopilaciones que hay por toda nuestra geografía. Expongo a continuación las principales zonas españolas en las que he encontrado melodías del Rosario de la Aurora: Andalucía, Aragón, Castilla la Mancha, Castilla y León, La Rioja, Murcia y Valencia.

⁴ Clifford Geertz: *La Interpretación de las culturas* (Barcelona: Editorial Gedisa, 2005). Título original inglés: *The interpretation of Cultures* (Nueva York: Basic Books, 1973).

⁵ Timothy Rice: "Hacia la remodelación de la etnomusicología". En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. (Madrid: Editorial Trotta, 2001), págs. 155-178.

3. OBJETIVOS

Las variantes melódicas del Rosario de la Aurora, parten de una composición original, por lo común melodías de autor. Comenzaron a difundirse principalmente por medio de la tradición oral y a medida que esto sucedía, se produjeron cambios melódicos por diversos factores (memorización incorrecta, gustos estéticos enfrentados, estilos de canto, condicionantes creativos individuales o grupales, contacto con armonizaciones instrumentales diferentes, etc.). Son uno de los fenómenos musicales más interesantes que existen en la música tradicional española, pero al mismo tiempo son también uno de los menos conocidos y estudiados. ¿Por qué sucede esto? Pues porque hasta hace varias décadas la etnomusicología en España, estuvo inmersa en la labor de “recolección” para crear los cancioneros musicales. Y casi sin solución de continuidad, las tendencias generales de la disciplina han llevado a ignorar el estudio y el análisis de estas músicas, en favor del *hecho social* y en detrimento del estudio formalista de la música. Con esta investigación trato de *establecer y desarrollar un método de análisis musical* para las variantes melódicas, a partir de un repertorio musical concreto y *proponer* con ello un *modelo de análisis completo e íntegro*. No he querido dejar de lado los aspectos humanos e históricos del hecho musical, por eso también estudio estos aspectos con la finalidad de darle un *marco cultural y sociológico* más amplio. Además el contenido que aparece relacionado con estos factores, deja constancia también de mi trabajo de campo, el cual lo he desarrollado durante los dos últimos años de esta investigación.

Los principales objetivos que me he marcado con este trabajo han sido los siguientes:

- *Realizar* un resumen previo de los principales métodos de clasificación y ordenación de las variantes melódicas que se han utilizado hasta ahora.
- *Aplicar y desarrollar* aquellas técnicas del análisis musical que están enfocadas sobre músicas populares de tipo tradicional, en este caso de carácter religioso.
- *Establecer y proponer* un método de análisis y clasificación para las variantes melódicas a partir de la aplicación y el desarrollo de dichas técnicas en el repertorio musical que analizo en este trabajo, que es el del Rosario de la Aurora.
- *Hacer* que el método de análisis y clasificación sea extrapolable hacia otras músicas similares o con distintas funciones.
- *Precisar* detalles del desarrollo histórico de las músicas populares de tipo tradicional/religiosas en España.
- *Describir* el contexto cultural del objeto de estudio (construcción histórica, conservación y mantenimiento de la tradición y experiencias individuales).
- *Estudiar* la difusión geográfica de los tipos melódicos del Rosario de la Aurora.
- *Esbozar* el *Cancionero Nacional del Rosario de la Aurora*.

4. ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO

El diseño de este trabajo está basado en el modelo teórico de Timothy Rice. Las partes que lo constituyen completan en conjunto el análisis de la *construcción histórica*, la *conservación social* y las *experiencias individuales*. El *análisis musical* es indispensable en este trabajo, no se puede comprender ni justificar sin él. Por tanto, *las estructuras sonoras* y los objetos que las representan, que son las *variantes melódicas*, son las que vinculan los aspectos anteriores, siendo en suma un trabajo interdisciplinar y holístico.

La estructura formal de la tesis está organizada en partes (Parte I, Parte II, Parte III, etc.). Éstas se dividen a su vez en capítulos (Capítulo 1, Capítulo 2, Capítulo 3, etc.). Los capítulos están divididos a su vez en apartados y estos a su vez se dividen en subapartados. La bibliografía y los anexos no los he considerado como partes, sino como secciones integradas en la estructura del trabajo. **La tesis se presenta en dos tomos.** En el **Tomo I** se expone la parte teórica y en el **Tomo II** se presentan los Anexos. A continuación voy a explicar brevemente el contenido que entra en la parte teórica del Tomo I, sin incluir la Parte I, la cual corresponde a esta introducción.

PARTE II. Estado de la cuestión⁶

El estado de la cuestión de este trabajo lo he dividido en tres capítulos. En el Capítulo 1 hablo sobre los trabajos que hay escritos sobre el fenómeno de las variantes melódicas y lo divido en cuatro apartados. El primero trata de ofrecer información sobre los estudios que se han realizado sobre los *aspectos geográficos y fenómenos de difusión* de las variantes melódicas y sus repertorios. El segundo apartado analiza aquellos trabajos que han planteado *técnicas metodológicas formalistas* y que han investigado la influencia de diversos *factores extramusicales* (adaptación, traslación, nuevos contextos, etc.). Los investigadores que aparecen en estos dos apartados son todos españoles. Los autores extranjeros aparecen en el tercer y cuarto apartado, en el que presento diversas teorías de algunas de las figuras más representativas de la etnomusicología, como son Simha Arom (1930) y Constantine Brailoiu (1893-1958). El Capítulo 2 es una exposición resumida y concisa de las ideas fundamentales del capítulo anterior; entresaco los aspectos *geográficos, históricos, sociológicos, formalistas, semióticos y sobre la interpretación y el estilo*. Por último, en el Capítulo 3, comento algunos de los trabajos que hay escritos sobre los rosarios de la Aurora. Aunque el principal objeto de estudio son las variantes melódicas, también he querido hablar someramente de algunos trabajos que tratan el fenómeno musical paralitúrgico que las produce.

PARTE III. Metodología

Este trabajo es de carácter interdisciplinar y aplico unas directrices metodológicas que ya se han aplicado en otros estudios etnomusicológicos (Satory: 1985⁷. Berlanga: 1998.) Parto de los conceptos teóricos de Timothy Rice, que establece el proceso de estudio del

⁶ La PARTE I, no la expongo porque es la parte correspondiente a esta INTRODUCCIÓN.

⁷ Citado por Timothy Rice "Hacia la remodelación de la etnomusicología". En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. (Madrid: Editorial Trotta, 2001), pág. 171.

fenómeno musical por medio de una relación recíproca entre la *construcción histórica*, la *conservación social*, las *experiencias individuales* y el *estudio formalista de la música*. Por tanto, mi planteamiento metodológico posee técnicas que se emplean en *antropología* y *etnografía*, *análisis cultural*, *geografía* y *análisis musical*.

En el Capítulo 1 muestro las principales fuentes que he utilizado en este trabajo y defino las características de las transcripciones musicales que he utilizado⁸. En el Capítulo 2 explico las técnicas de análisis que he empleado. Los apartados 4 y 5 de este capítulo son los que están más desarrollados, puesto que mi formación profesional está más centrada en el estudio y en el análisis de la música. No obstante considero que los aspectos que se tratan en los apartados anteriores del Capítulo 2⁹, *cumplen de forma correcta con los objetivos marcados en esta investigación*, que son, aparte de estudiar el fenómeno de las variantes melódicas de los rosarios de la Aurora, *comprender el contexto humano e histórico* y analizar en la medida de lo posible, la *difusión geográfica de las melodías* del Rosario de la Aurora.

La contribución más interesante está en el apartado 5, pues es donde establezco el método de clasificación de las melodías por medio de un **código numérico de atributos**. Este código es el que me ha ayudado a clasificar y ordenar posteriormente las variantes melódicas. Este aspecto se tratará de forma amplia en la Parte III y en la Parte VI de esta tesis.

PARTE IV. Construcción histórica de los rosarios de la Aurora

Esta parte del trabajo está dividida en tres capítulos. En el Capítulo 1 muestro el origen y desarrollo de las órdenes mendicantes e indico brevemente, la expansión que éstas han tenido en la provincia de Córdoba y en la Subbética cordobesa. El Capítulo 2 trata sobre el Santo Rosario y el Rosario de la Aurora. Hablo sobre su proceso histórico y la influencia que ha tenido en la cultura popular religiosa. También describo el conjunto de componentes que constituyen el Rosario de la Aurora: las letras, las melodías, los instrumentos musicales, el ritual, fechas de celebraciones, etc. Termino este capítulo detallando las principales características de los rosarios de la Aurora de algunos pueblos de Andalucía (de Córdoba, Jaén y Málaga) y de otras localidades externas a nuestra comunidad: Javali Viejo (Murcia) y Garbayuela (Badajoz). La parte IV la cierra el Capítulo 3 con una descripción del contexto material del Rosario de la Aurora: imágenes, ermitas y símbolos.

PARTE V. Conservación social y experiencias individuales en torno a la religiosidad de los auroros en la Subbética cordobesa

Esta parte de la tesis está dividida en dos capítulos. En el Capítulo 1 analizo aquellos aspectos que ayudan a conservar el fenómeno musical de los rosarios de la Aurora: *religiosidad popular*, *características de las hermandades de la Aurora de la Subbética*

⁸ Todas y cada una de las partituras que aparecen en este trabajo las he reeditado personalmente.

⁹ APARTADO 1. Análisis etnográfico. APARTADO 2. Análisis cultural. APARTADO 3. Análisis geográfico.

cordobesa, asociaciones culturales, congresos, festivales y encuentros de auroros y las principales actuaciones sociales que se llevan a cabo para mantener y conservar el fenómeno. El Capítulo 2 está orientado desde el punto de vista *emic*. Para darle forma y contenido me he basado en las respuestas de algunos de los auroros, que forman parte de las hermandades y de las cuadrillas musicales de la Virgen de la Aurora de Luque y Priego de Córdoba.

Hablo del punto vista *emic*, porque he tenido la curiosidad de saber qué es lo que piensan estos actores sobre sus diversas prácticas religiosas y conceptos inherentes a ellas: sobre el *pecado, la fe, la Virgen, milagros, etc.* Creo que es importante conocer sus pensamientos sobre estas cuestiones, porque en cierta medida, son la causa de que el fenómeno musical exista, o al menos así está expresado en las letras que cantan.

Sé también que muchos auroros participan en los acontecimientos, porque le gusta la tradición musical y festiva, porque lo han vivido y sentido desde pequeños y porque han tenido influencias de familiares y de amigos. Estas consideraciones se apartan de las creencias religiosas, puesto que están más relacionadas con cuestiones de ocio y diversión, de gustos personales. En este trabajo no he profundizado en estos aspectos, porque en su momento pensé que las respuestas de los entrevistados entrarían todas en una dinámica parecida. Por eso decidí hacer hincapié en aquellas *cuestiones relacionadas con la religiosidad*, porque pienso que son las más complejas, y las que pueden ofrecer una mayor variedad de visiones personales. Las respuestas de los entrevistados las confronté de forma breve, con las tesis de algunos de los pensadores europeos más influyentes de los últimos siglos; en cuanto se refiere a cuestiones de religión: David Hume, Immanuel Kant, Sorën Kierkegaard y Emile Durkheim.

PARTE VI. Metodología y análisis de las variantes melódicas del Rosario de la Aurora

En esta parte de la tesis abordo el análisis y la clasificación de las variantes melódicas del Rosario de la Aurora; *expongo las técnicas metodológicas para su estudio.* En el Capítulo 1 defino los términos que he utilizado para estudiar los procesos melódicos de las variantes melódicas, y también especifico las *clases y subclases* de variantes que he establecido. En el Capítulo 2 me extiendo sobre el proceso de *documentación, organización y clasificación* de las variantes y concreto las *técnicas para determinar los tipos y prototipos melódicos.* Por último, en el Capítulo 3 realizo una serie de comentarios sobre los repertorios; sobre los *sistemas melódicos*, sobre los *estilos de canto* y sobre la *armonización de algunos de los tipos melódicos* del Rosario de la Aurora.

La Parte VI de la tesis es la que más novedades presenta para el análisis de las variantes melódicas. Los códigos numéricos de atributos, están expuestos en las tablas de los tipos melódicos y en la base de datos Acces. que he diseñado para poder visualizar, aquellas características musicales que más nos interesen (sistema melódico, ámbito melódico, textura vocal, metro, etc.) En total he analizado **201 melodías**, he determinado **22 tipos melódicos** y he establecido **4 prototipos melódicos.**

La metodología que aplico no es *definitiva* ni *concluyente*. Es un planteamiento que en un futuro podría desarrollarse más ampliamente; repensando los términos y las aplicaciones técnicas. La idea principal es la de *desarrollar un método de análisis para estudiar los repertorios de música tradicional en Andalucía*. Que sea aplicable no solo a la práctica musical que aquí trato, sino que pueda extenderse a otros repertorios, y que ayude a *desarrollar los enfoques formalistas* sobre el fenómeno de las variantes melódicas. Grosso modo, que ayude al estudio general de la música popular de tipo tradicional.

PARTE VII. Geografía de las variantes melódicas del Rosario de la Aurora en Andalucía y en otras comunidades y regiones españolas

La intención de la Parte VII es la de estudiar la difusión geográfica de las variantes y tipos melódicos del Rosario de la Aurora en la Península Ibérica. Para esta tarea he desarrollado una serie de mapas geográficos donde estudio tres aspectos. *En primer lugar*, determino las localizaciones de los términos municipales de las localidades donde se cantan las melodías seleccionadas; dentro de la provincia determinada. *En segundo lugar*, especifico la relación de ese término municipal, con la recopilación y el autor que ha recogido la melodía o las melodías en ese lugar. *Por último*, detallo el tipo melódico (o tipos melódicos) que existen en esa localidad. ¿Cómo he logrado hacer esto? Las cuestiones las detallo en el Capítulo 1 (página 429), que es donde están determinadas las fuentes y la información que incluyen los mapas. Esta información consta de:

- Tablas que contienen el nombre de las localidades y las provincias donde he detectado variantes melódicas.
- Tablas que especifican por medio de colores, las recopilaciones que existen en esas localidades.
- Tablas que especifican por medio de colores, los tipos melódicos que existen en esas localidades.

En el Capítulo 2 se analizan los términos municipales y las recopilaciones musicales en todas las provincias de Andalucía y en algunas comunidades y regiones españolas: Aragón, Castilla la Mancha, Castilla y León, Extremadura, Murcia, La Rioja, Valencia. En el Capítulo 3, realizo un estudio sobre la difusión geográfica de los 22 tipos melódicos determinados en la Parte VI. Esto lo realizo por medio de un mapa general, en el cual indico los términos municipales localizados y el tipo melódico que existe en esa localidad.

PARTE VIII. Conclusiones

Dado que en este trabajo voy a tratar con diversos elementos, me ha parecido oportuno dividir las conclusiones por partes. Aunque están presentadas en el índice general, las muestro también aquí para seguir con la continuidad de este texto introductorio. Son las siguientes:

- Conclusiones sobre los rosarios de la Aurora.

INTRODUCCIÓN

- Conclusiones sobre la conservación de la práctica del Rosario de la Aurora.
- Conclusiones sobre las experiencias individuales en torno a la religiosidad
- Conclusiones sobre el análisis musical de las variantes melódicas y su clasificación
- Conclusiones sobre la práctica musical
- Conclusiones sobre la geografía de los tipos melódicos.

BIBLIOGRAFÍA

Este trabajo es de tipo interdisciplinar y la bibliografía es un reflejo de ello. Puede visualizarse el contenido de ésta en el índice analítico.

ANEXOS

Los anexos están organizados a partir de las partes del trabajo y se presentan en el Tomo II. Aquellas partes que tienen anexos son: Parte III, Parte IV, Parte V, Parte VI y aquellos anexos correspondientes al trabajo de campo, cuyos apartados incluyen datos referentes a cuestionarios, entrevistas, informes (diario de campo), un dossier fotográfico y las grabaciones de audio y audiovisuales que he realizado en las distintas excursiones que he llevado a cabo a lo largo de esta investigación.

Hay dos anexos que se presentan en formato digital (se adjuntan en un pendrive). El primero es la base de datos referente al Anexo IV de la Parte III (integración de los códigos numéricos en una base de datos). El segundo incluye las grabaciones de video, especificadas en el Anexo V del trabajo de campo. Contiene material relacionado con entrevistas, procesiones y rosarios de la Aurora. Este material está organizado por carpetas y en cada una de ellas, aparecen los videos enumerados, no de forma correlativa hasta llegar a 49, que es la suma de todos ellos, sino que en cada carpeta aparecen enumerados según la cantidad de videos que en cada una de ellas hay. En el índice del Tomo II, se puede ver el contenido de este anexo.

PARTE II

ESTADO DE LA CUESTIÓN

CAPÍTULO 1

1. ENFOQUES SOBRE LA GEOGRAFÍA DE LAS VARIANTES MELÓDICAS

1.1. Crivillé i Bargalló: Posibles modelos estructurales¹

El estudio que realiza Crivillé i Bargalló *es representativo* a nivel peninsular, pero *no es exhaustivo*. Analiza 272 documentos, concretamente, variantes melódicas del romance de “Gerineldo”. Lo interesante de su trabajo es la geolocalización y zonificación de los posibles modelos estructurales, aunque no lo determina de manera decisiva. Aún así establece fórmulas diferentes para cada zona, de modo que permiten ver, cuán extendidas están las variantes melódicas a través de la geografía española. Utiliza un método de análisis basado en la descripción estructural de los versos y los incisos melódicos. Como resultado de su estudio, establece 28 tipos de variantes, divididas en nueve fórmulas. Éstas van desde la fórmula “A” hasta la fórmula “I”. A los versos les coloca números, y a los incisos melódicos, les asigna letras del abecedario en minúscula (a, b, c, etc.). La enumeración de las fórmulas, las introduce correlativamente en relación al tanto por ciento de orden de aparición. Lo mismo realiza para las subdivisiones de los 28 tipos de variantes. De su análisis se pueden extraer las siguientes conclusiones:

- La mayoría de los documentos resultan ser *silábicos, isócronos, isométricos e isorrítmicos*.
- Los documentos tienden a presentar un *diseño melódico descendente*.
- Establece geolocalizaciones para las diferentes estructuras melódicas, dato importante, puesto que nos permite ver cuán extendidas están las variantes melódicas, a través de la geografía española.

Este último punto, queda abierto a debate, pues es el mismo Crivillé, el que comenta al final del artículo lo siguiente: “El lector atento habrá observado, que algunas variantes de las fórmulas, o ellas mismas en su integridad, se reparten de manera casi identificativa de una posible zonificación de modelos estructurales, pero no nos atrevemos aún a *formalizar un pronunciamiento decisivo*, puesto que para ello será necesario barajar los restantes elementos de análisis, y no como aquí se ha hecho, atenerse únicamente al formal (Crivillé i Bargalló, 1987: 65).” Lo que quiere decir el autor, es que no ha analizado en profundidad los aspectos melódicos, rítmicos, armónicos y estilísticos. Esto no significa que el análisis que realiza no sea útil, más bien nos introduce por un camino para determinar la posible zonificación geográfica a través de la estructura formal. De hecho, Crivillé i Bargalló continúa determinando zonas de la geografía peninsular, en donde están “instaladas” algunas estructuras melódicas.

¹ Comentario sobre el artículo de Josep Crivillé i Bargalló (1987): “Tipologías formales de tradición oral aplicadas al romance de ‘Gerineldo, el paje y la infanta’”. *Anuario Musical*, vol. XLII (Barcelona: Instituto Español de Musicología del CSIC, págs. 59-69).

1.2. Daniel Devoto: El intento de agrupar variantes²

Daniel Devoto, comienza su texto exponiendo los tipos de trabajos, que se han ido realizando sobre los romances a lo largo de la primera mitad siglo XX. Dichos estudios, se pueden categorizar del siguiente modo:

- *Trabajos históricos*, donde el principal objetivo, ha sido el intento de encontrar una *filiación para las crónicas y epopeyas*, y la identificación de los personajes que se describen en los textos.
- Estudios sobre determinados *romances no históricos* (religiosos, descriptivos, etc.).
- Estudios sobre autores determinados y su relación con el romancero (Demófilo, Lorca, etc.)
- *Trabajos de carácter analítico*, donde se busca con mayor o menor empeño, *los orígenes de un determinado romance* (Daniel Devoto, 1955: 234-235).

Antes de exponer su método de análisis de variantes (textuales), Devoto lleva a cabo una serie de comentarios del trabajo que realizó Menéndez Pidal sobre la *geografía folklórica de los romances*. Describe los problemas que tuvo éste, a lo hora de organizar geográficamente los mismos. Nos parece interesante incluirlo aquí, porque muestra el proceso de trabajo de Menéndez Pidal, que al final llega a decir, que es casi imposible establecer un mapa geográfico de los documentos:

(...) si por comodidad me fijaba, en algún rasgo saliente para reunir todas las [formas del romance] que lo presentaban, era porque suponía que los demás rasgos de todas aquellas versiones, serían aproximadamente conformes. Pero no sucedía así; entre ellos surgía en seguida a mi intención otro rasgo que no era poseído por todas las agrupadas y que en cambio aparecía en otras, diversas de las allí reunidas, lo cual me llevaba a segregar parte de las versiones antes juntadas, para agruparlas con otras que carecían del rasgo primeramente elegido; y así deshacía la agrupación primera, sin llegar después tampoco a poder constituir otro grupo estable. Por este procedimiento era imposible la distribución geográfica de las versiones, y ante tal confusión o enredijo de rasgos característicos, comprendí que no se podía fundar ningún estudio geográfico sobre la totalidad de cada una de las versiones³, y que el único fundamento cierto y claro para la observación habría de ser la agrupación de variantes particulares, considerando cada una de ellas por sí, independientemente de las demás (Menéndez Pidal, 1920)⁴.

² Comentario sobre el artículo de Daniel Devoto (1955): "Sobre el estudio folklórico del Romancero español. Propositiones para un método de estudio de la transmisión tradicional". *Bulletin Hispanique*, tome 57, nº 3, (s.l., págs. 233-291).

³ Para Menéndez Pidal, el término *versión* tiene un significado parecido lo mismo que el concepto de *tipo* melódico, utilizado por Miguel Manzano.

⁴ Ramón Menéndez Pidal (1920): "Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método". *Revista de Filología Española* (R. F. E.), anejo LX, (s. l., s. pág.). Citado por Daniel Devoto: "Sobre el estudio...", págs. 247-248.

Estos estudios que Menéndez Pidal realizó sobre el romance de la “Boda estorbada” y “Gerineldo”, tratan en exclusiva el texto y no la música. No obstante, nos viene bien todo cuanto se refiera a cuestiones de variantes, más si tienen que ver con la tradición oral y en parte, también con la música.

En el texto de Devoto, podemos apreciar dos posturas ante la utilización del método geográfico⁵ en el estudio de los romances. Por un lado, tenemos la postura de Menéndez Pidal, el cual expone que “la geografía folklórica nos ayuda a ver cómo cada variante tiene su historia propia, nacida en el curso de la vida del romance, independientemente de las demás variantes, *se difunde con continuidad geográfica* formando un área compacta, lo mismo exactamente que cada fonema de una lengua. La historia de un romance, se descompone en la historia de cada una de sus variantes”⁶. Por otro lado, está el punto de vista de Daniel Devoto que arguye al respecto que:

(...) el método geográfico o histórico-geográfico es vulnerable en la pobreza de sus resultados (...) estas conclusiones no dicen más que lo que proporcionan los datos mismos, y la operación de disponer los romances sobre el mapa está más cerca del mero censo que de una elaboración científica (...) nada nuevo sabemos sobre lo que realmente es de interés: el por qué del comportamiento de la materia folklórica, la razón de ‘cómo vive un romance’. Y obsérvese que, fuera de estas comprobaciones generales, poco más obtenemos del método (Daniel Devoto, 1955: 251).

Desde nuestro punto de vista, el método geográfico es una herramienta más, la cual nos sirve para obtener información y elaborarla, en función de los fenómenos musicales que estamos estudiando. Creemos, al igual que Menéndez Pidal, que sus aportaciones dan valor a los datos, los cuales carecerían de sentido, si permanecieran en un estado desorganizado. El método geográfico posibilita ciertas clasificaciones por zonas y, si tenemos en cuenta sus *principios*, podemos encontrar en el mismo, el camino inicial de un futuro estudio analítico. En consecuencia el trabajo inicial de esta tesis está en parte, influenciado por este método.

Daniel Devoto, toca diversos aspectos en su texto. Pero los datos que más nos interesan, aparecen en el quinto punto de su artículo “Nuestro método de investigación folklórica”. Aquí es donde explica parte de sus objetivos, parte de los contenidos del método que utiliza; para estudiar los romances y las variantes textuales (aplicable también en cierto modo a las melódicas).

⁵ Cita: “La geografía estudia todo lo relacionado con las causas y consecuencias de distintos problemas geográficos del mundo, o una zona en particular. Esta rama tiene como teoría principal que todos los fenómenos y problemas geográficos guardan una estrecha relación los unos con los otros. Alexander Humbolt y Carl Ritter son estimados como los padres de la geografía y fueron los primeros estudiosos en aplicar este tipo de método investigativo. Los principales factores a tener en consideración son: 1) Principio de localización y distribución. 2) Principio de universalización, comparación o generalización. 3) Principio de conexión o coordinación 4) Principio de evolución y dinamismo”. Esta información se ha obtenido del texto de Martín Pérez (2017): “La metodología geográfica y sus cuatro principios principales”. (Lifeder). <https://www.lifeder.com/metodologia-geografica/> En línea: 10-07-2022.

⁶ Ramón Menéndez Pidal (1920): “Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método”. *Revista de Filología Española* (R. F. E.), anejo LX, (s. l., s. pág.). Citado por Daniel Devoto: “Sobre el estudio...”, pág. 252.

Tanto Devoto como Menéndez Pidal, están de acuerdo en que, es prácticamente imposible hallar el romance original. A continuación vamos a comentar sus principales objetivos, las principales ideas de su metodología y algunas conclusiones que obtuvo mediante el método empleado.

- *Objetivos de su trabajo.* Le interesa el estudio del **contenido** del romance, de su transmisión y de cómo, permaneciendo las variantes fieles en esencia a ese contenido, se modifican cada una dentro de una fidelidad general.

- *Ideas básicas de su metodología.* En primer lugar, Devoto expone que hay que desentenderse por completo y en absoluto del origen del relato, sin ninguna teoría preliminar. En segundo lugar, hay que encarar el problema de una manera completamente empírica. Es decir: existe un romance en un número “n” de versiones. En tercer lugar, hay que considerar la estructura formal como un acontecimiento casi fortuito y no determinar la antigüedad o contemporaneidad de un romance, observando los patrones formales (A-B-A, A-B-C, A-B-C-D, etc.). 4). Por último, hay que considerar en conjunto un romance en todas sus variantes, tal como nos lo ofrecen la exploración folklórica y la información bibliográfica folklórica o literaria (versiones antiguas, citas, paráfrasis, imitaciones), sin dar preferencia apriorística a ninguna versión en especial.

- *Conclusiones de su análisis.* Sin pretender referirse a un prototipo (existente o perdido), del que se desprendieron las variantes por un proceso más o menos largo, cuyas etapas *es imposible* reconstruir, es innegable que existe un contenido, que es el que nos permite reconocerlas como variantes de un mismo romance, y no como entidades sin relación alguna. De la comparación *surgirá un contenido latente*, idéntico que las informa a todas. Su estudio nos servirá, no para explicar el relato como pretende la escuela freudiana⁷, sino para *explicar su funcionamiento en la transmisión* tradicional. Se puede reconocer por lo general, *idéntico contenido* en todas las variantes de un mismo romance. Por tanto, hay que aceptar que dicho contenido latente *puede transformarse*, lo que es del todo común en la vida de los fenómenos tradicionales y folklóricos⁸.

Desde nuestro punto de vista, creemos que el método geográfico, hoy por hoy puede aportar más conocimiento del que pudo aportar en el momento en el que se utilizó para escribir este artículo. Los avances informáticos que hoy en día poseemos, no tienen que ver absolutamente nada con los que existían durante los años en los que se publicó el artículo que comentamos. Las técnicas digitales de hoy, pueden realizar estudios mucho más profundos y eficaces, que los que se pudieron hacer en su momento, pues nos podemos permitir trabajar con una mayor cantidad de datos y una mayor interacción entre ellos; para poder obtener más conocimiento.

⁷ Daniel Devoto hace aquí referencia al símbolo y a la mitología freudiana y de Carl Jung. A la relación de los romances con los mitos, fantasías y leyendas, con la psique humana, con el lenguaje arcaico y con la forma de pensar del mundo antiguo.

⁸ Las ideas que aparecen en estos tres apartados de *objetivos, ideas básicas de su metodología y conclusiones*, las podemos encontrar en el texto que aquí estamos tratando. Unas las vamos a encontrar en la página 266 y otras en la página 289. Están casi enumeradas y es fácil detectarlas.

1.3. Diego Catalán: El carácter multiforme de la canción tradicional⁹

Diego Catalán no aporta gran cosa con su artículo, es prácticamente una crítica sobre el trabajo de Daniel Devoto (comentado en el anterior punto). También expone una serie de aclaraciones sobre las ideas que expresa éste sobre Menéndez Pidal. Comenta que Devoto, no llega a comprender del todo bien, los *mecanismos de la transmisión* en el contexto tradicional, ya que sus análisis, están basados en una cantidad insuficiente de datos. Este hecho, tiene consecuencias en los resultados del método geográfico, pues si no se dispone de una cantidad considerable de datos, para diseñar una cartografía de los documentos, es imposible hacerse una idea, de la información que estos datos pueden aportar.

De entre todo el contenido que el autor escribe, cabe destacar una conceptualización que define en parte, el estado cambiante de los documentos musicales en los repertorios que analiza en su trabajo: *el carácter multiforme de la canción tradicional*. Este concepto, define los resultados de *los mecanismos de transmisión*. Es una idea básica en la metodología de Catalán, pues el autor no concibe el hecho de que los documentos sean “entes” aislados sin relación con el contexto.

Catalán, realiza un estudio geográfico de los romances, y determina, que las variaciones en estos, no están causadas por un desplazamiento independiente, sino que los mismos llegan desde lugares distintos y con distintas formas; aunque cantan lo mismo, pueden tener diferencias, y estas se ajustan entre ellas. En su escrito, critica el método de análisis geográfico utilizado por Menéndez Pidal y por Devoto. De ellos dice, que si no pueden llegar a unas conclusiones férreas sobre el asunto de las variantes, es porque el método falla. En las conclusiones de su artículo, Catalán comenta que espera que los resultados del método de Devoto, obtengan datos más provechosos de los que hasta el momento dicho autor ha conseguido. Dice lo siguiente:

No nos asombra que el (nuevo método), tras alardes de erudición, tan solo pueda aducir una conclusión solitaria: “un motivo solo puede ser reemplazado por otro simbólicamente análogo mientras el tipo permanece invariable”. Qué lejos de constituir el principio de Lavoisier de la demología del futuro (según optimísticamente proclama el inventor del nuevo método), o es inexacto o es una tautología. Sin embargo, hemos de esperar, para emitir un juicio definitivo sobre el nuevo método, a la ocasión en que Devoto aplique al estudio de un romance concreto estas sus (proposiciones). Para entonces confiamos en que haya tenido ocasión de enfrentarse, no con una decena de versiones de un solo romance, sino con versiones por centenares; si así sucediese, creo que la fuerza de los hechos modificaría profundamente su actual concepción de la tradicionalidad (Catalán, 1958: 182).

En definitiva, Diego Catalán determina que para que el método geográfico sea efectivo, éste debe reunir un alto contenido de documentos. También hace una serie de críticas a Devoto, entre ellas una falta de comprensión de la tradicionalidad, la cual opera en las continuas recreaciones de los romances.

⁹ Comentario sobre el artículo de Diego Catalán (1958): “El ‘motivo’ y la ‘variación’ en la transmisión tradicional del romancero”. *Bulletin Hispanique*, tomo 61, números 2 y 3. (s.l.: Perse, págs. 149-182).

2. ENFOQUES FORMALISTAS Y FACTORES EXTRAMUSICALES

2.1. Lothar Siemens Hernández: Cronología de recursos y técnicas¹⁰

En este trabajo, Lothar Siemens propone *realizar una cronología* sobre los *recursos y técnicas* empleados hasta el momento, para analizar la música tradicional popular; como tesis para abordar, el estudio de las variantes melódicas. En este artículo, que es un texto publicado posteriormente a la participación que realizó en el trabajo de Maximiano Trapero¹¹, analiza dos versiones de la Pastorada Leonesa. Primero establece preguntas y luego concluye con una serie de respuestas y soluciones para las mismas. Sus preguntas son:

¿Qué tienen de común y qué de extraño los grupos de variantes melódicas? ¿Seremos capaces de deducir algo sin conocer la versión primera? ¿Cómo operan los cambios? ¿Responden a una lógica, o son absolutamente aleatorios? ¿Servirá de algo el estudio de los repertorios músico-populares si no se dilucidan antes cuestiones como estas? ¿Cuál es la norma de la música tradicional española (o de las músicas tradicionales españolas)? ¿Hay que suponer que todo lo que se canta y nos parece vulgar es un invento relativamente reciente? (Lothar Siemens, 1983: 494).

Según el autor, la solución a estas preguntas es la de imponer el análisis de los mecanismos que funcionan en cada cambio¹². Del mismo modo, se impone también el hecho de *abordar todo el material con criterios historicistas* y proponer una *cronología de elementos o de recursos técnicos*, que sirvan como tesis de trabajo y como punto de partida (Lothar Siemens, 1983: 495). Siemens, no deja claro éste último punto. Creemos que se refiere al hecho de aplicar por pasos una metodología preconcebida, en la que el análisis tenga un proceso estructural; que sea capaz de responder a las preguntas que lanza. Como hemos comentado más arriba, estas cavilaciones de Siemens, pertenecen al artículo que estamos tratando aquí, que es posterior al texto que publicó en el trabajo de Maximiano Trapero. Por tanto, el autor da a entender, que esa cronología de recursos aún está en propuesta, y no es un hecho formulado y ordenado.

Creemos que también es necesario un análisis interdisciplinar para responder con datos a las cuestiones que plantea; que no sea exclusivamente musical. Pero el autor nos da a entender con su texto, que lo que le interesa es este tipo de análisis. Incluso desecha el análisis literario¹³. Opinamos que en este artículo, Siemens debería haber intentado esclarecer sus ideas acerca de su *cronología de recursos*, porque está claro que toda

¹⁰ Comentario sobre el artículo de Lothar Siemens Hernández (1983): "A propósito de dos nuevas versiones del núm. 6 de 'La Pastorada'". *Revista de Musicología*, vol. 6, num. 1/2. (Madrid: Sociedad Española de Musicología [SEDEM], págs. 491-495)

¹¹ Maximiano TRAPERO: *La Pastorada Leonesa: Una pervivencia del teatro medieval*. (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1982). Estudio y transcripción de las partes musicales por Lothar Siemens Hernández.

¹² Lothar Siemens no especifica cuáles son los mecanismos a los que él se refiere.

¹³ Cita: "A la hora de estudiar la música, decidimos incluso prescindir de la letra en nuestras transcripciones para solo examinar la sustancia musical básica sin condicionamientos de acentuaciones, que nos llegan muchas veces desde atrás en contradicción con el pulso natural de la música. Lothar Siemens (1983: A propósito de..., pág. 491.

investigación tiene un proceso, pero él no lo deja claro del todo. ¿Se comienzan con los estudios culturales y luego le siguen los musicológicos?, ¿qué orden y que parámetros tiene dicha cronología?

Las preguntas que lanza son muy acertadas y sirven para establecer una posible metodología. Pero entendemos que es necesario constituir la propuesta por medio de parámetros, y Siemens parece no dejarlo muy claro. También existe, desde nuestro punto de vista, cierta confusión sobre el empleo de los términos *versión* y *variante*. Una versión musical, es el resultado de aplicar un mismo texto (o sus variantes literarias) a diferentes melodías, y una variante melódica se produce cuando operan cambios en la fisonomía de una misma canción. Siemens utiliza el término *versión* para referirse tanto al texto musicalizado como a la pieza melódica individual que forma el conjunto de la pastorada, y habla sobre *variantes* cuando se refiere a las diferencias melódicas que se pueden encontrar en las tonadas. En este último aspecto estamos de acuerdo. La cuestión es que las dos versiones que presenta en su artículo (él las denomina como núm. 6 de Villeza y núm. 10 de Castroponce) son en realidad dos variantes del mismo tipo melódico. Por tanto, creemos que Siemens debió dejar claro, aunque hubiera sido en una nota a pié de página, qué es lo que él entiende por versión y qué es lo que entiende por variante melódica.

2.2. Crivillé i Bargalló: Reflexiones extramusicales¹⁴

En este segundo trabajo (el cual no tiene que ver nada con el trabajo que realizó sobre las variantes melódicas del “Romance de Gerineldo”), Crivillé i Bargalló despliega una serie de parámetros relacionados con causas extramusicales. Según el autor, éstas son las principales causas de la creación de las variantes melódicas. Utiliza el término de *mutaciones* para referirse a las mismas y las clasifica como *mutaciones externas* (o variabilidades de manifestación abierta) y *mutaciones internas* (mutaciones de carácter introvertido) (Crivillé i Bargalló, 1990: 596). Estas últimas son las que se producen a nivel musical y se llega a su conocimiento por medio de un análisis escrupuloso de “las expresiones musicales tradicionales” (Crivillé i Bargalló, 1990: 596). Al conocimiento de aquellas se llega por medio del estudio de las: “adaptación(es) de(l) repertorio, translación del mismo, mutación de los conceptos individual y colectivo, nuevos contextos y circunstancialidad social y cultural en el momento de su ejecución, redistribución del material de ejecución, sea vocal o instrumental, etc.” (Crivillé i Bargalló, 1990: 596). Resumiendo, el primer análisis es el análisis de tipo cultural/antropológico, el segundo pertenece al análisis formal/musicológico.

Crivillé i Bargalló recoge en su artículo cuatro definiciones del concepto de *variante melódica*. La primera que es la del propio autor dice que: “Personalmente creo que la variación es el hilo conductor que a través de los factores *tiempo-espacio* posibilita la

¹⁴ Comentario sobre el artículo de Josep CRIVILLÉ I BARGALLÓ (1990): “De la variabilidad en la música de tradición oral. Algunas reflexiones sobre el tema”. De *Musica Hispani et Allis*, Vol. II. (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, págs. 595-604).

supervivencia de un hecho cultural determinado”. La segunda es la de Vincent d’Indy la cual expresa que “la canción tradicional es una *verdad fija* capaz de alteraciones”. La tercera es la que argumenta el Padre Donostia, el cual se refiere al repertorio tradicional como un arte que se construye a partir de una *verdad móvil*. La cuarta referencia es la de Bela Bartok, el cual “llega a buscar en la variabilidad musical, la *clave del misterio de la creación popular*”. Todos estos autores coinciden en que la *variabilidad* en la música tradicional/popular es como la *vida interna* de los documentos. (Crivillé i Bargalló, 1990: 597). También todos los autores parecen estar de acuerdo en que “la variabilidad en la música de tradición oral no es fortuita, responde a factores imbricados y extramusicales, que afectan a la expresión, substancia y contenido” (Crivillé i Bargalló, 1990: 604)¹⁵.

2.3. Miguel Manzano Alonso: Teoría sobre la variación melódica¹⁶

Miguel Manzano hace mucho hincapié en la teoría musical para determinar los procesos de desarrollo y evolución de las variantes melódicas. Su postura es ante todo de carácter musicológico, y antepone los estudios formalistas, antes que los de carácter antropológico. Según el autor, este enfoque es fundamental, porque que en España, los estudios en profundidad sobre los rasgos de la música popular tradicional son escasos, y no tienen la amplitud y la dedicación que el asunto se merece¹⁷. Este investigador zamorano, ha escrito

¹⁵ Josep Crivillé i Bargalló expone entre las páginas 600 y 604 de este trabajo, una serie de fenómenos extramusicales que relaciona con el asunto de las variantes melódicas y la variabilidad del repertorio, también expone ejemplos interesantes que apoyan sus reflexiones. Estos fenómenos son los siguientes:

- *Fenómenos de variabilidad causados por el factor tiempo*. 1) Presentan la misma estructura (decurso melódico) pero parece que el tiempo produce cambios a nivel de sistema melódico (de modo a tono). 2) Cuando pasa el tiempo, un mismo informante puede variar la misma pieza debido a distintos factores externos (cambios en la vida social, familiar, personal, etc.) 3) Repertorio colectivo: variabilidad en el ritmo, en el proceso modo-tono, etc.

- *Fenómenos de variabilidad causados por el factor de desplazamiento*. 1) Migraciones, trashumancias, en estos casos las melodías sufrirán variabilidad. 2) Convivencia de distintas culturas, se produce una aculturación siendo el resultado un producto híbrido.

- *Fenómenos de variabilidad que presentan determinados materiales ejecutados y registrados en su contexto y fuera de él*. Llama la atención sobre la variabilidad expresiva (timbre, fuerza, emotividad, ritmo, etc.) que se producen en diferentes contextos de grabación. Por ejemplo, describe las diferencias que pueden producirse en un canto de trabajo (por ejemplo un canto de arada) tanto en su propio contexto (en el campo) como en la grabación de estudio.

- *Fenómenos de variabilidad en el repertorio vocal-instrumental*. En este caso la variabilidad es debida a la imposibilidad física del propio instrumento, por cuestiones de material de construcción. Se producen cambios de modo a tono o viceversa.

- *Fenómenos de variabilidad ocasionados por fenómenos de traslación en el repertorio*. Las piezas colectivas cambian a piezas individuales, por tanto, cambia lo que Crivillé denomina como *sistema de expresión*. Cuando un repertorio está formado por piezas polifónicas, heterofónicas o melodía con acompañamiento, podríamos hablar de transformación en lugar de variabilidad, puesto que las texturas cambian por completo.

- *Fenómenos de variabilidad ocasionados por el impacto de determinados géneros musicales en el individuo transmisor*. Las melodías interpretadas por los instrumentistas que tienen influencia de otro tipo de música más actual o de otro género, pueden cambiar el ritmo, la velocidad, la dinámica, etc., incluso transformar la melodía entera.

¹⁶ Comentarios sobre el Capítulo 11 del Tomo I (Rondas y canciones) del *Cancionero popular de Burgos* de Miguel Manzano Alonso. (Burgos: Diputación Provincial de Burgos, 2001).

muchas obras de recopilación: cancioneros, obras monográficas sobre géneros determinados, artículos con transcripciones musicales, etc. En sus cancioneros es donde estudia el fenómeno de las variantes melódicas; en los que aparecen secciones con géneros de melodías tradicionales y populares, y que siguen un orden predeterminado (en variantes melódicas) por el etnomusicólogo. El estudio teórico más profundo que ha llevado a cabo sobre este fenómeno, lo ha realizado en el capítulo 10 de su *Cancionero popular de Burgos*. Vamos a plasmar aquí un resumen con los principales conceptos y técnicas metodológicas que utiliza para dilucidar el fenómeno musical de las variantes.

En primer lugar, Manzano expone que las variantes melódicas, son el resultado de las modificaciones que se producen en los *tipos melódicos* (el autor los denomina también *inventos melódicos*), que a su vez son resultado de los *prototipos* o *arquetipos melódicos*. ¿Qué significado tienen estos conceptos? Para Manzano, el prototipo es:

(...) tomando como ejemplo el vals (...) estaría definido por un género cuyos rasgos generales son el ritmo ternario (de agrupación binaria), el desarrollo melódico en 8 o 16 compases, el estilo *cantábile* de la melodía y la funcionalidad de baile o danza de salón (Manzano, 2001: 189).

El *arquetipo melódico*, sería la fuente primaria, el **primer invento** que se realizó sobre un género en particular, el *modelo original* sobre el cual se construyeron los siguientes moldes. Por eso Manzano dice que aún se puede hablar del concepto de prototipo melódico de una forma más amplia, extendiéndolo por medio del concepto de arquetipo. A estos dos conceptos anteriores les sigue el de *tipo melódico*. El significado de la palabra *tipo* es: modelo que reúne los caracteres esenciales de un conjunto y que sirve como pauta para imitarlo, reproducirlo o copiarlo. Haciendo otra vez referencia al vals Manzano explica el concepto de la siguiente manera:

(...) el *tipo melódico* denominado vals, en el sentido más restringido en que aquí lo entendemos (...) (es) cada uno de los *inventos* individualizados que han aparecido como creaciones diferentes del género. En este sentido es en el que decimos, por ejemplo, que Johann Strauss II compuso 169 valsos a lo largo de su carrera, cada uno con su título bien conocido, identificado (...) Un tipo melódico se distingue por una serie de rasgos *definitorios* que lo diferencian de los demás y lo individualizan dentro de un conjunto casi siempre muy amplio. Estos rasgos son: el movimiento o decurso gradual de la melodía, la organización melódica básica, modal o tonal, y los reposos o cadencias sobre grados idénticos o parejos en colorido (Manzano, 2001: 189-190).

Para entender estos dos conceptos (prototipo y tipo melódico) podemos apoyarnos, por ejemplo en otros tipos de géneros musicales populares tradicionales. *El fandango* es un género que nos puede ayudar a comprender esto. Por ejemplo, sabemos que este género

¹⁷ Cita: "Para ello hemos querido dejar de lado las palizas y catecismos metodológicos, las citas de autoridades de las vacas sagradas de la etnomusicología entendida como 'estudio musical de todo lo que no es música', y las autocitas y referencias bibliográficas que están tan de moda en los últimos trabajos de los autodenominados etnomusicólogos de nuevo cuño. Por nuestra parte, seguimos intentando que la música popular tradicional se conozca en sus rasgos musicales, cosa que nunca se ha hecho en este país con la profundidad y amplitud que el tema merece" Miguel Manzano, Alonso: *Cancionero popular...*, pág. 201.

tiene un metro ternario, y que en Andalucía está caracterizado por utilizar la cadencia andaluza con el sistema melódico modal de Mi. Se puede presentar en estado natural diatónico o cromatizado, con versos octosílabos organizados en cuartetos o quintillas y con un ritmo particular que lo caracteriza. Partiendo de estos rasgos fundamentales y básicos, se generan estilos (que para nuestro caso podrían ser el equivalente a lo que Miguel Manzano denomina como tipo melódico) diferentes a lo largo y ancho de la comunidad: fandangos de Huelva, malagueñas, rondeñas y toda una serie de estilos locales, que diversifican en cantidad y calidad, las características del prototipo o arquetipo original.

Los verdiales son muestras que también nos pueden ayudar a comprender mejor los conceptos que estamos tratando¹⁸. Este género es también un tipo de fandango, pero más “rural y campesino”, con un ritmo muy vivo, acompañado con orquestilla de laudes y bandurrias, violines, crócalos y pandero, característico de la zona montañosa de la costa malagueña (Axarquía y Montes de Málaga). Tiene las mismas características musicales que los fandangos anteriores con la diferencia del ritmo, que es mucho más rápido. Dentro de los verdiales podemos encontrar en principio los verdiales de Comares, de Almogía y los de Montes. Estos tres estilos, pueden denominarse también como tipos melódicos, pues en realidad son tres formas de cantar la misma base musical, aunque con ciertas diferencias interválicas y de pulso métrico.

Miguel Manzano mantiene la teoría de que las *variantes melódicas*, son el resultado de las diferencias que se producen en las interpretaciones de los distintos tipos melódicos. El autor argumenta que:

Quando en la música de tradición oral los rasgos definitorios se mantienen idénticos en las distintas interpretaciones, produciéndose cambios sobre algunos rasgos incidentales, el tipo melódico sigue siendo el mismo, pero se originan a partir del mismo las *variantes melódicas*. Podemos definir esas variantes como *las diferentes fisonomías de un mismo tipo melódico en sucesivas interpretaciones, en las que aparecen los mismos rasgos definitorios de un determinado tipo melódico*. Pero si estos rasgos definitorios del tipo melódico son cambiados por el intérprete, o voluntariamente o por fallos de la memoria, el tipo melódico queda modificado en alguna medida en la nueva interpretación, adquiriendo una fisonomía sonora más o menos alejada del tipo anterior, que a veces queda transformado en otro (tipo melódico). (Manzano, 2001: 190).

La metodología de Manzano se fundamenta en sus propias observaciones; realizadas en sus trabajos de recopilación. Ha transcrito miles de melodías, y ha revisado prácticamente todos los cancioneros españoles realizando críticas constructivas (y deconstructivas), y dispone siempre de un amplísimo marco teórico sobre la música popular tradicional, que lo aplica siempre de una forma intuitiva y lógica. A parte de los tres conceptos que hemos definido más atrás (arquetipo, prototipo y tipo melódico), Manzano describe otras observaciones sobre cómo se forman las variantes melódicas. Al respecto, arguye en primer lugar, que los tipos melódicos se forman en dependencia a la *memoria musical*. Y dado que ésta, es el principal soporte de la música de tradición oral, ésta última depende

¹⁸ Miguel Ángel Berlanga Fernández: *Bailes de candil andaluces y fiestas de verdiales. Otra visión de los fandangos*. (Málaga: Diputación de Málaga, 2000).

de aquella. En segundo lugar, la propagación geográfica se produce por tres factores determinantes: que esté en concordancia con un estilo común de cantar, que sea atractiva y que sea fácil de retener¹⁹.

Para terminar de completar su metodología, Manzano añade otra serie de puntos relacionados con la *supuesta evolución histórica* de los sistemas modales y tonales. El autor se apoya en la música de autor, pues es la que *tiene fecha de creación*, y es en la que se puede observar la evolución de los sistemas melódicos a través de los siglos; considera que es más coherente formular una teoría evolutiva a través de un *orden cronológico evolutivo*, antes que a través de un *orden lógico evolutivo*. La metodología que utiliza para establecer un orden cronológico evolutivo de los tipos melódicos es la siguiente:

El modo de Mi evoluciona hacia el modo de La. El modo de Mi evoluciona hacia el modo de Sol. El modo de La evoluciona hacia la sonoridad menor. El modo de Sol evoluciona hacia la sonoridad mayor tonal. La *sonoridad menor*, tanto modal como tonal, evoluciona hacia la *sonoridad mayor*. En ciertos casos ha podido haber una evolución modal-inestabilidad-tonal, si entre las variantes encontramos diferencias diatónicas y cromáticas. Puede haber *involución* o *retroevolución* en las tonadas ya que si un intérprete elige una melodía más actual, puede adaptarla a su idiosincrasia musical. Se pueden encontrar tonadas con sonoridades ambiguas. Esto sucede porque las melodías quedaron aisladas o en proceso de evolución. (Manzano, 2001: 197-198).

Manzano ha escrito otros trabajos referentes a las variantes melódicas. Cabe destacar los comentarios que realiza al respecto en su *Cancionero popular de Castilla y León*²⁰, concretamente en el Tomo I del Volumen I, en la parte teórica (páginas 156-165). En estas páginas, estudia las diferencias que hay entre *variantes* y *versiones melódicas*, y sobre las *modificaciones de los tipos melódicos* y las *versiones melódicas de un mismo texto*. Otro

¹⁹ Exponemos con más detalle las dos factores que Manzano indica en su estudio, más el tercero, que es donde anota los efectos que producen los dos factores anteriores en los tipos melódicos.

En relación a la memoria musical. Ésta “es el soporte de las variantes melódicas, que se refiere fundamentalmente a ese decurso gradual y a su sonoridad característica y definitoria, y no a la fórmula rítmica o a la estructura de desarrollo, que puede ser idéntica en centenares y miles de tipos melódicos distintos bajo los que subyace el mismo prototipo” (Manzano, 2001: 190).

En relación a la propagación geográfica. “En el hecho de que una determinada creación melódica popular tenga vida y se propague con mayor o menor amplitud geográfica entran en juego varios factores. El primero es que sea muy característica, que refleje de manera muy clara un estilo común de cantar. El segundo, que tenga atractivo, garra, para poder ser asimilada porque gusta o agrada, porque la gente se siente identificada con ella. El tercero, muy importante, que no sea difícil de retener en la memoria, de aprender” (Manzano: 2001: 192).

En relación a los dos tipos de modificaciones en el tipo melódico: La primera modificación “no transforma la sonoridad del sistema melódico original. La segunda produce transformaciones en el mismo. En cuanto a la primera, estas modificaciones se producen por: 1) cambio de una o varias notas que no desfiguran la fisonomía melódica. 2) Introducción de adornos. 3) Ampliación del ámbito melódico. 4) Ampliación de la fórmula melódica. 5) Configuración parcial de un nuevo tipo por soldadura con diferentes estribillos. 6) Cambios en los valores rítmicos, en el pulso rítmico básico y en el compás. 7) Inestabilidades pasajeras de algunos grados. En cuanto a la segunda, las modificaciones se producen por: 1) Cambio del sistema melódico por estabilización de la cromatización de uno o varios grados del sistema. 2) Cambio del sistema melódico por final en diferente grado. 3) Cambio de sonoridad menor a mayor” (Manzano, 2001: 196-197).

²⁰ Miguel MANZANO ALONSO: *Cancionero Leonés*. 3 vols. (Diputación Provincial de León: León, 1993). Tomo I, vol. I.

trabajo que habla sobre el fenómeno en cuestión es el artículo “La música de los romances tradicionales: metodología de análisis y reducción a tipos y estilos”²¹. Es un texto que sirve para conocer el proceso de creación y evolución de los romances españoles; sobre cómo les ha afectado el proceso de la variación melódica. Aquí también realiza una crítica²² sobre los estudios que hicieron de los romances, los autores Eduardo Martínez Torner²³, Joaquín Díaz²⁴, Josep Crivillé²⁵ y Tomás Parés²⁶.

2.4. Ismael Fernández de la Cuesta: Proceso de fijación y variación²⁷

Fernández de la Cuesta comienza su artículo exponiendo uno de sus principales objetivos; *el de intentar llegar a reconocer los pasos e inflexiones que se dan en el proceso de fijación escrita de la música tradicional*. Esta pregunta no es nueva, también la aplicó Lászlo Dobszay en 1992, el cual llegó a la conclusión de que “la existencia de variantes prueba la longevidad de los tipos (melódicos), con una memoria que se prolonga durante siglos”²⁸. El investigador hace un razonamiento y a continuación una pregunta muy acertada para intentar aclarar el objetivo que hemos escrito al principio de este párrafo: “(...) donde lo efímero de la materia musical pasa a ser permanente, y lo que parece durable e imperecedero se hace efímero (...) ¿Cómo descubrir entonces las huellas de este itinerario en el recorrido que ha precedido a la escritura de los repertorios musicales?” (Fernández de la Cuesta, 1995: 76). Para contestar a esta cuestión, desarrolla una serie de puntos relacionados con el análisis musicológico y antropológico, introduciendo ejemplos de melodías gregorianas y canciones tradicionales y religiosas recopiladas por Miguel Manzano en su *Cancionero popular de Castilla y León*.

En *primer lugar*, trata la *relación del ritmo con la melodía*, exponiendo que ambos aspectos funcionan de forma diferente en la tradición oral. Esto sucede por diversos motivos, los cuales explica detalladamente en su texto:

²¹ Miguel MANZANO ALONSO (1993): “La música de los romances tradicionales: metodología de análisis y reducción a tipos y estilos”. Conferencia en el curso Poesía Popular y Literatura. *Cursos de verano de la Universidad Complutense de Madrid* [(Aguadulce, (Almería)]. Refundida y publicada en la revista Nassarre, Vol. X, 1 (1994). (Zaragoza, sin numeración de página).

²² Consideramos que no es necesario incluir aquí la crítica de Manzano sobre estos autores, pues están tratados ya en los subapartados correspondientes de esta tesis y de manera individual. (FALTA TORNER),

²³ Eduardo MARTINEZ TORNER: “Ensayo de clasificación de las melodías de romance”, en *Homenaje a Menéndez Pidal, t. II, Madrid, 1925*, págs. 391-402.

²⁴ Joaquín DIAZ: “Melodías prototipo en el repertorio romancístico”, en *Anuario Musical* del I. E. M., vol XXXIX-XL, 1984-1985, págs. 97-105.

²⁵ Josep CRIVILLÉ i BARGALLÓ: “Tipologías formales de tradición oral aplicadas al romance de Gerineldo, el paje y la infanta”, *Anuario Musical* del I. E. M., vol. XLII, págs. 59-69.

²⁶ Juan TOMÁS PARÉS (1959): “las variantes en la canción popular. El romance de los Dos hermanos”. *Anuario Musical*, Vol. XIV, (2000), (Barcelona: Instituto Español de Musicología del CSIC, págs. 195-205).

²⁷ Comentario sobre el artículo de Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA (1995): “Lo efímero y lo permanente en la música tradicional”. *Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, núm. 2 (Madrid: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, págs. 73-101).

²⁸ Citado por FERNÁNDEZ DE LA CUESTA (1995), “lo efímero...”, pág. 75.

El ritmo del repertorio de las piezas traspasadas de lo oral a los cancioneros durante los siglos XIX y XX, refleja un dato indefectible: el ritmo de todas esas piezas, por poseer música vocal con texto en gran medida versificado, aparece en *estructuras perfectamente aislables*. Se puede establecer un amplio pero limitado número de estructuras rítmicas, de acuerdo al metro utilizado. El ritmo no admite tanta variación como la melodía. No sucede lo mismo con la melodía, puesto que la misma puede surgir de una estructura simple (o compleja) e ir variando infinitamente a lo largo de los siglos (Fernández de la Cuesta, 1995: 77).

En *segundo lugar* habla sobre los procesos de *divergencia* y *convergencia* en las variantes melódicas²⁹. Las variantes melódicas que son afectadas por el primer proceso, son aquellas en las que predomina un mismo tipo melódico. Por ejemplo, “una misma canción tradicional cantada por (un) informante de distintos lugares y épocas, aparecerá a veces con variantes significativas” (Fernández de la Cuesta, 1995: 80). En el segundo proceso, las variantes melódicas se producen porque existe alguna similitud entre melodías que en realidad, son diferentes. Por ejemplo, pueden tener la misma sonoridad, decurso melódico o ritmo parecido. Esto puede observarse en canciones muy distintas, las cuales son afectadas por este *proceso de asimilación* (Fernández de la Cuesta, 1995: 80). Según el autor estas modificaciones pueden ser producto de acciones *voluntarias* (o modificación intencionada) o *involuntarias* (inconscientes) y pueden mostrar a veces una “estratigrafía” musical que expone *las huellas de los diferentes agentes de la transmisión* (Fernández de la Cuesta, 1995: 82).

En *tercer lugar* expone el anterior concepto de *modificación involuntaria*. El primer caso que expone es el del trasvase de una canción que puede producirse entre culturas distintas. El segundo, es cuando los intérpretes suprimen o añaden alteraciones accidentales en las escalas arquetípicas de su propia cultura musical. Esto lo hacen para ajustar las canciones, cuando no se ajusta a sus moldes. Estos dos casos crean variantes melódicas en las tonadas (Fernández de la Cuesta, 1995: 87).

En *cuarto lugar*, dice que la *modificación intencionada* “casi siempre está motivada por un interés estilístico, siempre a voluntad”, y causada por dos fenómenos concretos: la *adición* (por ejemplo añadir ornamentos o melismas) y la *supresión* (por ejemplo eliminar cadencias o muletillas) (Fernández de la Cuesta, 1995: 90-96).

Por *último*, el musicólogo introduce en su texto, una especie de *ley del máximo y mínimo esfuerzo*. Dice al respecto, que las variantes melódicas se producen por la primera causa mediante “el mecanismo de la analogía, o por simple tendencia natural, de perfeccionismo, tensión psíquica, hábitos hondamente arraigados, etc. El cantor puede percibir que un determinado pasaje ha sido objeto de desgaste por el uso. Como reacción, y siguiendo un proceso contrario a la laxitud que ha producido tal desgaste, restituye el pasaje a una supuesta forma más correcta. Se trata de una ultracorrección”. En relación a la segunda causa, la del mínimo esfuerzo “el cantor puede omitir ciertos sonidos en lugares concretos de la pieza (anacrusas, lugares cadenciales o sitios muy complicados debido a la recitación muy ornamentada)” (Fernández de la Cuesta, 1995: 96-98).

²⁹ También las denomina con otros términos. Al proceso de divergencia lo llama *sinonimia*, y al proceso de convergencia lo llama *homonimia*

En la última página de su texto (p. 101), llega a unas conclusiones que a nuestro entender, necesitan ser comentadas.

- *Primera conclusión*: “Estos y muchos otros detalles nos permitirían hacer una radiografía bastante exacta de las canciones que conforman un determinado repertorio de música tradicional”.

- *Comentario*: Los puntos desarrollados por el autor nos parecen oportunos y elocuentes, pero necesitaríamos saber qué puntos desarrollaría y cuáles de ellos omitiría.

- *Segunda conclusión*: “Las observaciones anteriores no son sino un botón de muestra para comprender cómo, en *músicas aparentemente monolíticas*, se producen flujos de elementos dispares que a la postre se ensamblan y forman estructuras ampliamente aceptadas”.

- *Comentario*: Creemos que la música tradicional es todo cuanto menos “monolítica”. Ese efecto “lítico” del que habla el autor, es solo la causa de dirigir la mirada a los cancioneros, donde sí permanecen como *fósiles inmateriales*.

- *Tercera conclusión*: “El estudio diacrónico de la música de tradición oral no nos muestra una estética de la *decencia*, el *decoro* y la *proporción* propios de todo clasicismo y del pensamiento ilustrado, sino aquella otra que tiene su raíz, en la capacidad humana de convertir en arte los *accidentes*, de hacer grande lo pequeño, o como decía el gran investigador de la música tradicional que fue André Schaeffner, *de producir el mayor efecto estético con los objetos más insignificantes*”.

- *Comentario*: No se puede hacer un *estudio diacrónico* si no se tienen los primeros documentos. En el caso del canto gregoriano se puede hacer porque el autor sabe cuáles son los primeros documentos, pero en el caso de la música tradicional, casi siempre se desconoce el original. No entendemos bien la aplicación de los términos de *decencia*, *decoro* y *proporción* a la música de tradicional y de tradición oral, aunque sea de forma comparativa, pues está aplicando un concepto desfasado; relacionado con el etnocentrismo occidental. Nosotros cambiaríamos la palabra de “decencia” por la de “moderación” y eliminaríamos la de decoro, quedando también una frase comparativa, pero en la que de entrada, no existe un rechazo hacia la música tradicional.

Tampoco creemos que el término “accidente” sea el más adecuado para referirse a los mecanismos que operan en la tradición oral, puesto que son los que crean las variantes melódicas. Estos pertenecen al lenguaje musical inconsciente del intérprete que pertenece a una u otra tradición oral. Por tanto, cambiaríamos el término de “accidentes” por el concepto de *formas creativo-musicales individuales de origen popular* quedando la frase así: “(...) tiene su raíz en la capacidad humana de convertir en arte las formas creativo-musicales individuales de origen popular”. Por último, la palabra “insignificantes” que entresaca de discurso de Schaeffner, creo que no está del todo dirigida a un término, fenómeno, cuestión concreta. ¿Se refiere a las melodías? Es un término que no está bien especificado y que nos lleva a reflexionar sobre el hecho de ¿por qué crítica con este tipo de vocabulario a los hechos que ha tratado anteriormente en su discurso?

2.5. Joaquín Díaz: Melodías prototipo en el repertorio romancístico³⁰

En su investigación, Joaquín Díaz llega a la conclusión de que algunos de los cambios producidos en las melodías de los romances, provenían de las aportaciones que se introducían en los repertorios, a causa de las influencias de otros modos o escalas estéticamente diferentes a la propia. Esto lo justifica por el hecho (probable) de que “el repertorio se haya transformado y engrosado con aportaciones diversas (sainetes, entremeses, etc.) (...) los intérpretes adaptarían a su voz o instrumento (técnicamente imperfecto) retazos pegadizos de una obra concebida seguramente dentro de escalas o modos ajenos a su estética. Se explicaría así, la variedad de gamas que enriquecen el patrimonio melódico tradicional” (Díaz, 1984: 98). Díaz expone, que existen una serie de fórmulas melódicas a partir de las cuales el uso continuado y la degeneración forman variantes. A estas fórmulas las denomina como *vulgatas*, y pueden construir según el autor, dos tipos de variantes melódicas: Prototipos que se identifican con un solo tema o romance a los que Díaz denomina “exclusivos”, y prototipos que se aplican a distintas letras, siendo por tanto *compartidos* (Díaz, 1984: 99).

Los términos empleados por Díaz, son en realidad los conceptos empleados por Manzano y Crivillé i Bargalló en sus trabajos sobre variantes melódicas; para referirse a los *tipos melódicos*, (que él denomina como *prototipos exclusivos*) y a las *versiones melódicas*, (a las que llama *prototipos compartidos*.) Posteriormente utiliza el término de “versión” para referirse tanto a unos como a otros. Para el primero: “Un ejemplo del primer tipo sería ‘El corregidor y la molinera’ cuyo texto, resumen de innumerables fuentes, se imprime en pliego suelto desde comienzos del siglo XIX. Ofrezco *ocho versiones* (...). Para el segundo: “El segundo tipo podría estar representado por la melodía de la que ofrezco *cinco versiones* (...)” (Díaz, 1984: 99). Somos conscientes de que Díaz sabe lo que son las variantes melódicas y que el hecho de utilizar el término de “versión” en lugar de “variante”, seguramente esté motivado porque en su trabajo, está tocando el repertorio romancístico, y dicho término tiene el significado de *modo particular de narrar un suceso*, definición muy útil al caso para los elementos de su discurso. Joaquín Díaz termina su artículo exponiendo una serie de apartados que tratan sobre la génesis y sobre las vías y lugares de transmisión de las melodías y romances.

Fuentes. Primero se crean por músicos locales o se popularizan desde las ciudades.

Vías de transmisión. Toman su dirección desde los “especialistas” de romances: ciegos, músicos ambulantes, instrumentistas, párrocos³¹, etc.

Lugares de difusión. Se difundían en las fiestas, en los teatros, cafés, a través del antiguo servicio militar y por último por medio de los medios de comunicación (Díaz, 1984: 99-110).

³⁰ Comentario sobre el artículo de Joaquín Díaz (1984): “Melodías prototipo en el repertorio romancístico”. *Anuario Musical*, vol. XXXIX. (Barcelona: Instituto Español de Musicología del CSIC, págs. 97-105).

³¹ Esta observación de Joaquín Díaz es muy interesante para nuestro trabajo, puesto que el fenómeno de las variantes melódicas que podemos encontrar en la Subbética cordobesa, pueden deberse a este tipo de condicionantes. La observación dice así: “los párrocos, a quienes -y sobre todo desde mediados del pasado siglo- les llegaban ofertas de pliegos y partituras impresas en tipografías de su diócesis o de fuera de ella, con temas nuevos y antiguos: Vía Crucis, novenas, gozos, rosarios, etc., cuya observación nos podría aclarar el origen de muchas melodías de rogativas, romances paralitúrgicos y otros temas que, todavía hoy, acompañan algún acto litúrgico” (Díaz, 1984: 100).

Díaz nos ofrece unos ejemplos comparativos interesantes sobre variantes melódicas al final de su trabajo. El Cuadro 1, trata sobre el romance del “Corregidor y la molinera”. Expone ocho ejemplos, en donde aparecen los contornos melódicos de cada romance. Tonadas trimembres, donde los sonidos básicos son señalados con líneas verticales para poder observar la correspondencia entre notas en los distintos ejemplos.

Cuadro 1. Comparación de los perfiles melódicos de ocho variantes melódicas del Romance “El corregidor y la molinera”. (Joaquín Díaz, 1984: 102)

El Cuadro 1 muestra ocho staves musicales etiquetados de A a H. Cada staff contiene una línea superior con un contorno melódico y una línea inferior con una serie de líneas verticales que representan los sonidos básicos. Las líneas verticales están alineadas verticalmente entre los staves para facilitar la comparación de las notas correspondientes en las diferentes variantes.

El siguiente Cuadro 2, nos vuelve a mostrar otra vez un cuadro comparativo de los contornos melódicos del mismo romance, pero esta vez sin líneas verticales de separación de notas, y en lugar de exponer tres frases como en el anterior, solo coloca dos. También la nota final cambia, cosa que no sucede en el anterior ejemplo, en el que siempre termina con la nota la. Creemos que Díaz debería haber realizado algunos comentarios analíticos al respecto. No sabemos cómo ha conseguido obtener el contorno melódico y tampoco habla sobre las características modales o tonales de sus ejemplos.

En resumen, lo más interesante de las aportaciones de Joaquín Díaz, son los datos que nos ofrece sobre los factores extramusicales. A nivel musicológico no profundiza mucho, pero sus ejemplos con cuadros comparativos de variantes, nos parecen correctos y vienen perfectos para entender sus comentarios. Además dichos ejemplos, nos aportan conocimiento sobre las técnicas de análisis musical. En este caso, técnicas dedicadas a analizar los contornos melódicos de las piezas musicales que estudia.

Cuadro 2. Comparación de los perfiles melódicos de cinco variantes melódicas del Romance “El corregidor y la molinera”. Joaquín Díaz, 1984: 103)



2.6. Rafael Jiménez Rueda: Estudio de variantes melódicas en los rosarios de la aurora de la Subbética cordobesa³²

En un trabajo previo a esta tesis doctoral, propusimos realizar un mapa histórico de las canciones del Rosario de la Aurora en Andalucía. Nuestro propósito, fue el de buscar el origen de las tonadas, su evolución y su expansión dentro de las zonas geográficas estudiadas. Estas aportaciones, podrían aportar, un conocimiento más exhaustivo sobre este fenómeno, dado que la mayoría de los estudios realizados hasta el momento, son de carácter descriptivo, y cuando son científicos, tratan más sobre los aspectos lingüísticos, históricos y antropológicos, pero no musicales. Este último aspecto, es uno de los más interesantes, puesto que en él, es en donde se presentan los elementos más atractivos; como podemos comprobar por medio de la gran cantidad de variantes musicales que existen.

En este trabajo se estudian los repertorios de distintas zonas geográficas andaluzas³³: sur de Granada, Jaén y pueblos cercanos, centro y parte oriental de Granada, norte y sur de Córdoba. El punto débil de la investigación, es que no tiene en cuenta la dificultad que posee el hecho de intentar datar con exactitud, los repertorios en música tradicional. Parte de un principio *cronológico evolutivo*, que metodológicamente es cuasi imposible aplicar en los repertorios musicales de este tipo, pues en la mayoría de los casos, se desconoce el autor y la fecha exacta

³² Comentario sobre el artículo de Rafael Jiménez Rueda (2016): “Variantes musicales en las canciones del rosario de la aurora de Andalucía. Proyecto para una tesis”. *Las Cofradías y Hermandades del Rosario de la Aurora. Historio, Cultura y Tradición. Congreso Nacional*. (Priego de Córdoba: Asociación de Amigos de Priego de Córdoba, págs. 247-260).

³³ Rafael Jiménez Rueda extrae de los cancioneros de música tradicional y popular andaluces, toda la serie de variantes melódicas que estudia en su trabajo. En total son sesenta y siete variantes, recojidas de los siguientes cancioneros: *Cancionero popular de Granada* de Germán Tejerizo Robles. *Cancionero popular de la provincia de Jaén* de María Dolores Torres. “*Música de raíz. La tradición oral. Recuperación de la música tradicional de la Comarca del Marquesado*”, de Sixto Ángel Moreno Rebollo. “*La música de los Pedroches. Cancionero popular religioso. Fiestas del Corpus. Organos y organistas*” de Luis Lepe Crespo. “*Los Auroros de las Sierras Subbéticas cordobesas. Una perspectiva etnomusicológica*” de Rafael Jiménez Rueda.

de creación. La parte positiva del artículo es la división en grupos de variantes del repertorio que estudia, y la conclusión de que *existe una melodía que puede ser entendida como el arquetipo de uno de los grupos de variantes melódicas*. Este trabajo realiza también un estudio previo sobre la clasificación del repertorio de las canciones del Rosario de la Aurora. Habla sobre sus características, sobre sus orígenes y sobre la relación que guarda la religiosidad popular con el fenómeno de los rosarios.

En el trabajo se proponen hasta cinco grupos diferentes de variantes melódicas. Esto se consigue analizando el perfil melódico de las tonadas. Se concluye que las variantes de los dos primeros grupos son las que están más extendidas, prácticamente por todas las zonas estudiadas. También que existen sonoridades arcaicas, lo que deja entrever un sistema de construcción melódica modal. Para finalizar, expone que hay una melodía que está presente en todos los cancioneros analizados; sería pues, la que más extendida está, por tanto, se define como el principal *prototipo melódico*.

2.7. Narciso José López: Versiones y variantes en los cancioneros de Castilla la Mancha³⁴

Las conclusiones a las que llega N. José López con su texto, son escasas y no aportan nada nuevo. Solo describe lo que está estudiando, sin llegar a profundizar más en el asunto. Los ejemplos que pone a partir de la página 337, son interesantes, pero el autor no da explicación ninguna, sobre los accidentes melódicos que poseen las cuatro variantes melódicas que aparecen en su trabajo. No habla sobre la posible antigüedad de ellas, o por qué cree que la pieza modelo que cita muchas veces, debe ser el prototipo melódico de todas las que él estudia; cuando está claro, que el perfil melódico de las que él no considera modelos, ofrecen una estructura diferente y posiblemente “más antigua”, debido a un diseño melódico más cercano a las estructuras modales que a las tonales.

En la página siguiente de este trabajo, ofrecemos los perfiles melódicos³⁵ de las cuatro variantes melódicas que José López introduce en su trabajo. El Ejemplo 1 (variante 1), es según el autor, el modelo principal de las otras tres, y según sus estudios, la pieza que geográficamente está más extendida (José López, 2018: 332). En el primer ejemplo, podemos observar como el comienzo es diferente al de las otras tres, pues es descendente. El Ejemplo 2 y el Ejemplo 3 son similares, como lo demuestran las secuencias que existen entre los sonidos 1-4, 5-8, 9-12. A partir del sonido 13 se le suma un sonido al Ejemplo 3, pero es la misma secuencia. Estos dos ejemplos, tienen secuencias similares al Ejemplo 1.

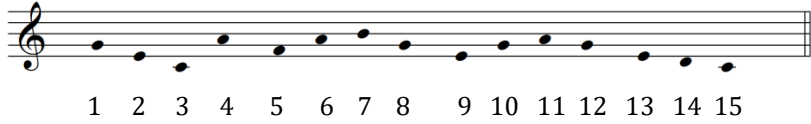
³⁴ Comentario sobre el artículo de José López García y María del Valle de Moya Martínez (2018): “El romance de «El señor don gato»: versiones y variantes en los cancioneros de Castilla-La Mancha”. En *Pedro Echevarría Bravo. Músicas y etnomusicología en la Mancha*. (Almedina: Centro de Estudios del Campo de Montiel, págs. 325-344).

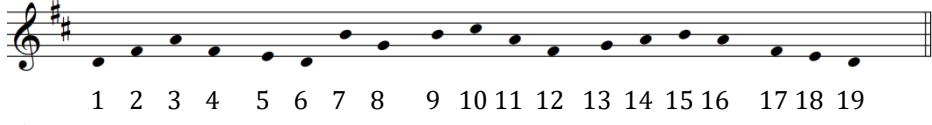
³⁵ El asunto del perfil melódico lo trataremos con más detenimiento en el capítulo 2 de la parte tercera de esta tesis, concretamente en el punto 4.2.4. Aquí solo nos toca decir aquí que el perfil de una pieza (vocal en este caso) se puede obtener uniendo los sonidos fundamentales del decurso melódico, eliminando las bordaduras, las notas de paso, las repeticiones de secuencias iguales y cuantos sonidos se consideren innecesarios para formular una cadena de sonidos que muestren la raíz de la pieza. Podemos decir que el *perfil melódico es la estructura simplificada del total del decurso melódico*.

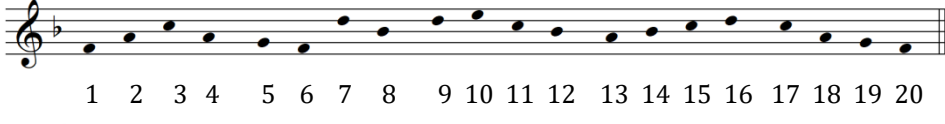
Es decir: las secuencias de sonidos 9-12, 13-15 del Ejemplo 1, son las mismas que las secuencias de sonidos 13-16, 17-19 del Ejemplo 2, y 14-17, 18-20 del Ejemplo 3. Esto nos indica que estas variantes pertenecen a un mismo tipo melódico. El perfil melódico de la variante 5, Ejemplo 4, tiene una estructura distinta.

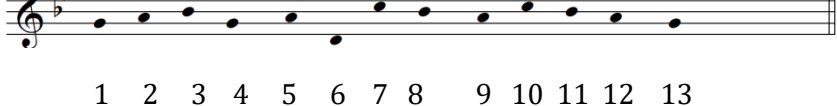
Aquí nos encontramos ante lo que Miguel Manzano denomina como un “invento distinto”. José López también es consciente de que estamos ante una tonada diferente a las anteriores. ¿Por qué?, pues porque si comparamos las secuencias, vemos que son diferentes: comienzo por grados conjuntos (las anteriores todas forman una tríada mayor); tiene un perfil melódico más escueto y el final, termina con un tetracordo menor (sonidos 10-13) por grados conjuntos también, mientras que en las anteriores se puede observar claramente la tríada mayor descendente.

Perfiles melódicos de cuatro variantes melódicas del romance de “El señor don gato”

Ejemplo 1, var. 1 

Ejemplo 2, var.3³⁶ 

Ejemplo 3, var. 4 

Ejemplo 4, var. 5 

Previamente a la exposición de las transcripciones musicales de su artículo, hace un comentario que nos da a entender, que no tiene muy claro la diferenciación de los tipos melódicos. El habla de variantes melódicas, pero no especifica nada más. Lo que sí parece tener más claro, es el método de clasificación de las variantes textuales, digno de encomio, pues llega hasta el detalle más mínimo; en lo que respecta a la variación que puede darse en cualquier concepto, o palabra diferente que altere el significado de la estrofa.

³⁶ El hecho de que no se corresponda el Ejemplo 2 con el número de variante (que en este caso es 3) es debido a que hacemos referencia al orden de aparición de las variantes en el artículo de José García, estas están entre las páginas 337 y 341 de su trabajo.

De su estudio resultan cinco tipologías diferentes, cada tipología describe un aspecto del romance:

- Tipología 1: lugar donde el gato está sentado antes de recibir a la gata.
- Tipología 2: breve descripción de la gata,
- Tipología 3: breve descripción del parentesco de la gata.
- Tipología 4: el motivo por el que el gato se cae del tejado.
- Tipología 5: sobre la muerte del gato³⁷.

A cada una de estas cinco tipologías le corresponde una serie de variantes textuales que el autor enumera alfabéticamente, desde la “a” hasta la “q”, obteniendo una clasificación alfanumérica de este tipo: 1a /2d / 3j / 4n / 5p. Nos parece muy útil esta clasificación de los textos, pero creemos que el análisis musical es insuficiente y poco ilustrativo, teniendo en cuenta la cantidad de tonadas que existen del romance de “El señor don gato”.

2.8. Eduarso Sonhs: Seis versiones del villancico “Con qué la lavaré” en los cancioneros españoles del siglo XVI³⁸

En este artículo, Eduardo Sonhs muestra su conocimiento particular sobre el género musical culto del villancico renacentista, haciendo especial hincapié en uno en concreto: “Con qué la lavaré”. En su texto, analiza prácticamente todos los aspectos formales del género: las fuentes, los textos, comparación de los mismos, diferencias ortográficas, impresores y cancioneros de la época, comparación de algunos villancicos en distintas obras, sobre las transcripciones y algunos otros aspectos. Lo más interesante de su trabajo, es el análisis comparativo que hace de las seis versiones del villancico. Éstas son de distintos autores del Renacimiento (Narváez, Valderrábano, Pisador, Fuenllana y Vázquez); también extrae una pieza del *Cancionero de Upsala* (1556). En realidad son seis versiones realizadas en base a un mismo tipo melódico, y el autor hace análisis de los sistemas modales y de las texturas que poseen las obras. Al final del trabajo, vienen unos ejemplos comparativos de las versiones del villancico, de los autores que hemos mencionado. La comparación la va realizando por estrofas textuales, a las que le añade la frase musical correspondiente.

Estos ejemplos comparativos, son aplicables a dos cuestiones importantes para nuestro trabajo: la *evolución histórica de los sistemas modales y tonales de la música de tradición oral*, y la *generación de variantes melódicas a partir del mismo tipo melódico*. La primera cuestión, abre el debate en torno a la datación de la música tradicional y de tradición oral,

³⁷ José López García y María del Valle de Moya Martínez (2018): “El romance...”, págs. 328-329.

³⁸ Comentario sobre el artículo de Eduardo Sonhs (1987): “Seis versiones del villancico ‘Con qué la lavaré’ en los cancioneros españoles del siglo XVI”. *Revista de Musicología*, vol. 10, núm. 1. (Madrid: Sociedad Española de Musicología, págs. 173-220).

pues cuando analizamos las tonadas que existen en los cancioneros musicales y observamos sus sistemas melódicos, podemos ver, como pertenecen a sistemas modales, a sistemas en proceso de tonalización y a sistemas melódicos completamente tonales. Por tanto, si encontramos piezas melódicas (en los repertorios de los cancioneros populares y tradicionales) con las características modales como la que posee el villancico que en este artículo se expone, por lógica deductiva, asumimos que es una pieza melódica construida en base a un sistema melódico, que guarda conexiones con la modalidad renacentista (sin necesariamente atribuirle esta antigüedad, salvo ulteriores comprobaciones).

La segunda cuestión nos muestra el gusto estético, la técnica musical, la proyección musical³⁹, las posibilidades instrumentales de cada compositor, también su previsión o su imprudencia, etc. Todos estos aspectos y muchos más se pueden comprobar en la variación melódica que cada autor genera. Veremos que son procesos similares a lo que suceden en ámbitos de la tradición oral, solo que en este caso, podemos observarlo en compositores cultos y en una fecha concreta⁴⁰.

2.9. Juan Tomás Parés. Las variantes en la canción popular⁴¹

Con su artículo, Juan Tomás Parés nos facilita una visión particular de lo que según él, son variantes melódicas del romance de "Don Boyso". En su artículo trata varias piezas y hace hincapié en el estudio formalista de este romance, del cual presenta diecisiete variantes. Las melodías son de diferentes puntos de España: León, Galicia, Extremadura, Soria, Cuenca, Cataluña y Zaragoza.

Según el autor, el interés de las variantes melódicas radica ante todo "en la misma melodía y en la comparación de ella con las cantadas en otras características, sus giros melódicos, cadencias, variaciones rítmicas, todo lo cual contribuye a imprimir en ella, el carácter o fisonomía propia de cada demarcación" (Tomás Parés, 1959: 196). Tomás Parés, está convencido de que el repertorio que investiga, ha tenido su génesis, florecimiento y perpetuación, por medio de los siguientes factores:

- Han sido compuestos por trovadores y juglares.
- Parte del repertorio tradicional y popular tiene influjos del canto gregoriano.
- También están las piezas creadas por eruditos y por gente humilde.

En cuanto a la perpetuidad y continuidad de las piezas en variantes, el autor expone que éstas se producen por haber aprendido mal la melodía o el texto, y cree que existen una

³⁹ Hacia qué público se dirige la pieza compuesta.

⁴⁰ Estas cuestiones las trataremos más adelante en nuestro trabajo, pues son asuntos principales y a resolver en nuestra tesis.

⁴¹ Juan Tomás Parés (1959): "las variantes en la canción popular. El romance de los Dos hermanos". *Anuario Musical*, Vol. XIV, (2000), (Barcelona: Instituto Español de Musicología del CSIC, págs. 195-205).

serie de “cualidades” en los intérpretes (de los que considera que existen siete tipos⁴²) que son las causantes de dicho fenómeno. Al finalizar su artículo, concretamente en las páginas 204 y 205, Tomás Parés nos facilita veintiuna transcripciones. Las tres primeras, son de unos cantos catalanes sobre los que el autor detalla algunos aspectos relacionados con la traslación geográfica de los repertorios musicales, y la influencia de esta cuestión sobre la variabilidad. Las diecisiete restantes, son transcripciones musicales del romance de “Don Boyso”.

Desde nuestro punto de vista, Tomás Parés comete el error de no hacer apreciaciones sobre lo que él entiende por variantes y versiones; tampoco deja claro si se refiere a los textos o a las melodías. En una primera aproximación analítica, podemos observar que existen dieciséis tipos melódicos diferentes. Tomás Parés solo comenta que en las melodías que transcribe, podemos apreciar los cambios, desde los parecidos hasta los cambios más lejanos. Pero no comenta que las similitudes entre las melodías del romance, son prácticamente nulas.

Creemos que el elenco de las aportaciones sistemáticas que el autor nos expone, están bien encaminadas, pero falta la inclusión explicativa de conceptos. Algunos de ellos tales como el de *tradición heredada*, que actúa en la “creadores”, cuando se refiere a juglares y trovadores, a los influjos del canto gregoriano, o aquellos eruditos o a la “gente humilde”.

Otros aspectos que no relaciona son las posibilidades de la mezcla de los puntos anteriores, y el hecho de que la generación de variantes melódicas, está condicionada a veces por el tipo de repertorio musical practicado. Sirva de ejemplo la práctica de los rosarios de la aurora, donde las variantes se producen a nivel local, y los cantos de trabajo, que se producen a nivel personal (Berlanga, 1998: 272).

A continuación, vamos a realizar un esquema sobre los 16 tipos melódicos de dicho romance (Tabla 1). Las canciones que pone Tomás Parés en las páginas 204 y 205 van enumeradas del 1 al 21. Nosotros vamos a comenzar desde la tonada número 4, y a partir de esta vamos a ir anotando el tipo melódico y la modalidad o tonalidad en la que se encuentra dicha tonada⁴³.

⁴² Estos son los siete tipos de intérpretes que Tomás Pares comenta en su artículo: *Primer tipo de intérpretes*: Son aquellos que poseen buena memoria, y habiendo aprendido bien las canciones que han oído, las pueden repetir sin omitir detalle y sin cambiar nada. Estos no crean melodías. *Segundo tipo de intérpretes*: los que aprenden mal la canción, y al cantarla modifican sin darse cuenta, alguna nota, alguna frase entera, cambian la modalidad o alteran el ritmo, le añaden algún adorno o la embellecen. Estos están dotados de una cierta fantasía. *Tercer tipo de intérpretes*: Los que contrariamente a los anteriores, por haber aprendido mal la canción, la cantan adulterándola y la empobrecen porque no tienen oído y les falla la memoria. *Cuarto tipo de intérpretes*: Los que aplican una única melodía a cualquier texto. *Quinto tipo de intérpretes*: Los que aplican textos a melodías que no les corresponden, ni por su carácter ni por su ambiente, ni por su ritmo. *Sexto tipo de intérpretes*: Los que no tiene una idea clara de lo que cantan, y confunden unas canciones con otras, mezclando textos de dos o más canciones y juntándolas en una sola. *Séptimo tipo de intérpretes*: Los instrumentistas que no tienen nociones de lenguaje musical, y al tocar en su instrumento una canción que ellos saben cantar, les sale una melodía muy alejada de la melodía que antes habían cantado (Tomás Parés, 1959: 196-197).

⁴³ Como podemos comprobar en el cuadro, existen 16 tipos melódicos distintos. La tonada 4 y 5 son variantes melódicas y la tonada 20 y 21 también. Por tanto, no es que la primera sea una referencia melódica para el posterior desarrollo en variantes melódicas de las demás, más bien, lo que hace Tomás Parés es disponer una serie de melodías diferentes para el romance de “Don Boyso”.

Tabla 1. Exposición de los 16 tipos melódicos que comenta Tomás Parés en su estudio

NÚM. DE TONADA	TIPO MELÓDICO	MODALIDAD / TONALIDAD
4	A (1)	Modo de mi
5	A1 (1)	Modo de sol
6	B (2)	Modo de mi
7	C (3)	Do mayor
8	D (4)	Do mayor/menor
9	E (5)	Modo de sol
10	F (6)	Do mayor
11	G (7)	Do mayor
12	H (8)	Do mayor
13	I (9)	Do mayor/menor con final en modo de mi
14	J (10)	Do mayor
15	K (11)	Modo de do (protomelodía)
16	L (12)	La menor
17	M (13)	Modo de la con tercera inestable
18	N (14)	La menor
19	Ñ (15)	Modo de mi con tercer y sexto grado inestable
20	O (16)	Modo de la
21	O1 (16)	Modo de mi con tercera inestable

2.10. Miguel Ángel Berlanga: variantes melódicas personales, locales y homólogas⁴⁴

Miguel Ángel Berlanga Fernández, realizó una tesis doctoral que surgió a raíz de un estudio de catalogación previo, que le solicitó el Centro de Documentación Musical de Andalucía, referente a los fandangos. En dicho estudio, se percató de que el término “fandango” poseía una definición muy “estrecha” en comparación a lo que el género en sí, era capaz de significar. La respuesta a esta cuestión, la explica mediante la creación de dos categorías diferentes. Por un lado, el autor constata que existen los fandangos (ff) y los fandangos del sur (fs). Los primeros son “diversas músicas muy variadas entre sí, pero ligadas de una manera u otra al baile. A veces son instrumentales y otras son canciones ligadas al baile” (Berlanga, 115: 1998). La otra categoría es la que se refiere a los fandangos del sur, los cuales poseen “ciertos rasgos formales comunes (en) todos ellos y (se) muestra que son agrupables en una única categoría” (Berlanga, 115: 1998).

Este párrafo anterior completa uno de sus objetivos; *la idea de explicar el resultado de los comportamientos humanos en torno al ritual musical y explicar el ritual en sí, basándose en el presente histórico, que son los intérpretes*. Aunque estos objetivos están más cerca de la corriente antropológica de la disciplina, no margina ni discrimina en ningún momento las posibilidades del análisis musical (sobre todo melódico).

⁴⁴ Comentario sobre la tesis de Miguel Ángel Berlanga Fernández: *Los fandangos del sur. Conceptualización, estructuras sonoras, contextos culturales*, 2 tomos. (Granada: Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, 1998). Director de tesis: Dr. D. Ramón Pelinski.

Muestra de ello, son los cuadros que presenta a lo largo de su trabajo, donde expone transcripciones musicales conceptuales y concretas: analiza perfil melódico, relaciones armónicas de la melodía, cadencias, sistema melódico, etc. Sobre el estudio de las variantes melódicas, es un trabajo a tener en consideración, porque nos aporta ideas interesantes. ¿Cuáles? La diferenciación de las variantes melódicas en tres categorías diferentes: *variantes personales*, *variantes locales*⁴⁵ y *variantes homólogas* (flamencas).

Estas diferencias las explica el autor a lo largo de su tesis. La primera categoría (variantes personales) está en la página 203, bajo el título “Variantes personales dentro de los mismos estilos. El concepto de modelo en los fandangos verdiales”. Aquí presenta seis transcripciones musicales, agrupadas de dos en dos (Cuadro 3). Cada grupo de dos, variantes están interpretadas por un cantaor diferente. Cada uno de ellos interpreta un único estilo: el de Comares. Se pueden apreciar las diferentes formas de interpretar el verdial en las transcripciones, pudiéndose observar en las mismas, las características melódicas que cada intérprete le imprime a su particular modo de cantar

Cuadro 3. Comparación de tres grupos de de variantes melódicas del género de verdiales al estilo de Comares. (Berlánga, 1998: 205)

The image displays three groups of musical notation, each consisting of two staves. The first group is labeled "1er intérprete (dos versiones)", the second "2º intérprete (otras dos versiones)", and the third "Tercer intérprete (dos versiones)". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments, illustrating the differences in interpretation between the three cantaores.

Prosigue con su estudio en la página 273, en la cual comienza con otro apartado titulado “Variantes personales-variantes locales”. Aquí incluye otras seis transcripciones musicales, pero de otro fandango diferente: el de “Valverde” en su variante de “Pichardo”. La comparación del cuadro de la página 205 (verdiales de estilo Comares) y el de la página 275 (Cuadro 4), en el que muestra las seis transcripciones del fandango de “Valverde”, dirigen al autor hacia unas conclusiones interesantes sobre el fenómeno de las variantes

⁴⁵ Cuales derivan de las variantes personales y en ciertos casos con denominación errónea según el caso: “El estudio de las variantes personales en los ff verdiales, nos llevó a establecer que en ellos, no existían previamente *variantes locales* sino personales: cada cantaor hacía su versión personal. Las diversas coplas cantadas por un mismo cantaor, se parecían entre sí como copias similares de un mismo modelo. Lo que de esto se concluyó de interesante, era la constatación de que para los ff verdiales no cabía hablar –por lo que se refiere a la copla- de un fandango (de cada localidad en la que estos se canten), sino de tantos como de intérpretes haya” (Berlanga, 1998: 272).

melódicas, y de las *libertades* y *normas* que se crean en torno a la interpretación. Esto puede variar según sea en un *entorno más personal*, como puede ser por ejemplo, una fiesta de verdiales, o en un *entorno institucionalizado*, como puede ser el del mundo del flamenco.

Cuadro 4. Comparación de tres grupos de de variantes melódicas del género de fandangos onubenses de Valverde al estilo Pichardo (Berlanga, 1998: 274)

Cantao 1 (Urbano López, Pichardo)

Cantao 2 (Paco Torrejón)

Cantao 3 (Marcelo Vélez)

The image displays three musical staves, each representing a different melodic variant of a fandango from the 'Valverde al estilo Pichardo' genre. Each staff is labeled with a 'Cantao' number and the name of the performer. Cantao 1 is by Urbano López, Cantao 2 by Paco Torrejón, and Cantao 3 by Marcelo Vélez. The notation is in treble clef with a 3/4 time signature. Each staff consists of two lines of music, with various rhythmic and melodic ornaments indicated by numbers and arrows above the notes.

3. ENFORQUES DE OTROS INVESTIGADORES EXTRANJEROS

3.1. Sirvart Poladian: El problema de la variación melódica en la canción popular⁴⁶

Poladian comienza su artículo, haciendo comentarios sobre las principales contribuciones que se han realizado en torno a las variantes melódicas. Dichas contribuciones han servido para intentar solucionar el problema de la *indexación* de melodías en la canción popular, o como un *preanálisis estilístico*. En este artículo, el autor trae a colación los siguientes puntos:

- Expone algunos ejemplos de variantes melódicas, y describe los principales factores que las producen.
- Trata las principales características de lo que él denomina “constancia melódica”⁴⁷, observadas en la indexación de melodías.
- Compara de forma específica, las melodías tradicionales de algunas baladas británicas y alemanas.

Vamos a resumir estos tres puntos que el autor engloba en tres apartados: Apartado I), variación melódica. Apartado II) Constancia melódica. Apartado III) El problema de la variación melódica en la canción popular.

Apartado I). Variación melódica.

Poladian establece una serie de puntos clave para entender el *por qué* y el *cómo* se producen las variantes melódicas. Dice lo siguiente:

El principio de la canción. La variación puede producirse al comienzo de la pieza por dos motivos principales: 1) por la incertidumbre del cantante (que a veces no sabe muy bien como comenzar), y 2) por el asunto de la anacrusa, la cual puede producir diferentes intervalos de inicio.

Por los intervalos. En este punto, hay tres claves principales para comprender como los intervalos pueden producir variantes. 1) El tamaño de los intervalos que dan saltos (no escalonados). 2) Ciertos intervalos melódicos y ciertas progresiones melódicas, son características de ciertos modos⁴⁸, o bien, estas progresiones y los intervalos dan al modo su característica sonora. 3) El autor termina este punto, argumentando que parece que también hay una “tendencia” regional e individual, a rellenar los espacios entre los saltos interválicos.

⁴⁶ Comentario sobre el artículo de Sirvart POLADIAN (1942): “The Problem of Melodic Variation in Folk Song”. *The Journal of American Folklore*, vol. 55, núm. 218. (University of Illinois Press: American Folklore Society, págs. 204-211).

⁴⁷ Lo que puede equivaler a similitud entre frases melódicas del documento.

⁴⁸ Por tanto, si un intérprete cambia el modo original de un documento (por ejemplo: gusto por otro tipo de sonoridades), pueden darse cambios interválicos motivados por el mismo cambio de modo.

Variación melódica ocasionada por el texto o viceversa. El texto se adapta a la melodía o la melodía se adapta al texto. También está el hecho del intercambio entre géneros distintos, que toman prestadas sus melodías, produciéndose cambios: una balada se transforma en una canción de cuna o una canción de fiesta, o cuando es tomada para ser bailada.

Definición de los límites de la variación melódica. El autor se pregunta aquí, si se puede considerar al perfil melódico (en el caso de que sea similar, parecido o con mismos giros melódicos pero con intervalos diferentes) como una herramienta que pueda dictaminar la similitud y la diferencia entre las melodías.

Variación melódica debido al estilo y la técnica. La decoración melismática de las piezas también construye variantes melódicas. También el estilo de regiones distintas y las técnicas diferentes las producen.

El papel del lenguaje en la afectación de la variación melódica. Según Poladian, hasta el momento en el que escribió el artículo, no había constancia de estudios que dictaminaran la producción de variantes melódicas, ocasionadas por las diferencias lingüísticas y la dicción. No obstante, deja constancia de algunas coherencias que el observa, en cuanto al posible cambio en las estructuras métrico-lingüísticas, las cuales pueden quedar afectadas (Poladian, 1942: 204-206).

Apartado II). Constancia melódica.

El autor analiza las similitudes que pueden encontrarse, en diferentes repertorios de distintos países. Subraya la necesidad de encontrar un método válido para estudiar estos repertorios (entre los que ya se han utilizado: análisis estilístico, indexación de melodías y análisis por superposición de melodías). Por medio de este tipo de análisis, se han podido encontrar semejanzas como hemos comentado, entre distintos repertorios, encontrándose las mayores similitudes en la *frase final*, en la *acentuación de los sonidos* y en el *contorno melódico*⁴⁹. En relación a este último aspecto, Poladain subraya la importancia de la psicología experimental y sus avances, para intentar determinar la creación musical en la canción popular y tradicional, y las variantes melódicas que se producen a consecuencia de factores como las distintas fuerzas lingüísticas, las tendencias fisiológicas o incluso, los ideales artísticos. Estos factores pueden producir cambios en las líneas melódicas (Poladian, 207: 1942).

Apartado III). El problema de la variación melódica en la canción popular.

⁴⁹ Exponemos aquí con más detalle, estos tres puntos que subraya Poladian:

Frase final. Al parecer, las características de las terminaciones de las melodías, también pueden sostener similitudes (Bartok, Herzog). Es curioso que en el análisis de los repertorios españoles, los resultados (después de aplicar el método de la frase final), parece que no fue del todo satisfactorio. El autor tampoco dice, sobre qué repertorio de variantes hizo su análisis, pero llama la atención.

Tonos acentuados (sonidos acentuados). A veces, los sonidos acentuados son también una indicación de las variantes melódicas (aunque puedan presentar diferencias acusadas en el decurso melódico). Poladian se apoya en el estudio de Oswald Koller⁴⁹ para elucidar este aspecto, pues a partir del trabajo de éste, llega a la conclusión de que este parámetro, sirve para determinar los grupos de variantes.

Contorno (melódico). El autor comenta aquí los mismos aspectos que Charles Adams. Expone que el contorno melódico puede determinar también los grupos de variantes melódicas. El contorno sirve para determinar una estructura común y la relación de las partes de las variantes melódicas. (Poladian, 1942: 206-207).

En este último apartado, el autor nos expone que la música popular se transmite por medio de *esquemas métricos, patrones rítmicos, prosodia y sintaxis musical*. Esto es lo que permite *transmitir y perpetuar* los rasgos musicales. A continuación, pasa a describir y a comparar algunos repertorios de canciones de baladas en los repertorios alemanes, ingleses y estadounidenses, encontrando reminiscencias y evidencias de variación melódica en dichos repertorios (Poladian, 1942: 209-210).

Finaliza su texto exponiendo que él comenzó a estudiar las variantes melódicas para poder crear un método de indexación, pero al final, terminó analizando el contorno melódico de las piezas. Argumenta que este elemento musical, es lo que le da estabilidad a las variantes melódicas, porque según él: “Los contornos melódicos pueden crear grupos de melodías que serán usados socialmente (...) y porque el contorno melódico puede definir grupos de melodías con características similares en comunidades más o menos extensa (Poladian, 1942: 210-211). Termina diciendo que solo los contornos melódicos “más fuertes” son los que *se establecen y permanecen*.

Esto último, es algo con lo que no estamos del todo de acuerdo; tampoco explica, qué es lo que él entiende por contornos melódicos “más fuertes”. Creemos que la “fuerza” de un contorno melódico, es un concepto subjetivo, abierto a debate, pues entendemos que el hecho de que una melodía se pueda *establecer y permanecer*, no va a depender siempre de la *fuerza con la que sus sonidos estén unidos*. Los factores extramusicales, también juegan un papel importante: medios de comunicación, intérpretes, si es más o menos difícil su ejecución, y cómo la asimila en este caso, el pueblo, etc. En suma, creemos que este artículo aportó buenas ideas en su momento. Ideas que luego fueron tomadas por etnomusicólogos célebres, entre ellos Alam Lomax. Pero también hay que decir, que sus logros son cuestionables, pues abre muchas hipótesis, pero solo deja en claro, aquello que ya de por sí es algo que el mundo académico conoce.

3.2. Nicholas Ruwet: Forma vs. Sustancia⁵⁰

El sistema de análisis de Ruwet es interesante, pues aplica métodos de la lingüística estructuralista⁵¹, por lo que divisa la música como *forma* y no como *sustancia*. Esto le ayuda a crear unas *formas estructurales especiales*, que muestran cuál complejo es el sistema que se esconde dentro de una melodía. También demuestra la complejidad que puede presentar un análisis musical melódico, si se tienen en cuenta algunos niveles como por ejemplo, el de longitud de frase, el cual organiza sus segmentos (periodo, frase, semifrase, motivo, etc.), dentro de unos niveles determinados.

⁵⁰ Comentario sobre el texto de Nicholas Ruwet (1966): “Méthodes d’analyse en musicologie”. *Revue belge de musicologie*, núm. 20. págs. 65-90. Reeditado en: *Langage, musique, poesie* (Paris: Du Seuil, 1972, págs. 100-102).

⁵¹ La lingüística estructuralista parte de Ferdinand de Saussure (1857-1913), el cual escribió una obra titulada *Curso de lingüística general* que se publicó póstumamente en 1916 por sus alumnos. En esta obra, Saussure establece la teoría de que el lenguaje, es un sistema en el cual los diversos elementos que lo construyen, ofrecen entre sí, una relación de *solidaridad y dependencia*. Analiza las *estructuras subyacentes* y sus *relaciones*, y establece una nueva conceptualización para el lenguaje, determinando que éste es *forma* y no *sustancia*.

Un ejemplo de sus fórmulas la tenemos en la siguiente enumeración de segmentos: $A + A + B + B' + c + c + D + c + c + D'$. Esta enumeración está simplificada, pues el autor determina de antemano que, de la sección $B + B'$, existen otros “restos” de frase los cuales se pueden describir como $B+x$ y $B+y$. Por tanto, el resultado de la primera enumeración sería: $A + A + (B + x) + (B' + y) + c + c + D + c + c + D'$. El análisis de Nicholas Ruwet está dentro del ámbito de la semiología musical. Sus objetivos son los de llegar a establecer un código, que explique las relaciones sintagmáticas de los segmentos musicales. Sus principios analíticos son:

- Utiliza dos métodos de análisis: *método de análisis general* y *método de análisis sintético*. El primero va del mensaje al código y el segundo del código al mensaje.

- Realiza su análisis de “abajo hacia arriba”. O sea, analiza morfemas, sintagmas, oraciones musicales hasta que llega a discurso completo.

- En su análisis *hay tantos niveles como segmentos de frase*⁵². Dentro del nivel I están las secuencias más largas. Las que se repiten íntegramente, bien inmediatamente después de su primera emisión, bien tras la intervención de otros segmentos. Este nivel proporciona estructuras como $A+X+A$, $A+A+X$, $A+X+A+Y+A$, $A+A+B+B+X$, $A+B+A+X+B+Y$.

- Para Ruwet, el *principio de identidad*, es igual al *principio de repetición* de segmentos. Si los segmentos son iguales en duración se pueden nombrar con A, B, C, D, etc. Si los segmentos son diferentes, se colocan las primeras letras del abecedario, más las últimas del mismo: A, X, A, X, A, B, Y, etc. X e Y, pueden ser identidades (repeticiones) mayores o menores. Esto último produce unidades de nivel II, como, por ejemplo, $A = a + b$, y $X = a +$

c. Así, una parte de X aparece como una estricta repetición de A.

Parte de su análisis sintético expone que:

- En el nivel I están las secuencias más largas, las que se repiten íntegramente a continuación de otros segmentos. Aquí afloran las estructuras $A+X+A$, $A+A+X$, $A+X+A+Y+A$, $A+A+B+B+X$, $A+B+A+X+B+Y$, etc.

- Los segmentos se pueden definir como $A+A+X$ o $A+A+B$. Esto sucede porque podemos cambiar X, Y y Z por B, C, D, siempre en el caso de que B, C y D, tenga una duración similar a A. La letra X es para cuando la sección posterior a A, se considera como “resto”.

- Los resultados se consolidan observando las cadencias o las pausas del texto.

- $A+A+X$ se puede reescribir $A+A+A'$. $A+B+A+B$ se puede reescribir $A+A'+A+A'$. ¿Por qué? / $A+A+X = a+b, a+b, a+c$ / $A+B+A+B = a+b, a+c, a+b, a+c$. Siempre y cuando la identidad B sea igual en duración a A.

⁵² En el texto que estamos tratando solo existen dos niveles. Nivel I) para las “identidades” más extensas y nivel II, para las “subidentidades”. Hay que tener en cuenta que en este trabajo, Ruwet analiza solo melodías. En los análisis de obras polifónicas o más complejas, deberían existir más niveles.

Este tipo de análisis es muy interesante para crear códigos de representación estructural/musical, pues determina las diferencias profundas de los segmentos melódicos (Ejemplo 1). Para el análisis de variantes melódicas, tiene su utilidad, puesto que con este tipo de procedimientos podemos determinar con más exactitud, las diferencias existentes entre las semifrases que las crean.

Ejemplo 1. Análisis de Nicholas Ruwet de una canción medieval de Guiot de Provins (1115-1208). De la estructura de arriba surgen los subsegmentos siguientes: $A = x + a / B = y + b / C = z + a / D = w + b / E = v + a' / F = \zeta? / C' = z' + a' / B = y + b$

A + B + C + D' + E + F + C' + B

Creemos que la inteligibilidad de los ejemplos que pone del código formal es correcto. La cuestión es: ¿cómo lo podríamos aplicar nosotros? En una primera aproximación, surgen algunas complicaciones. El hecho de que segmentos similares, se puedan escribir con diferentes patrones complica el análisis. Esto es primordial para entender el análisis melódico/vocal. ¿Por qué?, pues porque los segmentos melódicos y el texto de una misma canción, pueden ser silábicos en un sitio y melismáticos en otro, lo que hace ampliar o recortar la duración de dichos segmentos ¿Qué sucedería si por ejemplo en X (Ejemplo 2), la duración de los segmentos inferiores (x+b) cambiara en la siguiente repetición de X? Las notas serían las mismas, pero no la duración de los segmentos inferiores.

Ejemplo 2. Es María la "nave de gracia". Canción de la aurora del Valle de los Pedroches (Córdoba) recopilada por Luís Lepe Crespo (reedición: Rafael Jiménez Rueda)

Es María la "nave de gracia".

a

Por otro lado, las ventajas de su análisis son muchas. En primer lugar, el hecho de considerar la nomenclatura formal, por el condicionante de la duración de segmentos, nos parece acertado, incluso más que la tradicional estructura formal, la cual depende del orden de aparición de las frases. En segundo lugar, el hecho de cambiar el término de *repetición* por el de *identidad*, nos parece genial, pues dicho concepto, es más consecuente con la relación de las partes de la melodía; se crea un vínculo de reciprocidad entre ellas. Por último, la utilización de la técnica de “restos” con aplicación de las últimas letras del abecedario (x, y, z), nos da información sobre la extensión de los segmentos (más o menos largos en comparación con A). La forma tradicional A, B, C, D, E etc., no hace apreciaciones sobre esto. En definitiva, el análisis de Ruwet tiene aplicaciones analíticas interesantes para el análisis de las variantes melódicas, pues puede mostrarnos con más precisión, la duración de los segmentos que varían dentro de una tonada.

3. 3. Simha Arom: Análisis paradigmático⁵³

Reconocido es el estudio de Simha Arom sobre la música de los Aka, también llamados biaka, bambemga o ba’aka. Estos, pertenecen a un pueblo pigmeo centroafricano. El autor comenzó a estudiar la música de este pueblo a partir de 1971, y su esfuerzo, dio como resultado el trabajo que vamos a comentar aquí. Toda su labor científico/musical es importantísima, hasta el punto de ser el precedente que utilizó la UNESCO para poder declarar la cultura musical ba’aka, como Obra Maestra Oral y Patrimonio Intangible de la Humanidad. Simha Arom fue uno de los primeros etnomusicólogos en aplicar el método paradigmático de Nicholas Ruwet. Sus dos volúmenes, describen prácticamente todos los aspectos musicales de la música de los ba’aka (rítmicos, melódicos y armónicos).

Dentro de sus dos volúmenes, tenemos una serie de apartados en los que trata el asunto de las variantes melódicas. Estos apartados, se encuentran entre las páginas 434 y 707 del segundo volumen. A continuación vamos a comentarlos, exponiendo también una serie de ejemplos para poder comprender las intenciones de Arom.

En el capítulo 3 (polirritmia estricta), apartado 2.3. (realización, variación y modelos), Arom nos da indicaciones sobre una serie de reglas o fórmulas⁵⁴ que están implícitas en la

⁵³ Comentario sobre el texto de Simha Arom: *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d’Afrique Centrale. Structure et méthodologie. 2 vols.* (París: Selaf, 1985). Vol. 2, libro VI, págs. 434-707.

⁵⁴ Estas seis fórmulas son las siguientes:

Primera. Figuras fijas u *ostinatos estrictos*. Son fórmulas muy concretas y simples, de dos o tres notas las cuales pueden interpretar (Arom, 1958: 435).

Segunda. Las figuras están *predeterminadas con distintas fórmulas*, pero no admiten variación a lo largo de la ejecución de la pieza o trozo correspondiente. Un ejecutante dispone de una serie de fórmulas musicales fijas. Este elige tal o cual fórmula en función del día, del estado de ánimo, de la solemnidad del acto, etc. (Arom, 1985: 436-440).

Tercera. Las figuras pueden *variar pero dentro de un periodo inmutable*. El intérprete puede intercambiar el orden de las figuras dentro de la célula melódica principal que canta o toca. Este es el *principio conmutativo* (el orden de los factores no altera el producto). Incluso puede añadir figuras más pequeñas, pero sin alterar el modelo principal (Arom, 1985: 440-447).

Cuarta. Las figuras varían por amplificación de los periodos musicales. Simha Arom comenta al respecto: “El proceso de amplificación recordemos, consiste en desarrollar de manera esporádica el material rítmico propio de una figura, a lo largo de un número de periodos siempre múltiplos de éste” (Arom, 1985: 448).

construcción melódica de tradición oral. La relación de estas fórmulas creativas, ayudan a los intérpretes a la hora de determinar el tipo de música que deben introducir. Ésta puede ser *recreada, improvisada*, o en el menor de los casos, *aleatoria*.

Al finalizar el apartado 2. 3., el autor introduce más ejemplos sobre la variación por *cuasi-periodicidad*. Primero, muestra dos ejemplos de dos canciones para danza llamadas “bamàra gàzá”, que significa “león de Gaza” y “ayá mə mə wú òyò”, que significa “hermano mío, yo sufro”. Arom expone dos cuadros con información sobre las características de las variaciones de cada una de ellas, y posteriormente, realiza también una transcripción paradigmática. A estas dos transcripciones, le sigue otra transcripción, pero esta vez Arom la denomina con el término de *inventario*. Éste representa las posibilidades rítmicas que tiene el ejecutante para acompañar a la danza⁵⁵.

En el apartado 3. 4. del mismo capítulo, Arom comenta el *grado de variación* que puede existir en las fórmulas polirrítmicas. El autor llega a esta serie de conclusiones:

- (...) “todo apunta a que la mayor o menor variabilidad en combinaciones polirrítmicas centroafricanas, *lejos de ser fortuita*, responde de manera coherente a las características de la música que sustentan dichas combinaciones”.

- “La tasa de variabilidad que presenta una base polirrítmica, es *inversamente proporcional* a la que prevalece en el material melódico superpuesto a ella”⁵⁶. Esto quiere decir que si se varía mucho la melodía de un cantante, el ritmo puede permanecer invariable. Por el contrario, si existe una melodía repetitiva, el ritmo de los instrumentos puede ser muy rico en variaciones.

- Por último, Arom expone que si se respetan las reglas o formulas de los seis puntos anteriores, más estos dos argumentos sobre el grado de variación melódica y rítmica, “cada uno puede constituir a su antojo diferentes fórmulas polirrítmicas (y variaciones melódicas) (...) Si al hacerlo no se modifica la posición de los diversos elementos, las combinaciones obtenidas serán con toda probabilidad, *aceptadas por los guardianes de la tradición en cuestión*”⁵⁷.

En el subapartado 3. 1. del capítulo 4 del volumen 2 (Polifonía por polirritmia), Arom describe el funcionamiento de las partes individuales, las modalidades de su entrelazamiento y las combinaciones polifónicas propias de una serie de canciones del

Quinta. En ciclos (periodos) muy largo. En este punto existe un periodo que se repite x veces. Posee una sección en la que se producen variaciones. En el Ejemplo 1, de las dieciocho repeticiones, catorce son diferentes, y del segundo ejemplo, de las diecinueve, doce son repeticiones diferentes (Arom, 1985: 452).

Sexta. Donde existe *cuasi-periodicidad*. El etnomusicólogo explica así esta fórmula: “Hay cuasi-periodicidad, cuando el intervalo que separa eventos rítmicos reconocibles –es decir, idénticos o similares- no es constante, sino relativamente irregular (Arom, 1985: 453). En la danza bàdá, que forma parte del ngbakè, podemos comparar como los periodos que existen debajo del primer ciclo, no llegan a ocupar el mismo espacio que el primero, pero tienen figuras rítmicas similares (o casi similares) a éste (Arom, 1985: 454).

⁵⁵ Símil: págs. 456-460.

⁵⁶ Símil: pág. 492.

⁵⁷ Símil: págs. 492-493. En estas dos páginas, podemos analizar tres transcripciones paradigmáticas de música para tambor del ritual aga torums (Banda linda). Son tres transcripciones con diferentes fórmulas.

repertorio para orquesta de trompetas Ippy. Concretamente analiza doce canciones. En esta sección, nos muestra las variantes que se producen en dicho repertorio, por medio de un *análisis sintagmático y paradigmático*⁵⁸. Estos planteamientos analíticos son muy prácticos para analizar las variantes que surgen en las diferentes repeticiones de las frases melódicas. En el análisis horizontal (sintagmático) (Cuadro 5) observamos el transcurso de la melodía, y podemos tener una *intuición*, pues podemos ver como existen motivos rítmicos que se repiten. El análisis vertical (paradigmático) (Cuadro 6), traduce la intuición a una lógica analítica que nos permite ver la variabilidad que se produce en torno a una única célula musical, concretamente en la tercera parte de las frases expuestas por Arom.

Según Arom, el análisis paradigmático puede ser útil para: “1) identificar los modelos que subyacen en las distintas piezas. 2) Mostrar la relación a nivel instrumental, entre realización y modelo. 3) Finalmente, arrojar luz sobre la relación entre la música y el hoquetus instrumental” (Arom, 1985: 515).

En el apartado 3.1.1., concretamente a partir de la página 516, Arom analiza dos cantos: *ndərsjé baléndoro*, y *améya*. En este análisis presenta primero las piezas horizontalmente, donde los instrumentos constitutivos van apareciendo de forma ordenada. Luego realiza el análisis paradigmático y obtiene entre otros puntos, el contenido de cada parte instrumental. El inventario de las variaciones que suman el análisis. Las combinaciones de las partes acopladas de dos en dos (Arom, 1985: 516). Desde estos comentarios y presentación de partituras hasta la página 707 de su obra, hay muchas transcripciones musicales con ejemplos de inventarios de variantes, muy útiles para la observación y el análisis en general. En las siguientes páginas de nuestro trabajo, podemos observar ejemplos de análisis paradigmático. En el Cuadro 7, aparecen de forma vertical, las treinta y cinco apariciones de la segunda trompeta de la canción *ndərsjé baléndoro*. Podemos observar que la primera y segunda parte aparecen prácticamente sin cambios, exceptuando las dos últimas apariciones. Por otro lado, podemos observar como las variantes son más frecuentes en la tercera parte (Cuadro 8).

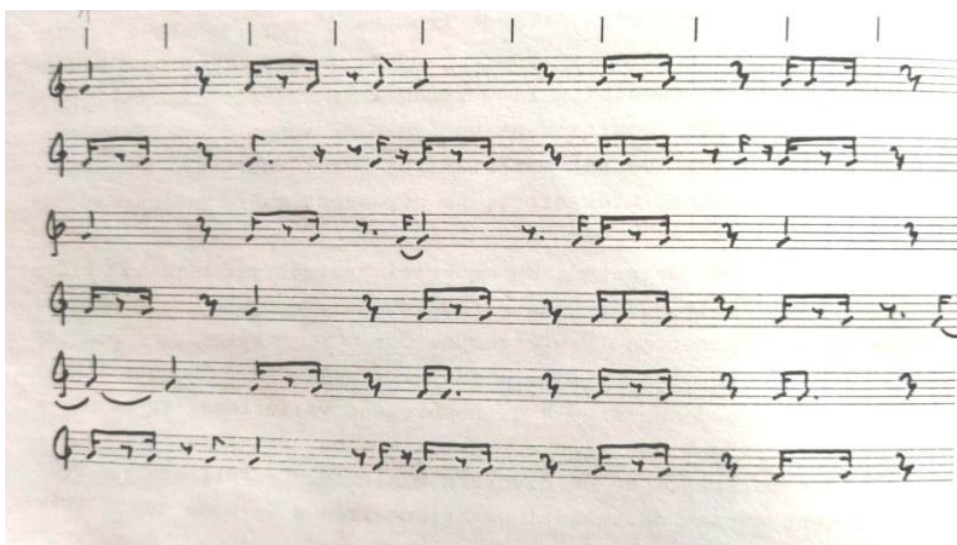
En resumen, el análisis paradigmático de Arom, abre nuevas perspectivas para poder comprender mejor las variantes melódicas. La superposición simultánea de los perfiles melódicos, que es lo que hacen otros autores, resulta muy útil para comprenderlos, pero el análisis paradigmático, muestra con más detalle *los núcleos en torno a los que se producen las variaciones*.

⁵⁸ “Los paradigmas y los sintagmas guían la relación entre los signos. Tanto la relación paradigmática como la sintagmática desempeñan un papel importante en la *determinación del significado de una unidad lingüística*. En las *relaciones paradigmáticas*, los signos obtienen su significado con su asociación de otros signos, mientras que en las *relaciones sintagmáticas*, los signos obtienen su significado de su secuencia”. Esta información ha sido extraída en:

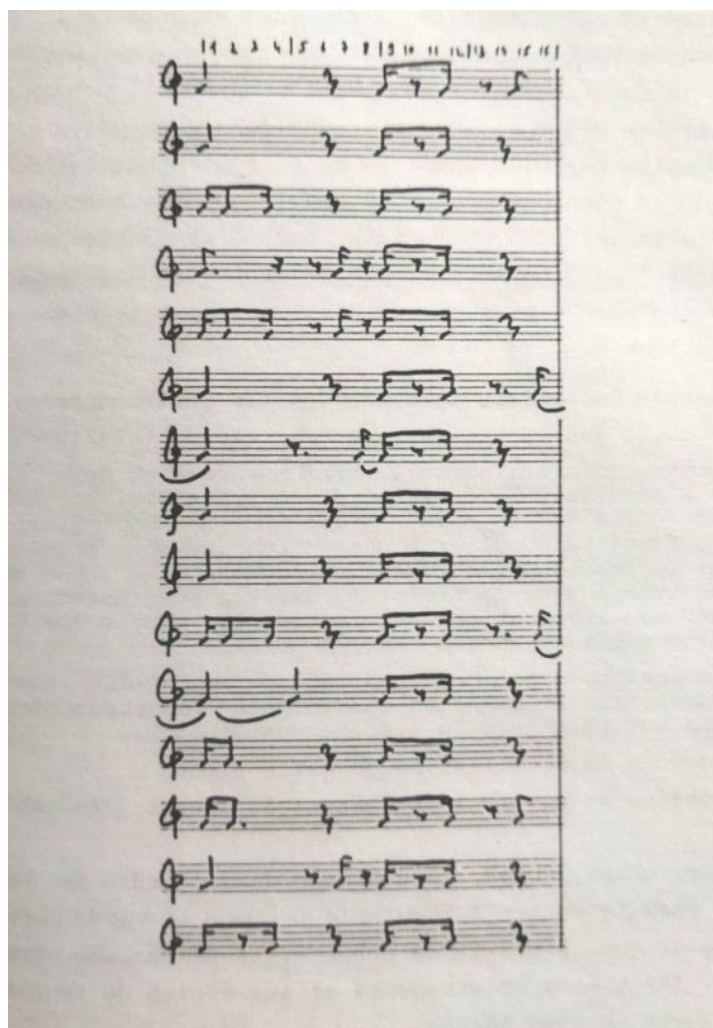
<https://es.sawakinome.com/articles/language/difference-between-paradigm-and-syntagm.html>. En línea el 5-08-2022.

PARTE II. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Cuadro 5. Análisis sintagmático, (fuente: Arom, 1985: 514)



Cuadro 6. Análisis paradigmático, (fuente: Arom, 1985: 515)



CAPÍTULO 1. ESTUDIOS SOBRE VARIANTES MELÓDICAS

Cuadro 7. Análisis paradigmático. Trompa 2 (tā) de la canción ndərəjé baléndoro, (fuente: Arom, 1985: 527)

The image displays a handwritten musical score for Trompa 2 (tā) in 2/4 time, consisting of 35 measures. The notation is organized into two columns: measures 1-18 on the left and measures 19-35 on the right. Each measure is numbered at the beginning of its staff line. The notation includes rhythmic values (quarter notes, eighth notes, rests) and melodic contours (accents, slurs) on a five-line staff. The score is written in a shorthand style typical of ethnomusicological field notes.

PARTE II. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Cuadro 8. Análisis paradigmático. Trompa 4 (tútùlé) de la canción ndə̀rə̀jé balé̀ndoro, (fuente: Arom, 1985: 529)

The image displays a handwritten musical score for Trompa 4 (tútùlé) in 3/4 time. The score is organized into two systems, each containing 12 staves. The first system covers measures 1 through 16, and the second system covers measures 17 through 35. The notation includes notes, rests, and slurs, with measure numbers indicated at the beginning of each staff. The music is written in a single melodic line.

3.4. Constantine Brailoiu: Justa medida entre etnografía y musicología

Constantine Brailoiu (1893-1958) escribió muchos artículos a lo largo de su vida. Algunos de ellos hablan sobre las variantes melódicas. Por ejemplo en el texto de *Esquissed'une méthode de folklore musical*⁵⁹, el autor expone las técnicas que utiliza para estudiar la música tradicional. Su metodología, parte de la interdisciplinariedad: antropología, sociología, etnografía y etnomusicología. Con este cóctel de conocimientos obtiene un amplio abanico de posibilidades analíticas y descriptivas, lo que hace que sus textos, tengan un nivel de exquisitez fabuloso, en el hecho de relacionar la música con la sociedad y la cultura en donde se crea.

En el texto que hemos mencionado en el párrafo anterior, Brailoiu trata el fenómeno de las variantes melódicas. Piensas que este asunto representa uno de los problemas más arduos que tiene el estudio del folklore musical, pero también el más necesario. La problemática surge porque la variación, representa en sí misma la fuente de la creación musical popular y tradicional. Podríamos decir que la variación es un *mecanismo básico de producción melódica*, puesto que como dice el autor: “el intérprete repite tanta veces como sea necesario, para llegar al final de un texto. Pero con cada repetición, la interpretación popular somete el ritmo, la línea melódica, incluso la arquitectura, a alteraciones más o menos perceptibles que pueden llamarse variaciones” (Brailoiu, 1973: 22)⁶⁰.

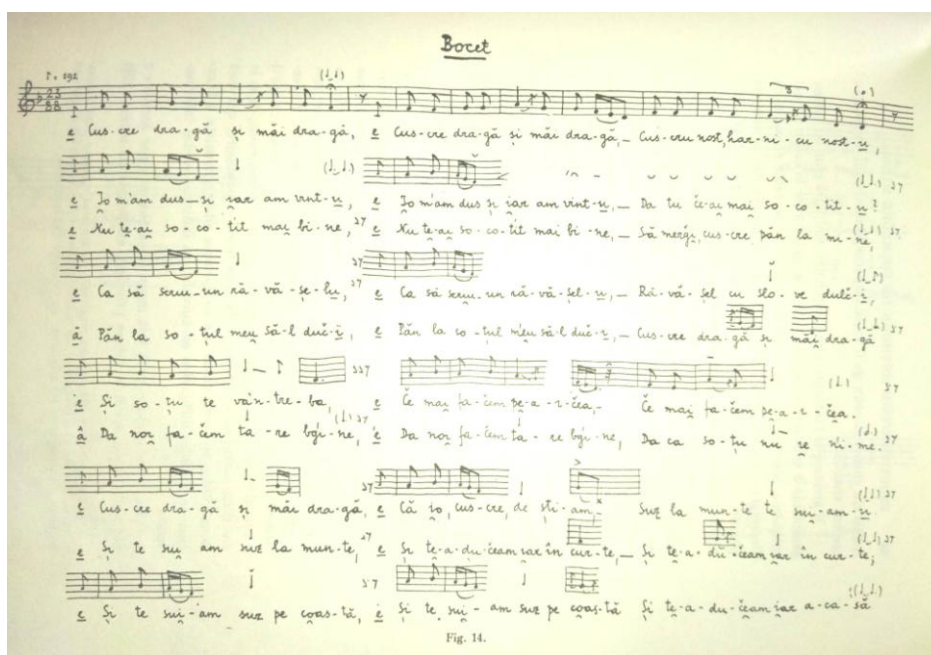
En el Cuadro 9 de la siguiente página, podemos observar la minuciosidad descriptiva de Brailoiu. Cada repetición de la estrofa tiene detallada la variación melódica correspondiente. Puede servirnos de ejemplo de lo que hemos comentado en el anterior párrafo; sobre los cambios que producen los intérpretes, cada vez que cantan la melodía. En la transcripción, podemos ver en primer lugar, la melodía básica que le sirve a Brailoiu, para realizar un despliegue de las variaciones que se producen en cada una de las interpretaciones. Debajo de la melodía aparece su texto correspondiente. Brailoiu comenta al respecto que:

Desde el punto de vista científico, la costumbre de grabar melodías populares solo una o dos veces con el pretexto de que se “repiten” debe ser, por tanto un error. Para hacerlo bien, siempre se debe dejar cantar o tocar al informante el tiempo que lo considere necesario, como se hizo durante la grabación de “este canto fúnebre”. La melodía –compuesta de tres frases-, fue cantada un total de diez veces. Está escrito íntegramente en el primer pentagrama. En los ensayos, cuando la línea melódica permanece intacta, solo se ha transcrito el texto, para que cada sílaba caiga exactamente bajo el sonido que le corresponde; cuando varía, las variaciones se han anotado bajo la fórmula melódica inicial, las variaciones rítmicas están indicadas, cada una en su lugar, por los únicos signos de duración⁶¹.

⁵⁹ Constantine Brailoiu (1931): “Esquise d'une méthode de folklore musical”. En *Problèmes d'Ethnomusicologie*. (Geneva: Minkoof Reprint, 1973, págs. 3-39).

⁶⁰ Para las referencias de las citas de Brailoiu, nos hemos decantado por la paginación y año existente en la compilación de *Problèmes d'Ethnomusicologie*, de 1973. Los artículos que hay dentro de esta colección, poseen su propia paginación. Si citáramos la página de estos, tendríamos que hacer una doble cita: la de la compilación, y la del texto original, complicando la referencia y desorientando al lector. Creemos que es más fácil citar de este modo.

Cuadro 9. Transcripción de Constantine Brailoiu de un lamento fúnebre del sur Transilvania (1931)



*Le folklore musicale*⁶² es otro artículo que es necesario conocer. Brailoiu comienza hablando sobre las diferentes músicas folklóricas occidentales y orientales (Inglaterra, Alemania, India, China, etc.), y hace un repaso de algunos de los sistemas de clasificación y métodos de análisis musical (Selon, Sharp, Bartok, Bhöme, etc). Realiza un análisis de los sistemas melódicos haciendo comparaciones entre las diversas melodías con ejemplos incluidos, e intentando buscar símiles arcaicos como por ejemplo, encontrar pentatonías en las melodías de los repertorios de distintas regiones europeas, entre las que se encuentra la Península Ibérica.

Entre las páginas setenta y ciento dieciséis de la compilación de *Problèmes D'ethnomusicologie*, el autor trata de forma exclusiva el asunto de las variantes melódicas. Primero comienza con la exposición de los principios analíticos de otros investigadores, como B. Bartok (1881-1945) y Laszlo Lajtha (1892-1963). Brailoiu aduce que ambos autores, quieren demostrar que *la clave para comprender la creación popular se basa exclusivamente en el fenómeno de la variación melódica*. El idioma, las causas sociales, psicológicas y económicas similares, daban según Bartok, repertorios de melodías homogéneas y unificadas:

⁶¹ Constantine Brailoiu (1931); "Esquise d'une...", pág. 26. Traducción del francés al castellano por Rafael Jiménez Rueda: "Du point de vue scientifique, il faut donc tenir pour une erreur l'habitude d'enregistrer une ou deux fois seulement les mélodies populaires sous prétexte qu'elles "se répètent" (...) seuls signes de durée".

⁶² Constantine Brailoiu (1949): "Le folklore musical". En *Problèmes D'ethnomusicologie*, (Geneva, Minkoff Reprint, 1973, págs. 61-118).

En todos aquellos a quienes condiciones idénticas tales como el idioma, las ocupaciones, el temperamento, el estrecho contacto cotidiano, el aislamiento más o menos complejo del mundo exterior, los reúnen hasta el punto de fundirlos en un todo compacto, (...) se ejerce de la misma manera inconsciente y da lugar a grupos de melodías homogéneas, mediante un lento trabajo de unificación de los elementos musicales a su disposición⁶³.

Laszlo Lajtha, también tiene ideas muy parecidas a las de Bartok, argumentando que:

La música popular es por excelencia, *el arte de la variación*. La música popular produce algo nuevo a través de un proceso de variación. La inclinación por la variación y la espontaneidad, asegura la fuerza, la capacidad de evolución, la vida de la música popular, que se manifiesta en tanto conserva su maleabilidad y ductibilidad⁶⁴.

Una vez repasado el trabajo de otros investigadores, Brailoiu comienza a desarrollar una explicación sobre lo que significan para él, las variantes melódicas; sobre cómo se construyen, los objetivos alcanzados hasta el momento (que para el autor son más bien escasos) y sobre los posibles modelos analíticos a seguir. Esto lo hace, para llegar a conocer bien tanto al *objeto*, como al *sujeto*, que es el causante del aquel. En principio, su teoría define dos modos de entender el "origen" de las variantes melódicas (iniciándose en el pueblo como tal). El primero establece un *fundamento recepcionista*, en donde el pueblo toma lo creado exteriormente. El segundo punto de vista, cree en un *perpetuo devenir*, de creación de lo creado. Ambos puntos de vista creen en una forma abstracta original (Brailoiu, 1973: 104).

Prosigue preguntándose por el origen de las variantes, exponiendo que éstas pueden ser causadas por:

- Las deformaciones debidas a las carencias de memoria.
- Por la necesidad de abreviar.
- Debido a reminiscencias.
- Por causas de incomprensión.
- Por las propias invenciones melódicas.

Según Brailoiu, estos son los principales artificios que la variación utiliza para construirse. Pero son, como dice Brailoiu, mecanismos de análisis que no aportan nada nuevo al método musicológico. Por tanto, el etnomusicólogo hace la siguiente reflexión: "Por supuesto, todo esto es perfectamente relevante. ¿Significa esto que, a pesar de todo, no se ha dilucidado nada esencial?" (Brailoiu, 1973: 104). Si bien sus planteamientos en torno a los trabajos contemporáneos son redundantes en críticas, el autor plantea también preguntas que amplían el marco técnico del método de estudio. Algunas de las siguientes preguntas muestran esta cuestión:

⁶³ Citado por Constanine Brailoiu (1949): "Le folklore musical". En *Problèmes D'ethnomusicologie*, (Geneva, Minkoof Reprint, 1973), pág. 70.

⁶⁴ Citado por Constanine Brailoiu (1949): "Le folklore musical". En *Problèmes D'ethnomusicologie*,..., pág. 70.

(...) de otros, y de quién? ¿Y estos los adoptan todos o los eligen, y cuáles son las razones de su elección? ¿Todos los intérpretes varían por igual e igualmente?, ¿Qué marca la pauta de sus pares (creaciones), y si las hay, cuál es su prestigio? ¿Están las variantes o las formas de variar, circunscritas a una sola región, a un solo pueblo y dentro de ese pueblo, a determinados grupos sociales (jóvenes o viejos, hombres y mujeres), en cuyo caso estaríamos ante un colectivo artístico? ¿El derecho de intervención del artista/intérprete o ejecutante tiene límites y cuáles?⁶⁵

Está claro que Brailoiu, tenía una capacidad innata para descubrir y describir los fenómenos sociales, pues él no estudio sociología ni antropología. Fue compositor, crítico musical, profesor de historia de la música y de 1929 a 1932, realizó una intensa labor de recopilación musical, en pueblos de diferentes provincias rumanas. Esto fue sin duda, lo que lo impregnó de conocimiento “folklórico”, pues el trabajo lo realizó sobre el terreno.

Estas circunstancias profesionales, le llevaron a pensar que lo que se recoge en el trabajo de campo, en las transcripciones, no son sino variantes melódicas. Éstas, son producto de una especie de “arquetipo ideal” que permanece en la mente de los cantores. Por tanto, para nuestro estudio sobre variantes melódicas, es importante obtener información al respecto (Brailoiu, 1973: 105). El autor expresa que la comparación de variantes melódicas nos ayudará a comprender:

- Cuáles son las partes resistentes o las dúctiles de la melodía.
- Cuál es el alcance de la interferencia individual de un tema a otro, de una categoría humana a otra, de un entorno a otro, de una época a otra, de un estado de mente a otro, de una circunstancia a otra,
- Finalmente una cuestión que es a la vez artística y psicológica cardinal: de un género musical a otro (Brailoiu, 1973: 105-106)

Por último, para terminar de comentar este artículo, Brailoiu nos expone que la variación nos hace preguntarnos, por los medios que utiliza la música popular para conseguir sus grandes efectos, teniendo en cuenta que dichos medios son más bien reducidos: “pero se explotan de forma intensa e incluso metódica (Brailoiu, 1973: 116)”. La transcripción que aparece en el Cuadro 10, nos muestra una transcripción de las variantes melódicas que surgen en un canto fúnebre. Podemos entresacar del párrafo anterior, la primera cuestión, pues el documento nos muestra la primera cuestión puntualizada de Brailoiu. Esta pieza tienen una estructura bimembre: B-AB-B-B-AB-B-B-B-B-AB-B-AB-B-B-AB-B-B-AB. Observar cómo en la sección B, hay más constancia de cambios. Resulta curioso que a partir de la quinta repetición en dicha sección y después de las dos primeras notas, se establece la fórmula melódica de tres notas mi-do-re, que prácticamente, se repetirá en casi todas las secciones siguientes. Nos llama mucho la atención esto, pues si dicha fórmula es la que más aparece, ¿por qué no aparece en la primera y si en las siguientes a partir de la quinta repetición? Si el intérprete la mantiene, es (entre otras causas posibles) porque o

⁶⁵ Constantine Brailoiu (1949); “Le folklore musical...”, pág. 105. Traducción del francés al castellano por Rafael Jiménez Rueda: “(...) d’autres, et de qui? Et ceux-là les adoptent-ils toutes ou choisissent-ils, et quelles sont les raisons de leur choix? Tous les interprètes varient-ils autant (...) de l’exécutant a-t-il des limites et lesquelles?”

bien ha cogido más seguridad en la ejecución o es que esa es la fórmula principal y no la del comienzo de la transcripción.

Cuadro 10. Transcripción de Constantine Brailoiu. Secciones y variantes melódicas de un lamento fúnebre (1949)

The image shows a page of a musical score with multiple staves of music and lyrics in Romanian. The lyrics are:
 Tu - kă - té ma - ma, Mă - ri, -
 Tu - kă - té ma - ma po - ti - ne -
 n Pe - dō - tē - la - tu - ri - le, -
 n Kă - al - tu - mu - și - ma - bi - ne.
 n Tu - kă - té ma - ma, mi - rî - să.
 I - a - ră - tă - ma - mi - mî - re - le,
 n Kă - pî - te - și - ma - bi - ne.
 n Tu - kă - vă - ma - ma - pe - tri, -
 n Rî - m - az - pu - tu' - lu - și.
 Kă - Tu, Nu - tu - kă, dă - și - vu - și,
 Ma - mi - nu - o - vî - tră - bu - și
 Al - tu - gî - du - și, Nu - tu - kă,
 n Da - a - și - m - an - su - ra - tu,
 Sin - gu - ru - și - m - am - a - fla - tu.
 Tu - Nu - tu - kă și Mă - ri,
 I - Rî - m - az - pu - tu' - lu - și.
 Nu - m - az - ce - lu - și - dur - sin - și,
 Ce - la - vî - stî - și - ko - tî - du.
 n Tu - kă - vă - ma - ma - pe - tri.
 n Rî - m - az - pu - tu' - lu - și.
 n Tu - kă - té ma - ma, Mă - ri,
 Și - e - dru - mu - tu - a - u - rit,
 n Tu - kă - vă - ma - ma, al - și.
 The page number 107 is visible in the bottom right corner.

El análisis de los textos etnomusicológicos de Brailoiu, podría dar pie a una tesis doctoral, pues en cada uno de ellos, el autor elabora un discurso lleno de ideas geniales, cabales y muy útiles para comprender el folklore musical en general. No queremos terminar este punto, sin antes hacer mención a otro de sus artículos en el cual lleva a cabo un análisis rítmico. El texto es el de *Le giusto syllabique*⁶⁶.

⁶⁶ Constantine Brailoiu (1952): "Le giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumain". *En Problèmes d'Ethnomusicologie*. (Geneva: Minkoof Reprint, 1973, 151-194).

En este trabajo, desarrolla un estudio sobre métrica poética silábica, y crea una amplia relación de ejemplos con los resultados de las duraciones rítmicas a partir de este estilo de interpretación. Utiliza dos términos para referirse a dos grupos concretos de melodías:

- *Catalépticas*: melodías que comprenden series rítmicas completas y que terminan en partes débiles y,

- *Acatalépticas*: melodías que comprenden series rítmicas incompletas y que terminan en partes fuertes.

En realidad lo que Brailoiu intenta solucionar, es el problema que tiene para transcribir melodías, puesto que los intérpretes acortan o alargan los valores, produciendo muchas variaciones, lo cual le hace pensar que no hay estructuras melódico-rítmicas normalizadas. Para ello, busca en los esquemas de los ritmos antiguos, una línea que le ayude a establecer similitudes; para poder darle a la melodía un sentido rítmico concreto. Acompaña los ejemplos de las melodías con la tipología rítmica antigua: pírrico (UU), yambo (U—), troqueo (—U), espondeo (—), tríbaco (UUU), anapesto (UU—), etc. Al final del artículo aparecen ejemplos detallados sobre las principales fórmulas rítmicas por él detectadas. Establece dos grupos. Grupo A, formado por 64 patrones rítmicos divididos en tres partes. Grupo B, formado por 256 patrones rítmicos y divididos en cuatro partes.

Resumiendo, el trabajo de Constantine Brailoiu en torno a las variantes melódicas es excepcional. Sin duda está motivado por su capacidad analítica y por poner a merced del conocimiento, dos de los paradigmas metodológicos aplicados en la ciencia a lo largo del siglo XX: el paradigma *positivista* y el *interpretativo*⁶⁷. Ejemplo de estos dos paradigmas es el siguiente extracto de su artículo *Esquisse d'une méthode de folklore musical*:

Sin duda, donde las melodías campesinas sólo se conserven en la memoria de unos pocos, sin conexión alguna con la vida de la sociedad, bastará la información musical. Donde, por el contrario, estas melodías realmente viven, nacen, se transforman, mueren, íntimamente ligadas a la evolución de la comunidad de la que provienen, la realidad musical permanecerá impenetrable sin el conocimiento de la realidad social. El estudio de un repertorio (teórico por supuesto) en el que los géneros ocasionales estarían completamente ausentes, podría perseguirse desde el único punto de vista musical, mientras que otro (también teórico) que comprendiera sólo los géneros ocasionalmente requeriría al menos la descripción de las ocasiones⁶⁸.

⁶⁷ El *paradigma positivista* se rige por el método científico “el investigador permanece como un observador independiente de la existencia de la realidad observada e incluso visto desde las ciencias sociales se acepta que el objeto de estudio es independiente de los sujetos y de sus pensamientos. Tiene como principio la objetividad (...)” (Isis Y. y otros, 2018: 230). Es explicativo, cuantificativo, científico, objetivo y formalizado. El *paradigma interpretativo* tiene como propósito “develar el significado conjunto de toda expresión de la vida humana (actos, gestos, habla, textos, comportamientos, etc.)” (Isis Y. y otros, 2018: 232). Es cualitativo, descriptivo, subjetivo pero con todo el rigor y la sistematicidad científica. Esta cita es de Milian A., Marvin A. Díaz C., Isis Y (2018): “Enfoques paradigmáticos y metodológicos en la investigación educativa”. *Cieg*, Revista arbitrada del Centro de Investigación y Estudios *Generales*, Núm. 33 (Barquisimeto, Venezuela, págs. 228-237).

⁶⁸ Constantine Brailoiu (1931); “Esquisse d'une...”, pág. 8. Traducción del francés al castellano por Rafael Jiménez Rueda: “Sans doute, là où les mélodies paysannes ne se conservent plus que dans la mémoire de quelques-uns, sans aucun lien avec la vie (...) la description des occasions”.

Brailoiu, pone de manifiesto con este texto, dos de las principales corrientes en etnomusicología: la formalista y la antropológica. El autor consigue con sus textos, reunir lo mejor de cada una de estas corrientes. Resultado de ello, es la creación de una metodología múltiple, cuantitativa/cualitativa, basada en el objeto, pero también en la fenomenología entorno al sujeto.

3.5. Lazlo Dobzay: El debate acerca de la transmisión de la oralidad y la escritura en el canto gregoriano⁶⁹

A lo largo de este trabajo, Lazlo Dobzay, expone ejemplos comparativos sobre variantes melódicas, sobre improvisaciones, sobre transcripciones de notación adiaستمática y sobre los estilos antiguos y renovados del canto gregoriano a partir del siglo XI. Aunque el tema de debate, es el desarrollo histórico del canto gregoriano, y no el de la música tradicional, nos puede dar una cierta idea de cómo tuvo que funcionar ésta, antes de que fuera anotada en los cancioneros. Sin la notación diastemática⁷⁰ u otro sistema de fijación musical escrita, los intérpretes tuvieron que acudir a otros recursos para “grabar” y retener en la memoria el repertorio de melodías. La *práctica viva de la comunidad* y antes de la fijación por escrito, la *transferencia oral de los contornos melódicos*, tuvo que favorecer la práctica de la improvisación, la cual debió estar en boga, antes de que comenzaran a fijarse los repertorios. Estos hechos explican la gran cantidad de variantes que podemos encontrar en los repertorios gregorianos a nivel local. (Dobzay, 1993: 714).

Para desarrollar e intentar aclarar estos asuntos, Dobzay parte de dos cuestiones fundamentales. En primer lugar, se pregunta cómo fue el canto gregoriano antes de que fuera anotado por primera vez en notación diastemática⁷¹. O sea: ¿cómo era este tipo de canto cuando era transmitido por medio de la tradición oral? En segundo lugar, trata las formas escritas de canto, y dice que antes de serlo, *debieron ser improvisadas, dependientes de fórmulas y técnicas aprendidas por los cantores*. Estas dos cuestiones le plantean al autor otras dos preguntas más: ¿son las copias “reales” entre manuscritos lo más importante? o, ¿son las diferencias encontradas entre los mismos, lo más trascendental? La primera cuestión es importante, puesto que nos acerca a los *primeros arquetipos musicales escritos*. La segunda, nos encamina hacia el análisis de las variantes melódicas, y las diferencias que se producen en el repertorio musical de dichos códices, a partir de escritos anteriores. Es según el autor, lo que diversificó el canto gregoriano.

Las diferencias entre los repertorios (cambios en la estructura, en los comienzos y final de frase, en la interválica, etc.), estuvieron motivadas por una serie de cuestiones que el autor explica de la siguiente manera. En primer lugar, Dobzay atribuye los cambios melódicos a un sentido y a un gusto musical lógico, que comprendía el *sentir* y el *entender* de la

⁶⁹ Comentario del artículo de Lazlo Dobzay (1993): “The debate about the oral and written transmission of chant”. *Revista de Musicología*, vol. 16, núm. 2. Del *XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas musicales del Mediterráneo y sus Ramificaciones*, vol. 2, (Sociedad Española de Musicología (SEDEM), págs. 706-729).

⁷⁰ La tradición oral, y con ésta la proliferación de variantes melódicas en los repertorios, es una cuestión que afecta tanto al canto gregoriano como a la música tradicional.

⁷¹ Las primeras fuentes escritas del canto gregoriano datan de los siglos X y XI.

comunidad. Los escribas entendían esto, por tanto intentaban en la medida de lo posible, transferir a la música esa *idiosincrasia local o regional*. (Dobzay, 1993: 708). En segundo lugar, expresa su negativa a creer que la variación melódica entre los repertorios, estuviera causada por la *corrupción*, por la mera *infidelidad* o por los *errores* cometidos por los escribas.

Según el autor, hay tres factores que contradicen estos tres últimos factores (corrupción, infidelidad y error). *El primero* está causado por la transcripción de los bosquejos taquigráficos a la notación diastemática. Esto tuvo que producir muchos errores⁷², pero no causados por una mera infidelidad, sino por el hecho de que *existía una inseguridad extrema* a la hora de transcribir los textos en notación adiaستمática (Dobzay, 1993: 712). *El segundo lugar*, la interpretación de repertorios similares, tuvo que tener una gran diversidad (marcada por esa idiosincrasia que más atrás hemos comentado). Sobre todo, desde el comienzo del canto gregoriano (siglo V), hasta la Reforma Carolingia, momento en el que se centralizaron las diócesis, las costumbres y características melódicas locales. En tercer lugar y apoyándose en el anterior punto de forma extendida, argumenta que: “las instituciones eclesiásticas de la época, no eran iguales hasta el detalle, sobre todo después de las reformas cistercienses y dominicas. Las iniciativas tradicionales, autorizadas o doctrinarias que surgen una y otra vez. Y por último, la variabilidad que pudo sobrevivir a nivel local y regional después de las reformas, es en parte, lo que producía variabilidad melódica en los repertorios (Dobzay, 1993: 712)”.

Podemos entresacar algunas ideas para poder así, aplicarlas a nuestra metodología. Produce variabilidad en la música tradicional:

- La práctica viva de la comunidad, y la transferencia oral de los contornos melódicos.
- La práctica de la improvisación antes de que se fijaran los repertorios.
- Y por último, los cambios melódicos motivados por el sentir y el entender de la comunidad.

En resumen, las ideas que presenta Dobzay en este artículo son precisas, llenas de lógica y con un fondo analítico muy potente. Sin duda, esto está motivado por el amplio conocimiento que tiene el autor sobre el tema que está tratando. Estas ideas son útiles para comprender las variantes melódicas y el proceso de transcripción de la música tradicional a los cancioneros populares y tradicionales.

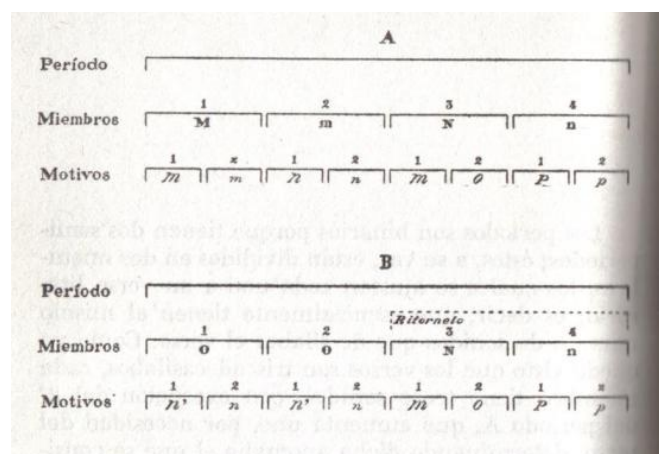
⁷² De hecho, ¿quién nos dice que no haya habido errores en las transcripciones de los recopiladores de música tradicional a lo largo del siglo XX? (Olmeda, Marazuela, García Matos, Bonifacio Gil, etc.)

3.6. Francisco García Moncada. La canción de los magueyes⁷³

Francisco García Moncada recoge en este trabajo unas 18 variantes melódicas de un género musical mexicano: Los magueyes. El investigador, expone que estas canciones son producto de la cultura de la altiplanicie mexicana, de los estados de Guanajuato, Jalisco y Michoacán. Nombra el lugar de procedencia de las variantes melódicas, del informante y del que fuera “recolector” posterior de la tonada⁷⁴. La cronología de las recolecciones está entre los años 1904 y 1951, coincidiendo con cuatro etapas históricas de México: Pre-revolución, Revolución, Revolución cristera y Post-revolución. El autor parece darle importancia a esto, pues sitúa el año aproximado de la transcripción de la variante, en el año correspondiente al periodo histórico que hemos mencionado.

Su análisis estructural analiza la forma, la melodía, el ritmo y la armonía. El análisis formal/melódico, es para nosotros el más interesante, pues aporta una forma diferente de nombrar las estructuras melódicas (Cuadro 11). Las letras que le dan forma a la estructura son las comúnmente entendidas: A-B-C, etc. Pero las formas de nombrar a las frases y las semifrases cambian. Moncada llama a las frases *miembros* y a las semifrases *motivos*. También se refiere con las letras *M* mayúscula y *m* minúscula a las estructuras melódicas de las dos primeras frases. Las letras *N* mayúscula y *n* minúscula para la siguiente frase. *O* mayúscula y *o* minúscula para la tercera frase y *N* y *n* para el ritornello. Las semifrases vienen nombradas a partir de la letra M, pero con un tipo de formato diferente y en cursiva.

Cuadro 11. Estructura formal de la canción de los Magueyes, (fuente: Moncada, p. 108)



⁷³ Comentario sobre el trabajo de Francisco García Moncada: *Estudio y análisis de la canción. Los Magueyes*. (México D.F.: Ediciones Framong, 1971).

⁷⁴ En este punto, concretamente entre las páginas 45 y 62 del libro de García Moncada, hay una incongruencia. García Moncada dice quién es el informante, detalla el año, pero no lo determina con exactitud, pues utiliza el término “hacia” por ejemplo 1904. Luego expresa que el recolector es él u otros colegas que han recolectado de nuevo la pieza en otro año diferente. Por tanto, esta información conlleva dos problemas: no describe el medio de la fuente original ni el de la nueva recolección. Es decir, si es por medio de grabaciones musicales o reediciones de partituras o de nuevos informantes. Creemos que esto lo hubiera solucionado si hubiera citado las fuentes que aparecen en su bibliografía. Sería todo más congruente.

En el siguiente Cuadro 12, García Moncada indica las diferencias que hay en los motivos de las variantes melódicas, con respecto a la primera. Este tipo de esquemas, nos ayudan a tener visión práctica sobre las diferencias internas que presentan las variantes. El autor continúa el análisis rítmico de las piezas, anotando los motivos rítmicos más característicos de las canciones de los magueyes.

Cuadro 12. Ejemplos de cómo García Moncada establece las variaciones entre los motivos de las canciones de los magueyes, (fuente: Moncada, p. 109)

Versión	Núm.	2	Miembro	N, segundo motivo
"	"	11	"	m, primer "
"	"	12	"	m, segundo "
"	"	12	"	O, " "
"	"	13	"	M, " "
"	"	13	"	N, " "
"	"	13	"	m, primer "

(Véase el cuadro de melodías)

Por tanto, García Moncada lleva a cabo un estudio muy completo sobre las variantes melódicas de las canciones de los magueyes. Aunque de forma somera, analiza los aspectos históricos, geográficos, literarios y musicales de estas tonadas. Todo esto le hace llegar a algunas de las siguientes conclusiones:

- 1) Es folklore auténtico por su anonimato; por la abundancia de variantes que entrega; por su clara e indiscutible dispersión geográfica en todas direcciones; por su persistencia a través del tiempo (de 1904 hasta nuestros días); por aceptar su texto literario melodías de otras canciones, lo cual constituye un rasgo importantísimo en estudios de esta naturaleza.
- 2) Es tradicional porque, tanto en sus giros melódicos como en sus rasgos cadenciales, utiliza formas tradicionales hispánicas, como la candencia doria (...)
- 3) Sin temor a equivocarse, se puede afirmar que con la realización de estudios como el presente, hechos no con 18 versiones, sino con 100 o 200 o más, se lograrían datos de incalculable valor y se sacarían conclusiones mucho más precisas, en todos los aspectos y motivos del análisis (García Moncada, 1971: 141-142).

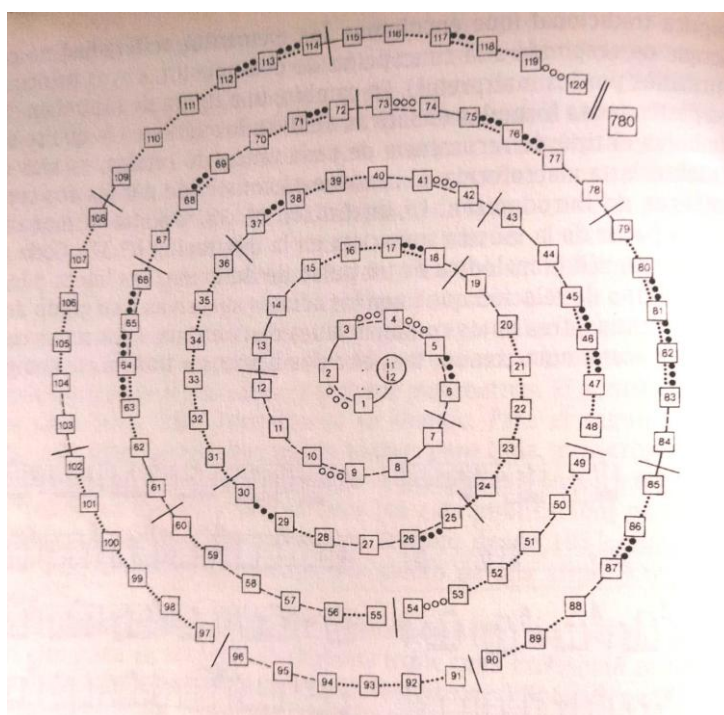
En resumen, Francisco García Moncada consigue con este texto, un trabajo muy completo desde el punto de vista del análisis formal. Pero como hemos comentado en el párrafo anterior, todo lo hace de forma somera. El trabajo se nota que es de biblioteca, pues no hay ni una sola imagen, ni ninguna fotografía que pueda hacernos entrar en contacto, con el contexto del fenómeno que está describiendo. Lo mejor, sus análisis formal, que creemos que es una aportación interesante para las técnicas metodológicas del análisis musical.

4. BREVES RESEÑAS DE OTRAS AUTORES

4.1. Bernard Lortat-Jacob: Visualización gráfica y abstracta de las variantes melódicas⁷⁵

Bernard Lortat-Jacob introduce una excelente visión, sobre las posibilidades de representación gráfica de las variantes melódicas, en una pieza musical de la isla de Cerdeña, concretamente una danza de Campidano, la cual es ejecutada por launedas (Cuadro 13). Aplicado este sistema al modo de entender la música por medio de la tradición oral, es interesante observar como los mismos ejecutantes, comprenden por medio del gráfico en espiral, las variaciones melódicas que se produce en la ejecución.

Cuadro 13. Esquema en espiral de una canción para launedas diseñada por Bernard Lortat-Jacob, (fuente: Cámara de Landa, 2004:442)



También son enriquecedoras las aportaciones que se publicaron en el libro *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*⁷⁶ En este trabajo, Lortat-Jacob trata las microformas y las variaciones producidas en la ejecución de diversas piezas con un instrumento argentino denominado erkencho. Cámara de Landa hace un repaso de este análisis, y al final del mismo se plantea una serie de cuestiones acerca de la música del mencionado instrumento, las cuales son muy interesantes. Las exponemos a continuación:

⁷⁵ Citado por Enrique Cámara de Landa: *Etnomusicología* (Madrid: ICCMU, 2004), págs. 440-442.

⁷⁶ Bernard Lortat-Jacob (ed.): *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*. (Paris: Selaf, 1987).

Sin duda, los interrogantes que despierta esta música son muchos. Podría resultar de interés, el indagar sobre cuestiones tales como el grado de conciencia por parte de los músicos, de los elementos temáticos que manejan, y los procedimientos que aplican a los mismos (...) También sería útil, considerar el valor específico de sonido emitido por estos instrumentos. Es decir, hasta qué punto el timbre compuesto por la asociación erkencho-caja y por el erke es *conditio sine qua non* para garantizar el “éxito” acústico de los fenómenos en que intervienen los mismos. O descifrar las eventuales connotaciones semánticas de las diferentes melodías, reconocer las condiciones mínimas y los puntos específicos de reconocimiento de las mismas por parte de los oyentes-bailarines u oyentes-adoradores (...). Asimismo, interesa investigar el grado de autonomía de los músicos, con respecto al código o sistema de referencia (que debe a su vez ser determinado con mayor precisión) y el de “autoría” de las melodías por parte de los mismos (la existencia de un repertorio de fórmulas utilizable por distintos ejecutantes y conocidas por los miembros del grupo, es uno de los casos específicos que interesaría estudiar dentro de este ítem), y también las estrategias del músico en relación con el entorno y la circunstancia (el tema de las variantes y microvariantes podría estar más o menos relacionado con la búsqueda de reacciones concretas por parte de los bailarines, sean éstos o no compañeros de cuadrilla (Cámara de Landa, 2004: 461).

4.2 Giovanni Giuriatti: Análisis en profundidad⁷⁷

Este investigador analiza parte de la música tradicional italiana, haciendo hincapié en un género en particular: la tarantela. El análisis que lleva a cabo tiene como premisa intentar descifrar las particularidades de las estructuras ocultas que están bajo el mecanismo de la improvisación musical. Esto le lleva a establecer una definición de lo que para él significa la improvisación: “el modo de componer música no escrita a partir de un sistema de reglas conocido por quien ejecuta y quienes escuchan” (Giuriati, 1985: 15). Su análisis de la improvisación de las tarantelas (en este caso *Tarantella di Montemarano*), le conducen hacia el fenómeno de las variantes melódicas y la búsqueda de la forma interna de las mismas. Esto lo establece a partir de varios métodos:

- Organiza las variantes de acuerdo con las frases que conforman la pieza, dependiendo del orden de entrada, pero sin tener en cuenta ningún elemento más.
- Aplica el método paradigmático de Ruwet también a la misma pieza.
- Denomina a cada variación melódica por medio de una letra en mayúscula. Así va formando columnas en donde cada letra o grupo de letras (dependiendo de si aparecen una o dos variantes) va mostrando el orden de aparición de dichas variantes.
- Por último, su estudio sobre el perfil melódico de las tarantelas, enseña al lector una de las técnicas fundamentales que ayudan a determinar la semejanza entre melodías.

⁷⁷Comentario sobre el texto de Giovanni Giuriati (1985): “Percorsi` improvvisativi nella musica strumentale dell’Italia centromeridionale”. *Forme e comportamenti della musica folklorica italiana*. (Milano: Unicopli, págs. 15-43).

CAPÍTULO 2

CAPÍTULO 2. OBSERVACIONES SOBRE LOS ANTERIORES MODELOS DE ESTUDIO APLICADOS AL ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS

A continuación vamos exponer los aspectos más importantes de los enfoques del capítulo anterior. Estas observaciones son un resumen y no deseamos ampliarlas más porque si no el estado de la cuestión se extendería más de lo que en principio hemos establecido. Creemos que ya hemos expuesto de forma general la situación de los estudios con respecto a las variantes melódicas.

Los enfoques comentados en el capítulo anterior, nos demuestran que es necesario un conjunto de disciplinas para comprender el fenómeno de las variantes melódicas de forma global. Necesitamos datos geográficos, antropológicos, musicológicos, semióticos y de interpretación y estilo. Vamos a detallar a continuación de forma resumida, las utilidades de cada uno de estos aspectos.

1. OBSERVACIONES SOBRE LOS ESTUDIOS GEOGRÁFICOS

Los estudios geográficos tratan de dar luz a las siguientes cuestiones:

- Ordenar por zonas geográficas las variantes melódicas.
- Realizar mapas geográficos de las fórmulas estructurales obtenidas en el análisis musical, siempre que conozcamos la localidad originaria de la tonada¹.
- Estudiar la extensión geográfica de las variantes y de sus tipos melódicos.
- Determinar relaciones entre localidades y ver como se han desplazado de un lugar a otro.
- Ver la *distribución* (cómo están repartidas) y la *difusión* (nivel de expansión) de las variantes.
- Estudiar las principales vías de difusión.
- Ver la *continuidad* o *discontinuidad* geográfica de las variantes melódicas.
- Realizar trabajos *exhaustivos*² o *representativos*³.

¹ Hoy se pueden realizar estudios geográficos mucho más serios que los realizados en los estudios que hemos comentado en la sección anterior (Crivillé i Bargalló, Devoto, etc.), pues existen herramientas informáticas que nos pueden ayudar en dicha tarea.

² Zonas determinadas normalmente delimitadas y no muy amplias, con un número considerable de documentos en proporción a las localidades de la zona.

³ Zonas amplias, con un número de documentos recogidos no en proporción a la totalidad de las localidades de la zona de recogida.

2. OBSERVACIONES SOBRE LOS ESTUDIOS HISTÓRICOS

Los estudios históricos tratan de:

- Determinar el origen de las melodías.
- Determinar una filiación (procedencia) de las melodías.
- Determinar circunstancias sociales, culturales, económicas del fenómeno musical.
- Establecer la *tradicionalidad* de los documentos, a través de la *persistencia histórica* de los mismos.

3. OBSERVACIONES SOBRE LOS ESTUDIOS ANTROPOLÓGICOS

Los estudios antropológicos nos ayudan a:

- Comprender las relaciones que existen entre el *texto* y el *contexto*.
- Comprender los nuevos contextos y las nuevas circunstancias sociales y personales de los intérpretes; en parte son factores que hacen que el repertorio varíe.
- Entender que la convivencia de distintas culturas producen cambios en el repertorio.
- Comprender el *sentir* y el *entender* de la comunidad, que lo expresan por medio de la forma de interpretar.
- Entender el éxito o el rechazo de los fenómenos musicales frente a un público que lo juzga. Este factor determina el cambio o la permanencia de los repertorios musicales.
- Comprender las causas de las variantes melódicas locales y personales, las primeras entre localidades y las segundas entre intérpretes.
- Comprender la práctica viva de la música tradicional y de tradición oral en la comunidad.

4. OBSERVACIONES SOBRE LOS ESTUDIOS FORMALISTAS

Los estudios de carácter formalistas nos facilitan y proporcionan:

- *Recursos* y *técnicas* para analizar la música tradicional y de tradición oral, pues entendemos que se trata de un lenguaje distinto al de la música de autor y la culta.
- Aclaraciones sobre cuestiones como: 1) Las diferencias y las semejanzas en los repertorios de variantes melódicas. 2) Para saber cómo funcionan los procesos de la cuestión anterior. 3) Para comprender si los cambios producidos en las melodías responden a una lógica cultural/musical o si son por el contrario, aleatorios,

- Análisis melódicos, rítmicos, armónicos, instrumentales, etc. Estos análisis nos muestran la *estructura* y la *"sustancia"* musical de los repertorios que estamos analizando.
- Comprensión de las *estructuras superficiales* (análisis sintagmático) y las *estructuras profundas* (análisis paradigmático) de los repertorios que analizamos.
- Comprensión de la *sintaxis* musical.
- Comprensión del desarrollo y la evolución del repertorio estudiado.
- Ordenación y clasificación de los documentos atendiendo a sus características musicales.
- Conocimiento sobre los *mecanismos de creación* melódica.
- Comprensión de las fórmulas, reglas y normas melódicas de los intérpretes y de la cultura musical estudiada.
- Medios para representar las variantes mediante sistemas abstractos que hacen más fácil su comprensión (gráficos, esquemas, etc.)
- Ayuda para entender los *mecanismos de transmisión* de la música de tradición oral y las variantes melódicas.
- Medios para observar las influencias de otros géneros musicales, los cuales pueden producir cambios en las melodías.
- Comprensión de los procesos de cambio en los sistemas melódicos. De modo a tono por ejemplo.
- Comprensión sobre los procesos de *recreación, restricción y prohibición* en el ámbito creativo e interpretativo, los cuales pueden producir variantes melódicas.
- Determinar la antigüedad de un sistema melódico determinado a partir de las composiciones de autor de las distintas épocas históricas.

5. OBSERVACIONES SOBRE LOS ESTUDIOS SEMIÓTICOS

Los estudios semióticos nos facilitan:

- Comprender las relaciones semánticas de los diferentes grupos de variantes melódicas. .
- Entender el *grado de libertad* de los intérpretes en el tipo de música que estamos estudiando; si existe realmente o existen también normas, lo mismo que en la música culta (protocolos, interpretación de estilo, etc.)

- Cuál es el significado de las variantes para los intérpretes.
- Distintas interpretaciones sobre los cambios que sufre el *significante* (partitura).
- Comprender por qué se han utilizado determinados ritmos, instrumentos y escalas, etc. (utilizados como símbolos) para producir cambios en la melodía y en el contexto cultural.

6. OBSERVACIONES SOBRE INTERPRETACIÓN Y ESTILO

Este enfoque nos hace comprender algunos aspectos como:

- Las cualidades de los intérpretes que producen variación melódica: 1) Mayor o menor fuerza expresiva, 2) Mayor dominio de la voz. 3) Los cambios en la melodía pueden suceder a veces por la mala memoria del intérprete. 4) Desconocimiento del repertorio. 5) Aplicación de acompañamiento instrumental con secuencias de acordes equivocadas, las que producen cambios melódicos en la interpretación.
- las tácticas que los intérpretes utilizan para enfrentarse al público, entre ellas la forma de variar las interpretaciones.
- La afectación en la *expresión, sustancia y contenido* de la variación melódica; cómo sienten los intérpretes sus músicas.

CAPÍTULO 3

CAPÍTULO 3. ESTUDIOS SOBRE LOS ROSARIOS DE LA AURORA Y LOS AUROROS¹

Son muchos los trabajos que se han realizado sobre los auroros y sobre el Rosario de la Aurora. En la Región de Murcia se han llevado a cabo multitud de investigaciones, puesto que los auroros de esta zona cuentan con una tradición muy antigua, y diversos autores se han encargado de dejar constancia de la construcción histórica, de la cultura religiosa y de la música del fenómeno en su conjunto². Joaquín Gris Martínez (1956) y Norberto López Núñez, son solo algunos de los investigadores que han volcado su interés por los auroros de Murcia³.

El primer autor es un gran conocedor de la tradición de las hermandades de auroros y de la historia general de la hermandad de Santa Cruz, habiendo publicado varias obras en donde expone todo el conocimiento que ha ido adquiriendo con los años⁴ (orígenes, desarrollo histórico, funciones de los diversos actores, etc.). Norberto López Núñez realizó en 2016 una tesis doctoral muy interesante, en donde trata el fenómeno de los auroros de una forma amplia⁵. Comienza su estudio analizando el canto religioso en España, haciendo hincapié en el canto popular y profano. Posteriormente se dedica a realizar descripciones sobre las tradiciones de auroros en diferentes regiones y comunidades españolas, para terminar esta parte, describiendo las principales campanas y hermandades de la Región de Murcia. A destacar son los puntos que expone en la Parte IV de su trabajo, en los cuales muestra los resultados de tres tipos de análisis: *cuantitativo, cualitativo y campanológico*.

¹ Aunque el tema principal de esta tesis, son las variantes melódicas y el análisis interdisciplinar del fenómeno en su conjunto, creemos que es necesario dejar constancia, aunque sea de forma somera, de algunas referencias sobre los estudios del Rosario de la Aurora. También sobre otro aspecto importante que lo engloba, que es la religiosidad popular. La temática de esta tesis es muy amplia, y no podemos realizar un Estado de la Cuestión de cada tema; como el que hemos realizado sobre las variantes melódicas. La amplitud que tendríamos que aplicar en la consecución de un texto completo sobre este asunto, no nos permitiría avanzar en el tema fundamental de esta tesis, que es el de *desarrollar el método de clasificación y análisis de variantes melódicas*. Por eso dejamos solo *constancia*, pero no *abundancia* de los estudios referentes a otros temas importantes de esta tesis.

² En la siguiente dirección de internet, se pueden encontrar todas las publicaciones (en formato libro) que se han llevado a cabo desde 2002, referentes a los auroros de la Región de Murcia. También sobre las cuadrillas de ánimas. Este fenómeno está directamente relacionado con los rosarios de la aurora. La dirección es la siguiente: <https://losauroros.blogspot.com/>

³ Otros autores murcianos que han escrito sobre los auroros y sobre el Rosario de la Aurora (por nombrar solo algunos) son Manuel Luna Samperio (1981) *Religiosidad y cofradías en la Región de Murcia* y Carlos Valcárcel Mavor (1996) *Cancionero literario de auroros*.

⁴ Aunque en la bibliografía aparecen las referencias de los trabajos de este autor, creemos que pueden resultar de interés, ver aquí algunas referencias de sus obras: Joaquín Gris Martínez y otros: *Los Auroros en la Región de Murcia* (Murcia: Consejería de Cultura y Educación. Editora Regional de Murcia, 1993). Joaquín Gris Martínez: *Los Auroros de Santa Cruz* (Santa Cruz: Publica Hermandad de Nuestra Señora del Rosario de Santa Cruz, 2002). Joaquín Gris Martínez: *La Aurora de Santa Cruz, 1821-2008* (Santa Cruz: Publica Hermandad de Nuestra Señora del Rosario de Santa Cruz, 2008).

⁵ Norberto López Núñez: *Los auroros de la Región de Murcia: Estudio etnomusicológico y análisis del modo de aprendizaje de su canto*. (Murcia: Departamento de expresión plástica, musical y dinámica, Facultad de Educación, Universidad de Murcia, 2016). Tesis dirigida por el Dr. D. Gregorio Vicente Nicolás.

El primer análisis describe las distintas variables que se producen en los aspectos de *aprendizaje y educación* del fenómeno musical. El segundo tipo de análisis, desarrolla y expone un argumento relacionado con la *construcción del ritual*. El tercer punto analítico describe aspectos de las distintas campanas de mano, investigando su simbolismo y otros aspectos materiales.

El profesor Julio Guillén Navarro (Albacete, 1982), realizó también una tesis doctoral en 2016 sobre las cuadrillas del sur de Murcia, concretamente sobre las de la Sierra de Segura⁶. El trabajo posee un enfoque etnomusicológico. Si bien la temática de las cuadrillas difiere a la de los rosarios de la Aurora, ambas comparten orígenes comunes (entre ellos la Contrareforma de los ss. XVI y XVII) y unas funciones parecidas (catequizar al pueblo, piedad, caridad, limosna, etc.), aunque enfocadas desde temáticas diferentes⁷. Guillén Navarro parte de las premisa de *insider* (primero cuadrillero) y *outsider* (después etnomusicólogo). Por tanto, es un autor que conoce bien el fenómeno que está estudiando, y esto lo demuestra a lo largo de su trabajo tocando aspectos tan importantes como el desarrollo histórico de los animeros, su organización institucional y la práctica musical.

Andalucía también cuenta con una serie de trabajos importantes; hay bastantes investigadores que se han interesado por el fenómeno de los rosarios de la Aurora. Entre todos cabe destacar las aportaciones del historiador y teólogo sevillano Carlos José Romero Mensaque (Sevilla, 1957). Este investigador posee una amplia bibliografía sobre la historia y devoción de las hermandades del Rosario⁸, habiendo publicado alrededor de 70 trabajos de distinta índole (publicaciones científicas, capítulos de libros, libros de actas y aportaciones a congresos).

En la zona de las Subbéticas cordobesas también se han realizado trabajos considerables. Manuel Peláez del Rosal (Priego de Córdoba, 1942), publicó en 1978 un libro titulado *Cancionero Popular del Rosario de la Aurora. Apuntes para una Historia Mariana en Andalucía*. En este trabajo el autor sacó a la luz un importantísimo legado, referente a las letras escritas para el culto del Rosario de la Aurora de la ciudad. Esta recopilación dejó constancia de más de 300 coplas. Además profundiza en la historia de la Hermandad de la

⁶ Julio Guillén Navarro: *La Hermandad de ánimas de Caravaca de la Cruz. Música, revival y etnicidad en la Sierra de Segura*. (Valladolid: Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de didáctica de la expresión musical, plástica y corporal, 2016). Tesis dirigida por Enrique Cámara de Landa.

⁷ Los rosarios hacen hincapié en la Virgen y en los Misterios, y las cuadrillas de ánimas, focalizan su práctica sobre fenómenos teológicos como la muerte, el purgatorio, el cielo y el infierno, etc.

⁸ Lo mismo que en el autor anterior, dejamos constancia de algunas referencias bibliográficas del este investigador: Carlos José Romero Mensaque (2006): "El fenómeno rosariano en la provincia de Sevilla. Un estado de la cuestión". En RODA PEÑA, José (dir.) *VII Simposio sobre hermandades de Sevilla y su provincia*. (Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2006) págs. 15-50. Carlos José Romero Mensaque (2010): "La devoción del rosario en Andalucía: Rosarios públicos, hermandades y coplas de la Aurora". En José Ruiz Fernández y Juan Pedro Guzmán (coord. de la edición), *V Jornadas de Religiosidad Popular* (España: Instituto de Estudios Almerienses, 2010), págs. 413-449. Carlos José Romero Mensaque: *Aproximación al estudio del Rosario en España durante la Edad Moderna*. (Autoedición: 2012). Carlos José Romero Mensaque (2016): "La devoción del Rosario y sus cofradías. Un ensayo sobre su tipología en España durante la modernidad". *I Congreso Nacional sobre las Cofradías y Hermandades del Rosario de la Aurora*. (Priego de Córdoba: Asociación Amigos de Priego de Córdoba, págs. 139-161).

Aurora de Priego de Córdoba, desde sus inicios hasta los tiempos más recientes, describiendo aspectos funcionales y materiales respectivos a la misma.

En esta zona también está nuestro trabajo que tiene por título *Los auroros de las Sierras Subbéticas cordobesas. Una perspectiva etnomusicológica*. Este libro tuvo buena acogida, puesto que hasta la fecha de publicación (2014) no se había confrontado el fenómeno de los auroros desde un punto de vista interdisciplinar (antropología, historia y musicología). Investigamos personalmente el ritual y la simbología del fenómeno del Rosario de la Aurora. Analizamos las músicas de los auroros de las distintas localidades en donde desarrollamos la investigación (Carcabuey, Iznajar, Lucena, Luque, Priego de Córdoba y Rute). Dejamos constancia de la labor del trabajo de campo por medio de un dossier fotográfico de más de 50 páginas. Y también transcribimos todas las entrevistas que les realizamos a los principales informantes, a algunos componentes de las cuadrillas de música y a los distintos socios y componentes de las hermandades de la Virgen de la Aurora y de otras advocaciones de la zona.

En 2016 se llevó a cabo en Priego de Córdoba el *I Congreso Nacional sobre las Cofradías y Hermandades del Rosario de la Aurora*. Esta cita dio lugar a que se reunieran en esta ciudad cordobesa, concretamente en el Convento de San Francisco, una gran cantidad investigadores, los cuales, con sus ponencias aportaron datos y conocimientos sobre cuestiones de carácter histórico, musical, filológico y teológico. De este congreso surgió un libro de actas, en donde cada uno de los participantes dejó su escrito para la posteridad. La mayoría de estas comunicaciones son de carácter *histórico/descriptivo*, y los resultados poseen un *perfil cuantitativo*. A continuación vamos a escribir reseñas sobre el contenido de algunas de las ponencias⁹.

Comenzamos por Luís Bedmar que participó en el congreso con un trabajo titulado “La música y las coplas del Rosario de la Aurora”¹⁰. En este texto expone un argumento más bien escaso sobre el origen de las tonadas del Rosario de la Aurora. No obstante aporta un par de puntos interesantes. En primer lugar, determina una comparación de un arreglo que realizó él mismo de la melodía de la aurora de Priego de Córdoba, con la pieza vocal “Más vale trocar” de Juan del Encina (1468-1529). Según Bedmar “existen ciertas similitudes en el estilo compositivo de las melodías principales” de las dos piezas, pero el autor no va más allá de esas suposiciones. Es cierto que el perfil melódico de la primera frase coincide en ambas piezas, pero como decimos, no profundiza en su análisis, dando por sentado que tal similitud existe y que la influencia del Renacimiento está presente. El otro punto interesante es el arreglo que hace de la pieza de la aurora de Priego, un buen trabajo que abre las fronteras y el conocimiento de esta práctica compositiva en los ámbitos académicos.

⁹ Aunque las ponencias y comunicaciones se pueden leer en dichas actas, creemos que es acertado exponer aquí algunos resúmenes, puesto que son aportaciones muy loables y que nos ayudan a comprender mejor la situación de los estudios actuales de los rosarios de la aurora y sus enfoques.

¹⁰ Luís Bedmar (2016): “La música y las coplas del Rosario de la Aurora”. *I Congreso Nacional sobre las Cofradías y Hermandades del Rosario de la Aurora*. (Priego de Córdoba: Asociación de Amigos de Priego de Córdoba, págs. 19-32).

Antonio Cruz Casado¹¹ posee un amplio conocimiento del Rosario de la Aurora y contribuye con datos interesantes sobre el origen de las coplas. Se basa en tres puntos para desarrollar su argumento:

- Los escritos que fueron dejando los frailes de las órdenes mendicantes.
- La influencia que tuvo el Rosario y el Rosario de la Aurora en los escritores y poetas españoles de la época del Renacimiento: Quevedo (1580-1645), Góngora (1562-1627) y Lope de Vega (1562-1635).
- Los estudios más actuales que dejan constancia de la enorme cantidad de coplillas que se crearon para este ritual rosariano¹².

Sus aportaciones a nivel filológico son interesantes y esclarecedoras, ya que determina fechas de creación de textos. Pero por otro lado, no comenta nada sobre los textos musicales que aparecen en ellos, y esto es un punto interesante, porque se pueden establecer relaciones musicales y hacer comprobaciones con las músicas que se practican en la actualidad en los Rosarios de la Aurora.

Luis Miguel López Guadalupe¹³ nos presenta una ponencia muy completa, en donde realiza una descripción sobre la génesis de la advocación de la Virgen de la Aurora en Granada. También realiza algunos cuadros cronológicos interesantes porque muestra la fecha de creación de las distintas hermandades de la Virgen de la Aurora en la provincia de Granada. El artículo presenta también un discurso importante sobre el impacto social del Rosario de la Aurora, exponiendo que el acto en sí fue entre otras cosas, una herramienta de conversión para los pecadores.

Carlos José Romero Mensaque¹⁴ nos muestra las etapas por las que pasó el Rosario de la Aurora y sus corporaciones religiosas, desde las dominicas, que es desde donde parte el Rosario, hasta las diocesanas. Según el historiador sevillano se pueden establecer cuatro etapas en desarrollo histórico del fenómeno. 1) Etapa fundacional (aunque con precedentes en el siglo XII) en el siglo XV por Alan de la Roche y los monjes benedictinos y cartujos. 2) Siglo XVI, La universalización devocional del Rosario de la Aurora gracias a la victoria contra el turco en la Batalla Naval de Lepanto (7 de octubre de 1571). 3) La recreación popular de los rosarios en el siglo XVII¹⁵. 4) Las cofradías de los siglos XVIII y

¹¹ Antonio Cruz Casado (2016): *El Rosario de la Aurora en la literatura*. *I Congreso Nacional sobre las Cofradías y Hermandades del Rosario de la Aurora*. (Priego de Córdoba: Asociación Amigos de Priego de Córdoba, págs. 33-60).

¹² Por ejemplo, el libro de Manuel Peláez del Rosal mencionado anteriormente, el cual tiene entre sus páginas más de trescientas coplas, las cuales llevan recopilando desde finales del siglo XIX

¹³ Luís Miguel López-Guadalupe Muñoz (2016): *“Las advocaciones marianas del Rosario y del Rosario de la Aurora: El caso de Granada”*. *I Congreso Nacional sobre las Cofradías y Hermandades del Rosario de la Aurora*. (Priego de Córdoba: Asociación Amigos de Priego de Córdoba, págs. 61-80).

¹⁴ Carlos José Romero Mensaque (2016): *“La devoción del Rosario y sus cofradías. Un ensayo sobre su tipología en España durante la modernidad”*. *I Congreso Nacional sobre las Cofradías y Hermandades del Rosario de la Aurora*. (Priego de Córdoba: Asociación Amigos de Priego de Córdoba, págs. 139-161).

XIX tuvieron mucha importancia en el desarrollo de los rosarios de la Aurora, si bien durante el siglo XVIII comienzan también su declive, debido a las desamortizaciones de Carlos III.

Joaquín Gris Martínez expone con su trabajo “Las campanas de aurora de Murcia. Retos y oportunidades”¹⁶, el conocimiento profundo y total que tiene sobre el fenómeno de los auroros de la Región de Murcia. Deja constancia de las distintas cofradías, campanas, cuadrillas y hermandades del Rosario (además de otras advocaciones) que existen en Murcia: Hermandad de Ntra. Sra. del Rosario y Aurora de Albanilla, Campana de Auroros y Hermandad de Ntra. Sra. de la Aurora de Alcantarilla, Hermandad de la Purísima Concepción de la Copa (Bullas), etc. Al mismo tiempo expone las principales características y los datos más importantes que él cree que el lector debe saber sobre las mismas. Al final del artículo lanza una serie de puntos relacionados con los retos y oportunidades que tienen estas asociaciones religiosas, a modo de intentar mantener la tradición, tanto en el presente, como en el futuro. Vienen a ser las conclusiones sobre las carencias que sufren las iniciativas de continuidad que él observa en torno al fenómeno, y el modo de ponerles solución.

De especial interés para nuestro trabajo es el artículo de Luís Lepe Crespo “Los muñidores de los Pedroches en la música del Rosario de la Aurora”¹⁷. Nos interesa bastante puesto que este texto proviene de un teórico musical, el cual conoce la evolución de los sistemas melódicos de la música popular de tipo tradicional. Es una ponencia completa y establece desde el principio mucho orden en su contenido. Comienza definiendo el término muñidor; describiendo los diferentes significados que ha tenido durante los siglos XVIII y XX. A continuación escribe sobre el folklore musical y detalla ciertos aspectos de esta disciplina: repertorio, reglas y normas, ambiente cultural y elementos musicales. Según Lepe Crespo, el siglo XVIII *será una época muy señalada para la música popular*, puesto que el repertorio de tradición oral va a sufrir muchos cambios, sobre todo por las influencias de la música culta. Para el género religioso, estas influencias serán cruciales puesto que:

(...) la difusión de nuevos cánticos enseñados por párrocos y misioneros de diversas órdenes religiosas, que recorrían pueblos, aldeas y ciudades predicando sus misiones y sustituyendo vetustas melodías y sonoridades gregorianas por un repertorio foráneo, popularizante pero culto. Aunque se siguieron cantando, fue sustituido en gran parte por otro tipo de cánticos de carácter sensiblero, sentimental y de contenido didáctico, y piadoso, acorde con las devociones recién inventadas de Cristo Rey, del Corazón de Jesús y de María. (Lepe Crespo, 2016: 287).

¹⁵ Hubo varios motivos para que este fenómeno se hiciera tan popular: los brotes de peste y la lucha contra la Reforma protestante, iniciado por Lutero.

¹⁶ Joaquín Gris Martínez (2016): “Las campanas de auroros murcianas. Retos y oportunidades”. *I Congreso Nacional sobre las Cofradías y Hermandades del Rosario de la Aurora*. (Priego de Córdoba: Asociación Amigos de Priego de Córdoba, págs. 203-225).

¹⁷ Luís Lepe Crespo (2016): “Los muñidores de Los Pedroches en la música del rosario de la aurora”. *Las Cofradías y Hermandades del Rosario de la Aurora. Historia, Cultura y Tradición. Congreso Nacional*. (Priego de Córdoba: Asociación de Amigos de Priego de Córdoba, págs. 285-296).

En Castilla la Mancha cabe destacar el trabajo titulado *El Rosario de la Aurora de Agudo*, realizado por Juan Francisco Cerillo Mansilla en 2005¹⁸. La primera parte de este trabajo, que lo engloban tres capítulos, es interesante pues describe aspectos históricos, estudios culturales y comparativos entre hermandades. Presenta iniciativas y posibles soluciones para que la tradición del Rosario de la Aurora se siga manteniendo en Agudo.

Por otro lado, cabe también destacar la labor de los recopiladores, folkloristas y etnomusicólogos, los cuales han conseguido con sus trabajos una gran cantidad de canciones del Rosario de la Aurora. Estos han dejado un legado importante a nivel musical y textual, pues son muchos los cancioneros que recogen las tradicionales coplas que se han cantado por las distintas zonas geográficas (Andalucía, Murcia, Aragón, etc.). No vamos a detallar aquí estos trabajos, porque en la Parte III de esta tesis, dedicada a la Metodología, se trata este aspecto de forma amplia, volviendo a hacer hincapié en las Partes VI y VII.

Desde la religiosidad popular, se toca también el fenómeno del Rosario de la Aurora, puesto que éste es un fenómeno inseparable de aquella, de igual modo que la Semana Santa, las festividades religiosas, peregrinaciones y cultos diversos en los santuarios que existen a lo largo y ancho de la Península Ibérica. A nivel andaluz, el antropólogo Salvador Rodríguez Becerra (Cortes de la Frontera, 1943), es uno de los estudiosos más nombrados en este ámbito, sobre todo en lo que se refiere a la religiosidad popular de nuestra comunidad. Sus estudios tocan temas tan diversos como el culto a la Virgen, patrimonio material e inmaterial de las ordenes mendicantes en Andalucía, santuarios y romerías, simbología de la religiosidad popular y un sin fin de temas relacionados con la antropología y el folklore. Dos de sus obras más importantes son *Religión y Fiesta* (2000) y *La religión de los andaluces* (2006).

Isidoro Moreno también es otro investigador que ha escrito mucho sobre la religiosidad popular en Andalucía, siendo una de sus obras más representativas el libro *Cofradías y hermandades andaluzas* (1985). Ambos autores también tienen disponibles en línea, multitud de artículos, los cuales nos aportan un material muy loable para desarrollar la construcción histórica de los rosarios de la Aurora. Hablaremos sobre algunos de sus trabajos en la Parte IV.

Por último nos queda hacer referencia a los estudios y trabajos que existen sobre otro aspecto importante de nuestra tesis, y que son las órdenes mendicantes, sobre todo de la orden de los dominicos o predicadores (Ordo Fratrum Praedicatorum u O. P.) y la orden de los franciscanos o frailes menores (Ordo Fratrum Minorum u O. F. M.). Estos frailes, cuyos orígenes se sitúan en el siglo XIII, son los creadores del culto del Rosario de la Aurora. La influencia social y cultural que estas órdenes religiosas tuvieron en la sociedad, sobre todo en la de las grandes ciudades fue muy intensa. Bien por el intento de luchar contra las herejías, bien como individuos dedicados al cuidado de los enfermos, como confesores y consejeros espirituales en todos y cada uno de los estamentos sociales, o bien como agentes que canalizaban los cultos públicos (vía crucis, rosarios, belenes, etc.).

¹⁸ Juan Fco. Cerrilla Mansilla: *El Rosario de la Aurora de Agudo* (Ciudad Real: Diputación Provincial de Ciudad Real, 2005).

Estos hechos marcaron la expansión de estas órdenes por toda Europa a partir del siglo XIII, dado el éxito de los hechos que hemos comentado. Un libro que describe de forma resumida y que da una idea general de todos estos aspectos es *Las órdenes religiosas en la Iglesia medieval. Siglos XIII a XV* de Margarita y Santiago Cantera Montenegro (1988)¹⁹. Este pequeño trabajo, nos traza la historia de las órdenes mendicantes, desde su origen en las órdenes monásticas (eremitas), de las que posteriormente y como decimos derivarían.

En este aspecto cabe destacar también la labor de la Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos. Esta asociación, dirigida también por el profesor D. Manuel Peláez del Rosal, ha venido realizando cursos de verano desde 1995 hasta la actualidad. La asociación tiene en su haber más de 25 libros de actas, con cientos de artículos que tratan una gran diversidad de aspectos de los franciscanos y las clarisas, que es la parte femenina de la orden. En la Parte IV de este trabajo, también hablaremos con más detenimiento sobre este aspecto.

¹⁹ Margarita y Santiago Cantera Montenegro: *Las órdenes religiosas en la Iglesia medieval. Siglos XIII y XV* (Madrid: Arco Libros, 1988).

PARTE III

METODOLOGÍA GENERAL

CAPÍTULO 1

CAPÍTULO 1. FUENTES UTILIZADAS

1. CANCIONEROS DE ANDALUCÍA Y DE OTRAS COMUNIDADES ESPAÑOLAS. OTRAS FUENTES

Los cancioneros que recogen la tradición musical son unos documentos que poseen una importancia trascendental para la musicología en general, porque nos ayudan a comprender las características de una *cultura musical* determinada. Empleamos el concepto de *cultura musical* porque gracias a él, podemos conceptualizar la música no desde un prisma formalista, sino también interdisciplinar. ¿Qué quiere decir esto? Pues que algunos cancioneros musicales no solo aportan conocimiento de tipo musical, sino que son fuentes documentales que nos sirven para conocer el contexto histórico, el antropológico, el sociológico, etc. Son obras musicales cuyas introducciones y estudios etnográficos nos orientan a veces sobre las costumbres de la época.

Tenemos la suerte de poder disfrutar en muchos de estos trabajos, de diversas e importantes contribuciones para el estudio etnomusicológico: transcripciones musicales, clasificaciones y análisis musicales, fotografías, informantes, localidades, letras de canciones, etc. En definitiva, los cancioneros musicales son depósitos de historia donde se encuentra almacenada la música tradicional. Son *fuentes directas secundarias* (Rey, 2001: 21) que nos ayudan a comprender el *valor patrimonial* que tiene la música en el presente, y el *valor funcional* que tuvo en el pasado. También son fuentes inagotables para el compositor, el cual dispone a través de ellos de una ilimitada lista de melodías, algunas bellísimas y a la espera de ser descubiertas¹. Según Emilio Rey, los cancioneros musicales son *fuentes directas secundarias* porque:

El cancionero presenta la música tradicional a través de unos signos gráficos que convenientemente agrupados forman lo que llamamos partitura musical. Es fuente directa porque reúne transcritos los documentos musicales previamente recogidos en trabajo de campo, pero su valor científico es secundario en comparación con los sutiles matices melódicos, rítmicos, tímbricos, etc., que se producen en el momento mismo de la transmisión oral (Emilio Rey, 2001: 21).

Los cancioneros musicales son un conjunto de documentos que *han contribuido de forma considerable al estudio y conservación* de la música tradicional; nos han ayudado y nos siguen ayudando a estudiar su contexto musical, cultural, sociológico, etc. Entre estos elementos de análisis, se pueden destacar dos aspectos en particular. En primer lugar, *los cancioneros musicales han contribuido al conocimiento de dicha música*. Sin una recopilación sistemática, ésta se hubiera perdido en el tiempo y jamás hubiera sido posible volver a escucharla. En segundo lugar, *los cancioneros musicales han contribuido a la difusión de la música tradicional y popular*. Gracias a que los trabajos son publicados y luego comercializados, es posible disfrutar de la lectura y la escucha de música de diferentes lugares, de otras regiones o países del mundo.

¹ A fecha de 2001, el total de melodías recopiladas en España ascendía a la cantidad aproximada de 50.000. Este número debe ser muy superior en la actualidad.

En Andalucía, las primeras recopilaciones no sistemáticas de música tradicional, se sitúan a mediados del siglo XIX². La primera publicación que existe al respecto es la de Isidoro Hernández García, titulada *Andalucía, libro de canto*. Este trabajo fue publicado en 1863 y posteriormente tuvo gran difusión por Francia, Inglaterra e Italia. Contenía una serie de arreglos de música popular (soleá, bolera, sevillanas, malagueñas, etc.) y obras propias del autor. Este tipo de recopilaciones fueron las más usuales durante mediados del siglo XIX y la primera mitad del siguiente siglo. No fue hasta la publicación del *Cancionero de Jaén* de María Dolores Torres Rodríguez de Gálvez (1901-1969), cuando las recopilaciones comenzaron a ser más sistemáticas³.

A nivel nacional la cantidad de trabajos publicados es considerable, prácticamente existen recopilaciones de música popular de tipo tradicional en todas las comunidades y regiones españolas. A principios del siglo XX, es cuando aparecen los primeros trabajos sistemáticos sobre música tradicional y popular. Federico Olmeda fue quien logró confeccionar en 1903 su *Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*, una magnífica colección de cantos tradicionales y populares. A este le siguió Damaso Ledesma con su *Cancionero Salmantino* publicado en 1907. Estos dos autores fueron los pioneros de las recopilaciones sistemáticas en España. Desde ese momento los trabajos ya no cesarán y comenzarán a realizarse publicaciones sobre folclore musical (José Inzenga, Eduardo Martínez Torner, Miguel Arnaudas Lorrodé, Agapito Marazuela, Miguel Manzano, Bonifacio Gil, María Dolores Torres, etc.)

Las tonadas del Rosario de la Aurora que aparecen en esta tesis las he extraído de los diversos cancioneros que existen en Andalucía y en otras regiones españolas. Digo “en su mayoría”, porque del total que incluyo en la tesis, que son 201 melodías, 15 son reediciones de transcripciones propias, y las otras 186 melodías son reediciones de diferentes cancioneros y de los archivos digitales del Fondo de Música Tradicional de la Institución Milá y Fontanals.

En cuanto al trabajo de análisis, clasificación y ordenación de variantes melódicas que se realizan en los cancioneros que he estudiado, hay que decir que hay autores que profundizan, algunos más que otros sobre esta cuestión; otros ni se lo plantean. Miguel Manzano establece un orden de clasificación y ordenación *lógico evolutivo* cuando introduce grupos de variantes melódicas⁴ en la presentación de las melodías. Las ordena por medio de letras y números. Otros autores simplemente introducen, en apartados dedicados a géneros concretos, todas las melodías de dicho género, sin tener en cuenta ningún tipo de elemento de clasificación musical. Algunos autores atienden simplemente al orden alfabético de la localidad (Luís Lepe Crespo y Germán Tejerizo Robles). Y otros como por ejemplo Bonifacio Gil (*Cancionero popular de Extremadura*), va determinando a

² En el ANEXO I de la PARTE II (TOMO II) se puede ver una lista casi íntegra de todas las recopilaciones y cancioneros andaluces que se han realizado a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y a través del todo el siglo XX. La información nos la facilita la obra de Emilio Rey: *Los libros de música tradicional en España* (2001).

³ O lo que es lo mismo: exhaustividad, orden y clasificación de las melodías, localizaciones geográficas, información sobre los informantes, detalles sobre las interpretaciones, y siguen una línea de estudio formalista seguida por otros autores (García Matos, Bonifacio Gil, Miguel Manzano, etc.).

⁴ Explicado en el ESTADO DE LA CUESTIÓN, subapartado 2.3.

medida que se van introduciendo documentos, el número de variante que la tonada tiene con respecto a las anteriores, que pueden estar alejadas en las páginas. A continuación voy a exponer la lista de los cancioneros y las demás fuentes que he utilizado para conseguir las variantes melódicas que presento en esta tesis. Primero comenzaré con los trabajos andaluces, posteriormente añadiré los de otras comunidades españolas y terminaré esta sección, haciendo referencia a las distintas misiones y concursos del Antiguo Instituto de Musicología del CSIC, que también recopilaron melodías del Rosario de la Aurora. Estas melodías están archivadas, como he comentado anteriormente, en el Fondo de Música Tradicional del Instituto Milà i Fontanals.

1.1. Cancioneros de Andalucía^{5/6}

- Título del cancionero y fecha de publicación⁷: *Cancionero popular de la provincia de Jaén*.
 - Autor/a: María Dolores Torres de Gálvez
 - Referencias bibliográficas: Jaén, Instituto de Estudios Jiennense.
 - Fecha de publicación: 1959.
 - Número total de melodías del Rosario de la Aurora recopiladas: 7
 - Páginas: Desde la página 407 a la 419⁸.
 - Código del cancionero: CPJ-LTG⁹.
- Título del cancionero: *Cancionero popular de la provincia de Granada*.
 - Autor/a: Germán Tejerizo Robles.
 - Referencias bibliográficas: Granada, Mancomunidad de Municipios de la Alpujarra. Con la colaboración del Centro de Documentación musical de la Junta de Andalucía, 2 vols.
 - Fecha de publicación: 2007.
 - Número total de melodías del Rosario de la Aurora recopiladas: 17.
 - Páginas en las que se encuentran: Entre las páginas 620 y 647 del segundo volumen.
 - Código del cancionero: CPG-GTR
- Título del cancionero: *Música de Raíz. La tradición oral. Recuperación de la Música tradicional de la comarca del marquesado*.
 - Autor/a: Germán Sixto Ángel Moreno Rebollo (1963).
 - Referencias bibliográficas: Junta de Andalucía, Mancomunidad de municipios del Marquesado del Zenete y Parque Nacional de Sierra Nevada.

⁵ Ordenados por fecha de publicación.

⁶ Las copias de las transcripciones editadas de estos cancioneros se encuentran en el ANEXO V de la PARTE III (TOMO II).

⁷ U obra de distinto carácter y función pero con recopilación de música tradicional/popular.

⁸ En el ANEXO II de la PARTE III (TOMO II) aparecen todas las referencias de las tonadas que he conseguido de cada uno de estos cancioneros. Además hay otro apartado dentro del mismo anexo, donde también se deja constancia de las tonadas que he recogido en los archivos digitales del Fondo de Música Tradicional del Instituto Milà i Fontanals del CSIC.

⁹ Dado que estos documentos van a ser muy utilizados a lo largo de todo el trabajo, he creído oportuno asignar un código a cada uno de ellos, para abreviar su escritura y su lectura.

- Fecha de publicación: 2008.
- Número total de melodías del Rosario de la Aurora recopiladas: 10.
- Páginas en las que se encuentran: Entre las páginas 272 y la 285.
- Código del cancionero: MRCM-SMR

- Título del cancionero: *La música de los Pedroches. Cancionero popular religioso. Fiestas del corpus. Órganos y organistas.*
- Autor/a: Luís Lepe Crespo (1956).
- Referencias bibliográficas: Córdoba, Publicaciones obra social y cultural de Cajasur, 2 vols.
- Fecha de publicación: 2008.
- Número total de melodías del Rosario de la Aurora recopiladas: 40
- Páginas en las que se encuentran: entre las páginas 153 y la 364 del primer volumen.
- Código del cancionero: MPCP-LLP

- Título del cancionero: *Los auroros de las Sierras Subbéticas cordobesas. Una perspectiva etnomusicológica.*
- Autor/a: Rafael Jiménez Rueda (1979)
- Referencias bibliográficas: Priego de Córdoba, Asociación de amigos de Priego de Córdoba.
- Fecha de publicación: 2014.
- Número total de melodías del rosario de la aurora recopiladas: 15.
- Páginas en las que se encuentran: A lo largo de todo el libro y en el anexo que hay entre las páginas 321 y 347. En dicho anexo existen además de las tonadas del rosario de la aurora, otras transcripciones de otros géneros musicales.
- Código del trabajo: ASSC-RJR

1.2. Cancioneros de otras comunidades españolas^{10/11}

- Título del cancionero: *Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos.*
- Autor: Federico Olmeda (1865-1909).
- Referencias bibliográficas: Burgos, Excma. Diputación de Burgos, 1992.
- Fecha de publicación: Primera edición 1903.
- Número total de melodías del Rosario de la Aurora recopiladas: 1.
- Páginas 195.
- Código del cancionero: CPB-FO.

- Título del cancionero: *Cancionero Salmantino.*
- Autor: Damaso Ledesma (1866-1928).
- Referencias bibliográficas. Valladolid: Editorial MAXTOR, 2008. Primera edición, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Fecha de publicación: 1907.
- Número total de melodías del Rosario de la Aurora recopiladas: 1.

¹⁰ Ordenados por fecha de publicación.

¹¹ Las copias de las transcripciones editadas de estos cancioneros se encuentran en el ANEXO V de la PARTE III (TOMO II).

CAPÍTULO 1. FUENTES UTILIZADAS

- Página 154.
- Código del cancionero: CS-DL.

- Título del cancionero: *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel*.
- Autor: Miguel Arnaudas Lorredé.
- Referencias bibliográficas: Teruel, Instituto de Estudios turolenses de la Excma. Diputación Provincial de Teruel. De la edición utilizada en este trabajo: Valladolid: Editorial Maxtor, 2006.
- Fecha de publicación: 1927.
- Número total de melodías del Rosario de la Aurora recopiladas: 20
- Páginas: A lo largo de todo el cancionero, en la parte de “cantos religiosos” de cada uno de los Partidos, existen melodías transcritas denominadas “coplas de la Aurora”.
- Código del cancionero: CCT-MAL

- Título del cancionero: *Cancionero Popular de Extremadura, 2 vols.*
- Autor: Bonifacio Gil (1898-1964).
- Referencias bibliográficas: Badajoz, Centro de Estudios Extremeños.
- Fecha de publicación: Volumen I (1931), volumen II (1956).
- Número total de melodías del Rosario de la Aurora recopiladas: 8
- Páginas: Entre las páginas 326 y 777.
- Código del cancionero: CPE-BG.

- Título del cancionero: *Colección de cantos populares burgaleses*.
- Autor: Antonio José Martínez Palacios (1902-1936).
- Referencias bibliográficas. Madrid: Ed. Unión Musical Española 1932).
- Fecha de publicación: 1932.
- Número total de melodías del Rosario de la Aurora recopiladas: 1
- Página: 84.
- Código del cancionero: CCPB-AJMP

- Título del cancionero: *Cancionero de Cáceres y su provincia*.
- Autora: Ángela Capdeville (1890-1972).
- Referencias bibliográficas. Cáceres: Comisión Provincial de Educación, Deportes y Turismo de la Excma. Diputación Provincial de Cáceres.
- Fecha de publicación: 1969.
- Número total de melodías del Rosario de la Aurora recopiladas: 1.
- Página: 289.
- Código del cancionero: CCP-AC.

- Título del cancionero: *Cancionero musical de la provincia de Valencia*.
- Autor: Salvador Seguí (1939-2004).
- Referencias bibliográficas. Valencia: Piles, Editorial de Música,
- Fecha de publicación: 1980.
- Número total de melodías del Rosario de la Aurora recopiladas: 9.
- Páginas: Entre las páginas 927 y 938.
- Código del cancionero: CMPV-SS.
- Título del cancionero y fecha de publicación: *Cancionero popular de la Rioja* (1987).

- Autor: Bonifacio Gil (1898-1964).
- Referencias bibliográficas: Barcelona, Gobierno de la Rioja y CSIC, 1987. Edición crítica por José Romeu Figueras, Juan Tomás Parés y Josep Crivillé i Bargallo.
- Fecha de publicación: 1987.
- Número total de melodías del Rosario de la Aurora recopiladas: 3.
- Páginas: 180-181.
- Código cancionero: CPR-BG.

- Título de cancionero: *Cancionero popular de Castilla y León*. 3 vols.
- Autor. Miguel Manzano Alonso (1934)
- Referencias bibliográficas. León: Diputación provincial de León, III volumen, tomo I.
- Fecha de publicación: 1993.
- Número total de melodías del Rosario de la Aurora recopiladas: 2.
- Páginas: 504 y 505.
- Código del cancionero: CPCL-MMA.

- Título del cancionero: *Cancionero popular de Burgos*.
- Autor: Miguel Manzano Alonso (1934)
- Referencias bibliográficas: Diputación Provincial de Burgos.
- Fecha de publicación: 2001.
- Número total de melodías del Rosario de la Aurora recopiladas: 11
- Páginas: Entre las páginas 633 y 640.
- Código del cancionero: CPB-MMA.

1.3. Tonadas recuperadas del Fondo de Música Tradicional de la Institución Milá i Fontanals^{12/13}

El número total de melodías del Rosario de la Aurora recuperadas de este Fondo digital ha sido de 55. Estas piezas pertenecen a la colección de música popular y tradicional, que reunieron las 65 misiones folklóricas y los 62 cuadernos presentados a concurso por la Sección de Folklore del antiguo Instituto Español de Musicología, del Consejo de Investigaciones Científicas. Participaron 47 recopiladores y llevaron a cabo su trabajo entre los años 1944 y 1960. He recuperado 55 melodías, pero existen algunas más referentes a los rosarios de la Aurora (sobre todo letras) y a otros fenómenos litúrgicos y paralitúrgicos relacionados con este fenómeno: vía crucis, rosarios, salves, glorias, etc.

Los recopiladores solían dejar referencias y notas escritas en las partituras y en las páginas anexas. Estas anotaciones son un interesantísimo legado sobre modos de ejecución y sobre los diversos factores circunstanciales de la recogida del material y su interpretación. Todas estas “intenciones” etnográficas son muy loables, y creo que se deberían incluir en futuros trabajos.

¹² Dirección web de la institución: <https://musicatradicional.eu/es/home>

¹³ Las copias de las transcripciones originales de estas tonadas están en el ANEXO VI de la PARTE III (TOMO II).

CAPÍTULO 1. FUENTES UTILIZADAS

Las misiones, concursos, zonas geográficas de recopilación y autores que recogieron melodías del Rosario de la Aurora los expongo a continuación en las siguientes tablas¹⁴;

Tabla 1. Misiones. Número total de tonadas recogidas en estas recopilaciones: 30

Núm. de la misión	Recopilador/es	Provincia española de recopilación
M03	Anibal Sánchez Fraile (1903-1971)	Salamanca
M13	Magdalena Rodríguez Mata (1899-1970)	Jaén
M15	Manuel García Matos (1912-1974)	Cádiz, Huelva, Málaga y Sevilla
M16	Ricardo Olmos Canet (1905-1986)	Murcia y Alicante
M20	Arcadio Larrea Palacín (1907-1985)	Huesca
M21	Arcadio Larrea Palacín	Huesca
M23	Magdalena Rodríguez Mata	Málaga, Jaén, Córdoba y Granada
M24	Magdalena Rodríguez Mata	Granada, Jaén y Murcia
M26	Ricardo Olmos Canet	Castellón y Valencia
M28	Arcadio Larrea Palacín	Huesca
M31	Arcadio Larrea Palacín	Huesca, Navarra, Teruel y Zaragoza
M32	Arcadio Larrea Palacín	Córdoba y Huelva
M33	Bonifacio Gil (1989-1964)	Badajoz y Jaén
M34	Ricardo Olmos Canet	Castellón, Valencia y Teruel
M35	Arcadio Larrea Palacín	Coruña, Badajoz, Cádiz, Córdoba, Granada, Huelva, Málaga, Murcia y Sevilla
M37	Bonifacio Gil	Ávila
M39	Arcadio Larrea Palacín y Bernardina Pérez García	Cádiz, Córdoba y Sevilla
M58	Bonifacio Gil	Álava, La Rioja y Madrid
M61	Bonifacio Gil y Juan Tomás Parés (1896-1967)	Ávila, Madrid, Salamanca, Segovia y Toledo

¹⁴ En el ANEXO II de la PARTE III (TOMO II) en la sección dedicada a las tonadas recuperadas de este Fondo de Música Tradicional, se detallan otras referencias de las piezas, tales como fecha de recopilación, informante, localidad, título de la canción, fuente e identidad de la pieza (ID). Como he hecho en los dos subapartados anteriores (1.1. y 1.2.), en este subapartado 1.3., escribo las referencias de la fuente en la que he encontrado canciones del Rosario de la Aurora. En el ANEXO II, las referencias se presentan de forma más específica.

PARTE III. METODOLOGÍA GENERAL

Tabla 2. Concursos. Número total de tonadas recogidas en estas recopilaciones: 18

Núm. del Concurso	Recopilador/es	Provincia española de recopilación
C04	José Algívez Nuín (¿?-1983)	Córdoba
C07	Teresa Matarredona Aznar (1904-¿?)	Alicante
C17	Pedro Echevarría Bravo (1905-1990)	Albacete, Ciudad Real, Cuenca y Toledo
C20	Bonifacio Gil	Badajoz, Cáceres, Madrid, Sevilla y Valladolid
C24	Pedro Echevarría Bravo	Albacete, Ciudad Real, Cuenca y Toledo
C45	Pedro Echevarría Bravo	Albacete, Ciudad Real, Cuenca y Toledo

Tabla 3. Otras recopilaciones. Número total de tonadas recogidas: 7

Núm. de recopilación	Recopilador	Provincia española de recopilación
Z-1931	Bonifacio Gil García	Badajoz y Cáceres
Z-1932	Kurt Schindler (1882-1935) Alicante, Castellón y Valencia	Asturias, Ávila, Badajoz, Burgos, Cáceres, Cantabria, Jaén, La Rioja, León, Madrid, Salamanca, Segovia, Soria, Toledo, Valladolid, Zamora y Zaragoza
Z-1950	Ricardo Olmos Canet, María Teresa Oller Benlloch (1920-2018), Dolores Sendra Bordes (1927-2019), Antonio Chover Salom (1922-2014), Álvaro Marzal García (1875-1960)	Alicante, Castellón y Valencia

1.4. Número total de melodías del Rosario de la Aurora recogidas en este trabajo

En la Tabla 4 se puede observar la lista y el número de melodías del Rosario de la Aurora que he conseguido de cada cancionero, más las piezas que he encontrado en el Fondo de Música Tradicional de Instituto Milá i Fontanals. **En total son 201 melodías.** También hay melodías cuyos títulos y usos pueden ser diferentes a los del Rosario de la Aurora (vía crucis, rosarios, salves y cantos de pasión) pero no las melodías en sí mismas, que he comprobado que son variantes melódicas del mismo género. Esto quiere decir que las melodías del Rosario de la Aurora también se utilizan para otro tipo de celebraciones religiosas.

Tabla 4. Número total de piezas recogidas

Cancionero	Núm. total de melodías
CPJ-LTG	7
CPG-GTR	17
MRCM-SMR	10
MPCP-LLP	40
ASSC-RJR	15
CPB-FO	1
CS-DL	1
CCT-MAL	20
CPE-BG	8
CCPB-AJMP	1
CCP-AC	1
CMPV-SS	9
CPR-BG	3
CPCL-MMA	2
CPB-MMA	11
Misiones CSIC	30
Concursos CSIC	18
Otros CSIC	7
Número total	201

2. TRANSCRIPCIONES MUSICALES

En el apartado anterior he explicado que todas las transcripciones musicales que aparecen en esta tesis, son reediciones de otros trabajos. O bien son de recopilaciones de otros autores, o reediciones de transcripciones que personalmente he realizado con motivo de otras investigaciones.

Los signos gráficos que utilizo en las transcripciones son los utilizados en la música occidental. No utilizo signos especiales, salvo algunas flechas que aparecen en ciertas tonadas, las cuales sirven para indicar que esos sonidos son ambiguos¹⁵. Dependiendo de la orientación de la flecha (hacia arriba o hacia abajo), indicará que ese sonido está o más cerca del semitono superior, o más cerca del semitono inferior.

Las transcripciones y los perfiles melódicos que van a aparecer en este trabajo, están todos en sus respectivas alturas. No he transportado ninguna tonada, de modo que todos los documentos están en sus alturas originales. Tampoco he realizado cambios en las partituras, reeditando fielmente los datos que aparecen en las transcripciones originales. A veces me he visto tentado puesto que en las transcripciones originales, las tonadas a veces se presentan con una excesiva cantidad de sostenidos, o están escritas en alturas demasiado agudas. Aun así no he querido cambiar el documento por respeto al primer autor de la transcripción.

Las indicaciones metronómicas y de tempo son también las que aparecen en los documentos originales. Por eso algunas veces van a aparecer con las expresiones de lento, andante, moderado, etc., y otras lo van a hacer con las indicaciones del metrónomo: negra = 55, blanca = 75, etc. Todos los documentos han sido reeditados con las mismas características: fuentes y tamaño de letra, tipo de notación, márgenes en el documento. etc. Han sido realizados con el software Finale, en su versión de 2014 (ver ejemplo en el *modelo de partitura* de la página siguiente).

Fuentes utilizadas en las partituras

TITULO DE LA PIEZA: Time New Romans, tamaño: 18-20-22.

Lugar de procedencia: Time News Romans, normal 11

Indicación metronómica: Time New Romans, normal, 11

PARTITURA: Maestro, Normal 20

¹⁵ Las referencias de las tonadas que llevan estas flechas son: CPCL-MMA-505, MPCP-LLP-115, MPCP-LLP-214 y MPCP-LLP-326.

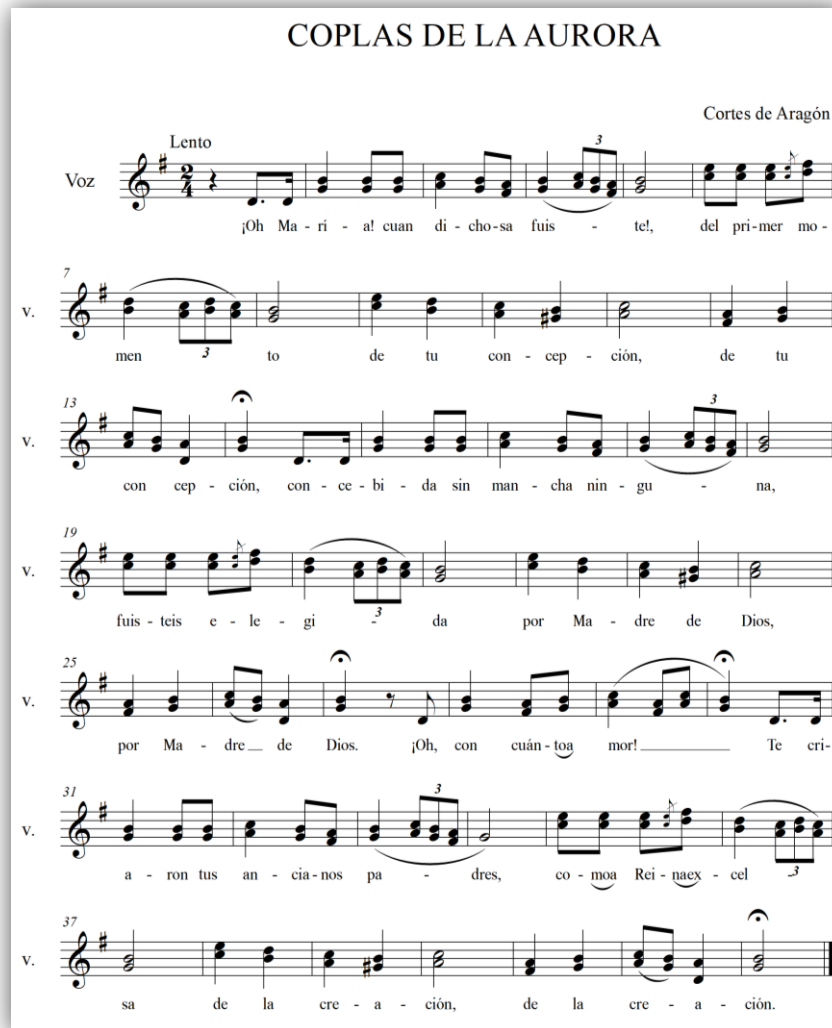
CAPÍTULO 1. FUENTES UTILIZADAS

Modelo de partitura que vamos a utilizar en las transcripciones de este trabajo

COPLAS DE LA AURORA

Cortes de Aragón

Voz *Lento*



¡Oh Ma - ri - a! cuan di - cho - sa fuis - tel, del pri - mer mo -
men to de tu con - cep - ción, de tu
con cep - ción, con - ce - bí - da sin man - cha nin - gu - na,
fuis - teis e - le - gi da por Ma - dre de Dios,
por Ma - dre de Dios. ¡Oh, con cuán - toa mor! Te cri -
a - ron tus an - cia - nos pa - dres, co - moa Rei - na ex - cel
sa de la cre - a - ción, de la cre - a - ción.

Ref. CCT-MAL-193¹⁶

Todas las transcripciones que aparecen en esta tesis son de *carácter descriptivo*, puesto que no dejo constancia (ni los demás autores tampoco) de indicaciones de fraseo, de dinámica, acentuación, entonación, etc. La causa de que utilice este tipo de transcripción musical (y no la *prescriptiva* que es la que trabajaría al detalle las cuestiones que he comentado) es porque para proveerme de documentos musicales, he acudido a cancioneros y recopilaciones que desarrollan este tipo de escritura musical. Al final esto me ha facilitado el análisis de las variantes melódicas ya que si las transcripciones hubieran sido prescriptivas, el trabajo de análisis se hubiera dilatado, puesto que me

¹⁶ Este código alfanumérico, hace referencia a la recopilación y a la página en la que se encuentra la tonada. En este caso la recopilación pertenece a Miguel Arnáudas Larrode, *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel*. Volveremos a hablar sobre esta cuestión en el subapartado 1.2, del CAPÍTULO 2 de la PARTE VI. Es necesario familiarizarse con este código, pues en la PARTE VI, van a aparecer multitud de referencias de este tipo. Las referencias las podemos encontrar en el catálogo de melodías que está en ANEXO II de la PARTE III (TOMO II).

habría sentido forzado a dejar constancia de más parámetros analíticos de los que presento actualmente.

Los conceptos de transcripción descriptiva y prescriptiva, también conocidas respectivamente por transcripción émica (emic) y fonética (etic)¹⁷, se utilizan mucho en el lenguaje técnico de la etnomusicología. Existen trabajos que ya hablan sobre esto y no quiero extenderme al respecto (Cruces, Cámara, Berlanga, Nettle, Bartok, etc.). Sin embargo, si quiero reparar de forma breve, en el significado que tienen porque considero que a veces crean cierta confusión.

Las palabras *descriptiva* y *prescriptiva* derivan respectivamente de los verbos *describir* y *prescribir*. Estas dos derivan a su vez del verbo *escribir*, que proviene del término latino “scribere”. El significado de éste es: *representar ideas, palabras, notas por medio de letras u otros signos gráficos*. En mi caso particular lo que represento son sonidos por medio de notas musicales. El proceso se materializa en la transcripción musical, palabra cuyo prefijo trans- indica que voy a trasladar un objeto (material o inmaterial) de un sitio a otro.

Movemos sonidos de una grabación de video o audio, o de viva voz a la partitura, que es el lugar donde dejamos constancia de esos sonidos. En este paso es donde nos encontramos con algunos inconvenientes, porque los signos gráficos que utilizamos para representar los sonidos que escuchamos, a veces no pueden llegar a representarlos del todo. ¿Por qué?, pues porque las melodías que reproducimos por medio de la voz y los instrumentos musicales tienen una gran diversidad de matices y significados emocionales. Por tanto, en el proceso de la transcripción, decidimos en qué nivel de especificidad queremos que queden esos sonidos.

Esto es lo que determina si una transcripción va a ser descriptiva o prescriptiva. Si solo quiero dibujar o trazar la línea melódica, las alturas de los sonidos, el esquema musical en resumen, la transcripción va a ser descriptiva. Si por el contrario quiero detallar y dar órdenes por anticipado, como si se tratara de una receta médica, la cual tiene la condición de que debe cumplirse, entonces estoy ante una transcripción prescriptiva. En este caso voy a utilizar información adicional para saber cómo deben interpretarse los sonidos; hay que estudiar la partitura antes de interpretar y es un proceso de lectura más complicado, que aquel que se lleva a cabo en la transcripción descriptiva.

Resumiendo, la transcripción descriptiva *es un esquema musical básico donde aparecen los sonidos principales de línea melódica*. La transcripción prescriptiva, *es añadir a esa línea melódica principal, todos o cuantos detalles crea oportuno indicar el autor de la transcripción*. Estos detalles incluyen mordentes, trinos, signos de acentuación, de articulación, glisandos, ligaduras de expresión y un largo etc. Como se ha podido comprobar, en la partitura que muestro en la página anterior, este nivel de detalles no existe, puesto que solo me interesa la línea melódica.

¹⁷ Estos conceptos fueron aplicados por primera vez por el lingüista Kenneth Pike (1954). Posteriormente fueron popularizados por Marvin Harris, en 1978 a través de sus estudios teóricos sobre la cultura y la antropología social.

CAPÍTULO 2

CAPÍTULO 2. MÉTODOS DE ANÁLISIS APLICADOS EN ESTA TESIS

1. TÉCNICAS DE ANÁLISIS ETNOGRAFICO

El principal objetivo de la etnografía es describir y analizar elementos relacionados con la cultura. Ésta puede ser popular, tradicional, moderna, contemporánea, etc. Para describir el contexto de los auroros, que pertenece a la cultura tradicional religiosa, he utilizado algunas de las técnicas que esta disciplina ofrece: observación participante, fotografía, diario de campo, entrevistas, cuestionarios y grabaciones audiovisuales. Estas herramientas me han permitido desarrollar apartados de esta tesis. Las voy a describir brevemente a continuación.

1.1. Observación participante

Con la ayuda de la *observación participante* he conseguido completar cuestiones referentes al contexto cultural y social del Rosario de la Aurora. Recoger datos no es algo fácil porque requiere esfuerzo. El hecho de tener que hablar con los actores, de tener que empatizar con ellos, con su tradición, con sus formas de ser y de entender las cosas, etc. Esta técnica me ha ayudado a comprender cómo es el Rosario de la Aurora en las diversas localidades en las que he trabajado.

1.2. Entrevistas y cuestionarios

Las entrevistas y los cuestionarios también han sido muy útiles a la hora de describir y analizar el contexto. Las hay *estandarizadas* y *no estandarizadas*¹. Con estas técnicas he intentado descubrir aspectos sobre la religión y la religiosidad personal de algunos auroros. También me han servido para entender cuestiones generales como: días de celebración, organización de la hermandad o asociación cultural, sobre la música que interpretan, instrumentos musicales que utilizan, historia de la hermandad, sobre las variantes melódicas, etc. En total he realizado 5 cuestionarios y 4 entrevistas. Este material se encuentra en los Anexos I y II del trabajo de campo.

1.3. Diario de campo

En el diario de campo he detallado experiencias personales y descripciones sobre el día de trabajo; sobre los problemas que han surgido, expectativas, estados emocionales, transcurso de los viajes, encuentros con antiguos informantes, etc. En el Anexo III del trabajo de campo se pueden leer 14 informes que constituyen el diario de campo, ordenados cronológicamente. Tengo que llamar la atención sobre un informe en particular, (informe 5), puesto que trata sobre cuestiones circundantes a la tesis. A mí personalmente me sirve para hacerme ver el hecho de que desde el principio debemos tener nuestras ideas claras, para ahorrar tiempo y esfuerzo. En este caso el informe trata

¹ Miguel S. Valles: *Entrevistas cualitativas. Cuadernos metodológicos, n° 32*, (Madrid: CIS, 2002).

sobre una salida que hice para tomar fotografías sobre yacimientos arqueológicos de las Sierras Subbéticas. Esta excursión la realicé porque tenía la intención de dejar constancia por escrito del desarrollo histórico de esta zona en mi trabajo. Posteriormente la idea quedó obsoleta, puesto que se desvinculaba mucho la temática principal de la investigación, y me conducía por aspectos lejanos a los elementos fundamentales de la tesis. El informe lo he incluido como una anécdota del trabajo de campo.

1.4. Fotografía

En cuanto a la *fotografía* creo que es una cuestión importante en este tipo de trabajos, porque muestra visualmente el fenómeno: las experiencias sensoriales, los detalles de las celebraciones, las emociones de los actores, etc. Este trabajo tiene un dossier fotográfico considerable, lo presento en el Anexo IV de la parte correspondiente al trabajo de campo. Deja constancia de éste y lo he incluido con la intención de que puedan visualizarse los elementos más importantes del fenómeno de los rosarios de la Aurora. En total hay fotografías de 12 localidades: Benamejil (Córdoba), Cambil (Jaén), Castro del Río (Córdoba), Garbayuela (Badajoz), Hinojosa del Duque (Córdoba), Iznájar (Córdoba), Javali Viejo (Murcia), Lucena (Córdoba), Luque (Córdoba), Priego de Córdoba, Rute (Córdoba) y Zuheros (Córdoba).

1.5. Grabaciones audiovisuales

Las grabaciones de video dejan constancia de la realidad del fenómeno del Rosario de la Aurora en sus respectivas localidades. En los videos se pueden ver de forma directa, las características de cada uno de los grupos de auroros y campanilleros que he estudiado. Estas grabaciones se encuentran en el Anexo V del trabajo de campo, que en total suman 48 videos y 1 grabación de audio de una entrevista (se adjunta en formato digital).

2. TÉCNICAS DE ANÁLISIS CULTURAL

Los métodos para generar conocimiento en etnomusicología son diversos, y dependen en gran medida de los intereses del investigador. Estos abarcan distintos campos y disciplinas² y sirven para satisfacer las prioridades y las propuestas de la investigación. La cuestión principal radica en saber qué es lo que queremos investigar, y tener bien claro el camino a seguir: formalista, culturalista, etc.

He tomado la decisión de incluir en esta investigación, no solo el análisis musical, sino también (aunque no de forma tan amplia) un estudio sobre los procesos culturales que

² Los estudios y enfoques en etnomusicología abarcan muchos campos, entre ellos: biológicos (Blacking, 1977), semióticos (Nattiez, 1983), etnociencia (Zemp, 1978), etnografía (Herndon y McLeod, 1980), comunicación (Feld, 1984), estructuralismo (A. Seeger, 1980), interaccionismo simbólico (Stone, 1982), marxismo (Sheperd, 1982), hermenéuticos (Becker, 1984), mezcla de enfoques (Feld, 1982). Citados por Timothy Rice: "Hacia la remodelación de la etnomusicología". En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. (Madrid: Editorial Trotta, 2001), págs. 157.

intervienen en la *génesis, desarrollo histórico y conservación social* del fenómeno musical de los rosarios de la Aurora. Considero importante comprender los factores que influyen en el objeto de estudio. Por esto se pueden aplicar además de los métodos musicológicos, también los antropológicos y culturales. Dependiendo de los enfoques, se dará el uso unilateral o compartido de las disciplinas.

No es lo mismo una investigación sobre las posibilidades compositivas de las estructuras de las obras clásicas (pongamos las sonatas para piano de Beethoven), que un estudio sobre la relevancia social de la musical rock. En el primer caso la importancia del análisis musical, es fundamental para llegar a las conclusiones; las causas extramusicales casi que se dejan en un segundo plano. En el segundo caso, la importancia del análisis sobre el papel que tienen las instituciones sociales, las necesidades de diversión, ocio, control social, etc., serán fundamentales para comprender el fenómeno, quedando en un segundo plano el análisis musical. Esto no quiere decir que el análisis de la música se infravalore, sino que el enfoque es más social o antropológico que musicológico. O lo que es lo mismo, se estudia más el fondo conceptual y social en torno a la música.

Creo que para salvar las dificultades metodológicas que se emplean para generar conocimiento en cualquier disciplina, hay que tener muy claro *qué es lo que se está estudiando, cuál es el enfoque que se le quiere dar y qué objetivos se han marcado*. Por tanto, el análisis cultural en este trabajo lo justifico porque no solo tengo previsto analizar la música, sino porque también quiero respaldar el estudio musicológico con un análisis cultural que defina en parte la *construcción histórica, la conservación social y las experiencias individuales* (Rice, 1987). Al fin y al cabo, son estos elementos y sus relaciones recíprocas, los causantes del fenómeno en cuestión. Sin ellos no tendría sentido ni razón de existencia.

2.1. Geertz, Merriam y Rice. Utilidad de sus premisas

Para el análisis antropológico me he basado principalmente en tres autores: Clifford Geertz, Alan Merriam y Timothy Rice. Los dos últimos investigadores son en lo concerniente al estudio cultural de la música, dos buenos exponentes. Aunque tanto uno como otro no expusieron nada nuevo, puesto que lo que hicieron fue adaptar e incorporar los avances de la antropología a la etnomusicología. Sus planteamientos “reprogramados” y sus modelos teóricos han servido para comprender los procesos musicales dentro de la cultura. De cada autor he elegido lo que más me ha interesado, para aplicarlo posteriormente en este trabajo.

Clifford Geertz, es otro autor en el que también me apoyo para comprender el fenómeno de la cultura en general, y exploro sus posibles aplicaciones en el estudio de la música. Su libro *La interpretación de las culturas* (1973), es una obra básica que ayuda a comprender los mecanismos subyacentes de la religión, que es un aspecto cultural muy importante en este trabajo. El modelo teórico de Timothy Rice está basado en el contenido de este libro,

concretamente en la idea que expresa: “los sistemas simbólicos se construyen históricamente, se mantienen socialmente y se aplican individualmente”³.

Los modelos teóricos de Merriam y Rice, me han ayudado a enfocar el estudio del fenómeno musical desde los tres aspectos que he comentado: *construcción histórica*, *conservación social* y *experiencias individuales*. Para Merriam (1964) las partes que forman el modelo solo podían girar en un sentido. Para Rice (1987), estos tres conceptos pueden interactuar entre ellos, haciendo que el modelo sea más dinámico. Merriam es *descriptivo*, Rice es más *interpretativo*. Por tanto, *descripción* e *interpretación* son dos elementos indispensables para comprender social y culturalmente el fenómeno que aquí presento. Aunque no voy a describir al pie de la letra el modelo teórico de cada uno y las diferencias que existen entre ellos⁴, si voy a puntualizar algunas de sus premisas, en tanto que me sirvan para poder *dilucidar conclusiones al final del trabajo*. De Merriam son útiles sus aportaciones en cuanto a las *funciones* que tiene la música en la sociedad. Hay funciones de *representación simbólica*, de *respuesta física*, de *refuerzo de conformidad a las normas sociales*, de *contribución a la continuidad y estabilidad de una cultura* y *contribución a la integración de la sociedad*⁵. Las partes del modelo teórico de Rice, también son importantes para comprender el contexto de los rosarios de la Aurora y el principal objeto de investigación de esta tesis, que son las variantes melódicas. ¿Por qué? La *construcción histórica* y los *procesos de conservación social* nos ayudan a comprender los cambios a través del tiempo, las *recreaciones de las formas*, el legado del pasado en el presente, el cómo se *sustenta, mantiene y cambia* la música. Las *experiencias individuales* nos ayudan a entender la forma en la que se percibe la música y su estructura; las ideas individuales e íntimas de lo que opinan las personas sobre lo que hacen o sienten. Estos tres conceptos son fundamentales en este trabajo, al fin y al cabo son los que han conseguido darle forma y sentido.

2.2. Estudios sobre religión y religiosidad

La religión y la religiosidad popular tienen un papel sobresaliente en este trabajo, ya que el Rosario de la Aurora es un fenómeno que ha surgido a partir de estos elementos. El

³ Clifford Geertz (1973). Citado por Timothy Rice: “Hacia la remodelación...”,pág. 161.

⁴ Ya hay suficientes lecturas al respecto. En el manual de Enrique Cámara de Landa (Etnomusicología), hay un capítulo entero dedicado a Alan Merriam (págs. 123-136) y en Fernando Cruces (Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología), también hay otro artículo, que desentraña el significado del modelo teórico de Timothy Rice bajo el título “Hacia la remodelación de la etnomusicología” (págs. 155-180).

⁵ La *función de representación simbólica*. “La música funciona en todas las sociedades como representación simbólica de otras cosas, ideas y comportamientos”. La *función de respuesta física*. “(...) que la música provoque una respuesta física es relevante para su uso en la sociedad (...) la entrada en trance (...) excita y canaliza el comportamiento de las multitudes, anima (...) inspira la respuesta física en la danza. La *función de refuerzo de la conformidad a las normas sociales*. (...) advertencia directa a los miembros marginales de la sociedad, comportamiento correcto (...) sobre lo adecuado y lo inadecuado (...) lo correcto y lo no correcto (...) conformidad con las normas sociales (...) preservar el orden. La *función de contribución a la continuidad y estabilidad de una cultura*. (...) una actividad en la que se sintetiza la expresión de valores (...) vehículo de transmisión de la historia, de mitos y leyendas (...) transmitir educación. La *función de contribución a la integración de la sociedad*. (...) confianza de pertenecer a un grupo que comparte valores similares, vida parecida y formas artísticas comunes (...) la música renueva (...) elemento unificador e integrador (...) vía de escape (para) adaptarse a las condiciones sociales (...) lograr cambios sociales al movilizar el sentimiento de grupo. Alan Merriam: “Usos y funciones”, citado en Francisco Cruces: *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (Madrid: Editorial Trotta, 2001), págs. 291-294.

hecho de comprender el contexto religioso me ha posibilitado entender el fenómeno que investigo. Para comprender la religiosidad de los auroros, me sirven de premisas los tres desafíos que Geertz plantea descubrir en su trabajo; desafíos que intentan arrojar luz sobre al *desconcierto*, al *sufrimiento* y a la *paradoja ética* que el ser experimenta a lo largo de su existencia. Sobre el primer concepto apunta el autor:

(...) considerar las creencias religiosas de la gente como intentos de meter experiencias o hechos anómalos –la muerte, los sueños, las fugas mentales, las erupciones volcánicas (...), dentro del círculo de lo por lo menos potencialmente explicable (...) la mayoría de los hombres son incapaces de dejar problemas oscuros sin resolver por el análisis y es improbable que se puedan quedar contemplando los rasgos extraños del paisaje del mundo con mudo asombro o blanda apatía, pues tratarán de imaginar algunas nociones, por fantásticas, incongruentes o simples que sean (...) (Geertz, 1973: 97).

Sobre el segundo desafío, sobre el sufrimiento expone que:

(...) la religión ayuda al hombre a soportar “situaciones de stress emocional al ofrecerles salidas para escapar a tales situaciones y callejones que no ofrecen los medios empíricos, salvo los ritos y la creencia en el dominio de lo sobrenatural”⁶ (...) Como problema religioso, el problema del sufrimiento paradójicamente no es el de evitar el sufrimiento sino el de cómo sufrir, de cómo hacer de un dolor físico, de una pérdida personal, de una derrota o de la impotente contemplación de la agonía de otra persona algo tolerable, soportable, algo como solemos decir, sufrible (Geertz, 1973: 99-100)

Y por último, el conocimiento de la *paradoja ética* que muestra la “desasosegada sensación de que nuestra *concepción moral*, es inadecuada a nuestra *experiencia moral*”.

(...) La vida es insegura; los cálculos humanos a menudo resultan erróneos y muchas veces los hombres deben aprender por experiencia que las consecuencias de sus actos son diferentes de las que se habían imaginado o considerado justas (...) De manera que el problema del mal y la justicia, o quizá deberíamos decir el problema sobre el mal y la injusticia, es en esencia de la misma clase que el problema de y sobre el desconcierto intelectual y que problema de y sobre el sufrimiento. La extraña opacidad de ciertos hechos empíricos, la bestial insensatez de dolores intensos o inexorables y la enigmática imposibilidad de explicar grandes iniquidades hacen nacer la inquietante sospecha de que quizás el mundo, y por la tanto la vida del hombre en el mundo, carecen de un orden genuino, de una regularidad empírica, de una forma emocional, de una coherencia moral. Y la respuesta que dan las religiones a esta sospecha es en cada caso la misma: la formulación mediante símbolos, de una imagen de un orden del mundo tan genuino que explica y hasta celebra las ambigüedades percibidas, los enigmas y las paradojas de la experiencia humana (Geertz, 1973: 101-104).

¿Por qué estas tres cuestiones son interesantes para este trabajo? Pues porque en las letras de las canciones del Rosario de la Aurora, aparecen de forma directa, palabras, ideas y pensamientos relacionados con ellas. Hablan sobre la muerte, sobre el infierno, sobre

⁶ (Malinowski, 1948: 67), citado por Gertz en la página 101.

desastres naturales, sobre el sufrimiento en la vida y sobre las injusticias que el individuo tiene que aguantar a lo largo de ella. Por tanto, son premisas que me van a ayudar a entender mejor la cultura religiosa de los rosarios de la Aurora y sus actores. Las reflexiones sobre esto las voy a incorporar en la Parte V del trabajo, concretamente en el Capítulo 2. Para comprender el diálogo de los actores (aparte de Geertz) tomaré como punto de partida los planteamientos filosóficos de algunos pensadores que escribieron sobre la religión: David Hume⁷ (1757), Inmanuel Kant (1793)⁸ Sören Kierkegaard (1844)⁹ y Emile Durkheim (1912)¹⁰.

Las reflexiones de los auroros sobre su propia religiosidad, las confrontaré con los pensamientos de estos filósofos; a partir de las respuestas que he conseguido obtener por medio de un conjunto de entrevistas y cuestionarios. La relación de preguntas trata sobre las hermandades, experiencias religiosas, concepto de pecado, sobre la fe, sobre la Creación, sobre Dios, sobre la Virgen, sobre el mal y el infierno, cuestiones morales, salvación y los milagros. Abren las respuestas a estas cuestiones las siguientes preguntas

1. ¿Por qué elegiste esta hermandad y esta advocación en particular?
2. ¿Cuáles fueron tus primeras experiencias entorno a la religión cristiana?
3. ¿Te sentiste obligado por tu familia?, ¿dirigido en ese camino a causa de la influencia del entorno social en el que vives?, ¿lo hiciste voluntariamente?
4. ¿Qué significa para ti la palabra pecado?
5. Explícame qué es lo que significa para ti el concepto de “ser penitente”, y en el caso de que lo seas, qué tipo de votos o sacrificios realizas y por qué.
6. ¿La fe soluciona tus dudas existenciales? (de dónde venimos y a dónde vamos, relaciones familiares y sociales, sobre la muerte, etc.)
7. ¿Crees que el mundo es obra de un ser divino, que es causa de todas las cosas, creado por un Dios infinitamente superior al ser humano?
8. En caso afirmativo, ¿por qué crees que hay tanto mal en este mundo, si él tiene el poder de cambiar el destino de las cosas?
9. ¿La Virgen calma en ti la ansiedad y el miedo ante acontecimientos futuros?

⁷ David Hume: *Historia natural de la religión*, (Madrid: Editorial Tecnos, 2010). Cuarta edición. Título original: *The Nature of Religion* (1757).

⁸ Inmanuel Kant: *La religión dentro de los límites de la mera razón* (Madrid: Alianza Editorial, 2022). Tercera edición. Título original: *Die Religion Innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft* (1793).

⁹ Sorenn Kierkegaard: *El concepto de la angustia* (Madrid: Alianza Editorial, 2013). Segunda edición. Título original: *Begrebet Angest* (1844).

¹⁰ Émile Durkheim: *Las formas elementales de la vida religiosa* (Madrid: Alianza Editorial, 2008). Primera edición. Título original: *Les formes elementaires de la vie religieuse* (1912).

10. ¿Haces una distinción entre Ella y Dios cuando tienes necesidad de recogimiento, de orar, o crees que es la misma cosa, la misma “sustancia” pero con distinto nombre?
11. ¿Te empuja a ser mejor persona; moralmente, te da más estabilidad?
12. Háblame de los milagros que Ella ha generado.
13. ¿Qué actos, comportamientos y pensamientos te prohíbes o intentas inhibir en ti por ser cristiano?
14. Qué te sugieren estos términos: salvación, resurrección, infierno.
15. ¿Qué opinas sobre las demás religiones?, sobre otras creencias religiosas¹¹

3. TÉCNICAS DE ANÁLISIS GEOGRÁFICO

Las variantes melódicas del Rosario de la Aurora que estudio en este trabajo están muy extendidas geográficamente. Se difunden por toda la Meseta Central, por Sierra Morena, Valle del Guadalquivir, Sistema Penibético y por la Huerta de Murcia. Por tanto, realizar un estudio sobre la geografía de estas melodías es inevitable. La práctica musical de esta tradición en el norte de España, debería desarrollarse también, al igual que en el resto de España. Pero he analizado cancioneros de esta zona (Torner: 1920, y Resurrección M^a de Azkue: 1990) y me consta que no existen melodías transcritas del repertorio del Rosario de la Aurora. Y no es porque no exista, porque sé que en Navarra hay una tradición férrea por el Rosario de la Aurora, sino porque entiendo que los folkloristas que se dedicaron en su momento a transcribir canciones y tonadas, prefirieron otros repertorios.

El estudio geográfico de las variantes lo he realizado para localizar *las principales zonas de difusión*, para determinar la *expansión de las variantes locales* y poder observar en mapas la *geografía de los tipos melódicos en la Península Ibérica*. En suma, para *cualificar* la geografía del repertorio en función de las características musicales locales¹². A continuación muestro el proceso creativo de este aspecto del trabajo.

En primer lugar, he realizado mapas provinciales, determinando los términos municipales y las recopilaciones de canciones del Rosario de la Aurora que en cada provincia existen (ver en Capítulo 2, Parte VII). He comenzado por Andalucía y posteriormente he seguido con las demás comunidades españolas. Esta tarea ha sido la más complicada. En España hay más de 8000 localidades, y determinar el término municipal de cada uno de los pueblos donde hay melodías no ha sido tarea fácil.

En segundo lugar, he realizado un mapa general de España, donde aparecen coloreados los distintos tipos melódicos. Esto se puede ver en la Parte VII, en el Capítulo 3. La visualización geográfica de todos estos tipos melódicos es interesante, porque muestra la

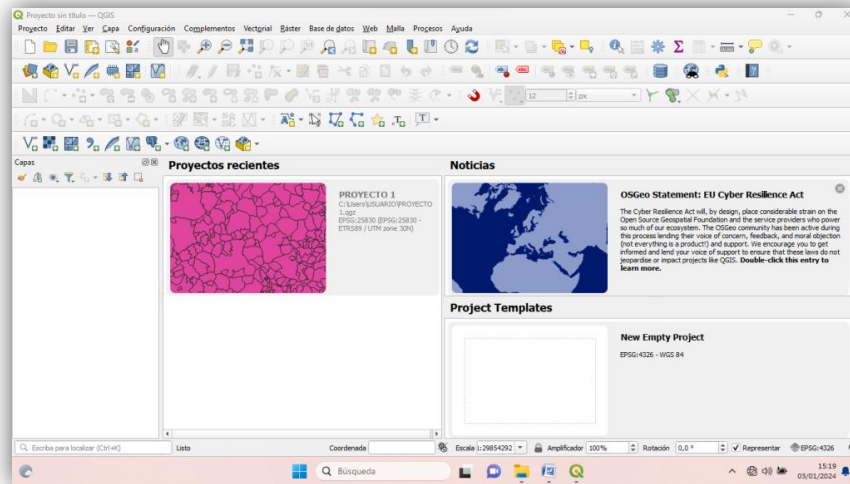
¹¹ Las respuestas a estas preguntas están en el ANEXO I del TRABAJO DE CAMPO (TOMO II). En total son cinco las personas, que han respondido a estas cuestiones, que como se podrá comprobar, son muy variopintas. En el CAPÍTULO 2 de la PARTE V, haré una pequeña introducción comentando cómo ha sido el proceso de todo esto.

¹² Me refiero a la variabilidad musical entre las distintas localidades

actividad musical en las zonas geográficas estudiadas¹³. Los mapas los he realizado con el programa QGIS, versión 3.22.10. Es un programa con el que se pueden trabajar mapas vectoriales, por lo que he conseguido obtener imágenes con buena calidad. Creo que es conveniente, aunque sea de forma breve, explicar cómo los he producido, para que sirva para futuras ocasiones.

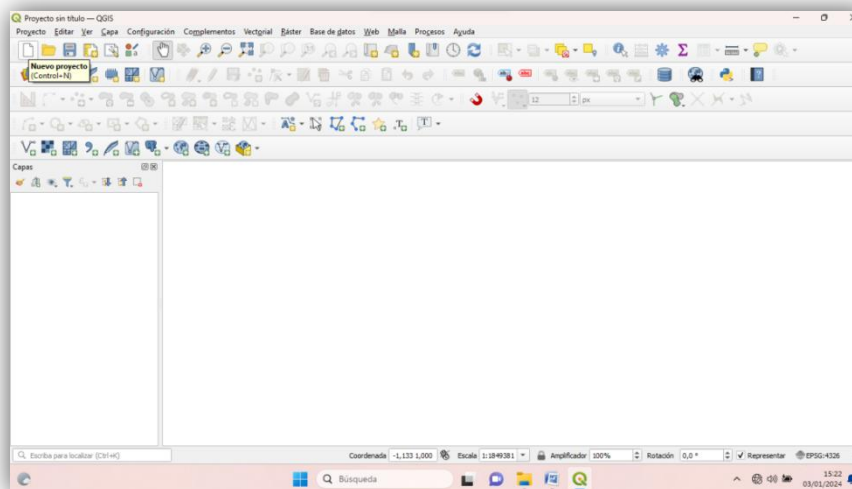
- **Primer paso.** Abrir el programa QGIS. Como he comentado yo he utilizado la versión 3.22.10.

Pantalla 1. Abrir QGIS, versión 3.22.10



- **Segundo paso.** Darle a la pestaña “Nuevo proyecto”, primera pestaña, primera fila de herramientas. Una vez que se hace esto, sale un lienzo en blanco y se borrarán las operaciones de anteriores sesiones.

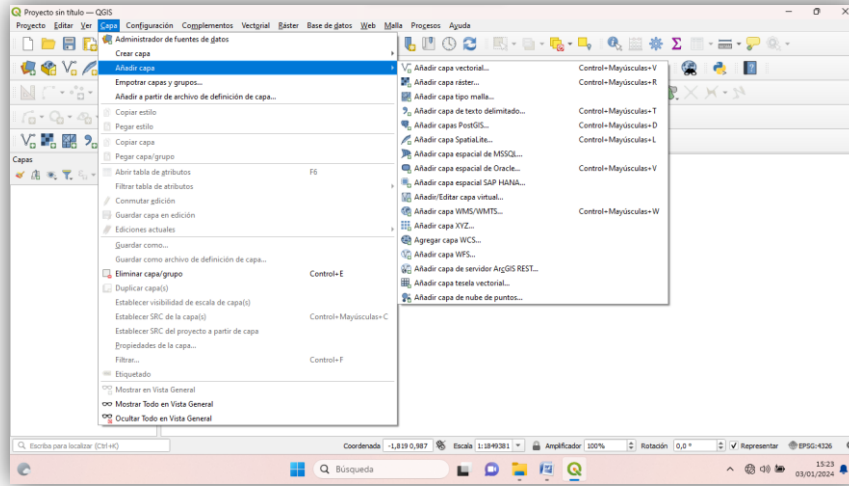
Pantalla 2. Nuevo proyecto



¹³ Hay que decir que existen más localidades en las que se canta el Rosario de la Aurora, que las que he puntualizado en este trabajo. Esto da a entender también que hay muchas más melodías del Rosario de la Aurora.

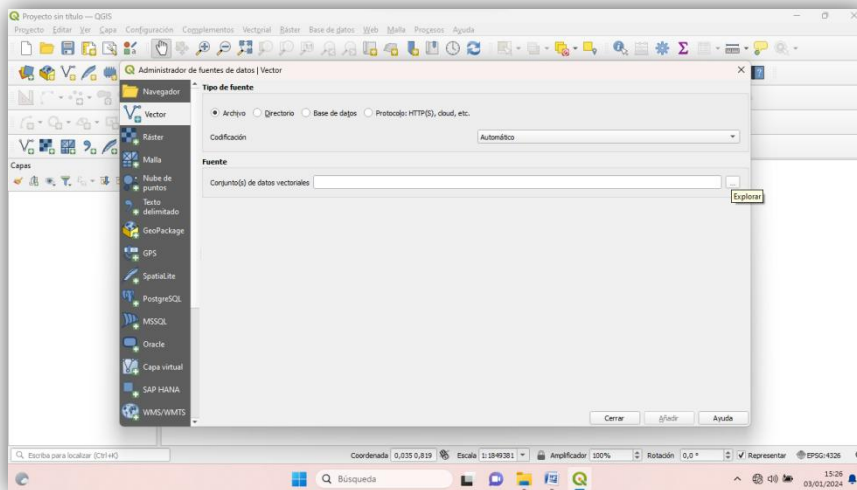
- **Tercer paso.** Pinchar en la pestaña “Capa”. En esta hay que “Añadir capa” y seguidamente darle a “Añadir capa vectorial”.

Pantalla 3. Añadir capa vectorial



- **Cuarto paso.** Una vez pulsada la pestaña “Añadir capa vectorial”, sale una ventana donde aparecerá un cuadro, que es el *buscador de archivos*. Aquí es donde hay que buscar los datos necesarios para poder crear los mapas¹⁴.

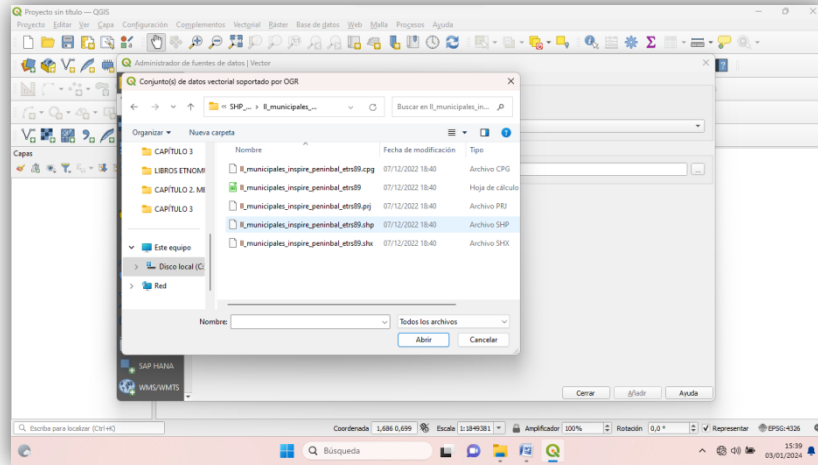
Pantalla 4. Buscar archivos en el equipo, archivos shp



¹⁴Los datos que he empleado los tenía guardados en carpetas externas. Un conjunto de archivos descargados gratuitamente en las páginas del Instituto Geográfico Nacional (IGN) y de la Junta de Andalucía. Las direcciones de las descargas están indicadas en la WEBGRAFÍA (ver ÍNDICE).

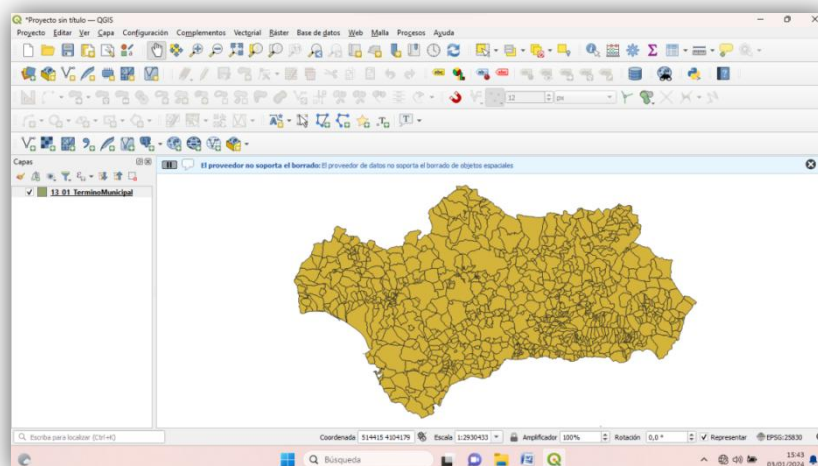
- **Quinto paso.** Buscar los archivos tipo shp. (shape file), que son archivos que se utilizan para almacenar la ubicación geométrica y la información de atributos de las entidades locales, provinciales, autonómicas, etc.

Pantalla 5. Abrir archivos shp. y darle añadir al lienzo



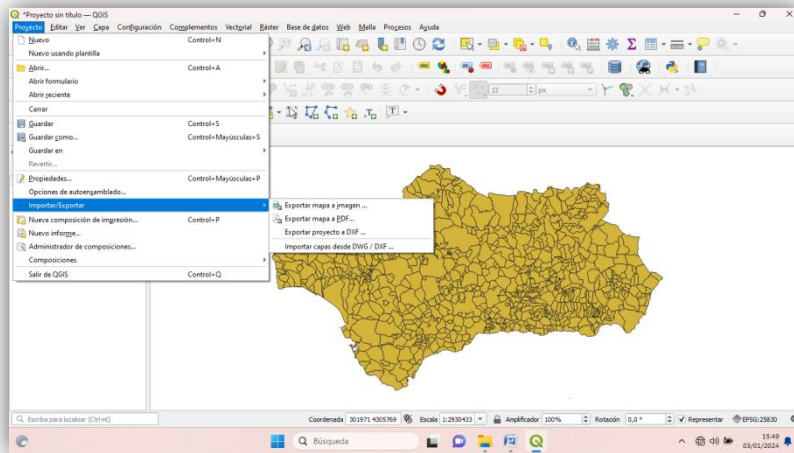
- **Sexto paso.** El mapa se agrega al lienzo. En este caso aparecen los términos municipales de Andalucía. Las propiedades del mapa se pueden cambiar. Si nos vamos a la izquierda, donde está la capa que hemos añadido, pinchamos sobre ella con el botón izquierdo, nos vamos a propiedades, y ahí tendremos toda una serie de herramientas con las que interactuar: color y grosor de línea, símbolos, rellenos, etc.

Pantalla 6. Añadir archivo shp. al lienzo y obtenemos el mapa



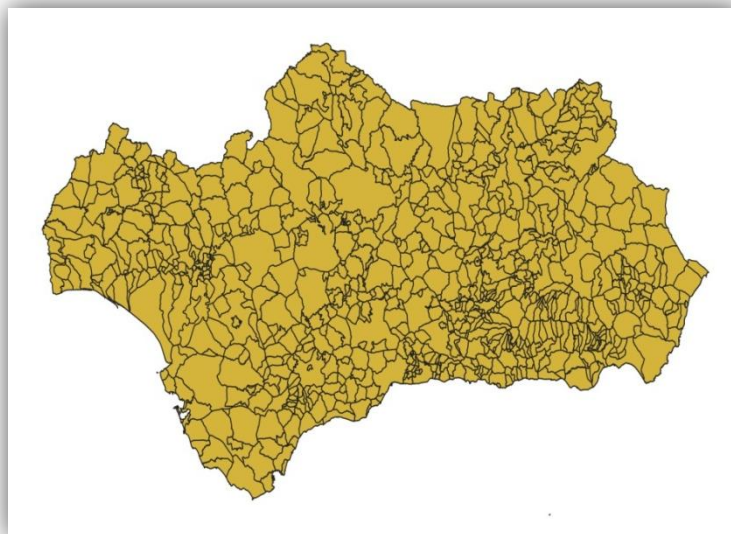
- **Séptimo paso.** Exportar el mapa a archivo de imagen. En este paso el programa nos ofrece el tipo de propiedades con las que poder guardarlo: anchura, altura y resolución. Para los mapas más pequeños, los provinciales, he utilizado un tamaño de 1122pp x 452 pp, con una resolución de 400 ppágs. Para el mapa grande de España, he utilizado las medidas para papel A3: 4000pp x 3000pp con una resolución de 800 ppágs.

Pantalla 7. Exportar mapa a archivo de imagen



- **Octavo paso.** Por fin tendremos nuestro mapa listo para poder trabajar con él. Yo lo he trabajado con el propio programa de mi sistema informático, que es Paint. Lo he utilizado para colorear zonas y para poner números, que es lo que he necesitado para dejar constancia de las localidades, cancioneros y tipos melódicos¹⁵.

Pantalla 8. Resultado de la imagen obtenido mediante todo el proceso anterior. Mapa de Andalucía



¹⁵ El resultado de los mapas se puede ver en el CAPÍTULO 2 y 3 de la PARTE VII.

4. TÉCNICAS DE ANÁLISIS MUSICAL

En este apartado voy a explicar las técnicas que he utilizado para analizar las variantes melódicas del Rosario de la Aurora que he incorporado en este trabajo: sistemas melódicos, ámbito melódico, perfil melódico, etc. Estos elementos son los que luego utilizaré en el quinto apartado para desarrollar la clasificación de las variantes melódicas.

En este cuarto apartado expongo los elementos de análisis y luego en el quinto, establezco las reglas sobre cómo los voy a articular para conseguir mi objetivo: *identificar* por medio de un **código numérico de atributos** cada una de las variantes melódicas del Rosario de la Aurora.

El análisis musical que practico tiene la finalidad de *describir de forma íntegra cada una de las variantes melódicas* que he recogido. No solo estoy interesado en analizar los sistemas melódicos o las estructuras formales, parámetros que me servirían para realizar clasificaciones como por ejemplo la que hace Crivillé i Bargallo (estructuras formales) o como las de Miguel Manzano (sistemas melódicos: orden lógico evolutivo). He decidido tener en cuenta más aspectos porque de este modo puedo tener una visión más amplia de las características musicales del repertorio.

El análisis musical lo divido en seis bloques:

- Sistemas melódicos
- Aspectos de la melodía
- Aspectos rítmicos
- Aspectos de textura,
- Aspectos de la organización vocal o instrumental
- Aspectos literarios.

La utilización de estos parámetros de análisis los justifico porque preciso:

- Comprender musicalmente el repertorio del Rosario de la Aurora.
- Producir un código numérico de atributos, el cual me servirá para poder visualizar de forma rápida cada uno de los parámetros de análisis que voy a plantear en los siguientes subapartados.
- Determinar un sistema de clasificación a partir del código establecido.

4.1. En relación a los sistemas melódicos

4.1.1. Sistemas melódicos modales

Una escala musical es un conjunto organizado de sonidos entre los que existen unas distancias interválicas determinadas. A estos sonidos se les denominan grados y cumplen funciones concretas (tónica, fundamental, dominante, sensible, etc.). Existen escritos desde la Antigua Grecia que hablan sobre las escalas. Para Aristoxeno de Tarento (354-300 a. C.), las escalas, las cuales se denominaban *tonos* eran ocho, y estaban organizadas en *auténticas* y *plagales*¹⁶ (Cuadro 1).

A partir del siglo IX la Iglesia reasignó el nombre de los modos griegos a las escalas diatónicas que comenzaron a utilizarse para construir el canto llano. Cambiaron las fundamentales y las tónicas de las escalas, el sonido principal y la concepción simbólica, que a diferencia de la griega, era *ascendente* en lugar de *descendente*. (Cuadro 2).

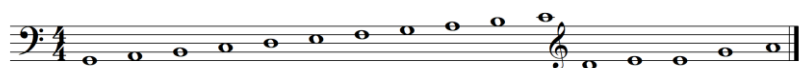
Cuadro 1. Lista de los ocho modos griegos. La (d) indica los sonidos dominantes y las (f) las fundamentales de cada modo. Los arcos inferiores de unión de notas indican la situación de los semitonos en cada modo

1. dórico	MI (d)	re	do	si	LA (f)	sol	fa	MI (d)
2. hipodórico.....					LA (f)	sol	fa	MI (d)
3. frigio.....		RE (d)	do	si	la	SOL (f)	fa	mi
4. hipofrigio.....					SOL (f)	fa	mi	RE (d)
5. lidio.....	DO (d)	si	la	sol	FA (f)	mi	re	DO (d)
6. hipolidio.....					FA (f)	mi	re	DO (d)
7. mixolidio.....			SI (d)	la	sol	fa	MI (f)	re
8. hipomixolidio.....					MI (f)	re	do	SI (d)

¹⁶ Existe cierta confusión a nivel académico, sobre la correcta utilización de términos empleados para definir la teoría musical griega. Incluso, los nombres de los modos y los modos en sí, presentan confusiones debido a que las fuentes son escasas y contradictorias. David Fernández Durán en su tesis *Análisis de los sistemas melódicos en España* (2008) advierte sobre esta cuestión: “No son de extrañar las diferencias que se observan entre los nombres griegos dórico, frigio, lidio y mixolidio y escalas que definen, los mayores estudiosos del tema no llegan a conclusiones categóricas. Esto es debido a que no hay información clara en las fuentes, a parte de las diferencias cronológicas y geográficas (refiriéndose a los modos gregorianos) Hay que tener en cuenta de que estamos, además hablando de un periodo de más de cinco siglos desde que aparecen los primeros escritos (...) el significado de la terminología empleado en las fuentes, existiendo diferencias, vaguedades y contradicciones, tanto en las diferentes épocas como de unos autores a otros” (Fernández Durán, 2008: 90).

PARTE III. METODOLOGÍA GENERAL

Cuadro 2. Lista de los ocho (+cuatro) modos eclesiásticos. Los ocho modos primeros son los que se establecieron a partir del siglo IX. Los cuatro restantes comenzaron a establecerse en el siglo XVI (Glareanus: 1547). La letra (f) indica la nota fundamental o *finalis* y la (t) nota tenor o *recitativa*



1. dórico	RE (f)	mi	fa	sol	LA (t)	si	do	re						
2. hipodórico.....	la	si	do	RE (f)	mi	FA (t)	sol	la						
3. frigio.....				MI (f)	fa	sol	la	si DO (t)	re	mi				
4. hipofrigio.....	si	do	re	MI (f)	fa	sol	LA (t)	si						
5. lidio.....					FA (f)	sol	la	si DO (t)	re	mi	fa			
6. hipolidio.....	do	re	mi	FA (f)	sol	LA (t)	si	do						
7. mixolidio.....						SOL (f)	la	si	do	RE (t)	mi	fa	sol	
8. hipomixolidio.....	re	mi	fa			SOL (f)	la	si DO (t)	re					
9. eólico (menor).....							LA (f)	si	do	re	MI (t)	fa	sol	LA
10. hipoeólico.....				mi	fa	sol	LA (f)	si DO (t)	re	mi				
11. jónico (mayor).....			DO (f)	re	mi	fa	SOL (t)	la	si	do				
12. hipojónico.....	sol	la	si DO (f)	re	MI (t)	fa	sol							

Desde mi punto de vista estos conjuntos ordenados de sonidos, que son las escalas, son la concreción de lo que en las piezas musicales suena. Una escala es una secuencia ordenada de sonidos que se utiliza como esquema para componer o para detectar los grados constitutivos y las funciones relacionales que existen entre dichos grados. Un *sistema melódico* es el resultado de desarrollar por medio de la creatividad musical, las propiedades sonoras que tienen los elementos de una escala determinada, donde los grados que la constituyen, pueden producir *entes melódicos* con características sonoras propias.

Por eso Eugène Cardene afirma que “la clásica distinción de los ocho modos gregorianos es demasiado apriorística y simplificadora, pues habría que hablar más de ‘familias de modos’ que de modos en sí (Cardene, 1975: 28). Concretando, la escala es el conjunto de elementos sonoros (notas) y puede ser modal o tonal. El sistema melódico es el resultado de desarrollar musicalmente aquellos elementos (grados) que constituyen las escalas.

Estos puntos los he reseñado porque me interesan para analizar las funciones de los grados de dichas escalas y compararlos (si procede) con los sistemas melódicos que se utilizan en las músicas populares religiosas de tipo tradicional, que son las que principalmente voy a tratar en esta tesis.

Para especificar las escalas al uso en las melodías del Rosario de la Aurora, se acudirá a la teoría musical de Miguel Manzano Alonso (Villamor de Cadozos, 1934). Este etnomusicólogo conoce muy bien la música tradicional española (especialmente la castellano-leonesa) y a transcrito miles de piezas, las cuales ha publicado en diferentes

obras como el *Cancionero leonés* y el *Cancionero popular de Burgos*. Considero que la teoría sobre las escalas de Manzano puede prestarse a discusión. Pero como punto de partida para el análisis del repertorio musical que estoy tratando en esta tesis (difundido por medio de la tradición oral y ligado a la liturgia de la Iglesia) creo acertada la elección de basarme en sus planteamientos, porque el autor es uno de los teorizadores más reconocidos, y su clasificación resulta útil y convincente.

La música tonal comienza a dominar el mundo de la música culta occidental a partir del periodo Barroco y mantendrá su hegemonía hasta finales del siglo XX. Pero la música del pueblo no sigue en todos los casos el mismo proceso. Aquella se estableció por medio de la afinación temperada y aprovechó las posibilidades que le brindó la tonalidad y los nuevos instrumentos musicales, que empezaron cada vez a tener mejor calidad y más posibilidades técnicas. La música del pueblo quedó como varada en una tradición musical antigua, con recursos melódicos modales y a veces con instrumentos musicales arcaicos, sobre todo en aquellas zonas geográficas de difícil acceso.

Cuando Miguel Manzano comenzó a estudiar la música tradicional castellana, detectó en los repertorios (al igual que lo detecto Torner y García Matos) unos sistemas melódicos modales diferentes a los de la música gregoriana y en general, a los sistemas melódicos que se utilizan en la música clásica. Además se percató de que existían síntesis de modos mezclados con notas alteradas o inestables, con sonidos ambiguos y sistemas melódicos en proceso de tonalización.

Estos hechos son los que al autor le hicieron pensar que estaba ante unos sistemas melódicos diferentes, con sonoridades y principios de organización distintos a los de la música culta occidental. Manzano explica del siguiente modo las diferencias entre tonalidad y lo que él considera, que son los sistemas melódicos modales, los cuales han servido de base para muchos de los repertorios de la música tradicional y popular española. El autor dice lo siguiente:

La diferencia fundamental entre la música *tonal* y la *modal* es que la primera solo toma como sonidos básicos de la organización melódica dos de los grados de la sucesión natural, el Do, a partir del cual se forma la escala en *modo mayor*, y el La, sobre el que se basa, con algunas alteraciones accidentales de algunos grados, la escala del *modo menor*. En cambio, en el sistema de organización *modal*, cada uno de los siete sonidos naturales puede ser básico para la formación de una sucesión. Por esta razón, en el sistema tonal el colorido es uniforme, o mayor o menor, siempre que no aparezca una modulación, con la cual tampoco se sale del mismo sistema organizativo, sino que se traslada a otras alturas, mientras que en las sucesiones de carácter modal no sucede lo mismo. La diferente posición de los semitonos en cada una de las sucesiones modales y la importancia o relieve especial que el sonido básico cobra respecto del conjunto, confiere un colorido totalmente diverso y diferente a cada uno de los *modos*¹⁷.

Estas explicaciones las he comprobado personalmente con los repertorios musicales de distintas zonas geográficas españolas y con el que en esta tesis analizo, y es tal y como

¹⁷ Miguel Manzano Alonso: *Cancionero leonés*, Vol. 1, tomo I. (León: Diputación Provincial del León, 1993). Vol. I, tomo I, pág. 115.

Manzano lo explica. También voy a utilizar sus planteamientos sobre las escalas modales con sonoridad mayor y menor, y sobre aquellas otras a las que denomina como escalas con equívocos modales. Las escalas mayores y menores tonales son las únicas que explico atendiendo a mis propios conocimientos, no me baso única y exclusivamente en sus planteamientos teóricos.

Manzano utiliza una nomenclatura distinta a la hora de nombrar los modos, no habla de los habituales modos jónico (Do), dórico (Re), frigio (Mi), lidio (Fa), mixolidio (Sol), eólico (La) y locrio (Si), sino que nombra a los modos por el nombre de la nota de la escala sobre la que parte. A la octava de Do, le llama “modo de Do”, a la octava de Re “modo de Re”, a la octava de Mi, “modo de Mi”, etc. A continuación voy a realizar una breve sinopsis de cada uno de ellos, y si el lector está interesado en profundizar más sobre cada uno de ellos, dejo a pie de página la referencia de la obra donde puede hacerlo.

Modo de Mi¹⁸

El modo de Mi¹⁹ es uno de los sistemas melódicos que más extendidos está por toda la Península Ibérica, en cuanto se refiere al repertorio de música popular de tipo tradicional. Su principal característica es la cadencia final descendente sobre los grados IV^o, III^o, II^o y I^o. “Cadencia andaluza”, como normalmente se entiende. El modo de Mi se presenta en tres formas básicas: la primera con *estructura diatónica natural*, la segunda con estructura *alterada* y la tercera, en forma *cromatizada* o *inestable*. En cuanto al ámbito puede tenerlo *compacto* o *reducido* (4^a o 5^a justa), o también *ampliado* (más de una 5^a justa)²⁰. A estas estructuras melódicas del modo hay que sumarle aquellas que pueden estar mezcladas, es decir, que pueden cruzar las estructuras cromatizadas con las alteradas. El modo tiene cuerdas recitativas sobre el grado IV^o (La) y el V^o (Si).

¹⁸ Miguel Manzano Alonso: Cancionero leonés..., págs. 118-121.

¹⁹ Cualquiera de los modos que van a aparecer en este apartado, pueden de ser transportados. Los modos no están siempre en la altura de la nota de la cual recibe su nombre. Es decir, el modo de Mi puede estar transportado a Fa, a Sol, etc. El modo de La puede estar transportado a Si, a Do, etc. Lo mismo sucede con los demás modos.

²⁰ No creo que sea necesario desarrollar aquí una explicación demasiado extensa de cada uno de los modos. Me voy a limitar a dar unas breves explicaciones sobre cada uno de los que aquí presento. Para profundizar más se pueden leer los trabajos de Miguel Manzano. *La Jota como género musical* (1995), *Cancionero leonés* (1993) y *Cancionero Popular de Burgos* (2001-2006) (parte teórica). El padre Donostia también escribió un artículo muy interesante sobre el modo de Mi en el *Anuario Musical* del Instituto Nacional de Musicología, titulado “El modo de Mi en la canción popular española”.

También en el mundo del flamenco, es habitual su estudio dado que es uno de los sistemas melódicos, que por excelencia crea las sonoridades de muchos palos: fandangos, peteneras, soleares, cañas, etc. Un ejemplo de esto lo tenemos en el libro titulado *La llave de la música flamenca* de Antonio y David Hurtado Torres, entre las páginas 159 y la 170 se hacen alusiones al modo frigio, que es el modo de Mi.

La intención de este apartado es la de enumerar los recursos de análisis para luego aplicarlos en el apartado de la clasificación. Explicar detalladamente la teoría de cada uno de los modos, conllevaría un trabajo demasiado extenso.

Modo de La²¹

El modo de La puede aparecer con estructura *diatónica natural* o con estructura *cromatizada* o *inestable*. Es uno de los modos que más aparece en la música popular de tipo tradicional, después del modo de Mi. Con frecuencia, el modo cromatiza el tercer y séptimo grado, lo que puede acercarle a una sonoridad menor tonal. Al igual que el modo de Mi, posee cuerdas recitativas que pueden estar sobre el grado IIIº (Do), el IVº (Re) y el Vº (Mi).

Modo de Sol²²

La característica que mejor define a este modo es el VIIº grado, el cual está a distancia de tono de la fundamental. Muchas veces aparece con el sonido Fa elíptico, pero debido a los giros melódicos que realiza la pieza (entre ellos tener el sonido Do como cuerda recitativa), nos puede dar a entender de que estamos ante dicho modo.

Modo de Do²³

Este modo es uno de los más difíciles de detectar debido a su similitud con el mayor tonal. Pero si hay algunas características que pueden ayudar a identificarlo, tales como la interválica por grados conjuntos, la sensible que se separa de su función como tal, como si no quisiera resolver o no tuviera la “obligatoriedad” que tiene en la música tonal. También la recitación sobre el IIIº grado y reposos sobre otros grados que no son característicos de la tonalidad mayor.

Modo de Fa²⁴

El modo de Fa casi que no se detecta en la música tradicional española. Esto es debido a la dureza de la cuarta aumentada, que se presenta entre la fundamental y el cuarto grado. Lo mismo sucedió en el canto gregoriano, en donde este grado se suavizó por medio de la bemolización del Si, y solo se encuentra en las melodías más antiguas del repertorio litúrgico.

Modo de Re²⁵

Al igual que el modo de Fa, el modo de Re es escasísimo. Su sonido característico es el VIº grado, el cual está a distancia de tono del Vº grado y a distancia de semitono del VIIº. La cuarta aumentada que hay entre el IIIº grado y su sonido característico se bemolizó al igual que sucedió en el modo de Fa. El modo de Re fundió su sonoridad con el modo de La.

²¹ Miguel Manzano Alonso: Cancionero leonés..., págs. 121 y 122.

²² Miguel Manzano Alonso: Cancionero leonés..., pág. 123.

²³ Miguel Manzano Alonso: Cancionero leonés..., pág. 124.

²⁴ Miguel Manzano Alonso: Cancionero leonés..., pág. 125.

²⁵ Miguel Manzano Alonso: Cancionero leonés..., pág. 126.

Modo de Si²⁶

La principal característica de este modo es la quinta disminuida que hay entre la nota fundamental y el Vº grado. Según Manzano este sistema melódico está en las antípodas de las cadencias tonales y por ello “comporta un arcaísmo sorprendente, lleno de especial frescura y libertad sonora”.

4.1.2. Sistemas melódicos modales mayor y menor

Estos sistemas melódicos se detectan por la variedad y la alternancia de los grados. Es decir, que mientras en la música tonal el decurso melódico suele ser un desarrollo de los grados tonales más importantes (incluso durante frases enteras) en el modo mayor y menor esto no es así, puesto que **los grados en frase no están expandidos**. Existe otro factor que está relacionado con el decurso de la melodía. En algunos casos ésta presenta una estructura tonal (reposos cadenciales en el Vº o IVº grado) y desarrollos melódicos en estos grados y en el Iº grado, pero al mismo tiempo es modal, puesto que puede presentar sonidos inestables o ambiguos, o resoluciones a distancia de tono.

Modo mayor²⁷

Manzano plantea que este sistema melódico se mueve con total libertad, sin tener en cuenta las formaciones de frases musicales construidas a partir de los grados fundamentales de la tonalidad, que son el Iº, el IVº y el Vº. Como ejemplo pone el caso de las jotas, cuya melodía alterna los acordes de 7ª de dominante y los acordes de tónica.

Modo menor²⁸

A este sistema melódico le sucede lo mismo que al modo mayor: falta de rigidez en el movimiento de los grados y una estructura melódica construida a base de intuición musical, fuera de las normas tonales. También los *sonidos alterados o cromatizados pueden ser característicos* de estas piezas, tanto en el modo mayor como en el modal menor. Esto es algo que no tienen los sistemas melódicos tonales, a no ser que existan de por medio, modulaciones a otras tonalidades. Las tonadas en estos sistema melódicos *pueden comenzar por cualquier grado de la escala*, esta es otra característica más.

4.1.3. Sistemas melódicos con equívocos modales y tonales

Los equívocos modales y tonales son frecuentes en la música popular, porque el intérprete está (o estuvo) acostumbrado a aprender las cosas de oído, y la memoria que no es infinita, tiende a veces a juntar melodías diferentes para finalizar con éxito la ejecución. Miguel Manzano dice que estos equívocos se pueden producir además por los siguientes motivos: “por intervalos ambiguos, por indefinición tonal (modo o tono mixto de mayor y menor),

²⁶ Miguel Manzano Alonso: Cancionero leonés..., pág. 126.

²⁷ Miguel Manzano Alonso: Cancionero leonés..., pág. 127.

²⁸ Miguel Manzano Alonso: Cancionero leonés..., pág. 127

por ambivalencia modal, por un desarrollo melódico en el que no aparece uno de los dos semitonos característicos de una sucesión modal o tonal, por contagio modal o por modulación”²⁹.

4.1.4. Sistemas melódicos tonales mayor y menor

Los sistemas melódicos mayores y menores tonales son comprendidos inmediatamente. Solo con observar la línea melódica, se pueden apreciar sus características que son a grandes rasgos: expansión de los grados en frases completas (Iº, IVº y Vº), decurso melódico construido por medio de tríadas, semicadencias y cadencias sobre el Vº grado. Los sistemas melódicos tonales pueden agruparse en mayor tonal y menor tonal.

Mayor tonal

Su principal característica es la utilización de los grados Iº, IVº y Vº, la sensible cobra mayor importancia y existe una especie de simetría melódica, que tiende a una ordenación lógica de los sonidos; influencia de la música instrumental del Barroco y el Clasicismo. En el Atlas de Música, primer volumen se da la siguiente explicación para la escala mayor tonal:

La sucesión de grados de la escala mayor es 1-1-1/2-1-1-1/2. La manera más sencilla de representarla es mediante la escala que comienza el Do: Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-Si-Do. La escala consta de dos grupos análogos de cuatro notas o *tetracordos*, cuya sucesión de grados es 1-1-1/2: Do-Re-Mi-Fa y Sol-La-Si-Do. Ambos están separados por un tono entero Fa-Sol. Los *sonidos de destino* o de *resolución* Fa y Do se alcanzan a través de los *sonidos de transición* o sensibles Mi y Si mediante un paso de semitono. Entre las notas extremas de los tetracordos, es decir entre los grados 1º, 4º, 5º y 8º de la escala, existen relaciones especiales³⁰.

El cuarto grado es el que tiene una función más amplia, pues está en relación de subdominante con respecto al Iº grado y en relación de dominante con respecto a su octava.

Menor Tonal

La tonalidad menor proviene de los sistemas melódicos modales. Para ser más preciso, derivó del *modo eclesiástico eólico*. Al igual que en la tonalidad mayor, las frases musicales están construidas a partir de los principales grados de la escala: el Iº, el IVº y el Vº. En esta escala se pueden encontrar tres estructuras distintas, las cuales se diferencian por la estructura del tetracordo superior (mi-fa-sol-la).

La primera es la escala menor *natural* o *antigua*. La segunda es la menor *armónica*, cuya principal característica es la *segunda aumentada* que existe entre el sexto y el séptimo grado. Por último está la escala menor *melódica*, que eleva el VIº grado consiguiendo destruir con ello, el intervalo disonante que existe en la anterior escala menor armónica.

²⁹ Miguel Manzano Alonso: Cancionero leonés..., pág. 128.

³⁰ Ulrich Michels: *Atlas de música*, (Madrid: Alianza Editorial, 2001), pág. 87. Decimotercera reimpresión.

4.2 En relación a los aspectos melódicos

4.2.1. Numero de compases³¹

La cantidad de compases que tiene una tonada, se cuentan desde el primero hasta el último, pero debo realizar algunas observaciones. En primer lugar, si el compás comienza en anacrusa o es incompleto se empieza a contar desde el siguiente y finaliza en el último. En segundo lugar, las repeticiones no se cuentan y las dobles, triples o cuantas casillas de repetición tenga una pieza tampoco. Y en tercer lugar, si existen compases aislados al final de la pieza que tengan la función de compás final, se deben contar también. Por tanto, el número total de compases de una tonada, se determina por *la cantidad de compases que dicha tonada tiene*, no por las veces que dichos compases se repiten.

4.2.2. Interválica de inicio

Con este aspecto me refiero a la línea que describe la melodía al comenzar la pieza, no al primer intervalo que aparece entre las dos primeras notas. Esta interválica puede ser *ascendente*, si en el transcurso de la primera frase se comienza desde un sonido grave que va ascendiendo hasta llegar a uno más agudo. O por el contrario, se comienza desde un sonido agudo y va descendiendo hasta sonidos más graves. En tal caso la interválica de inicio sería *descendente*. Este aspecto es interesante puesto que determina “el paso del silencio al sonido que tiene en la imaginación el intérprete” (Manzano, 1993: 131).

4.2.3. Contorno melódico

El contorno melódico es la línea gráfica que describen las notas de una melodía. La línea puede determinar el movimiento musical interno de la melodía y puede ser ascendente, descendente, lineal, ondulado, etc. Los estudios sobre este elemento son escasos en el ámbito musicológico, pero no en el de la etnomusicología, desde donde se ha intentado conocer mejor este aspecto musical con el objetivo de establecer *especies de identidades musicales geográficas*; a partir de los gráficos de melodías de regiones o países (Lomax: 1959, Seeger: 1960). Los estudios han variado a lo largo del siglo XX, desde breves artículos, pasando por la replicación de los contornos, hasta llegar al diseño de programas de ordenador para llevar a cabo descripciones asistidas.

Charles R. Adams, escribió un artículo en el cual hace un repaso de los principales trabajos que se realizaron durante los tres primeros cuartos del siglo XX³². Comienza con el estudio de Erns Toch³³, del cual subraya sus descripciones en relación al contorno melódico:

³¹ Todos los aspectos que voy a tocar en este punto y en los que siguen, se refieren al análisis de piezas melódicas en concreto. O sea, que el método que aquí expongo está diseñado para el análisis del repertorio de música tradicional vocal de los rosarios de la Aurora o de otros repertorios musicales que poseen características constructivas similares. Los elementos de análisis que aquí expongo no están enfocados para el análisis de las grandes formas de la música clásica (aunque se podrían adaptar), y tampoco para el análisis armónico que dichas formas poseen.

³² Charles R. Adams (1976). “Melody contourn typology”. *Ethnomusicology*, vol. 20, núm. 2. (University of Illinois Press on behalf of Society of Ethnomusicology, págs. 179-225).

- Línea de nivel ondulante alrededor de un eje de paso horizontal y único,
- Línea que asciende continuamente con su punto final más alto,
- Línea que asciende en forma ondulada (citado por Adams, 1976: 179).

En relación al contorno melódico, Adams realiza un acercamiento a dos tipos de enfoques. El primero se aproxima a la *narración simbólica*. El segundo muestra las técnicas de análisis del fenómeno por medio del empleo de *palabras establecidas* (tipologías descriptivas) y *términos abreviados*, los cuales indican y describen las cualidades del contorno de una melodía. Para el primer enfoque, valga la descripción del contorno melódico de Joseph Schillinger:

La constitución de una melodía es equivalente a la de un organismo. Ésta posee variación de estabilidad en frecuencia e intensidad. Todos nuestros patrones, concepciones y creaciones de patrones son simplemente la proyección geométrica de procesos electroquímicos, procesos que ocurren en el cerebro. La proyección geométrica se construye a sí misma (...) La melodía cuando se graba tiene la apariencia de una curva. Existen varias familias de curvas. Estas forman trayectorias, un camino dejado por un cuerpo o punto. La variación del tono en la continuidad del tiempo forma una trayectoria melódica³⁴.

En la misma línea se encuentra Charlotte Jhonson, la cual hace una descripción casi poética del elemento en cuestión:

Después de comenzar en la tónica, muchos de los sonidos saltan a un punto más alto y lentamente vuelven su camino de regreso a la tónica para un momento de placer; luego, otra vez hacia arriba, esta vez a un pico más bajo que el alcanzado antes. La línea de nuevo trabaja gradualmente su camino hacia abajo, finalmente descansando en una alargada meseta tónica³⁵.

Estas apreciaciones no dejan de ser explicaciones subjetivas (y poéticas en el caso de Jhonson), las cuales aportan un valor simbólico y descriptivo, pero no unas conclusiones rigurosas. Para el segundo enfoque, Adams trata a otros autores. Voy a exponer ejemplos de algunos de ellos en las siguientes tablas (tablas 1, 2, 3 y 4), y de los términos que propusieron para el análisis del contorno melódico.

³³ Erns Toch: *The shaping forces in music* (New York: Criterion Music Corporation, 1948).

³⁴ Joseph Schillinger: *The Schillinger system of musical composition*, Book IV, Theory of Melody. (New York: Carl Fischer, 1946). Cit. Por Charles R. Adams (1976):..., pág. 180.

³⁵ Johnson, Charlotte I. (1964) "Navaho corn grinding songs", *Ethnomusicology*, 8:101-120. Citado por Charles R. Adams (1976): "Melody...", pág.180.

Tabla 1. Parámetros para analizar melodías de Ortmann

Sistema de análisis propuesto por Otto Ortmann ³⁶ (1926: 1-47)	
Abreviatura	Significado y traducción
H	Altura absoluta, la más alta o la más baja
J	Cambio de ascendente a descendente o viceversa
K	Repetición del sonido
L	Relaciones interválicas o cambios menores de altura
M	Primer y último sonido
N	Primer y último intervalo más alto e intervalo más bajo

Tabla 2. Parámetros para analizar melodías de La Rue

Sistema de análisis utilizado por Jean La Rue ³⁷ .	
Abreviatura	Significado y traducción
N	Nivel
R	Rising=creciente (ascendente)
F	Falling=decreciente (descendente)
U	Undulating=ondulación

³⁶ Otto Ortomann (1926): "On the melodic relativity of tones", *Psychological Monographs*'35(1). Citado por Charles R. Adams (1976): "Melody...", pág.180.

³⁷ Jean La Rue (1964): "Symbols for melodic description", *Ethnomusicology*, 8:165-166. Citado por Charles R. Adams (1976): "Melody...", pág. 180.

Tabla 3. Parámetros para analizar melodías de Seigmeister

Sistema de análisis propuesto por Elie Seigmeister ³⁸ .	
Término propuesto	Significado y traducción
Wave	Onda
Wave with climax at end	Onda con climax al final
Risingwave	Onda ascendente
Fallingwave	Onda descendente
Arch	Arco
Inverse arch	Arco inverso
Risingline	Línea ascendente
Fallingline	Línea descendente
Horizontalline	Línea horizontal
Combination	Combinación

Tabla 4. Parámetros para analizar melodías de Seeger

Sistema de análisis propuesto por Charles Seeger ³⁹	
Abreviatura o término empleado	Significado 1 y 2 frases binarias. 3, 4, 5 y 6 frases ternarias
1.xx	Línea melódica ascendente (+ +) o descendente (- -)
2. xy	Si una línea sube la otra baja (+ -) y viceversa (- +)
3.xxx	Tres líneas que suben o tres que bajan
4.xxy	Dos líneas que suben y otra baja o viceversa
5.xyy	Una línea que sube y las otras dos bajan o viceversa
6.yxx	Línea que sube, baja y vuelve a subir y viceversa.

³⁸ Elie Siegmeister: *Harmony and melody*, Vol. I., (Belmont, California: Wadsworth Publishing Company, 1965). Citado por Charles R. Adams (1976): "Melody...", pág. 182.

³⁹ Charles Seegers (1960): "On the modos of a music logic". *Journal on the American Musicological Society*, 13:224-261.

De entre los sistemas que he expuesto, creo que el de Seeger es el más interesante porque además de describir la gráfica de la línea melódica, incluye el estudio de la emoción y los estados de ánimo, que gracias a los gráficos se pueden estudiar (la Tabla 5 es una ampliación de la Tabla 4). Adams trata prácticamente todos los estudios referentes sobre el contorno melódico en su artículo, por eso es recomendable leerlo para comprender mejor este fenómeno. Sus conclusiones son *grosso modo* las siguientes:

- 1) Los contornos melódicos son capaces de caracterizar los estilos musicales, tanto individuales como regionales.
- 2) El contorno melódico está muy relacionado con la *pronunciación* del habla.
- 3) Los tipos de contornos melódicos pueden estar asociados a categorías de uso.
- 4) En algunas tradiciones, el contorno melódico puede manifestar *principios estéticos más amplios*. Por ejemplo: la forma de entretejer las alfombras en Persia.
- 5) El contorno melódico puede entenderse como una especie de *Gestalt* y dentro de las canciones folk es más importante que la armonía, puesto que es lo que hace que una canción pueda ser reconocida.
- 6) La importancia del contorno melódico y del tipo de contorno varía de acuerdo con los diferentes *modelos culturales* y *teorías de la producción musical*.
- 7) Generalmente se asume que los tipos de contorno melódico existen y pueden definirse empíricamente (Adams, 1976: 194)

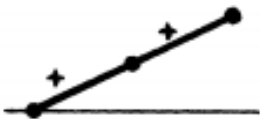

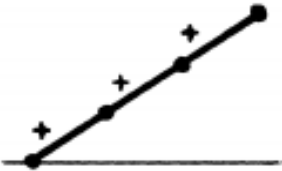


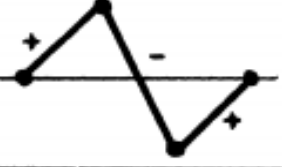
A los dos enfoques anteriores, se le añade el *enfoque inductivo* de F. Densmore (1918) que buscaba definir tipos de contorno reales en un corpus existente, y el *enfoque deductivo* de Seeger (1960), que define solo lo que es posible, dentro de un conjunto de restricciones lógicas. Desde un punto de vista tan formal, el contorno melódico “sería considerado solo una construcción analítica sin correspondencia necesaria con los patrones empíricos”⁴⁰.

Como se puede comprobar, la cuestión del contorno melódico da para mucho. Se me quedan trabajos atrás, como puede ser el proyecto Cantomérix de Alan Lomax (1960) Pero no es mi intención dar una explicación tan amplia sobre este aspecto en este trabajo. Las reseñas que he comentado sirven a modo de introducción, para comprender las posibilidades que brinda este elemento, tanto para el estudio musicológico, el social y el psicológico. Mi resumen sobre contornos melódico es simple y consta de los siguientes patrones⁴¹:

⁴⁰ Charles R. Adams (1976): “Melody...”, pág. 195.

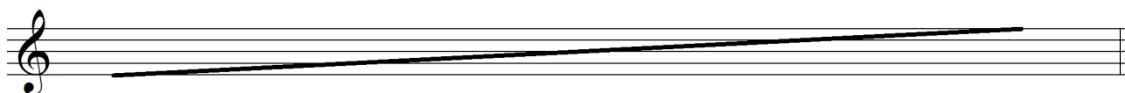
⁴¹ El contorno melódico (línea gráfica) es el resultado de unir los sonidos por medio de una línea y la extensión espacial que posee está determinada por una elección personal y objetiva. Es decir, que si dentro de nuestras intenciones está analizar el contorno melódico de una frase musical, la extensión del mismo será esa, lo mismo que si deseamos analizar un periodo, dos o la melodía completa.

Tabla 5. Gráficos de Seegers. Síntesis gráfica de la Tabla 4. Charles Seeger viene a decir lo siguiente: “La variedad en la extensión o magnitud de las funciones se incluyen en un simbolismo que representa la dirección de cualquier progresión (x) y su dirección opuesta (y). En combinación, estos forman dos posibilidades binarias (xx y xy) y cuatro posibilidades ternarias (xxx, xxy, xyy y yxx)”⁴²

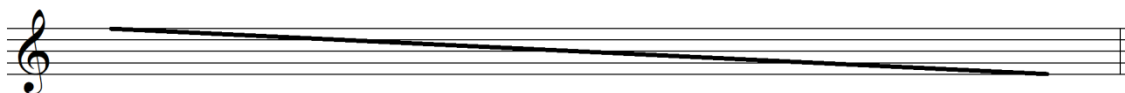
TENSE		DETENSE	
BINARY			
	A	xx	a
	B	xy	b
TERNARY			
	C	xxx	c
	D	xxy	d
	E	xyy	e
	F	xyx	f

⁴² Charles Seegers (1960): “On the mods of a music logic”, *Journal of the American Musicological Society*. Citado por Charles Adams (1976):..., pág. 192-193.

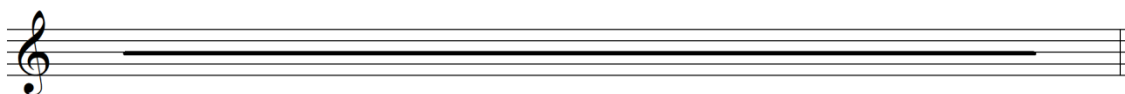
Lineal ascendente



Lineal descendente



Lineal horizontal



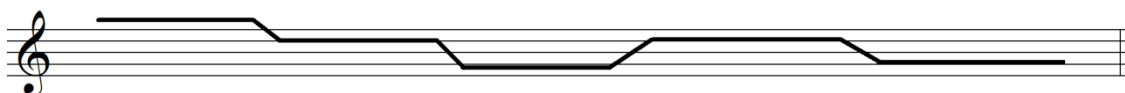
Línea ondulada



Línea quebrada



Línea en terraza



4.2.4. Perfil melódico

El perfil melódico puede definirse como aquel conjunto de sonidos que describe el trazo más básico de una melodía a partir de una reducción del número de sus sonidos, de los cuales se eliminan aquellos que no forman parte de la estructura fundamental de la misma: notas de paso, bordaduras y notas de adorno, diseños melódicos semejantes o repetición de semifrases o frases, etc.

El *perfil melódico* no es lo mismo que el *contorno melódico*. Éste dibuja la línea de la melodía a partir de todos los sonidos de una frase o periodo musical concreto. Aquel hace un *cribado de sonidos*, obteniendo con ello una cadena de notas mucho más simple. Con la ayuda de los siguientes ejemplos, voy a desarrollar unas explicaciones para que se pueda comprender, el proceso de obtención del perfil melódico de una pieza.

La pieza que he elegido para esta primera explicación, se trata de una tonada que aparece en la página 87 del *Cancionero popular de la Rioja* de Bonifacio Gil. Es una canción infantil y tiene asignado el número de tonada 219⁴³. Como se puede comprobar en el Ejemplo 1, hay un total de 29 notas enumeradas. Las notas 1, 2, 6, 9, 15, 16, 25 y 29 están dentro de una flecha e indican las notas que forman el perfil de esta melodía (Ejemplo 2). Las demás notas están tachadas, y no forman parte del él. ¿Por qué no? Voy a explicar paso a paso el proceso de la obtención del perfil melódico de esta melodía en particular.

En primer lugar hay sonidos que siempre estarán presentes en el perfil. ¿Cuáles? La primera nota de la tonada (nota 1), la nota más grave (en este caso le corresponde también a la nota 1), la nota más aguda (nota 15) y la última (nota 29). Estos cuatro sonidos representan lo que Otto Ortmann llama *límites mínimos*, y constituyen los *extremos necesarios* para delimitar el perfil; representan el *espacio* de la melodía⁴⁴.

En segundo lugar los sonidos que se repiten en el decurso melódico no se anotan en el perfil porque *son redundantes*. Como ejemplo tenemos la nota 3 con respecto a la 4, la 10 con respecto a la 9, la 17 con respecto a la 16, etc.

En tercer lugar, las notas de paso y bordaduras también se eliminan, porque son *notas de unión de los sonidos melódico/estructurales*. Por ejemplo el sonido 4 es nota de paso del 6, los sonidos 11 y 12 son bordaduras del 13, desde el sonido 17 al 22 se produce una bordadura entorno a la nota Do.

En cuarto lugar los segmentos melódicos similares, tampoco se introducen por la misma razón que los sonidos que se repiten, porque son redundantes. De modo que el sonido 7 y 8 se eliminan, porque el sonido 2 y 6 ya forman el diseño Fa y La.

En quinto lugar hay que tener en cuenta también la dirección melódica que lleva el decurso de los sonidos, si es ascendente o descendente. Los sonidos que resultan seleccionados, describen una línea imaginaria que representa la gráfica visual del perfil (Ejemplo 3). La línea gráfica puede ser *ascendente*, *descendente*, *lineal*, *ondulada*, *quebrada* y en *terrazas*. En el caso de la melodía que aquí analizo, se puede comprobar cómo al obtener el perfil, línea describe un ángulo ascendente/descendente.

⁴³ Bonifacio Gil: *Cancionero popular de la Rioja*. (Barcelona: Gobierno de la Rioja y CSIC, 1987),pág. 87. Edición crítica por José Romeu Figueras, Juan Tomás Parés y Josep Crivillé i Bargallo.

⁴⁴ “El primer y último sonido de una melodía marcan los puntos finales de una audición, y tienen más importancia que otros sonidos, puesto que son los que unen en el *espacio temporal*, la melodía. Los tonos más altos y más bajos son los equivalentes psicológicos de los sonidos que limitan el espacio de tiempo (Ortmann 1926: 4). Citado por Charles R. Adams (1976). “Melody contour typology”. *Ethnomusicology*, vol. 20, núm. 2. (University of Illinois Press on behalf of Society of Ethnomusicology, págs. 179-225).

Ejemplo 1. Procedimiento para obtener el perfil melódico de una melodía

Ejemplo 2. Resultado del proceso de obtención del perfil melódico

Ejemplo 3. Resultado del proceso de obtención del perfil melódico más línea gráfica del mismo, que resulta ser ascendente/descendente

La siguiente melodía que voy a utilizar para obtener otro perfil melódico, es una pieza que está en el *Cancionero popular de Cáceres* de Manuel García Matos, en la página 20 de la parte musical del trabajo, asignada con el número 46⁴⁵. La melodía del Ejemplo 4 consta de un total de 30 sonidos enumerados. Aquellos que forman el perfil melódico son el 1, 2, 4, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 26, 28 y 30 (Ejemplo 5). Voy a comentar por qué los demás sonidos no forman parte del perfil.

La nota 3 es redundante con respecto a la nota 2 y por eso está tachada. Las notas 5, 6, 7, 8, 9 y 10, son también repeticiones de las notas 1, 2, 3, 4. El perfil sigue con la nota 11, que es un Do y no se ha repetido anteriormente, por esta razón forma parte del perfil. La nota 13 junto con la 11 y la 15, forman una tríada menor que parece corresponder al segundo grado de la tonalidad de Mi mayor, pero me decantaría con que es un sistema modal (parecido al tercer modo gregoriano) en proceso de tonalización. El sonido 16 es redundante del anterior y el 17, está dentro del perfil porque es la continuación ascendente de la cadena de notas, antes de realizar un giro melódico hacia el sonido más agudo que es el 26.

⁴⁵ Manuel García Matos: *Cancionero Popular de Cáceres*, (*Lírica de la Alta Extremadura*, vol. 2), pág. 20. Edición crítica: Josep Crivillé i Bargalló. (Barcelona: Instituto Español de Musicología del CSIC, Consejería de Cultura de la Junta Regional de Extremadura, Excmo. Diputación de Cáceres, Excmo. Ayuntamiento de Plasencia, 1982). Reproducción digital, no venal de la edición de 1982.

Las notas 18, 20, 22, 23, 24 y 25 son sonidos redundantes entre sí, y por eso están tachados (Do-Si-Do-Si, etc.). Por último el sonido 26 con respecto a los sonidos 28 y 30, forman una tríada menor que al igual que la anterior me hace sospechar que pertenece al tercer grado de Mi mayor. Pero ese último sonido es un reposo final cadencial con significado propio, o lo que es igual, sin dependencia de ningún otro sonido. La línea melódica que posee este perfil es ondulada (Ejemplo 6).

Ejemplo 4. Procedimiento para obtener el perfil melódico de una melodía

Arroyo de la Luz

Moderato

Voz

Llo-ra - ba la pe - le - gri - na, tie - ne por don-de llo - rar, se lle -

v.

van al Con - de Flo - res a la gue - rra pe - le - ar.

Ejemplo 5. Resultado del proceso de obtención del perfil melódico

Ejemplo 6. Resultado del proceso de obtención del perfil melódico más línea gráfica del mismo, que resulta ser ascendente/descendente

4.2.5. Ámbito melódico

El ámbito melódico es la *extensión espacial interválica* que tiene una pieza. Es decir, desde el sonido más grave hasta el sonido más agudo o viceversa, dependiendo de la situación en la que se encuentre cada uno de ellos. Si bien esto puede ser importante para determinar características musicales, psicológicas o sociales de las piezas que estudiamos, a nivel de clasificación creo que no lo es tanto. De modo que para no complicarlo más, he decidido anotar la dirección pero no el ámbito del mismo.

Ejemplo 7. Ámbitos melódicos diferentes



4.2.6. Estructura formal de la pieza⁴⁶

En el repertorio que analizo, las estructuras formales de las melodías están relacionadas directamente con las estructuras poéticas de las mismas. Por medio de la visualización de los esquemas estructurales se pueden conocer las articulaciones de las frases y las similitudes y diferencias melódicas que hay en cada una de ellas. Las principales estructuras formales que me he encontrado en el repertorio del Rosario de la Aurora son: la *estructura simple*, la *estructura compuesta* y algunas *estructuras especiales*. A continuación explico la forma de exponer estas estructuras:

- Utilizaré las letras mayúsculas A, B, C, D, E, etc., para especificar los incisos melódicos (semifrases).
- Cuando entre los incisos melódicos existan pausas, dichos elementos irán sueltos, es decir: A B C D E, etc.
- Cuando los incisos melódicos estén juntos porque no haya pausa entre ellos, estarán unidos por medio de una línea continua inferior: AB CD EF GH, etc.
- Las letras en cursiva representan el estribillo: A B C D *EE*,
- Para los incisos melódicos que sean variantes colocaré vírgulas encima de las notas. El número de vírgulas indica las variantes correspondientes: A – A´ primera variante de A, A – A´´ segunda variante de A, etc.

Ejemplos de cómo representaré estas tres estructuras, son los siguientes:

- **Estructura simple:** A B C D E / AA AB AA CA A B C / A A A / A B C / etc.
- **Estructura compuesta:** A B C D A B C / A A A B B A A A / AB CD FF AB CD / etc.
- **Estructura especial:** Cualquier tipo de estructura que se aparte de lo que se considere normal dentro del repertorio que analizo.

⁴⁶ En este punto no voy a tocar la relación texto-música, solo la estructura formal. Este aspecto se tratará en el CAPÍTULO 3 de la PARTE VI.

4.2.7. Estilo melódico

El estilo melódico es algo que caracteriza a la música vocal. Su forma de ser viene marcado por diversos factores: cultura musical, capacidad técnica del intérprete, uso y función (finalidades estéticas, espirituales, psicológicas, etc.). Los estilos melódicos más frecuentes en la música popular tradicional son el *silábico*, el *semiadornado* y el *melismático*. El silábico se origina cuando a cada una de las sílabas del texto, le corresponde una nota de la melodía interpretada. El semiadornado se produce cuando a lo largo de la pieza encontramos puntos en los que a ciertas sílabas del texto, le corresponden más de una nota o serie de notas. El estilo melismático provoca que de una sola sílaba, nazcan secuencias de sonidos recitados. También hay casos en los que los estilos se pueden mezclar. En tal situación se hará una valoración de las veces que aparezca cada estilo y la decisión de si una pieza es de tal o cual estilo, irá determinada por la cantidad de veces que surja cada uno de ellos.

4.3. En relación a los aspectos rítmicos

4.3.1. Tempos

Determinar la velocidad concreta de cada una de las piezas, conllevaría una gran cantidad de números y posteriormente demandaría una numeración muy elevada en la clasificación. Por tanto, he decido utilizar solo seis términos para referirme al tempo, entendiendo ésta como *la cantidad de pulsos marcados por un metrónomo durante un minuto*. Una gran cantidad de canciones que aparecen en esta tesis, vienen con su velocidad exacta y otras con una velocidad aproximada, indicada por medio de términos como los que voy a utilizar a continuación: *lento*, *andante*, *moderado*, *rápido*, *muy rápido* y *ritmo libre*. En la siguiente Tabla 6, se hace una síntesis de las velocidades aproximadas de cada uno de ellos.

Tabla 6. Correspondencias entre términos de velocidad de tempo y sus correspondencias en pulsaciones de metrónomo

Término de tempo utilizado	Rango de velocidad aproximada. En pulsos de metrónomo
Lento	45-70 p/m
Andante	70-95 p/m
Moderado	95-120 p/m
Rápido	120-165p/m
Muy rápido	165-... p/m
Tempo libre	-

4.3.2. Metro

Los compases que aparecen en el repertorio del Rosario de la Aurora son muy comunes (2/4, 3/4, 4/4, 6/8, etc.), aunque me he encontrado con partituras en las que utilizan compases diferentes durante el transcurso de la pieza.

4.3.4. Estructuras rítmicas y métricas

Los distintos repertorios de música popular de tipo tradicional (canciones de trabajo, de ronda, de Cuaresma, de Navidad, etc.), poseen características melódicas que los identifican. Del mismo modo, las particularidades rítmicas también son elementos que establecen distintivos en repertorios concretos. Esto sucede también con el flamenco, cuyos *palos* tienen sus estructuras rítmicas, las cuales los hacen identificables. Para determinar las estructuras rítmicas y métricas de las frases melódicas voy a utilizar los siguientes términos: *isorritmia*, *isometría*, *heterorritmia*, *heterometría*. Los términos isorritmia y heterorritmia se refieren a las estructuras rítmicas, mientras que los términos isometría y heterometría se refieren a la extensión de las semifrases y frases musicales. Estos últimos están directamente ligados (en el caso de que sea un repertorio vocal) al tipo de estrofa que posea la melodía. A continuación explico con más detalle cada uno de estos términos.

- *Estructuras isorrítmicas*. Son aquellas estructuras rítmicas que poseen patrones rítmicos similares, y que se ejecutan a lo largo de la canción, independientemente de la altura de los sonidos que las constituyan. En el siguiente Ejemplo 8, podemos ver como las estructuras de las semifrases a, b c y d son similares, por tanto las estructuras rítmicas de las frases A y B son isorrítmicas.

Ejemplo 8. Estructura melódica isorrítmica



- *Estructuras heterorrítmicas*. Son aquellas estructuras rítmicas que poseen patrones rítmicos diferentes. En el siguiente Ejemplo 9, vemos como las estructuras rítmicas de a y b son diferentes, y las estructuras rítmicas de c y d también. Entonces, tanto a nivel de semifrases como de frases, las estructuras rítmicas del ejemplo son heterorrítmicas.

Ejemplo 9. Estructura melódica heterorrítmica



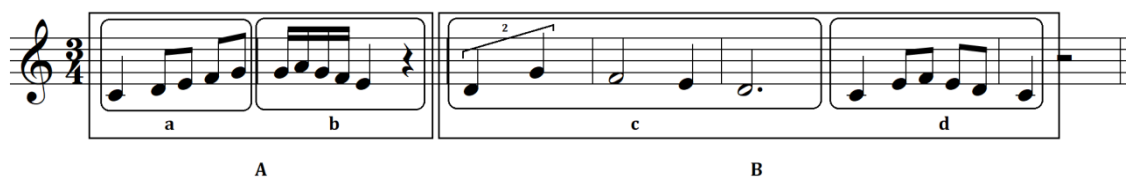
- *Estructuras isométricas.* Son aquellas semifrases cuya medida exacta corresponde con la medida de la siguiente semifrase. Si esta característica se extiende hacia la frase, se dice que la misma es también isométrica. Para este caso nos sirve el Ejemplo 10. En este la medida de las notas de las semifrases a-b y c-d son similares, por tanto la medida de las frases A y B también son similares y por tanto isométricas.

Ejemplo 10. Estructura melódica isométrica



- *Estructuras heterométricas.* Son aquellas semifrases cuyas medidas de semifrases y frases no corresponden entre sí. En el Ejemplo 11 podemos observar cómo la medida de la semifrase c, es más extensa que la semifrase d, por tanto la frase A y la B son heterométricas.

Ejemplo 11. Estructura melódica heterométrica



4.4. En relación a la textura

La textura musical es la forma que tienen de entretorse los sonidos y los ritmos de las creaciones musicales. La combinación de los sonidos depende de las necesidades artísticas u objetivos del compositor o arreglista. Las principales texturas que nos podemos encontrar en la música popular de tipo tradicional son la *monódica*, la *polifónica* y la *armonía*.

4.5. En relación a los aspectos de organización vocal y/o instrumental

En el repertorio que presento en este trabajo, nos encontramos con diversas formas de organizar la interpretación musical, y al igual que en el ámbito de la música culta, existen agrupaciones musicales vocales, mixtas (vocales e instrumentales) e instrumentales. A continuación detallo las principales formas de organizar la música dentro de la práctica musical del Rosario de la Aurora.

4.5.1. Organización vocal sin acompañamiento instrumental⁴⁷

Dentro de este punto nos encontramos a los músicos solistas que interpretan sus canciones de forma individual y a los grupos de individuos que interpretan las piezas vocales de diversas formas: todos juntos, de forma ronsorial y de forma antifonal. Por tanto, podemos agrupar las formas de cantar de dos maneras: *canción vocal solista* y *canción vocal en grupo* (con sus tres modos de interpretar).

4.5.2. Organización vocal con acompañamiento instrumental

Los auroros, además de cantar, utilizan instrumentos musicales. Las agrupaciones musicales se pueden dividir en dos grandes conjuntos: *canción solista* y *canción en grupo*. Éstas tienen a su vez unas diferencias marcadas y es necesario anotarlas de cara a la posterior clasificación.

La *canción solista* puede presentarse de estas tres maneras:

- Canción solista con acompañamiento instrumental.
- Canción solista con alternancia del acompañamiento instrumental.
- Canción solista con acompañamiento instrumental y alternancia del solista y grupo vocal.

Por otro lado, la *canción en grupo* puede presentar las siguientes formas de organizar la interpretación:

- Canción en grupo con acompañamiento instrumental.
- Canción en grupo con alternancia del acompañamiento instrumental

4.6. En relación a los aspectos literarios

4.6.1. Estructuras poéticas de las canciones del Rosario de la Aurora

Las principales estructuras poéticas que utilizan las melodías del Rosario de la Aurora son las estructuras simples, donde la primera estrofa está formada por una cuarteta con versos decasílabos para los versos primero y tercero y dodecasílabos para los versos segundo y cuarto. El quinto verso posee un verso hexasílabo, que en muchas ocasiones puede repetirse, igualándose en tal caso a los versos primero y tercero. Los versos sexto y séptimo, poseen una métrica deca y dodecasílabo respectivamente. Este tipo de estructura

⁴⁷ En esta clasificación no especifico el género porque doy por hecho que en la actualidad, tanto las agrupaciones vocales como las instrumentales están formadas tanto por hombres como por mujeres. Solo en algún caso en particular, la "discriminación" o la tradición marcan la diferencia con respecto a estas cuestiones en el presente.

poética, junto con la cuarteta octosílaba y otras estructura especiales, son las más frecuentes.

4.6.2. Temática de las canciones del Rosario de la Aurora

Cualquier melodía del Rosario de la Aurora, puede presentar una temática concreta y luego cambiarla por otra diferente. Por tanto, la melodía es válida para recitar todas las letras que se crean para el caso. Las letras contienen una diversidad temática muy amplia pudiendo hacer referencia a:

- la Virgen de la Aurora.
- Otras advocaciones: Rosario, Carmen, Piedad, Dolores, etc.
- Los Misterios del Santo Rosario.
- Festividades religiosas (Navidad, Corpus, Semana Santa, etc.).
- Santos y devociones locales.
- El demonio y el infierno.
- Situaciones existenciales (muerte, enfermedad, soledad, etc.).
- Situaciones espirituales: luz, salvación, Dios, etc.
- Climatología y desastres naturales.
- Profesiones.
- Letras de los propios hermanos creadas para completar el cancionero.
- Otras temáticas.

5. TÉCNICAS DE CLASIFICACIÓN DE VARIANTES MELÓDICAS

En los siguientes subapartados se van a establecer las técnicas para clasificar las variantes melódicas. En primer lugar nos ayudamos de una plantilla para dejar constancia de algunos *datos informativos generales* de la tonada. En segundo lugar, presento otras plantillas en las que aparecen *datos musicales específicos y concretos*; es la exposición de todos los aspectos tratados en el apartado anterior, de forma numerada. Esto tiene el objetivo de crear un **código numérico de atributos**⁴⁸. Se habla de datos generales y datos específicos, porque ambos tienen un origen distinto. En los datos generales se hace un

⁴⁸ En el subapartado 1.2. del CAPÍTULO 2 de la PARTE VI, aparece un ejemplo de la tabla que utilizo para dejar constancia de todos estos parámetros.

registro etnográfico de la partitura. En los datos específicos se detallan las cualidades musicales de las melodías, con la finalidad de conseguir un *código numérico identificativo* de la tonada. A continuación explico estos aspectos.

5.1. Aspectos generales de la partitura

Los aspectos informativos que se incluirán en esta parte de la plantilla serán⁴⁹:

- Nombre del intérprete, informante o grupo musical.
- Datos referentes a la comunidad, provincia y localidad.
- Datos de la transcripción: si es una transcripción propia, de un cancionero, o de algún archivo audiovisual.
- Título y género musical

5.2. Aspectos específicos de la partitura con sus correspondientes números de codificación

Se puede obtener un código numérico de atributos que englobe todos los aspectos descritos en el apartado 4. En éste se explican los aspectos relacionados con los sistemas melódicos, con la melodía, con el ritmo, etc. Para crear el código numérico de atributos, me he servido de los elementos que hay descritos en sus subapartados, añadiéndole números enteros en el orden que he creído más lógico.

Para los sistemas melódicos comienzo desde el modo de Mi natural, al cual le he asignado el número 1, el modo de Mi con segundo grado alterado lleva el número 2, el modo de Mi con segundo y tercer grado alterado lleva el número 3, y así sucesivamente. De los modos me desplazo a los sistemas melódicos en proceso de tonalización, a los que poseen equívocos modales hasta llegar a la tonalidad. De esta forma obtengo en total un número de 24 posibilidades⁵⁰.

Los siguientes aspectos que entrarían en el código serían: el número de compases de la tonada, el de la interválica de inicio, contorno melódico, perfil melódico, ámbito melódico, etc. En los siguientes puntos (5.2.1, 5.2.2., 5.2.3., etc.) muestro las relaciones de los aspectos tratadas en el apartado 4, con los números que a cada uno de ellos le corresponde. Posteriormente, en el siguiente apartado (5.3.), explico cómo a partir de esta relación de aspectos y números se puede obtener el código numérico de atributos, cuyo objetivo principal es clasificar las variantes melódicas.

⁴⁹ En la Tabla 4 de la página 310, se pueden ver en primer lugar, este tipo de datos generales a los cuales me refiero.

⁵⁰ Aunque como veremos en la PARTE VI, el número de modos se reduce considerablemente (ver en Tabla 1, del Capítulo 3, página 416).

5.2.1. En relación a los sistemas melódicos⁵¹

- Sistemas melódicos modales

1. Modo de Mi diatónico natural.
2. Modo de Mi con segundo grado alterado.
3. Modo de Mi con segundo y tercer grado alterado.
4. Modo de Mi con segundo, tercer y sexto grado alterado.
5. Modo de Mi con segundo, tercer, sexto y séptimo grado alterado.
6. Modo de Mi con segundo grado inestable.
7. Modo de Mi con segundo y tercer grado inestable
8. Modo de Mi con segundo, tercer y sexto grado inestable
9. Modo de Mi con segundo, tercer, sexto y séptimo grado inestable.
10. Otras estructuras del modo de mi: con grados alterados y cromatizados al mismo Tiempo.
11. Modo de La diatónico natural
12. Modo de La con tercer grado cromatizado o inestable.
13. Modo de La con tercer y/o séptimo grado cromatizado o inestable (y sexto).
14. Modo de Sol
15. Modo de Do
16. Modo de Fa.
17. Modo de Re.
18. Modo de Si.

- Sistemas melódicos modales con sonoridad mayor y sonoridad menor

19. Modal mayor
20. Modal menor.

- Sistemas melódicos con equívocos modales y tonales

21. Cualquier sistema melódico con equívoco sea modal o tonal se especificará con este número de atributos.

- Sistemas melódicos tonales (mayor tonal y menor tonal)

22. Tonalidad mayor
23. Tonalidad menor.
24. Tonalidad mixta (mayor/menor) y aquella con modulaciones a los tonos vecinos.

5.2.2. En relación a los aspectos melódicos

- Número de compases

1. Entre 1 y 10 compases.
2. entre 11 y 20 compases.
3. Entre 21 y 30 compases
4. Entre 31 y 40 compases.
5. Entre 41 y 50 compases
6. Entre 51 y 60 compases.
7. Entre 61 y 70 compases.
8. Entre 71 y 80 compases.
9. Más de 81 compases.

⁵¹ En el ANEXO III de la METODOLOGÍA GENERAL (TOMO II) se pueden apreciar las principales variedades de sistemas melódicos que aquí presentó. Desde el modo de Mi diatónico natural, hasta los sistemas melódicos tonales mayor y menor.

- Interválica de inicio

1. Ascendente.
2. Descendente.

- Contorno melódico

1. Ascendente.
2. Descendente.
3. Lineal.
4. Ondulada.
5. Quebrada.
6. Terraza.
7. Combinado

- Perfil melódico

1. Ascendente.
2. Descendente.
3. Lineal.
4. Ondulado.
5. Quebrado.
6. Terraza
7. Combinado

- Ámbito melódico

1. Segunda menor.
2. Segunda mayor.
3. Tercera menor.
4. Tercera mayor.
5. Cuarta justa
6. Cuarta aumentada.
7. Quinta justa.
8. Quinta aumentada.
9. Sexta menor.
10. Sexta mayor.
11. Sexta aumentada.
12. Séptima menor.
13. Séptima mayor.
14. Séptima aumentada.
15. Octava
16. Novena menor.
17. Novena mayor
18. Novena aumentada.
19. Décima menor.
20. Décima mayor
21. Décima aumentada
22. Intervalos superiores a los anteriores.

- Estructura formal

1. Simple.
2. Compuesta con estribillo.
3. Compuesta con estribillo imbricado.
4. Estructura especial.

Estilo melódico

1. Silábico.
2. Semiadornado.
3. Melismático.

5.2.3. En relación a los aspectos rítmicos

- Tempos: Lento, rápido, moderado, libre

1. Lento.
2. Andante
3. Moderado.
4. Rápido.
5. Muy rápido.
6. Libre.

- Metro: 2/4, 3/4, 4/4, 3/8, 6/8, otros

1. 2/4
2. 3/4
3. 4/4
4. 6/8
5. Otros compases (incluye combinación de los anteriores).

- Estructuras rítmicas características⁵²

1. Isorrítmia e isometría.
2. Isorrítmia y heterometría
3. Heterorrítmia e isometría.
4. Heterorrítmia y heterometría.
5. Conmétrico y/o Contramétrico.
6. Combinaciones de las estructuras anteriores.

5.2.4. En relación a la textura vocal.

1. Monódica
2. Polifónica.
3. Armonía.

5.2.5. En relación a los aspectos de organización vocal y/o instrumental.

- Relativos a la organización vocal sin acompañamiento instrumental

1. Canción solista. H/M
2. Canción en grupo. H/M/Mixto.) Responsorial /Antifonal.

⁵² Isometría y heterometría (en razón a la tendencia a desarrollar medidas de igual o desigual longitud). Conmétrico y contramétrico (de acuerdo con el grado en que los elementos audibles coinciden con una estructura métrica preconcebida o la contradicen).

- Relativos a la organización vocal con acompañamiento instrumental

1. Canción solista con acompañamiento instrumental.
2. Canción solista con alternancia del acompañamiento instrumental.
3. Canción solista con acompañamiento instrumental y alternancia del solista y grupo vocal.
4. Canción en grupo vocal (H/M/Mixto) con acompañamiento instrumental.
5. Canción en grupo vocal (H/M/Mixto) con alternancia del acompañamiento instrumental.

5.2.6. En relación a los aspectos literarios.

- Estructuras poéticas

1. Cuartetos octosilábicos
2. Cuartetos de versos deca y dodecasílabos.
3. Septetos de versos deca y dodecasílabos en 1º, 2º, 3º, 4º, 6º y 7º. hexasílabo en 5º verso.
4. Estructura de seguidilla: 7+5+7+5.
5. Otras estructuras o estructuras combinadas o especiales.

- Temática de los textos

1. Sobre la Virgen de la Aurora
2. Sobre otras advocaciones: Rosario, Carmen, Piedad, Dolores, María, etc.
3. Sobre los Misterios del Santo Rosario.
4. Festividades religiosas (Navidad, Corpus, Semana Santa, etc)
5. Santos y devociones locales.
6. Sobre el demonio y el infierno.
7. Situaciones existenciales (muerte, enfermedad, soledad, etc.)
8. Situaciones espirituales: luz, salvación, Dios, etc.
9. Jesucristo.
10. Climatología y desastres naturales.
11. Sobre el Rosario y el Rosario de la Aurora
12. Sobre la Misa.
13. Letras de los propios hermanos creadas para completar el cancionero.
14. Sobre los sacerdotes.
15. Sobre la Trinidad.
16. Otras temáticas diferentes.

5.3. Modo de abreviar los aspectos de análisis y modo de obtener el código numérico

El nombre de cada uno de los 16 aspectos que he introducido en los cuadros anteriores, los voy a abreviar. Se hace de cara a la incorporación de cada uno de ellos en las tablas de análisis de variantes que van a aparecer en el Capítulo 2 de la Parte VI. El orden de aparición será exactamente igual que el que aparece en la Tabla 7 de la página siguiente. Considero que con la integración de todos estos parámetros de análisis, se consigue obtener un resultado muy completo de las características musicales de las tonadas del repertorio que en este trabajo presento. El análisis sobre la relación de texto-música, es el que no he incorporado en las tablas, porque considero que resulta redundante, ya que prácticamente todas las tonadas del Rosario de la Aurora, utilizan la misma forma poética. Incluso el análisis formal a veces también resulta redundante por el mismo motivo.

No obstante en la página 400, se destacan algunas estructuras formales y su relación con el texto, con la finalidad de hallar prototipos melódicos.

Tabla 7. Abreviación de los aspectos musicales tratados en los anteriores apartados y subapartados

Parámetro	Abreviación
• Sistema melódico	SM
• Número de compases	C
• Interválica de inicio	I
• Contorno melódico	CM
• Perfil melódico	P
• Ámbito melódico	A
• Estructura formal	EF
• Estilo melódico	EM
• Tempo	T
• Metro	M
• Estructura rítmica	ER
• Textura vocal	TV
• Organización vocal sin acompañamiento	V
• Organización vocal con acompañamiento instrumental	VI
• Estructura poética	EP
• Temática del texto	TT

A continuación voy a mostrar un ejemplo sobre cómo obtener el código numérico de atributos de una partitura, basándome en los aspectos anteriormente expuestos. Para ello utilizo la siguiente tonada titulada “A la aurora tenéis a la puerta”⁵³.

Partitura 1. Canción del Rosario de la Aurora titulada “A la aurora tenéis a la puerta”

A la aurora tenéis a la puerta

Benisiva y Vall de Gallinera

♩ = 96

Voz

A la Au - ro - ra te - néis a la puer - ta te - néis

4

v.

a la puer - ta, pi - dien - do li - mos - na pi - dien - do li - mos

7

v.

na si la quie - res dar pi - dien - do li - mos - na si la que - reis dar

11

1. 2.

v.

Ve - nid sin tar - dar.

⁵³ Emilio Ros-Fábregas, "A la Aurora teneis a la puerta teneis", *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 20 Nov 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/22946>

Los números que aparecen en la siguiente Tabla 8, corresponden al análisis de la partitura anterior y a los 16 aspectos que he comentado en los apartados anteriores. La unión de todos estos números da una serie numérica o código numérico.

Tabla 8. Ejemplo de relación de aspectos de análisis y números correspondientes

Análisis partitura	
SM	15
C	2
I	4
CM	4
P	4
A	9
EF	3
EM	1
T	3
M	3
ER	4
TV	1
VA	2
VI	0 ⁵⁴
EP	2
TT	1

Si reúno los números de los aspectos de análisis sucesivamente, puedo establecer una serie numérica la cual denomino como *código numérico de atributos* siendo el resultado el siguiente:

Código numérico de atributos = 1524449313321221

Lo interesante de este procedimiento es que las partituras las puedo ordenar siguiendo un orden creciente-decreciente (A-Z/Z-A) (de sistemas melódicos modales a tonales, por contornos melódicos ondulados, en terraza, etc.) Esta técnica de análisis sirve para poder clasificar conjuntos de documentos musicales, que pueden ser más o menos amplios; en principio para grupos de variantes melódicas. Creo que es una buena aportación porque se puede visualizar de una sola vez, por medio de software informático (en este caso Acces.), el aspecto o atributo concreto de todos los documentos de forma ordenada, y de una sola vez. De este modo se puede obtener no una única ordenación en las partituras, sino muchas, que serían el resultado de la clasificación que más nos interese. Este procedimiento técnico corresponde con uno de los objetivos de esta tesis doctoral, que es el de *desarrollar y ampliar los métodos de clasificación y análisis para los repertorios de música tradicional en Andalucía*, y que a su vez sea extrapolable hacia otros repertorios.

⁵⁴ Las tonadas del Rosario de la Aurora, serán vocales con o sin acompañamiento instrumental (VA o VI). Por eso en el código numérico, aparecerá uno u otro. Para no complicarlo más, he decidido que el cero no aparezca y especificar posteriormente en las tablas de análisis de los grupos de variantes, esta característica.

5.4. Cinco ejemplos de códigos a modo de introducción

A continuación voy a mostrar las relaciones entre los aspectos de análisis y los números resultantes de unas cinco variantes melódicas, que pertenecen en este caso al tipo melódico E⁵⁵. Aquí no presento el análisis, sino el resultado del mismo representado por medio del código numérico de atributos de cada partitura/variante⁵⁶.

Partitura 2. Fuente: Germán Tejerizo: 2007. Reedición: Rafael Jiménez Rueda
Ref. CPG-GTR-620

Andantino Alfomón

voz El ro - ci - o de la ma - dru - ga - da, pa - ra la ca -

5 v. be - za di - cen que ha - ce mal, sa - ca - re - mos la Au - ro - ra la ca - lle,

9 v. que ex - tien - da su man - toy nos co - bi - ja - rá.

Análisis partitura

SM	12
C	1
I	1
CM	4
P	3
A	7
EF	1
EM	1
T	2
M	3
ER	4
TV	1
VA	2
VI	0
EP	2
TT	1

⁵⁵ En el PARTE VI de este trabajo (METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA), hablaré extensamente sobre los grupos de variantes y los tipos melódicos,

⁵⁶ Si se está interesado en ver el análisis musical de la partitura, puede encontrarlo por medio de la referencia. Solo hay que localizar la situación de la tonada en el ANEXO I de la PARTE VI. Aquí se encuentra el análisis de todas las melodías que hemos incorporado en este trabajo.

PARTE III. METODOLOGÍA GENERAL

Partitura 3. Fuente: Germán Tejerizo, 2007. Reedición: Rafael Jiménez Rueda
Ref. CPG-GTR-626

Andante Bubión

voz

1. Un de - vo - to por ir al ro - sa - rio, por u - na ven - ta - na
2. Vir - gen Ma - rí - a, le dí - jo: "de - ten - te de - vo - to

5

v. 1. se qui - so tí - rar, Y la Her - ma - nos ve - nid, her - ma - nos - lle -
por la puer - ta sal.

9

v. gad, que sa - lien - do las cla - ras del dí - a,

12

v. la Vir - gen Ma - rí - a a - guar - dan - docs - tá.

Análisis partitura

SM	11
C	2
I	1
CM	4
P	4
A	12
EF	1
EM	1
T	2
M	3
ER	4
TV	1
VA	2
VI	0
EP	3
TT	1

CAPÍTULO 2. MÉTODOS DE ANÁLISIS APLICADOS

Partitura 4. Fuente: Germán Tejerizo: 2007. Reedición: Rafael Jiménez Rueda
Ref. CPG-GTR-629

Andante molto Juviles

voz 
De los cie - los ba - jou - na pa - lo - ma, ya San - to Do -

6 
min - go se vi - noa - po - sar, re - pa - ré *queen* el pi - co tra -

11 
í - a las quin - ce ro - sas del san - to - ro - sal. Ve -

16 
nid a re - zar: ha - lla - réis en el san - to ro - sa - rio con -

21 
sue - lo *yau* - xi - lio fa - vor y pie - dad.

Análisis partitura

SM	12
C	3
I	1
CM	4
P	4
A	9
EF	1
EM	1
T	2
M	2
ER	4
TV	1
VA	2
VI	0
EP	3
TT	5

PARTE III. METODOLOGÍA GENERAL

Partitura 5. Fuente: Germán Tejerizo: 2007. Reedición: Rafael Jiménez Rueda
Ref. CPG-GTR-641

Ugijar

Allegreto

voz

Hoy do - min - go ce - le - bran los cie - los laen - tra - da de Cris - to en

7

v.

Je - ru - sa - lén. La ce - le - bran con ra - mas deo - li - vo con

13

v.

ca - pas ten - di - das yho - jas del lau - rel. (instrumentos)

19

v.

La ce - le - bran con ra - mas deo -

25

v.

li - vo, con ca - pas ten - di - das yho - jas de lau - rel.

Análisis partitura

SM	12
C	3
I	1
CM	4
P	4
A	9
EF	1
EM	1
T	3
M	5
ER	4
TV	1
VA	0
VI	4
EP	2
TT	9

CAPÍTULO 2. MÉTODOS DE ANÁLISIS APLICADOS

Partitura 6. Fuente: Germán Tejerizo: 2007. Reedición: Rafael Jiménez Rueda
Ref. CPG-GTR-643

Andante tranquilo Válor

voz En la - gle - sia del pue - blo de Vá - lor, hay u - na ban -

v. 6 de - ra, pa - ra tre - mo - lar. El que quie - ra sen - tar pla - za en e - lla

v. 12 Je - sús de la Ye - dra es el ca - pi - tán Ved - loen el al - tar, re - par -

v. 17 tien - do las lu - ces del di - a, y con a - le gri - a nos lla - maa re - zar

v. 23 1. re - par - /zar. 2.

Análisis partitura

SM	11
C	3
I	1
CM	4
P	4
A	12
EF	1
EM	1
T	2
M	2
ER	4
TV	1
VA	2
VI	0
EP	3
TT	9

A partir del análisis musical de las anteriores partituras se obtienen sus códigos numéricos atributos. Estos son los siguientes:

- Partitura núm. 2: 12114371123412021.
- Partitura núm. 3: 112144121123412031.
- Partitura núm. 4: 12314491112412035.
- Partitura núm. 5: 12314491135410429.
- Partitura núm. 6: 113144121122412039.

Las posibilidades que tiene este código de atributos son diversas. Entre ellas está la posibilidad de crear una base de datos en la que se pueden ordenar los atributos de la partitura de la manera que deseemos⁵⁷. La otra aplicación la veremos en el Capítulo 2 de la Parte VI de este trabajo. Aquí podremos visualizar gracias a este código, las características musicales de las variantes melódicas que forman los tipos melódicos que he determinado.

⁵⁷ Ver base de datos en ANEXO IV de la PARTE III (TOMO II). En este anexo se explica el procedimiento técnico que he desarrollado a partir de una tabla Acces., con la finalidad de crear dicha base de datos, que además se adjunta en formato digital.

PARTE IV

CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DE LOS
ROSARIOS DE LA AURORA.
GENERALIDADES

CAPÍTULO 1

CAPÍTULO 1. LAS ÓRDENES MENDICANTES

1. ORÍGENES Y DESARROLLO HISTÓRICO DE LAS ÓRDENES MENDICANTES

La historia de las órdenes mendicantes es extensa. Surgen a raíz de los primeros cenobitas cristianos y representan la parte social y caritativa del clero regular, que comienza a tener luz a partir del siglo XIII con santo Domingo de Guzmán (1170-1221). Creemos que es necesario hacer algunos comentarios sobre la historia de estas órdenes, para tener cierta idea del proceso evolutivo que han tenido.

Según se expresa en la Historia Universal, el trazado histórico del clero regular se inicia con las primeras colonias de anacoretas (gimnosofistas) en Alejandría. Estas comenzaron a establecerse a largo del siglo IV d. C. por distintos lugares de Egipto. Estos ascetas fueron los primeros monjes cristianos, siendo habitual que escaparan de las ciudades para refugiarse en el desierto y así entrar en retiro espiritual; donde poder hacer penitencia, unirse en plenitud con Dios y alcanzar mayor perfección.

La historia de los eremitas cristianos comienza con dos monjes: san Pablo Ermitaño (228-342 d. C.) y san Antonio (251-356 d. C.). El primero que trabajó para organizar a las sociedades de cenobitas que poco a poco iban naciendo en Oriente fue san Pacomio (287-347 d. C.). El contacto del monaquismo Oriental con Occidente se produjo gracias a san Jerónimo (340-420 d. C.) en Italia. Todos estos monjes y otros que los sucedieron, están considerados por la Iglesia, como los padres fundadores de la Institución Religiosa, y son denominados como santos (san Hilario, san Martín, san Patricio, san Benito, san Gregorio Magno, etc.).

La construcción de monasterios comenzó a sustituir a los refugios naturales y edificaciones abandonadas. Fue san Martín de Tours (316-397) el primero en fundar un cenobio en las Galias. En Europa, durante el siglo IV lo que ocupaba principalmente a los monjes eran las labores de evangelización de los territorios, con la idea de establecer una sola religión. Recordamos que durante este siglo Constantino “El Grande” se convirtió al cristianismo (Concilio de Nicea, 325), siendo el principal impulsor de la conversión de las demás religiones europeas al cristianismo (politeísmo, paganismo nórdico, druidas en Hispania, en las Galias, en Gran Bretaña, etc.). Este proceso de evangelización en la zona oriental de Europa, dura aproximadamente cinco, intensificándose las construcciones cenobíticas entre los siglos VII y VIII en la zona de la actual Alemania¹.

Uno de los monjes más influyentes de la antigüedad, fue san Benito (480-547) y su regla monástica que sirvió de modelo para todo el monacato occidental. Está compuesta de 73 capítulos: “9 tratan sobre los deberes del Abad, 13 regulan el culto a Dios, 29 se refieren a la disciplina y al código penal, 10 a la administración interna del monasterio y los 12 restantes consisten en regulaciones de temas varios”². Los monjes benedictinos (junto con

¹ El segundo, tercer y cuarto párrafo es un resumen de las páginas de la siguiente obra: José Fernando Aguirre y otros (2004): “Los primeros monjes cristianos: san Basilio, san Jerónimo, san Benito”. En *Historia Universal. El Auge del cristianismo*, capítulo 9, vol. 8. (Madrid: Editorial Salvat, págs. 428-481)

los basilios) participaron mucho en la cultura y en el arte de la Edad Media. Algunas de sus frases vienen a decir:

Todo hombre razonable convendrá en que, de los bienes a nuestro alcance, la ciencia es el principal. Y no me refiero a esta ciencia más noble, que es la nuestra ciencia (la ciencia divina), sino a la ciencia exterior, que muchos cristianos desprecian como pérfida, dañosa y propia para alejarnos de Dios. De ésta hemos conservado lo que concierne al conocimiento y contemplación de lo verdadero. El saber no es, pues merecedor de ser condenado, como algunos les place decir; los que sostienen esto son por el contrario, ciegos e ignorantes, que quisieran que todo el mundo se les pareciese, para ocultar entre la masa su insuficiencia personal³.

Dos de las órdenes más influyentes de la Edad Media fueron: la orden de Cluny y la Orden del Císter. La primera se fundó en el siglo X por el monje Bernon de Baume. Su independencia del poder real y la libertad de operar en todos los ámbitos culturales de los reinos europeos (solo respondían ante el poder del Papa), hizo que crecieran de forma exponencial en Francia, Alemania, Italia, Gran Bretaña y en la Península Ibérica. En total, llegaron a alcanzar una cifra aproximada de 10000 monjes.

La Orden del Cister nació en el s. XII y fue la semilla de la Orden Calatrava. Los monjes cistercienses cobraron importancia a partir del siglo XII y XIII, en la guerra contra los musulmanes en Hispania. Alfonso VII de León (1105-1157) y su hijo Alfonso VIII de Castilla (1155-1214), los utilizaron como escudos de avanzadilla en la lucha contra los enemigos. Su principal característica votiva era la del intento de volver a los principios que regulaban la vida monástica; de aquellos anacoretas que se escaparon al desierto para entrar en contacto con su espíritu y con Dios⁴.

Hasta el siglo XIII, las órdenes monásticas tuvieron cierta estabilidad pero hubo una serie de acontecimientos que poco a poco fueron alterando la expansión progresiva que se había iniciado a partir del siglo IV; de los cenobios y de los monjes que vivían en ellos. Margarita y Santiago Cantera Montenegro, nos detallan en su obra *Las órdenes religiosas en la Iglesia Medieval*⁵, tres factores para comprender el retroceso de las órdenes monásticas en Europa, especialmente en Francia y España.

En primer lugar “se puede destacar la fuerte feudalización de los monasterios (...) sus abades con frecuencia vivían como nobles seculares (...) prácticas del todo ajenas al espíritu de la vida religiosa”. En segundo lugar, la Peste Negra de 1348 trajo “la muerte de todos o casi todos los monjes de bastantes monasterios (...) hizo imposible (...) mantener vida religiosa”. Por último, el Cisma de Occidente (1378-1417), dividió las órdenes

² Cyprian Alston: *Regla de san Benito*.

En: https://ec.aciprensa.com/wiki/Regla_de_san_Benito#El_texto_de_la_Regla En línea: 17-07-2023.

³ Citado en José Ferando Aguirre y otros: *El Auge del cristianismo,...* págs. 480-481, capítulo 9.

⁴ Este párrafo y el anterior es un resumen de contenido textual que hemos encontrado en la siguiente página: <https://www.arteguias.com/ordenesreligiosas.htm> En línea: 20-07-2023. Orden de Cluny y Orden del Cister.

⁵ Margarita y Santiago Cantera Montenegro: *Las órdenes religiosas en la Iglesia Medieval. Siglos XIII al XV*. (Madrid: Arco Libros, S. L., 1998).

religiosas en dos bandos (Cantera Montenegro, 1998: 17-18). Los comportamientos de los monjes también comenzaron a ir en contra de la *devotio plena espiritual*, pues salían de los monasterios y “muchos monjes fueron acomodándose (y) la pobreza se veía a veces sustituida por una inmensa riqueza colectiva o por la introducción de la propiedad privada” (Cantera Montenegro, 1998: 18).

Es en este momento (siglo XIII), cuando nacen unas nuevas órdenes religiosas: *las órdenes mendicantes*, entre las que destacan *los dominicos*, u orden de predicadores (Ordo Praedicatorum) y los *franciscanos* u orden de frailes menores (Ordo Fratrum Minorum). La primera la fundó santo Domingo de Guzmán en 1216, siendo confirmada por el papa Honorio III, estableciendo la Regla de san Agustín como *forma de regular la vida religiosa e institucional de la orden*. Según los autores mencionados en el párrafo supra “La gran originalidad de la Orden dominica es adoptar elementos tradicionales de la Iglesia (observancia regular monástica, vida apostólica, vida de sacerdotes en comunidad...) y fusionarlos en perfecto equilibrio, para responder a las necesidades de la Iglesia de su momento y del porvenir” (Cantera Montenegro, 1998: 29).

La orden de los franciscanos es coetánea a la orden de los dominicos, y fue fundada por san Francisco de Asís (1181-1226). Se fundó entre 1209-1210 y fue aprobada por el papa Inocencio III. Algunas de las características de estas órdenes fueron:

- Respondían a las necesidades de la Iglesia y de la sociedad del momento.
- Se establecieron en el centro de las ciudades y no en los extramuros ni en parajes solitarios, como sí solían hacer los cenobios de los monjes.
- Les caracterizaba la adopción de la pobreza y la idea de volver a una Iglesia pobre.
- Acudían a la mendicidad para tener lo imprescindible para vivir.
- Tenían una urgente necesidad de predicar como medio de combatir la herejía. (Cantera Montenegro, 1998: 26).

Estas cuestiones son importantes y hay que entender el porqué de sus causas. La primera fue fundamental para la supervivencia de las órdenes, puesto que las relaciones entre el clero regular y la Iglesia institucional, a veces se tornaban tensas. Las características de aquellas comienzan a hacerlas muy populares y llegan a tener gran influencia social y cultural. Por tanto establecer desde el principio unas reglas de “obediencia y obligación” para la Institución religiosa, les salvaba en cierta medida de esos conflictos.

La segunda cuestión, es fácil de entender puesto que durante los siglos XII y XIII, las ciudades de la Europa Occidental van a crecer considerablemente. Durante este periodo la realeza comienza a tener más poder y más estabilidad, la agricultura y el comercio comienzan a desarrollarse, se crean universidades y grandes catedrales. Esto hace que las ciudades comiencen a ser grandes centros urbanos, donde existe la necesidad de *guiar* a sus individuos. Son el lugar perfecto para las órdenes mendicantes, las cuales se asientan

PARTE IV. CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DE LOS ROSARIOS DE LA AURORA.
GENERALIDADES

en edificios, algunas veces cedidos y otras veces contruidos gracias a la ayuda económica de la aristocracia.

La tercera cuestión, es sin duda la que hizo que estos frailes se ganaran el apoyo, la admiración y el respeto de los individuos de la época, aunque con el tiempo llegaron al convenio de la *propiedad colectiva*, como remedio para mitigar la pobreza (Cantera Montenegro, 1998: 26). La cuarta cuestión es la que caracteriza a estas órdenes y es la que le imprime su particular nombre de *órdenes mendicantes*. Y por último, la quinta cuestión es también un hecho importante, puesto que estas órdenes desarrollaron *su propia cruzada* contra los herejes, desarrollando la evangelización en la Península Ibérica durante la Reconquista (s. XIII) En estos territorios existía una sociedad con diversidad cultural, social y religiosa, dividida en distintos territorios y con una individualización de las creencias y las formas de experimentar la vida. La siguiente Tabla 1 muestra el proceso evolutivo de las órdenes mendicantes y sus orígenes, que deben ser enlazados con las primeras colonias de eremitas, hasta la gran explosión de monasterios que hubo con las órdenes de Cluny y la del Cister a partir del siglo X.

Tabla 1. Origen y evolución de las órdenes monásticas y regulares

VIDA SOLITARIA⁶	ALGUNAS CARACTERÍSTICAS		
San Pablo Ermitaño (228-342)	Tienen una vida solitaria, alejados en el desierto. Se retiran de la sociedad para llevar una existencia completamente espiritual.		
San Antonio (251-356)			
PRIMEROS MONASTERIOS	LUGAR	FECHA	ALGUNAS CARACTERÍSTICAS
San Pacomio (287-347)	Egipto	Siglo IV	Son los Padres de la Iglesia: los santos. Su principal labor fue la de evangelizar y expandir el cristianismo por Europa
San Jerónimo (340-420)	Italia	Siglo IV	
San Martín de Tours (316-397)	Francia	Siglo IV	
San Benito (480-547)	Italia	Siglo VI	
PRIMERAS ÓRDENES MONÁSTICAS CON PODER CASI ILIMITADO	LUGAR	FECHA	ALGUNAS CARACTERÍSTICAS
Orden de Cluny	Francia	Siglo X	Se renueva por medio de la Regla de san Benito
Orden del Cister	Francia	Siglo XII	Poder casi ilimitado, semilla de las órdenes armadas de la Iglesia

⁶ Autor de la tabla: Rafael Jiménez Rueda.

CAPÍTULO 1. LAS ÓRDENES MENDICANTES

ORDENES MENDICANTES	FUNDADOR	FECHA	LUGAR	CARACTERÍSTICAS
Franciscanos (observantes, conventuales y capuchinos)	San Francisco de Asís (1181-1226)	1209	Italia	A diferencias de las órdenes monásticas, las órdenes mendicantes viven en la calle, aunque tienen sus conventos, situados normalmente dentro de las ciudades. Viven de la beneficencia y bajo reglas, (como la de san Agustín) por eso se le denominan también como órdenes regulares.
Clarisas	Íbidem.	1212	Italia	
Dominicos	Santo Domingo de Guzmán (1170-1221)	1216	Italia	
Mercedarios	San Pedro Nolasco (1180-1256)	1218	Barcelona (España)	
Carmelitas	San Bertoldo de Calabria (1195)	1226 (aprobación pontificia, Inocencia III)	Israel	
Agustinos	San Agustín (354-430)	1243	Italia	
Hospitalarios de san Juan de Dios	San Juan de Dios (1495-1550)	1537	Granada (España)	

En Andalucía, Las órdenes mendicantes y de predicadores tuvieron su mayor auge en entre los siglos XVI y XVIII, siendo la de los franciscanos la que mayor volumen de individuos logró alcanzar: cerca de 50.000 frailes repartidos entre conventuales y observantes. La influencia que tuvieron en la población andaluza fue considerable⁷. Las órdenes mendicantes obtuvieron del papa la cátedra sagrada (el privilegio de predicar), elemento que siempre fue objeto de los sacerdotes y obispos. El resultado de esto era que podían “predicar en los triduos, novenas y sermones en los tiempos litúrgicos, especialmente en la cuaresma (y) en los pueblos más remotos y en las más populosas ciudades (...) también contribuyeron a dar solemnidad a todo tipo de actos litúrgicos públicos: procesiones corpus, entierros, etc.”⁸.

⁷ La situación en la que se encuentra este fenómeno en la actualidad, no tiene que ver absolutamente nada en comparación con lo que fue durante esos siglos.

⁸ Salvador Rodríguez Becerra: “Las órdenes mendicantes y su influencia en la sociedad y religiosidad andaluzas”. *La Tercera orden regular en Andalucía. Caños Santos. Historia y vida de un desierto franciscano en los confines del reino de Sevilla* (Ronda: Editorial La Serranía, 2008), pág. 4.

PARTE IV. CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DE LOS ROSARIOS DE LA AURORA. GENERALIDADES

Por último tenemos que hablar de la *Orden Tercera* de los dominicos y de los franciscanos. Estas órdenes estaban formadas por laicos, los cuales tenían un espíritu muy cercano a los frailes, pero preferían llevar una vida fuera del ámbito religioso institucional, con derechos como los de cualquier ciudadano normal. Estas órdenes “fidelizaban a familias enteras” (Rodríguez Becerra, 2008: 2). La orden tercera franciscana nace en 1289 y aunque no llevaban la vida de los frailes, si tenían que cumplir una serie de reglas. Margarita Cantera comenta lo siguiente al respecto:

(...) nace de la consideración de ser el Evangelio un programa de vida posible para todos los cristianos y su práctica el medio de prestar a Cristo el servicio debido (...) salvo algunas prácticas complementarias (ciertas oraciones o más días de ayuno que los demás fieles), solo se les pedía que conformasen su vida a la moral evangélica: modestia en el vestir, discernir las leyes legítimas de las ilegítimas, no llevar armas a ser posible, pagar tributos, buscar la paz...” (Cantera Montenegro, 1998: 37).

Esta orden será especialmente importante para *comprender mejor fenómenos como los del Rosario de la Aurora*, puesto que son herederos de las órdenes mendicantes. Son las que relevaron a éstas (junto con las hermandades) de las labores socioreligiosas que llevaron a cabo en la sociedad del momento; una vez que comenzaron a desaparecer debido a las desamortizaciones. Sus actos comprendían devociones como los vías crucis, belenes y rosarios callejeros (entre ellos el Rosario de la Aurora). Salvador Rodríguez Becerra nos explica al respecto que:

En el XVI se atemperaron los rigores de la regla por lo que la nobleza accedió a ella, también se achicaron los hábitos quedando reducidos a un escapulario. La O. T. creció mucho en el mundo hispánico. Cuando la Orden primera se dividió en observantes, conventuales y capuchinos, cada rama franciscana creó su propia orden tercera. Las hermandades de la Veracruz nacieron de las órdenes terceras y éstas se sintieron *herederas* de los frailes menores cuando se produjo la exclaustación⁹.

La Orden Tercera de los dominicos, surge con las mismas intenciones penitenciales que la de los franciscanos, y durante el mismo periodo, siglo XIII. La Orden de Predicadores (O. P. u *Ordo praedicatorum*) será la que fundará en el siglo XV la primera confraternidad del Psalterio de la Virgen María¹⁰ (Rosario)¹¹, y por tanto tenemos en esta orden *el origen del Rosario de la Aurora*.

⁹ Salvador Rodríguez Becerra (2005): “Los privilegios espirituales de la Orden Tercera de san Francisco”. *XI Curso de verano “El franciscanismo en Andalucía”* (Priego de Córdoba: A.H.E.F, 2006), pág. 459.

¹⁰ El *Psalterio de la Virgen María*, o Rosario, se constituía por medio del rezo de 150 averías, credos y padres nuestros, entre otros textos. Era una herramienta que servía como sustituto para aquellos que no sabían leer, y que no podían por tanto, pronunciar el Salterio de la Biblia o los 150 Salmos de David. Fue introducido en el siglo XIII, por santo Domingo de Guzman (nota de Rafael Jiménez Rueda).

¹¹ Carlos José Romero Mensaque (2016): “La devoción del Rosario y sus cofradías. Un ensayo sobre su tipología en España durante la modernidad”. *I Congreso Nacional sobre las Cofradías y Hermandades del Rosario de la Aurora*. (Priego de Córdoba: Asociación Amigos de Priego de Córdoba), pág. 139.

2. LAS ÓRDENES MENDICANTES EN LA SUBBÉTICA CORDOBESA

2.1. Fundaciones en Córdoba capital

Córdoba fue conquistada en 1236 por los ejércitos de Fernando III “El Santo”, y a partir de entonces, la ciudad formará parte de la frontera con el reino de los terceros taifas almohades. Un poco antes, en 1198 llegan a la ciudad las Órdenes de la Santísima Trinidad y posteriormente la de santa María de la Merced en 1218¹². La función principal de esta última orden, fue la de defender la zona y la de prestar ayuda para la redención de cautivos, pues durante esta época (siglo XIII), Córdoba y especialmente la Subbética cordobesa era un lugar donde se desarrolló la cruzada contra los almohades y la colonización de los territorios conquistados. Victoria Olmedo Sánchez, en un artículo titulado “De la ciudad conventual a la ciudad burguesa: las órdenes religiosas en la evolución urbana de Córdoba”¹³, nos facilita datos referentes al establecimiento de los cenobios y conventos de las diferentes órdenes monacales y mendicantes en la capital cordobesa. A partir de dichos establecimientos en la ciudad, también van a ir irradiando por toda la provincia, llegando como cabe de esperar a la Subbética cordobesa. La autora expone que:

El primer cenobio del cual se tiene noticia fue el monasterio de san Pablo, fundado entre 1240-1241 por Fernando III (y) fue de predicadores dominicos (...) El segundo monasterio fue de franciscanos, bajo el título de San Pedro el Real, fundado en fechas muy cercanas al anterior (...) En 1241 también se funda el monasterio de la Santísima Trinidad de trinitarios descalzos¹⁴ (...) El Monasterio de San Agustín, durante estas fechas próximas, que más tarde, en 1313, sería reemplazado donde actualmente se encuentran el Alcázar Real (...) (El) Convento de la Merced, de mercedarios descalzos fue fundado en 1250. (...) (El) Convento de los Mártires, fundado en la primera mitad del siglo XIV (...) Durante el siglo XV se crean estos conventos: Convento de San Jerónimo de Valparaíso, Convento de San Francisco de la Arruzafa y el Convento de Santo Domingo de *Scala Coeli*. También se construyó el Convento de Ntra. Sra. de los Remedios y de San Rafael, también llamado Convento Madre de Dios, perteneciente a la Orden Tercera de san Francisco (...) (En el) Siglo XVI, llegan a Córdoba: Los mínimos de san Francisco de Paula, los carmelitas calzados y descalzos, los jesuitas, la orden hospitalaria de san Juan de Dios y los basilios (En el) Siglo XVII. A pesar de las dificultades económicas de esta centuria, siguen llegando a la ciudad nuevas comunidades religiosas. Abrirían casa: los trinitarios descalzos, los capuchinos y los franciscanos alcantarinos (Olmedo Sánchez, 2012: págs. 30-41).

¹² Manuel Nieto Cumplido (2017): “La vida religiosa cristiana en la frontera de Granada”. *La Subbética cordobesa. Una visión histórica actual* (Colección A. Jaén Morente). (Córdoba: Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba), pág. 199.

¹³ Victoria Olmedo Sánchez (2012): “De la ciudad conventual a la ciudad burguesa: los órdenes religiosos en la evolución urbana de Córdoba”. En *Hispania Sacra*, LXIV, enero-junio, págs. 29-66.

¹⁴ Todos estos cenobios contaban con el apoyo de la comunidad, y con el apoyo económico de la Corona, y se construyeron intra y extramuros, o en lugares apartados de la ciudad. Nota de Rafael Jiménez Rueda.

La cita de Olmedo nos hace tomar consciencia de que la ciudad de Córdoba, es desde mediados del siglo XIII un centro neurálgico para las órdenes mendicantes. Llegan desde todos los lugares de España para evangelizar las nuevas tierras y comenzar a construir monasterios y conventos. Desde la ciudad llegan hasta la Subbética cordobesa, primero los dominicos, seguidos de los franciscanos y posteriormente, otras órdenes como los carmelitas y hospitalarios. Aunque hay un periodo de trescientos años de inestabilidad, poco a poco se irán estableciendo en las villas más importantes de la zona, como Lucena o Priego de Córdoba, pueblos donde se establecerán algunas de las casas señoriales más poderosas de España (Fernández de Córdoba, Alonso de Córdoba, Orden militar de Santiago, etc.).

2.2. Fundaciones en la de la Subbética cordobesa

Al finalizar la Edad Media, la Subbética cordobesa fue un lugar en el que se asentaron algunas de las casas señoriales más fuertes y ricas del Reino de España, y como en otras regiones y zonas españolas, las órdenes mendicantes se establecieron cerca de ellas, pues las prebendas que les podían proporcionar no eran pocas. Todas las poblaciones de la Subbética estuvieron ligadas a algún señorío y a finales del siglo XV, la zona estaba repartida, según José Manuel Escobar Camacho, del siguiente modo:

Los Fernández de Córdoba, señores de Aguilar (marqueses de Priego): tenían las actuales tierras de Priego, Carcabuey, Almedinilla y Fuente Tójar. Los Fernández de Córdoba, señores de Baena (condes de Cabra): actuales tierras de Doña Mencía, Cabra, Rute e Iznajar. Los Fernández de Córdoba, señores de Lucena: actuales tierras de Lucena y Encinas Reales. Señorío de los Venegas: actuales tierras de Luque. Señorío de Alonso de Córdoba: actuales tierras de Zuheros. Señorío de la Orden Militar de Santiago: actuales tierras de Benamejí y Palenciana¹⁵.

Tuvo que pasar alrededor de un siglo y medio para que el sur cordobés fuese un lugar realmente estable y seguro, y que la población, que poco a poco iba llegando desde Galicia, León, Aragón, Castilla la Mancha, etc., se sintiera a salvo de los moros, pues hubo incursiones de estos también durante el siglo XVI. Es a partir de entonces cuando comienzan a establecerse de forma más activa, las diferentes órdenes mendicantes en la Subbética cordobesa. Juan Aranda Doncel, escribió un artículo en 2017 en el que se puede analizar la amplitud del fenómeno, pues en el siglo XVII, prácticamente todas las localidades de la zona tenían un convento o fundación de alguna orden. El autor expone que:

En los albores del siglo XVI, solo registramos la presencia de los dominicos en Doña Mencía, mientras que a lo largo de esta centuria y la siguiente se establecen nueve y siete comunidades respectivamente. El proceso se debilita hasta reducirse a la mínima expresión durante el setecientos, periodo en el que nacen dos nuevas comunidades.

¹⁵ José Manuel Escobar Camacho (2017): "La frontera granadina y el proceso de señorialización de las Subbéticas cordobesas en la Baja Edad Media". *La Subbética cordobesa. Una visión histórica actual* (Colección A. Jaén Morente). (Córdoba: Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, págs. 113-166).

CAPÍTULO 1. LAS ÓRDENES MENDICANTES

Las 19 fundaciones documentales se reparten de forma muy desigual entre un total de diez órdenes y congregaciones religiosas. A la cabeza figuran los franciscanos observantes y recoletos, dominicos y hospitalarios de san Juan de Dios con tres conventos y les siguen con dos los carmelitas de la primitiva observancia, franciscanos descalzos o alcantarinos y mínimos de san Francisco de Paula. Por último con un establecimiento están representados los capuchinos, agustinos recoletos, oratorianos de san Felipe Neri y carmelitas calzados o de la antigua observancia.

(Distribución) por localidades (...) El primer puesto corresponde al núcleo más poblado de la Subbética como es Lucena que alberga sendas comunidades de franciscanos observantes, dominicos, hospitalarios de san Juan de Dios, carmelitas descalzos, mínimos de san Francisco de Paula y franciscanos descalzos. A continuación aparece Cabra que acoge en los siglos XVI y XVII por orden de antigüedad a frailes dominicos, hospitalarios de san Juan de Dios, mínimos y capuchinos. En las mencionadas centurias llegan a Priego los franciscanos observantes, hospitalarios de san Juan de Dios y alcantarinos. En fechas muy tardías fijan su residencia temporalmente en Carcabuey los oratorianos de la congregación de san Felipe Neri (1692) y los carmelitas descalzos (1713). Las cuatro localidades restantes con fundaciones conventuales son Doña Mencía, Rute, Luque y Benamejé, donde moran dominicos, franciscanos recoletos, agustinos recoletos y carmelitas descalzos respectivamente.

Esto nos da una idea de los inicios del Rosario de la Aurora en la Subbética cordobesa, y explica la amplitud con la que comienza a gestarse la religiosidad popular¹⁶ en la zona. La cantidad de frailes que hubo, debió llenar por completo la vida religiosa de sus pobladores, con los vía crucis, rosarios callejeros, procesiones, predicaciones, misiones cuaresmales, cuidado de enfermos y caridad, etc. Estas órdenes (sobre todo dominicos y franciscanos) son los fundadores de los rosarios de la Aurora, de los que comenzamos a tener sus primeras noticias a finales del siglo XVII. Es en esta época cuando comienzan a institucionalizarse las primeras hermandades de la Virgen de la Aurora en la Subbética cordobesa.

¹⁶ Según Salvador Rodríguez Becerra: "La influencia más clara y manifiesta de las órdenes (mendicantes) ha quedado en la religiosidad popular; cada una de las órdenes religiosas difundía su propia espiritualidad, es decir, la especial valoración de los misterios y el sentido de lo religioso; los rituales: vía crucis, procesiones de Semana Santa, rosarios de la aurora; devociones a ciertas imágenes y a las imágenes titulares de la orden; oraciones, santos, novenas; instituciones: hermandades, asociaciones; símbolos: medallas, escapularios, banderas, guiones; espacios sagrados: calvarios, ermitas y santuarios". En Salvador Rodríguez Becerra: "Las órdenes mendicantes y su influencia en la sociedad y religiosidad andaluzas",... pág. 5

PARTE IV. CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DE LOS ROSARIOS DE LA AURORA.
GENERALIDADES

CAPÍTULO 2

1. ORIGEN Y DESARROLLO DEL SANTO ROSARIO

1. 1. Génesis del rezo del Santo Rosario

El Rosario y todo lo que acompaña a su devoción y ritual, tuvo un desarrollo histórico largo. Su origen está relacionado con el *Salterio de la Biblia* o *Libro de los Salmos de David*¹, y la fecha aproximada de creación se sitúa en el siglo X, con la Orden Cluniacense. Esta orden le dio mucha importancia a los rezos comunitarios. Pero los salmos eran textos que estaban escritos en latín “muy densos, (y) los religiosos más doctos, los maestros, tuvieron que ingeniárselas para crear unas oraciones que fueran fáciles de memorizar; para aquellos individuos que no sabían leer (...) Este problema de la lectura y de la memorización de tantos textos, se solucionó por medio del *Salterio de la Virgen María*, o lo que es lo mismo: *El Santo Rosario*” (Jiménez Rueda, 2014: 101). El nuevo texto sustituyó los 150 salmos por las 150 oraciones del rezo del Rosario. Los franciscanos y los dominicos junto con los agustinos y carmelitas, serán los que difundirán la práctica de este culto.

El Rosario de la Aurora y sus coplas son elementos que derivan del Santo Rosario. Éste se puede rezar en cualquiera de las horas canónicas, y el rezo del Rosario de la Aurora se recita en la hora de maitines (antes del amanecer). Esto es algo que trataremos más detalladamente en el apartado 2 de este capítulo.

En la Tabla 1 de la siguiente página, se expone la evolución histórica del rezo del Santo Rosario. Resulta sorprendente como una simple oración se va a convertir poco a poco, en una de las devociones religiosas más importantes de la Iglesia Católica. En torno a esta devoción se desarrollará un fenómeno religioso, que no va a servir solo para el culto de los religiosos en el templo, sino que se convertirá en un objeto al uso para toda la población. Derivará también en prácticas musicales paralitúrgicas, como son las coplas del Rosario de la Aurora.

¹ Pablo de Olavide (1725-1803), realizó una versión parafrástica de los Salmos de David en lengua castellana y en cuyo prólogo comenta el contenido de los textos del siguiente modo: “Dios que creó al hombre para asociarle a su gloria, le dio todos los medios necesarios para merecer destino sublime. El que le dio con tan pródiga mano, tanto pan y tantos frutos para alimentar la deleznable y efímera vida de su cuerpo, no le podía negar el pan necesario para sostener la de su alma, objeto principal de su intención, y el más digno de su beneficencia. Uno de sus más poderosos auxilios, fue el de su divina palabra, de aquella palabra suave, pero eficaz, que está contenido en los libros sagrados (...) necesarios para hacerles saber sus destinos futuros, para hacerles conocer lo que deben a su Criador, lo que le agrada, lo que le ofende, las penas con que amenaza al infractor su ley, y las recompensas que ofrece a la virtud. Pero aunque todas las palabras que contienen los sagrados libros sean divinas, aunque todas están dotadas de este espíritu de luz que ilumina los entendimientos, y de esta unción penetrante que rinde y enternece los corazones, se puede decir que la que está más llena de esta fuerza sobrenatural, y que produce efectos más sensibles, es la que contiene los *Salmos de David*”. En Pablo de Olavide: *Salterio español, o versión parafrástica de los Salmos de David, de los Cantos de Moises, y algunas oraciones de la Iglesia en verso castellano, a fin de que se puedan cantar. Para uso de los que no saben latín. Por el autor del Evangelio en Triunfo*. (Madrid: Imprenta de D. José Doblado. Año de MDCCC). 1er. párrafo página III. Segundo Párrafo, página V.

PARTE IV. CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DE LOS ROSARIOS DE LA AURORA.
GENERALIDADES

Tabla 1. Evolución histórica del rezo del Santo Rosario

Evolución histórica del rezo del Santo Rosario ²	
Fecha	Características
Siglo X	La orden cluniacense se ve obligada a crear unos rezos para poder orar. Los Salmos de David estaban en latín y no en lengua vernácula y eran muchos y difíciles de memorizar. En lugar de rezar los salmos, comienzan a rezarse 150 padres nuestros. Esta costumbre comienza a extenderse por toda Europa.
Siglo XII	La Orden del Cister le dio mucha importancia al culto a María. Comienzan a llamarla “Madre”, en lugar de “Reina”. Se introducen las salutations a la Virgen, las cuales acompañan al Padre Nuestro. Se comienza a rezar solo la primera parte: “Dios te salve María, llena eres de gracia, el señor es contigo. Bendita tu eres entre todas las mujeres, y bendito es el fruto de tu vientre”.
Siglo XIII	Se sustituye el Padre Nuestro por 150 salutations de la Virgen. Se crea el <i>Salterio de la Virgen María</i> , y se le añade al final, la palabra “Jesús”. Aparecen los <i>contadores</i> , que son los objetos con los que se van contando el número de rezos que se van realizando.
Siglo XIV	Los órdenes mendicantes van a difundir el Salterio de la Virgen María, pero van a ser los cartujos los que introducirán unas coletillas al final de la salutación. Estas coletillas son unas frases que están relacionadas con los <i>Misterios</i> de la vida de Jesús, con lo que después de las salutations se dejaba un tiempo para reflexionar sobre la vida de éste.
Siglo XV	Se establece el rezo del Ave María y por tanto, se completa la estructura de lo que será el Rosario en la actualidad.
Siglos XVI y XVII	Durante estos siglos, hay una explosión de hermandades y cofradías que están bajo la advocación de la Virgen del Rosario. Por tanto el rezo del Santo Rosario, se expande también entre la población.
Siglos XVII y XVIII	Se difunde el Rosario Perpetuo, que es un rezo que contiene una guía para estar rezando durante las 8760 hora que tiene el año solar.
Siglo XIX	La Iglesia sufre un desastre colosal, debido a las exclaustraciones y a las ideas liberales. Esto hace que muchas devociones vinculadas a las órdenes mendicantes, comiencen a declinar en la sociedad. No obstante, surgen acontecimientos religiosos, cuyo destino es poner en valor de nuevo el Rosario (apariciones de la Virgen de Lourdes y de Fátima, ya en siguiente siglo).
Siglo XX y XXI	Durante las crisis mundiales de la primera mitad del siglo XX, la devoción del Rosario se mantiene como en el siglo anterior. Solo hay un renacer de éste con la llegada del Papa Juan Pablo I, el cual añadió los misterios luminosos en 2002.

² Toda la información que aparece en esta tabla ha sido extraída de la página oficial de los dominicos españoles. La dirección de la página es la siguiente:

<http://www.dominicos.org/espiritualidad/rosario/historia>. En Línea: 30-07-2023.

1. 2. El Rosario y sus instituciones religiosas a partir del siglo XV

No podemos aportar muchos datos sobre el fenómeno del Rosario ya que existen muchos trabajos al respecto. No obstante nos vemos obligados a introducir al menos una breve contextualización histórica, para poder comprender mejor sus características. Vamos a acudir a un trabajo que describe y estructura históricamente el Rosario a partir del siglo XV. Su autor, el historiador sevillano Carlos José Romero Mensaque³, divide su desarrollo en cuatro etapas. Las vamos a incorporar en nuestro texto y las completaremos con otros datos que hemos conseguido de otros trabajos.

- **Primera etapa** (siglo XV: etapa fundacional). Fray Alano de la Roche, funda en Holanda la confraternidad del Salterio de la Virgen María (1470). Este acontecimiento marca un hito histórico, pues se consigue culminar el proceso de configuración de este rezo, que comenzó en los siglos XII y XIII (Romero Mensaque, 2016: 139). Fue la Orden de Predicadores la que promulgó con más intensidad la devoción de este rezo, y lo hizo de tal forma que pudiera llegar tanto a los frailes iletrados, a los legos, como al pueblo en general, evitando el latín y utilizando la lengua vernácula. Esto sucede porque las estructuras sociales y religiosas iletradas de la época, necesitaban participar en la liturgia de la Iglesia. Además el nuevo rezo, fácil de memorizar, ayudaba en esos momentos en los que los individuos, en su recogimiento espiritual, tenían la necesidad de expresarse con palabras como medio para entrar en contacto con Dios.

En esta etapa fundacional hay una serie de acontecimientos muy importantes. Cabe destacar el que sucedió entre 1481-1483. En estos años se aprobaron los Estatutos Florentinos de la cofradía de la ciudad italiana, por el Maestro General de la Orden de Predicadores, fray Salvus Casseta. Esto “marca el comienzo oficial del patrocinio de los dominicos sobre las cofradías del Rosario” (Romero Mensaque, 2016: 141). Aquí tenemos los orígenes de las relaciones sociales entre la institución religiosa y la laica, funcionando de forma integrada y por tanto, *germinando un tipo de religiosidad popular de nuevo cuño*.

- **Segunda etapa** (siglo XVI: siglo de los cambios). Durante este siglo van a suceder dos acontecimientos que marcarán la importancia plena de la devoción del Rosario. Por un lado está el *Concilio de Trento*, que se celebró entre 1548 y 1563. Por otro lado, tenemos la *Batalla Naval de Lepanto*, acontecida en 1571. El primer evento se convocó de forma urgente dado que en Alemania comenzó a difundirse el protestantismo por el teólogo Martín Lutero (1483-1546). Durante este concilio se llevaron a cabo reformas fundamentales en las órdenes regulares. Se hicieron cambios en la forma de dirigir los monasterios y conventos, en cómo debían ajustar la vida según la regla que profesaran, se prohibió la propiedad a los religiosos, etc.⁴

³ Carlos José Romero Mensaque (2016): “La devoción del Rosario y sus cofradías. Un ensayo sobre su tipología en España durante la modernidad”. *I Congreso Nacional sobre las Cofradías y Hermandades del Rosario de la Aurora*. (Priego de Córdoba: Asociación Amigos de Priego de Córdoba, págs. 139-161).

⁴ Ver *Sacrosanto Concilio de Trento* (Barcelona: Imprenta de D. Ramón Martín Indár, 1841), págs. 333-354. Traducido al castellano por D. Ignacio López de Ayala. Con el texto latino corregido según la edición auténtica de Roma, publicada en 1564. Nueva edición aumentada con el Sumario de la Historia del Concilio de Trento, escrito por D. Mariano Latre.

PARTE IV. CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DE LOS ROSARIOS DE LA AURORA. GENERALIDADES

Esto indica la importancia que tenían las órdenes regulares en el momento en el que se celebró el concilio. La institución religiosa se ayudará de ellas para combatir el protestantismo y las herejías (jansenismo, arrianismo, etc.). El Rosario y sus hermandades y cofradías, formarán parte de las armas que la Iglesia utilizará para luchar contra ese nuevo enemigo del Vaticano.

La batalla de Lepanto marcará también un hito histórico en el desarrollo del fenómeno rosariano. Esto se debió al hecho de que al finalizar la guerra, en la que salió vencedora la Armada Española e Italiana frente al Imperio Otomano (7 de octubre de 1571) se dio la casualidad de que se estaba celebrando una procesión de la Virgen en Roma. El Papa Pio V entendió esto como un mensaje de la Virgen, la cual había intercedido en la guerra propiciando la victoria, por lo que el Papa decidió atribuirle a la Virgen la advocación de Virgen de la Victoria. Posteriormente en 1573, “el papa Gregorio XIII expidió un Breve, estableciendo el primer domingo de octubre como festividad de la Virgen del Rosario” (Romero Mensaque, 2016: 142), sustituyendo el nombre de la primera advocación

- **Tercera etapa** (s. XVII: asimilación e imitación popular del culto rosariano). Durante esta etapa surgen la mayoría de las cofradías y hermandades de la Virgen del Rosario. Pero será sobre todo a partir de la segunda mitad, cuando se producirá una explosión de éstas. Esto estuvo motivado principalmente por la gran epidemia de peste que hubo entre 1647 y 1652, en la que se vio especialmente afectada la población andaluza y la situada en la zona oriental de España (Almudena Serrano: 2017). La idea de la muerte, la escasez de alimentos con sus consecuentes hambrunas, el caos que tuvo que sobrevenir en todos los aspectos sociales, culturales, económicos, etc., produjo gran desesperación en la población. Y aquí es donde intervienen las órdenes mendicantes. Hay que recordar que los frailes no solo se dedicaban a las labores espirituales. Entre ellos había filósofos y médicos, por lo que a nivel práctico debieron ser muy valorados por la población en general. Ésta, además de acudir en su ayuda en busca de respuestas existenciales, ayuda benéfica, espiritual y médica, también *imitaron* y *asimilaron* sus cultos religiosos callejeros: rosarios, vía crucis, etc.

- **Cuarta etapa** (s. XVIII y XIX). Esta etapa está caracterizada por un declive paulatino de las órdenes, de sus conventos y fundaciones y por tanto de la práctica del Rosario. Llega la Ilustración y con ella comienza a debilitarse el poder jerárquico que la Iglesia había tenido hasta entonces. En España también comienzan las expropiaciones al clero regular, ya que la Corona española tenía problemas económicos muy serios causados por las continuas guerras que acontecían tanto dentro, como fuera del país La desamortización más intensa fue la que llevó a cabo Juan Álvarez Mendizábal en 1836.

Las desamortizaciones comenzaron con Carlos III en 1767, a las que le siguieron la de Carlos IV en 1809 y las del Trienio Liberal entre los años 1820 y 1823. Todas estas desamortizaciones (o exclaustraciones) dejaron al clero regular en un estado lamentable y marcan con la última de ellas, el fin de una larga historia en la que se pretendió dar por extinguidos los monasterios y conventos.

Pero a pesar de las enajenaciones materiales que sufrió la orden regular, y a pesar de la expulsión de los frailes de sus conventos y de tener que volver a la vida seglar⁵, ésta dejó en la cultura popular multitud de prácticas vinculadas con todo tipo de devociones, tanto a santos como a advocaciones de la Virgen. Lo que le interesó a la Corona, fue el patrimonio material. El sustrato inmaterial, la cultura de esa religiosidad popular que hoy tenemos en Andalucía seguía construyéndose poco a poco, hasta llegar a ser lo que es hoy día, toda esa serie de fiestas tan enraizadas como son la Semana Santa, Navidad, Corpus, y el Rosario.

1.3. El Rosario cantando con letras de Lope de Vega (s. XVII)

Nos llegan noticias de unas coplillas con partitura para cantar el Rosario (no el Rosario de la Aurora) de principios del siglo XVII, de la mano de Antonio Cruz Casado y de su artículo mencionado ya anteriormente en el Estado de la Cuestión⁶. Los textos y la música están impresos en un procesionario de la época⁷, en el que se subraya el contenido escrito del poeta madrileño Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635). Las coplas fueron compuestas para cantar el Rosario, específicamente para interpretar los misterios gozosos, dolorosos y gloriosos. En un principio, este hallazgo nos sorprendió pues vimos en él, un posible origen para algunas de las variantes melódicas del repertorio que tratamos en este trabajo. Pero nada tienen que ver con las canciones actuales del Rosario de la Aurora. Si algo tienen que ver con el repertorio que se interpreta para cantar otros rosarios, es una cuestión que no podemos responder actualmente, puesto que el repertorio que nosotros hemos analizado, es el del Rosario de la Aurora.

No obstante creemos que es interesante exponer este contenido, por si en futuras ocasiones deseáramos ampliar la presente investigación. También es interesante exponer estos datos porque observamos que el fenómeno en cuestión, comienza a dirigirse musicalmente hacia el público seglar. Las letras se manifiestan en castellano y no en latín. Esto transmite las intenciones de las órdenes mendicantes de conectar más con el pueblo por medio de actos litúrgicos adaptados.

No es nuestra intención la de exponer aquí una contextualización histórica, ni tampoco exponer una relación del contenido que presentamos, con las obras y posibles influencias religiosas de la obra escrita de Lope de Vega. Solo nos interesan los datos de la fecha de creación y contenido del texto y la música de las coplas que se presentan en el Procesionario (ver imágenes en página siguiente).

⁵ El *Real Decreto* de 25 de julio de 1835 ordenó extinguir todos los monasterios y conventos con menos de 12 miembros cuyas 2/3 partes fuesen miembros del coro, y el del 11 de octubre del mismo año, amplió la condición a los monasterios de las ordenes mendicantes y el resto de los regulares. Más de 900 conventos masculinos fueron afectados y solamente en las provincias de Madrid y Toledo, aproximadamente 1.940 religiosos fueron expulsados de sus cenobios. Texto citado en Sandra Myers Brown (2005): "Las desamortizaciones eclesiásticas del siglo XIX en España y sus consecuencias sobre la música (Madrid y Toledo)". *Revista de Musicología*, vol. 28, núm. 1. (Madrid: Sociedad Española de Musicología), pág. 320.

⁶ Antonio Cruz Casado (2016): El Rosario de la Aurora en la literatura". *I Congreso Nacional sobre las Cofradías y Hermandades del Rosario de la Aurora*. (Priego de Córdoba: Asociación Amigos de Priego de Córdoba, págs. 33-60).

⁷ En la portada del procesionario aparecen los siguientes datos: Padre Fr. Toribio Vélez de las Cuebas: *Adicional Procesionario. A petición de algunos Padres muy graves, con que se satisface el deseo de todos los religiosos y Religiosas de la Orden, y queda acabado y perfecto*. (Madrid: Imprenta Real, 1609).

PARTE IV. CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DE LOS ROSARIOS DE LA AURORA.
GENERALIDADES

Según José Salvador y Conde⁸ estas coplas aparecen en el citado Procesionario, entre las páginas 263 y 266. Es un libro impreso en 1609 y está escrito en castellano antiguo y en latín. Aparecen dos páginas llenas de pentagramas con música, donde se dan también las explicaciones para cantar las coplas, y otras dos páginas más donde aparecen las letras de las canciones. La notación musical es diastemática, aunque presenta complicaciones en la lectura y transcripción de los misterios gozosos, debido sin duda a una mala impresión. La música está escrita en clave de Fa en tercera línea con un pentagrama⁹. La música es anónima y las letras le fueron solicitadas a Lope de Vega por petición de algunos “Padres graves”.

Páginas del Procesionario donde aparece música impresa y las letras que han de cantarse para el Rosario con sus misterios gozosos, dolorosos y gloriosos. Los misterios gozosos y gloriosos utilizan la misma melodía
Imágenes de Rafael Jiménez Rueda

Página 1. Misterios gozosos y gloriosos



Página 2. Misterios gozosos

264

Alli fui fiesfacro Erario, Del teso ro que tenemos,

Primera rosa en q̄ hazemos El principio del Rosario.
Segundo Mysterio de la Visitation. **Q**ue gozō de la humildad, d̄ que fuytes solo exēplo, Virgē presentando al Tēplo prenda de tal magēstad. El libre fue tributario, de quien exēmplo tenemos, para que humildes cantemos los Mysterios del Rosario.

Vando vistes a Isabel, fue vto vientre vn cristal, pues de su virgen rosal vio luan el fruto por el. No fue mas sol necesario, q̄ el sol q̄ por vos tenemos, aunque en las carçās le vemos de las rosas del Rosario.

Quinto Mysterio, quando fue ballado en el Tēplo. **G**rāde fue vuestra alegría, quādo hallastes Virgē bella al Sol como pura estrella, Alta de tan dulce dia. Bien fue el plazer necesario, para igualar los estremos, y que este cordero hallamos en rosas de tal Rosario.

Tercero Mysterio de la Natiuidad. **C**elebre el mundo con vos vuestro parto soberano, pues q̄ vio por vos humano y en forma de seruo a Dios. Queddō intacto el relicario, sahēdo el Sol, por quē vemos juntos tan altos estremos en las rosas del Rosario.

Remate. **V**irgen soberano Erario, rosa y estrella del dia, conseruad Señora mia los Cofrades del Rosario.

Quarto Mysterio de la Presentacion. **H**azē de cantar al tono de la primera de rodās y acabada.

⁸ José Salvador y Conde. De un artículo extraído de la página oficial de www-dominicos-org. Lope de Vega: “versos desconocidos cantados por el pueblo en 1609”. En línea: 8-08-2023.

⁹ La información que viene en esas páginas las hemos transcrito literalmente, haciendo el cambio del castellano antiguo al actual. Igualmente la música impresa, la hemos adaptado a la escritura musical actual. Es transcribir el mismo contenido pero adaptado al lenguaje actual. Ver en ANEXO I de la PARTE IV (TOMO II).

Página 1. Misterios dolorosos

265

hada, no se ha de responder mas, sino dezir las Oraciones como van puestas al fin.

Mysterios Dolorosos se han de cantar, desde la Septuagésima, hasta el Sabado santo.

Dos Religiosos hincados de rodillas catará lo q se sigue.

Virgē diuino sagrario, Vuestros de lo res di remos,

Y en ellos contēplaremos, Los Mysterios del Rosario.

Esto mismo, y al mismo tono responderá el Coro, y despues de cada Mysterio.

Llorad alma enternecida, Có la Madre al Hijo viēdo

Sudádo sangre, y temiēdo La muerte la misma vida.

Lo q es en Dios tā cōtrario, Oy ē Dios hōbre lo vemos,

R 5 Por-

Página 2. Misterios dolorosos

266

Porq en tal huerto busquemos, Las rosas deste Rosario.

Segūdo Mysterio de los azotes. Quinto Mysterio al Crucifixo.

Virgen, cubra llāto el suelo, pues eclipā vuestra luna, vcr atado a vna coluna, de quien tiēblan las del cielo. Aquí sera necessārio que con llanto os ayudemos, pues tēfir de sangre vemos las rosas deste Rosario.

Virgen, en la Cruz clauado estā vuestro Sol cubierto, mostrādo en el pecho abierto que hasta el coraçō ha dado. Esta cifra fue el sumario de quanto amor le deuemos, porq en sus llagas busquemos las rosas deste Rosario.

Tercero Mysterio de la coronacion de espinas. Remate.

El q en las carcas no ardia, oy abraçado de Amor, con espinas de dolor cubre la humana ofadia. Y así diuino Sagrario la Corona lloraremos, pues bueltas espinas vemos las rosas deste Rosario.

Virgen soberano Frario, rosa y estrellā del dia, conseruad Señora mia los Cofrades del Rosario.

Despues desto se digan las Oraciones como estā al fin.

Mysterios Gloriosos se ha de cantar desde el Sabado santo, hasta la Trinidad, y por el mismo tono que los Gozosos.

Virgen diuino sagrario, vuestra gloria cātaremos, y en ella contēplaremos los Mysterios del Rosario.

Myste

La fama del escritor ayudó también a hacer aún más popular, la devoción del Rosario. Las modalidades de los dos cantos son diferentes. La de los misterios gozosos y gloriosos tiene una sonoridad mayor, y la de los Dolorosos una sonoridad menor. Aunque mejor que hablar de sonoridad mayor y menor (dada la fecha de creación), habría que relacionar estas músicas con los modos gregorianos.

A nuestro entender la primera partitura (imagen superior izquierda y parte de la superior derecha) utiliza el modo jónico, y la segunda (imagen inferior izquierda y parte de la derecha) estaría en el deuterus plagal (hipofrigio). Lo deducimos por la importancia de los sonidos en el decurso melódico de las diferentes piezas. En la primera vemos como la fundamental es la nota Do, y la nota tenor o recitativa recae sobre el Sol. En la segunda partitura la fundamental es la nota Mi, y la nota recitativa la nota La, por lo que nos orienta hacia el modo que comentamos.

Aunque estas dos melodías no tienen relación con las canciones utilizadas en el Rosario de la Aurora¹⁰, si encontramos similitud en la utilización de algunos recursos técnicos tales como:

¹⁰ Solamente hemos encontrado similitud en una semifrase de una sola melodía, de las 201 partituras que hemos analizado. Y corresponde al principio de la tonada que está en modo jónico. La partitura del Rosario de la Aurora a la que hacemos mención en la siguiente: [MRCM-SMR-277](#). La similitud está en la primera semifrase de esta melodía.

- Funciones de los intérpretes, en donde aparecen uno o dos solistas introduciendo la melodía a la cual le responde el coro.
- Utilización de cuartetos octosilábicos, que son también estructuras utilizadas en las canciones del Rosario de la Aurora (aunque las más frecuentes son los septetos con versos deca y dodecasílabos, con el quinto verso hexasílabo).
- Utilización de modos con sonoridades distintas (mayor y menor)
- Usar los textos de los misterios como fuente de inspiración poética en la creación de letras para el repertorio musical.
- Popularización de una devoción religiosa, en principio pensada para desarrollarse dentro de la iglesia, pero que con el tiempo pasa a estar fuera de la misma y en voz del pueblo durante las procesiones.

En resumen, este material es importante ya que da ciertas pistas documentales de la devoción musical que estamos investigando. Si bien la música no se corresponde y la función tampoco es la misma (puesto que el Rosario de la Aurora está enfocado para cantarlo al amanecer y para llamar la atención de los devotos), hay una serie de características comunes como la de ser una práctica que se desarrolla fuera del templo. Esto lo tienen en común tanto el Rosario como el Rosario de la Aurora, el hecho de ser una devoción litúrgica que se populariza, creando un gran fervor entre sus practicantes.

2. EL ROSARIO DE LA AURORA

2.1. ¿Qué es el Rosario de la Aurora?

Se presentan ciertas confusiones a la hora de entender el concepto de *Rosario de la Aurora*. Algunos autores lo exponen más claro que otros, y solo cuando se llega a estar familiarizado con el fenómeno en su conjunto, se puede comprender el significado que posee; también el significado con el que los propios actores se refieren al mismo.

El concepto lo construyen dos palabras: Rosario y Aurora. A estas dos palabras se le añade otro elemento más que es inseparable y es lo que más ha popularizado la devoción: las coplas. *El Rosario de la Aurora es la práctica del rezo del Rosario, el cual se realiza con antelación a la primera misa de maitines o misa del alba*. No es en todas, pero sí en multitud de localidades y en torno a este Rosario del alba o Rosario de la Aurora, se unen músicos instrumentistas y cantores que con sus coplas, anuncian el acto litúrgico y tienen la función principal de recoger y despertar con sus tonadas, a los devotos para que se acoplen a esta celebración y acudan a la misa.

Los músicos pueden pertenecer a una hermandad cuya titular puede estar bajo la advocación de Aurora u otra advocación. En el primer caso, a los músicos se les suele denominar como auroros. En el caso de que estén bajo otra advocación, se les puede denominar con el nombre de campanilleros u otros nombres. Hay que diferenciar también lo que es el Rosario de la Aurora y sus coplas, y las rondas musicales que los auroros o campanilleros realizan a otras horas distintas del alba y con otras funciones distintas a las

puramente litúrgicas. Con estas rondas, tienen entre otras la función de anunciar que las fiestas de su patrona están cerca (Rute, Luque, Iznájar, etc.) o en algunos otros casos, por mantener y conservar la tradición (Priego de Córdoba). A esto no se le denomina como Rosario de la Aurora, sino simplemente como rondas musicales de auroros o campanilleros. Estas aclaraciones se fundamentan en nuestro propio conocimiento sobre el fenómeno en cuestión. Pero para no caer en aserto personal y abrir un poco más el abanico de definiciones, que son muchas y de muy diversos autores especializados, vamos a detallar a continuación algunas de ellas.

En el diccionario de María Moliner, la palabra *aurora* significa lo siguiente: “Canto religioso que se entona al amanecer, antes del rosario, con el que se da comienzo a la celebración de alguna festividad de la Iglesia”¹¹. De esta definición de *aurora*, se desprende un significado simbólico y religioso. La aurora es el símbolo del triunfo de la luz sobre la oscuridad, de la Virgen victoriosa que anuncia la llegada del Sol de justicia que es Cristo. También le sigue la *celebración de un acto litúrgico* que puede ser una misa, un Rosario u otro tipo de devoción religiosa matinal, como la celebración de la festividad de algunos santos. Por tanto, esta definición aunque simple, expone los dos elementos principales del Rosario de la Aurora: *una música que se interpreta al alba y a la que le sigue un acto litúrgico*. A las dos primeras palabras que aparecen en la anterior definición, sugerimos añadirle otro término más, *el de popular*, puesto que es un fenómeno practicado por el pueblo y no exclusivo de la Institución religiosa. La frase quedaría entonces como “Canto religioso *popular* que (...)”. El canto religioso popular es descrito por Julia Escribano Blanco¹² del siguiente modo:

Hace referencia a un tipo de repertorio de música vocal, de autoría desconocida, transmitida oralmente (al menos sus melodías) e interpretada en contexto religioso, ya sea litúrgico, paralitúrgico o en actos de piedad popular. Sus textos aluden a hechos vinculados con las festividades en las que se entonan, el ciclo de Navidad, la Cuaresma, la Semana Santa o las distintas conmemoraciones a los santos y advocaciones de la Virgen (Escribano Blanco, 2019: 2019).

Otros investigadores explican el concepto con palabras distintas (algunos añadiéndoles también contenido histórico), pero todos concluyen con unas explicaciones cercanas. Por ejemplo, para Sixto Ángel Moreno Rebollo las coplas de la Aurora “se cantan principalmente en la madrugada. Con un marcado carácter religioso, se utilizan como llamada a los vecinos y devotos para que asistan al Rosario de la Aurora”¹³. Carlos Romero Mensaque y Manuel Peláez del Rosal le añaden contextualización histórica, diciendo el primero:

Poco a poco el Rosario de madrugada, fue consolidando su práctica y a lo largo del siglo XVIII, la mayoría de las congregaciones y hermandades rosarianas solían organizar a diario ambas procesiones, o al menos, tenían instituida la de madrugada

¹¹ Francesc Navarro y otros: *La Enciclopedia* (Madrid: Ediciones Salvat, 2003), págs. 1234.

¹² Julia Escribano Blanco (2019): “El canto popular religioso en los pinares altos sorianos”. *Revista de Musicología*, vol. 42, núm. 2. (Madrid: Sociedad Española de Musicología), págs. 667-688.

¹³ Sixto Ángel Moreno Rebollo: *Música de Raíz, la tradición oral. Recuperación de la Música Tradicional de la Comarca del Marquesado*. (Junta de Andalucía, Mancomunidad de municipios del Marquesado del Zenete y Parque Nacional de Sierra Nevada, 2008), pág. 271

PARTE IV. CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DE LOS ROSARIOS DE LA AURORA. GENERALIDADES

para los días festivos. La denominación de *Rosario de la Aurora*, comienza a hacerse popular ya en la segunda mitad del siglo XVIII y, sobre todo, en el XIX. No obstante, fue una denominación que se constata desde el principio, sobre todo en los ambientes rurales¹⁴

Manuel Peláez del Rosal expone que:

(...) y recordando al mismo tiempo, que por virtud de la tolerancia seguirían celebrándose las misas de madrugada, *a las que precedían las cantilenas de unas bien ordenadas cuadrillas, que con versos a Nuestra Señora (de la Aurora) invitaban al vecindario a oír expresada misa*¹⁵.

Otras definiciones que hemos encontrado en las que se entrelaza el significado de las coplas y la función religiosa son por ejemplo: “los campanilleros cuya función era recordar que era llegada la misa y rosario, y ello lo hacían con el repiqueteo de sus campanas y entonando trovos, muchos de ellos de tono satírico”¹⁶. Salvador Rodríguez Becerra expone que:

Las hermandades que salían a las calles a rezar o cantar el rosario en la madrugada antes del alba, a las cuatro en verano y a las cinco en invierno, se les empezó a conocer como de la aurora tanto a la institución, como al ritual e incluso a los cantos que entonaban, fuera cual fuere la advocación mariana bajo cuyo protección se colocaban. El horario nocturno en el que procesionaban dio nombre al conjunto¹⁷.

Joaquín Gris Martínez, nos describe así a los auroros de Santa Cruz (Murcia):

(...) los hermanos cantores tienen la obligación de cantar a la Virgen todas las madrugadas de los domingos en los domicilios de los hermanos. Eran noches de canto o despertadas de la aurora que persiguen el objetivo, tal y como se señala en el acta de constitución, de honrar a Dios y a su Santísima Madre, mediante el canto y la oración¹⁸.

También tenemos definiciones dentro de la literatura popular, como por ejemplo la de Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928), autor de *La Barraca*, el cual describe en un pasaje de su famosa novela lo siguiente:

¹⁴ Carlos José Romero Mensaque: *El Rosario de la Aurora y sus coplas. Tradición y religiosidad en Sevilla y su provincia*. (Sevilla: Autoedición, 2007), pág. 30

¹⁵ Manuel Peláez del Rosal y Rafael JIMÉNEZ PEDRAJAS: *Cancionero Popular del Rosario de la Aurora. Apuntes para una Historia Mariana en Andalucía* (Córdoba: Instituto de Historia de Andalucía, Facultad de Filosofía y Letras, 1978), pág. 49

¹⁶ Benito Mas y Prats (1846-1892), citado por Salvador Rodríguez Becerra (2016): “La devoción a la Virgen de la Aurora y los rosarios públicos”. *I Congreso Nacional sobre las Cofradías y Hermandades del Rosario de la Aurora*. (Priego de Córdoba: Asociación Amigos de Priego de Córdoba), pág. 119.

¹⁷ Salvador Rodríguez Becerra (2016): “La devoción a la Virgen...”, pág. 117.

¹⁸ Joaquín Gris Martínez: *La Aurora de Santa Cruz, 1821-2008* (Santa Cruz: Publica Hermandad de Nuestra Señora del Rosario de Santa Cruz, 2008), pág. 25

Y por si no bastase tanto ruido, las hilanderas, según costumbre tradicional, cantaban a coro con voz gangosa el Padrenuestro, el Avemaría y el Gloria Patri, con la misma tonadilla del llamado Rosario de la Aurora, procesión que desfila por los senderos de la huerta los domingos al amanecer¹⁹.

Estas y otras definiciones que podríamos aportar, cuyo significado vendría a ser el mismo pero con distintas palabras, nos dan una idea concreta de lo que es el Rosario de la Aurora: una *acto litúrgico precedido o simultaneado con un acto musical* donde se reza el Rosario, y donde además se cantan unas coplas cuya temática es diversa. Están más enfocadas en las exaltaciones a la Virgen o los misterios cuando la celebración es más extraordinaria.

En cuanto al nombre que reciben los músicos, hay diversidad y según la zona geográfica de donde proceden, pueden ser nombrados de distintas maneras. Por ejemplo, en la zona de la Subbética cordobesa, en pueblos como Priego de Córdoba, Carcabuey, Rute o Lucena, a los músicos y cantantes se les denomina con diferentes nombres: *auroros*²⁰, *hermanos de la aurora* o *campanilleros*. En la zona del Valle de los Pedroches reciben el nombre de *despertadores*, *muñidores* o *muñiores*. Otros nombres más extraños según Lepe Crespo son los de: *bullidores*, *muridores*, *monidores* o *piostres*. En Mancha Real se les denomina como *mochileros* o *tesoreros*, y en Pozoblanco “denegos” (los de negro)²¹.

Otra cosa que puede causar cierta confusión son las celebraciones musicales de los auroros durante días ordinarios a lo largo del año. Esto no es un Rosario de la Aurora. Como hemos comentado anteriormente, simplemente son salidas que los hermanos realizan por diversos motivos que pueden ser: anunciar la llegada de las fiestas de su patrona, salir a pedir limosna (como el caso de los auroros de Priego de Córdoba, donde lo hacen prácticamente todos los sábados del año) o salen por mantener la tradición musical de la localidad. Por otro lado existe la denominación popular al caso, la cual designa también como Rosario de la Aurora a este tipo de actos.

2.1.1. Las letras de las coplas

Las coplas del Rosario de la Aurora, también forman parte de la música popular, gracias a cantaores y cantaoras de flamenco, además de los campanilleros y auroros. Como ejemplo de esto, tenemos a la cantaora sevillana Dolores Jiménez Alcántara “La Niña de la Puebla” (1909-1999). Estas coplas se cantaban en Navidad, en la Pascua y en otras fiestas de carácter familiar. En principio la temática de las letras de las canciones estuvo relacionada con los misterios del Santo Rosario (gozosos, dolorosos, gloriosos) y las exaltaciones a la Virgen. En la actualidad la temática de las coplas abarcan una gran diversidad de temas:

¹⁹ Vicente Blasco Ibáñez: *La Barraca*. De un pdf. extraído de internet: El Autor de la Serna, 1996-2002. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile. Edición Oscar E. Aguilera. En línea: 10-08-2023, pág. 47.

²⁰ Puesto que existen diversos apelativos para referirse a los músicos que forman las cuadrillas musicales de los rosarios de la aurora, hemos decidido utilizar este término a lo largo del trabajo.

²¹ Luis Lepe Crespo: *La música de los Pedroches. Cancionero popular religioso. Fiestas del Corpus. Órganos y organistas* (CórdobaPublicaciones obra social y cultural de Cajasur, 2008). 2 vols, 142.

PARTE IV. CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DE LOS ROSARIOS DE LA AURORA.
GENERALIDADES

santos, el demonio, acontecimientos y desastres locales importantes, la Virgen en sus diversas advocaciones, letras de los propios hermanos para completar el cancionero, etc.²².

Si bien existen diversas estructuras poéticas utilizadas en las coplas que se cantan en el Rosario de la Aurora, la más generalizada es la que está compuesta por un septeto con los versos 1, 3, y 6, decasílabos, versos 2, 4 y 7 endecasílabos o dodecasílabos (puede variar) y el verso 5 hexasílabo. Ponemos un par de ejemplos de esta estructura, concretamente del cancionero del Rosario de la Aurora de Agudo, de Juan Francisco Cerrillo Mansilla (2016), para que el lector observe la combinación poética. Colección

1) De la Madre de Dios de la Aurora,
Son las alabanzas que voy a cantar,
El cristiano que atento las oye,
Que dicha, que gozo y gloria tendrá.

Pues no hay que olvidar,
Los placeres y dichas gustosos,
Que por el rosario se pueden hallar.

2) Alabad a la Aurora María,
con intensos acordes y acento en la voz,
publicando un canto y aplauso
con ecos sonoros del ave mejor.

Tened atención,
que aunque todos serán mis conceptos,
rendidos afectos de mi corazón²³.

Otras estructuras son las que tienen la misma estructura que la anterior, pero con el quinto verso doble, con cuartetos de versos deca y dodecasílabos, algunas con muletillas. Otras utilizan la seguidilla. Vemos algunos ejemplos a continuación:

²² En la PARTE VII de este trabajo, analizaremos detenidamente las estructuras de las coplas y expondremos todo cuanto consideremos de interés sobre ellas. También creemos que no es necesario escribir coplas con todas las temáticas que éstas presentan, pues hay trabajos en donde se exponen miles de letras. Concretamente en un trabajo que publiqué en 2014 bajo el título *Los auroros de las Sierras Subbéticas cordobesas. Una perspectiva etnomusicológica*, entre las páginas 147-157, aparece una colección de coplas del Rosario de la Aurora de diversa índole. En Andalucía tenemos el *Cancionero popular del Rosario de la Aurora* de Manuel Peláez del Rosal y Rafael Jiménez Pedrajas, el cual tiene entre las páginas 81 y 159, cientos de coplas. El trabajo titulado *El Rosario de la Aurora de Agudo* del manchego Juan Francisco Cerrillo Mansilla, presenta una impresionante suma de letrillas dispuestas entre las páginas 191 y 376. En las melodías que hemos extraído de los cancioneros que hemos utilizado para nuestra investigación, también podemos encontrar mucha información al respecto.

²³ Ambos septetos están en la obra de Juan Fco. Cerrillo Mansilla: *El Rosario de la Aurora de Agudo*. (Ciudad Real: Diputación Provincial de Ciudad Real, 2005).

- Estructura de septeto con quinto verso doble:

Al Rosario de la Aurora tocan,
tocan todas las mañanas al amanecer,
y Santiago le lleva el estandarte,
y la cruz de Cristo lleva san Miguel.

Cristianos venid, devotos llegad.
No se pierda lo que tanto vale,
Por la perecita de no madrugar.
(Ref. CPR-BG-181)

- Estructura de cuarteta con versos deca y dodecasílabos con muletilla:

En la puerta mayor de la iglesia,
hay unos anuncios que se pueden ver,
que se casa la Virgen María,
con el patriarca Señor san José.
¡Tra la ra la la, tra la ra la la!
(Ref. MCPC-LLP, 168)

- Estructura de seguidilla:

Las cuentas del Rosario,
son escaleras,
para subir al cielo,
las almas buenas.

Viva María, Viva el Rosario,
viva santo Domingo que lo ha fundado
(Ref. MCPC-LLP, 168)

2.1.2. Las coplas

Las coplas del Rosario de la Aurora son por regla general unas tonadas musicalmente sencillas y fáciles de memorizar. Las hay con sonoridades modales y tonales. Pueden estar más o menos elaboradas (armónica e instrumentalmente hablando) dependiendo de la formación musical que tengan los integrantes de la cuadrilla, y del nivel de devoción y de participación que exista en la misma. Las melodías que actualmente se interpretan y las que más extendidas están, creemos que pueden tener una antigüedad aproximada de 250 o 300 años puesto que el culto a la Virgen de la Aurora y el Rosario de la Aurora surgió a finales del siglo XVII. Por tanto, las canciones *deben ser consustanciales a la época de creación y desarrollo del ritual*. Aunque también cabe la posibilidad de que algunos tipos melódicos actuales con sonoridades vetustas y de origen modal, provengan de una época anterior. Incluso muchas de las variantes melódicas actuales pueden ser recreaciones de melodías más antiguas, adaptadas a las sonoridades de la época.

PARTE IV. CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DE LOS ROSARIOS DE LA AURORA. GENERALIDADES

De este asunto hablaremos más detenidamente en la Parte VII de nuestro trabajo. No obstante, damos aquí unas primeras pinceladas para ir observando características de estas músicas y de su ritual. Hay mucho sobre lo que hablar, pues el contenido que hemos analizado en esta tesis da para ello. Adelantamos que dependiendo de la zona geográfica, el repertorio musical del Rosario de la Aurora cambia, pero a la vez también se mantienen elementos comunes, tales como estructuras formales, organización del grupo musical, instrumentos musicales, organización de la armonía por terceras y sextas y en algunos casos se añaden procesos armónicos con sonoridades más vetustas por cuartas y quintas, como en el caso de los auroros de Murcia.

El tipo melódico que geográficamente está más extendido es el que mostramos a continuación. Sirva de ejemplo una de sus variantes melódicas. Dentro de su conjunto es la que mejor construida está debido a la sencillez de la línea melódica y de la sucesión de los grados, los cuales no presentan giros bruscos que pueden forzar a los intérpretes a la hora de cantar sus notas. Esta pieza pertenece al repertorio recogido por Germán Tejerizo Robles²⁴ en su *Cancionero popular de la provincia de Granada* (2007).

Partitura1. Tonada del Rosario de la Aurora. Reedición: Rafael Jiménez Rueda.

LA AURORA (345)

Cherin

Allegretto

Voz

En el puen-te de la San-taAu-ro-ra, la rue-da deun-ca-rrro aun-ni-ño-pi-

8 1. 2. En el Sie-te ho-ras es-tu-vo di-fun-to; la Vir-gen Ma-

15 1. 2. ri-a lo-re-su-ci-tó. Sie-te to. Cris-tia-nos ve-

22 nid, de-vo-tos lle-gad a re-zar el ro-sa-riou Ma-ri-a so-

29 1. 2. laz ya-le-gri-a del tris-te mor-tal. a re-tal.

2.1.3. Los instrumentos musicales de las cuadrillas

La *campana* o *campanillas* es el instrumento musical por excelencia de las cuadrillas musicales de los Rosarios de la Aurora (Imagen 1) y es el primer instrumento que debió utilizarse antes de que este fenómeno fuera influenciado por las músicas populares. La campana es el elemento sonoro que los identifica, dándole una peculiar y característica

²⁴ Germán Tejerizo Robles: *Cancionero Popular de la Provincia de Granada*. 2 vols. (Granada: Mancomunidad de Municipios de la Alpujarra con la colaboración del Centro de Documentación Musical de la Junta de Andalucía, 2007). Esta tonada se encuentra en la página 627 del segundo volumen.

sonoridad. En la actualidad existen además agrupaciones musicales típicas de rondalla (guitarras, laúdes, bandurria, etc.) y en ciertas ocasiones, cuando el acto es más solemne o extraordinario, los instrumentos musicales que se acoplan son más diversos; forman en muchos casos verdaderas bandas de música donde se incluyen clarinetes, saxofones, trompetas, flautas traveseras, etc.

Existen diversas formas de tocar la campana, llegando a convertirse en verdaderas singularidades sonoras de las distintas cuadrillas musicales. Dependiendo del tamaño del instrumento se puede tocar de forma individual, si es grande y pesada, o en pareja si son más manejables y pequeñas. Por ejemplo, en la localidad de Castro del Río (Córdoba), las campanas se tocan por parejas y con movimientos ascendentes y descendentes. Puede intervenir más de una persona por lo que al unirse dos individuos, la sonoridad se amplifica.

En la localidad de Monturque (Córdoba), la campana se toca de forma diferente. El intérprete hace movimientos circulares con dos campanas también. Con este movimiento consigue hacer tresillos dentro de un compás ternario, por lo que la sonoridad es bastante particular.

Más sencillas son por ejemplo las formas que tienen de tocar en Luque o en Carcabuey (Córdoba), donde los intérpretes portan una campana, algo mayor en tamaño y peso, por lo que la sonoridad que le imprime a las coplas es simple y lineal. Sirva para el mismo caso las campanas de auroros de la Región de Murcia, cuya forma de tocar es también parecida.

Hay localidades en donde se pueden encontrar instrumentos musicales autóctonos. Algunos los tenemos en el pueblo de Luque, en Córdoba. En esta localidad se utiliza una flauta travesera hecha con caña (Imagen 2). Está afinada en Do y se utiliza también para acompañar los villancicos que se cantan en la localidad por Navidad.

En Cambil (Jaén) hay también otro instrumento musical muy peculiar. Es un tambor de doble parche de piel, con un diámetro aproximado de un metro y lo denominan *tambora*, (Imagen 3). Es un instrumento de percusión muy antiguo. Debido al gran tamaño que tiene, la persona que lo transporta debe estar físicamente fuerte, pues en los largos recorridos que se realizan por las calles de la localidad durante el mes de diciembre, es necesario tener esta cualidad, pues es un instrumento musical que cuesta llevarlo²⁵. Para nuestra sorpresa en la localidad de Garbayuela (Badajoz), se utiliza también este instrumento musical²⁶.

²⁵ Ver imágenes en ANEXO IV (DOSSIER FOTOGRÁFICO, APARTADO 4) del TRABAJO DE CAMPO. También podemos visualizar la canción de la aurora de Cambil en los audiovisuales que hay en el ANEXO V (GRABACIONES AUDIOVISUALES, CARPETA 4) del TRABAJO DE CAMPO (TOMO II).

²⁶ Ver Imágenes en DOSSIER FOTOGRÁFICO 10, ANEXO IV del TRABAJO DE CAMPO (TOMO II).

PARTE IV. CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DE LOS ROSARIOS DE LA AURORA.
GENERALIDADES

Imagen 1. Campana de bronce. Es el instrumento musical por excelencia de las agrupaciones de auroros y uno de sus principales símbolos. En este caso es tocada con un badajo hecho para silenciar un poco el instrumento para no tapar las voces del coro



Imagen 2. Flauta travesera de caña tocada por los auroros de Luque (Córdoba)



Imagen 3. Antonio Gamiz Monzón, de la localidad de Cambil (Jaén). Porta la “tambora”, instrumento musical de percusión que da identidad al grupo de la aurora de la localidad jiennense



2.1.4. El ritual del Rosario de la Aurora

Como hemos explicado en el subapartado 2.1., se denomina Rosario de la Aurora a aquella actividad religiosa y musical que se desarrolla al amanecer, dirigida hacia la celebración de la misa del alba. El concepto puede ampliarse también a las rondas musicales que los auroros o campanilleros realizan en los días previos a la celebración de la festividad de la titular, y aunque en este sentido está mal aplicado, popularmente también se le denomina de esta manera. El tipo de celebración religiosa puede variar de un lugar a otro, existiendo una amplia diversidad en cuanto al modo, hora, fecha anual, elementos materiales, músicas y atuendos, que se disponen para llevarla a cabo. Además, el impulso original de este fenómeno religioso, *era el de realizar el culto al amanecer*, factor que a día de hoy, se da solamente en ciertas localidades y en días contados.

El ritual lo engloban los siguientes elementos: La Virgen de la Aurora (u otra advocación), el rezo del Rosario, los auroros o campanilleros, la Iglesia (que por mediación del sacerdote conduce el ritual en las celebraciones más extraordinarias) los devotos y el público en general que participa pasiva y activamente. La Virgen de la Aurora *simboliza la victoria de la luz sobre la oscuridad*. Con el rezo del Rosario se perpetúa la eterna devoción a la Virgen y a Cristo. Por medio de la música se canalizan los sentimientos positivos en comunidad, siendo los auroros y sus coplas un elemento de atracción hacia el ritual en sí. Principalmente, el acto está dirigido para los devotos y el público en general; para llevar a

PARTE IV. CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DE LOS ROSARIOS DE LA AURORA. GENERALIDADES

cabo la acción de unir en comunidad y bajo una idea religiosa, a un grupo de gente que necesita la fe y el apoyo espiritual y emocional de un símbolo religioso: la Virgen María en sus más diversas advocaciones (de la Aurora, del Rosario, del Carmen, etc.).

El concepto de *la luz que vence la oscuridad* es muy antiguo y en su profundidad simbólica, podemos relacionar esta práctica músico-religiosa con él, aunque a nivel práctico podamos descubrir otras significaciones. En todas las religiones, ya sean politeístas o monoteístas, encontramos dioses y diosas de la luz. La Virgen de la Aurora proviene de la diosa romana que posee el mismo nombre. A su vez, esta deidad proviene de la antigua Grecia, en donde las deidades de la luz recibieron diferentes nombres según la época: Eos, Aura, Lampetia o Tea. Nut era una diosa egipcia, la cual tenía el poder sobre la creación y los cielos. Xihe, en China, Uma en la religión hindú. Todas estas deidades tienen poderes para dominar la luz y doblegar al mal que se oculta en la oscuridad.

A nivel teológico, los dos conceptos de luz y oscuridad también poseen amplios significados. La fe es la iluminación, la luz que salta la oscuridad y que propicia el encuentro con Dios. San Agustín de Hipona *comparó el Bien con el Sol, y a éste con Dios*, argumentando que para percibir la verdad de las cosas, es necesaria la luz trascendente y que por tanto, la presencia de Dios es necesaria para comprender la vida. Así se explica también el Papa Francisco en su Encíclica “Lumen Fidei” (La luz de la Fe). La tradición de la Iglesia ha indicado con esta expresión el gran don traído por Jesucristo, que en el Evangelio de san Juan se presenta con estas palabras: ‘Yo he venido al mundo como la luz, y así, el que cree en mí, no quedará en tinieblas’ (Jn 12, 46)”²⁷.

Desde un punto de vista más antropológico podemos encontrar otros significados simbólicos para el ritual. En otro trabajo publicado en 2014 ya hicimos una valoración al respecto. Sirva para entender de forma resumida este enfoque, el siguiente párrafo entresacado de esta anterior investigación:

Nuestros razonamientos nos llevan a pensar que los auroros, representan simbólicamente un *elemento propiciatorio de la luz*. Intentan ejercer por medio de la música, la fuerza necesaria para que la Virgen actúe sobre los dos planos que estamos tratando: luz y oscuridad; vida, salud fertilidad y paraíso versus muerte, enfermedad, infierno, etc. La cuestión es que cuanto más cerca se esté de Dios y de la Virgen, y cuanto más se refuerce el ritual por parte de los individuos, más fuerza y optimismo tendrá la existencia de los mismos²⁸

Por otro lado creemos que este ritual se originó también por una serie de motivos más prácticos, que ahora vamos a explicar. La *condición humilde* de muchos de los hermanos de las cofradías del Rosario (que posteriormente pasan a ser de la Aurora), hace que las misas se tuvieran que realizar a primera hora de la mañana, antes de tener que ir a trabajar. Estamos hablando de un ritual que comenzó su andadura hace algo más de trescientos años. La ropa, el aseo personal, la condición social y económica, la educación de los actores, conllevó la decisión de realizar el culto por la mañana, antes del amanecer, y no en

²⁷ Carta Encíclica *Lumen Fidei* del Sumo Pontífice Francisco a los Obispos, a los Presbíteros, a los Diáconos, a las personas consagradas y a todos los fieles laicos sobre la Fe. (Roma: Ciudad del Vaticano, 2013), pág. 1.

²⁸ Rafael Jiménez Rueda: *Los auroros de las Sierras Subbéticas...*, pág. 94.

horas intermedias del día, en donde acudían a la iglesia las personas con mejor situación, sobre todo en los pueblos grandes y en las ciudades. Este ritual es por tanto, un *complejo sistema de significaciones teológicas, antropológicas y situaciones prácticas* que lo configuran de una forma sistemática y que variablemente ha cambiado a lo largo del tiempo. En este viaje ha perdido elementos y ha ganado otros, en pro de su conservación y manifestación cultural, religiosa y musical²⁹.

2.1.5. Fechas de celebraciones

Octubre es por antonomasia el mes del Rosario. Las actividades de las hermandades y cofradías del Rosario y de la Aurora, incrementan sus actividades devocionales y festivas. Pero no es octubre un mes exclusivo. Hay hermandades que realizan sus celebraciones durante o al finalizar la época estival (caso de Carcabuey, Luque o Iznájar). Otras hermandades las realizan en el mes de diciembre, como la Hermandad de la Aurora de Castro del Río (Córdoba). Otras durante la Navidad, como se solía hacer en la localidad sevillana de Badolatosa y algunas están durante todo el año, como es el caso de los auroros de Priego de Córdoba. Por tanto no se pueden establecer unas fechas fijas y concretas para estos rituales, ya que se practican durante todo el año.

2.2. El Rosario de la Aurora en la Subbética cordobesa y en otras localidades andaluzas

En este subapartado vamos a incluir una descripción etnográfica del Rosario de la Aurora y sus músicas de cinco pueblos. Cuatro de ellos pertenecen a la provincia de Córdoba: Benamejí, Carcabuey, Castro del Río y Luque. El quinto es de Málaga: Cuevas de San Marcos. Con estas descripciones intentaremos *extraer propiedades cualitativas* del fenómeno. Esto se compagina con el estudio que nos hemos propuesto y que es el intentar comprender una cultura musical a través del estudio de su *construcción histórica*, concepto que se compenetra con las *experiencias individuales* y la *creación musical*. Para comprender esto tenemos herramientas tan útiles como la *descripción etnográfica*.

Cliffort Geertz comentaba en *La Interpretación de las Culturas* que “el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido (...) la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones”³⁰. Para comprender en su totalidad el fenómeno del Rosario de la Aurora, necesitamos *comprender su significado*, porque a partir de éste se *generan todos sus significantes*. Necesitamos *describir* el contexto cultural de nuestro trabajo *para humanizarlo* y que no sea éste un compendio de aplicaciones técnicas de análisis musical.

²⁹ En el siguiente subapartado describimos los Rosarios de la Aurora de las localidades de Castro del Río, Luque, Iznájar, Cuevas de San Marcos y Benamejí. Todos estos pueblos están en la provincia de Córdoba. También describimos el Rosario de la Aurora en Javali Viejo (Murcia) y el de Garbayuela (Badajoz).

³⁰ GEERTZ, Clifford: *La Interpretación de las Culturas* (Barcelona: Editorial Gedisa, 2005), pág. 20. Título original en inglés: *The interpretation of Cultures* (Nueva York: Basic Books).

2.2.1 Castro del Río (Córdoba)³¹

Castro del Río es un pueblo de la provincia de Córdoba y un lugar donde el culto del Rosario de la Aurora se presenta como en sus orígenes. La fecha en la que se celebra es durante la primera semana de diciembre, finalizando los actos el día de la Inmaculada Concepción (8 de diciembre). Aunque la hermandad realiza el culto a la Virgen de la Aurora y así es como llaman a la escultura que poseen, que está en estado gestacional³², de ahí que se celebre en diciembre. Los cultos se realizan desde el día de san Marcelo (30 de octubre), hasta el día de la Inmaculada Concepción (ver en el cartel de abajo). Durante estos días los hermanos se reúnen a las 5 de la mañana en la Iglesia de Ntra. Madre de Dios. Salen a cantar por las calles previamente establecidas y finalizan el recorrido a las 7 de la mañana en el mismo lugar de partida. El día que visitamos la localidad se realizó una misa sobre las 4:30 de la mañana. Posteriormente se comenzó a cantar por sus calles.

Cartel de los actos litúrgicos de la Hermandad de la Virgen de la Aurora de Castro de Río. Año 2022

AVE
GRATIA
PLENA

CASTRO
DEL RÍO

SINE
LABE
CONCEPTA

AÑO
2022

**CULTOS
Y ACTOS**

EN HONOR DE LA TITULAR DE LA HERMANDAD DE
Nuestra Señora de la Aurora

DÍAS 30 DE NOVIEMBRE AL 8 DE DICIEMBRE

A LAS 5 DE LA MAÑANA, SALIDA DE LA IGLESIA DE MADRE DE DIOS
DEL TRADICIONAL CORO DE LA HERMANDAD.

DÍAS 5, 6 Y 7 DE DICIEMBRE,
EN LA IGLESIA DE MADRE DE DIOS

Solemne Triduo

‡ 18:30 H. SANTO ROSARIO
‡ 19:00 H. SANTA MISA Y EJERCICIO DEL TRIDUO
INTERVIENE EL CORO DE LA HERMANDAD.
OCUPARÁ LA SÁGRADA CÁTEDRA EL R.VDO. D. ÁNGEL LARA MERINO

DÍA 8 DE DICIEMBRE

A LAS 7 DE LA MAÑANA,
SANTO ROSARIO, EN QUE SE PROCESIONARÁ LA IMAGEN DE
NUESTRA SEÑORA DE LA AURORA.

A CONTINUACIÓN, SANTA MISA EN LA IGLESIA DE NTRA. SRA. DEL CARMEN.
EN EL TRANCURSO DE LA MISA SE PROCEDERÁ A LA PRESENTACIÓN DE NUEVOS
HERMANOS Y SE EFECTUARÁ EL RELEVO DE HERMANO MAYOR,
QUE PARA EL PRÓXIMO AÑO RECAERÁ
EN D. RAFAEL SÁNCHEZ LÓPEZ.

MIGAS DE HERMANDAD PARA TODOS LOS ASISTENTES,
QUE SE OFRECERÁN EN EL PATIO DE LA CASA DE LA JUVENTUD
(CALLE ANCHA).

¡TODOS TENEMOS UNA CITA CON MARÍA,
CON EL TRADICIONAL CANTO DE LA AURORA
Y LA ASISTENCIA A ESTOS CULTOS!

Imprenta "La Gutenberg" - CASTRO DEL RÍO

³¹ Ver imágenes del Rosario de la Aurora de Castro del Río en el ANEXO IV (DOSIER FOTOGRÁFICO, APARTADO 3) del TRABAJO DE CAMPO. También se pueden ver una serie de audiovisuales de la ronda musical en el ANEXO V (GRABACIONES AUDIOVISUALES, CARPETA 3) del TRABAJO DE CAMPO (TOMO II).

³² Ver imagen en ANEXO IV (DOSIER FOTOGRÁFICO, APARTADO 3) del TRABAJO DE CAMPO (TOMO II).

Hay tres elementos de este culto que nos llamaron la atención. En primer lugar, las horas en las que se realizó (a las cinco de la mañana), también la cantidad de días seguidos que se lleva a cabo, nueve en total. En segundo lugar la escultura de la advocación, que está en estado gestacional y no como indica su nombre de Ntra. Sra. de la Aurora. Por último, la música que interpretan en este pueblo cordobés, que está muy elaborada.

La *primera cuestión* tiene varias explicaciones. En primer lugar, las horas tan intempestivas son horas previas al trabajo, y se tiene que tener auténtico fervor para levantarse a estas horas; *más que obligación es devoción*. Esta hora también representa una forma de expresar su penitencia para algunos devotos. El hecho de levantarse tan temprano es un ejercicio de *voluntad, esfuerzo y sacrificio*. Esto nos lo comentó Francisco Tamajón, hermano de la Virgen de la Aurora de esta localidad:

F. T.: Entonces, para mí es un esfuerzo, un sacrificio, y es lo que yo me pongo, es mi penitencia. Es lo que a mí me llena, el salir a cantar y alabar sobre todo el nombre de María por las calles de mi pueblo. Entonces, me llena de satisfacción, de gozo..., para mí es pleno³³.

Se advierte que el culto es la Virgen, a María, a la Madre de Dios, a la Madre del Cielo, tal y como nos comentan los devotos, y no en exclusiva a la advocación de la Aurora.

A. E.: Pero para mí, estamos rindiendo *culto a la Madre de Dios*. Entonces, mis sentimientos cuando estamos en la calle, y cuando estamos en los triduos y cuando estamos en los actos del día 8, yo estoy en un acto religioso de *mi Madre, de mi Madre del Cielo*, y lo vivo de esa manera³⁴.

Por tanto asistimos a un culto en el que la devoción experimenta una especie de *proyección hacia diferentes advocaciones*, pero que unifica la experiencia religiosa de forma única en cada individuo. No es solo la Aurora lo que despierta al devoto, sino la fuerza espiritual de la Virgen. Por otro lado, existen también factores culturales, sociales y familiares. Los cultos de la Aurora de Castro del Río se celebran en días de fiesta y muy cercanos a la Navidad. El ambiente festivo es un factor importante. Los cafés de la mañana, el anís, el resolí, el pacharán, los dulces y mantecados, etc. En este estado, las relaciones sociales son más abiertas y rompen con la monotonía de lo cotidiano. Si a esto le sumamos la música, la devoción y la unión fraternal que se deja sentir en ese momento festivo, nos damos cuenta de que es una ocasión perfecta para disfrutar a pesar de las horas. También es una excusa perfecta para salir de casa y evadir aunque sea por unas horas, las tareas y responsabilidades domésticas y familiares.

En cuanto a la segunda cuestión, es el primer caso que nos encontramos en el que una hermandad le asigna una advocación de Virgen de la Aurora, a una imagen que no presenta los rasgos característicos comunes de la misma (sentada en un trono, con el báculo en la mano como símbolo del dominio del cielo, corona y aureola que la ilumina, etc.). La explicación de esto se debe a que esta escultura fue un regalo de un componente

³³ ANEXO II del TRABAJO DE CAMPO, Entrevista 3, pregunta 17 (TOMO II).

³⁴ ANEXO II del TRABAJO DE CAMPO, Entrevista 3, pregunta 17 (TOMO II).

de la hermandad en época muy reciente, y al no disponer ésta de una escultura de la Virgen de la Aurora, decidieron designarla bajo esta advocación, pues ellos son hermanos de la Aurora.

Por último, la música que interpretan en esta localidad presenta una *elaboración de tipo culto*, tiene un *diseño compositivo y artístico* profesional. En la estructura formal, el coro se va intercalando con los divertimentos melódicos en los que intervienen instrumentos de viento madera y metal, además de instrumentos de cuerda como la guitarra. Nos sorprendió la calidad armónica del conjunto y su intensidad sonora.

2.2.2. Luque (Córdoba)³⁵

Los auroros de Luque salen a cantar a las cinco de la mañana, prácticamente todos los sábados desde el mes de mayo, hasta el día de la festividad de la Virgen de la Aurora, que cae el primer domingo del mes de septiembre. La práctica ha ido mermando con los años porque las personas que mantienen esta tradición, tienen una edad avanzada y cada vez van quedando menos. La localidad acoge siempre a hermandades de auroros de otros pueblos cercanos: Castro del Río, Zuheros³⁶, Monturque, Priego de Córdoba, etc. Los auroros de Luque tienen dos melodías para interpretar las letras del Rosario de la Aurora. Entre ellas hay una que tiene la introducción de una pieza popular titulada “Cuando mi barca navega”. Es una canción que introdujo una maestra que estuvo en la escuela para adultos de la localidad en los años 80. La otra pieza es una variante melódica que se interpreta también en las localidades de Monturque y Cabra. En esta localidad solo se canta, no se practican rosarios en la calle, ni se interpretan salves, glorias u otros géneros musicales.

En los días más ordinarios, los auroros de Luque realizan distintos recorridos nocturnos por el pueblo y los hacen sin elementos ni objetos decorativos añadidos. Es en el día de la festividad de la Virgen (ver cartel en la página siguiente) cuando la hermandad trabaja para enaltecer el acto. Se visten para la ocasión con capas azules, con una insignia de un sol³⁷ cosido y con cintas de colores que cuelgan del atuendo. A los participantes de la procesión se les entregan velas para que iluminen las calles y la procesión. En esta localidad los músicos también son los cantantes, por lo que tienen que trabajar más y eso se nota en la calidad sonora del conjunto, que es simple y austera. Utilizan instrumentos de viento madera (entre la que cabe destacar la flauta travesera de caña, hecha a mano), instrumentos de cuerda pulsada (guitarras y laudes), instrumentos de percusión como los címbalos y el acordeón, que es junto con la flauta de caña, los instrumentos musicales que le dan una sonoridad característica a la agrupación musical de esta localidad.

³⁵ Ver imágenes del Rosario de la Aurora de Luque en ANEXO IV (DOSSIER FOTOGRÁFICO, APARTADO 5) del TRABAJO DE CAMPO. También se pueden ver una serie de audiovisuales del Rosario en el ANEXO V (GRABACIONES AUDIOVISUALES, CARPETA 7) del TRABAJO DE CAMPO (TOMO II).

³⁶ En la anterior CARPETA 7 de GRABACIONES AUDIOVISUALES, también se puede ver un audiovisual de los auroros de Zuheros (TOMO II).

³⁷ La imagen del sol, es algo que está muy presente en la parte material y simbólica de esta hermandad. La podemos observar en la Ermita de la Virgen, en el altar mayor de la misma, en el lado izquierdo. Se presenta también como símbolo que abre la procesión, pues está bordado en el pendón guía. Su simbología es algo que trataremos en el siguiente capítulo.

Cartel de las fiestas en honor a la Virgen de la Aurora de Luque (Córdoba). 2023



2.2.3. Iznájar (Córdoba)³⁸

Al igual que en los anteriores pueblos, Iznájar cuenta también con una tradición aurora muy firme, incluso con más devoción que en otras localidades de la Subbética. Esto se debe a que en esta localidad, la Virgen a la que se le rinde culto y a cuyos días de celebración son debidos los rosarios de la Aurora, es la Virgen de la Piedad, patrona de Iznájar y de muchas de las aldeas cercanas al pueblo. Nos encontramos con un caso excepcional dentro de la Subbética cordobesa, porque al ser patrona de Iznájar, la devoción se incrementa muchísimo, notándose su impacto en los rosarios de la Aurora que se celebran durante el mes de agosto y la primera semana del mes de septiembre. Estos rosarios son masivos, sobre todo el último porque coincide con el día de la patrona. Por tanto, tenemos una serie de *confluencias de cultos religiosos*³⁹, los cuales consiguen crear en conjunto una celebración difícil de observar en otros pueblos. En Iznájar también podemos asistir al Rosario callejero, que tanto tuvo que practicarse por los pueblos de España. Vamos a describir a continuación cómo está organizado este culto en la localidad. El Rosario de la Aurora parte desde el Santuario de la Virgen de la Piedad. Está compuesto por una agrupación instrumental diversa: guitarras, laúdes, bandurrias, violín, campanilla, triángulos, crócalos, órgano de boca y flauta dulce (ver imágenes 4 y 5). El coro es mixto y hay personas de todas las edades, algunos superan los 80 años. La agrupación va guiada por una persona que porta el pendón oficial de la hermandad de la Virgen de la Piedad. Detrás de él, se disponen los instrumentos musicales y los demás participantes se colocan más atrás, formando un conjunto musical muy amplio.

La agrupación va recorriendo las calles de la localidad y tienen dos puntos centrales en el recorrido. El primero es en la parte más baja del pueblo, en la Plaza de la Venta. Aquí descansan y es donde toman algunos refrigerios para poder continuar la marcha con más ganas, pues las calles del pueblo son muy inclinadas. Una vez hecho este descanso, comienzan a subir por otro lugar diferente hasta llegar al Ayuntamiento. Este es el segundo punto de descanso y el lugar donde se produce un cambio en la celebración, porque entra en escena el sacerdote y los asistentes comienzan a recitar el Rosario en voz alta. El cura nombra los misterios y se reza por la calle el avemaría y el padrenuestro. Esto se va alternando con las coplas de la agrupación musical y se mantiene de forma continua hasta llegar de nuevo al Santuario de la Virgen de la Piedad. Durante todo el recorrido, los vecinos de la localidad se van incorporando al Rosario. Ya en el santuario el sacerdote espera la llegada de todo el grupo y comienza la misa del alba. La plaza está abarrotada de peregrinos que han llegado de localidades cercanas. En esta ocasión nos encontramos con una escena poco habitual, pues había varios sacerdotes dispuestos en lugares distintos de la plaza del santuario; para confesar a los devotos. Esta situación fue un tanto excepcional debido sin duda a la cantidad de gente que había acudido a esta festividad religiosa. También a la obligación institucional de la Iglesia, de servir de apoyo espiritual para los feligreses.

³⁸ Ver Imágenes del Rosario de la Aurora de Iznájar en el ANEXO IV (DOSSIER FOTOGRÁFICO, APARTADO 6) del TRABAJO DE CAMPO. También se pueden ver una serie de audiovisuales del Rosario en el ANEXO V (GRABACIONES AUDIOVISUALES, CARPETA 8) del TRABAJO DE CAMPO (TOMO II).

³⁹ Nos referimos a la confluencia de los cultos de la religiosidad popular tales como romerías, fiestas patronales, devociones locales a determinados santos, etc. y el culto de los rosarios de la aurora y sus músicas.



Imágenes 4 y 5. Órgano de boca (arriba) e instrumentistas de la Asociación Cultural la Aurora de Iznájar (abajo) Izquierda, Antonio Virgilio Molina López (84 años), en el centro Francisco Cordón Pulido y a la derecha Francisco Moreno Sarmiento (82 años), estos dos últimos de Rute (Córdoba)



En Iznájar se interpretan dos piezas musicales que son variantes melódicas del mismo grupo. Hay un tratamiento armónico simple en las voces por tercetas, realizado por algunos de los componentes de la agrupación musical. Pero prácticamente todo el mundo realiza una línea melódica simple y monódica. Como la agrupación musical está en calidad de asociación cultural, tienen una serie de ensayos previos a los rosarios de agosto. En estas ocasiones se incorporan muchos vecinos del pueblo y de otras localidades cercanas. Estos conocen las melodías, y de un año para otro van aprendiendo cómo se deben de cantar. No las memorizan porque prácticamente todos los participantes van con unos librillos donde están recogidas las letras que se tienen que cantar en cada Rosario.

La música de esta localidad tiene un ritmo lento, causado por la inclinación de las calles. Sería impracticable un ritmo acelerado, el cual dejaría sin aliento a todos los participantes. Como comentábamos en la anterior página, esta agrupación de voces e instrumentos es considerablemente grande, en comparación con otras agrupaciones que hemos estudiado en la zona. Sobre todo por el grupo vocal. Pero esto tiene una explicación fácil, y es porque la Virgen de la Piedad es la patrona de la localidad. En pocos pueblos de la Subbética, se da esta relación, en la que la Virgen a la que le cantan los auroros, es al mismo tiempo su Virgen y la patrona del pueblo correspondiente. Como la devoción es mayor, la asistencia de devotos al Rosario de la Aurora también lo es. Esto incrementa la sonoridad del conjunto vocal, que supera a la de los instrumentos⁴⁰.

2.2.4. Cuevas de San Marcos (Málaga)⁴¹

Geográficamente, Cuevas de San Marcos es una localidad malagueña, pero a nivel cultural, sus gentes están más influenciadas por la cultura cordobesa. De hecho la melodía que utilizan para cantar el Rosario de la Aurora, es una variante melódica que está dentro del mismo grupo de las variantes de Lucena, Monturque y Baena. La tradición del Rosario de la Aurora en la localidad viene de muy antiguo, incluso hay una placa (Imagen 6) y una plaza dedicada a los auroros del pueblo.

Los hermanos de la Aurora de Cuevas de San Marcos realizan sus salidas a las seis y media de la mañana durante los fines de semana del mes de octubre. Comienzan siempre desde la Iglesia de San Marcos, que es el patrón de la localidad. Las capas cordobesas forman parte de su atuendo. Da esta prenda un toque de seriedad al acto, y resulta atractivo el paso de estas personas cuando van caminando hacia la iglesia antes de comenzar el Rosario, pues con paso ligero la capa realiza un vuelo tras la espalda de aquel que la lleva puesta. Este toque clásico y tradicional, prepara las celebraciones del Rosario con un influjo cordobés añejo, muy típico de tiempos pasados.

⁴⁰ En Rute tenemos un caso similar. La Virgen del Carmen es la patrona de la localidad, y los campanilleros de la localidad, tienen como imagen titular a esta Virgen. Por tanto, a los rosarios de la aurora y a las rondas se suelen unir muchos devotos, hay una gran participación por parte del pueblo. Ver audiovisuales de la ronda de los campanilleros de Rute en los audiovisuales que se encuentran en el ANEXO V (GRABACIONES AUDIOVISUALES, CARPETA 5) del TRABAJO DE CAMPO (TOMO II).

⁴¹ Ver audiovisuales del Rosario de la Aurora de los auroros de Cuevas de San Marcos en el ANEXO V (GRABACIONES AUDIOVISUALES, CARPETA 11) del TRABAJO DE CAMPO (TOMO II).

Imagen 6. Placa en conmemoración de los auroros de Cuevas de San Marcos



El Rosario de la Aurora comienza dentro del templo. Los asistentes se colocan frente al altar de la iglesia y comienzan a cantar sus coplas. Acto seguido salen fuera y se colocan en la plaza contigua a la iglesia, donde cantan de nuevo la misma canción. Esta agrupación está formada por un coro mixto. Hombres y mujeres entonan la melodía. Pero son los varones los que portan los instrumentos musicales y son los que en menor medida, participan con la voz.

El conjunto lo forman instrumentos de cuerda (guitarra y bandurrias), instrumentos de viento (acordeón) (Imagen 7) y las campanillas (Imagen 8). Existe una persona encargada de recitar las letras con las que el coro ha de responder. Tiene la función de "guión", y es muy típico de estas agrupaciones musicales. Es fácil entender por qué el canto se organiza de este modo. Antiguamente muy poca gente sabía leer. Por este motivo las personas que sí sabían hacerlo, se encargaban de recitar las letras. Los auroros de Lucena, de Rute y de Benamejé también utilizan esta técnica. La voz de la mujer es la que más se deja notar en este grupo musical.

Imagen 7. Auroros de Cuevas de San Marcos tocando bandurria y acordeón



PARTE IV. CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DE LOS ROSARIOS DE LA AURORA.
GENERALIDADES

Imagen 8. Auroros de Cuevas de San Marcos portando las campanillas



Imagen 9. Componentes de la agrupación musical de los auroros de Cuevas de San Marcos



2.2.5. Benamejé (Córdoba)⁴²

Benamejé está situado al suroeste de Córdoba y es uno de los últimos pueblos que tiene esta provincia antes de entrar en la de Sevilla. Está en las inmediaciones del Río Genil y posee una de las mejores vistas panorámicas de toda la Subbética cordobesa. Actualmente tiene una población cercana a los cinco mil habitantes. Este pueblo cordobés tiene mucha historia. Por él han pasado órdenes miliares-religiosas (Orden de Santiago, siglo XIII), hubo conventos de carmelitas, se han librado grandes batallas entre moros y cristianos (Conquista del Castillo de Benamejé a manos de los benimerines y Muhamad II en 1277), y Guerra de la Independencia (1808-1814) entre otros muchos acontecimientos. La localidad cuenta con uno de los puentes renacentistas más importantes de la provincia de Córdoba, ya que por él pasaba una de las principales vías de comercio que partía desde Málaga hacia las campiñas del Valle del Guadalquivir. Sobre el asunto que nos confiere, que es el de los auroros y sus prácticas religiosas y musicales, Rafael Asencio González expone que:

Benamejé cuenta también con una larga tradición rosariera. Se fundó la Cofradía del Santísimo Rosario por el dominico fray Florencio de Herrera en la villa de Benamejé en el año 1759. Éste residió en Antequera y lo hizo por facultad del padre fray Francisco de la Ríos (prior del Convento de San Pedro Mártir de Lucena). Apenas hay documentación sobre la evolución histórica de la cofradía. Hasta 1963 se tienen noticias gracias a la memoria de los más mayores, que argumentan que desde que ellos eran jóvenes, siempre ha habido auroros en Benamejé. Esta última fecha es como en casi todos los municipios rurales, una fecha de declive para las tradiciones locales, pues la emigración, dejó algunos pueblos con la mitad de su población. Es en 2007, cuando la aurora se vuelve a recuperar y se constituye como “Asociación Músico Cultural de Campanilleros Los Auroros de Benamejé”, teniendo en la actualidad, la asombrosa cantidad de 400 socios activos⁴³.

Este grupo de auroros es mixto y las edades comprendidas de sus componentes van desde los doce/trece años hasta los que rondan los setenta. La instrumentación es sobre todo de cuerda (guitarras, guitarrón, bandurrias, laúdes, timple y violín). Hay también instrumentos de viento como el acordeón y la flauta y como no podía faltar, la campanilla y algunos instrumentos idiófonos, como el triángulo y la pandereta. Esta agrupación musical está muy equilibrada y tiene una sonoridad espectacular, producida por el hecho de que no solo cantan la aurora, sino que también se dedican a cantar serenatas. Esto se deja notar en la dinámica, en la calidad y la compactación de la armonía de las voces. Estos efectos sonoros emocionan mucho al que lo escucha si están cuidados. En cuanto a la puesta en escena, los auroros de Benamejé utilizan capa y sombrero cordobés, lo que les confiere una puesta en escena muy tradicional.

⁴² Ver Imágenes del Rosario de la Aurora de Benamejé en el ANEXO IV del TRABAJO DE CAMPO. También se pueden ver una serie de audiovisuales de los campanilleros de Benamejé en el ANEXO V (GRABACIONES AUDIOVISUALES, CARPETAS 10 y 14) del TRABAJO DE CAMPO (TOMO II).

⁴³ La información que viene en esta cita nos viene facilitada por Rafael Asencio González, miembro activo de los auroros de Benamejé. No tiene ni fecha ni lugar de publicación. Es un documento privado que el autor escribió a raíz de una investigación personal.

PARTE IV. CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DE LOS ROSARIOS DE LA AURORA.
GENERALIDADES



Imágenes 10 y 11. Campanilleros de Benamejé en la procesión de la Virgen del Rosario y Rosario de la Aurora. 29-10-2023



En cuanto al Rosario de la Aurora, los campanilleros de Benamejé llevan a cabo esta celebración en octubre, siendo el último domingo del mes cuando este acto cobra mayor importancia. En este día se saca en procesión a la Virgen del Rosario, desde la Iglesia Parroquial de la Inmaculada Concepción, hasta el Santuario de Jesús el Alto; que se

encuentra situado a las afueras del pueblo; tras pasar por el espectacular cementerio que tiene la localidad. Como es costumbre por la zona de la Subbética, es el cura o algún devoto el que se encarga de recitar en voz alta los misterios y de invocar las oraciones marianas y por supuesto de anunciar musicalmente las salves y glorias a la Virgen.

Una vez que el Rosario de la Aurora y la procesión de la Virgen del Rosario, llegan al santuario, da comienzo la misa del alba. Resulta sorprendente la respuesta que tienen los devotos frente a las directrices litúrgicas del sacerdote. Responden todos a una, ante las declamaciones y ante las canciones. Esto nos indica que existe una gran devoción en este pueblo por la Virgen del Rosario. Los auroros participan también en la misa con sus cánticos, y no solo cantan la melodía principal de su culto, también cantan para la ocasión glorias, finalizan el acto con una salve rociera, con letras adaptadas para la ocasión y con un trabajo en la dinámica musical, de muy buena calidad.

Imagen 12. Santuario de Jesús el Alto en Benamejí



2.3. El Rosario de la Aurora y sus músicas en otras comunidades españolas

2.3.1. Javali Viejo (Murcia)⁴⁴

El domingo 9 de octubre de 2022, realizamos un viaje a la localidad de Javali Viejo en la provincia de Murcia, donde se dio una reunión de campanas de auroros de la Huerta de Murcia. Actuaron las campanas de Javali Nuevo, de las Torres de Cotillas, de Rincón de Seca, de Santa Cruz, de Alhama de Murcia y de Javali Viejo (ver cartel anunciador en la página siguiente). La experiencia abrió una serie de preguntas y planteamientos. En primer lugar llama la atención la disposición del coro de las cuadrillas, las cuales se disponen en círculos cerrados. En segundo lugar sorprende la calidad armónica que el grupo produce, más aún si tenemos en cuenta que la música la aprenden por tradición oral. En tercer lugar, la cantidad de cantos que se ejecutan, están diseñados para completar el Rosario de la Aurora. Interpretan el padrenuestro, gloria, avemaría y canciones del Rosario de la Aurora. O sea que tienen un repertorio que abarca la estructura del Rosario, utilizando tonadas para cantar cada una de sus partes.

El Rosario de la Aurora en el que nosotros estuvimos tuvo una duración de tres horas. Comenzó y finalizó en la Iglesia. Se hizo un recorrido circular por diferentes calles del pueblo, en donde las diferentes campanas se iban alternando, cantando siempre a continuación del trono de la Virgen del Rosario de la localidad. La campana de auroros de Javalí Viejo, iba delante del trono, rezando el padrenuestro por las calles. Una vez que se terminó el recorrido, todos los asistentes se reunieron dentro de la iglesia y comenzó una misa. Durante la misma, cada campana actuó cantando una pieza⁴⁵.

La mayoría de las agrupaciones iban solamente con una campana, no tenían otros instrumentos musicales. Esto hecho en parte explica esa excelencia armónica que presentan estas agrupaciones en las voces; *se concentran más en el tratamiento técnico de éstas*, que en la decoración instrumental de la música⁴⁶. En cuanto a cuestiones rituales y ceremoniales, no cambian mucho con respecto a los rituales de los Rosarios de la Aurora de Andalucía.

⁴⁴ Ver imágenes del Rosario de la Aurora de Javali Viejo en el ANEXO IV del DOSIER FOTOGRÁFICO del TRABAJO DE CAMPO. También se pueden ver una serie de audiovisuales del Rosario en el ANEXO V (GRABACIONES AUDIOVISUALES, CARPETA 6) del TRABAJO DE CAMPO. En estos dos ANEXOS se pueden apreciar las características de todas las campanas que comentamos en este punto (TOMO II).

⁴⁵ En el ANEXO III del DIARIO DE CAMPO, concretamente en el INFORME 6, se pueden encontrar más apreciaciones al respecto (TOMO II).

⁴⁶ Cuando comenzamos a estudiar las músicas de los Rosarios de la Aurora, hará unos trece años, tuvimos que hacer muchas lecturas sobre este fenómeno para comprenderlo. La bibliografía en Andalucía era escasa, y la que existía hasta el momento de publicarse nuestro trabajo de *Los auroros de las Sierras Subbéticas cordobesas* (...), se dedicaba más a la música en particular y a su análisis. Por eso tuvimos que acudir a los libros que se habían publicado en la Región de Murcia, concretamente los del autor Joaquín Gris. Algunas lecturas nos parecían poco acertadas, como por ejemplo la de que las músicas de los auroros de Murcia, tenía influencias mediterráneas bizantinas, muy antiguas. En la actualidad, creemos que estas influencias no son del todo erróneas, porque al oír por ejemplo, la música de los monjes de la isla de Athos en Grecia, podemos observar ciertas similitudes en cuanto al tratamiento y conducción de las voces. Sería interesante estudiar este aspecto en un futuro.

Fiesta de la Aurora

EN HONOR A LA VIRGEN DEL ROSARIO
5-9 OCTUBRE 2022
JAVALÍ VIEJO (MURCIA)



La Hermandad de la Aurora de Javalí Viejo, ante las fuertes y dolorosas inundaciones que ha sufrido el pueblo, en solidaridad con los vecinos afectados, ha tomado el acuerdo de limitar los actos previstos en la Fiesta de la Aurora 2022, a los de carácter estrictamente religioso, quedando el resto pospuestos hasta nueva fecha que oportunamente será facilitada.



Programa de actos

Miércoles, 5 octubre 2022

Triduo Virgen del Rosario

19.00 h. Santo rosario

19.30 h. Santa misa

Campana de Auroros de las Torres de Cotillas

Jueves, 6 octubre 2022

Triduo Virgen del Rosario

19.00 h. Santo rosario

19.30 h. Santa misa

Campana de Auroros de Javalí Viejo

Viernes, 7 de octubre del 2022

Festividad Virgen del Rosario

19.00 h. Santo rosario

19.30 h. Santa misa

Rondalla y coro de la Hermandad de la Aurora de Javalí Viejo

Sábado, 8 de octubre del 2022

19.00 h. Santo rosario

19.30 h. Santa misa

Campana de Auroros de Javalí Viejo

20.30 h. Pregón exaltación Fiesta de la Aurora 2022

Ricardo Castaño López

Hermano Mayor Emérito Auroros del Carmen de Rincón de Seca
(Iglesia parroquial de Javalí Viejo)

Domingo, 9 de octubre del 2022

8.00 h. Rosario de la aurora

Guía del rosario: Auroros del Rosario de Rincón de Seca

Campanas de auroros:

Virgen del Rosario de Javalí Nuevo

Las Torres de Cotillas

Virgen del Carmen de Rincón de Seca

Virgen del Rosario de Rincón de Seca

Virgen del Rosario de Santa Cruz

Campana de Auroros de Alhama de Murcia

Virgen del Rosario de Javalí Viejo

9.00 h. Santa misa

Campanas de Auroros asistentes al santo rosario

La Hermandad de la Aurora se reserva el derecho a cancelar algún acto programado por motivos sobrevenidos o imprevistos.

aurorosjavaliviejo.es



Cartel de la Fiesta de la Aurora en honor a la Virgen del Rosario

2.3.2. El Rosario de la Aurora en Garbayuela (Badajoz)⁴⁷

Garbayuela es un pueblo de la provincia de Badajoz, integrado en la Siberia extremeña y perteneciente al partido de Herrera del Duque. A fecha de 2023 cuenta con una población de algo más de 500 habitantes, y la principal fuente económica proviene de la agricultura y la ganadería. Es un pueblo que tiene una raíces históricas muy profundas y su situación lo hizo durante siglos, lugar de descanso para los pastores que se dedicaban a la trashumancia y que recorrían la Cañada Real de Segovia.

En este pueblo tienen dos tradiciones folklóricas importantes. La primera, que es la de los danzantes de palos, es la más conocida y a la que asisten multitud de turistas en san Blas (2 de febrero). Es una danza antigua con influencias de antiguas danzas guerreras. La otra, es la del Rosario de la Aurora, la cual se celebra durante los meses de septiembre a diciembre, y luego desde enero hasta febrero. Vamos a describir las principales características de este segundo fenómeno.

La edad media de los hermanos de la Aurora de Garbayuela ronda los 60 años. Son todos hombres y apenas nos encontramos con mujeres activas dentro de la agrupación musical. Esto no se produce por prohibición, sino más bien por un asunto relacionado con la historia de esta hermandad, en la que la voz musical activa siempre se ha mantenido tradicionalmente por los hombres, teniendo la mujer la función de simple acompañante en las coplas y en el Rosario. La hermandad de la Aurora de Garbayuela, posee como todas las hermandades del Rosario, una larga historia que comienza a principios del siglo XVII. El primer dato lo facilita el archivo de la iglesia parroquial, en el que se refleja el año 1608, como fecha inicial del camino histórico de la hermandad. Otro documento que se encuentra en el archivo y que habla sobre las cuentas de la cofradía data de 1673. Entre esta última fecha y el año 1939 no quedan registros de nada, por lo que resulta imposible trazar un desarrollo histórico durante ese tiempo. Documentos tendría que haber, pero debido a las guerras (guerras carlistas y guerra civil sobre todo), dichos documentos desaparecieron. En 1939 se escribió el reglamento de la hermandad, que fue suscrito por treinta y ocho auroros y donde se dejaron anotadas todas las coplas que los hermanos recordaban, además de las reglas que debían regir el comportamiento y la fraternidad del grupo.

La agrupación musical está formada por instrumentos de cuerda (guitarras), instrumentos de percusión (tambora, imagen 13) e idiófonos (pandereta y campanilla). Las voces son todas masculinas, con una tesitura media y una textura vocal monofónica. Poseen un pulso moderado a 113 la negra. La velocidad está condicionada por la prisa que tienen los auroros cuando realizan las rondas, ya que tienen que cantarle a una gran cantidad de hermanos. Este rasgo nos llamó mucho la atención al entrar en contacto con ellos y se debe a que en esta hermandad hay auroros *activos* y auroros *pasivos*. Los auroros activos son los que cantan por las calles en los días concretados. Los auroros pasivos son los que

⁴⁷ Ver imágenes del Rosario de la Aurora de Garbayuela en el ANEXO IV, DOSIER FOTOGRÁFICO del TRABAJO DE CAMPO. También se pueden ver una serie de audiovisuales del Rosario de la Aurora en el ANEXO V (GRABACIONES AUDIOVISUALES, CARPETA 13) del TRABAJO DE CAMPO (TOMO II). En esta última carpeta se puede visualizar todo el repertorio que utilizan los auroros de Garbayuela, desde la tradicional melodía del Rosario de la Aurora, hasta los salves, glorias y kirye eleison, este último cantado en latín.

permanecen en sus casas, esperando a que se les cante una copla en la puerta. Para esto tienen que pagar una cuota de 15 euros anuales y colocar una estampa de la Virgen del Rosario en la puerta de la casa, bien visible. Esta es la contraseña que utilizan entre ellos para saber si esa noche, quieren que se les cante o no. Por este motivo la agrupación musical va con tanta prisa; porque tienen que completar el recorrido y cantarles a todos los que ponen la estampa en la puerta. Es por esto por lo que el grupo se divide también en dos. De este modo la tarea de cantarles a los hermanos pasivos se puede completar con más rapidez. Como hemos comentado más arriba, las mujeres no tiene participación en la agrupación musical, ni cantando, ni tampoco tocando ningún instrumental musical. Solo se las puede observar algo más activas cuando se lleva a cabo el Rosario, que es posterior a las coplas.

Imágenes 13 y 14. Hermanos de la Aurora de Garbayuela (activos). Porta la tambora Daniel Ramírez (izquierda) y Emilio Calderón (derecha) acompaña la agrupación con las campanillas



Las rondas o recorridos comienzan a las seis de la mañana. Tienen un preámbulo media hora antes, en el cual se reúnen en una habitación que tienen asignada dentro de la iglesia. Aquí tiemplan las guitarras, preparan las libretillas de apuntes de coplas, comentan el recorrido y como no, aclaran las gargantas con licores de la zona. Comienzan con las tradicionales coplas del Rosario de la Aurora, y luego sobre las 7 de la mañana se reúnen en la puerta de la Iglesia de San Pedro, que es el patrón del pueblo. Aquí se encuentran los dos grupos y entran de nuevo a la iglesia.

Llama poderosamente la atención que en la tradición paralitúrgica del Rosario de la Aurora de esta localidad, el cura forma parte de la comitiva, pero no con función de sacerdote sino como un componente más. Incluso dentro de la iglesia fueron los hermanos los encargados de realizar todo el proceso del Rosario (acto de contrición, padrenuestro,

PARTE IV. CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DE LOS ROSARIOS DE LA AURORA. GENERALIDADES

avemaría y los misterios). El sacerdote permanecía atrás, observando y participando en el proceso, pero como uno más. Una vez realizado el Rosario se salió en procesión por las calles, con el pendón de la hermandad y con un farol con forma de estrella guía. Durante el recorrido se volvieron a cantar salves, glorias y algo que también nos llamó la atención, el kyrie eleison cantado en latín. Esta circunstancia hace que la celebración del Rosario de la Aurora cobre un sabor religioso muy antiguo, como las celebraciones de las misas que se realizaban antes de que se celebrara el Segundo Concilio Vaticano en 1959. En este acontecimiento se instauró el principio de las celebraciones en lenguas vernáculas, para que la gente pudiera entender mejor de los pasajes de la Biblia.

Hay muchas formas de celebrar y desarrollar el Rosario de la Aurora. Dependiendo de la localidad, la tradición cambia. Pero en este lugar creemos que hemos dado con una de las más viejas. ¿Por qué? Pues porque la forma que tiene de desarrollarse es un ejemplo de cómo debieron ser las antiguas devociones del Rosario de la Aurora. Presididas por los frailes, o en sustitución de ellos, por seglares de la Orden Tercera o miembros con mucha devoción y cargos importantes en la hermandad. Estos se encargaban de todo el proceso, en el cual la Iglesia quedaba al margen o con la misma función que podía tener cualquier miembro del Rosario.

En este pueblo la hermandad tiene el poder sobre la celebración. No es que sea perjudicial en ningún sentido para nadie, sino que con ello se muestra el control del pueblo sobre esta particular tradición religiosa. Hay que tener en cuenta también que antiguamente no todas las localidades tenían curas todos los fines de semana y todos los días del año, porque no había suficientes para cubrir tantos pueblos, por lo que el Rosario de la Aurora a veces se hacía sin sacerdote, siendo los propios socios de las hermandades, los encargados de realizar estos actos religiosos. En este pueblo pacense tenemos un ejemplo de ello.

CAPÍTULO 3

CAPÍTULO 3. EL CONTEXTO MATERIAL DEL ROSARIO DE LA AURORA EN LA SUBBÉTICA CORDOBESA

1. LAS IMÁGENES DE LA VIRGEN DE LA AURORA

Desde época paleocristiana (ss. I-V d. C.), los profetas lucharon contra los cultos dedicados a las diosas paganas de la *fertilidad* (Rodríguez Becerra, 2016: 120). Entre ellas estaba la diosa cananea Astarté, de la cual se cree que derivaron las diosas griegas Artemisa y Afrodita (J. Mark: 2021) cuyos cultos y rituales estaban relacionados con la sexualidad, la fecundidad, la sensualidad y la guerra (Vázquez Hoys, 1998: 101-102). Estas atribuciones se difuminaron de la concepción del nuevo culto que los padres de la Iglesia cristiana dirigieron hacia la *virginidad* (Virgen María). Es un momento histórico que delimita un pasado lleno de ritos paganos, y un presente que pretendía constituir nuevas concepciones espirituales y morales, en concordancia con el carácter y los pensamientos de la nueva religión, adoptada por el Imperio Romano en el siglo IV.

Los cultos a la Virgen María comienzan en los albores del cristianismo, pues su nombre y sus funciones aparecen en los libros del Nuevo Testamento. La constatación de sus cultos se pueden observar en los restos arqueológicos de las catacumbas romanas del siglo II. Las siguientes citas, que provienen del Evangelio de Mateo y de Lucas, indican una *intención consciente* de darle a la Virgen un poder supremo, pues la muestran nada más y nada menos como la Madre de Dios:

(...) el Ángel del Señor se le apareció en sueños y le dijo: “José, descendiente de David, no temas llevar a tu casa a *María*, tu esposa, porque la criatura que espera es obra del Espíritu Santo. Dará a luz a un hijo, al que pondrás el nombre de Jesús (...) He aquí que una *virgen* concebirá y dará a luz a un hijo y los hombres lo llamarán Emmanuel, que significa: Dios-con-nosotros (Is. 7, 14). (Mateo 1, 21-23).

A los seis meses Dios envió al ángel Gabriel, donde una joven virgen que vivía en una ciudad de Galilea llamada Nazaret y que era prometida de José, de la familia de David. La *virgen* se llamaba *María*. (Lucas, 1, 26).

La devoción que los Padres de la Iglesia le darán a María, se verá incrementada durante los próximos siglos, ya que la Virgen no va a ser solo la Madre de Dios, sino también la Madre de *todos nosotros*. En la Iberia visigoda la tradición litúrgica y la devoción a la Virgen María, comienza en el siglo VII, posiblemente a consecuencia de la celebración del Concilio de Letrán en el año 649, donde se declaró oficialmente la *virginidad perpetua* de María, estableciéndose el día de su festividad, el 18 de diciembre, día de la Anunciación. Cabe destacar que la importancia de la Virgen María en Iberia, se deja observar ya en los cultos que le realizaban en ciudades tan importantes como Toledo, donde su Catedral estaba dedicada a su culto en el siglo VII y cuyo título era Catedral de Santa María (Kati Ihnat, 2019: 625).

PARTE IV. CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DE LOS ROSARIOS DE LA AURORA. GENERALIDADES

En Andalucía el culto a la Virgen María comenzó a partir de la Reconquista (s. XIII), iniciada por Fernando III el Santo y continuada por sus sucesores. A medida que este proceso se desarrollaba se comenzaron a construir iglesias, catedrales, conventos, monasterios y ermitas, estas últimas a las afueras de las villas. En estos templos los cultos se diversifican, siendo veneradas las imágenes de Cristo, la Virgen María y santos como san Pedro, san Juan, san Bartolomé, etc.

La Virgen María cobró mucha importancia en Andalucía debido a la devoción que sentían por ella los reyes conquistadores, considerándola como su Madre. Se sentían como adalides de su mensaje en la tierra; cruzados que luchaban contra los sarracenos en las líneas fronterizas de Andalucía. En el siglo XIV comienzan a gestarse las reapariciones de las vírgenes que procedían de época visigoda, enterradas por los pobladores antiguos a causa de la invasión de los moros (González Jiménez, 2016: 14). Estos hechos que en algunos casos son ciertos y en otros son leyendas, incrementan también la devoción hacia la Virgen. Las gentes comunes consideraban estos acontecimientos como milagros, como mensajes de la Virgen la cual expresaba su deseo, de que se le construyera un templo para su culto en el lugar del hallazgo.

Al final de la Edad Media la demografía peninsular fue en aumento y los lugares de culto también se incrementarán. Esto tiene como consecuencia la ampliación de las nominaciones marianas. Las advocaciones son atribuciones que se le dan a la Virgen María. Hay atribuciones de carácter emocional (Virgen de Gracia, de los Dolores, de la Amargura, de la Luz, etc.); de características que describen el lugar de aparición (Virgen de la Sierra, de las Nieves, de la Fuensanta, de la Encina, etc.); otras se refieren a pasajes de la Biblia (Virgen de la Anunciación, de la Encarnación, de la Purificación, etc.). Aquí es donde nos encontramos con la advocación de la Virgen de la Aurora. Una atribución que se refiere expresamente al fenómeno que antecede a la salida del Sol, al alba. Esta advocación mariana comienza a hacerse popular a finales del siglo XVII, y poco se sabe de su génesis iconográfica (Rodríguez Becerra, 2016: 122), aunque existen reminiscencias con otras deidades de la religión de la Antigua Grecia y Roma.

El nacimiento de esta advocación no parece estar muy claro, ni tampoco el tipo de interés que motivó a la Iglesia a desarrollar el culto. Pero todo parece apuntar, a que se debió a “una serie de disputas entre las hermandades de seculares, Iglesia y poder civil, contra la orden de los dominicos; de desvincularse de ellos a través de esta advocación, pues la Virgen del Rosario, era la principal de los regulares” (Rodríguez Becerra, 2016: 121). La sociedad española del siglo XVII, era una sociedad inmersa en un religiosidad extrema, donde la Virgen, Cristo y los santos estaban de manera obsesiva presentes en la sociedad del momento. Se formaron cofradías y hermandades y se debió sentir también el impulso de dominar en cierto sentido, el destino de la propia religiosidad y poder disponer de la libertad de elegir cultos y la forma de desarrollarlos. Estamos hablando del siglo XVIII, que es cuando se produce una explosión de hermandades y cofradías del Rosario y de la Virgen de la Aurora, formadas en su gran mayoría por gente del pueblo. Éste es el que va a sustituir a las órdenes regulares y sus formas de representar la religiosidad, una vez comenzadas las exclaustaciones.

CAPÍTULO 3. EL CONTEXTO MATERIAL DEL ROSARIO DE LA AURORA EN LA SUBBÉTICA CORDOBESA

Al declarar la nueva advocación de Aurora, se declaran también nuevas intenciones y diferencias. Posiblemente esto debió causar la génesis de la nueva imagen y quizá también fue el principal motivo de que se cambiara la advocación de Virgen del Rosario por la de Virgen de la Aurora. Los principales rasgos escultóricos que presenta esta última son: *Estado sedente*, el cual se produce a consecuencia de estar descansando sobre una nube guiada por ángeles. *Lábaro en la mano derecha*, en el cual se especifica el nombre de María y sus atribuciones divinas. Algunas imágenes, llevan también un *etro en la mano izquierda*, con el símbolo de la piña (seguridad, protección, prosperidad, felicidad, amistad, conocimiento, etc.). *Tendencia a la policromía*. *Escultura de talla completa*, en madera o escayola y de menor tamaño al natural. *Símbolo de la media luna* a los pies de la imagen, que indica el principio femenino aunque también se puede interpretar como la complementariedad de la luz solar, del Sol que representa a Cristo. *Todas llevan coronas*, y todas ellas son diferentes, dependiendo del gusto de la hermandad. Algunas disponen de *aureolas de plata*, colocadas en la parte trasera de la imagen.

Sobre las fechas de creación de estas imágenes nos tenemos que acoger a las actas históricas de las hermandades y cofradías. Por ejemplo la talla de la Virgen de la Aurora de Priego de Córdoba, se realizó en 1706 que es cuando la hermandad comenzó a establecerse en la antigua Ermita de San Nicasio, ahora Ermita de la Virgen de la Aurora. Del mismo modo, hermandades de pueblos como Carcabuey y Lucena, datan la creación escultórica de sus imágenes, en fechas aproximadas a la de Priego de Córdoba. Las hermandades y cofradías de la Virgen de la Aurora, se originan todas a finales del siglo XVII, principios y mediados del siglo XVIII. No tiene sentido situar la fecha de creación de las imágenes en fechas anteriores.

Imágenes 1 y 2. Virgen de la Aurora de Zuheros (izquierda) y Priego de Córdoba (derecha)



2. LAS ERMITAS Y LOS TEMPLOS

Los templos que reúnen a las hermandades de los auroros o campanilleros, estén o no bajo la advocación de la Virgen de la Aurora presentan características parecidas. Por lo común son ermitas y varían en tamaño y en esplendor, en relación con las aportaciones y donaciones económicas que se hicieron en el pasado, durante su construcción. Son templos de una sola nave, con planta rectangular, techos abovedados y con decoración de yeserías y escayolas. Los retablos suelen ser de madera con decoración barroca, y el altar posee un camarín central donde está colocada la imagen de la titular de la ermita.

El dato anterior, que se refiere a las aportaciones y donaciones de los hermanos, es como decimos, consustancial al esplendor de la ermita; cuanto mayor fuera el número de hermanos, mayores serían también las recaudaciones económicas. Sirva como ejemplo para observar este hecho, la profusión de hermanos que acogió la hermandad de la Virgen de la Aurora de Priego de Córdoba, en los inicios de sus primeras remodelaciones, datadas de principios del siglo XVIII¹. El dato nos viene de unas actas de cabildos de la hermandad donde se expone que:

La hermandad fue en aumento, hasta el punto de que en 1706 se levantó la prohibición del número de hermanos, fijándose en 200, sin contar a los eclesiásticos, que podrían inscribirse sin límite. Y ya en los años siguientes aparecen inscritos individuos de Lagunillas, Fuente Tójar, Zamoranos, Baldío, Campo de Nubes, Anguitar, Tarajal, Cubertilla, Carrasca, Castellar, Caicena, Alborozos, Alcantarilla, Parrilla, Genilla, Zagrilla, Azores, Almedinilla, Barranco, Huerta del Letrado, Paredejas, Fuente Grande, Salado, Jaula, Arroyo de las Parras, Llanos de Rueda, Maniebla y Cañuelo. El dato es sintomático en cuanto que es un indicativo de una densa población en el Campo de Priego, pero asimismo revela que las aportaciones económicas debieron ser suficientes para emprender la tarea de la remodelación artística de la ermita².

Ermitas dedicadas al culto de la Virgen de la Aurora las hay prácticamente por toda Andalucía y hemos podido observar, que son templos que están dentro de las localidades, incluso en algunos pueblos en zonas céntricas. Las fachadas se presentan simples, sin muchas decoraciones, con espadaña y campana para llamar a los fieles. Poseen casa aneja, utilizada como hogar de reunión para la hermandad o casa para el sacristán. De los apuntes anteriores deducimos que son ermitas de nueva construcción o están construidas a partir de otras ya existentes. En algunos casos, la imagen de la Virgen de la Aurora puede estar en otras iglesias mayores, como es el caso de la Virgen de la Aurora (en estado gestacional) de Castro del Río, la cual se encuentra en la Iglesia Madre de Dios.

¹ Aunque existen documentos que exponen que en el lugar de construcción de la Ermita de la Virgen de la Aurora, primero hubo una mezquita, y que ésta fue arrebatada a los moros el 14 de diciembre de 1407, fecha en la que fue tomada la ciudad por los ejércitos del rey Don Juan II, capitaneados por Gómez Suarez de Figueroa. Desde esa fecha se establece en el lugar una imagen de San Nicasio, a la que posteriormente se le construirá una ermita, de la cual derivará la actual ermita de la Virgen de la Aurora. (Peláez del Rosal y Jiménez Pedrajas, 1978: 19-20).

²² Manuel Peláez del Rosal y Rafael Jiménez Pedrajas: *Cancionero Popular del Rosario de la Aurora. Apuntes para una Historia Mariana en Andalucía* (Córdoba: Instituto de Historia de Andalucía, Facultad de Filosofía y Letras, 1978), págs. 36-37.

CAPÍTULO 3. EL CONTEXTO MATERIAL DEL ROSARIO DE LA AURORA EN LA SUBBÉTICA CORDOBESA

Imágenes 3 y 4. Fachadas de las ermitas de la Virgen de la Aurora de Lucena (izquierda) y Priego de Córdoba (derecha)



Imagen 5. Fachada de la Ermita de la Virgen de la Aurora de Luque (Córdoba)³



³ Las imágenes de las fachadas de las ermitas de Lucena y Luque han sido extraídas de: Rafael Jiménez Rueda: *Los auroros de las Sierras Subbéticas cordobesas. Una perspectiva etnomusicológica*. (Priego de Córdoba: Asociación de Amigos de Priego de Córdoba, 2014), pág. 82.

3. SÍMBOLOS EN EL CONTEXTO DE LOS AUROROS

Hacer un estudio exhaustivo de la simbología que se presenta en el contexto de los auroros, requeriría una dedicación y un texto demasiado amplio. Por eso hemos decidido realizar unas breves reseñas al respecto, sin extendernos y sin profundizar demasiado en ello. Tampoco queremos que esta sección sea una recopilación de citas de autores que han investigado la semiótica cultural y social del fenómeno. Aun así nos vemos obligados a mencionar a Ferdinand Saussure (1857-1913), puesto que los conceptos básicos de *significante* y *significado*, los vamos a utilizar para intentar descifrar el sentido de algunos de los símbolos que están presentes en el contexto de los auroros.

Comenzamos hablando sobre la importancia que tiene la música en el ritual paralitúrgico del Rosario de la Aurora. Es ella la que ha abierto esta tesis y sin la cual no tendrían sentido. Las intenciones creativas de aquellos compositores que inventaron estas músicas, estaban dirigidas hacia el pueblo, hacia la gente corriente y devotos de la Virgen. La gran mayoría de las tonadas son simples, con un fugaz sentido de la alegría para las que tienen sonoridad mayor, y con un afán de conseguir emociones melancólicas en aquellas que tienen sonoridad menor. El diseño melódico no es complicado, como efecto de las intenciones creativas antes comentadas. Diseñadas para cantarse en grupo y expresamente en grados interválicos conjuntos, para poder realizar acoples de terceras y sextas, con el fin de hacer más esplendorosa la melodía y la sonoridad armónica del grupo. Los *actos paralitúrgicos* que realizan estas agrupaciones musicales, y el *sentido popular* que también las engloba, indican que nos encontramos ante un fenómeno donde la religión, la cultura y la música tradicional forman un todo.

Las letras que los auroros compusieron para cantar sus melodías son por lo general muy explícitas, y aparecen ejemplos variopintos de las distintas advocaciones con las que se le denomina a la Virgen. Aparecen sobre advocaciones dogmáticas (Inmaculada Concepción, Nuestra Señora, Pusirima, etc.), aquellas atribuidas a los Padres de la Iglesia (Regina Caelis, Stella Maris, Nave del Cielo, Torre de Marfil, Reina del Cielo, etc.), las que están relacionadas con advocaciones marianas (de la Aurora, de la Fuensanta, de la Piedad, etc.) y situaciones geográficas (de las Nieves, del Romeral, del Mar, etc.). Esta temática es constante y consustancial al fenómeno. También las letras tratan sobre Cristo, mencionándose en innumerables coplillas. Y en menor medida tenemos otras letras que tratan sobre otras cuestiones como el Rosario de la Aurora, los santos, el demonio, etc.

El hecho de mencionar constantemente la figura de la Virgen de la Aurora y Cristo, es un reflejo simbólico relacionado con la luz, ejemplificado en el ritual lumínico del amanecer. Los auroros *encarnan la música de ese fenómeno solar que es el alba y que está conducido por la advocación*. La Virgen simboliza el nacimiento del día y Cristo es el Sol que ilumina ese día. En este sentido los auroros son un *elemento propiciatorio de la luz*. (Jiménez Rueda, 2014: 94). Iluminan con la música la noche, la oscuridad. Ésta a su vez simboliza para los creyentes la desgracia, las tinieblas y la muerte entre otras cosas. Los auroros luchan también en sentido metafórico, contra el mal que se esconde en la oscuridad; son “hijos de la luz”. Los elementos materiales relacionados con los fenómenos lumínicos, están muy presentes en su contexto, siendo el farol o farolillo uno de los objetos que podrían sintetizar simbólicamente su tradición musical. Pero además de los faroles,

tenemos las velas, las representaciones materiales del sol, la luna y las estrellas. También los conjuntos de joyas, metales preciosos y espejos que muchas hermandades colocan sobre sus patronas, los cuales potencian el brillo y el esplendor de la imagen de la Virgen. Por tanto, el fenómeno de la luz es inherente al fenómeno del Rosario de la Aurora. Si lo analizamos desde otros puntos de vista, por ejemplo el *religioso* y el *psicológico*, puede darnos algunos datos interesantes sobre los objetivos que persiguen los auroros a nivel emocional y espiritual. Sirva para entender el primer punto de vista, el texto escrito por José Rodríguez Rodríguez⁴. Este investigador cuyo trabajo doctoral versa sobre los usos lingüísticos de los términos relacionados con la luz y aquellos vinculados a la oscuridad comenta que:

El libro del *Génesis* describe la luz como una de las obras de la creación de Dios, realizada concretamente en el día cuarto. Para los antiguos hebreos, la luz es uno de los primeros fenómenos del mundo, creada según el libro del *Génesis*, incluso antes e independientemente de las luminarias celestes. (...) El simbolismo de la luz en el *Nuevo Testamento* se puede resumir en tres ideas (...): *la luz y la revelación*, *la luz y la vida cristiana* y *la antítesis luz y oscuridad* (Rodríguez Rodríguez, 2013: 91-92).

Los tres conceptos que aparecen al final de la cita, son elementos inseparables del contexto religioso de los auroros y del cristianismo en general; son factores que están asociados a las características propias de las imágenes de Dios, Jesucristo o la Virgen. El primero, *la luz y la revelación*, se puede justificar en la propia Biblia, en algunos versículos como los de Timoteo “vive en luz inaccesible” (Timoteo, 1, 16), o “todo don perfecto descende del Padre de las luces” (Santiago, 1, 17). El segundo que trata sobre *la luz y la vida cristiana*, nos lo explica Rodríguez Rodríguez por medio de los siguientes conceptos: “Jesús *ilumina* el camino (...) *La luz* expresa la vida, la felicidad y la alegría (...) *Luz* indica el conocimiento de Dios (...) sus obras son una *forma de iluminar* (...) La esperanza y la tarea de Jesús es crear un pueblo de personas *luminosas*, una ciudad de gentes *transformadas en luz*” (Rodríguez Rodríguez, 2013: 93-116).

Para comprender el último concepto, que viene a tratar la antítesis *luz y oscuridad*, (vida y muerte) nos puede servir el trabajo de Javier Martínez Pinna⁵, puesto que la oscuridad es lo contrario de la luz y alberga todo lo referente a la escatología humana. Es un trabajo interesante ya que expone el significado que tiene y cómo han manifestado las religiones indoeuropeas a lo largo de la historia, la idea sobre la muerte. Para recalcar todo ese *imaginarium* que las personas tenemos sobre nuestra última “zona existencial” y la desgracia de la oscuridad y el infierno, nos pueden servir algunas notas resumidas de este autor. Explica que en la Antigua Mesopotamia: “la vida después de la muerte se entendía para el común de los mortales como un viaje hacia un lugar lúgubre, tenebroso y vil, donde el espíritu del fallecido se vería obligado a realizar un peligroso recorrido a través de un río subterráneo” (Martínez Pinna, 2020: 33).

⁴ José Rodríguez Rodríguez: *Luz y oscuridad en el Nuevo Testamento: estudio terminológico*. (Universidad de Murcia: Departamento de Filología Clásica, 2013). Tesis doctoral, dirigida por Esteban Calderón Dorda.

⁵ Javier Martínez Pinna: *Muerte y religión en el mundo antiguo*. (Madrid: Ediciones Luciérnaga, 2020).

PARTE IV. CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DE LOS ROSARIOS DE LA AURORA. GENERALIDADES

En el Antiguo Egipto Osiris pesaba el corazón de la persona fallecida y en función del resultado, iba al infierno o al paraíso. Los persas no creían en la resurrección, pero si conceptualizaban el cielo y el infierno. Este último, estaba dominado por “Anra Mainyu, un espíritu hostil, la encarnación de la muerte y a su alrededor se agrupaban muchos grupos de demonios, las *daevas* y los que en vida habían cometido pecados (aenah)” (Martínez Pinna, 2020: 76).

Para los griegos, el infierno se situaba en el Tártato, un mundo sin luz, pero lleno de fuego, y donde vagaban aquellos que se habían impuesto al orden de los Dioses del Olimpo. Para los israelitas, el infierno es un lugar donde moran las almas de los rebeldes. El cristianismo cree en la inmortalidad y considera que aunque el hombre está predestinado a morir físicamente, su alma que es inmortal, permanece a la espera de la resurrección.

No todos la auroros tienen creencias sobre este tipo de asuntos, incluso hay quien no tiene siquiera creencias religiosas; algunos lo hacen por mantener la tradición. Pero nos llama la atención la ambivalencia simbólica que existe en el fenómeno auroro; sobre la luz y la oscuridad. Nuestra psicología nos hace preguntarnos tanto por el cielo (luz) como por el infierno (oscuridad). Pensamos que esto último crea más pavor en el ser, que el misterio intrínseco del cielo. Para esto la religión nos muestra un mundo celestial de imágenes, y nos hace creer que existen mundos hermosos, creados para nosotros más allá de la muerte. La religión católica nos da un Padre, que es capaz de morir por sus hijos, que nos protege. Nos da también una Madre que nos consuela y que intenta curar los males de la existencia. La religión es capaz de darnos esperanza, resistencia y resignación ante los avatares de la vida. En suma, la religión es capaz de transformar una vida *miserable y llena de oscuridad*, en una vida llena de *luz y plenitud*. Pero para esto hay que tener fe, y esto es lo que demuestran los auroros con sus rituales religiosos y musicales.

Desde nuestro punto de vista la muerte física y psicológica supone el colapso existencial. La desaparición del tiempo, del espacio, del amor y del alma. Nunca estamos lo suficientemente preparados para esta fatalidad, que nos devuelve de nuevo al mundo de lo orgánico y lo mineral. No queremos aceptar que después del desenlace final, no existe nada, y que lo que realmente importa es lo que haces durante el tiempo que permaneces con vida en este mundo. No existe otra vida, solo la que vives durante el tiempo que permaneces y existes en el mismo.

Este argumento es realmente triste porque racionalmente se podría ver así la continuidad y el fin de nuestra vida. Pero la religión nos ofrece una segunda oportunidad, un salvoconducto para descansar en paz, en gloria y para la eternidad. Para los auroros, participar en un acto simbólico donde pueden absorber esa especie de *sustancia espiritual positiva*, que apoya la luz y la vida (y además posee efectos taumatúrgicos), y que lucha contra la oscuridad, es condición *sine qua non*; algo que define la simbología de su ritual.

CAPÍTULO 3. EL CONTEXTO MATERIAL DEL ROSARIO DE LA AURORA EN LA SUBBÉTICA CORDOBESA



Imágenes 6, 7 y 8 (de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo). Faroles y cruz guía con espejos incrustados para reflejar la luz. Una imagen simbólica de la ambivalencia que existe entre la luz y la oscuridad, la vida y la muerte. (Procesión de la Virgen de la Aurora de Priego de Córdoba, 15-09-2023)



PARTE IV. CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DE LOS ROSARIOS DE LA AURORA.
GENERALIDADES

PARTE V

CONSERVACIÓN SOCIAL Y
EXPERIENCIAS INDIVIDUALES EN
TORNO A LA RELIGIOSIDAD DE LOS
AUROROS EN LA SUBBÉTICA
CORDOBESA

CAPÍTULO 1



CAPÍTULO 1. LA CONSERVACIÓN SOCIAL DEL FENÓMENO DE LOS ROSARIOS DE LA AURORA

1. INFLUENCIA DE LA RELIGIOSIDAD POPULAR EN EL CONTEXTO DE LOS ROSARIOS DE LA AURORA

Sobre la **religiosidad popular** en Andalucía existen diversos estudios¹, por tanto solo vamos a dar algunas pinceladas sobre ella y sobre cómo afecta al contexto de los auroros. En primer lugar vamos a explicar el significado de los dos términos que constituyen el concepto. La segunda acepción de la palabra *religiosidad* en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* expone que es la “práctica y el esmero en cumplir las obligaciones religiosas”. En la Enciclopedia Salvat se expone una explicación un poco más desarrollada: “Dimensión de la personalidad del hombre que tiende a buscar una explicación trascendente a la propia vida y al sentido de la experiencia existencial humana”². El significado de la palabra *popular* en las dos obras comentadas viene a significar lo mismo: “Perteneiente o relativo al pueblo. Que es grato al pueblo”³.

Si relacionamos el significado de los dos términos, se puede entender que el concepto hace referencia a una forma de entender y practicar la religión, que no está normalizada exclusivamente por la Iglesia, sino que incorpora ideas, prácticas y comportamientos que parten de la sociedad secular, y que pueden o no pueden estar en concordancia con lo que establece la Institución religiosa.

En Andalucía la religiosidad popular posee unas características únicas. Esto se puede observar en su Semana Santa, en las romerías, en la Navidad y en las fiestas patronales de sus municipios. Los comportamientos sociales que se producen en torno a estas celebraciones, producen dos experiencias diferentes. Por un lado tenemos una religiosidad que se da dentro del templo (litúrgica), y por otro lado tenemos otra religiosidad que se da fuera del mismo, en la calle (paralitúrgica). La primera está *controlada por la erudición*, y las ceremonias están dirigidas por el sacerdote. En la segunda se *desata la emoción* y la forma de experimentar la celebración. En ésta el pueblo toma la iniciativa y establece sus propios modos de acercarse espiritualmente a sus divinidades. Esta última se celebra en las plazas de los pueblos, en sus calles, en aquellos lugares especiales de la localidad, etc. Estas formas de realizar las celebraciones religiosas, poseen influencias de las prácticas religiosas que antaño las órdenes mendicantes practicaban; cuyas relaciones con el pueblo fueron más cercanas que aquellas que mantenían los sacerdotes de la Iglesia institucional. Pero, ¿de qué modo influencia la religiosidad popular al fenómeno musical y paralitúrgico de los rosarios de la Aurora? Al tener una consideración de naturaleza paralitúrgica, ya perfila unas características diferentes y en cierto sentido contrarias a lo que puede esperarse de la rigidez dogmática

¹ Entre los más destacados, los de Salvador Rodríguez Becerra e Isidoro Moreno. El primero tiene dos trabajos importantes, titulados *Religión y fiesta* (2000) y *La religión de los andaluces* (2006). Isidoro Moreno destaca por su trabajo titulado *Cofradías y hermandades andaluzas* (1985).

² Francesc Navarro y otros: *La Enciclopedia* (Madrid: Ediciones Salvat, 2003), pág. 13196.

³ Francesc Navarro y otros:..., 12490.

y erudita de la Institución. La música y los instrumentos musicales que se utilizan, el atuendo, el tipo de letras (que algunas veces no tienen carácter religioso), las rondas nocturnas, el estado distendido que se da entre los actores y sus conversaciones triviales, la bebida y la comida, las procesiones, las fiestas y las verbenas, etc. Todo esto forma parte del contexto cultural y religioso del Rosario de la Aurora y como se puede comprobar, *son características muy populares*.

La música es popular y no persigue exclusivamente fines religiosos. Aunque esto no ha sido siempre así. Antiguamente se dieron situaciones en las que la Iglesia propugnaba las celebraciones de los rosarios callejeros y las prácticas de sus músicas de forma distinta. Sirva como ejemplo lo que sucedió en la Hermandad de la Aurora de Priego de Córdoba el 25 de febrero de 1757. En esta fecha se proclamó un decreto por parte de la Chancillería de Granada, a causa de los conflictos permanentes que tenía con la Hermandad de las Mercedes, de la misma localidad. El decreto estableció una serie de normas para que los rosarios fueran guiados de manera determinada, sorprendiéndonos el hecho de que se quisiera controlar de forma tan grave a la cuadrilla musical. Dejamos constancia de parte de este texto a continuación, en el cual se exponen obligatoriamente, las formas de interpretar la música, la elección y prohibición de determinados instrumentos musicales y los comportamientos de los participantes, que no podían sobrepasar los límites del decoro de la práctica.

(...) Que ningún Rosario pueda llevar delante de la comitiva tambor, que está prohibido –se arguye– por ser instrumento militar, sino tan sólo bajón «que es el que corresponde al tono serio, grave y majestuoso que deben usar», y no se permitirá cantar sino el Rosario, la Salve o algún responso, al pasar por la casa de enfermos o difuntos. 2ª. Queda asimismo prohibida la disconformidad entre los cánticos de coro principal y el resto de los participantes en la procesión, porque se acostumbra a responder con tono distinto, determinando competencias impropias del respeto y devoción. 3ª, Se prohíbe rigurosamente que las mujeres acompañen al Rosario «respecto a que por haberse permitido se excitó en la mayor parte la inquietud que motivó el ya explicado interdicto». 5ª, Se prescribe a los asistentes al Rosario que vayan con mucho silencio, devoción y bien ordenados (...) procuren que se practique así, corrigiendo cualquier omisión o exceso que acaeciere⁴.

Es difícil establecer certezas sobre cómo serían las músicas que antiguamente acompañaban a los rosarios de la Aurora, pero estamos seguros de que debieron ser más austeras y serias de lo que son en la actualidad. Como demuestra la cita de arriba, no es siempre una elección popular el hecho de poder interpretar la música de un modo u otro. La Iglesia tenía (y tiene) poder y capacidad de *prohibir ciertas formas de interpretación y reprimir comportamientos* en el caso de que no esté de acuerdo con ellos. Reprimir conductas en torno a las prácticas musicales del Rosario de la Aurora, no solo era una práctica antigua. Muy cercana a la actualidad, en la época de la dictadura, algunos sacerdotes consideraron a los auroros como “cuadrillas de borrachos” y gente sin educación y cultura, que aprovechaban la coyuntura religiosa y la libertad que de ella se

⁴ Manuel Peláez del Rosario y Rafael Jiménez Pedrajas: *Cancionero Popular del Rosario de la Aurora. Apuntes para una Historia Mariana en Andalucía* (Córdoba: Instituto de Historia de Andalucía, Facultad de Filosofía y Letras, 1978), págs. 42-43.

podía obtener, para estar durante la noche de fiesta. En algunas localidades se les prohibía incluso la entrada a la iglesia. Pero también hay que decir que estas valoraciones tan aversivas solo representan casos aislados, y se explican en parte porque para la Iglesia (y sobre para algunos de sus sacerdotes) aquello que desvíe la contemplación y cause descontrol y desenfreno en el espíritu, forma parte de otro sistema de valores, que en cierto sentido pueden ser contrarios a los valores morales y espirituales que transmite la Iglesia Católica. Las disputas entre ésta y la religiosidad popular se dan aún. No es extraño que nos encontremos en situaciones en las que la Iglesia insiste (directa o indirectamente) en la peligrosidad moral que entraña aquella. Pero como hemos comentado, es cierto que esto depende también del carácter y la personalidad del sacerdote local, y también es cierto que la apertura de la Iglesia hacia la fiesta del pueblo en la actualidad, parece abrirse cada vez más.

El atuendo que los participantes utilizan en las rondas musicales no es nada llamativo. Si bien los auroros de algunos pueblos de la provincia de Córdoba y Sevilla, utilizan capas cordobesas, y antiguamente también sombrero cordobés. Esto es típico de los pueblos de Priego de Córdoba, Benamejé y Cuevas de San Marcos. En otros como en la localidad de Luque, se utilizan capas pero de color azul y con un sol cosido a la altura del pecho.

Las letras también las hay de carácter popular, no son todas referentes a la Virgen de la Aurora, a Dios y al culto del Rosario y al Rosario de la Aurora. Los estilos de escritura a veces pueden ser cultos y esmerados, y otras veces pueden resultar más vulgares. Copiamos del *Cancionero Popular del Rosario de la Aurora* de Priego de Córdoba, las siguientes coplas, las cuales muestran un contenido no religioso.

Cuatro días lleva un buey del diestro.
por aquí podremos bien considerar,
cual sería la suma pobreza,
cuando un real de plata no pudo alcanzar.

Y para pagar,
lo vendió como así testifican,
san Buenaventura y Hugo, cardenal⁵.

- - -

¿De qué sirve que trabajes tanto,
por bienes terrenos que se han de acabar?,
pues por mucho que los disfrutemos,
a la sepultura vendrán a parar.

Vamos a alabar,
a la Aurora María,
que bienes eternos nos tiene que dar⁶.

⁵ Manuel Peláez del Rosario y Rafael Jiménez Pedrajas: *Cancionero Popular...*, pág. 100.

⁶ Manuel Peláez del Rosario y Rafael Jiménez Pedrajas: *Cancionero Popular...*, pág. 101.

Los demás aspectos que hemos comentado en páginas anteriores (las rondas nocturnas y el estado festivo de las mismas, la bebida y la comida, las procesiones, las verbenas, etc.), forman parte de los comportamientos de la religiosidad popular. Forman parte de esa fiesta religiosa que tanto ha estudiado Salvador Rodríguez Becerra⁷.

Por tanto, este tipo de religiosidad *determina la conservación del fenómeno*, el cual no es exclusivo de la Iglesia. Posee características populares que lo hacen más atractivo para el público. Esto es un factor determinante para *el mantenimiento y la renovación de la tradición*, que creemos que podría perderse si no tuviera la libertad que proporciona una religiosidad, no encorsetada en *dogmas estrictos y ortodoxias indigeribles*.

Para entrar en más detalles sobre la influencia de la religiosidad popular en el contexto de nuestro objeto de estudio, vamos a describir a continuación dos procesiones de dos hermandades de la Virgen de la Aurora. La primera es la de Priego de Córdoba y la siguiente, la de Lucena, celebradas respectivamente el 16 de septiembre y el 8 de octubre de 2023. Las procesiones (en este caso vinculadas a hermandades de gloria) son también *expresiones paralitúrgicas* donde se muestra la cultura local y la religiosidad particular del conjunto de individuos que viven en estos contextos.

1.1. Procesión de la Virgen de la Aurora de Priego de Córdoba⁸

El sentimiento festivo que viven los vecinos de la calle Carrera Álvarez de Priego de Córdoba, que es el lugar donde está situada la Ermita de la Virgen de la Aurora, está presente desde el primer día de celebración. A mediados de septiembre el ambiente es algo más suave que a mitad del verano, y esto invita a la población a participar en las actividades propuestas por la hermandad. Durante las fiestas de la Virgen se realizan juegos tradicionales, chocolatadas, se cocinan y preparan los tradicionales dulces que llaman “retorcíos”, se montan barras en la plaza de la ermita, se llevan a cabo actuaciones de grupos de música y un sinnúmero de actividades de ocio, que colman de fiesta estos días tan especiales. A la par, las celebraciones litúrgicas en el templo conmemoran la festividad de la Virgen y se desarrollan novenas y misas extraordinarias. Se suele invitar a algún sacerdote de localidades cercanas, y algunas veces en ocasiones especiales intervienen personajes ilustres de la Iglesia.

⁷ “Los hombres de todos los tiempos y lugares, han sentido la necesidad de crear y celebrar fiestas, forma institucionalizada de romper con la cotidianidad y ponerse en relación con lo sobrenatural. La fiesta conmemora, repite cíclicamente, finaliza y comienza etapas, a través de rituales y actividades no habituales. La fiesta es la ocasión para la expresión del ritmo, el color, la plasticidad, la sociabilidad, la emotividad, el comensalismo y hasta el desenfreno. En la fiesta se baila, se canta, se juega, se interpreta música, se lucen vestidos, se engalanan espacios y se alegran los grupos humanos hasta el paroxismo como confluencia de todos estos factores (...) la fiesta es expresión y síntesis de la cultura de los pueblos (...) manifiestan de forma simbólica su concepción del mundo, su particular visión de las relaciones con los hombres, los seres sobrenaturales y la naturaleza.” Salvador Rodríguez Becerra: *La religión de los andaluces* (Málaga: Ediciones Sarría, 2006), pág. 145.

⁸ Ver imágenes en el ANEXO IV (DOSIER FOTOGRAFICO, APARTADO 7) del TRABAJO DE CAMPO. En el ANEXO V (GRABACIONES AUDIOVISUALES, CARPETA 9) del TRABAJO DE CAMPO (TOMO II), se puede visualizar la procesión de la Virgen de la Aurora y el grupo musical de los auroros de la localidad. También en esta misma carpeta encontramos un audiovisual de los auroros de Cabra, los cuales han visto renacer su tradición recientemente.

En las procesiones se pueden observar los *roles sociales que gobiernan la sociedad*. Por ejemplo, delante del trono de la Virgen se sitúan las autoridades religiosas, las del poder ejecutivo y las fuerzas del orden. Sosteniendo el peso del trono está el pueblo, el cual hace posible (gracias a su coordinación, comunicación y valoración) la puesta en escena de los valores morales, éticos y estéticos; de las aspiraciones y deseos de la comunidad.

Imagen 1. Salida en procesión de la Virgen de la Aurora de la Iglesia de San Francisco. 16-09-2023



El gasto económico que tiene la hermandad durante estos días es considerable. Hay que sufragar los gastos de la banda de música, de los fuegos artificiales, comprar flores y velas, etc. Esto se lleva a cabo con la finalidad de hacer más esplendorosa la fiesta y *augmentar con ello la devoción y la fe particular*. Las procesiones locales sacan a la luz el sentir de la población, y son también una forma de medir los dos elementos que acabamos de mencionar (devoción y fe). Pueden aglomerar a más o menos personas, lo que indica el nivel del primer elemento. Pueden ser un activador de la fe, en dependencia de lo esplendorosa que sea la fiesta. Estos elementos convierten un acto *festivo-religioso* en un acto *cultural-folklórico*.

1.2. Procesión de la Virgen de la Aurora de Lucena⁹

La procesión de la Virgen de la Aurora de Lucena es una de las más esplendorosas que pueden verse en el sur de Córdoba. Multitud de elementos se unen en la celebración: el trono de la Virgen, los campanilleros, la banda de música, el cortejo de tambores, la comitiva de autoridades, pero sobre todo la participación de un público devoto que colma las calles del recorrido de la Virgen. Una participación sorprendente tiene aquí este último,

⁹ Ver imágenes en el ANEXO IV (DOSIER FOTOGRAFICO, APARTADO 8) del TRABAJO DE CAMPO. En el ANEXO V (GRABACIONES AUDIOVISUALES, CARPETA 12) del TRABAJO DE CAMPO (TOMO II), se puede visualizar la procesión de la Virgen de la Aurora y el grupo musical de los auroros de la localidad.

PARTE V. CONSERVACIÓN SOCIAL Y EXPERIENCIAS INDIVIDUALES EN TORNO A LA RELIGIOSIDAD DE LOS AUROROS EN LA SUBBÉTICA CORDOBESA

pues las calles son estrechas y la gente las recorre junto a la Virgen. Pero también están los que se asoman a los balcones, y al paso del trono encienden bengalas, lanzan flores y jazmines, gritan el nombre de su Virgen, etc.

Imagen 2. Procesión de la Virgen de la Aurora de Lucena (8-10-2023)



Los campanilleros de Lucena participan en este acto colocándose al principio de la procesión. Son muchos y puede observarse el deleite que sienten a lo largo de la celebración, motivado esto por la gran participación del público lucentino. Es también un día de confraternidad, donde se expresa el sentir común de una manifestación religiosa y musical. Todos y todas se juntan para realizar un acto común en torno a su Virgen, y esto los colma de alegría y júbilo. Las procesiones, los vía crucis, los rosarios callejeros y rosarios de la Aurora, los pregones de Semana Santa, etc. Todo este entramado de cultos lo originaron las órdenes mendicantes. Con el paso de los siglos estas celebraciones se volvieron populares y en la actualidad exhiben espléndidas puestas en escena. Los campanilleros de Lucena son un elemento más de este entramado de religiosidad popular, y gracias al conjunto de elementos religiosos y culturales en los que se integran, tienen asegurada su existencia durante todo el tiempo que se mantenga esta tradición religiosa en la ciudad.

2. HERMANDADES Y ASOCIACIONES CULTURALES

La palabra hermandad tiene varias acepciones: 1. Relación de parentesco que hay entre hermanos. 2. Amistad íntima, unión de voluntades. 3. Correspondencia que guardan varias cosas entre sí. 4. Cofradía o congregación de devotos. 5. Privilegio que una o varias personas concede a una comunidad religiosa para hacerlas por este medio partícipes de ciertas gracias y privilegios¹⁰. Las acepciones más relacionadas con el sentido que

¹⁰ *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.*

queremos darle a la palabra hermandad son la 2 y la 5. En cuanto a la 2 es de notar que los lazos de amistad que se crean entre los individuos de las hermandades son fuertes y la voluntad que los une a casi todos es la de tener un proyecto común, basado en esa amistad, en la imagen titular y en el mantenimiento de la infraestructura y organización de la procesión. En cuanto a la acepción 5 se habla de privilegios y gracias. Normalmente suelen ser de carácter espiritual y perdón de los pecados cometidos o pensados, expedidos por alguna personalidad religiosa con cargo importante, o en el mejor de los casos por el propio Papa.

La acepción 4 llama la atención porque incluye la palabra cofradía, palabra cuyo significado es: grupo de individuos que practican un mismo oficio y tienen una imagen titular. La principal diferencia que hay entre una hermandad y una cofradía es que en la hermandad pueden integrarse personas de distinto estatus social, mientras que en las cofradías esto no se produce. Por tanto, parece existir cierta confusión entre los términos. Salvador Rodríguez Becerra, comenta al respecto en su obra conjunta *La Semana Santa en Caminos de Pasión*, lo siguiente:

(...) distinguiendo las de Jaén y Córdoba de las de Sevilla, en las ciudades de Caminos de Pasión, los términos *hermandad* y *cofradía* no son equivalentes como en gran parte de Andalucía. En Alcalá la Real o en Puente Genil, por ejemplo, se adjudica el de cofradía a las organizaciones más antiguas y en Baena, y no hace mucho tiempo en Cabra, Lucena o Puente Genil, a las que tienen estructuras más amplias y contienen hermandades, cuadrillas y otras organizaciones¹¹.

No vamos a abrir aquí un debate sobre el sentido semántico de estas palabras, pero si determinamos que por cuestiones de significado, preferimos referenciar a los auroros y a su estructura organizativa, con el término de hermandad. Por lo general son entidades que poseen una organización estructural y tienen diversas responsabilidades, tanto religiosas, sociales, de caridad, de solidaridad, y para nuestro caso de *conservación y mantenimiento* de un fenómeno musical como es el Rosario de la Aurora y sus coplas.

Mantienen las infraestructuras donde realizan los cultos por medio de cuotas, donaciones, rifas, limosnas, etc. Por lo común las personas que integran la hermandad deben tener las mismas creencias religiosas y sentir devoción por la Virgen titular. Aunque también nos podemos encontrar casos en los que las creencias religiosas, no son los principales motivos para unirse a la hermandad, sino que existen otras relacionadas con la cultura tradicional. Motivos como los de sacar a la imagen de la Virgen en procesión y participar en las fiestas y verbenas que se celebran en su día, y por supuesto participar en las rondas musicales, siendo esto último el motivo más frecuente.

Estas instituciones laicas son orgánicas, y dentro de ellas existen rangos jerárquicos (hermano mayor, secretario, tesorero, sacerdote, etc.). Son organizaciones con estatutos y constituciones, y deben proponer objetivos e iniciativas para constituirse como tal. Un resumen de los estatutos de alguna de ellas, nos puede dar una idea sobre cómo se

¹¹ Salvador Rodríguez Becerra y Salvador Hernández González: *La semana santa en caminos de Pasión. Guía histórica, artística y antropológica*, (Andalucía: Asociación para el Desarrollo Turístico de la Rute de Caminos de Pasión, 2019), pág. 33.

PARTE V. CONSERVACIÓN SOCIAL Y EXPERIENCIAS INDIVIDUALES EN TORNO A LA
RELIGIOSIDAD DE LOS AUROROS EN LA SUBBÉTICA CORDOBESA

organizan y constituyen. Por ejemplo, en los estatutos de la Hermandad de la Aurora de Priego de Córdoba, se disponen y desarrollan los siguientes puntos:

- Naturaleza de la hermandad.
- Sede y domicilio social.
- Distintivos: escudos, sellos, estandarte, pendones, colores e insignias.
- Finalidades: culturales, de evangelización, atención espiritual al hermano, caritativos y sociales.
- Altas y bajas de los hermanos.
- Derechos y obligaciones.
- Asambleas y competencias.
- Cargos que hay en la hermandad: hermano mayor, teniente de hermano mayor, secretario, vicesecretario, tesorero, vicetesorero, vocales, camareras y consiliario¹².

Es importante saber que las coplas del Rosario de la Aurora, se han mantenido y conservado durante tanto tiempo porque las hermandades también lo han hecho. Son instituciones que en algunos casos llegan a superar los 300 años de antigüedad. Por tanto, tienen un condicionante histórico muy potente, lo que subraya su importancia a nivel de patrimonio histórico, material e inmaterial. Por otro lado sabemos que la cantidad de ermitas y santuarios que han quedado de esta devoción, ha disminuido su número durante los siglos XVIII y XIX, a consecuencia de la destrucción de los lugares de culto, esculturas, etc., hechos que entendemos que dejarían desamparadas a las hermandades.

Otro elemento que parece ayudar a conservar y mantener esta tradición musical está en la *libertad e independencia* que la hermandad posee frente a la Iglesia. A menudo los actos litúrgicos celebrados en días ordinarios, como son por ejemplo las rondas musicales y la vuelta al templo para rezar, se lleva a cabo por los mismos hermanos. El sacerdote no está presente y en el caso de que esté, hemos observado que en ciertas localidades permanece al margen de su cargo, comportándose como uno más. Como hemos comentado más atrás, esta independencia ha salvado a algunas hermandades de las objeciones negativas y muchas veces injustas de la Iglesia, al considerar en algunos casos concretos que los músicos, auroros o coplitos eran gente de mal vivir y que salían a cantar por la noche para embriagarse. Sirva para entender esto, un extracto de una entrevista que le hicimos a algunos de los componentes de la “tamborá”¹³ de Cambil, en Jaén.

S. M. O.: (...) Entonces, el hermano mayor era el padre de mi prima. Era el tío Juanillo “el de la caja”, Juan Almagro. Y entonces, él era el que lo tenía. Pero aquello entonces

¹² Ver estatutos completos en ANEXO I de la PARTE V (TOMO II).

¹³ Nombre con el que se denomina a la agrupación musical de este pueblo.

se disolvió, porque en aquel momento, el cura que teníamos de turno no le pareció conveniente, decía que era una fiesta de borrachos y de eso, y aquello se eliminó (...)»¹⁴

Las hermandades de la Virgen de la Aurora son instituciones religiosas que se ayudan mutuamente entre ellas, Los pueblos en donde se realizan estas prácticas, se encuentran a veces dentro de unidades territoriales más amplias (mancomunidades, comarcas, áreas metropolitanas, etc.). Esto amplía el sentimiento de identidad más allá de la entidad local; a una comunidad supramunicipal. Ejemplo de esto lo tenemos en los pueblos del sur de Córdoba: Luque, Priego de Córdoba, Carcabuey, Lucena, Benamejí, etc. Todos ellos pertenecen a la Subbética. Valga para esta cuestión la respuesta de D. Antonio Erencia, Secretario de la Hermandad de la Virgen de la Aurora de Castro del Río:

5. *¿Cómo son las relaciones que tenéis con las demás hermandades de la zona?*

A. E.: Nosotros tenemos una magnífica relación con el resto de las hermandades, porque nos solemos apoyar en nuestras festividades en los demás. Es frecuente que vayamos a Lucena, a Cabra, a Luque, a Benamejí, a Priego,... Todos nos apoyamos unos a otros de vez en cuando..., intentamos que nuestros días grandes, en nuestro caso el 8 de diciembre, intentamos que nos acompañen para realzar un poco más. Lo que es frecuente que mantengamos contacto entre nosotros. Incluso, la hermandad de Priego hizo hace unos años, un encuentro a nivel nacional de hermandades, en la que participamos por supuesto y bueno, es frecuente que ellos nos visiten a nosotros y nosotros a ellos¹⁵

Por tanto, *religiosidad popular, hermandad, libertad, independencia, solidaridad, identidad, condicionantes históricos y patrimonio inmaterial*, son algunos de los factores que hacen que esta tradición musical tan popular de los rosarios de la Aurora, se mantenga en la actualidad. Además de las hermandades existen otras entidades locales que también son importantes para ayudar a mantener, revitalizar y conservar las coplas del Rosario de la Aurora. Nos referimos a las **asociaciones culturales**, que en determinados casos rescatan del olvido tradiciones musicales de este tipo. Conocemos diversos casos, sobre todo en el sur de Córdoba que es donde más hemos trabajado.

Por ejemplo, en el pueblo cordobés de Iznájar, existe una asociación cultural que no solo se encargó de recuperar los rosarios de la Aurora que se le hacían a la Virgen de la Piedad (meses de agosto y septiembre). También se encargó de recuperar el “Chacarrá”, que es el baile tradicional de la localidad; una variedad de fandango verdial. Zuheros (Córdoba) también ha rescatado la Aurora por medio de una asociación de personas ya mayores y jubiladas (esto es lo más común). En Cambil (Jaén) tenemos la “tamborá”, cuyos componentes cantan el Rosario de la Aurora y también los villancicos en Navidad. En Hinojosa del Duque (Córdoba) existe un grupo de mujeres que son las que actualmente cantan los rosarios de la Aurora, pero no tienen constituciones, porque la tradición antigua se perdió:

¹⁴ Entrevista realizada a los componentes de la “tamborá” de Cambil (Jaén) En este caso responde Simona Morales Oya. En ANEXO II del TRABAJO DE CAMPO, entrevista 4, Presentación (TOMO II).

¹⁵ Entrevista realizada a los hermanos de la Aurora de Castro del Río. En este caso responde Antonio Erencia. En ANEXO II del TRABAJO DE CAMPO, entrevista 3, pregunta 5 (TOMO II).

M. R.: Yo no lo recuerdo. Yo he oído que aquí había “mulliores”. Unos tíos de mi madre eran “mulliores”. Que yo conservo los platillos originales, los que traigo para cantar ahora. Pero eso ya se perdió¹⁶

Estas asociaciones son promovidas por los **ayuntamientos y agentes sociales** de las localidades, lo que demuestra su colaboración en el caso de la recuperación de las tradiciones locales perdidas. Por tanto, son instituciones que ayudan a mantener y conservar estos fenómenos musicales. El hecho de que estas hermandades sean instituciones, viene avalado por los datos que disponemos sobre ellas. **Son organizaciones religiosas de gloria**, en contraposición con aquellas hermandades de penitencia. Tienen un entramado estructural y jerárquico complejo, que cuentan con una histórica amplia, en la que la música ha sido un elemento imprescindible, un *símbolo de identidad*. Disponen tanto de patrimonio material como inmaterial, y *forman parte de la cultura popular de los pueblos y de sus barrios*.

Se entiende también que gracias a la institucionalidad de las propias hermandades, se ha conseguido conservar y mantener la tradición con más facilidad. La *historicidad* de éstas y su patrimonio también condicionan su conservación, pues como veremos en apartados siguientes, estos elementos ayudan a que tanto su práctica, como su infraestructura, puedan proponerse como objetos destinados a formar parte del catálogo de *bienes de interés cultural* (BIC). Esto conlleva responsabilidades, pero también privilegios de tipo administrativo y subvenciones para restauraciones, por ejemplo.

Para conocer los detalles de estas hermandades expondremos en los siguientes subapartados una serie de tablas. En ellas aparecen datos de algunas de las hermandades de la Aurora y de otras advocaciones del sur de Córdoba. Los datos son una síntesis de otro trabajo que realizamos en 2014 titulado *Los auroros de las Sierras Subbéticas cordobesas. Una perspectiva etnomusicológica*. Los presentamos ahora resumidos, de manera que podemos visualizar las características comunes que tienen y la forma que tienen de instituirse. Aunque hace diez años que el libro se publicó, podemos asegurar que los datos que van a aparecer en las siguientes tablas no han variado mucho.

Por último hay que decir que la práctica de esta tradición se mantiene y se conserva, gracias a que la gente de las localidades también la acepta. Mucha gente conoce las letrillas y saben que los auroros son una institución cultural muy antigua, observando y escuchando gustosamente las rondas musicales de los fines de semana, siempre que no se practiquen a deshoras. Esto les aporta valor. De no ser así, la práctica se vería abocada a desaparecer o a realizar su actividad en la intimidad o de forma clandestina; *como práctica cultural discriminada*. Por tanto, la *aprobación del pueblo* es otro elemento indispensable para que este fenómeno se pueda mantener y conservar.

¹⁶ Entrevista realizada a tres mujeres que cantan el Rosario de la Aurora en Hinojosa del Duque, son de la Hermandad de la Virgen Niña, en este caso responde María Reyes. En ANEXO II del TRABAJO DE CAMPO (TOMO II), entrevista 2, pregunta 15.

2.1. Hermandad de la Virgen de la Aurora de Luque¹⁷

DATOS A DEFINIR	RESULTADO
Año de fundación	No tienen actas de de fundación.
Desaparición	Hubo un decaimiento en la década de los años 70, motivado por la emigración de personas de Luque a otras comunidades españolas y al extranjero
Resurgimiento	En 1982, coincidiendo con la visita de Juan Pablo II a Sevilla.
Estructura	Estructura jerarquizada y simbólica. Tienen un hermano mayor, secretario, tesorero, etc.
Número de hermanos cantores-instrumentistas /hermanos no cantores y suma de ambos	A fecha de 2014, había 25 hermanos cantores.
Cuotas	No pagan cuotas pero si recogen donaciones y limosnas.
Ayudas	Reciben pocas ayudas de la administración
Infraestructuras	Tienen ermita propia.
Imagen titular	Tienen una escultura de la Virgen de la Aurora.
Hora y fecha de las actividades	Desde que finaliza la Cuaresma hasta septiembre, que es cuando realizan la procesión de la Virgen.
Género en los participantes	En su mayoría hombres, pero esto está cambiando en la actualidad.
Fiestas, verbenas, celebraciones especiales	Realizan una péquela fiesta en la puerta de la ermita, días antes de la celebración de la procesión.
Tipos de coplas	Coplas del pueblo, de poetas y de personas que han tenido especial interés por esta tradición.
Instrumentos musicales utilizados	Campanillas, guitarras, bandurria, laúd, acordeón, crócalos, flauta travesera artesanal de caña y algunos sonajeros.
Presente y futuro de la hermandad	En a actualidad, 2024, esta tradición se mantiene, pero hace falta renovación de ideas e iniciativas.

¹⁷ En Rafael Jiménez Rueda: *Los aurora de las Sierras Subbéticas cordobesas. Una perspectiva etnomusicológica*. (Priego de Córdoba: Asociación de Amigos de Priego de Córdoba, 2014), págs. 159-161.

2.2. Hermandad de la Virgen de la Aurora de Lucena¹⁸

DATOS A DEFINIR	RESULTADO
Año de fundación	Las constituciones de esta hermandad datan de 1717, aunque se tiene constancia de que la hermandad ya existía en el siglo XV, unida a la del Rosario.
Desaparición	Se ha mantenido a lo largo del tiempo.
Resurgimiento	-
Estructura	Estructura jerarquizada y simbólica. Tienen un hermano mayor, secretario, tesorero, etc. Los campanilleros son una formación autónoma dentro de la hermandad.
Número de hermanos cantores-instrumentistas /hermanos no cantores y suma de ambos	No tienen un número determinado / 200 aproximadamente.
Cuotas	Pagan una cuota anual.
Ayudas	Reciben una pequeña ayuda del ayuntamiento.
Infraestructuras	Tienen ermita propia
Imagen titular	Tienen una escultura de la Virgen de la Aurora.
Hora y fecha de las actividades	En los fines de semana del mes de octubre, a las 8:00 a.m. La procesión la realizan por lo común el segundo fin de semana de este mes. También realizan otros rosarios en el mes de mayo.
Género en los participantes	En el conjunto vocal, solo se pueden observar hombres, en el conjunto instrumental actúan ambos géneros.
Fiestas, verbenas, celebraciones especiales	Sí realizan fiestas, en el fin de semana de la procesión de la Virgen, segundo fin de semana.
Tipos de coplas	Coplas del pueblo, de poetas y de personas que han tenido especial interés por esta tradición.
Instrumentos musicales utilizados	Campanillas, guitarra, laúd, bandurria, también instrumentos de viento madera.
Presente y futuro de la hermandad	En la actualidad, goza de buena salud, con la incorporación de las generaciones jóvenes a la práctica musical.

¹⁸ En Rafael Jiménez Rueda: *Los auroros de las Sierras Subbéticas cordobesas. Una perspectiva etnomusicológica*. (Priego de Córdoba: Asociación de Amigos de Priego de Córdoba, 2014), pág. 173.

2.3. Hermandad de la Virgen de la Aurora de Priego de Córdoba¹⁹

DATOS A DEFINIR	RESULTADO
Año de fundación	Se tiene constancia de que la hermandad ya existía en el año 1699.
Desaparición	Desde su fundación se ha ido manteniendo con sus altos y bajos.
Resurgimiento	-
Estructura	Estructura jerarquizada y simbólica. Tienen un hermano mayor, secretario, tesorero, etc.
Número de hermanos cantores-instrumentistas /hermanos no cantores y suma de ambos	Sin especificar/ a fecha de 2014,contaban con más de 500 hermanos, sin que existe límite en la actualidad para ello.
Cuotas	Tienen una cuota anual 5 euros.
Ayudas	Reciben pocas ayudas de la administración.
Infraestructuras	Tienen ermita propia.
Imagen titular	Tienen una escultura de la Virgen de la Aurora.
Hora y fecha de las actividades	Durante todo el año. Cada sábado de cada mes. La procesión de la Virgen de la Aurora, cae normalmente en el segundo fin de semana del mes de septiembre.
Género en los participantes	En su mayoría hombres, pero esto está cambiando en la actualidad.
Fiestas, verbenas, celebraciones especiales	
Tipos de coplas	Coplas del pueblo, de poetas, cuadrilleros y de personas que han tenido especial interés y relación por esta tradición y la hermandad.
Instrumentos musicales utilizados	Campanillas, guitarras, bandurria, laúd, instrumentos de viento madera y viento metal, crótalos, pífano, pandereta con piel.
Presente y futuro de la hermandad	En la actualidad (2024) esta tradición ha revitalizado la práctica, gracias a que hay un hermano mayor joven que ha atraído también a mucha gente nueva. Esto se nota en la cuadrilla de músicos también.

¹⁹ En Rafael Jiménez Rueda: *Los auroros de las Sierras Subbéticas cordobesas. Una perspectiva etnomusicológica*. (Priego de Córdoba: Asociación de Amigos de Priego de Córdoba, 2014), págs. 189-191.

2.4. Hermandad de la Virgen de la Piedad de y Asociación Cultural la “Aurora” de Iznájar²⁰

DATOS A DEFINIR	RESULTADO
Año de fundación	No hay actas de fundación tan antiguas. La hermandad es de creación reciente, concretamente de 1965.
Desaparición	-
Resurgimiento	-
Estructura	Estructura jerarquizada y simbólica. Tienen un hermano mayor, secretario, tesorero, etc. Aunque en esta hermandad, el elección del hermano mayor se realiza por sorteo.
Número de hermanos cantores-instrumentistas /hermanos no cantores y suma de ambos	Sin especificar / a fecha de 2014, la hermandad constaba de más de mil hermanos, repartidos por toda la geografía andaluza.
Cuotas	Tienen que pagar una cuota de 10 euros anuales.
Ayudas	Sin especificar.
Infraestructuras	Tienen ermita propia.
Imagen titular	Escultura de la Virgen, pero en este caso una imagen antigua, vestida.
Hora y fecha de las actividades	Realizan los rosarios durante el mes de agosto a las cinco de la mañana y la procesión el primer fin de semana del mes de septiembre.
Género en los participantes	Hombres y mujeres por igual.
Fiestas, verbenas, celebraciones especiales	La celebración del día de la Virgen de la Piedad en la localidad es motivo de fiesta porque es la patrona de la localidad.
Tipos de coplas	Coplas del pueblo, de poetas, y de personas que han tenido especial interés y relación por esta tradición y la hermandad. Tienen dos estilos de coplas, la “antigua” y la “tradicional”.
Instrumentos musicales utilizados	Campanillas, guitarras, bandurria, laúd, instrumentos de viento madera, crócalos, triángulo, violín, instrumentos idiófonos como el clave y órgano de boca.
Presente y futuro de la hermandad	La participación de la gente en este práctica no merma, se mantiene e incluso hemos notado un cierto incremento en la actualidad.

²⁰ En Rafael Jiménez Rueda: *Los auroros de las Sierras Subbéticas cordobesas. Una perspectiva etnomusicológica*. (Priego de Córdoba: Asociación de Amigos de Priego de Córdoba, 2014), págs. 209-210.

2.5. Hermandad de la Virgen del Carmen de Rute²¹

DATOS A DEFINIR	RESULTADO
Año de fundación	Existen datos que indican que la hermandad ya existía a principios del siglo XVIII.
Desaparición	La hermandad se ha mantenido desde su creación hasta la fecha.
Resurgimiento	-
Estructura	La estructura de esta hermandad es diferente a las de las demás hermandades. Tienen presidente, secretario, tesorero y vocales. Esta junta de gobierno se cambia cada cuatro años. El hermano mayor cambia cada año, al finalizar las fiestas de la Virgen del Carmen y tiene la función de representar a la hermandad en distintos actos.
Número de hermanos cantores-instrumentistas /hermanos no cantores y suma de ambos	Sin especificar/ A fecha de 2014, tenían casi un millar de hermanos.
Cuotas	Tienen una cuota de seis euros anuales.
Ayudas	Reciben una pequeña ayuda de la administración local.
Infraestructuras	Tienen ermita propia.
Imagen titular	Tienen una escultura de la Virgen del Carmen.
Hora y fecha de las actividades	Salen a cantar durante los fines de semana de julio y agosto y celebran una verbena el fin de semana en la que sacan en procesión a la Virgen.
Género en los participantes	En su mayoría hombres, pero esto está cambiando en la actualidad.
Fiestas, verbenas, celebraciones especiales	Celebran una verbena el fin de semana en la que sacan en procesión a la Virgen.
Tipos de coplas	Coplas del pueblo, de poetas, cuadrilleros y de personas que han tenido especial interés y relación por esta tradición y la hermandad.
Instrumentos musicales utilizados	Campanillas, guitarras, bandurria, laúd, acordeón, violín e instrumentos de viento madera.
Presente y futuro de la hermandad	Es una tradición que se mantiene estable, porque la patrona de la localidad es la Virgen del Carmen.

²¹ En Rafael Jiménez Rueda: *Los auroros de las Sierras Subbéticas cordobesas. Una perspectiva etnomusicológica*. (Priego de Córdoba: Asociación de Amigos de Priego de Córdoba, 2014), págs. 226-227.

2.6. Hermandad de la Virgen de la Aurora de Carcabuey²²

DATOS A DEFINIR	RESULTADO
Año de fundación	Principios del siglo XVII, pero no hay datos documentales ni registrales de la constitución de la hermandad.
Desaparición	Se ha mantenido desde su creación.
Resurgimiento	Durante finales de los años 70 y principio de los 80. En los años 50 el culto se restringió.
Estructura	Estructura jerarquizada y simbólica. Tienen un hermano mayor, secretario, tesorero, etc.
Número de hermanos cantores-instrumentistas /hermanos no cantores y suma de ambos	Sin especificar / a fecha de 2014 la hermandad constaba de 135 personas.
Cuotas	Pagan una cuota de 10 euros.
Ayudas	Reciben una pequeña ayuda de la administración local.
Infraestructuras	No han tenido ermita propia hasta hace poco. Actualmente residen en la Ermita de Santa Ana.
Imagen titular	Tienen una escultura de la Virgen de la Aurora.
Hora y fecha de las actividades	A finales de agosto, cuando realizan la procesión de la Virgen.
Género en los participantes	En su mayoría hombres, pero esto está cambiando en la actualidad.
Fiestas, verbenas, celebraciones especiales	Celebran una verbena el fin de semana en el que sacan en procesión a la Virgen. Además hacen suelta de toro de cuerda y realizan diversas actividades festivas: carreras, catas de cerveza. De todas las hermandades de la Subbética, es la que más actividades festivas realiza.
Tipos de coplas	Coplas del pueblo, de poetas, cuadrilleros y de personas que han tenido especial interés y relación por esta tradición y la hermandad.
Instrumentos musicales utilizados	Campanillas, guitarras, bandurria y laúd.
Presente y futuro de la hermandad	Es una tradición que se mantiene estable.

²² En Rafael Jiménez Rueda: *Los auroros de las Sierras Subbéticas cordobesas. Una perspectiva etnomusicológica*. (Priego de Córdoba: Asociación de Amigos de Priego de Córdoba, 2014), págs. 236-238.

3. CONGRESOS, FESTIVALES Y ENCUENTROS DE CUADRILLAS

Las hermandades que practican el Rosario de la Aurora son organizaciones religiosas que están integradas en la cultura popular, que forman parte de la *historicidad y la identidad* local. Sus cultos pertenecen a la *superestructura* social que “integra los aspectos creativos, expresivos, estéticos e intelectuales de la vida humana”²³. Estos elementos se pueden integrar en programas de estudios, y en eventos culturales con finalidades de *mercantilización, de celebración, de reafirmación de la identidad y de confraternización*.

Los estudios históricos, filológicos, artísticos, musicológicos o antropológicos, dilucidan cuestiones de todo tipo en torno al contexto cultural y la práctica musical. Los festivales de música tradicional y folk, son unos escaparates culturales que muestran al público en general, objetos de valor patrimonial. Y aunque son situaciones que descontextualizan el objeto en sí, socialmente pueden generar *atracción y curiosidad*, lo que genera a su vez *mercantilización*. Los encuentros de hermandades en días extraordinarios, como pueden ser las fiestas y cultos de la Virgen, son momentos en los que se afirma la *solidaridad, la fraternidad y la espiritualidad* de los componentes de las hermandades. Estas cuestiones son las que le dan el título a este tercer apartado y son factores que afectan a la conservación del Rosario de la Aurora. Vamos a entrar en más detalles sobre estos elementos en los siguientes subapartados.

3.1. I Congreso nacional sobre cofradías y hermandades del Rosario de la Aurora

El *I Congreso Nacional del Rosario de la Aurora* que se celebró en Priego de Córdoba en 2016, ya lo tratamos en la Parte II del Estado de la Cuestión, pero nos gustaría volver a comentarlo porque nos sirve para comprender la diversidad de disciplinas y enfoques que pueden establecerse para estudiar los rosarios de la Aurora. No todas las disciplinas estudian la música, pero se podría decir que hacen falta todas para comprender el fenómeno en su totalidad. Vamos a describir brevemente los principales enfoques que se expusieron en este congreso, con la finalidad de saber, qué es lo que se necesita para conocer en profundidad el fenómeno del Rosario de la Aurora. Estos enfoques también se pueden extrapolar hacia otras músicas populares de tipo tradicional.

- *Enfoques teológicos*. Estos estudios reflexionan sobre los Evangelios, sobre los escritos teológicos relacionados con el fenómeno en cuestión. Ejemplo de algunos de estos últimos son los Salmos de David y el Salterio de la Virgen María, elementos de los que nació el Rosario. En estos textos se reflexiona sobre los momentos importantes en la vida de Jesús, la Virgen o los distintos apóstoles y santos, relacionándolos con el significado simbólico de la práctica del Rosario de la Aurora y hablando sobre el contenido teológico que tienen las letras que utilizan.

²³ Ignacio González Varas: *Patrimonio Cultural. Conceptos, Debates y Problemas*. (Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya), 2015), pág. 24.

- *Enfoques filológicos*. La filología puede ofrecernos datos sobre los orígenes de la música, puesto que existen más registros documentales sobre textos escritos que sobre música. En la literatura encontramos también citas sobre el fenómeno; en las poesías, historias, leyendas, cuentos, libros de prosa, etc. Como la filología estudia las estructuras y formas poéticas a través del tiempo y establece fechas aproximadas de creación, nos resultan interesantes sus datos porque nos pueden ayudar a comprender la cronología de nuestro objeto de estudio.

- *Enfoques antropológicos*. La antropología es uno de los principales apoyos que tiene la etnomusicología, puesto que nos ayuda a conocer las funciones de la música en la sociedad (Merriam, 1964). La antropología estudia el pasado del ser humano, relacionándolo con el presente, la organización de las instituciones y el modo de interactuar que tienen las personas en el contexto de las prácticas rituales. Analiza los pensamientos generales que la gente tiene sobre lo que se estudia e indaga sobre las cuestiones personales e íntimas de los individuos por medio de las entrevistas, cuestionarios o conversaciones. También reflexiona sobre el contexto de forma directa por medio de la observación participante.

- *Enfoques musicológicos*: La musicología analiza exclusivamente los aspectos musicales del objeto de estudio: el estilo, las estructuras formales, melódicas, rítmicas y armónicas, textura, instrumentos musicales, conjunto musical, etc. Engloba toda una serie de técnicas para extraer sobre todo, conocimiento musical.

- *Enfoques históricos*: La historia nos aporta datos documentales sobre hechos y fechas. Estos son fundamentales para conocer el recorrido que ha tenido el fenómeno a lo largo del tiempo, en el mejor de los casos, desde su creación.

A raíz de saber que para comprender el contexto de los fenómenos culturales se necesitan todos estos enfoques (y algunos más como podrían ser el sociológico y el psicológico), tomamos consciencia de la gran complejidad que tienen los mismos. También se percibe que para poder conservarlos y mantenerlos, son necesarios los estudios interdisciplinarios, porque de este modo, podemos comprender globalmente fenómenos como los del Rosario de la Aurora.

3.2. Festivales de música tradicional y folk

Actualmente en Andalucía existen nueve festivales de música folk²⁴. También existen multitud de eventos por todo su territorio relacionados con las músicas populares de tipo tradicional (encuentros de cuadrillas en Almería, zambombas, verdiales, bailes regionales, etc.). Aunque estos encuentros sacan de su contexto original a los objetos culturales (sobre todo los festivales) son una oportunidad magnífica para mostrar el patrimonio cultural al público en general. Por tanto, son elementos sociales que ayudan a mantener, conservar y difundir los objetos culturales. En estos eventos intervienen diversos agentes sociales: administraciones provinciales y locales, gestores culturales, turismo, hostelería, empresas de sonido e imagen, televisión y radio, etc. Todos estos elementos sirven para organizar un

²⁴Los festivales son: Al Son de la Subbética, Cita Folk, Folkpozoblanco, Folkquivir, Frigiliana 3 Culturas, Granáfolk, Orcefolk, Parapanda Folk y Xera.

acontecimiento donde la música, los intérpretes y artistas más creativos, son los factores ponen en marcha el funcionamiento de aquellos agentes. Es una dinámica en la que cada parte pone su esfuerzo y obtiene su recompensa. Esto ayuda también a la conservación y mantenimiento de las prácticas musicales tradicionales.

La *mercantilización del patrimonio* es un fenómeno muy antiguo, y los agentes del mercado son conscientes de ello. Por esto se realizan actividades con premisas como las del *atractivo de la identidad local* y la *promoción de la diversidad de las expresiones culturales*, porque producen beneficios económicos a las empresas que se dedican a los eventos culturales y a los músicos y grupos de música (y por supuesto a todas aquellas empresas locales dedicadas al ocio, hostelería, comercio, etc.). Al fin y al cabo son la causa de que los eventos se produzcan y de que se genere mercado con ellos. Desde el punto de vista de la conservación y el mantenimiento de la tradición, esto es interesante puesto que la *mercantilización de los productos culturales* ayuda para que dicha labor se produzca.

3.3. Encuentros de cuadrillas de auroros

Los encuentros musicales de auroros son eventos que organizan las cuadrillas de músicos de las hermandades cuya Virgen titular está bajo la advocación de Aurora, o bajo otras advocaciones (Rosario, Carmen, Piedad, etc.). Son eventos que suelen realizarse en fechas extraordinarias, como por ejemplo en el día de la Virgen titular. En la pasada década hubo dos grandes encuentros en Andalucía. El primero en Lucena en 2012 y el segundo en Priego de Córdoba, en 2016 con motivo del *I Congreso Nacional del Rosario de la Aurora*.

Estos encuentros de cuadrillas se realizan para reafirmar la identidad de la tradición. También se observa en ellos la diversidad de las expresiones culturales locales. Al contrario que los festivales de música, donde ésta se *mercantiliza*, con estos encuentros la música y los colectivos *confraternizan*. Los encuentros dan a conocer al público la diversidad musical que posee este fenómeno. Por tanto son mecanismos sociales que conciencian a la gente de la importancia del patrimonio cultural, de la abundancia de prácticas y de la necesidad de mantenerlas y conservarlas.

4. ACTUACIONES CULTURALES PARA FAVORECER LA CONSERVACIÓN DE LAS PRÁCTICAS MUSICALES DE LOS AUROROS

Desde que se proclamó la *Declaración Universal de los Derechos Humanos* por la ONU en 1948, la Sociedad Internacional ha continuado protegiendo no solo los derechos humanos, sino también los económicos, sociales y culturales. Dos pactos al respecto se anunciaron en 1966: el *Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales* y el *Pacto internacional de Derechos Civiles y Políticos*. La UNESCO también ha promulgado desde su creación en 1945, diversas recomendaciones y conferencias y ha celebrado multitud de convenciones, donde se han tratado y debatido, asuntos referentes a las *expresiones y diversidad cultural* y el *patrimonio cultural inmaterial*.

Estos elementos llamaron la atención de los Ministros de la Cultura, porque en cierto momento se observó el peligro que corrían los fenómenos culturales de origen tradicional,

debido a la efectos de la *industrialización de la cultura* y la rápida *globalización*, cuyo efecto inmediato ha sido la *pérdida parcial de las identidades y de las expresiones culturales* (artesanales, rituales, musicales, etc.). A raíz de esto los agentes políticos y sociales tomaron medidas para salvaguardar los fenómenos culturales. Fruto de estas medidas fueron los BIC (Bien de Interés Cultural), que es una *figura de protección* utilizada para poner en valor tanto el patrimonio cultural material como el inmaterial. Esto lo veremos con más detenimiento en el subapartado 4.2., donde estudiaremos varios casos de propuestas de BIC y los aspectos que hay que desarrollar para su obtención. Vamos a comentar a continuación las principales recomendaciones, declaraciones y convenciones de la UNESCO, en materia de protección de la cultura inmaterial. El objetivo de esto es conocer de forma sumaria, las principales motivaciones de las políticas internacionales en materia de protección y gestión cultural.

4.1. La salvaguardia del Patrimonio Cultural: Recomendaciones, Declaraciones y Convenciones de la UNESCO

Las iniciativas de la UNESCO vinculadas a la salvaguardia de la cultura tradicional comenzaron a florecer en la década de los sesenta, pero no ha sido hasta la primera década de este nuevo siglo, cuando se han intensificado las acciones para salvaguardar y conservar los fenómenos culturales. La principal causa de esto es la globalización y la pérdida paulatina de las identidades, hecho causado por la influencia de la *aldea global*. Vamos a realizar una exposición cronográfica de las principales convenciones internacionales de los Ministros de la Cultura para observar su evolución.

- *Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales y el Pacto internacional de Derechos Civiles y Políticos (1966)*. Este pacto nace como réplica a la *Declaración Universal de los Derechos Humanos*, exponiendo que “no puede realizarse el ideal del ser humano libre, liberado del temor y de la miseria, a menos que se creen condiciones que permitan a cada persona gozar de sus derechos económicos, sociales y culturales, tanto como de sus derechos civiles como políticos”²⁵. En el artículo 15 de este tratado se insta a que todo ser humano participe en la vida cultural, que sea beneficiario del progreso científico, y que además pueda disfrutar de los bienes que le correspondan por las producciones científicas, literarias y artísticas de las que sea autor. Estas ideas intentaron encaminar a la sociedad hacia el progreso, ofreciéndoles a los individuos la oportunidad de *desarrollarse intelectualmente y económicamente*.

- *Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular (1989)*. En esta reunión internacional celebrada en París se establecieron pautas con la finalidad de *mantener en el tiempo* la cultura tradicional y popular. Sus principales premisas se fundaron en las siguientes acciones: *definición, identificación, conservación, salvaguardia, difusión, protección de la cultura tradicional y popular y cooperación internacional*. Todas estas premisas contaron con un entramado de técnicas que provenían de diferentes disciplinas (antropología, sociología, historia, derecho, etc.), entre ellas: inventarios,

²⁵ Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (Preámbulo, 1966).

sistemas de identificación y registro, creación de tipologías, archivos, museos, propuestas educativas basadas en la tradición, consejos nacionales, etc.

- *Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural (2001)*. Esta declaración que respondía también a la frase de “Todos somos iguales, todos somos diferentes”, nació como reconocimiento a la “originalidad y pluralidad de las identidades que caracterizan a los grupos y a las sociedades que componen la sociedad” (artículo 1). Cada sociedad y cada cultura tienen sus propias características (lengua, tradiciones, leyes, religión, rasgos fisiológicos, etc.), pero al mismo tiempo compartimos cosas comunes: valores e importancia como personas, emociones y sentimientos, educación, sentimiento de justicia y de injusticia, etc. Esta declaración intentó que el individuo abriera su mente hacia las diferencias que se pueden encontrar en su sociedad, intentando inculcar valores y respeto hacia aquello que pertenece a nuestro “ámbito personal” en relación con la cultura.

- *Declaración de Estambul. El Patrimonio Inmaterial, espejo de la Diversidad Cultural (Estambul, 2002) y Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial (París, 2003)*. Se abre aquí el primer diálogo internacional sobre el patrimonio inmaterial. La Convención Internacional llega a denominar al patrimonio inmaterial del siguiente modo:

(...) los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible.

Las acciones que se desarrollan para proteger el patrimonio inmaterial, son las mismas que las que se propusieron en la *Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular*. Estas reuniones internacionales y sus propuestas son las que van a conducir las políticas culturales de las diferentes comunidades, y son las que conducirán los *programas, proyectos y actividades* para la salvaguardia del patrimonio inmaterial.

En Andalucía hay que subrayar la labor del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH), el cual ha desarrollado durante los últimos 20 años, las directrices escritas en la *Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular*; en relación con el patrimonio cultural inmaterial. Para saber cómo estos procedimientos pueden beneficiar a la conservación de un fenómeno musical como el de las coplas del Rosario de la Aurora, vamos a explicar en el siguiente apartado, los aspectos que se deben desarrollar en una propuesta, cuya finalidad sea la de elevar la práctica musical y todo cuanto rodea a su celebración a BIC, como **actividad de interés etnológico**.

4.2. Las coplas del Rosario de la Aurora como Bien de Interés Cultural (BIC)

Un modelo de solicitud de BIC para un fenómeno cultural como el del Rosario de la Aurora, debería desarrollar puntos claves como: justificación, denominación, localización, tipo de actividad, descripción de la actividad, datos históricos, etnográficos y musicológicos, percepciones e implicaciones sociales, ámbito espacial, recomendaciones para la salvaguardia, fuentes y registros audiovisuales.

Esto es lo que se suele incluir en los informes técnicos. También están los trámites administrativos de solicitud, revisión de los informes por parte de universidades y otras instituciones públicas, y si procede el visto bueno para la declaración del BIC. Como se puede imaginar, el proceso de esto es largo y tedioso, pudiendo demorarse en algunos casos incluso años. Como por ejemplo está pasando con los auroros de Priego de Cordoba, cuya ronda sabatina fue propuesta en 2022, para que se declarase como BIC:

“(…) el objetivo de esto es reconocer institucionalmente *la relevancia y pervivencia* de la tradición de los hermanos de la Aurora de Priego, como una de las manifestaciones orales y musicales más relevantes de Andalucía, y dotar a la expresión inmaterial de un tratamiento específico para garantizar su salvaguardia y transmisión”²⁶.

Pero por cuestiones administrativas que desconocemos, esta tradición cordobesa está tardando en obtener la figura de protección de BIC. Otro ejemplo lo tenemos en los auroros de Garbayuela (Badajoz). Se dicta en el DECRETO 116/2021 de 13 de octubre por el que se declara Bien de Interés Cultural a “Los Auroros” de Garbayuela, con el carácter de Patrimonio Cultural Inmaterial. Se comunica en uno de los apartados del citado decreto que:

Ha de significarse a tales efectos, que “Los Auroros” se constituyen en un patrimonio polisémico que aúna religiosidad popular, tradición y la defensa de una identidad, compartida, recreada y reforzada ritualmente, que paulatinamente ha ido desapareciendo de la Siberia, y cuya vigencia en Garbayuela, a pesar de las dificultades cada vez mayores para su continuidad, no es sino un claro ejemplo de los esfuerzos de una localidad encaminados al mantenimiento de sus tradiciones, porque a pesar de una demografía regresiva, el paulatino despoblamiento rural, los rituales se constituyen en un momento fundamental para recrear una conciencia de identidad y un momento de encuentro entre el pasado y el presente.

La Aurora Murciana es otro ejemplo de declaración BIC. En el DECRETO 97/2012, de 13 de julio, del Consejo de Gobierno de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, por el que se declara bien de interés cultural inmaterial a “La Aurora Murciana” y Los Auroros en la Región de Murcia. En la identificación y descripción del Anexo del DECRETO se expone que:

²⁶ L. Serrano (2002): “Los Cantos de la Aurora de Priego de Córdoba, en camino de ser declarados Bien de Interés Cultural”, *El Día de Córdoba*. En línea: 13-01-2024.

La Aurora murciana, según el profesor y musicólogo D. Antonio Narejos es una de las más antiguas y genuinas manifestaciones populares colectivas de la Región de Murcia. Se desarrolla en el ámbito de la religiosidad popular y tiene su expresión a través del canto que, en su perfil más característico, es realizado por coros de hombres, sin formación musical alguna, que entonan cantos polifónicos a cuatro voces, Cantos heredados de generación en generación y que son transmitidos por tradición oral. Cuentan con una campana de mano como único instrumento acompañante, sobre el cual las voces encuentran su apoyo rítmico y muy buena parte de su peculiar sonoridad.

Se desprende de estos comentarios la raíz tan profunda que tienen los auroros en sus respectivos lugares. Una raíz histórica que engloba identidad, tradición cultural, manifestaciones orales, genuinidad y transferencia de prácticas. Las coplas del Rosario de la Aurora y los auroros representan, como lo representan otras músicas tradicionales (saetas, pregones, villancicos de Navidad, etc.), *la cultura musical religiosa del pueblo*. Esto es algo que nos sorprende porque dado el poder que durante siglos ha establecido la Iglesia sobre el pueblo, es digno de encomio para éste, el hecho de que haya mantenido a lo largo del tiempo un fenómeno musical religioso de este tipo, con independencia en ciertos casos de la Iglesia, fijando su posición y evitando con ello el acaparamiento del culto por parte de ésta.

PARTE V. CONSERVACIÓN SOCIAL Y EXPERIENCIAS INDIVIDUALES EN TORNO A LA
RELIGIOSIDAD DE LOS AUROROS EN LA SUBBÉTICA CORDOBESA

CAPÍTULO 2

CAPITULO 2. EXPERIENCIAS Y PENSAMIENTOS INDIVIDUALES DE LOS AUROROS ACERCA DE SU RELIGIOSIDAD Y REFLEXIONES EN TORNO A ESTA CUESTIÓN

1. UN ENCUENTRO ENTRE LA RELIGIOSIDAD PERSONAL DE LOS AUROROS Y LA TEORÍA CRÍTICA DE HUME, KIERKEGAARD, KANT Y DURKHEIM. EXPERIENCIAS INDIVIDUALES

Hume decía que la religión era un producto cultural y social: “no hay dos naciones que posean los mismos sentimientos respecto a ella. Como si sucede con el amor por ejemplo. Por tanto se puede moldear aquella”¹. Esto da a entender que las creencias religiosas individuales están forjadas bajo elementos de culturas particulares, y que presentan por tanto diferencias entre sí. Vamos a explicar en este apartado cómo es la psicología de los auroros en relación al contexto religioso en el que desarrollan sus actividades, ya que es una de las principales causas de que su fenómeno musical exista. Para esto tenemos que basarnos en las *motivaciones* y en las *experiencias individuales* que tienen estos actores en relación a sus creencias religiosas.

Para realizar esta tarea vamos a ayudarnos de cinco cuestionarios² que les hemos realizamos a cinco personas de las hermandades de la Virgen de la Aurora de Luque y Priego de Córdoba. También disponemos de otras respuestas que hemos conseguido de otras personas que pertenecen a las hermandades de Castro del Rio (Córdoba) y Cambil (Jaén). Queremos reflexionar sobre sus respuestas y para ello nos vamos a apoyar en las ideas teóricas de algunos filósofos: Hume, Kierkegaard, Kant y Durkheim.

Para esto vamos a plantear este apartado de la siguiente manera. Queremos saber qué es lo que piensan los auroros sobre diversas cuestiones morales, existenciales y teológicas: *sobre el pecado, la fe, la creación del mundo y el universo, sobre la Virgen, sus milagros y sus poderes taumatúrgicos, sobre Dios, sobre los actos de caridad y de inhibición, sobre el infierno, la resurrección y salvación y sobre qué es lo que piensan sobre las demás religiones*. Como son bastantes cuestiones las vamos a ir incorporando en subapartados y en cada uno de ellos, comentaremos las respuestas de los entrevistados. Vamos a abrir los apartados con algunas de los pensamientos de los filósofos que hemos nombrado, o también posteriormente a las respuestas, podemos confrontarlas con sus ideas.

Antes de comenzar a tratar cuestiones más profundas, hay que decir que las respuestas de los auroros con respecto a la pregunta de ¿por qué elegiste esta hermandad?, que es la que abre los cinco cuestionarios son las de: elegí esta hermandad por la música y porque me gustan mucho las tradiciones y el folklore local. Todos se inscribieron a su hermandad por influencias de algún familiar, y parece ser que la devoción hacia la Virgen es posterior. Esto llama la atención porque vemos como la música es un factor clave para atraer a

¹ David Hume: *Historia natural de la religión*, (Madrid: Editorial Tecnos, 2010), pág. 4. Cuarta edición. Título original: *The Nature of Religion* (1757).

² Ver cuestionarios en ANEXO I del TRABAJO DE CAMPO (TOMO II).

muchas personas, hacia un tipo de culto religioso, que en principio puede o no puede ser del interés del individuo, pero en el que al final termina participando.

1.1. Sobre el pecado

Para Kierkegaard *el pecado vino al mundo sin historia* y fue Adán el primer hombre que comenzó a sentir la angustia del mismo. Por qué dice esto, pues porque el pecado vino al mundo a causa del primer pecado, y como Adán fue el primer hombre, fue el causante de la pecaminosidad posterior. De aquí surge la *angustia* y el *concepto de sentirse culpable*: “Lo terrible para un hombre, empieza en el momento que él mismo introduce el pecado en el mundo, y se echa toda la culpa sobre sus espaldas”³. De la ignorancia de la manzana, nos vamos a la barbarie de las tribus, y de aquí a la complejidad de las ciudades. Y en ese avance progresivo de la humanidad, para hacer humanos a los individuos se tuvieron que crear dioses, para infundir miedo y explicar lo extraño, y leyes para controlar el irresponsable y dañino comportamiento que tiene el ser en un estado anárquico.

Por tanto, la religión en su origen fue un conjunto de *normas estatutarias*, tanto para ajustar a la sociedad a los intereses religiosos (no tendrás dioses ajenos delante de mí. No te harás, inclinarás, u honrarás a ídolos, etc.), como para controlar los comportamientos dañinos que los humanos producen a sus semejantes (no matarás, no cometerás adulterio, no hurtarás, etc.).

El sentido de culpabilidad parece estar sobrepuesto a nuestra existencia, y los auroros en algunos casos piensan que este sentimiento sobreviene o bien por las leyes de Dios, o por el hecho lógico que causa el sufrimiento que sentimos ante el dolor que producen nuestras acciones sobre los demás. Lo vemos en las cuatro respuestas siguientes, que parten de la pregunta: ¿qué significa para ti la palabra pecado?

J. B. C.: Es la acción o pensamiento que va en contra de la voluntad de Dios, algo que en determinada religión y en nuestro caso la católica, es considerado malo o no correcto⁴

A. L. R.: La palabra pecado para mí, significa algo que has hecho para perjudicar a alguien⁵.

M. B. M.: Lo tengo como calificativo para diferenciar el mal del bien⁶.

A. B.: El mal, lo que nunca se debe hacer⁷.

La primera respuesta la vemos asociada a Dios: “(...) que va en contra de la voluntad de Dios (...)”. Eso posiciona al individuo en un estado inferior frente al Dios de Hume: ese “Dios infinitamente superior al humano”⁸. Las demás respuestas parecen estar dentro de

³ Sören Kierkegaard: *El concepto de la angustia*, (Madrid: Alianza Editorial, 2013). Segunda edición. Título original: *Begrebet Angest* (1844), pág. 96.

⁴ ANEXO I, cuestionario 2, pregunta 4.

⁵ ANEXO I, cuestionario 3, pregunta 4.

⁶ ANEXO I, cuestionario 4, pregunta 4.

⁷ ANEXO I, cuestionario 5, pregunta 5.

CAPÍTULO 2. EXPERIENCIAS Y PENSAMIENTOS INDIVIDUALES DE LOS AUROROS; ACERCA DE SU REIGIOSIDAD Y REFLEXIONES EN TORNO A ESTA CUESTIÓN

la lógica de aquello que puede o no puede causar dolor al prójimo o así mismo. Entonces el pecado es definido por los auroros como una *acción que perjudica al otro y así mismo*. Está dentro del conjunto de comportamientos adquiridos durante la vida; de aquellos que nos sirven para equilibrar y hacer posible nuestra existencia sin “aniquilarnos” mutuamente.

La penitencia es la forma de expiar los pecados. Es una forma de rogarle a Dios para que interceda por nosotros, convirtiéndonos en mejores personas; es una petición de favor⁹. Entonces la penitencia entre el ser y su Dios, además de expiación implica también *mortificación, humildad y bajeza*. Mortificación porque durante la misma se priva la felicidad. Humildad porque el ser se ata obedientemente a su Dios. Bajeza porque de sentir la vergüenza de los pensamientos y actos impuros, el ser siente la necesidad de limpiarlos por medio del sufrimiento y la comunicación con Dios.

J. B. C.: La penitencia es: el remordimiento que se siente tras realizar algo malo o que, por algún motivo, se cree que no fue bueno haberlo concretado. En mi caso soy penitente de la Cofradía del Santísimo Cristo del Silencio y la Expiración, más conocida como “El Silencio”, en la cual vamos rezando un viacrucis, realizando un recorrido con los pies descalzos, o bien arrastrando cadenas que van sujetas a los tobillos. En ese recorrido mis pensamientos y recuerdos fluyen continuamente por mi mente¹⁰

Aunque estas hermandades no son exclusivamente de penitencia, no significa que no la hagan. Nos contaban los auroros de Castro del Rio, donde salen a cantar a las cinco de la madrugada, durante una semana seguida en el mes de diciembre, que la penitencia para ellos era eso mismo: *obligarse durante una semana a levantarse a las cuatro de la mañana y comenzar a cantar a las cinco hasta el alba*, para luego irse al trabajo.

F. T.: (...) Para mí, es mi penitencia. Un saludo a la Madre, que es María, por las calles de mi pueblo, que es lo más grande. Es verdad que (...) como la Aurora para mí, no hay otra cosa. Porque es que a mí me obliga a levantarme a una hora que no es habitual, que este año por circunstancias, me ha pillado de vacaciones, pero por norma yo tengo que..., muchas mañanas, de dejar de cantar e irme al trabajo, porque no me da, no me da tiempo. Entonces, para mí es un esfuerzo, un sacrificio, y es lo que yo me pongo, es mi penitencia¹¹

Estar dentro de una hermandad ya sea de la Virgen de la Aurora o de otra advocación y de su contexto religioso, es un hecho que *regula y controla* los comportamientos de los individuos. Además la penitencia sirve como remedio para expurgar ciertos sufrimientos internos causados por la vida; es un diálogo y una cura para la conciencia y para el espíritu del auroro.

⁸ David Hume: *Historia natural de la religión...*, pág. 63.

⁹ Inmanuel Kant: *La religión dentro de los límites de la mera razón*, (Madrid: Alianza Editorial, 2022), págs. 92-93. Tercera edición. Título original: *Die Religion Innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft* (1793).

¹⁰ ANEXO I, cuestionario 2, pregunta 5.

¹¹ ANEXO II, entrevista 3, pregunta 17, respuesta 2ª.

1.2. Sobre la fe

Para Kant la fe podía ser *eclesial, histórica, revelada o racional*. La primera estaba basada en hechos y acontecimientos históricos; necesitaba libros y documentos. La segunda no los necesitaba porque se podía demostrar por ella misma¹². Lo que el autor quería decir es que existe una religión erudita, que es la que estructura la fe por medio de esa erudición, y otra religión natural, que es la que estructura la fe por medio del convencimiento de la propia razón¹³. *Tener fe es creer firmemente en algo y estar conforme con ese algo en todos sus aspectos*. Si nos quedamos solo con el verbo creer y con su sustantivo creencia, desconectado del concepto de fe, aquella nos viene a decir que:

(...) la creencia es una verdad subjetiva, una convicción, algo que el sujeto considera cierto, y no debe ser confundida con la verdad objetiva, cuya correspondencia en la teoría del conocimiento es el concepto de saber. El sujeto no se relaciona con la realidad sino con la representación (mental) que se hace de ella¹⁴.

Esto último es lo que realmente nos interesa “representación mental que se hace de ella”. Porque para comprender la fe, que no es otra cosa que *creer en la veracidad de aquellas cuestiones que suponen un desafío para nuestro conocimiento*, necesitamos representar y construir el mundo de cierta manera. ¿Cómo entienden y qué entienden los auroros por fe? Lo vemos a continuación:

J. L.: La fe me ayuda a enfrentarme a mi destino dándome fuerza¹⁵.

J. B. C.: Posiblemente la fe solucione las dudas existenciales, pero, ¿Por qué es que las tenemos?, ¿qué nos las causa?, ¿y si las dudas sobre el existencialismo son solo distracciones metidas en nuestros cerebros para no percibir el verdadero propósito que tenemos? O quizás el propósito que tenemos sea la propia búsqueda de un propósito: nuestra fe¹⁶.

A. L. R.: No, no me lo soluciona¹⁷.

M. B. M.: La fe sí. Nos ayuda a sobrellevar momentos muy difíciles en nuestras vidas¹⁸.

A. B.: La fe ayuda mucho en tu día a día, sobre todo en los momentos más difíciles, es un apoyo excepcional que también te ayuda a entender la vida y la muerte¹⁹.

La fe para los auroros es creer en las leyes y verdades de Dios: “enfrentarme a mi destino”, “soluciona las dudas existenciales”, “dándome fuerzas”, “sobrellevar momentos difíciles”, “entender la vida y la muerte”. Por estas cuestiones la *religión se adelanta a la ciencia*,

¹² Inmanuel Kant: *La religión dentro de los límites de la mera razón...*, pág. 194.

¹³ Inmanuel Kant: *La religión dentro de los límites de la mera razón...*, pág. 227.

¹⁴ Antonio Diez Patricio (2017): “Más sobre la interpretación (II). Ideas y creencias. *Neuropsiq.*, vol. 3, núm. 131, (Madrid: Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría).

¹⁵ ANEXO I, cuestionario 1, pregunta 5

¹⁶ ANEXO I, cuestionario 2, pregunta 4.

¹⁷ ANEXO I, cuestionario 3, pregunta 4.

¹⁸ ANEXO I, cuestionario 4, pregunta 4.

¹⁹ ANEXO I, cuestionario 5, pregunta 4.

porque aquella da soluciones inmediatas, mientras que la ciencia parece no terminar de darlas nunca. Sirva para entender esto lo que decía Durkheim:

La ciencia es fragmentaria e incompleta, avanza lentamente y nunca está acabada, pero la vida no puede esperar. Así que las teorías que están destinadas a ayudar a vivir, a impulsar a obrar, están obligadas a adelantarse a la ciencia y a completarla prematuramente. Sólo son posibles cuando las exigencias de la práctica y las necesidades vitales, tal y como las sentimos aun son concebidas distintamente, empujan al pensamiento hacia adelante, más allá de lo que la ciencia nos permite afirmar (...) las religiones (...) no (...) podrán nunca sustraerse a una clase muy especial de especulación (...) no puede considerarse propiamente científica, allí las oscuras intuiciones de la *sensación* y el *sentimiento*²⁰ ocupan a menudo el lugar de las razones lógicas²¹.

Esto nos muestra parcialmente la forma de entender la vida por parte de un auroro. Cree en las cosas inmediatas que la religión le ofrece; soluciones para la vida, la muerte, la angustia, la desesperación, etc. La fe sirve para estabilizar los momentos más críticos de su existencia; es un *apoyo excepcional*.

1.3. Sobre la creación del mundo y Dios

Bertrand Russell no creía en la Causa Primera. Para apoyar esta afirmación decía que si todo debía tener alguna causa, *entonces Dios debía tenerla también, pero cómo éste no la tenía igual el mundo que Dios, y puesto que éste argumento es inconcebible, de ahí que le diera invalidez*²². Esta explicación que parece tan sencilla y racional no combina muy bien con las respuestas de nuestros entrevistados, los cuales aducen que el mundo y el universo deben haber sido creados por “algo superior”.

J. L.: Mientras la ciencia no me demuestre lo contrario, creo que no solo el mundo sino el universo y todo lo existente tuvo que ser iniciado por alguien o algo superior²³.

J. B. C.: Sinceramente creo que no. Pero es la fe hacia ese Dios, la que nos lo hace creer. Pero como católico te digo, que algo hay²⁴.

A. L. R.: No, no es obra de un ser humano²⁵.

M. B. M.: Creo que es algo superior a nuestra mentalidad (no sé cómo calificarlo)²⁶.

²⁰ La cursiva es mía.

²¹ Emile Durkheim: *Las Formas Elementales de la Vida Religiosa*, (Madrid: Alianza Editorial, 2008), pág. 647.

²² Bertrand Russell: *Por qué no soy cristiano*, (Barcelona: Edhasa, 1999), pág. 21, tercera reimpresión (2004). Título original: *Why I am not a Christian*.

²³ ANEXO I, cuestionario 1, pregunta 6.

²⁴ ANEXO I, cuestionario 2, pregunta 7.

²⁵ ANEXO I, cuestionario 3, pregunta 7.

²⁶ ANEXO I, cuestionario 4, pregunta 7.

PARTE V. CONSERVACIÓN SOCIAL Y EXPERIENCIAS INDIVIDUALES EN TORNO A LA RELIGIOSIDAD DE LOS AUROROS EN LA SUBBÉTICA CORDOBESA

A. B.: Sin Dios no se puede entender la creación, solo Él pudo hacer algo tan grande, dejado en manos del género humano, que a veces no somos capaces de ver la grandeza de esa creación²⁷.

Aquí vemos que la fe y la creencia incondicional en Dios salva al individuo de la abrumadora idea de no comprender qué es la creación. La religión es un refugio para el individuo ante el miedo y la duda de la Causa Primera. Le soluciona la incomprensión del mundo y al mismo tiempo le hace participar de algo que parece ser concebible. Como diría Kierkegaard: “La religión es la aceptación del absurdo”²⁸. Se salva también de esta irracionalidad, la crueldad y la bajeza del ser que en principio no debería existir pero que “se perpetuo por el pecado original”. El mal no es causado por Dios sino por el hombre:

A. B.: El mal lo crea el hombre. En nuestras manos está el erradicar ese mal, pero no comprendemos que Dios nos da la libertad, pero muchos de nosotros no sabemos usar esa libertad para el bien de todos²⁹

La respuesta salva a Dios como causa del mal y culpa al hombre, que es la fuente del mismo. Pero esto es algo inconcebible, puesto que si Dios vive en todos nosotros como *summa bonitas*, ¿cómo puede convivir con el mal que en nosotros existe? Esa es la creencia en la fe y apoya el pensamiento de Kierkegaard el cual dice que aunque una idea sea absurda e irracional, se justifica por medio de la creencia.

1.4. Sobre la Virgen

Aunque Dios y Cristo son dos figuras fundamentales en la religiosidad de los auroros, la Virgen es sin duda la que crea y da origen a su culto, tanto religioso como musical. Al mismo tiempo es la figura que sirve como intercesora entre ellos y Dios. Los cultos marianos en Andalucía comenzaron a concebirse durante la Reconquista (ss. XIII-XV). La causa de estos cultos tienen su origen en las órdenes regulares, cuyas misiones intentaron convertir al cristianismo a las gentes que convivían en la frontera con el mundo árabe y judío, y a las diversas herejías que por aquellos entonces existían (pelagianismo, arrianismo, catarismo, etc.). La Virgen de la Aurora es para sus devotos, *el símbolo de la madre*, una imagen repleta de significados y de poderes taumátúrgicos. Es la “psicóloga personal” de cada uno, la que entrega su apoyo incondicional y la que dirige en muchas ocasiones, la vida de un auroro. Estas son las respuestas de nuestros entrevistados en cuanto a sus pensamientos sobre la Virgen:

J. B. C.: Sí, por la fe y devoción que le tengo. Es para mí como mi psicóloga personal³⁰.

A. L. R.: Yo creo que hay que creer en algo para salir adelante ante cualquier problema³¹.

²⁷ ANEXO I, cuestionario 5, pregunta 7.

²⁸ Sören Kierkegaard: *El concepto de la angustia...*, pág. 89.

²⁹ ANEXO I, cuestionario 5, pregunta 8

³⁰ ANEXO I, cuestionario 2, pregunta 9.

³¹ ANEXO I, cuestionario 3, pregunta 9.

M. B. M.: Sí, cuando tienes un rato para orar ante ella, calma tu ansiedad y tus miedos³².

A. B.: La Virgen es un apoyo, sin el cual no se podría entender la vida. Es la que te ayuda a hablar con Dios³³.

A. H.: (...) mis sentimientos cuando estamos en la calle, y cuando estamos en los triduos y cuando estamos en los actos del día 8, yo estoy en un acto religioso de mi Madre, de mi Madre del Cielo (...)³⁴.

Estas respuestas son inseparables del culto que practican los auroros, o bien en la intimidad o bien públicamente en las procesiones o en las rondas musicales. En cualquier caso es el culto en sí unido a un símbolo cuyos significantes parecen dirigirse al concepto de Dios, lo que genera el cambio positivo, aquello que le infiere hacia la paz interior. Durhkeim decía al respecto:

Cualquiera que haya practicado realmente una religión, sabe perfectamente que es el culto lo que suscita esas impresiones de alegría, de paz interior, de serenidad o de entusiasmo que, para el fiel son la prueba experimental de sus creencias. El culto no es simplemente un sistema de signos mediante los cuales se exterioriza la fe, sino el conjunto de los medios que la crean y la recrean periódicamente. Siempre es él el que actúa eficazmente, ya consista en manipulaciones materiales o en operaciones mentales³⁵.

1.5. Sobre los milagros

Si atendemos a la cantidad de exvotos que nos encontramos en los templos donde el culto principal está dedicado a la Virgen, vemos que las personas realizan todo tipo de peticiones a la Virgen. Esto sucede sobre todo en aquellos templos de peregrinación, en los santuarios y en las ermitas extramuros. En aquellas iglesias y ermitas que están dentro de los pueblos los cultos son diferentes, no observamos esa cantidad de exvotos ni tampoco a la gente realizando mandas (personas que caminan descalzas por el campo desde su casa al templo o santuario, que van de rodillas, etc.), como forma de pedir el favor de la imagen.

La Virgen de la Aurora tiene función de consejera y de intercesora. Sirve de apoyo existencial, de liberación de los pecados personales y de protección ante situaciones agravantes. No tenemos constancia de que haya producido grandes milagros, como por ejemplo aquellos realizados por otras vírgenes como la del Rocío, de la Cabeza, de la Fuensanta, de Fátima, de la Sierra, etc. Éstas se encuentran localizadas en santuarios y a cierta distancia de sus núcleos, tienen un contexto distinto a las imágenes de los auroros. Son vírgenes que fueron “encontradas” después de las apariciones milagrosas, las cuales

³² ANEXO I, cuestionario 4, pregunta 9.

³³ ANEXO I, cuestionario 5, pregunta 9.

³⁴ ANEXO II, entrevista 3, pregunta 17.

³⁵ Emile Durkheim: *Las Formas Elementales de la Vida Religiosa...*, pág. 628.

indicaban el lugar donde se debía construir el templo para rendirle culto (Honorio Velasco, 2002). No obstante, nuestros entrevistados tienen una forma muy peculiar de responder sobre los milagros que piensan que la Virgen (de la Aurora en este caso) es capaz de producir, y aunque ésta no tiene el impacto social que tienen las vírgenes que acabamos de comentar, si parece tener un impacto a nivel individual más acusado, pues es la imagen principal de sus cultos, aunque luego puedan tener otros intereses por otras vírgenes. Normalmente es lo que suele suceder:

M. B. M.: Los milagros no son cosas que pueden distinguirse muy palpablemente, pero si analizas bien tu vida, puede haberse dado alguno en ella³⁶.

A. B.: Creo que siempre está haciéndote pequeños milagros, aunque a veces no nos damos cuenta, pero que nos sirven para poder afrontar el día a día³⁷.

1.6. Sobre los actos de inhibición

Albert Camús se preguntó en *El hombre rebelde* si era lícito que el ser pudiera cometer atrocidades. Si esas atrocidades tenían razones teníamos que ser consecuentes, y si no las tenían, o estábamos en la locura (de la cual se salía encontrando respuestas) o le dábamos la espalda³⁸. Las consecuencias para las atrocidades son el castigo, y este viene medido por las leyes del derecho creadas por el individuo en el intento de debilitar y censurar nuestros peores instintos. Nuestros entrevistados responden a la pregunta de *cuáles son los actos que intentas inhibir en ti por ser cristiano*, y nos responden del siguiente modo:

J. L.: Los normales de cualquier ser civilizado y con amor al prójimo³⁹.

J. B. C.: Intentas como todo buen cristiano, cumplir con el decálogo de los diez mandamientos, para vivir liberado de la esclavitud del pecado⁴⁰

A. L. R.: Algunos mandamientos⁴¹

M. B. M.: Prohibirme hacer daño a mis semejantes⁴²

A. B.: Procuero cumplir con los mandamientos de Dios, aunque a veces no lo haga lo bien q quisiera hacerlo, aunque procuro hacer todo el bien que pueda, no solo con grandes cosas sino con el día a día, haciendo todo lo posible para ayudar al que le hace falta⁴³

Los entrevistados se basan en el Decálogo, en la “ley de Dios” para evitar tener que vivir con los remordimientos que pueden producir, los actos cometidos en perjuicio de los

³⁶ ANEXO I, cuestionario 4, pregunta 12.

³⁷ ANEXO I, cuestionario 5, pregunta 12.

³⁸ Albert Camus: *El hombre rebelde*, (Madrid: Alianza Editorial, 2001), pág. 11.

³⁹ ANEXO I, cuestionario 1, pregunta 7.

⁴⁰ ANEXO I, cuestionario 2, pregunta 13.

⁴¹ ANEXO I, cuestionario 3, pregunta 13.

⁴² ANEXO I, cuestionario 4, pregunta 13.

⁴³ ANEXO I, cuestionario 5, pregunta 13.

demás. Por medio del Decálogo intentan inhibirlos. Para estos auroros la religión *es un remedio para las atrocidades que podemos cometer y por tanto para la locura y para el tipo de remordimiento* sobre el que habla Camús.

1.7. Sobre el infierno, resurrección y salvación

Los tres términos que aparecen en el título de este subapartado, quizá sean de los más importantes que hemos tratado hasta ahora. La razón de esto es porque a partir de ellos surgió la religión tal y como la entendemos. ¿Acaso hay algo que inquiete más al individuo que la propia muerte? Para Hume, la religión surgió por la ansiedad y los miedos ante los acontecimientos futuros⁴⁴. Para Kant, no podía existir religión si ésta no era capaz de explicar qué era la vida y no prometía una vida verdadera tras la muerte⁴⁵. Para Kierkegaard, la religión nacía con la ignorancia, de la cual derivaba la inocencia que era la culpable de la angustia, y ésta la causante de que los individuos creyeran en la salvación⁴⁶. ¿Qué es lo que piensan nuestros entrevistados al respecto? Aquí tenemos sus respuestas:

J. L.: Fe en lo que hago, esperanza en que lo haya hecho bien, y castigo por el daño que haya causado⁴⁷

J. B. C.: Son términos que utiliza la fe cristiana:

- Salvación o redención: es la "salvación" de los seres humanos del pecado.
- Resurrección: es la creencia cristiana a través de la fe, que sostiene que un ser puede recobrar la vida después de la muerte.
- Infierno: según la religión católica, es el lugar donde después de la muerte son torturadas eternamente las almas de los pecadores⁴⁸.

A. L. R.: Salvación: no sé, pero dicen que si eres bueno te pasaran cosas buenas, pero no sé hasta qué punto es así. Resurrección: no me sugiere nada porque resurrección, ¿para qué?, para eso no te mueres y punto. Infierno: tampoco creo que exista nada de eso⁴⁹.

M. B. M.: Salvación es igual a descanso. ¿Resurrección?, sin memoria no me sirve. Y el infierno, lo dejas en esta vida⁵⁰.

A. B.: Salvación, resurrección e infierno son términos difíciles. La salvación la ganamos día a día con nuestros actos. La resurrección para una mejor y eterna vida es nuestra meta, y el infierno algo que se puede evitar haciendo siempre el bien en todos los aspectos de la vida⁵¹.

⁴⁴ David Hume: *Historia natural de la religión...*, pág. 93.

⁴⁵ Inmanuel Kant: *La religión dentro de los límites de la mera razón...*, pág. 188.

⁴⁶ Sören Kierkegaard: *El concepto de la angustia...*, pág. 121.

⁴⁷ ANEXO I, cuestionario 1, pregunta 8.

⁴⁸ ANEXO I, cuestionario 2, pregunta 14.

⁴⁹ ANEXO I, cuestionario 3, pregunta 14.

⁵⁰ ANEXO I, cuestionario 4, pregunta 14.

⁵¹ ANEXO I, cuestionario 5, pregunta 14.

PARTE V. CONSERVACIÓN SOCIAL Y EXPERIENCIAS INDIVIDUALES EN TORNO A LA
RELIGIOSIDAD DE LOS AUROROS EN LA SUBBÉTICA CORDOBESA

Como podemos ver las respuestas son muy variadas. Lo que sí parece evidente es que ninguno de los entrevistados cree en el infierno, más bien tienen un concepto definido de él. No sucede lo mismo con el concepto de salvación, sobre el que se puede observar que existe como un *cierto sentimiento de esperanza*. Esto no sucede con el concepto de resurrección, que al igual que con el del infierno se define, pero no se tiene una creencia firme. Por tanto, esto nos conduce a pensar que los entrevistados coexisten con la religión y con sus elementos divinos, no porque esperen una serie de acontecimientos futuros que puedan perpetuar su existencia, *sino como remedio para vivir en el presente con más tranquilidad y estabilidad*.

PARTE VI

METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

CAPÍTULO 1

1. ACLARACIONES TERMIMOLÓGICAS: PROTOTIPOS, TIPOS Y VARIANTES MELÓDICAS

La tarea de encontrar los prototipos y tipos melódicos de un repertorio que no está lo suficientemente estudiado puede ser complicada, puesto que no conocemos las *fórmulas musicales comunes* que existen en él. De manera tradicional estas dificultades las hemos solucionado por medio de técnicas de análisis que consisten en detectar similitudes entre las melodías, por medio de nuestro oído y realizando comparaciones. En la actualidad este proceso se puede realizar también por medio de programas informáticos (Turnitin o Plagiarism Analyzer) que detectan analogías entre las tonadas.

Cuando realizamos esta tarea en repertorios que están más estudiados, como pueden ser los palos del flamenco u otros repertorios en los que conocemos sus fórmulas musicales elementales (seguidillas, fandangos, jotas, etc.), se presentan menos complicaciones, puesto que partimos de creaciones melódicas cuyas estructuras básicas han sido previamente establecidas. Se pueden proponer dos procesos de análisis en esto. El primero es *deductivo* y va de las variantes melódicas a los prototipos y es el que hemos aplicado en este trabajo. El segundo es *inductivo* y va desde las fórmulas melódicas elementales (desde los prototipos) a los tipos melódicos y a toda la gama de variantes que son capaces de generar estos¹.

Debemos aclarar los términos de prototipo, tipo y variantes melódicas, puesto que son conceptos que utilizaremos con frecuencia a lo largo de esta parte del trabajo. Como no hay una definición unificada de los mismos y ya que han sido utilizados por otros musicólogos y etnomusicólogos para tratar el fenómeno de las variantes melódicas, vamos a explicar a continuación qué es lo que entendemos por cada uno de ellos, de forma que quede clara la intención con la que los aplicaremos en este trabajo.

1.1. Prototipo melódico

Llamamos **prototipo melódico** a un esquema o fórmula musical elemental, cuyo sistema melódico, fórmula rítmica y estructura formal nos aparece en un momento histórico determinado, como fórmula musical básica que comienza a utilizarse para desarrollar una actividad musical concreta, en nuestro caso de carácter popular religiosa de tipo tradicional. Los prototipos melódicos no tienen por qué ser exclusivos y únicos, pero sus fórmulas musicales se presentan limitadas.

Estas fórmulas musicales elementales pueden desarrollarse y crear nuevas fórmulas. De este proceso derivan los tipos melódicos. Estos a su vez pueden sufrir cambios y crear toda una serie de variantes melódicas. Al final los repertorios de música tradicional son conjuntos de prototipos, tipos y variantes melódicas, en los que conviven fórmulas y *procesos melódicos*.

¹ Ver subapartado 1.1. del CAPÍTULO 2 de esta PARTE VI.

PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

En relación a las tres partituras que presentaremos a continuación (prototipo de la jota, del fandango y del Rosario de la Aurora), hay que advertir que con esto *no estamos diciendo que estos documentos sean los originales de todos los documentos que se han creado y desarrollado en sus respectivos repertorios*. Más bien lo que *proponemos* es que la fórmula musical que posee ese documento, se refleja en multitud de melodías que pertenecen al mismo repertorio. Es un **esquema musical** desde el cual creemos que arranca un la creación de un repertorio concreto.

Las partituras que mostramos a continuación, son solamente ejemplos de aquello que representa musicalmente, el esquema melódico de lo que denominamos como prototipo. Hay que tener en cuenta, que el repertorio que estamos analizando se inventó hace siglos; ha existido a través de la tradición oral y se practica en la actualidad. Por tanto, es un repertorio en el que se puede *observar un proceso de cambio* el cual afecta a los sistemas melódicos y a las estructuras rítmicas. A continuación comentamos brevemente algunas *fórmulas de prototipos* y su plasmación en una partitura, con la finalidad de entender mejor este concepto.

Por ejemplo, uno de los *prototipos de la jota* está formado por agrupaciones rítmicas ternarias, posee una estructura formal de 8 compases, con cuarteta octosilábica y con sistemas melódicos modales (modo de La, de Mi, etc.). Sirva para poder observar estas características, la partitura que aparece en el Ejemplo 1.

Ejemplo 1. Prototipo melódico de la jota. Solo hasta donde indica la flecha²

Es un documento que fue recogido por Miguel Manzano Alonso y que forma parte de su *Cancionero popular de la Provincia de Burgos*. El autor dice al respecto: "(...) se adivina además, la supervivencia de los ritmos tardolatinos en los que se yuxtaponían ritmos trocáicos y yámbicos hasta completar los versos de ocho sílabas³".

² Referencia del documento: Miguel Manzano Alonso. *Cancionero popular de la provincia de Burgos*, documento 420. Reedición de Rafael Jiménez Rueda.

³ Miguel Manzano Alonso: *Mapa hispánico de bailes y danzas de tradición oral. Aspectos musicales*. (España: Publicaciones CIOFF, 2007), pág. 460.

Uno de los *prototipos del fandango*, es el fandango del sur conocido como verdial (Berlanga, 1998: 151). Está formado por agrupaciones rítmicas ternarias, con seis frases melódicas estructuradas cada una de ellas en cuatro compases (lo indicamos con las flechas en la partitura del Ejemplo 2). Su estructura poética es de cuarteta o quintilla octosilábica, y el sistema melódico utilizado es el modo de Mi con cadencia final descendente.

Ejemplo 2. Prototipo melódico de un fandango del sur (verdial)⁴

VERDIAL ESTILO "MONTES"

Intérpretes: Panda de Pepe "el Lagarto"

Voz = 165 **33**

Yen tu ven - ta - naun man - za - no _____

v. 38 Yen tu puer - tahe - pues - toun guin - do _____ Yen tu ven - ta -

v. 43 naun man - za - no _____ So - lo por ver - te co - ger _____

v. 48 Man - za - ni - tas con tus ma - nos

v. 54 Y guin - di - tas con los pi - es _____

Uno de los *prototipos del Rosario de la Aurora* (Ejemplo 3) está formado por agrupaciones rítmicas ternarias, estructura formal adaptada al septeto con versos deca y dodecasílabo, con quinto verso hexasílabo, de lo que surgen estructuras de tres compases para el decasílabo, cuatro para el dodecasílabo y dos para el hexasílabo. El sistema melódico que utiliza es el tonal menor con mayorización del quinto verso hexasílabo, siempre al relativo mayor. El decurso melódico que posee es prácticamente por grados conjuntos.

⁴ Transcripción y edición de Rafael Jiménez Rueda.

Ejemplo 3⁵. Prototipo melódico del Rosario de la Aurora⁶

3.SALVE DE SAN GABRIEL

Villanueva de Córdoba

Voz = 95

San Ga - briel ce - les - tial vo - lan - do li -

6
v. ge - ro al mun - do ba - jó, a bus - car u - na ro - sa tem -

11
v. pra - na de las cin - cuen - ta ro - sas del san - to ro - sal.

16
v. Cuan - do laen - con - tró, cuan - do laen - con - tró, Sal - ve dí - jo, fra -

21
v. gan - te A - zu - ce - na, de gra - cia es - tás lle - na, con - ti - goes - ta Dios.

Cada uno de estos géneros tiene en su repertorio infinidad de melodías, y sabemos que en cada uno de ellos (jota, fandango y Rosario de la Aurora), existen ejemplos de tonadas con diseño similar o parecido al esquema del prototipo, o con diseños cambiados donde se percibe el esquema original de forma implícita o enmascarada. Sirva para entender esto, los ejemplos de las jotas aragonesas actuales, muy melismáticas y con tempo muy lento y alejadas de la estructura musical (tanto vocal como instrumental) que hemos presentado en el Ejemplo 1.

De la fórmula musical del verdial, derivan también multitud de tipos melódicos que se denominan de distintas maneras: malagueñas, fandangos de Huelva, rondeñas, jaberías, y una gran cantidad de estilos personales de cantaores del flamenco. Estas fórmulas musicales no son sino el desarrollo *cuantitativo* y *cuantitativo* de una fórmula original, dando como resultado diferentes tipos melódicos. En el Rosario de la Aurora podemos comprobar también este proceso, pues de melodías simples surgen otras más complejas que dinamizan las armonías, el acompañamiento y cambian las estructuras formales.

⁵ Aunque el título de esta tonada es “Salve de San Gabriel”, la melodía pertenece al repertorio del Rosario de la Aurora. En la música popular, los “préstamos” de melodías entre repertorios suele ser frecuente.

⁶ Referencia del documento: German Tejerizo Robles, *Cancionero popular de la Provincia de Granada*, pág. 629. Reedición de Rafael Jiménez Rueda.

Son estos cambios los que generan variabilidad y los que poco a poco van modificando los parámetros de las melodías, hasta el punto de hacerse irreconocibles con respecto a la fórmula (o fórmulas) que dio inicio al repertorio. Estas modificaciones se producen en la dirección melódica, en la interválica, estructuras rítmicas, cambios en los compases, cambios en el valor de las figuras, en el sistema melódico, en los reposos cadenciales, etc. Lo podremos comprobar con más detalle en el próximo capítulo.

1.2. Tipos melódicos

La fórmula melódica que está en estado de prototipo puede sufrir cambios y derivar hacia otras fórmulas. De aquí surgen los **tipos melódicos**. Esto también lo asevera Miguel Manzano, atendiendo a la cita que incluimos en la página 51 del Estado de la Cuestión⁷. Estas nuevas fórmulas pueden presentar diferencias melódicas, rítmicas y estructurales con respecto al prototipo y musicalmente pueden ser:

- Copias con base a las características del prototipo pero con algunos cambios.
- Con desarrollos melódicos algo más avanzados.
- Con desarrollos melódicos mucho más evolucionados y complejos.
- Deformaciones con respecto a la fórmula o fórmulas musicales originales. En tal caso no pierden su relación con ella pero en el proceso surgen nuevos tipos melódicos.

Pueden producirse muchos tipos melódicos a raíz de una fórmula básica, y responden a la creatividad personal de los individuos. En nuestra investigación sobre las variantes melódicas del Rosario de la Aurora, hemos detectado 22 tipos melódicos. Cada uno de ellos presenta rasgos musicales que lo diferencia de los demás. Como ya comentamos anteriormente un prototipo es una fórmula musical y se puede ejemplificar por medio de un modelo que puede ser una partitura musical, o simplemente un esquema escrito donde indicamos sus características. Esto lo podemos hacer también con los tipos melódicos. Es decir, podemos elegir un *modelo del tipo melódico*, una partitura que represente al grupo de variantes melódicas de ese tipo melódico concreto.

Al igual que sucede con los ejemplos de los prototipos, los modelos de tipos melódicos no representan la melodía inicial de todas las variantes melódicas de ese tipo melódico, más bien es un ejemplo que *reúne aquellas características melódicas comunes y mejor diseñadas* de todo el grupo de variantes melódicas que forman ese tipo melódico. La selección y presentación de la tonada se produce a través de la valoración (previa observación) de las

⁷“(…) el *tipo melódico* denominado vals, en el sentido más restringido en que aquí lo entendemos (...) (es) cada uno de los *inventos* individualizados que han aparecido como creaciones diferentes del género. En este sentido es en el que decimos, por ejemplo, que Johann Strauss II compuso 169 valsos a lo largo de su carrera, cada uno con su título bien conocido, identificado (...) Un tipo melódico se distingue por una serie de rasgos *definitorios* que lo diferencian de los demás y lo individualizan dentro de un conjunto casi siempre muy amplio. Estos rasgos son: el movimiento o decurso gradual de la melodía, la organización melódica básica, modal o tonal, y los reposos o cadencias sobre grados idénticos o parejos en colorido” (Manzano, 2001: 189-190).

cualidades musicales de todas las variantes melódicas que forman ese tipo melódico. A continuación anotamos las observaciones más importantes:

- El modelo del tipo melódico debe tener el decurso melódico más adecuado para esta tradición. Es decir:

- + Que esté bien construido y que sea fácil de cantar.
- + Que presente buenas correspondencias entre el texto y la música⁸.
- + Que presente una interválica donde no haya saltos ni giros complicados⁹.
- + Que sea inherente a la práctica musical determinada.

- El modelo del tipo melódico debe ser fácil de memorizar, ya que por lo común lo tienen que cantar un grupo numeroso de personas.

- Simplicidad y buena construcción frente a complejidad y mal diseño. ¿Por qué?, pues porque nos encontramos con una tradición musical donde la gente canta en grupo y no son especialistas ni cantan durante todo el año. Lo lógico es pensar que la melodía debe ser cuanto más simple mejor, pues así se adapta a la gran mayoría de individuos, que entendemos que no son músicos profesionales.

- Cuando nos encontramos con varias opciones, elegir un modelo que tenga más relación con la fórmula musical del prototipo melódico¹⁰.

- Dentro de un mismo tipo melódico podemos encontrarnos con melodías arcaizadas y con melodías más evolucionadas, pudiéndonos ver en la situación de no tener un número considerable de variantes que poseen las características de las primeras. Estas pueden estar en declive con respecto a las más evolucionadas. En este caso el modelo del tipo melódico será aquel que represente a la mayor cantidad de tonadas. En este caso las más arcaizantes tienen una tendencia a la desaparición, y por tanto no se practican y no son las más representativas de ese tipo melódico. Estos aspectos de la variabilidad melódica y sus procesos los detallaremos mejor y con ejemplos en el próximo capítulo.

⁸ Que no haya un exceso de anisorrítmias, pues esto es sintomático de que la canción no se ha aprendido correctamente.

⁹ Esto es muestra de un aprendizaje erróneo, o el que la ha enseñado no memorizó correctamente la melodía por falta de memoria musical.

¹⁰ Dentro del mismo tipo melódico, podemos encontrar tonadas que poseen una melodía de ámbito melódico cerrado (G5 reducido) y otras que lo tienen más abierto (G5 triada), y que la cantidad de variantes melódicas de uno y otro tipo estén igualmente proporcionadas dentro del ámbito geográfico elegido. Si la fórmula del prototipo melódico se construye por medio grados conjuntos, en este caso el modelo del tipo melódico cerrado, se posiciona frente al que está más abierto, porque vemos en aquel un material melódico más cercano al del prototipo.

1.3. Variantes melódicas

De los tipos melódicos surgen los **grupos de variantes melódicas**, que son melodías que pertenecen a un tipo melódico concreto, pero que presentan ciertas diferencias entre ellas. Aun así el tipo melódico se puede detectar, siendo *visible* y *audible*, pero también hay que estar familiarizado con el repertorio para poder oír aquellas melodías que presentan similitudes. El trabajo de detectar variantes melódicas por medio del análisis auditivo y visual, es un proceso lento y complicado y es normal confundir melodías de distintos tipos melódicos.

También es complicado detectar la fórmula del prototipo, ya que los elementos musicales que forman parte de la tradición oral están en un proceso de cambio continuo. Tenemos ante nosotros cientos de documentos que están contruidos a partir de fragmentos melódicos que se sueldan entre sí. Solo el análisis musical riguroso nos ayuda a establecer las fórmulas musicales básicas. Valga para esta aserción una cita de Lerdhal y Jackendooff, en la cual habla sobre las Variaciones Goldberg de J. S. Bach:

Más compleja es la situación en la que dos o más pasajes se perciben como elaboraciones de una estructura abstracta que no se expone abiertamente en ningún momento. Las Variaciones Goldberg de Bach son un magnífico ejemplo de este tipo de organización. ¿Por qué es capaz el oyente de reconocer, bajo la variedad aparentemente infinita de su superficie musical, que el aria y las treinta variaciones son todas variaciones unas de otras? ¿Por qué no suenan como treinta y una piezas independientes? La razón está en que el oyente las relaciona más o menos inconscientemente en el proceso de escucha con una estructura abstracta, simplificada y común a todas ellas. Esas relaciones son necesarias no solo para el análisis de música escrita. En cualquier tradición musical que incluya improvisación (...) ornamentación y variación (...) las relaciones entre notas que van asociadas a estas intuiciones son jerárquicas¹¹.

Esta cita nos ayuda a entender el fenómeno de la variación en la música, sea clásica o de cualquier otro género. En las variaciones de las obras de la música culta occidental, se puede detectar (si se tiene habilidad en el análisis musical y un buen oído) el *proceso generativo* del que hablan Lerdhal y Jackendooff. Se observan una serie de relaciones jerárquicas, por ejemplo las que existen entre los grados de tónica, subdominante y dominante. Pero aplicar la teoría generativa a las variantes melódicas del Rosario de la Aurora y de la música tradicional en general, sería una empresa complicada. No por las posibilidades del análisis musical, el cual nos mostraría también relaciones jerárquicas, sino por el proceso creativo de la música de tradición oral, que es continuo, en contraposición al proceso creativo de la música de autor, el cual queda establecido.

¹¹ Fred Lerdhal y Ray Jackendooff: *Teoría Generativa de la Música Tonal*. (Madrid: Ediciones Akal, 2003) Traducción al español por Juan González Castelao. Título original: *A Generative Theory of Tonal Music* (S. l.: The Massachusetts Institute of Technology, 1983), pág. 120.

Repertorios como los del Rosario de la Aurora, se establecieron como prácticas musicales a partir de procesos creativos que en su momento fueron perdurables, pero que actualmente languidecen a causa de falta de práctica y regeneración. Multitud de melodías de este repertorio existen solamente en cancioneros, que son documentos donde coexisten grupos de cientos y cientos de melodías, y donde cohabitan prototipos, tipos y variantes melódicas. Son obras que plasman la memoria musical de un conjunto de individuos que viven en un momento histórico determinado. Por tanto *no analizamos un principio y un final*, como puede suceder en las partituras de la música clásica, *sino un pasado y un devenir*.

2. CLASES Y SUBCLASES DE VARIANTES MELÓDICAS

Una vez explicados los tres conceptos anteriores se presentan algunas complicaciones terminológicas. Y es que no todas las prácticas de música popular de tipo tradicional presentan el fenómeno de las variantes melódicas de igual manera. Unas utilizan los “inventos melódicos” de forma más *personalizada*. Otras los utilizan de forma más *institucionalizada*. Con esto nos referimos a dos tradiciones musicales diferentes.

En la primera se da la improvisación musical aunque no con “total libertad”. Entrecomillamos con total libertad porque hay prácticas musicales en las que los inventos melódicos, tienen que estar dentro del estilo de la tradición musical en la que se encuentran. Por ejemplo, los verdiales malagueños. En la segunda que la puede representar el repertorio del Rosario de la Aurora, no existe ni se practica una libertad creativa musical *in momentum*. Esto se debe a que la celebración del fenómeno es grupal y no individual. Por tanto, la práctica musical *debe normalizarse* a fin de que todo el mundo pueda participar en la celebración. En este caso, la variante que se utiliza ya está establecida y se ha producido por diversos factores (mal aprendizaje, gusto por sonoridades melódicas y rítmicas diferentes de lo que surgen nuevas creaciones, etc.)

La primera práctica responde a un tipo de interpretación individual y espontánea, donde las cualidades naturales del intérprete causan variaciones en las melodías. Algunos de los géneros de música tradicional donde podemos encontrar esta clase de variantes melódicas son los cantos de trabajo, los fandangos verdiales, los trovos malagueños y alpujarreños y las saetas de Semana Santa. Miguel Ángel Berlanga denomina a este tipo de variantes melódicas como **personales**¹². *La segunda práctica* nace también a raíz de recreaciones personales, pero se produce un proceso de interpretación muy diferente al que se lleva a cabo con el de las variantes melódicas personales. En éstas hay libertad creativa, en aquellas se establece el uso de una melodía para que la gente pueda cantar las letras de una canción. Unas poseen dinámicas improvisaciones. Las otras se normalizan de forma concreta. A este tipo de variantes melódicas se les ha denominando como **locales** (Berlanga, 1998: 272). También se las podría denominar como *específicas* o *definidas*.

¹² Miguel Ángel Berlanga: *Los fandangos del sur. Conceptualización, estructuras sonoras, contextos culturales* (1998). 2 tomos. (Granada: Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, 1998), pág. 272. Director de tesis: Dr. D. Ramón Pelinski.

En la práctica del Rosario de la Aurora, la melodía que se utiliza debe ser aprobada y aceptada por todos los grupos de individuos que intervienen en la práctica; tiene que formar parte de su propia cultura musical. También tiene que ser una melodía sencilla, puesto que tiene que cantarse por mucha gente. Debe ser aceptada por el pueblo que es el receptor del mensaje. Y como no, debe ser aprobada por la Iglesia, aunque esto no se da en todos los casos. En las variantes personales deben darse también estos elementos, como es de entender en sus propios contextos, pero con la diferencia de que la improvisación es el factor que genera la variación, que es *fortuita* y *sincrónica*. También hay que entender que aunque sean variantes melódicas personales, las interpretaciones no son infinitas. En las prácticas musicales donde se dan, sus intérpretes tienen “su o sus variantes” y casi siempre las variantes “más famosas en cada momento, influyen sobre el resto de cantaores” (Berlanga, 1998: 206).

Estas reflexiones nos invitan a pensar que las variantes melódicas se clasifican dependiendo del tipo de práctica o tradición musical en la que se desarrollan. Por tanto, aquellas que son personales las tenemos que incluir en prácticas donde existe la improvisación, y las locales en aquellas donde no existe este tipo de recreaciones musicales. No tenemos un conocimiento profundo sobre la variación melódica en otros repertorios diferentes a los del Rosario de la Aurora, por lo que nos atrevemos a establecer comparaciones sistemáticas. Nos gustaría ampliar en un futuro estos aspectos; para poder realizar balances más amplios. No obstante si vamos a dejar constancia a continuación de otras *subclases de variantes melódicas locales* que hemos determinado a raíz de nuestra investigación sobre las coplas del Rosario de la Aurora.

Dentro de cada tipo melódico existen variantes que no se presentan del mismo modo. Las hay que tienen el tipo melódico de forma explícita. Otras lo presentan explícito pero con cambios melódicos: cambios en células rítmicas, dirección melódica, inicios descendentes en lugar de ascendentes y algunas características que más adelante detallaremos. También están aquellas variantes melódicas que presentan el modelo pero de forma latente; lo percibimos pero de forma implícita gracias a elementos como por ejemplo puede ser el perfil melódico. Por último están aquellas variantes en las que el tipo melódico está completamente deformado o es diferente, pero presenta fragmentos melódicos que tienen relación con el mismo.

Por tanto, de las dos clases anteriores (locales y personales) surgen nuevas subclases denominadas: variantes melódicas con el *tipo melódico explícito* (e.), variantes melódicas con el *tipo melódico explícito pero con cambios melódicos* (e. c.), variantes melódicas con el *tipo melódico latente* (l.) y tonadas con *elementos o préstamos del tipo melódico* (c. e. t.). A continuación vamos a explicar con más detalle cada una de estas categorías .

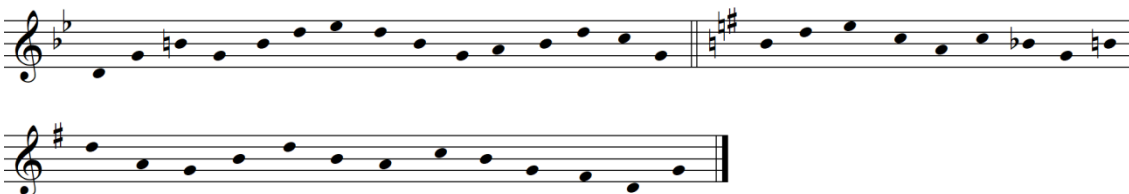
2.1. Variantes melódicas con el tipo melódico explícito (e)

En el subapartado 1.2. de este capítulo hemos descrito el concepto de modelo del tipo melódico y los pasos que hemos establecido para valorarlo y presentarlo. Su melodía es la que nos sirve para guiarnos y determinar su presencia en otras variantes melódicas del mismo tipo; si se puede observar de forma directa o si intervienen cambios melódicos que

Ref. MPCP-LLP-259 (c. 1-33)



Ref. MPCP-LLP-348 (c. 1-19)



- **Principio tercero.** Por regla general, tanto los decursos como los perfiles melódicos de las variantes con el tipo melódico explícito, siempre tendrán más semejanzas que diferencias, sin llegar a existir diferencias acusadas.

2.2. Variantes melódicas con el tipo melódico explícito, pero con cambios melódicos (e. c.)

Hay variantes melódicas que muestran el decurso melódico de forma explícita, pero observamos en ellas ciertos cambios con respecto a las que tienen el tipo melódico explícito. Estos cambios pueden producirse a nivel de compás, rítmico y melódico. Al mismo tiempo tienen semejanzas con el modelo y con las variantes del tipo melódico explícito. Detallamos en los siguientes principios, algunas de las características que hemos observado en esta subclase de variantes.

- **Principio primero.** El decurso melódico tiene prácticamente la misma extensión de frase y número de compases que aquellas tonadas que poseen el tipo melódico explícito.

- **Principio segundo.** Pueden tener comienzos similares a las de tipo explícito, pero posteriormente realizan cambios en la dirección melódica.

- **Principio tercero.** En ciertas ocasiones pueden presentar la misma sucesión de grados que las de tipo explícito.

- **Principio cuarto.** Pueden presentar diferentes figuraciones rítmicas, estilo de canto y tipo de compás. Por ejemplo, las dos tonadas que presentamos en la página siguiente pertenecen al tipo melódico O, y tienen cambios a nivel rítmico y melódico. Por eso los perfiles melódicos de ambas, la que tiene el perfil melódico explícito y la que lo tiene explícito con cambios melódicos, parecen no tener semejanza alguna. Pero si cantamos la melodía completa cuya referencia es CPE-BG-775 (II) (Partitura 2) podemos apreciar las similitudes con respecto a la melodía que tiene la tonada con referencia CPG-GTR-629

PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

(Partitura 1). Las diferencias que se presentan en este caso en particular, se deben a los cambios rítmicos que sufre la melodía con respecto al modelo del tipo melódico. Consideramos oportuno incluir a continuación las partituras y los perfiles melódicos de ambas tonadas, para poder apreciar lo que estamos comentando.

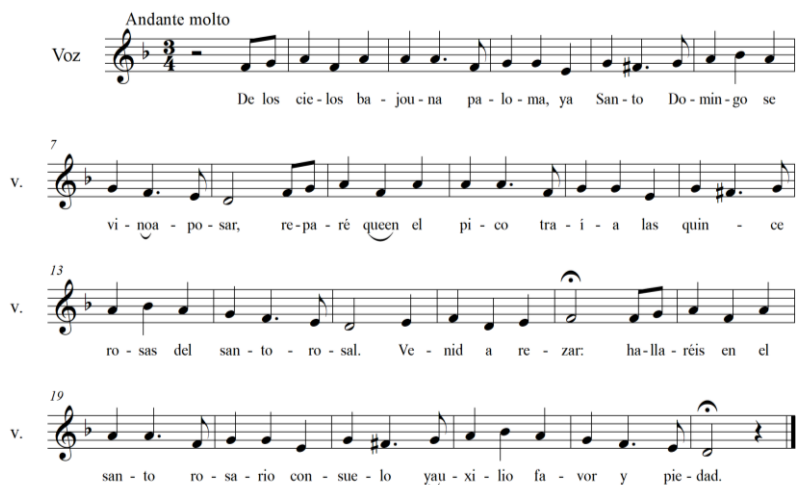
Partitura 1. Variante melódica del tipo melódico 0 con decurso melódico explícito

LA AURORA (346)

Juviles

Andante molto

Voz



De los cie - los ba - jou - na pa - lo - ma, ya San - to Do - min - go se
vi - noa - po - sar, re - pa - ré queen el pi - co tra - i - a las quin - ce
ro - sas del san - to - ro - sal. Ve - nid a re - zar: ha - lla - réis en el
san - to ro - sa - rio con - sue - lo yau - xi - lio fa - vor y pie - dad.

Ref. CPG-GTR-629

Partitura 2. Variante melódica del tipo melódico 0 con decurso melódico explícito con cambios melódicos

23. ROSARIO DE LA AURORA

*Dictó: Mariano del Río Gutierrez de 68 años
sacristan, de Puebla de Alcaacer (Badajoz)*

*Se canta en la madrugada del Corpus
y los dos días siguientes.*

$\text{♩} = 82$

Voz



Sa - cer - do - te; mi - nih - tro de Crih - to, que con vuch - trah ma - nos al -
záis al Se - ñor. Acordeón
Her - mo - so - fa rol.

D.C. Repitiendo la primera frase con otras estrofas. La presente es incompleta

Adición para la 4ª y 5ª estrofa

Ref. CPE-BG-775 (II)

CAPÍTULO 1. CUESTIONES DE TERMINOLOGÍA

Ejemplo 4. Perfil melódico *explícito* del modelo del tipo melódico O

Ref. CPG-GTR-629 (c. 1-17...)



Ejemplo 5. Perfil melódico *explícito con cambios melódicos* de una variante del tipo melódico O

Ref. CPE-BG-775 (II) (c. 1-17)



Si observamos ambas melodías podemos apreciar que el estilo de canto de la Partitura 2 es semiadornado, mientras que la melodía de la Partitura 1 es silábico. Esto tiene su influencia en el perfil melódico de la segunda tonada, que está formado por más sonidos que el perfil melódico de la primera. Las dos primeras frases del primer perfil tiene 15 sonidos, la del segundo 18. En los recuadros de ambos perfiles los podemos contar (ejemplos 4 y 5).

- **Principio quinto.** Dentro de un mismo grupo de variantes, pueden presentarse tonadas con decursos melódicos por saltos interválicos de tríada en contraposición a los decursos melódicos por grados conjuntos. Esto sucede por ejemplo, en las variantes melódicas del tipo melódico E. Nuestro análisis ha determinado que existen 23 tonadas con inicios por grados conjuntos, y otras 28 despliegan un acorde de tríada mayor al comienzo; obtenemos por tanto dos grupos de variantes dentro del mismo tipo. Para determinar el modelo del tipo melódico E hemos tenido en cuenta algunos principios que expusimos en el subapartado 1.2. de este capítulo. Principalmente aquel que dice que el modelo del tipo melódico *debe ser siempre el que sea más fácil de cantar y el que contemple menos complicaciones en el desarrollo interválico*. Por tanto, si debemos elegir entre una melodía que se interpreta por grados conjuntos y otra cuya interválica es más compleja porque hay más saltos, elegimos para determinar el modelo aquellas piezas que se desarrollan por medio de grados conjuntos.

A continuación exponemos varios pentagramas de dos tonadas distintas del tipo melódico E. Los dos del Ejemplo 5 pertenecen a la que tiene el tipo melódico explícito, y los dos del Ejemplo 6 a la que lo tiene explícito con los cambios melódicos (inicio con una tríada mayor).

PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ejemplo 5. Primeros ocho compases de una variante melódica que comienzan y se desarrolla prácticamente por grados conjuntos. Tipo melódico E

Pinilla de los Barruecos

$\text{♩} = 54$

Voz

Al Ro - sa - rio de la Au - ro - ra to - can, si sois ge - ne - ro - sas y que - réis ve -

v.

nir, _____ por las puer - tas pre - cio - sas del cie - lo, sa - lid de la ca - ma, de - jad de dor -

Ref. CPB-MMA-635^a

Ejemplo 6. Nueve primeros compases de una variante melódica que comienza con la triada mayor y tiene un ámbito melódico más amplio. Tipo melódico E

Alquife

$\text{♩} = 115$

Voz

El de - mo - nio a lao - re - ja, _____ tees - tá di - cien - do, no va -

v.

yas al Ro - sa - rio, _____ si - gue dur - mien - do. _____ ¡Vi - va Ma -

Ref. MRCM-SMR-283

- **Principio sexto.** Los cambios se pueden producir también en el sistema melódico. Como aquellos ocasionados en los transcurso evolutivos de tonadas con sistemas melódicos modales, que cambian a sistemas melódicos tonales. Tenemos ejemplos en las tonadas que pertenecen al tipo melódico G. A continuación exponemos los dos primeros pentagramas de dos tonadas que tienen diferente sistema melódico (ejemplos 7 y 8).

Ejemplo 7. Variante melódica con tipo melódico explícito pero con cambio melódico.
La tonada está en modo de La con tercer grado inestable

5. EL ROSARIO DE LA AURORA POR LA MADRUGÁ

Hinojosa del Duque

$\text{♩} = 165$

Voz

Yel Ro - sa - rio de la ma - dru - ga - da yes u - na ca - de - na dein - men - so va -

v.

lor, _____ que por e - lla se su - bea los cie - los ya ver a _____ Ma - ri - a, la

Ref. MPCP-LLP-246

CAPÍTULO 1. CUESTIONES DE TERMINOLOGÍA

Ejemplo 8. Variante melódica con tipo melódico explícito. La tonada completa está en Mi menor

2.2. CANTO AL TERMINAR LA LECTURA

Hinojosa del Duque

$\text{♩} = 165$

Voz

Hi - no - jo - sa, fuen - te dea - le - gri - a, di - cho - sa mil ve - ces te

v.

pue - des lla - mar. _____ por - que tie - nes laAu - ro - raen tu cen - tro: di -

Ref. MPCP-LLP-231

- **Principio séptimo.** Cambios en las estructuras de las frases. Podemos encontrar casos en los que la disposición de las frases está cambiada. Como el caso de la pieza que comentamos a continuación. Posee la estructura poética del septeto con versos deca y dodecasílabos con quinto verso hexasílabo doble. Y es con estos dos últimos versos con los que comienza. Es decir, que cambia la estructura normal de AB CD EF CD que es la estructura que tiene la pieza con el perfil melódico del Ejemplo 9 y con referencia CPG-GTR-645, a la estructura de EE FG AB CD, que es aquella cuyo perfil melódico aparece en el Ejemplo 10.

Por tanto aquí tenemos una tonada con el tipo melódico explícito pero con cambios en la organización de las frases y como consecuencia de ello, en la estructura de la canción. El comienzo de esta pieza debería estar en el primer Do que aparece en el recuadro de su perfil melódico y señalado con una flecha (Ejemplo 10). El principio de este perfil melódico coincide con el final del perfil melódico de la pieza del Ejemplo 9, indicado con una flecha y con subrayado¹⁵.

Ejemplo 9. Tipo melódico explícito con estructura formal AB CD EF CD

Ref. CPG-GTR-645 (c. 1-21...)

¹⁵ Ambas piezas están en sus respectivas tonalidades, por lo que habría que transportar la tonada de arriba, ue está en Re mayor, a la tonalidad de Do mayor, que es la tonalidad de la pieza de abajo.

PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ejemplo 10. Tipo melódico explícito con cambios melódicos, en este caso en la estructura de la frase que quedaría de la siguiente forma: EE FG AB CD

Ref. MPCP-LLP-342 (c. 1-11...)



- **Principio octavo.** Hay grupos en los que todas las variantes pueden presentar diferencias entre ellas, pero tienen en común un patrón similar a partir del cual se producen. Esto sucede con las variantes melódicas del grupo 20 (tipo melódico S). Lo podemos observar en los ejemplos de los tres perfiles melódicos que mostramos a continuación (ejemplos 11, 12 y 13). Vemos como existen correspondencias entre ellos en las tres partes indicadas¹⁶. Serían variantes melódicas de tipo explícito pero con cambios melódicos.

Ejemplo 11. Perfil melódico de una variante del tipo melódico S

Ref. CCT-MAL-75 (c. 1-8...)



Ejemplo 12. Perfil melódico de una variante del tipo melódico S

Ref. CCT-MAL-76 (c. 1-8...)



Ejemplo 13. Perfil melódico de una variante del tipo melódico S

Ref. CCT-MAL-216 (c. 1-18...)



¹⁶ Recuadros con línea continua, recuadros con línea discontinua y recuadros con línea discontinua y con punto. Son las semejanzas que existen entre ellos.

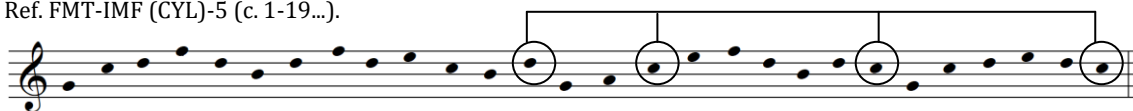
- **Principio noveno.** Puede darse el caso en el que los perfiles melódicos de algunas variantes del mismo grupo parecen ser diferentes. Pero cuando analizamos sus decursos melódicos nos damos cuenta de que son las mismas melodías, que al estar compuestas por grados conjuntos, derivan en una maniobrabilidad de los giros melódicos constante. Esto sucede en las tonadas del Rosario de la Aurora del tipo melódico Q, que aparecen sobre todo en el *Cancionero musical de la provincia de Valencia* de Salvador Seguí. Aunque en este tipo melódico, el modelo lo hemos localizado en Castilla León, en los pueblos de San Pedro Manrique y Voz mediano (Soria).

Los perfiles melódicos de estas dos tonadas pueden parecer diferentes, pero utilizan el mismo procedimiento para construir la tonada. Lo hacen a partir de la creación de un decurso melódico por grados conjuntos que sube y baja en torno a los grados importantes de la escala, realizando los reposos cadenciales sobre el quinto, cuarto o primer grado de la escala mayor.

Los reposos los hemos anotado en el perfil melódico de ambas tonadas (ejemplos 14 y 15). En la primera que tiene referencia FMT-IMF (CYL)-5, estos reposos están en los compases 8, 10, 15 y 19. En la segunda tonada con referencia CMPV-SS-928, los reposos se sitúan en los compases 6, 8, 12 y 16. Para comprobar que los decursos melódicos de ambas melodías son explícitos con cambios melódicos, adjuntamos en la página siguiente las partituras completas.

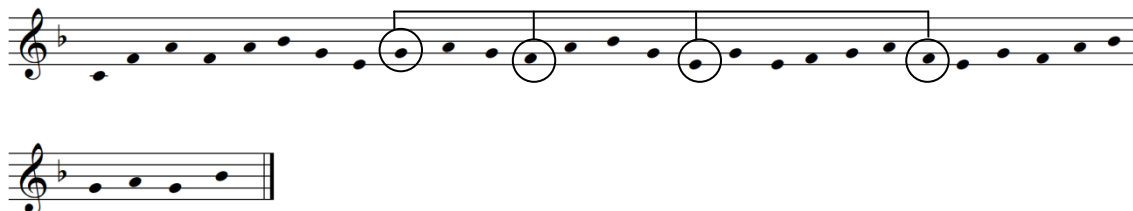
Ejemplo 14. Reposos cadenciales en una variante de tipo melódico Q

Ref. FMT-IMF (CYL)-5 (c. 1-19...).



Ejemplo 15. Reposos cadenciales en una variante de tipo melódico Q.

Ref. CMPV-SS-928 (c. 1-32).



PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Partitura 3. Canción del Rosario de la Aurora. Tipo melódico explícito Q con cambios melódicos

**VIRGEN SANTA,
(Aurora)**

San Pedro Manrique y Vozmediano

Moderato

Voz

¡Vir-gen San-ta! Vir-gen San-ta, dad nos vues-tra gra-cia, dad
Por las ca-lles Por las ca-lles, vues-tras a-la-ban-zas, vues-

7
nos vues-tra gra-cia, pa-ra que con e-lla, pa-ra que con
tras a-la-ban-zas, yel san-to-Ro-sa-rio, yel san-to Ro-

13
e-lla po-da-mos can-tar. pa-ra que con e-lla po-da-mos can-
sa-rio, Rei-na ce-les-tial. yel san-to Ro-sa-rio Rei-na ce-les-

19
tar. Ve-nid a re-zar el Ro-sa-rio la
tial.

Ref. FMT-IMF (CYL)-5

Partitura 4. Canción del Rosario de la Aurora. Tipo melódico explícito Q con cambios melódicos

Fortaleny

$\text{♩} = 56$

Solo Coro

Voces

Pa-dre cu-ra, aus-ted dig-na men-te, aus-ted dig-na
Pa-ra dar u-na vuel-ta las ca-lles, u-na vuel-ta las

Bombo

6
men-te, li-cen-cia pe-di-mos, li-cen-cia pe-di-mos-
ca-lles, "pa" los que qui-sie-ran, "pa" los que qui-sie-ran

11
en pri-mer lu-gar. li-cen-cia pe-di-mos en pri-mer lu-
ve-nir a re-zar. "pa" los que qui-sie-ran ve-nir a re-

16 Solo Coro
gar. Her-ma-nos ve-nid, her-ma-nos lle-
zar.

Ref. CMPV-SS-928

2.3. Variantes melódicas con el tipo melódico latente (I.)

Hay variantes melódicas que parecen tener el tipo melódico de manera oculta. Podemos percibir su latencia por medio de su decurso melódico, el cual se presenta relacionado con el de aquellas variantes melódicas que lo tienen explícito. Estas relaciones las podemos observar en las acentuaciones, en los giros melódicos, sucesión y utilización de los grados, cadencias, etc. Para comprobar esto analizaremos de forma breve dos partituras y sus perfiles melódicos (partituras 5 y 6).

Partitura 5. Canción del Rosario de la Aurora. Tipo melódico N, explícito

COPLAS DE LA AURORA

Valderrobres

Lento

Voz 
 Cin - co son los ca - ño - nes del a - gua, que ba - jan del cie - lo ...

9 
 deum fi - no cris - tal, don - de be bea - que - lla pas - tor - ci - lla Ma - dre del Ro -

19 
 sa - rio, Rei - na ce - les tial. Ve - nid a be - ber. De la fuen - te que ba - ja del

28 
 cie - lo, pa - ra sus de - vo - tos na co doen Be - lén.

Ref. CCT-MAL-239

Partitura 6. Canción del Rosario de la Aurora. Tipo melódico N, latente

COPLA DE LA VIRGEN DE LA AURORA

Priego de Córdoba

$\text{♩} = 85$

Voz 
 En el nom - bre del Ver - bo co - mien - za to - das tres per - so - nas de la Tri - ni -

5 
 dad Pa - dre Hi - jo y Es - pi - ri - tu San - to ben - di - gan ya -

9 
 la - ben con gran ca - ri - dad. Va - mos a la - bar, aces - ta -

13 
 Rei - na por las ca - lles y pla - zas dan - do cruel gue - rra con - tra Sa - ta - nés

Ref. ASSC-RJR-202

Ejemplo 18. Dos primeros pentagramas de una variante melódica con elementos melódicos del tipo melódico E

COPLAS DE LA AURORA

Barrachina

Andante

Voz

A - llá - rri - baen el san - to se - pul - cro,

6

v.

hay u - na ban - de - ra que se ___ de - ja ver, el que quie - ra sen - tar ___ pla - zaen

Ref. CCT-MAL-146

Ejemplo 19. Dos primeros pentagramas de una variante melódica del tipo melódico E

LA AURORA (345)

Cherin

Allegretto

Voz

En el puen - te de la San - ta Au - ro - ra, la rue - da de un - ca - rro aun - ni - ño - pi -

8

v.

1. 2.

lló. En el Sie - te ho - ras es - tu - vo di - fun - to; la Vir - gen Ma -

Ref. CPG.GTR-627

Por medio de estos dos ejemplos comprobamos que el comienzo en ambas tonadas es similar, pero más allá de los siete primeros sonidos no existen coincidencias. Ambas tonadas están muy separadas geográficamente. La primera está en la provincia de Teruel y la segunda en las Alpujarras granadinas. No tenemos constancia de que el tipo melódico E se presente tan abundantemente en el norte, como sí lo hace en el sur de España. En Teruel tienen otros modelos melódicos diferentes para cantar el Rosario de la Aurora. Aun así, estas coincidencias demuestran la influencia que tiene este tipo melódico, el cual está presente en todas las comunidades y regiones españolas que hemos incorporado en este trabajo¹⁷.

¹⁷ También hay otros casos en los que nos encontramos con elementos de distintos tipos melódicos en la misma tonada Ref. CPE-BG-762 (II) que tiene tanto elementos del G13 como las del G16. Ref. FMT-IMF (CO)-15 tiene tanto del G14 como las del G13. Ref. FMT-IMF (HUE)-4, tiene tanto de G14 como de G16. Ref. CPG-GTR-626 G16, tiene relación con las tonadas del G14.

PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

CAPÍTULO 2

CAPÍTULO 2. ANÁLISIS MUSICAL DE LOS GRUPOS DE VARIANTES. DETERMINACIÓN DE LOS TIPOS. DETERMINACIÓN DE LOS PROTOTIPOS MELÓDICOS. ANÁLISIS DEDUCTIVO

1. ANÁLISIS MUSICAL DE LOS GRUPOS DE VARIANTES MELÓDICAS

Como hemos expuesto en las primeras páginas del capítulo anterior, los géneros y repertorios de la música popular de tipo tradicional se inician a partir de “inventos” melódicos que *crean músicas funcionales*, que son utilizadas por los individuos en sus diversas actividades culturales. Estos inventos (que denominamos con el nombre de prototipos) cuando permanecen y proliferan en sus propias prácticas musicales, generan multitud de tipos melódicos y variantes. Para determinar estos elementos se nos presentan algunos inconvenientes.

Conocemos las fórmulas melódicas básicas de muchos de los géneros de música tradicional española, porque se han determinado por medio de estudios previos. Este es el caso de la jota o de los fandangos del sur¹. Pero cuando analizamos un repertorio de música tradicional sobre el que aún no hay estudios musicológicos amplios y rigurosos, como por ejemplo el repertorio del Rosario de la Aurora, tenemos que determinar las fórmulas básicas nosotros mismos, por medio del análisis de multitud de melodías. De este modo podemos especificar los tipos melódicos y los grupos de variantes, y a partir de estos establecer el prototipo o prototipos determinados.

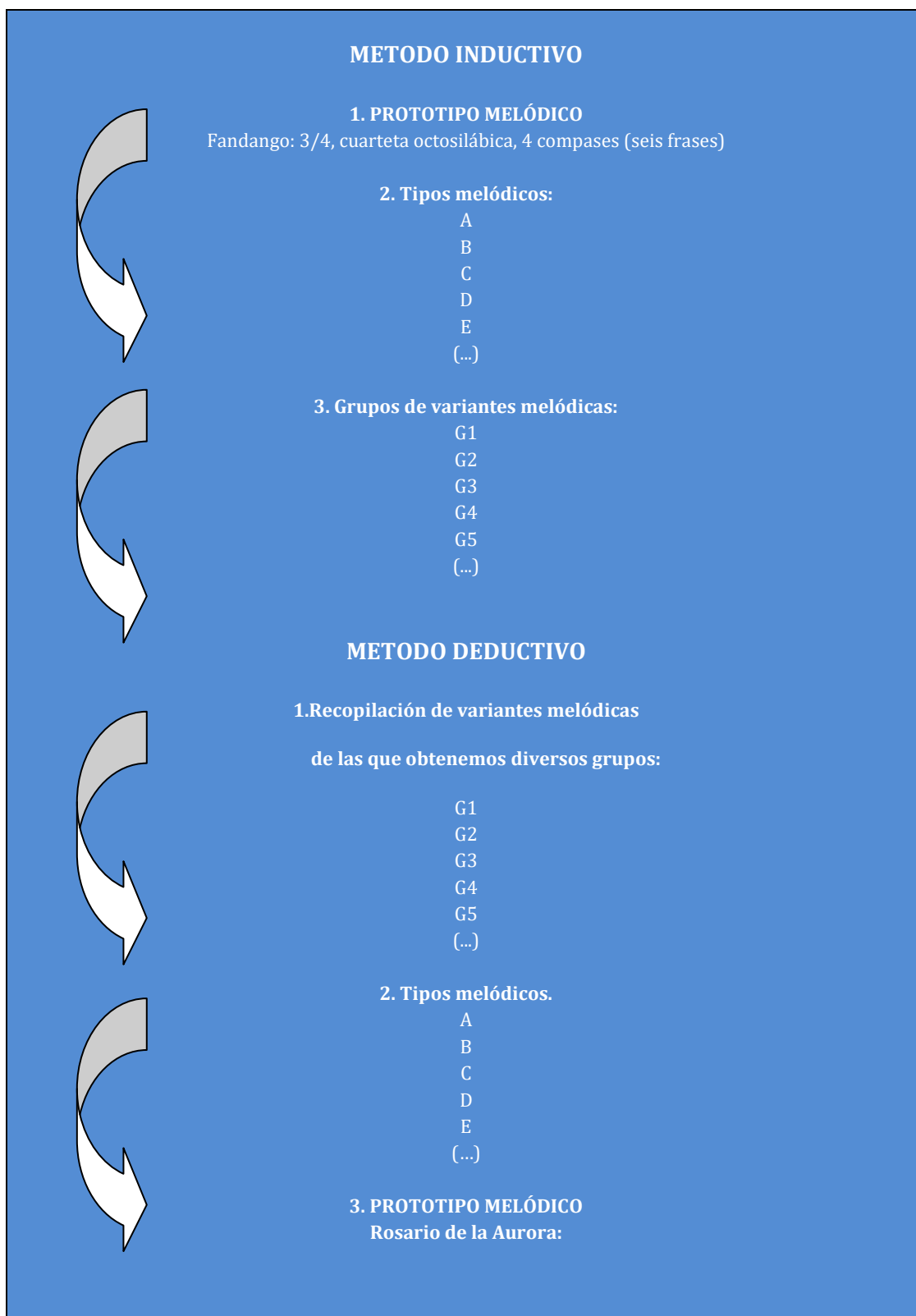
Se pueden establecer dos procedimientos para esta tarea: *uno inductivo y otro deductivo*. El **proceso inductivo** parte de los prototipos y dirige su estudio hacia la detección de los tipos melódicos y las variantes. Esta técnica se puede aplicar en aquellos repertorios definidos, porque pueden aportarnos las fórmulas básicas de las que nacen sus tipos melódicos. Por otro lado, el **proceso deductivo** parte de una colección amplia de melodías de un repertorio concreto (ver esquema de esta propuesta en la página siguiente, Tabla 1). Con esta recopilación de tonadas se persigue identificar lo siguiente: En primer lugar los grupos de variantes, en segundo lugar los tipos melódicos de los que nacen, y en tercer lugar determinar los prototipos. ¿Cómo se lleva a cabo este proceso? Los pasos que hemos dado los vamos a describir en los siguientes subapartados.

1.1. Reunir la mayor cantidad de documentos

En primer lugar hemos reunido una gran cantidad de tonadas del género musical religioso del Rosario de la Aurora, en total 201 melodías. Esta tarea la iniciamos en 2016, en el *I Congreso Nacional sobre las Cofradías y Hermandades del Rosario de la Aurora*, en el cual participamos con una ponencia sobre variantes melódicas de este repertorio.

¹ Volvemos a reiterar que las fórmulas elementales de la jota y el fandango, son solo fórmulas y que con ellas solo se determina una estructura arcaizada y no una fórmula única y originaria. Pero al menos esto es algo con lo que podemos comenzar a estudiar el repertorio, siempre que lo deseemos enfocar hacia las variantes melódicas.

Tabla 1. Esquema sobre el *método inductivo* y *método deductivo*



Aunque para esas fechas teníamos seleccionadas unas setenta variantes de distintas recopilaciones y cancioneros², seguimos recogiendo más con el objetivo de poder realizar el trabajo de investigación que aquí presentamos. Evidentemente existen más de 201 variantes, pero decidimos poner límite al número de melodías a analizar por cuestiones de división temporal de las partes del trabajo.

Para aumentar la cantidad inicial de tonadas con las que trabajar, hemos tenido en cuenta los títulos de las piezas en las recopilaciones. Todas las tonadas que aquí presentamos están relacionadas con el Rosario de la Aurora o con el Rosario. Hemos obtenido una selección representativa de melodías de distintas comunidades y regiones españolas: Andalucía, Aragón, Castilla la Mancha y Castilla y León, Extremadura, La Rioja, Murcia y Valencia.

1.2. Realizar un catálogo de los documentos

En segundo lugar hemos realizado un catálogo de todas las tonadas. Éste aparece completo en el Anexo II de la Metodología General (Parte III). Para crear y organizar este documento y para buscar las referencias de las melodías en el mismo, hemos establecido dos sistemas de organización.

- Dentro del primero nos encontramos con los cancioneros y con las recopilaciones de música popular. En este sistema de clasificación el elemento que determina la localización de la pieza dentro de la obra es la página. Esto puede parecer obvio, pero hay casos en los que las tonadas tienen un número diferente al de la página. Incluso se pueden presentar más inconvenientes en el caso de que se trate de piezas que están ordenadas en variantes melódicas, puesto que pueden tener el mismo número seguido de letras. Por tanto indicar la página para localizar la tonada, nos ha parecido lo más eficaz (ver Tabla 2).

- El segundo sistema hace referencia a las tonadas del Fondo de Música Tradicional del Instituto Milà y Fontanals. La ordenación de las melodías en esta parte del catálogo viene determinada por la fecha de recopilación y por el orden alfabético de la localidad. A partir de estos datos las piezas se ordenan numéricamente, y de este modo podemos localizarlas dentro del mismo. En esta segunda tabla introducimos más datos porque además del título, la localidad y el nombre del intérprete, aparecen la fuente y la ID de la pieza (Tabla 3). Estas dos últimas referencias son importantes para localizar la pieza en el Fondo digital. Este dato lo aportamos también al final del Anexo II, donde incluimos las direcciones digitales de cada documento.

² Rafael Jiménez Rueda (2016): "Variantes musicales en las canciones del rosario de la aurora de Andalucía. Proyecto para una tesis". En *Las Cofradías y Hermandades del Rosario de la Aurora. Historio, Cultura y Tradición. Congreso Nacional*. (Priego de Córdoba: Asociación de Amigos de Priego de Córdoba, págs. 247-260).

PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Tabla 2. Muestra de una parte del catálogo de variantes melódicas del Rosario de la Aurora. En este caso de aquellas tonadas que hemos encontrado en el *Cancionero popular de la provincia de Jaén*

1. *Cancionero popular de la provincia de Jaén* de María de los Dolores Torres de Gálvez.
Código cancionero: CPJ-LTG. Fecha de publicación: 1959.

Página	Número tonada	Título	Localidad	Informante/s
407	-	A la aurora venimos Buscando	Arionilla	-
409	-	Es María la caña del trigo	Los Villares	-
411	-	Rosario de la Aurora	Torredelcampo	-
413	-	Rosario de la Aurora	Cambil	-
415	-	Los despertadores	Alcalá la Real	-
415	-	Los auroros	Alcalá la Real	-
419	-	Ya la aurora	Campillo de Arenas	-

Tabla 3. Muestra de una parte del catálogo de variantes melódicas del Rosario de la Aurora. En este caso de aquellas que pertenecen al Fondo de Música Tradicional del Instituto Milá i Fontanals

REFERENCIAS DE LAS TONADAS RECUPERADAS DEL ARCHIVO DEL INSTITUTO MILÁ I FONTANALS DEL CSIC⁴

Nº	Fecha	Localidad/es y provincia	Informante	Título	Fuente	ID. de la pieza
1	1931	Cabeza del Buey (Badajoz)	Antonio Otero Seco	Los campanilleros	Z-1931	Z-1931-GIL-294
2	1931	Huertas de Campanario (Badajoz)	Antonio Reyes Huertas	El Rosario de la Aurora	Z1931	Z1931 GIL-290
3	1932	Herrera del Duque (Badajoz)	Gerardo López	El Rosario de la Aurora	Z1932 Schindler	Schindler 197
4	1932	Navarrevísca (Ávila)	-	El Rosario o La campanilla	Z1931	Schindler-152

Mediante estos dos sistemas de catalogación podemos identificar cada una de las tonadas y localizarlas. El modo de darle la identidad a la pieza es simple. En el caso del primer sistema, utilizamos el código del cancionero seguido del número de página de la recopilación. De esta manera obtenemos otro código alfanumérico. Exponemos a continuación cómo quedarían las referencias a las tonadas de la Tabla 2.

CPJ-LTG- 407 / CPJ-LTG- 409 / CPJ-LTG- 411 / CPJ-LTG-13 /CPJ-LTG- 415 / etc.

En el caso del segundo sistema, empleamos la abreviación del Fondo de Música Tradicional del Instituto Milá i Fontanals (FMT-IMF) y del nombre abreviado de la provincia o comunidad³, finalizando el código con el número que le corresponde dentro del catálogo. Las referencias de la Tabla 3 quedarían del siguiente modo:

FMT-IMF (EX)-1 / FMT-IMF (EX)-2 / FMT-IMF (EX)-3 / FMT-IMF (CYL)-4 / etc.

1.3. Análisis musical de las variantes melódicas y tablas resultantes

Una vez establecido el catálogo hemos continuado con el análisis musical, que ha sido sistemático. Expusimos los parámetros que íbamos a estudiar en el Capítulo 2 de la Metodología General, por lo que no los vamos a exponer de nuevo aquí.

El **análisis musical de todas las melodías que hemos recogido en este trabajo**, está en el **Anexo I de esta Parte VI**, en la serie de tablas que lo constituyen. Es un anexo de más de seiscientas páginas. El objetivo de este análisis ha sido el de determinar las características musicales de las melodías y el de establecer los grupos de variantes melódicas, que en total han sido 22.

El orden del análisis lo hemos instituido utilizando el catálogo que hemos comentado en el subapartado anterior. Las tablas, el análisis y su procedimiento tienen la finalidad de determinar un **código numérico de atributos**, que es un resumen abstracto del conjunto de características de cada una de las variantes melódicas que hemos analizado.

La tabla de análisis que utilizamos para esta tarea la presentamos en la Metodología General. Pero en el Anexo I de la Parte VI las tablas vienen ampliadas con algunos parámetros más, los cuales nos sirven para tener referencias sobre el informante, localización geográfica de la partitura, recopilación y datos referentes al género (aspectos generales de la partitura, ver Tabla 4). Posteriormente le sigue el análisis musical y literario. En esta sección de la tabla presentamos los resultados del análisis: tipo de sistema melódico, número de compases, interválica de inicio, etc. A cada uno de estos elementos le sigue una casilla en la que se determina el dato (tonal, 11 compases, 3ª menor, ondulado, etc.). Más a la derecha aparece otra casilla donde se indica el número que le corresponde a ese dato. Reuniendo estos números en la casilla final (código de variante melódica) obtenemos una serie que resume de forma abstracta las características de la tonada.

Para poder observar este procedimiento presentamos a continuación un análisis de una variante melódica (Tabla 4). En este caso pertenece al *Cancionero popular de la provincia de Granada* de Germán Tejerizo Robles (CPG-GTR), concretamente la tonada que se encuentra en la página 620. Su referencia es CPG-GTR-620. Esta forma de nombrar la partitura es algo con lo que tendremos que familiarizarnos, puesto que hay muchas y vamos a estar continuamente haciendo referencias a ellas.

³ Cádiz (CAD) Córdoba (CO), Huelva (HUE), Jaén (JAE), Sevilla (SE), Aragón (A), Castilla y León (CYL), Castilla la Mancha (CYM), Extremadura (EX), Murcia (MUR), La Rioja (RIO) y Valencia (V).

PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Tabla 4. En este tipo de tablas se detallan los aspectos generales de la partitura y se analizan los parámetros musicales de las variantes melódicas del Rosario de la Aurora

Nº DOC.:		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA							
Referencia de la pieza		CPG-GTR-620							
Datos personales del intérprete o los intérpretes									
-									
Datos geográficos									
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Granada	Localidad	Alfornón				
Datos de la transcripción musical									
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)				X			
Datos referentes al género									
Título de pieza	La Aurora		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora					
ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO									
Sistema melódico		Tonal: Re menor	23	Núm. de compases		11	2		
Interválica de inicio		3ª menor asc.	1	Contorno melódico		Ondulado	4		
Perfil melódico		Combinado				7			
									
Ámbito melódico		5ª justa	7	Estructura formal					
				AB AB			1		
Estilo melódico		Silábico	1	Tempo	Andante = 90	2	Metro	4/4	3
Estructura rítmica		Heterorrítmica y heterométrica		4	Textura vocal		Armónica		3
Organización vocal S/A							-		
Organización vocal C/A		Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental					3		
Estructura poética		Cuarteta con versos deca y dodecasílabos		2	Temática del texto		Sobre la Virgen de la Aurora		1
Observaciones									
(...)									
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G5			
Código de variante melódica		2321477112343321							

Variante melódica del Rosario de la Aurora (fuente: Tejerizo Robles, 2007: 620).

LA AURORA (341)

Alfornor

Andantino

voz

El ro - cí - o de la ma - dru - ga - da, pa - ra la ca -

5
be - za di - cen queha - ce mal, sa - ca - re - mos laAu - ro - raa la ca - lle,

9
queex - tien - da su man - toy nos co - bi - ja - rá.

Ref. CPG-GTR-620

El código numérico de esta tonada es: **2321477112343321**

Código de variante melódica

2321477112343321 ←

Última casilla de la Tabla 4.

Si observamos los dos primeros números de este código, podemos ver que están unidos por una línea inferior continua. Esto lo hacemos para indicar que la cifra resultante de ese elemento (en este caso el sistema melódico), supera el número 9. Por tanto, todas aquellas cifras que estén subrayadas y que estén al principio, en mitad, o al final de la serie indican que son cifras que superan el 9. Sirvan de ejemplo los dos códigos siguientes:

23614719122143532 y **233147161225435312**.

En el primero aparecen subrayadas las cifras 23 y 19 y en el segundo, el 23, el 16 y el 12.

Hay un aspecto que quizá no haya quedado del todo claro. Es el que se refiere a los números que aparecen a continuación de los datos. Esto lo explicamos en el subapartado 5.2., del Capítulo 2 de la Parte III. Aquí describimos cada uno de los elementos que hemos utilizado para determinar las características del repertorio que estamos estudiando. Por ejemplo, la tabla que presentamos a continuación (Tabla 5) se refiere al número de compases y cómo se especifica el número de estos por medio de un número.

Una tonada que tenga entre 1 y 10 compases, le corresponde el número 1, si tiene entre 11 y 20 compases, el 2, entre 21 y 30, el 3, etc. De este modo cada parámetro de la tabla tiene su número correspondiente. De la unión de todos los números de la tabla obtenemos el código numérico de la variante.

Tabla 5. Determinación de la cualidad específica de un dato por medio de números. A la izquierda, en la columna en rojo se encuentra el número que indica la cualidad o los datos que aparecen a la derecha.

5.2.2. En relación a los aspectos melódicos.

- Número de compases

1. Entre 1 y 10 compases.
2. entre 11 y 20 compases.
3. Entre 21 y 30 compases
4. Entre 31 y 40 compases.
5. Entre 41 y 50 compases
6. Entre 51 y 60 compases.
7. Entre 61 y 70 compases.
8. Entre 71 y 80 compases,
9. Más de 81 compases.

1.4. Determinación de los grupos de variantes melódicas

Cada grupo de variantes está indicado en la tabla por medio de la letra mayúscula G, seguida de un número (antes de indicar el código numérico de atributos). Este número indica a qué grupo de variantes pertenece esa melodía: grupo 1 = G1, grupo 2 = G2, grupo 3 = G3, etc. Esta nomenclatura va a aparecer en todas las tablas que hay en el Anexo I (Parte VI).

Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía

G5 ←

El proceso para detectar grupos de variantes es simple, aunque hay que tener buen oído, retentiva musical y conocer bien el repertorio. Los grupos los hemos determinado por medio de la comparación de las primeras frases melódicas. La tarea consiste en buscar y determinar *similitudes*, *correspondencias* y *latencias* a lo largo del decurso melódico. El hecho de que este proceso pueda parecer simple, no quiere decir que el estudio de las variantes melódicas en sí, lo sea. Encontrar los tres factores que hemos mencionado, es fácil en comparación con el hecho de establecer una metodología para estudiar y organizar los datos; para sacar conclusiones objetivas sobre el fenómeno. Esto es lo que entraña las técnicas metodológicas y es lo que hemos intentando establecer con este trabajo.

Los grupos de variantes melódicas que hemos encontrado se reparten prácticamente por toda la geografía española, aunando características propias. Por ejemplo, los cantos que se utilizan en Andalucía, Extremadura, Castilla la Mancha, Castilla León y la Rioja, son más silábicos, con sonoridad menor y con un decurso melódico muy dinámico. Los grupos de variantes melódicas de la Región de Murcia y Valencia son muy melismáticos, con sonoridad menor y con un decurso melódico muy ondulado. Los grupos que existen en Aragón tienen sonoridades mayores, son semiadornados y se presentan con ritmos binarios. Aquí no nos vamos a extender mucho sobre las características de cada uno de los grupos de variantes que hemos encontrado. Creemos que no es necesario por las siguientes cuestiones.

- En el apartado siguiente analizaremos todos los tipos melódicos que hemos establecido. En sus tablas correspondientes vienen detalladas, todas las características de cada una de las variantes de cada grupo, especificadas por medio de los códigos numéricos de atributos. Añadimos también las características esenciales de cada tipo melódico.

- Creemos que hay una serie de características que se repiten prácticamente en todas las melodías, a pesar de pertenecer a grupos y tipos melódicos diferentes. Estos aspectos son: estructura formal, estructura rítmica, organización del conjunto vocal e instrumental y estructura poética. Prácticamente todas las tonadas están diseñadas por medio del septeto con versos deca y dodecasílabos, con quinto verso hexasílabo. Esto hace que las estructuras formales y métricas sean parecidas. En cuanto a las agrupaciones de música, prácticamente todas tienen instrumentos populares y sinfónicos, con coros de voces mixtos.

- Como consecuencia de este punto anterior, opinamos que no aportaría gran cosa el hecho de que incorporásemos un montón de datos sobre estructuras formales y diseños rítmico, puesto que son parecidos. A parte de que dicha información se encuentra disponible en las tablas de análisis del Anexo I de la Parte VI. Aun así en el apartado 3 de este capítulo, expondremos algunos datos referentes a las estructuras formales, puesto que nos van a ayudar a determinar los prototipos melódicos.

- De todas las características que hemos analizado las que más nos interesan son los estilos de canto y los sistemas melódicos que se practican en el Rosario de la Aurora. Estos dos aspectos, los comentaremos también en el siguiente capítulo.

2. DETERMINACIÓN DE LOS TIPOS MELÓDICOS

En las páginas siguientes vamos a determinar y analizar los tipos melódicos que hemos encontrado en el repertorio del Rosario de la Aurora. Estos nos ayudarán a su vez a determinar los prototipos melódicos. En las tablas de los tipos melódicos que vamos a exponer en este segundo apartado, reunimos los códigos numéricos de atributos que hemos fijado en las tablas de análisis musical del Anexo I de la Parte VI. La intención de este segundo apartado es la de concretar los aspectos melódicos esenciales de cada uno de los grupos de variantes melódicas. Lo hacemos con la finalidad de ***discernir, valorar y presentar un modelo del tipo melódico.***

El modelo del tipo melódico lo representamos mediante la elección de una melodía concreta, que es la que *reúne todos los materiales melódicos con los que está construido ese tipo melódico determinado*. Para llevar a cabo esta tarea, supervisaremos la información que viene en las tablas de las siguientes páginas (tablas de códigos numéricos), analizaremos las similitudes entre sus números y especificaremos aquellas variantes que tienen el *tipo melódico explícito* (e.), *explícito con cambios melódicos* (e. c.), *latente* (l.) y aquellas que solo poseen algunos *rasgos comunes* y que apenas tienen relación con las que lo tienen explícito (c. e. t.).

Los aspectos que aparecerán en las tablas de las siguientes páginas, se explicaron en subapartados anteriores. No obstante los volvemos a comentar para mayor comodidad del lector. Las abreviaciones que aparecen en la segunda fila son: **SM** = sistema melódico, **C** = número de compases, **I** = interválica de inicio, **CM** = contorno melódico, **P** = perfil melódico, **A** = ámbito melódico, **EF** = estructura formal, **EM** = estilo melódico, **T** = tempo, **M** = metro, **ER** = estructura rítmica, **TV** = textura vocal, **VI/VS** = organización de la agrupación musical, **EP** = estructura poética, **TT** = temática del texto y **TV** = tipo de variante melódica (e., e. c., l. y c. e. t.).

Para observar mejor las similitudes que hay entre las variantes melódicas de cada grupo, hemos desplegado en las celdas de la Tabla 6 (que la tomamos como ejemplo) una paleta de colores. Estos son los que nos van a indicar la abundancia o escasez de correspondencias entre las melodías⁴. La partitura que representa a cada tipo melódico la colocaremos al final de cada uno de los subapartados siguientes. En las tablas va indicada en la referencia de la recopilación, por medio del **color rojo**.

Podemos resumir en los siguientes puntos, los pasos que hemos dado para llegar a determinar el modelo del tipo melódico:

- **Primer paso.** Realizar el análisis pertinente de las melodías.
- **Segundo paso.** Completar las tablas de análisis para establecer los grupos variantes melódicas y fijar los códigos numéricos de atributos de las mismas (Anexo I, Parte VI).
- **Tercer paso.** Dejar constancia de las características más comunes y destacadas del tipo melódico concreto (tablas de los siguientes subapartados).
- **Cuarto paso.** Examinar los perfiles melódicos (en Anexo II, Parte VI)⁵.

⁴ El **color naranja** es para aquella característica que más se repite. El **color anaranjado** es para la segunda característica que más se repite. El **color gris oscuro** es para la que se repite en tercer lugar. Por último, la celda en **color blanco**, indica que todos son diferentes, que se repiten a partes iguales o solo se repiten una vez (ver ejemplo de tabla en la página siguiente). El **color rojo** aparece en una única celda e indica que la tonada que tiene esa referencia es el modelo del tipo melódico.

⁵ En un principio el análisis de los perfiles melódicos los íbamos a incorporar en los subapartados siguientes, ya que muestran el procedimiento por el cual se llega a determinar si una variante melódica tiene el tipo melódico explícito, explícito con cambios melódicos, latente o con prestamos melódicos. Pero dado que el procedimiento es demasiado técnico, creemos que sobrecargaría la lectura de los datos de los subapartados siguientes, que ya de por sí resultan complicados. Es por esto que decimos trasladar el material a un anexo independiente.

CAPÍTULO 2. ANÁLISIS MUSICAL DE LOS GRUPOS DE VARIANTES. DETERMINACIÓN DE LOS TIPOS Y PROTOTIPOS MELÓDICOS. ANÁLISIS DEDUCTIVO

Tabla 6. Visualización de una de las tablas donde aparecen las características musicales de los grupos de variantes melódicas. En este caso podemos observar las características musicales que forman el tipo melódico N. En rojo aparece la referencia de aquella melodía que hemos establecido como modelo de tipo melódico. El significado de los demás colores lo hemos especificado en la nota 5 a pie de la página anterior. Todas las partituras de las referencias que aparecen en la columna de la izquierda, se encuentran en el ANEXO I de la PARTE VI (TOMO II). El criterio principal de búsqueda consiste en determinar la referencia y buscar en el índice del anexo la situación de la recopilación. Una vez localizada ésta, hay que buscar el número que aparece en el código alfanumérico y seguirlo en el orden de aparición con respecto a las demás referencias.

2.14. Tipo melódico N

Tabla con los códigos numéricos del grupo de variantes número 14 (G14)

REFERENCIA DE LA RECOPILOCIÓN	CÓDIGOS VARIANTES MELÓDICAS GRUPO 14															
	SM	C	I	CM	P	A	EF	EM	T	M	ER	TV	VI/VS	EP	TT	TV
ASSC-RJR-202	23	2	1	7	7	10	1	1	2	5	4	3	5	3	6	e.
ASSC-RJR-218	23	6	1	4	7	9	1	1	2	5	4	3	5	3	1	e.c.
ASSC-RJR-219	23	7	1	7	7	12	1	1	2	1	4	3	5	3	2	e.c.
ASSC-RJR-245	24	4	2	7	7	13	1	1	2	5	4	3	5	3	2	e.
FMT-IMF (CO)-15	24	5	2	4	7	10	1	1	1	5	4	3	4	5	1	e.c.
CPJ-LTG-419	24	3	2	7	7	15	1	1	3	2	4	3	4	2	1	e.
MRCM-SMR-276	23	7	2	7	7	12	1	1	1	1	4	3	4	3	15	e.c.
FMT-IMF(HUE)-41	23	3	1	4	7	20	1	2	2	5	4	3	4	3	11	e.c.
CMPV-SS-930b	24	3	1	7	7	12	1	1	2	4	4	3	5	5	2	e.c.
CCT-MAL-74	24	4	2	4	4	11	1	2	1	5	4	3	3	3	5	l.
CCT-MAL-239	24	4	2	4	7	10	1	1	1	1	4	3	4	3	2	l.
CPE-BG-763b (II)/	24	2	2	7	4	12	1	1	3	5	4	3	4	2	1	e.c.
FMT-IMF (EX)-31	24	5	2	4	7	15	1	1	3	1	4	3	4	3	11	e.c.

PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

En el apartado anterior explicamos el significado del código numérico que cada variante posee, y también la referencia alfanumérica de la recopilación (Tabla 6, columna primera de la izquierda). No obstante lo vamos a volver a repetir para que quede más claro.

Las letras que aparecen en las referencias indican la procedencia bibliográfica de la tonada. Posteriormente le añadimos un número para indicar la página de la recopilación. En el caso de las tonadas del Fondo de Música Tradicional, las enumeramos por orden de antigüedad. Por eso a la derecha de las letras, aparecen números que indican la posición de la tonada en las referencias de recopilaciones (Anexo II, Parte III). También volvemos a repetir de forma resumida las referencias abreviadas de los cancioneros; para poder solucionar cuantas dudas pudiera generar en el lector, la columna de la tabla anterior, la que hace referencia a las recopilaciones.

Tabla 7. Significado de los códigos de los cancioneros y recopilaciones que hemos utilizado

Código del Cancionero	Título del cancionero o recopilación
CPJ-LTG	<i>Cancionero popular de la provincia de Jaén</i> de María de los Dolores Torres de Gálvez
CPG-GTR	<i>Cancionero popular de la provincia de Granada</i> , dos volúmenes de Germán Tejerizo Robles.
MRCM-SMR	<i>Música de Raíz. La tradición oral. Recuperación de la Música tradicional de la comarca del marquesado</i> de Sixto Ángel Moreno Rebollo
MPCP-LLP	<i>La música de los Pedroches. Cancionero popular religioso. Fiestas del corpus. Órganos y organistas</i> , 2 vols. de Luís Lepe Crespo.
ASSC-RJR	<i>Los auroros de las Sierras Subbéticas cordobesas. Una perspectiva etnomusicológica</i> de Rafael Jiménez Rueda.
CPB-FO	<i>Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos</i> de Federico Olmeda. Código del cancionero
CS-DL	<i>Cancionero salmantino</i> de Dámaso Ledesma
CCT-MAL	<i>Colección de cantos populares de la provincia de Teruel</i> de Miguel Arnaudas Larrodé
CPE-BG	<i>Cancionero popular de Extremadura</i> , dos tomos de Bonifacio Gil
CCPB-AJMP	<i>Colección de cantos populares burgaleses</i> de Antonio José Martínez Palacios
CCP-AC	<i>Cancionero de Cáceres y su provincia</i> de Ángela Capdeville
CMPV-SS	<i>Cancionero musical de la provincia de Valencia</i> de Salvador Seguí
CPR-BG	<i>Cancionero popular de la Rioja</i> de Bonifacio Gil
CPCL-MMA	<i>Cancionero popular de Castilla y León</i> . 3 vols. de Miguel Manzano Alonso
CPB-MMA	<i>Cancionero popular de Burgos</i> de Miguel Manzano Alonso
FMT-IMF	<i>Fondo de Música tradicional del Instituto Milà i Fontanals</i> : Cádiz (CAD) Córdoba (CO), Huelva (HUE), Jaén (JAE), Sevilla (SE), Aragón (A), Castilla y León (CYL), Castilla la Mancha (CYM), Extremadura (EX), Murcia (MUR), La Rioja (RIO) y Valencia (V).

En nuestro estudio sobre el repertorio de los rosarios de la Aurora hemos detectado 22 grupos de variantes melódicas. En cada uno de estos grupos hay una tonada que *proponemos* como modelo del tipo melódico. Para diferenciar al tipo melódico del grupo de variantes, le hemos asignado letras en lugar de números. De modo que el primer tipo melódico que presentamos es el tipo melódico A. A esta asignación le siguen otras 21 más: tipo melódico B, tipo melódico C, tipo melódico D, etc. Al principio de los siguientes subapartados, veremos el título correspondiente de cada tipo melódico. Éste irá antecedido de un número, el cual nos ayudará a identificar mejor el orden de aparición; coincide con el número del grupo de variantes melódicas.

Título que aparecerá al principio de cada subapartado. Indica que vamos a analizar el grupo de variantes melódicas del tipo melódico N (G14)

14. Determinación del tipo melódico N

Tabla con los códigos numéricos del grupo de variantes número 14 (G14)

Nota importante: Como comentamos al principio de este apartado, el tipo de análisis musical que hemos realizado es general. Exponemos las características de cada melodía por medio de las series numéricas que aparecen en las tablas. Posteriormente realizamos una serie de comentarios sobre las **características más comunes y destacadas** de cada uno de los tipos melódicos⁶. Finalmente exponemos una partitura musical, que es la que representa al tipo melódico de ese grupo de variantes melódicas⁷.

⁶ Los exámenes de los perfiles melódicos, lo hemos trasladado al ANEXO II de la PARTE VI (TOMO II), puesto que el análisis que desarrollamos es demasiado técnico y complica en exceso la lectura del trabajo

⁷ **Nota importante.** Nuestra valoración a la hora de determinar y proponer el modelo del tipo melódico, se produce por la observación de las características de todas y cada una de las variantes melódicas del grupo y tipo melódico correspondiente. La elección de una tonada y no otra se produce a raíz de encontrar en su melodía, un decurso melódico bien construido, *que pueda representar a ese tipo melódico, y que las demás variantes de ese grupo, puedan ser reconocidas* a través de ese modelo.

2.1. Determinación del tipo melódico A

- Tabla con los códigos numéricos del grupo de variantes número 1 (G1)

REFERENCIA DE LA RECOPILOCIÓN	CÓDIGOS VARIANTES MELÓDICAS GRUPO 1															
	SM	C	I	CM	P	A	EF	EM	T	M	ER	TV	VS/VI	EP	TT	TV
MPCP-LLP-153a ⁸	23	6	1	4	7	19	1	2	2	1	4	3	5	3	2	l
MPCP-LLP-153b	23	6	1	4	7	16	1	2	2	1	4	3	5	3	6	e
MPCP-LLP-155	23	3	1	4	7	16	1	2	2	5	4	3	5	3	12	e
ASSC-RJR-179	23	9	1	4	7	12	1	1	2	5	4	3	4	3	1	l
ASSC-RJR-329	24	3	1	4	7	12	1	2	2	1	4	3	5	3	13	e. c.
FMT-IMF (CO)-13	24	7	1	4	7	19	1	2	4	5	4	3	5	3	12	e
CCT-MAL-180	22	2	1	4	7	22	1	1	1	2	4	3	4	3	16	c.e.t

⁸ Para encontrar las partituras de las tonadas que aparecen en la columna de la referencia de recopilación y las que nombremos en el texto de los siguientes subapartados, hay que buscar en el ÍNDICE del ANEXO I de la PARTE VI (TOMO II), la situación de la recopilación indicada. En este caso la tonada referenciada MPCP-LLP-153a está en el cancionero de Luís Lepe Crespo, *Música en los Pedroches, Órganos y organistas*, de la provincia de Córdoba. En el caso de las tonadas del Fondo de Música Tradicional, tenemos que buscar la provincia andaluza o comunidad española indicada en la referencia y luego ir al ÍNDICE del ANEXO I (TOMO II). Aquí tendremos que buscar las indicaciones de la referencia.

- Características musicales más comunes en el tipo melódica A

<i>Sistema melódico</i>	Tonal menor y luego hay algunas con modulaciones pasajeras al relativo mayor.
<i>Número de compases</i>	20/90 compases
<i>Interválica de Inicio</i>	Ascendente
<i>Contorno melódico</i>	Ondulado
<i>Perfil melódico</i>	Combinado
<i>Ámbito melódico</i>	Entre intervalos de 7 ^a menor e intervalos superiores a la 10 ^a aumentada.
<i>Estructura formal</i>	Simple
<i>Estilo melódico</i>	Semiadornado
<i>Tempo</i>	Andante
<i>Metro</i>	Combinaciones binarias y ternarias.
<i>Estructura rítmica.</i>	Heterorrítmica y heterométrica.
<i>Textura vocal</i>	Armónica
<i>Agrupación musical</i>	Canciones en grupo vocal con acompañamiento instrumental o con alternancia del mismo entre las partes vocales.
<i>Estructura poética</i>	Septeto con versos deca y dodecasílabos con quinto verso hexasílabo.
<i>Temática de los textos</i>	Variada

- Características musicales más destacadas en el tipo melódico A

Las variantes de este primer tipo melódico poseen una sonoridad tonal menor, aunque poseen giros melódicos arcaicos, parecidos a los del “Romance de Marizápalos” o a la famosa obra de “Guárdame las vacas”. Del total que hemos encontrado, cuatro de ellas utilizan este sistema melódico, y dos realizan breves modulaciones (mayor/menor/mayor). La última es tonal mayor. Las cuatro primeras piezas tienen una introducción instrumental de una extensión considerable. Dependiendo de su procedencia están interpretadas por medio de instrumentos de viento, como en el caso de Baena (Córdoba), o por medio de instrumentos de cuerda, como es el caso de Lucena (Córdoba).

Todas las piezas que hemos analizado poseen una interválica de inicio ascendente, con contornos melódicos ondulados y perfiles melódicos combinados. La estructura poética que tiene la pieza es la más extendida de todas: el septeto con versos deca y dodecasílabos con el quinto verso hexasílabo. Este grupo de variantes melódicas, construye su textura vocal armónica por medio de terceras, sextas y octavas⁹.

Los decursos melódicos de las introducciones e interludios instrumentales tienen influencias del Barroco, pudiéndose apreciar en tonadas como la de Alcaracejos (ref. MPCP-LLP-153a), Lucena (ref. ASSC-RJR-179) o Castro de Río y Baena (ref. FMT-IMF (CO)-13) (ver ejemplos en la página siguiente).

Las variantes que se interpretan en Alcaracejos, Baena, Castro del Río y Lucena, poseen un estilo culto, ya que las introducciones, los interludios, la línea melódica y las armonías vocales que se emplean, apuntan a que fue arreglado por alguien con conocimientos musicales. Esto se deja notar por ejemplo en la variante de Lucena, sobre todo en el acompañamiento de los instrumentos. Hay una intencionalidad artística, la cual entiende los mecanismos y procesos armónicos.

Ejemplo 1. Introducción instrumental Alcaracejos

Alcaracejos

The musical score for 'Alcaracejos' is presented in two staves. The top staff, labeled 'Voz', shows a melodic line in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 84. It begins with a triplet of eighth notes. The bottom staff, labeled 'v.' for 'Instrumentos', shows a rhythmic accompaniment starting with a sixteenth note. The vocal line continues with the lyrics 'Dios te sal - ve.' under a slur.

Ref. MPCP-LLP-153^a

⁹ La mayoría de transcripciones musicales que aportamos en este trabajo, no poseen la armonía vocal completa. Solo en algunas aparecen sonidos escritos a distancia de terceras sextas u octavas superiores o inferiores. Pero sabemos que en este repertorio musical, la melodía principal se armoniza, normalmente por terceras superiores.

CAPÍTULO 2. ANÁLISIS MUSICAL DE LOS GRUPOS DE VARIANTES. DETERMINACIÓN DE LOS TIPOS Y PROTOTIPOS MELÓDICOS. ANÁLISIS DEDUCTIVO

Ejemplo 2. Introducción instrumental Lucena

Lucena

The musical score for 'Introducción instrumental Lucena' is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#) and a tempo marking of quarter note = 84. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for 'Tenores y baritonos 1', 'Bajos', and 'Bandurrias y laúdes 2'. The second system includes staves for 'T. y b. 1', 'B.', and 'B. y l. 2'. The 'Bandurrias y laúdes 2' and 'B. y l. 2' parts feature intricate rhythmic patterns, while the vocal parts are mostly rests.

Ref. ASSC-RJR-179

Ejemplo 3. Introducción instrumental Castro del Río y Baena

Castro del Río y Baena

The musical score for 'Introducción instrumental Castro del Río y Baena' is in 2/8 time with a key signature of one sharp (F#) and a tempo marking of 'Allegro'. It features two staves: 'Voz' and 'Instrumentos'. The 'Voz' part begins with a melodic line, and the 'Instrumentos' part provides a rhythmic accompaniment. A measure number '9' is indicated at the start of the second staff.

Ref. FMT-IMF (CO)-13

2. SACERDOTE MINISTRO DE CRISTO

Alcaracejos

voz $\text{♩} = 76$

Sa-cer - do - te mi - nis-tro de Cris - to, que ce - le - bras
so - lo con cin-co pa - la bras del cie - lo tus

5 1. 2.
mi - sa pues to en el al - tar y tan bar.
ma - nos lo ha - ces ba

9
Va - mos a lle - var, va - mos a lle - var la pa - te - na y los cor - po -

12
ra - les, el a - gua y el vi - no pa - ra ce - le - brar.

15 *Introducción musical*

21

2.2. Determinación del tipo melódico B

- Tabla con los códigos numéricos del grupo de variantes número 2 (G2)

REFERENCIA DE LA RECOPIACIÓN	CÓDIGOS VARIANTES MELÓDICAS GRUPO 2															
	SM	C	I	CM	P	A	EF	EM	T	M	ER	TV	VS/VI	EP	TT	TV
MPCP-LLP-168	22	2	1	4	7	22	1	2	3	2	4	3	4	2	2	e
MPCP-LLP-322	22	3	1	4	7	20	1	2	3	5	4	3	4	5	12	e

- Características musicales más comunes en el tipo melódica B

<i>Sistema melódico</i>	Tonal mayor
<i>Número de compases</i>	20/30 compases
<i>Interválica de Inicio</i>	Ascendent
<i>Contorno melódico</i>	Ondulado
<i>Perfil melódico</i>	Combinado
<i>Ámbito melódico</i>	Intervalos a partir de la 10ª mayor.
<i>Estructura formal</i>	Simple
<i>Estilo melódico</i>	Semiadornado
<i>Tempo</i>	Andante
<i>Metro</i>	Combinaciones binarias y ternarias.
<i>Estructura rítmica.</i>	Heterorrítmica y heterométrica.
<i>Textura vocal</i>	Armónica
<i>Agrupación musical</i>	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental.
<i>Estructura poética</i>	Cuarteta con versos deca y dodecasílabos y estructura especial.
<i>Temática de los textos</i>	Variada

- Características musicales más destacadas en el tipo melódico B

Estas piezas están construidas con un sistema melódico tonal. Está muy claro desde el principio, con el salto de anacrusa desde el quinto grado hacia la tónica. Posteriormente, durante el decurso melódico hay continuos saltos de tercera, y al final se deja notar una cadencia perfecta (IV^o-V^o-I^o). Tiene un carácter muy vivo y posee una muletilla al final de la pieza (ver ejemplo a continuación).

Ejemplo 4. Muletilla al final de la tonada

17

v. 

Tra la ra la la, tra la ra la la la, tra la ra la la la, tra la ra la la.

1. EN LA PUERTA MAYOR DE LA IGLESIA

Belalcázar

Voz $\text{♩} = 96$

En la puer - ta ____ ma yor de ____ la i gle - sia hay u - nos ____ a -

6

v. nun - cios que se pue ____ den ver, ____ que se pue ____ den ver ____ que se ca - sa ____ la

12

v. Vir - gen ____ Ma - rí - a con el pa - tri - ar - ca Se - ñor San Jo - sé ____

17

v. Tra la ra la la, tra la ra la la la, tra la ra la la la, tra la ra la la.

Detailed description: The image shows a musical score for a hymn. It consists of four staves. The first staff is for the voice (Voz) in 3/4 time, with a tempo marking of quarter note = 96. The lyrics are: 'En la puer - ta ____ ma yor de ____ la i gle - sia hay u - nos ____ a -'. The second staff is for a voiceless part (v.) starting at measure 6, with lyrics: 'nun - cios que se pue ____ den ver, ____ que se pue ____ den ver ____ que se ca - sa ____ la'. The third staff is for a voiceless part (v.) starting at measure 12, with lyrics: 'Vir - gen ____ Ma - rí - a con el pa - tri - ar - ca Se - ñor San Jo - sé ____'. The fourth staff is for a voiceless part (v.) starting at measure 17, with lyrics: 'Tra la ra la la, tra la ra la la la, tra la ra la la la, tra la ra la la.'. The time signature changes to 2/4 at measure 17. The score ends with a double bar line and repeat dots.

2.3. Tipo melódico C

- Tabla con los códigos numéricos del grupo de variantes número 3 (G3)

REFERENCIA DE LA RECOPIACIÓN	CÓDIGOS VARIANTES MELÓDICAS GRUPO 3															
	SM	C	I	CM	P	A	EF	EM	T	M	ER	TV	VI/VS	EP	TT	TV
MPCP-LLP-170	24	5	1	6	6	9	1	1	3	1	4	3	4	3	2	e
MPCP-LLP-243	24	3	1	6	6	6	1	1	4	5	4	3	4	3	5	e
MPCP-LLP-267	22	3	1	7	6	6	1	1	4	1	1	3	4	3	2	e
MPCP-LLP-344	24	3	1	7	7	11	1	1	3	2	4	3	4	3	5	e
FMT-IMF-(JAE)-16	11	9	1	6	7	5	1	1	2	4	4	3	4	5	11	l
CPG-GTR-637	20	3	1	7	7	12	1	1	3	2	4	3	5	3	1	l
ASSC-RJR-327	24	3	1	7	7	10	1	2	2	4	4	3	5	2	9	l
CPB-MMA-634b	11	2	1	4	4	9	1	1	1	5	4	3	4	3	1	l
CPB-MMA-635b	13	3	1	4	4	6	1	1	4	2	4	3	4	3	1	l
FMT-IMF (CYM)-43	22	3	1	4	7	9	1	1	3	5	4	3	4	2	13	e. c.

- Características musicales más comunes en el tipo melódica C

<i>Sistema melódico</i>	Las variantes que hemos encontrado de este tipo melódico poseen la gran mayoría sonoridad menor, con modulaciones al relativo mayor en el hexasílabo y vuelta a la sonoridad menor. Las hay tanto modales como tonales.
<i>Número de compases</i>	Entre 20/90
<i>Interválica de Inicio</i>	Ascendente
<i>Contorno melódico</i>	Variados: Ondulado, En terraza y combinado.
<i>Perfil melódico</i>	Combinado y en terraza.
<i>Ámbito melódico</i>	Entre la cuarta justa y la séptima menor.
<i>Estructura formal</i>	Simple
<i>Estilo melódico</i>	Semiadornado
<i>Tempo</i>	Andante /moderado
<i>Metro</i>	Combinaciones binarias y ternarias.
<i>Estructura rítmica.</i>	Heterorrítmica y heterométrica.
<i>Textura vocal</i>	Armónica
<i>Agrupación musical</i>	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental.
<i>Estructura poética</i>	Septeto con versos deca y dodecasílabos con quinto verso hexasílabo.
<i>Temática de los textos</i>	Variada

- Características musicales más destacadas en el tipo melódico C

Prácticamente todas las tonadas de este grupo de variantes tienen sistemas melódicos con sonoridad menor. Está presente el modo de La, el modo menor y la tonalidad menor con modulación pasajera al relativo mayor en el verso hexasílabo. Algunas de ellas pueden crear cierta confusión si analizamos solo la línea melódica. Pueden hacernos creer que se trata de un sistema melódico modal, porque su ámbito melódico es muy estrecho¹⁰ (entre la cuarta justa y la séptima menor).

Estas dudas se despejan en el momento en el que relacionamos las melodías con el acompañamiento instrumental. En este acompañamiento se producen modulaciones al relativo mayor (I-V u otras combinaciones, aunque esta es la más usual).

Cuando escuchamos las agrupaciones instrumentales y observamos las progresiones armónicas que estas piezas tienen, podemos apreciar estas secuencias modulantes. Sin dicho acompañamiento es más difícil determinar si una frase o semifrase pertenece a un grado u a otro, porque sus sonidos pueden pertenecer a distintos acordes. *Las modulaciones más utilizadas son las diatónicas.* O sea, que si por ejemplo estamos en una tonalidad de La menor, se aprovecha uno de los sonidos de la tríada de ese tono para irse a Do mayor, y desde este, la melodía se mueve hacia su dominante (Sol) o subdominante (Fa).

El proceso de vuelta a la tonalidad menor es a la inversa: se aprovecha uno de los sonidos de la tríada de Do mayor para irse a La menor. El modelo del tipo melódico está en 3/4 con cambio a 2/4 en el quinto verso hexasílabo. Algunas de estas tonadas comienzan en 2/4, produciendo anisorrítmia (Ejemplo 5) entre los acentos de la melodía y el texto (ref. MPCP-LLP-170 y ref. CPG-GTR-637). Creemos que el modelo del tipo melódico C comienza en 3/4, pues concuerdan mejor los acentos del texto y de la melodía. Nosotros hemos elegido un modelo que posee también ritmos yámbicos y troqueos.

Ejemplo 5. Anisorrítmia en partes de la melodía

Belalcázar

Ref. MPCP-LLP-170

El ámbito melódico de estas melodías no sobrepasa la séptima menor, y tienen un diseño interválico prácticamente por grados conjuntos. Además poseen ritmos de troqueos, rasgo que le da también cierta antigüedad.

¹⁰ Ver tonadas con referencia MPCP-LLP-170, MPCP-LLP-267, MPCP-LLP-243.

3.SALVE DE SAN GABRIEL

Villanueva de Córdoba

Voz $\text{♩} = 95$



San Ga - briel ce - les - tial vo - lan - do li -

6
v. ge - ro al mun - do ba - jó, a bus - car u - na ro - sa tem -

11
v. pra - na de las cin - cuen - ta ro - sas del san - to ro - sal.

16
v. Cuan - do laen - con - tró, cuan - do laen - con - tró, Sal - ve di - jo, fra -

21
v. gan - te A - zu - ce - na, de gra - cia es - tás lle - na, con - ti - goes - ta Dios.

¹¹ Algunas de las piezas que se utilizan para cantar el Rosario de la Aurora tienen otros nombres o también se utilizan para cantar otro tipo de géneros musicales. Un ejemplo de esto lo tenemos en esta pieza, cuyo título es “Salve a san Gabriel” pero cuya estructura es la misma que la que se utiliza en las canciones del Rosario de la Aurora de este grupo y tipo melódico.

2.4. Tipo melódico D

- Tabla con los códigos numéricos del grupo de variantes número 4 (G4)

REFERENCIA DE LA RECOPIACIÓN	CÓDIGOS VARIANTES MELÓDICAS GRUPO 4															
	SM	C	I	CM	P	A	EF	EM	T	M	ER	TV	VI/VS	EP	TT	TV
MPCP-LLP-208	24	2	1	7	7	17	1	1	4	3	4	3	4	3	1	e
MPCP-LLP-214	24	2	1	7	7	17	1	1	4	3	4	3	4	3	9	e
MPCP-LLP-259	24	4	1	4	7	17	1	1	3	1	4	3	4	2	1	e
MPCP-LLP-326	24	2	1	5	7	20	1	1	3	1	4	3	4	2	1	e
MPCP-LLP-348	24	2	1	7	7	17	1	1	3	3	4	3	4	3	1	e
FMT-IMF (SE)-47	24	3	1	4	7	9	1	1	4	1	4	3	4	3	1	e. c.
FMT-IMF (HUE)-19	24	3	1	4	7	9	1	1	4	1	4	3	4	3	1	c. e. t.
FMT-IMF (HUE)38	22	4	1	4	7	20	1	1	3	1	4	3	4	3	9	e. c.
FMT-IMF (HUE)-42	24	4	1	4	7	17	1	1	2	1	4	3	4	3	15	e. c.
FMT-IMF (CAD)-49	24	3	1	4	7	9	1	1	3	1	4	3	4	2	2	e. c.
CPB-MMA-639b	24	4	1	4	7	22	1	1	3	1	4	3	4	3	1	e
CPB-MMA-640	22	4	1	4	7	17	1	1	3	1	4	3	4	3	1	e

- Características musicales más comunes en el tipo melódica D

<i>Sistema melódico</i>	Prácticamente todas las tonadas que hemos recogido poseen un sistema melódico tonal con modulación de tono menor a tono mayor. Esto sucede en el tercer verso de la tonada.
<i>Número de compases</i>	Entre 20 y 40
<i>Interválica de Inicio</i>	Ascendente
<i>Contorno melódico</i>	El que más abunda es el ondulado, pero luego los hay también combinados y con línea quebrada.
<i>Perfil melódico</i>	Todas piezas tienen un perfil melódico combinado.
<i>Ámbito melódico</i>	Poseen un ámbito melódico muy amplio que está entre el intervalo de sexta menor y superiores a la decima aumentada.
<i>Estructura formal</i>	Todas tienen una estructura formal simple.
<i>Estilo melódico</i>	Silábico
<i>Tempo</i>	El que más abunda es el tempo de moderado pero hay otras que tienen un tempo rápido.
<i>Metro</i>	Prácticamente todas están en 2/4.
<i>Estructura rítmica.</i>	Heterorrítmica y heterométrica.
<i>Textura vocal</i>	Armónica
<i>Agrupación musical</i>	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental.
<i>Estructura poética</i>	Casi todas tienen la estructura poética común del septeto con quinto verso hexasílabo. Otra como ASSC-RJR-327, posee una cuarteta con versos deca y dodecasílabos.
<i>Temática de los textos</i>	Variada

- Características musicales más destacadas en el tipo melódico D

Una de las características que mejor define a este tipo melódico es la modulación que se produce en el tercer verso (ver ejemplos 6, 7 y 8). La parte menor tiene saltos interválicos más amplios que la segunda, la cual tiene un decurso melódico prácticamente por grados conjuntos. También llama la atención la amplitud del ámbito melódico, puesto que casi todas las tonadas están por encima de la novena mayor (6 en total). La organización de los versos está diseñada con la estructura poética más común, que es la del septeto con versos deca y dodecasílabos, con quinto verso hexasílabo.

Ejemplo 6. Modulación menor/mayor en el compás 6, en la tercera frase de la melodía

Conquista

Voz $\text{♩} = 122$

A - le - gri - a, que ya vie - neel dí - a que ya vana - so - man - do, los

v. 5

ra - yos el Sol _____ Y la Vir - gen son - ri - e de go - zo - al ver

Ref. MPCP-LLP-208

Ejemplo 7. Modulación menor/mayor en el compás 7. Tiene un sonido ambiguo en el segundo compás

Fuente la Lancha

voz $\text{♩} = 122$

Yen la ci - ma del mon - te Cal - va - rio hay u - na ban - de - ra, que se ve - on - de ar. ___

v. 6

El que quie - ra a - pun - tar - sea e - lla, Je - sús Na - za - re - no es el

Ref. MPCP-LLP-214

Ejemplo 8. Modulación de un modo menor de La en altura Sol con tercer grado inestable a Sol Mayor

Huelva capital y Rociana del Condado

Voz $\text{♩} = 92$

Es Ma - ri - a la ca - ña del tri - go, San Jo - sé laes - pi ³ ga,

v. 7

yel Ni - ño - la - flor, _____ yel Es - pi - ri - tu San - toes el

Ref. FMT-IMF (HUE)-42

1. ALEGRÍA, YA QUE VIENE EL DÍA

Pedroche

Voz $\text{♩} = 108$



A-le - grí-a, que ya vie - neel dí-a que ya vaa - so-man - do, con sus

8
ra - yos el Sol. A - le Y la Vir - gen son - rí - e de

15
go - zo al ver el ro - sa - rio y la pro - ce - sión.

22
Y la pro - ce - si - on y la pro - ce - sión. Y la Vir - gen son - rí - e de

29
go - zo al ver el ro - sa - rio y la pro - ce - sión.

2.5. Tipo melódico E

Tabla con los códigos numéricos del grupo de variantes número 5 (G5)

REFERENCIA DE LA RECOPIACIÓN	CÓDIGOS VARIANTES MELÓDICAS GRUPO 5															
	SM	C	I	CM	P	A	EF	EM	T	M	ER	TV	VI/ VS	EP	TT	TV
MPCP-LLP-210	22	2	1	7	7	15	1	1	3	5	4	3	4	3	12	e. c.
MPCP-LLP-220	22	2	1	4	7	10	1	1	3	5	4	3	4	4	3	e. c.
MPCP-LLP-238	22	2	1	4	7	15	1	1	2	5	4	3	4	3	5	e. c.
MPCP-LLP-342	22	2	2	4	7	15	1	1	3	4	4	3	4	3	11	e. c.
CPJ-LTG-409	22	2	1	7	7	7	1	1	3	2	4	3	4	2	2	e.
CPJ-LTG-415b	24	3	1	7	7	15	1	1	3	2	4	3	4	3	11	e. c.
FMT-IMF(JAE)17	22	2	1	7	7	12	1	1	2	2	4	3	4	3	1	e. c.
CPG-GTR-622	22	3	1	4	7	13	1	1	2	1	4	3	4	3	11	e.
CPG-GTR-625	24	3	1	4	7	9	1	1	2	2	4	3	4	3	3	e.
CPG-GTR-627	22	4	1	4	7	15	1	1	3	5	4	3	4	3	1	e. c.
CPG-GTR-639	22	2	1	4	4	13	1	1	2	2	4	3	4	2	6	e.
CPG-GTR-640	22	3	1	4	4	7	1	1	2	2	4	3	4	3	6	e.
CPG-GTR-642	22	3	1	4	7	15	1	1	2	2	1	3	5	2	1	e. c.
CPG-GTR-645	22	3	1	4	7	15	1	1	3	5	4	3	4	3	2	e. c.
MRCM-SMR-279a	22	2	1	4	7	15	1	1	4	2	4	3	4	4	2	e. c.
MRCM-SMR-279b	22	3	1	4	7	15	1	1	4	2	4	3	4	3	11	e. c.
MRCM-SMR-280	22	2	1	4	7	10	1	1	3	2	4	3	4	5	11	e. c.
MRCM-SMR-281	22	3	1	4	2	15	1	1	4	2	4	3	4	3	11	e. c.
MRCM-SMR-283	22	2	1	4	4	10	1	1	3	2	4	3	4	5	6	e. c.

CAPÍTULO 2. ANÁLISIS MUSICAL DE LOS GRUPOS DE VARIANTES. DETERMINACIÓN DE LOS TIPOS Y PROTOTIPOS MELÓDICOS. ANÁLISIS DEDUCTIVO

MRCM-SMR-284	22	2	1	4	7	9	1	1	4	2	4	3	4	5	6	e. c.
MRCM-SMR-285	22	3	1	4	7	15	1	1	4	2	4	3	4	3	11	e. c.
ASSC-RJR-326	22	2	1	4	7	16	1	1	2	2	4	3	5	3	1	e. c.
CPCL-MMA-504	22	3	1	4	7	12	1	1	2	3	4	3	4	5	1	e.
CPB-MMA-635a	22	2	1	4	7	12	1	1	1	5	4	3	4	3	1	e.
CPB-MMA-636	22	1	1	4	7	12	1	1	1	4	4	3	4	2	13	e. c.
CPB-MMA-637	22	2	1	4	7	15	1	1	1	4	4	3	4	3	1	e. c.
CPB-MMA-639	24	2	1	4	7	15	1	1	2	4	4	3	4	3	5	l.
FMT-IMF (CYL)4	22	1	1	4	7	10	1	1	3	2	4	3	4	5	11	c.e.t.
FMT-IMF (CYL)8	22	3	2	4	7	12	1	1	3	2	4	3	4	4	11	e.
FMT-IMF (JAE)9	21	3	1	4	7	15	1	1	1	2	4	3	4	5	11	e.
CMPV-SS-935	22	1	1	4	4	5	1	1	3	4	4	3	4	2	1	l.
CMPV-SS-936	22	2	1	4	7	12	1	1	3	2	4	3	4	3	11	e.
FMT-IMF (V)22	22	3	1	7	4	5	1	1	2	1	4	3	4	5	1	l. (G3?)
FMT-IMF (V)46	23	2	1	4	4	6	1	1	1	4	4	3	4	2	11	e.
CCT-MAL-146	22	4	1	4	7	10	1	1	2	5	4	3	4	5	9	c.e.t.
CCT-MAL-147	24	2	1	4	7	15	1	1	2	2	4	3	4	2	9	c.e.t.
CCT-MAL-150	24	4	1	4	7	12	1	1	1	1	4	3	2	5	2	c.e.t.
FMT-IMF (A)21	22	2	2	4	7	17	1	1	1	2	4	3	4	5	13	l.
FMT-IMF (A)29	22	3	1	4	7	9	1	2	1	5	4	3	4	5	13?	l.
FMT-IMF (EX)35	22	3	1	4	7	13	1	1	3	2	4	3	4	3	1	e.
CPR-BG-180a	22	4	2	4	7	12	1	1	3	2	4	3	3	5	11	e.
CPR-BG-180b	22	3	1	4	7	15	1	1	3	2	4	3	4	3	11	e.
CPR-BG-181	22	3	1	4	7	7	1	1	3	2	4	3	4	5	11	e.
FMT-IMF (RIO)6	22	4	1	4	7	10	1	1	3	2	4	3	4	5	11	e. c.
FMT-IMF (RIO)52	22	5	1	4	7	15	1	1	3	2	4	3	4	5	5	e. c.
FMT-IMF (CYM)23	22	2	1	4	7	12	1	1	1	2	4	3	4	5	2	e. c.
FMT-IMF (CYM)28	22	2	1	4	7	13	1	1	3	5	4	3	4	5	11	e. c.
FMT-IMF (CYM)39	22	2	1	4	7	12	1	1	1	1	4	4	4	2	11	e. c.
FMT-IMF (CYM)44	22	2	1	4	7	12	1	1	1	2	4	3	4	2	11	e. c.
FMT-IMF (CYM)48	10	2	1	4	7	12	1	1	3	5	4	3	4	2	11	e. c.
FMT-IMF (MUR)33	22	2	2	4	4	7	1	1	4	2	4	3	4	2	5	e.

- Características musicales más comunes en el tipo melódico E

<i>Sistema melódico</i>	Prácticamente todas las tonadas de este tipo melódico están en tonalidad mayor, 43 de 50. En menor medida les siguen aquellas tonadas en las que se producen modulaciones. También hay que tener en consideración la influencia de la modalidad en aquellas que como veremos tienen un ámbito melódico más reducido. Concretamente tienen influjos del tercer modo gregoriano transportado a diferentes grados. Esto se puede comprobar en la finalización de muchas de las tonadas de este grupo de variantes melódicas.
<i>Número de compases</i>	Entre 20 y 50 compases.
<i>Interválica de Inicio</i>	Prácticamente todas empiezan ascendentemente.
<i>Contorno melódico</i>	Ondulado
<i>Perfil melódico</i>	Combinado
<i>Ámbito melódico</i>	El ámbito melódico que más abunda es el de octava, seguido del de séptima menor y sexta mayor.
<i>Estructura formal</i>	Simple
<i>Estilo melódico</i>	Silábico
<i>Tempo</i>	Moderado
<i>Metro</i>	El más abundante es el de 3/4, seguido del compás de 3/8 ¹² ..
<i>Estructura rítmica.</i>	Heterorrítmica y heterométrica.
<i>Textura vocal</i>	Armónica
<i>Agrupación musical</i>	Conjunto de voces con acompañamiento instrumental.
<i>Estructura poética</i>	La más abundante es el septeto, seguida de combinaciones especiales y cuartetos con versos deca y dodecasílabos.
<i>Temática de los textos</i>	Variada

¹² Desde el comienzo de este trabajo, decidimos asignar con el número 5 a todos los compases que no fueran 2/4, 3/4, 4/4 y 6/8, puesto que en una primera aproximación, estos compases eran los que más abundaban. Posteriormente caímos en la cuenta de que el compás de 3/8 está también muy presente, y sobre todo en este tipo melódico E. Esto genera un pequeño inconveniente a la hora de visualizar la métrica de las tonadas, pues como se puede observar en la tabla, en la parte correspondiente al elemento del metro (M), primero nos encontramos con que el número que más abunda es el 2, que indica el compás de 3/4. El segundo color más abundante es el anaranjado, que en total suma 9 tonadas. De éstas, 6 están en 3/8, por lo que poseen un metro ternario también, pero al tener el número 5, no nos permite saber exactamente que compás es. Es un detalle que tendremos en cuenta para trabajos futuros, porque si tuviéramos que cambiar esto ahora nos produciría diversas desestructuraciones en el trabajo.

- Características musicales más destacadas en el tipo Melódico E

Las variantes melódicas que pertenecen a este tipo melódico son las más abundantes¹³. En total de las 201 melodías que hemos recogido, 51 pertenecen al tipo melódico E. Una de sus características más destacadas, está en relación con las estructuras rítmicas, las cuales forman células de tres notas, bien en compases ternarios de 3/8, 3/4 y menos frecuente, el binario con acentuación ternaria de 6/8. La primera nota en compás de 3/8 es una corchea (negra en 3/4), corchea con puntillo (negra con puntillo en 3/4) y semicorchea (corchea en 3/4). Esta célula rítmica es muy característica de este tipo melódico. En el Ejemplo 9 podemos observar las células rítmicas que comentamos.

Ejemplo 9. Una de las tonadas donde podemos apreciar las células rítmicas ternarias que comentamos

Hinojosa del Duque

The image shows a musical score for 'Hinojosa del Duque'. It consists of three staves: a vocal line (Voz) and two violin lines (v.). The tempo is marked as quarter note = 42. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line starts in 3/8 time and has lyrics: 'San Ga - briel ce - les - tial men - sa - je - ro vo - lan - do li - ge - ro al car u - na cas - ta don - ce - lla más pu - ra, más be - lla más'. The first violin line starts at measure 7 and has lyrics: 'mun - do ba jo. A bus - /Sol. Cuan - do laen - con - tró Cuan - do laen - con - lin - da que'. The second violin line starts at measure 13 and has lyrics: 'tró Sal - ve di - jo fra - gan tea - zu - ce - na de gra - ciae - res lle - na con - ti - goes - tá Dios'. There are boxes around specific rhythmic patterns in the vocal and violin parts, highlighting the ternary cells mentioned in the text.

Ref. MPCP-LLP-238

Nos hemos encontrado con un problema a la hora de determinar el modelo del tipo melódico de este grupo de variantes. El hecho es que tenemos de entre las 51 piezas, 23 que tienen el inicio de la primera frase construida por medio de grados conjuntos (Ejemplo 10) , y 28 tonadas que tienen el inicio de frase, construida por medio de una triada mayor o saltos de quinta justa o sexta mayor (Ejemplo 11). Esto supone un problema a la hora de determinar el modelo, puesto que la cantidad de tonadas de la primera estructura se acerca mucho a las de la segunda. En los siguientes párrafos explicamos la solución a este problema.

¹³ Hay que tener en cuenta que no hemos recogido el total de las tonadas del Rosario de la Aurora que existen en Andalucía, y ni mucho menos en el resto de España. Nuestro país cuenta con más de 8.000 municipios, y nosotros solo hemos recogido 201 piezas de 140 localidades aproximadamente. Debe haber muchas más melodías, pues sabemos que el fenómeno religioso que aquí tratamos, se practica en más localidades. Esto nos conduce al hecho de no poder asegurar al cien por cien que este tipo melódico E sea el que más se ha practicado. Por otro lado, si podemos asegurar que es el que más extendido está dentro del estudio que hemos realizado.

PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ejemplo 10. Primeros ocho compases de una variante melódica que pertenece a aquellas que comienzan y se desarrollan prácticamente por grados conjuntos.

Pinilla de los Barruecos

$\text{♩} = 54$

Voz

Al Ro - sa - rio de la Au - ro - ra to - can, si sois ge - ne - ro - sas y que - réis ve -

v.

nir, por las puer - tas pre - cio - sas del cie - lo, sa - lid de la ca - ma, de - jad de dor -

Ref. CPB-MMA-635a

Ejemplo 11. Los nueve primeros compases de una variante melódica que pertenece a aquellas que comienzan con la triada mayor y tienen un ámbito melódico más amplio

Alquife

$\text{♩} = 115$

Voz

El de - mo - nio a lao - re - ja, tees - tá di - cien - do, no va -

v.

yas al Ro - sa - rio, si - gue dur - mien - do. ¡Vi - va Ma -

Ref. MRCM-SMR-283

Hemos determinado con anterioridad que el modelo del tipo melódico, debe ser siempre aquel que sea más fácil de cantar, y aquel que contemple menor complicación en el desarrollo interválico. Estos aspectos los hemos aplicado para llevar a cabo la propuesta del modelo del tipo melódico E. Del resultado del análisis y de la aplicación de los principios del subapartado 1.2 del Capítulo 1 de esta Parte VI se concluye, que si un grupo de piezas posee una tríada al principio y un decurso melódico con saltos interválicos de 6ª mayor en algunas secciones, tiene más complicaciones de entonación, que aquella que se mantiene dentro de un decurso melódico por grados conjuntos.

Algunas de las piezas que tienen el decurso melódico por grados conjuntos, tienen influencias modales, por la terminación de la melodía en el tercer grado de la escala. Esto nos lleva a la conclusión de que el modelo del tipo melódico E, debe corresponder a una de las piezas que tienen dicho comienzo, y considerar a aquellas que tienen el inicio con la tríada, como una evolución melódica del modelo más arcaico. Este grupo de variantes melódicas G5, es también la conversión mayor del grupo de variantes melódicas G16 (Ejemplo 12). Éstas también poseen un ámbito melódico reducido, con estructuras rítmicas muy parecidas y si no fuera porque estas tonadas finalizan con la fundamental en la segunda frase y al final de las mismas, en lugar del tercer grado, como hacen las de este grupo G5, las hubiéramos designado a todas dentro del mismo grupo.

Ejemplo 12. Pieza que pertenece al grupo de variantes melódicas G16. Tienen sonoridad menor modal/tonal y podríamos decir que las del grupo G5, que aquí analizamos, son la conversión mayor de las piezas que pertenecen al grupo de esta variante melódica

LA AURORA (342)

c) Campanillas llaman a tu puerta

Almegijar

Andante

Voz

Cam-pa - ni - llas lla - man a tu puer - ta, ni - te lla - man

6 e - llas, ni te lla - mo yo: que te lla - ma la Vir - gen Ma -

11 ri - a con dul - ces pa - la - bras de con - so - la - ción, que te

16 lla - ma la Vir - gen Ma - ri - a, con dul - ces pa -

20 la - bras de con - so - la - ción.

Ref. CPG-GTR-623b

Modelo del tipo melódico E, con inicio por
grados conjuntos

Ref. CPJ-LTG-409

ES MARÍA LA CAÑA DEL TRIGO

Los Villares

$\text{♩} = 100$

Voz

Es Ma - ri - a la ca - ña del tri - go, San Jo - sées laes - pi - ga yel

7 ni - ñoes la flor. Yel Es - pi - ri - tu San - toes el gra - no, quees -

13 taa - lli for - ma - do por o - obra de Dios.

LOS AUROROS

Alcalá la Real

voz $\text{♩} = 112$



Si con - tri - to re - zás el ro - sa - rio, aun - que mu - chas cul - pas ten -
gas que pe - nar. No tees - pan - tes, que el san - to ro - sa - rio, por
gran - des que se - an, sehan de per - do - nar. Cris - tia - nos ve -
nid, de - vo - tos lle - gad, zar el ro -
sa - rioa Ma - ri - a so - laz ya - le - gri - a Sol tris - te mor - tal.

¹⁴ En el caso de este tipo melódico E, hemos considerado oportuno incluir también esta pieza como forma de poder ver la tonada en su estado más simple, y la evolución de la misma hacia los comienzos en tríada mayor.

2.6. Tipo melódico F

Tabla con los códigos numéricos del grupo de variantes número 6 (G6)

REFERENCIA DE LA RECOPIACIÓN	CÓDIGOS VARIANTES MELÓDICAS GRUPO 6															
	SM	C	I	CM	P	A	EF	EM	T	M	ER	TV	VI/VS	EP	TT	TV
MPCP-LLP-222	22	1	1	4	7	12	1	1	2	4	1	3	4	1	13	e.
MPCP-LLP-265	22	5	1	4	7	12	1	1	5	2	1	3	4	1	2	e.

- Características musicales más comunes en el tipo melódico F

<i>Sistema melódico</i>	Tonal Mayor en las dos tonadas que hemos encontrado de este tipo melódico
<i>Número de compases</i>	La primera tiene 9 y la segunda 48
<i>Interválica de Inicio</i>	Ascendente
<i>Contorno melódico</i>	Ondulado
<i>Perfil melódico</i>	Combinado
<i>Ámbito melódico</i>	7ª menor en ambas
<i>Estructura formal</i>	Simple
<i>Estilo melódico</i>	Silábico
<i>Tempo</i>	La primera tiene un tiempo de andante y la segunda muy rápido.
<i>Metro</i>	6/8 la primera y 3/4 la segunda.
<i>Estructura rítmica.</i>	Isorrítmica e isométrica
<i>Textura vocal</i>	Armónica
<i>Agrupación musical</i>	Conjunto de voces con acompañamiento instrumental
<i>Estructura poética</i>	Cuarteta octosilábica.
<i>Temática de los textos</i>	Variada

- Características musicales más destacadas en el tipo melódico F

Las dos piezas que hemos encontrado y que definen este tipo melódico tienen prácticamente el mismo decurso melódico. Las dos primeras frases en ambas tonadas, realizan saltos interválicos, primero de cuarta justa y a continuación de quinta justa (ver Ejemplo 13). Los comienzos de las demás frases, también poseen saltos interválicos muy amplios, como el de sexta mayor que se produce entre los compases 19 y 20 del Ejemplo 14, el cual presentamos en la página siguiente.

Ejemplo 13. Saltos interválicos de 4ª y 5ª justa al principio de la pieza

El Guijo

voz $\text{♩} = 74$

Le - ván - ta - te pe - re - zo - so, que ya vie - ne la ma -
cu - de pron - toal ro - sa - rio por - que la Vir - gen te.

Ref. MPCP-LLP-222

Ejemplo 14. Salto de sexta mayor en la cuarta frase y entre el compás 19-20 de una de las dos tonadas que estamos comentando

v. $\text{♩} = 74$

que lai - gle - siaa - bier - taes - ta. Ve Ma - ña - na, muy
que el ro - sa - rio yacm - pe - zar.

Ref. MPCP-LLP-265

Otra característica de estas piezas es que poseen una estructura poética de cuarteta octosilábica y que las frases melódicas se construyen en base a estructuras muy similares, por eso poseen estructuras rítmicas isométricas e isorrítmicas. Las mostramos en los ejemplos que vienen a continuación (ejemplos 15 a y 15 b).

Ejemplo 15 a. Estructuras isorrítmicas e isométricas en las tonadas que configuran el tipo melódico F. las frases están indicadas por medio de las dos flechas y de la línea continua de unión

El Guijo

voz $\text{♩} = 74$

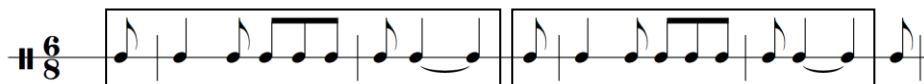
Le - ván - ta - te pe - re - zo - so, que ya vie - ne la ma -
cu - de pron - toal ro - sa - rio por - que la Vir - gen te.

v. $\text{♩} = 74$

ña - na A lla - ma. Ve - nid, cris - tia - nos, ve - nid, por

PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Estructura isorrítmica e isométrica de las dos primeras frases:



Ref. MPCP-LLP-222

Ejemplo 15 b. Estructuras isorrítmicas e isométricas en las tonadas que configuran el tipo melódico F. las frases están indicadas por medio de las dos flechas y de la línea continua de unión

Pedroche

Voz

$\text{♩} = 172$

Le - van - ta - te fiel cris - tia - no, que ya vie - ne
van - ta - te que la Vir - gen pa - ra el ro - sa -

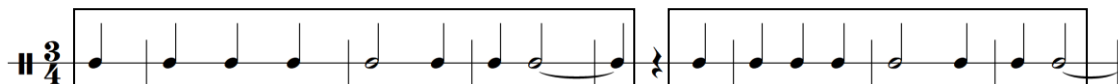
v.

7

1 2.

la ma - ña - na Le Ve - nid, cris - tia - nos ve - nid,
rio le lla - ma. nid, cris - tia - nos ve - nid,

Estructura isorrítmica e isométrica de las dos primeras frases:



Ref. MPCP-LLP-265

Pensamos que el compás del modelo del tipo melódico F, debe estar en 6/8 porque de las dos piezas que aquí presentamos, hay una que tiene el compás de 3/4, pero que posee al mismo tiempo, una velocidad metronómica de 172 la negra. Esta velocidad no nos parece adecuada para este tipo de compás y para el tipo de figuras que lleva, que son negras y blancas. Por tanto, consideramos que la elección de ese metro y de esas figuras no es la correcta. Por este motivo hemos elegido aquella pieza que está escrita en 6/8.

1. LEVÁNTATE PEREZOSO

El Guijo

voz $\text{♩} = 74$

Le - ván - ta - te pe - re - zo - so, que ya vic - ne la ma -
cu - de pron - toal ro - sa - rio por - que la Vir - gen te.

5 1. 2.
v. ña - na A lla - ma. Ve - nid, cris - tia - nos, ve - nid, por
nid, cris - tia - nos ve - nid. por

9 1. 2.
v. que laj - gle - siaa bier - taes - tá. Ve pe - ra - ya.
qué Ma - ri - aes

2.7. Tipo melódico G

Tabla con los códigos numéricos del grupo de variantes número 7 (G7)

REFERENCIA DE LA RECOPIACIÓN	CÓDIGOS VARIANTES MELÓDICAS GRUPO 7															
	SM	C	I	CM	P	A	EF	EM	T	M	ER	TV	VI/VS	EP	TT	TV
MPCP-LLP-231 ¹⁵	23	3	1	7	7	19	1	1	5	2	4	3	4	3	1	e.
MPCP-LLP-235	23	3	1	7	7	19	1	1	5	2	4	3	4	3	1	e.
MPCP-LLP-246	13	3	1	7	7	12	1	1	5	5	4	3	4	3	11	e.c.
MPCP-LLP-252	23	2	1	7	7	19	1	1	5	2	4	3	4	2	12	e.
MPCP-LLP-254	21	2	1	7	7	19	1	1	5	2	4	3	4	2	12	e.
CPJ-LTG-411	23	2	1	7	7	16	1	1	3	2	4	3	4	3	2	e.c
FMT-IMF (HUE)37	14	3	1	4	7	19	1	1	2	1	4	3	4	5	9	l.
FMT-IMF (CYL)-50	23	5	1	4	7	17	1	1	4	2	4	3	4	3	11	e.c
FMT-IMF (V)-26	23	2	1	4	4	7	1	1	3	2	4	3	4	3	11	c.e.t.
CPE-BG-768 (II)	13	3	1	4	7	22	1	1	3	2	4	3	4	3	1	e.c.
FMT-IMF (EX)-45	13	2	1	4	2	16	1	1	4	2	3	3	4	3	1	c.e.t.

¹⁵ En el ANEXO V del TRABAJO DE CAMPO (TOMO II), podemos escuchar estas melodías en la voz de las hermanas de la Virgen Niña de Hinojosa del Duque. En la CARPETA 2, AUDIOVISUAL 3, a partir del minuto 6:00. En el ANEXO IV, DOSIER FOTOGRÁFICO, APARTADO 2 aparecen las fotografías y los nombres de las participantes. Del mismo modo, es interesante escuchar la entrevista (ANEXO V, AUDIOVISUAL 1 Y 2) que está dividida en dos partes, donde nos explican como fue el pasado y como es el presente de la práctica del Rosario de la Aurora en la localidad.

- Características musicales más comunes en el tipo melódico G

<i>Sistema melódico</i>	Estas tonadas tienen todas sonoridades menores. Hay seis que están en tono menor. Otras tres que están en modo de La transportado a distintos sonidos, con el tercer, sexto y séptimo grado inestable. Otra que posee un modo de Sol. Por último también hay constancia de una pieza que posee equívocos tonales, que creemos que están debidos a una mala interpretación más que a un sistema melódico concreto, lleva la referencia MPCP-LLP-254.
<i>Número de compases</i>	Entre 11 y 50 compases.
<i>Interválica de Inicio</i>	Todas comienzan ascendentemente.
<i>Contorno melódico</i>	La mayoría combinan el decurso melódico.
<i>Perfil melódico</i>	Mayoritariamente combinado.
<i>Ámbito melódico</i>	Hay tonadas con una quinta justa hasta aquellas que tienen un ámbito melódico más amplio de décima menor.
<i>Estructura formal</i>	Simple
<i>Estilo melódico</i>	Piezas silábicas-
<i>Tempo</i>	Coinciden que las piezas que se interpretan en el Valle de los Pedroches tienen una velocidad más rápida que las que se interpretan en las demás zonas. Las cinco del norte de Córdoba van a una velocidad rápida.
<i>Metro</i>	El 3/4 es el compás que más abunda.
<i>Estructura rítmica.</i>	Solo una no posee el patrón común, la que tiene la referencia FMT-IMF (EX)-45, que tienen una estructura con heterorrítmia e isometría.
<i>Textura vocal</i>	Armónica
<i>Agrupación musical</i>	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental.
<i>Estructura poética</i>	La que más abunda es la estructura de septeto con versos deca y dodecasílabos con quinto verso hexasílabo.
<i>Temática de los textos</i>	Variada.

- Características musicales más destacadas en el tipo melódico G

El tipo melódico G es uno de los más populares y conocidos, puesto que la Niña de la Puebla lo hizo famoso con su tonada navideña “Los campanilleros”. Es un tipo melódico que está diseñado a partir de estructuras rítmicas ternarias de subdivisión binaria, y posee sonoridades menores, modales y tonales.

Otra de sus características es el inicio en anacrusa, con salto de cuarta a la tónica. Desde este sonido realiza un decurso melódico ascendente hasta llegar al séptimo grado, el cual no llega a resolver, produciéndose un descenso desde el mismo hasta llegar a un reposo al final de la segunda frase, en el quinto grado.

Dentro de este tipo melódico, tenemos una pieza que resulta muy interesante por su sistema melódico que es modal y por la combinación de ritmos binarios y ternarios. Se trata de la tonada “El Rosario de la Aurora por la madrugada”, que aparece en la recopilación de Lepe Crespo con referencia MPCP-LLP-246.

No comprendemos muy bien el origen de esta tonada. Si es debido a que en un momento concreto, alguien con conocimientos musicales introdujo las cuatro primeras frases melódicas de alguna tonada antigua que conocía, o porque el tipo melódico de esta tonada se creó así desde un primer momento, y las demás piezas que conforman el grupo de variantes melódicas, han seguido una evolución hasta llegar al modelo actual.

Pensamos que el modelo es el que vamos a poner a continuación en la siguiente página. Aunque consideramos también la posibilidad de que la pieza con referencia MPCP-LLP-246, pudo ser la tonada que dio origen a las variantes de este tipo melódico. Pero se da la circunstancia de que ha dejado de practicarse por diversos motivos, entre ellos quizá la posible complejidad rítmica y la sonoridad modal que ha dado paso a otra más moderna y tonal.

2.2. CANTO AL TERMINAR LA LECTURA

Hinojosa del Duque

Voz $\text{♩} = 165$

Hi - no - jo - sa, fuen - te dea - le - grí - a, di - cho - sa mil ve - ces te

pue - des lla - mar. por - que tie - nes la Au - ro - ra en tu cen - tro: di -

me queo - tra co - sa po - dréis de - se - ar. Cris - tia - nos ve -

nid cris - tia - nos lle - gad. A re - zar el ro -

sa - rí - a Ma - rí - a si el - rei - no del Cie - lo que - réis al - can - zar.

- Posible modelo originario del tipo melódico G

5. EL ROSARIO DE LA AURORA POR LA MADRUGÁ

Hinojosa del Duque

Voz $\text{♩} = 165$

Yel Ro - sa - rí - o de la ma - dru - ga - da yes u - na ca - de - na dein - men - so va -

lor, que por e - lla se su - bea los cie - los ya ver a Ma - rí - a, la

Ma - dre de Dios. De - cir - con fer - vor. vi - va vi - va la

Ca - de - naher - mo - sa quea tan - tos de - vo - tos al cie - loe le - vó.

2.8. Tipo melódico H

Tabla con los códigos numéricos del grupo de variantes número 8 (G8)

REFERENCIA DE LA RECOPIACIÓN	CÓDIGOS VARIANTES MELÓDICAS GRUPO 8															
	SM	C	I	CM	P	A	EF	EM	T	M	ER	TV	VI/VS	EP	TT	TV
MPCP-LLP-233	23	5	2	4	7	12	1	1	3	5	4	3	5	3	3	e.
MPCP-LLP-249	23	2	2	4	7	12	1	1	3	5	4	3	4	3	11	e.

- Características musicales más comunes en el tipo melódico H

<i>Sistema melódico</i>	Estas dos piezas están en tono menor.
<i>Número de compases</i>	Una tiene 47 y la otra 21 compases.
<i>Interválica de Inicio</i>	Descendente
<i>Contorno melódico</i>	Ondulado
<i>Perfil melódico</i>	Combinado
<i>Ámbito melódico</i>	Las dos tienen un ámbito de séptima menor.
<i>Estructura formal</i>	Simple
<i>Estilo melódico</i>	Silábico
<i>Tempo</i>	Moderado
<i>Metro</i>	Combinación de compases binarios y ternarios.
<i>Estructura rítmica.</i>	Heterorrítmica y heterométrica.
<i>Textura vocal</i>	Armónica
<i>Agrupación musical</i>	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental.
<i>Estructura poética</i>	Septeto con versos deca y dodecasílabos con quinto verso pentasílabo.
<i>Temática de los textos</i>	Variada.

- Características musicales más destacadas en el tipo melódico H

Hinojosa del Duque (Córdoba) cuenta con una tradición musical muy variada en lo que se refiere al Rosario de la Aurora. Muestra de esto son las tonadas que se utilizan para practicar el culto rosariero. El anterior grupo de variantes melódicas (tipo melódico G) es también de esta localidad, incluso el posible modelo originario del mismo. Las dos tonadas que se utilizan para cantar el tipo melódico H son iguales¹⁶, solo que una de las transcripciones tiene la parte instrumental escrita y la otra no. Ambas poseen combinaciones binarias y ternarias y tienen sonoridad menor.

¹⁶ Varía solo una nota localizada antes de llegar a la desinencia de la tercera frase de ambas: La, La, La, La, Sol en MPCP-LLP-233/ La, La, Si, La, Sol en MPCP-LLP-249.

6. EL ROSARIO DE LA AURORA

Hinojosa del Duque

Voz $\text{♩} = 108$



El ro - sa - rio de la ma - dru - ga - da, es u - na ca - de -

5
na dein - men - so va - lor, y por e - lla se su - bea los cie - los

11
a ver a Ma - rí a la Ma - dre de Dios. De - cir con fer - vor, vi - va

16
vi - va la Ca - de - na her - mo - sa, quea tan - tos de - vo - tos al cie - lo man - dó.

2.9. Tipo melódico I

Tabla con los códigos numéricos del grupo de variantes número 9 (G9)

REFERENCIA DE LA RECOPIACIÓN	CÓDIGOS VARIANTES MELÓDICAS GRUPO 9															
	SM	C	I	CM	P	A	EF	EM	T	M	ER	TV	VI/VS	EP	TT	TV
MPCP-LLP-261	24	6	1	1	7	19	1	1	2	5	4	3	5	3	9	e.
MPCP-LLP-295	24	4	2	7	7	12	1	1	3	2	4	3	4	3	9	e.
MPCP-LLP-296	24	3	1	7	7	16	1	1	2	5	4	3	4	3	9	e.
MPCP-LLP-297	24	6	1	7	7	16	1	1	2	5	4	3	5	3	9	e.
MPCP-LLP-298	24	4	2	7	7	15	1	1	2	5	4	3	4	3	9	e.
MPCP-LLP-353	23	3	2	2	2	15	1	1	3	2	4	3	4	3	9	e.
CPE-BG-329(I)	24	4	1	4	7	15	1	1	2	5	4	3	4	3	13	e. c
FMT-IMF (EX)-1	24	4	1	4	7	15	1	1	2	5	4	3	4	3	13	e. c.

- Características musicales más comunes en el tipo melódico I

<i>Sistema melódico</i>	El sistema melódico que más abunda en estas tonadas es el menor con modulación al relativo mayor y final de la cuarta frase con el homónimo mayor (o mayorización del quinto verso) del tono menor.
<i>Número de compases</i>	Están entre los 20 y los 60 compases.
<i>Interválica de Inicio</i>	Ascendente
<i>Contorno melódico</i>	El que más abunda es el contorno melódico combinado.
<i>Perfil melódico</i>	Combinado
<i>Ámbito melódico</i>	Desde la séptima menor a la décima menor.
<i>Estructura formal</i>	Simple
<i>Estilo melódico</i>	Silábico
<i>Tempo</i>	Andante
<i>Metro</i>	Combinaciones binarias y ternarias.
<i>Estructura rítmica.</i>	Heterorrítmica y heterométrica.
<i>Textura vocal</i>	Armónica
<i>Agrupación musical</i>	Canción con grupo vocal con acompañamiento instrumental aunque también tenemos constancia de que existen también con alternancia del acompañamiento instrumental y el grupo vocal.
<i>Estructura poética</i>	Septeto con versos deca y dodecasílabos con quinto verso hexasílabo.
<i>Temática de los textos</i>	Variada

- Características musicales más destacadas en el tipo melódico I

Una de las características más destacadas de estas tonadas es la modulación que se realiza al terminar la cuarta frase de la pieza, la cual conduce a la melodía hacia el homónimo mayor (o mayorización del quinto verso) en casi todos los casos. Sabemos que estas piezas poseen una armonía vocal compleja, porque la hemos escuchado directamente. Sería interesante estudiar en un futuro la textura vocal empleada en este tipo melódico, pero hemos decidido desde un principio dedicar más tiempo al estudio de la variabilidad en las melodías, que a los aspectos armónicos que poseen las tonadas.

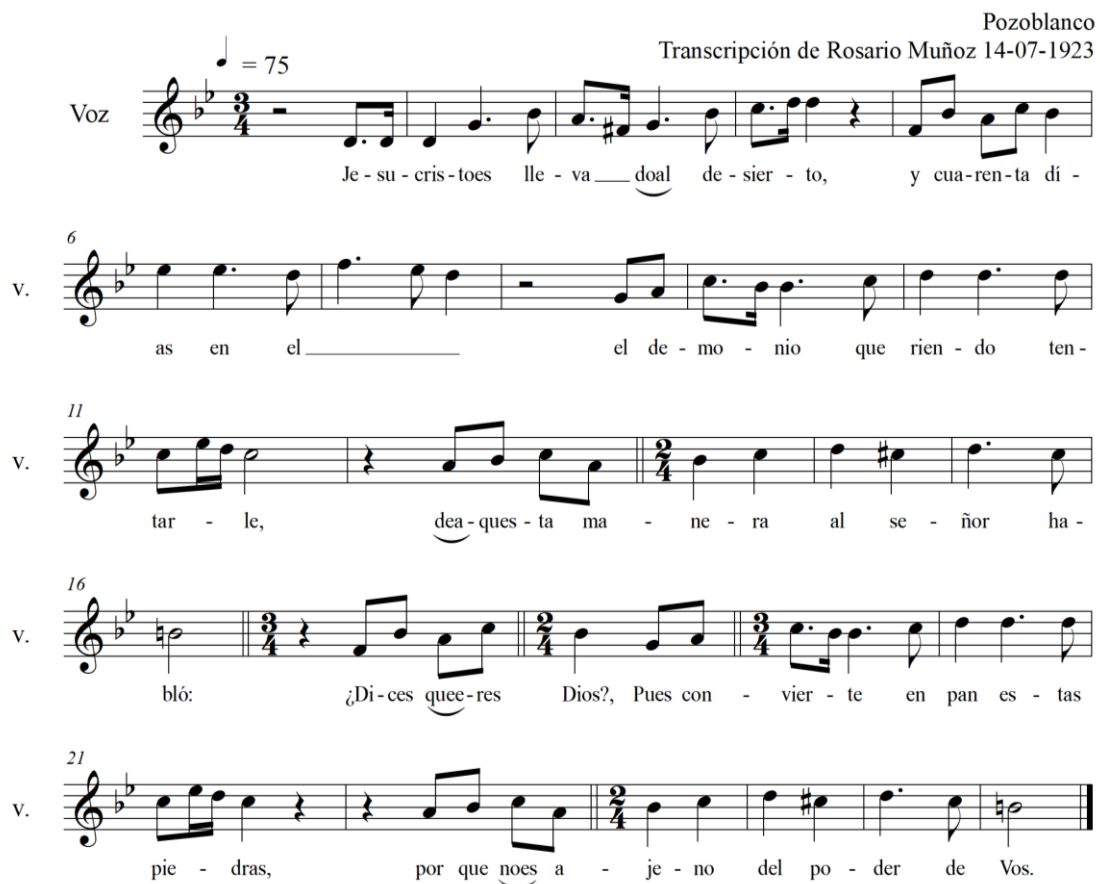
La melodía de estas piezas se utiliza para llevar a cabo los cultos de la Pasión de Semana Santa. Pero también son canciones que utilizan los campanilleros y “mulliores”. Este hecho es el que nos ha llevado a incluir estas tonadas como variantes melódicas del Rosario de la Aurora.

Modelo del tipo melódico I

Ref. MPCP-LLP-261

1.2. CANTARES DE LA PASIÓN

Pozoblanco
Transcripción de Rosario Muñoz 14-07-1923



Voz $\text{♩} = 75$

Je - su - cris - toes lle - va ___ doal de - sier - to, y cua - ren - ta dí -

6

v. as en el _____ el de - mo - nio que rien - do ten -

11

v. tar - le, dea - ques - ta ma - ne - ra al se - ñor ha -

16

v. bló: ¿Di - ces quee - res Dios?, Pues con - vier - te en pan es - tas

21

v. pie - dras, por que noes a - je - no del po - der de Vos.

2.10. Tipo melódico J

Tabla con los códigos numéricos del grupo de variantes número 10 (G10)

REFERENCIA DE LA RECOPIACIÓN	CÓDIGOS VARIANTES MELÓDICAS GRUPO 10															
	SM	C	I	CM	P	A	EF	EM	T	M	ER	TV	VI/VS	EP	TT	TV
MPCP-LLP-285	24	3	1	7	7	15	1	1	5	5	4	3	4	3	1	e.
MPCP-LLP-287	24	3	1	7	7	20	1	1	3	2	4	3	4	3	1	e.
CPJ-LTG-407	24	3	1	7	7	22	1	1	4	5	4	3	4	3	1	e. c.
CPJ-LTG-413	24	3	2	7	7	17	1	1	3	2	4	3	4	3	1	e. c.
FMT-IMF (JAE)-14	24	5	1	7	7	19	1	1	4	1	4	3	4	5	13	c. e. t.
MRCM-SMR-272	24	2	1	7	7	17	1	1	2	4	4	3	4	3	1	e.
CPB-MMA-638	22	2	1	4	7	7	1	1	1	4	4	3	4	3	1	e. c.
CPE-BG-763a (II)	24	5	1	4	7	19	1	1	1	1	4	2	4	3	1	e. c.
FMT-IMF (EX)-3	24	2	2	4	4	12	1	1	2	2	4	3	4	2	1	e. c.

- Características musicales más comunes en el tipo melódico J

<i>Sistema melódico</i>	Estas tonadas poseen la mayoría de ellas un sistema melódico tonal. Prácticamente todas comienzan en la tonalidad mayor, para luego irse al relativo menor que se expresa con la armadura.
<i>Número de compases</i>	Entre 20 y 50 compases.
<i>Interválica de Inicio</i>	Ascendente
<i>Contorno melódico</i>	El que más abunda es el combinado.
<i>Perfil melódico</i>	Combinado
<i>Ámbito melódico</i>	Desde una quinta justa hasta intervalos que superar la décima aumentada.
<i>Estructura formal</i>	Simple
<i>Estilo melódico</i>	Silábico
<i>Tempo</i>	Los hay desde los más lentos hasta la más rápidos.
<i>Metro</i>	Hay tendencia hacia los ritmos ternarios y binarios de subdivisión ternaria. Solo dos tonadas están en 2/4.
<i>Estructura rítmica.</i>	Heterométrica y heterorítmica.
<i>Textura vocal</i>	Armónica
<i>Agrupación musical</i>	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental.
<i>Estructura poética</i>	La estructura que más abunda es la del septeto, aunque hay una cuarteta también con versos deca y dodecasílabos.
<i>Temática de los textos</i>	Variada

- Características musicales más destacadas en el tipo melódico J

Este tipo melódico tiene una característica destacada, que es la de comenzar en tonalidad mayor y posteriormente, durante el transcurso de la tercera frase o final de la cuarta, realizar una modulación a su relativo menor. Cabe también destacar la pequeña desinencia que hay al final de la primera frase y las células rítmicas con figuras de menor duración que se crean al principio de la segunda frase. Estas características que destacamos las podemos observar en el modelo del tipo melódico J.

Modelo del tipo melódico J

Ref. MPCP-LLP-285

2. EN TU PUERTA ESTÁN LAS CAMPANAS

Pozoblanco

Voz $\text{♩} = 54$

En tu puer-taes-tán las cam-pa - ni-tas, le-van-ta-her-ma - no si las qui-res ver,

8

v. _____ por que di - cen que pa - sa la Au - ro-ra, rer-par-tien-do ro-sas al

15

v. a - ma - ne - cer. Al a - ma - ne - cer, al a - ma - ne - cer, _____ u - na

22

v. ro - saes la Vir - gen Ma - rí - a, con el pa - tri - ar - ca se - ñor San Jo - sé.

Detailed description: The image shows a musical score for the song 'En tu puerta están las campanas' by Pozoblanco. It consists of four staves of music. The first staff is for the voice (Voz) and is in 3/8 time with a tempo of 54 beats per minute. The lyrics are: 'En tu puer-taes-tán las cam-pa - ni-tas, le-van-ta-her-ma - no si las qui-res ver,'. The second staff is for a vocal line (v.) starting at measure 8, with lyrics: '_____ por que di - cen que pa - sa la Au - ro-ra, rer-par-tien-do ro-sas al'. The third staff is for a vocal line (v.) starting at measure 15, with lyrics: 'a - ma - ne - cer. Al a - ma - ne - cer, al a - ma - ne - cer, _____ u - na'. The fourth staff is for a vocal line (v.) starting at measure 22, with lyrics: 'ro - saes la Vir - gen Ma - rí - a, con el pa - tri - ar - ca se - ñor San Jo - sé.' The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

2.11. Tipo melódico K

Tabla con los códigos numéricos del grupo de variantes número 11 (G11)

REFERENCIA DE LA RECOPIACIÓN	CÓDIGOS VARIANTES MELÓDICAS GRUPO 11															
	SM	C	I	CM	P	A	EF	EM	T	M	ER	TV	VI/VS	EP	TT	TV
MPCP-LLP-337	24	4	1	4	7	16	1	1	3	5	4	3	5	3	1	e.
MPCP-LLP-338	24	8	1	4	7	16	1	1	2	5	4	3	5	3	1	e.

- Características musicales más comunes en el tipo melódico K

<i>Sistema melódico</i>	Tonal menor con modulaciones al relativo mayor y final de la cuarta frase de picardía.
<i>Número de compases</i>	La primera tonada tiene 35 y la segunda 73.
<i>Interválica de Inicio</i>	Ambas piezas tienen un inicio ascendente.
<i>Contorno melódico</i>	Ondulado
<i>Perfil melódico</i>	Combinado
<i>Ámbito melódico</i>	Ambas tienen una novena menor.
<i>Estructura formal</i>	Simple
<i>Estilo melódico</i>	Silábico
<i>Tempo</i>	Moderado y andante respectivamente.
<i>Metro</i>	Combinaciones binarias y ternarias (2/4 y 3/4).
<i>Estructura rítmica.</i>	Heterorrítmica y heterométrica.
<i>Textura vocal</i>	Armónica
<i>Agrupación musical</i>	Agrupación vocal con alternancia del acompañamiento instrumental.
<i>Estructura poética</i>	Septeto con versos deca y dodecasílabos con quinto verso hexasílabo.
<i>Temática de los textos</i>	Sobre la Virgen de la Aurora.

- Características musicales más destacadas en el tipo melódico K

Las dos variantes melódicas que pertenecen a este tipo melódico, tienen combinaciones rítmicas binarias y ternarias. Están en tono menor con modulación al relativo mayor y final de la cuarta frase en cadencia de picardía. Este tipo melódico posee solo dos variantes. Ambas podrían incluirse también dentro del grupo del tipo melódico I, pero poseen algunas diferencias que son las que nos han convencido para ponerlas a parte. Una de ellas es la de los reposos cadenciales, que realizan cambios de dirección melódica contrarios al del tipo melódico I. Mientras que en este grupo son ascendentes (Ejemplo 17), en las dos variantes del tipo melódico K tienen una dirección más ondulada con tendencia a descender (Ejemplo 16).

Ejemplo 16. Giros melódicos descendentes antes de los reposos cadenciales en el tipo melódico K

Villanueva de Córdoba

Voz $\text{♩} = 96$
 A la Au - ro - ra ve - ni - mos bus - can - do, que di - cen que
 an - da por es - te lu - gar, re - par - tien - do ro - sas y cla - ve - les,

v.
 an - da por es - te lu - gar, re - par - tien - do ro - sas y cla - ve - les,

Ref. MPCP-LLP-337

Ejemplo 17. Giros melódicos ascendentes antes de los reposos cadenciales en el tipo melódico I

La dictó Antonio Otero Seco
Cabeza de Buey (Badajoz)

Voz *Andante mosso*
 El her - ma - no Ce - li - pe Ba - ta - ta, es cam - pa - ni -
 lle - ro dea - ques - ta her - man - dad, los o - cha - vos y cuar - tos que jun - ta,

v.
 lle - ro dea - ques - ta her - man - dad, los o - cha - vos y cuar - tos que jun - ta,

Ref. CPE-BG-329(I)

1. CANTO DE LA AURORA

Villanueva de Córdoba

Voz $\text{♩} = 96$

The musical score is written for voice and voiceless instruments (v.). It consists of six systems of music. Each system includes a vocal line and a voiceless instrument line. The tempo is marked as quarter note = 96. The key signature is one sharp (F#). The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4. The lyrics are: 'A la Au - ro - ra ve - ni - mos bus - can - do, que di - cen que an - da por es - te lu - gar, re - par - tien - do ro - sas y cla - ve - les, a to - do el her - ma - no que al ro - sa - rio va. Re - par - tien - do ro - sas y cla - ve - les a to - do el her - ma - no que al ro - sa - rio va. No te han de fal - tar, hi - jos fie - les que de ma - dru - ga - da re - cen el ro - sa - rio en co - mu - ni - dad.'

A la Au - ro - ra ve - ni - mos bus - can - do, que di - cen que

an - da por es - te lu - gar, re - par - tien - do ro - sas y cla - ve - les,

a to - do el her - ma - no que al ro - sa - rio va. Re - par - tien - do ro -

sas y cla - ve - les a to - do el her - ma - no que al ro - sa - rio va.

No te han de fal - tar, hi - jos fie - les que de ma - dru - ga - da

re - cen el ro - sa - rio en co - mu - ni - dad.

2.12. Tipo melódico L

Tabla con los códigos numéricos del grupo de variantes número 12 (G12)

REFERENCIA DE LA RECOPIACIÓN	CÓDIGOS VARIANTES MELÓDICAS GRUPO 12															
	SM	C	I	CM	P	A	EF	EM	T	M	ER	TV	VI/VS	EP	TT	TV
MPCP-LLP-362	23	2	1	7	7	7	1	1	4	3	4	3	4	3	9	e.
MPCP-LLP-364	23	2	1	7	7	12	1	1	4	4	4	3	4	3	13	e.

- Características musicales más comunes en el tipo melódico

<i>Sistema melódico</i>	Las dos piezas están en Mi menor.
<i>Número de compases</i>	No más de 15 compases.
<i>Interválica de Inicio</i>	Ascendente
<i>Contorno melódico</i>	Combinado
<i>Perfil melódico</i>	Combinado
<i>Ámbito melódico</i>	Quinta justa y séptima menor.
<i>Estructura formal</i>	Simple
<i>Estilo melódico</i>	Silábico
<i>Tempo</i>	Rápido
<i>Metro</i>	4/4 y 6/8.
<i>Estructura rítmica.</i>	Heterorrítmica y heterométrica.
<i>Textura vocal</i>	Armónica
<i>Agrupación musical</i>	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental.
<i>Estructura poética</i>	Septeto con versos deca y dodecasílabos con quinto verso hexasílabo.
<i>Temática de los textos</i>	Variada

- Características musicales más destacadas en el tipo melódico L

Ambas piezas están en Mi menor. Son tonadas muy simples y con cadencia final descendente. Tienen también cierta semejanza con las tonadas del tipo melódico J, sobre todo entre el final de la primera frase y el inicio de la segunda, lugar en el que se produce un descenso de tercera mayor para volver a retomar el sentido ascendente de la melodía. En ambos grupos sucede esto y lo podemos observar en los siguientes ejemplos 18 y 19.

CAPÍTULO 2. ANÁLISIS MUSICAL DE LOS GRUPOS DE VARIANTES. DETERMINACIÓN DE LOS TIPOS Y PROTOTIPOS MELÓDICOS. ANÁLISIS DEDUCTIVO

Ejemplo 18. Salto de tercera menor entre el final de la primera e inicio de la segunda frase

El Viso

Voz

Di Fe - li - pe, ¿de don - de com - pra - mos pa - ra dar a

Ref. MPCP-LLP-362

Ejemplo 19. Salto de tercera menor entre el final de la primera e inicio de la segunda frase en las tonadas del tipo melódico J

Pozoblanco

Voz

En tu puer-tas-tán las cam-pa - ni-tas, le-van-taher-ma - no si las qui-res ver,

Ref. MPCP-LLP-285

Modelo del tipo melódico L

Ref. MPCP-LLP-362

3. UN HERMANO LE DICE A OTROS HERMANO

El Viso

Voz

Un her - ma - no le di - ceao - troher-ma - no: "Le - van - ta - teher-

ma - no, va - mos a re-zar _____ No se pier - da lo que tan - to va - le
aa - la - bar: _____ a - la - be - mos al Pa - dre yal Hi - jo

por te - ner ___ pe - re - za y no ma - dru-gar". _____
ya las tres ___ per - so - nas de la Tri - ni - dad". _____

2.13. Tipo melódico M

Tabla con los códigos numéricos del grupo de variantes número 13 (G13)

REFERENCIA DE LA RECOPIACIÓN	CÓDIGOS VARIANTES MELÓDICAS GRUPO 13															
	SM	C	I	CM	P	A	EF	EM	T	M	ER	TV	VI/VS	EP	TT	TV
ASSC-RJR-166	23	4	1	7	7	15	1	2	1	5	4	1	5	3	8	e.
ASSC-RJR-332	24	3	2	4	7	15	1	2	2	5	4	3	5	3	1	e.
ASSC-RJR-334	24	3	1	4	7	15	1	2	2	1	4	3	3	2	11	e.
FMT-IMF (CO)/11	23	4	1	7	7	9	1	2	3	1	4	3	3	2	16	e.
CPE-BG-762 (II) ¹⁷	24	4	1	4	7	15	1	1	3	5	4	3	4	3	1	c. e. t.

¹⁷ En esta tonada hay elementos de las variantes que pertenecen al tipo melódico M, pero también nos encontramos con elementos similares de aquellas variantes que pertenecen al tipo melódico Ñ.

- Características musicales más comunes en el tipo melódico M

<i>Sistema melódico</i>	Todas las piezas que aquí analizamos comienzan en tonalidad menor. Aunque en tres de ellas indicamos que realizan modulación al relativo mayor en el quinto verso y finalizan la cuarta frase con cadencia de picardía, antes de entrar en el quinto verso hexasílabo. Es algo que sucede también en las piezas del tipo melódico I.
<i>Número de compases</i>	Entre treinta y cuarenta compases.
<i>Interválica de Inicio</i>	Tan solo una de ellas realiza un comienzo descendente.
<i>Contorno melódico</i>	El que más abunda es el ondulado.
<i>Perfil melódico</i>	Todos son combinados.
<i>Ámbito melódico</i>	Todas poseen un ámbito melódico de octava, menos una, que lo tiene de sexta menor.
<i>Estructura formal</i>	Simple
<i>Estilo melódico</i>	Semiadornado
<i>Tempo</i>	Entre lento y moderado.
<i>Metro</i>	3 de ellas utilizan combinaciones de compases binarios (2/4) y ternarios (3/4) y otras dos están en 2/4.
<i>Estructura rítmica.</i>	Heterorrítmica y heterométrica.
<i>Textura vocal</i>	Todas son armónicas excepto la de Luque que es monódica.
<i>Agrupación musical</i>	Las hay de tres tipos: - Canción solista con acompañamiento instrumental y alternancia del solista y grupo vocal. - Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental. - Canción en grupo vocal con alternancia del acompañamiento instrumental.
<i>Estructura poética</i>	La que más abunda es la que tiene los versos deca y dodecasílabos.
<i>Temática de los textos</i>	Variada

- Características musicales más destacadas en el tipo melódico M

La característica más destacada de este tipo melódico M es la cadencia de picardía que realiza al final de la cuarta frase. Esto lo hemos observado también en los grupos de variantes 11 y 13. Las canciones que poseen este tipo melódico M, son sencillas, con decursos melódicos sin complicaciones.

Modelo del tipo melódico M

Ref. ASSC-RJR-332

COPLA DE LA VIRGEN DE LA AURORA

Monturque

♩ = 90 Solo

Voz

Nues-tra Ma - dre Vir-gen de la Au - ro - ra ha sem - bra - doun-
de a - zu - ce - nas jaz - mi - nes y ro - sas y por jar - di -
Va - mos her - ma - nos que ri - dos, a queel jar - di - ne -

7

v.

Coro

huer - to de in - men - so va - lor, Nues - tra Ma -
ne - ro nues - tro re - den - tor, de a -
ro nos cor - te u - na flor, Va - mos

13

v.

- dre Vir - gen de la Au - ro - ra ha sem - bra - doun huer - to
zu - ce - nas jaz - mi - nes y ro - sas y por jar - di - ne - ro
her - ma - nos que ri - dos, a queel jar - di - ne - ro nos

19

v.

FIN Solo

de in - men - so va - lor. ¡Va - mos con a -
nues - tro re - den - tor. *Repetir desde el*
cor - te u - na flor. *principio hasta FIN*

25

v.

Coro

mor!, ¡va - mos con a - mor!

2.1.14. Tipo melódico N

Tabla con los códigos numéricos del grupo de variantes número 14 (G14)

REFERENCIA DE LA RECOPILOACIÓN	CÓDIGOS VARIANTES MELÓDICAS GRUPO 14															
	SM	C	I	CM	P	A	EF	EM	T	M	ER	TV	VI/VS	EP	TT	TV
ASSC-RJR-202	24	2	1	7	7	10	1	1	2	5	4	3	5	3	6	e.
ASSC-RJR-218	23	6	1	4	7	9	1	1	2	5	4	3	5	3	1	e.c.
ASSC-RJR-219	24	7	1	7	7	12	1	1	2	1	4	3	5	3	2	e.c.
ASSC-RJR-245	24	4	2	7	7	13	1	1	2	5	4	3	5	3	2	e.
FMT-IMF (CO)-15	24	5	2	4	7	10	1	1	1	5	4	3	4	5	1	e.c.
CPJ-LTG-419	24	3	2	7	7	15	1	1	3	2	4	3	4	2	1	e.
MRCM-SMR-276	24	7	2	7	7	12	1	1	1	1	4	3	4	3	15	e.c.
FMT-IMF(HUE)-41	24	3	1	4	7	20	1	2	2	5	4	3	4	3	11	e.c.
CMPV-SS-930b	24	3	1	7	7	12	1	1	2	4	4	3	5	5	2	e.c.
CCT-MAL-74	24	4	2	4	4	11	1	2	1	5	4	3	3	3	5	l.
CCT-MAL-239	24	4	2	4	7	10	1	1	1	1	4	3	4	3	2	l.
CPE-BG-763b (II)/	24	2	2	7	4	12	1	1	3	5	4	3	4	2	1	e.c.
FMT-IMF (EX)-31	24	5	2	4	7	15	1	1	3	1	4	3	4	3	11	e.c.

- Características musicales más comunes en el tipo melódico N

<i>Sistema melódico</i>	Casi el 100% de estas tonadas realizan modulaciones. Comienzan en tono menor o en tono mayor, pero todas finalizan en menor.
<i>Número de compases</i>	Entre 10 y 70.
<i>Interválica de Inicio</i>	Algunas de las tonadas de este tipo melódico comienzan de forma descendente, pero la mayoría lo hace ascendentemente.
<i>Contorno melódico</i>	Preferiblemente combinado.
<i>Perfil melódico</i>	Combinado
<i>Ámbito melódico</i>	Desde la séptima menor a la décima mayor.
<i>Estructura formal</i>	Simple
<i>Estilo melódico</i>	Silábico
<i>Tempo</i>	Entre lento y andante.
<i>Metro</i>	Abundan las combinaciones de compases de 2/4 y 3/4, seguidas del compás de 2/4.
<i>Estructura rítmica.</i>	Heterorrítmica y heterométrica.
<i>Textura vocal</i>	Armónica
<i>Agrupación musical</i>	Agrupación vocal con acompañamiento instrumental y agrupación vocal con alternancia del acompañamiento instrumental.
<i>Estructura poética</i>	La mayoría son septetos con versos deca y dodecasílabos con quinto verso decasílabo. También las hay con estructuras especiales y con cuartetos con versos deca y dodecasílabos.
<i>Temática de los textos</i>	Variada

- Características musicales más destacadas en el tipo melódico N

Una de las características más destacadas de este tipo melódico N es el inicio de la pieza, el cual comienza en tónica para desplazarse inmediatamente al tercer grado, después de realizar una bordadura sobre el primer grado. Esta característica aparece en todas las variantes de este tipo melódico y aunque posteriormente se realizan cambios en el decurso, es el elemento que ha determinado este grupo de variantes. A continuación vamos a disponer los comienzos de algunas tonadas, donde podremos observar esta característica (ejemplos 20 y 21).

Ejemplo 20. Comienzo en tónica, bordadura ascendente y desplazamiento hacia el tercer grado

Iznájar

Ref. ASSC-RJR-218

Ejemplo 21. Comienzo en tónica, bordadura ascendente y desplazamiento hacia el tercer grado

Ref. ASSC-RJR-245

COPLA DE LA VIRGEN DE LA AURORA

Priego de Córdoba

Voz $\text{♩} = 85$

En el nom-bre del Ver-bo co - mien-za to-das tres per - so-nas de la Tri-ni-
dad Pa-dre Hi - jo yEs - pi-ri - tu San - to ben - di-gan ya -
la - ben con gran ca - ri - dad. Va-mos a la - bar, aces-ta -
Rei - na por las ca - lles y pla-zas dan-do cruel gue - rra con - tra Sa - ta - nás

2.15. Tipo melódico Ñ

Tabla con los códigos numéricos del grupo de variantes número 15 (G15)

REFERENCIA DE LA RECOPIACIÓN	CÓDIGOS VARIANTES MELÓDICAS GRUPO 15															
	SM	C	I	CM	P	A	EF	EM	T	M	ER	TV	VI/VS	EP	TT	TV
ASSC-RJR/230	23	4	1	4	7	10	1	2	2	5	4	3	5	3	2	e.
ASSC-RJR/231	22	5	1	4	7	10	1	2	2	5	4	3	5	5	2	e.

- Características musicales más comunes en el tipo melódico Ñ

<i>Sistema melódico</i>	Ambas piezas son tonales. La primera menor y la otra mayor.
<i>Número de compases</i>	32-46.
<i>Interválica de Inicio</i>	Ascendente
<i>Contorno melódico</i>	Ondulado
<i>Perfil melódico</i>	Combinado
<i>Ámbito melódico</i>	Sexta mayor
<i>Estructura formal</i>	Simple
<i>Estilo melódico</i>	Semiadornado
<i>Tempo</i>	Andante
<i>Metro</i>	Combinaciones de compases binario y ternarios.
<i>Estructura rítmica.</i>	Heterorrítmica y heterométrica.
<i>Textura vocal</i>	Armónica
<i>Agrupación musical</i>	Canción en grupo vocal con alternancia del acompañamiento.
<i>Estructura poética</i>	La primera posee la estructura más común mientras que a la segunda se le añaden unos versos de más al final de la tonada.
<i>Temática de los textos</i>	Sobre la Virgen del Carmen

- Características musicales más destacadas en el tipo melódico Ñ

La característica que más sobresale en este tipo melódico Ñ es el reposo que se produce al final de cada frase. Cadencias de reposo de hasta cuatro partes de duración. Indica esto la forma que tienen de cantar los auroros de la localidad de Rute (Córdoba), que es de donde proceden estas dos piezas. Aquí el canto es suave, muy melodioso y muy bien trabajado; más si se tienen esos reposos, puesto que pueden realizar respiraciones más profundas y prepararse para cantar la frase siguiente.

COPLA DE LA AURORA A LA VIRGEN DEL CARMEN

(MENOR)

Rute

Voz $\text{♩} = 75$ §

A los pies de tual-tar so - be - ra - na, _____ Vir-gen del Car-
 ma - nos de la San - taau-ro - ra, _____ tu li - cen - cia
 va - mos to - dos a tu ca - sa, _____ col - ma - dos de

8
 v. me - lo pos - tra - dos es - tán, _____ A los pies de tual - tar
 pi - den pa - ra ir a can - tar. _____ los her - ma - nos de la
 15 glo - ria, Ma - dre ce - les - tial, _____ Que vol - va - mos to - dos

so - be - ra na, _____ Vir - gen del Car - me - lo pos - tra - dos es -
 San - taau-ro - ra, _____ tu li - cen - cia pi - den pa - ra ir a can -
 a tu ca - sa, _____ col - ma - dos de glo - ria, Ma - dre Ce - les -

22 *FIN* 1. 2.
 v. tán. Los her ¡Te pe - di _____ mos más! _____ ¡Te pe
 tar. tial.

29
 v. di - mos más! _____ Que vol *Del signo § al FIN*

2.16. Tipo melódico 0

Tabla con los códigos numéricos del grupo de variantes número 16 (G16)

REFERENCIA DE LA RECOPIACIÓN	CÓDIGOS VARIANTES MELÓDICAS GRUPO 16															
	SM	C	I	CM	P	A	EF	EM	T	M	ER	TV	VI/VS	EP	TT	TV
CPG-GTR-620	23	2	1	4	7	7	1	1	2	3	4	3	3	2	1	e.
CPG-GTR-623b	23	3	1	2	2	15	1	1	2	5	4	3	4	2	2	e.c.
CPG-GTR-626	24	2	1	2	7	13	1	1	2	3	4	3	4	3	11	e.
CPG-GTR-629	24	3	1	7	7	10	1	1	2	2	4	3	4	3	11	e.
CPG-GTR-641	24	3	1	4	7	9	1	1	3	5	4	3	4	2	9	e.
CPG-GTR-643	11/24?	3	1	4	7	12	1	1	2	2	1	3	4	3	9	e.
CPB-FO-195	24	2	1	4	7	12	1	1	3	4	4	3	3	5	1	e.
CS-DL-154	23	3	1	7	7	7	1	1	1	2	4	3	4	2	2	l.
CPCL-MMA-505	12	2	1	4	7	12	1	1	2	2	4	3	4	5	11	e.
CPB-MMA-633	23	2	1	4	7	10	1	1	1	5	4	3	4	3	1	e.c.
CPB-MMA-634a	23	2	1	4	4	10	1	1	1	5	4	3	4	3	1	e.c.
FMT-IMF (CYL)-7	11	1	1	4	4	7	1	1	2	5	4	3	4	5	2	l.
FMT-IMF (CYL)-53	11	3	1	4	7	9	1	1	3	2	4	3	4	3	9	e.
FMT-IMF (CYL)-54	24	3	1	4	7	15	1	1	2	2	4	3	4	3	9	e.c.
CPE-BG-326 (I)	7	3	1	4	7	12	1	1	3	5	4	3	4	3	1	l.
CPE-BG-775 (II)	24	2	1	4	7	9	1	1	2	5	4	3	4	3	14	e.c.
CCP-AC-289	22	3	1	4	7	15	1	1	3	5	4	3	4	5	11	e.c.
FMT-IMF (EX)-2	7	3	1	4	7	12	1	1	3	5	4	3	4	3	1	l.
FMT-IMF (EX)-36	24	1	1	4	4	12	1	1	1	5	4	3	4	3	6	e.c.

- Características musicales más comunes en el tipo melódico O

<i>Sistema melódico</i>	Los sistemas melódicos de este grupo de variantes, son los más diversos. Tenemos desde el modo de Mi con segundo y tercer grado inestable, pasando por el modo de La diatónico y con tercer grado inestable con sonidos ambiguos, hasta llegar a las tonalidades mayores, menores y las que poseen modulaciones.
<i>Número de compases</i>	Entre 10 y 30 compases.
<i>Interválica de Inicio</i>	Los inicios ascendentes son los principales, pero también abundan los descendentes.
<i>Contorno melódico</i>	Ondulado
<i>Perfil melódico</i>	Combinado
<i>Ámbito melódico</i>	Desde la quinta justa hasta la octava.
<i>Estructura formal</i>	Simple
<i>Estilo melódico</i>	Silábico
<i>Tempo</i>	Andante y seguido moderado.
<i>Metro</i>	Los compases que más abundan son los compases ternarios o binarios de subdivisión ternaria.
<i>Estructura rítmica.</i>	Heterorrítmica y heterométrica.
<i>Textura vocal</i>	Armónica
<i>Agrupación musical</i>	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental.
<i>Estructura poética</i>	La que más presente está es el septeto con versos deca y dodecasílabos con quinto verso hexasílabo. Existen también las combinaciones especiales.
<i>Temática de los textos</i>	Variada

- Características musicales más destacadas en el tipo melódico O

El grupo de variantes melódicas que conforman este tipo melódico O, es el segundo más amplio después del grupo de variantes G5. Están generalmente en compás de 3/4. Algunas tonadas están en 4/4, pero este tipo de compás no es el adecuado porque producen irregularidades rítmicas, que no son afines a este tipo de música. Pensamos por tanto que están mal transcritas o mal aprendidas e interpretadas. Esto se puede observar en tonadas como la que vamos a exponer a continuación en el Ejemplo 22, pudiéndose observar la corrección de metro en el Ejemplo 23.

Ejemplo 22. Variante melódica del tipo melódico O escrita en 4/4. Observamos como la negra con puntillo y corchea se desplaza de lugar en distintos compases

Alfomon

Andantino

voz

El ro - ci - o de la ma - dru - ga - da, pa - ra la ca -

v.

be - za di - cen quecha - ce mal, sa - ca - re - mos laAu - ro - raa la ca - lle,

Ref. CPG-GTR-620

Ejemplo 23. Misma tonada que la anterior pero escrita en 3/4. Vemos como en este compás las figuraciones rítmicas están dispuestas de forma más regular que las figuraciones rítmicas del ejemplo de arriba. Tenemos agrupaciones de tres negras más negra, negra con puntillo y corchea. En el ejemplo de arriba la negra con puntillo y corchea se desplaza de lugar en las partes del compás, creando en conjunto, grupo de figuraciones rítmicas irregulares. Creemos que la transcripción de arriba, en todo caso debería estar en combinación de 4/4 más 2/4 para que las estructuras rítmicas fueran más regulares

Alfomon

Andantino

voz

El ro - ci - o de la ma - dru - ga - da, pa - ra la ca -

6

be - za di - cen quecha - ce mal sa - ca - re - mos laAu - ro raa la

Ref. CPG-GTR-620

Otra característica que poseen las variantes de este tipo melódico es el decurso melódico descendente que realiza la melodía en la segunda frase, cerrando la misma con la fundamental. Aunque algunas finalizan también este tramo con la terminación sobre el tercer grado. Geográficamente están muy extendidas. Nos las encontramos en la parte oriental de Andalucía, en Castilla y león y en Extremadura. Otro dato importante de este tipo melódico O, es que disponemos de una transcripción de 1905, del *Cancionero popular de Burgos* de Federico Olmeda, la cual exponemos a continuación (Ejemplo 24).

Ejemplo 24. Transcripción de Federico Olmeda de una tonada para cantar el Rosario de la Aurora (1905)

CANCIÓN DEL ROSARIO DE LA AURORA

Moderato

Voz



Va - mos va - mos de - vo - tos a mi - sa, con gran - dea - le -

gri - a, con gran de vo - ción, y ve - re - mos el ca - liz sa - gra - do don - dees - táen ce -

rra - do yel cuer - porel Se - ñor; de - vo - tos ve - nid, de - vo - tos lle - gad, a re -

zar el ro - sa ríoa laAu - ro - ra no ten - gáis pe - re - za pa - ra ma - dru - gar.

Ref. CPB-FO-195

Modelo del tipo melódico O

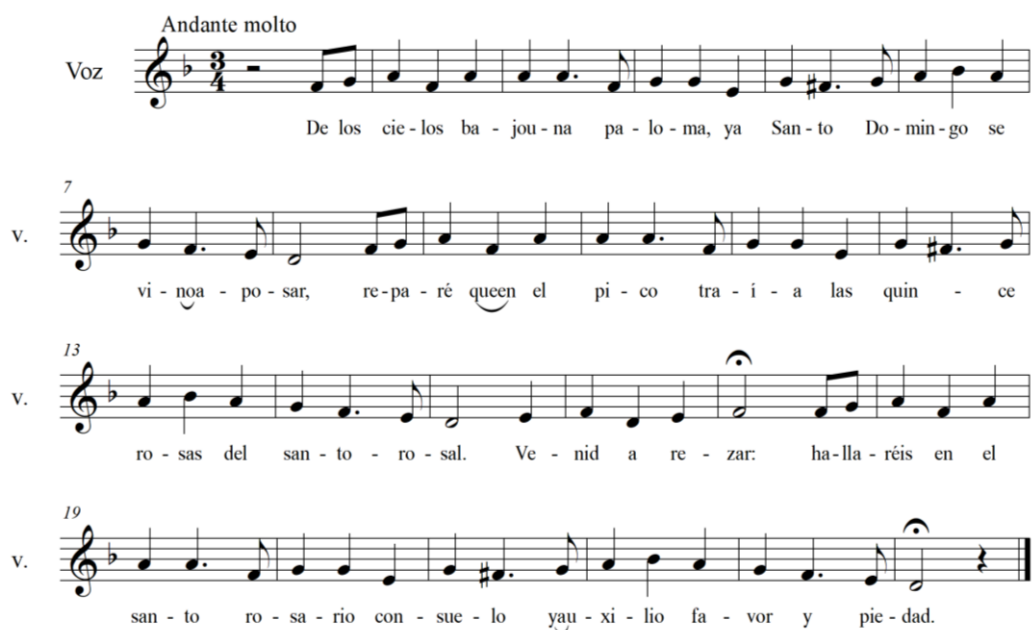
Ref. CPG-GTR-629

LA AURORA (346)

Juviles

Andante molto

Voz



De los cie - los ba - jou - na pa - lo - ma, ya San - to Do - min - go se

vi - noa - po - sar, re - pa - ré queen el pi - co tra - í - a las quin - ce

ro - sas del san - to - ro - sal. Ve - nid a re - zar: ha - lla - réis en el

san - to ro - sa - rio con - sue - lo yau - xi - lio fa - vor y pie - dad.

2.17. Tipo melódico P

Tabla con los códigos numéricos del grupo de variantes número 17 (G17)

REFERENCIA DE LA RECOPIACIÓN	CÓDIGOS VARIANTES MELÓDICAS GRUPO 17															
	SM	C	I	CM	P	A	EF	EM	T	M	ER	TV	VI/VS	EP	TT	TV
CPG-GTR-632	24	4	1	7	7	20	1	1	2	1	4	3	4	3	9	e.
CPG-GTR-634	22	2	1	4	7	15	1	1	1	5	4	3	4	3	1	l.
ASSC-RJR-323	24	2	1	7	7	15	1	1	2	3	4	3	4	5	9	c.e.t

- Características musicales más comunes en el tipo melódico P

<i>Sistema melódico</i>	Fluctuaciones entre tonalidad menor/mayor y viceversa.
<i>Número de compases</i>	Entre 17 y 20 compases.
<i>Interválica de Inicio</i>	Ascendente
<i>Contorno melódico</i>	Combinado
<i>Perfil melódico</i>	Combinado
<i>Ámbito melódico</i>	Octava justa y décima mayor
<i>Estructura formal</i>	Simple
<i>Estilo melódico</i>	Silábico
<i>Tempo</i>	Lento y andante
<i>Metro</i>	2/4, 4/4 y combinaciones binarias y ternarias
<i>Estructura rítmica.</i>	Hererorrítmica y heterométrica
<i>Textura vocal</i>	armónica
<i>Agrupación musical</i>	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental
<i>Estructura poética</i>	Septeto con versos deca y dodecasílabo con quinto verso hexasílabo.
<i>Temática de los textos</i>	Variada

- Características musicales más destacadas en el tipo melódico P

Este grupo de variantes ha sido el más difícil de reunir porque las tres tonadas que lo constituyen son prácticamente diferentes, aunque guardan relaciones en parte concretas de la melodía. Las dos primeras tonadas que aparecen en la tabla de códigos numéricos son de la misma localidad de Lanjarón (Granada). Tienen estructuras parecidas al finalizar las frases pero presentan más diferencias que similitudes. Y en cuanto a la pieza con referencia ASSC-RJR-323, solo tiene en común el inicio que parte desde la fundamental y alcanza el mismo grado una octava superior, y en algunos compases donde los sonidos se desplazan con el mismo movimiento melódico. Estos hechos son los que nos conducen a la determinación de este tipo melódico O. Pero anotamos que es un tipo melódico difuso, en el que sus tonadas coinciden en el inicio métrico binario y en el inicio y terminación de frases melódicas.

LA AURORA (347)

Lanjarón

Andante tranquilo

Voz

(instrumentos)

Je - su - cris - to

8

v. que - dó con no - so - tros en el Sa - cra - men - to gran - de

15

v. del al - tar, y del vi - no nos de - jo su san - gre

22

v. y del pan su cuer - po y di - vi - ni - dad. Pan con sus - tan -

29

v. cial, pan ba - ja - do del cie - lo por án - gel que al - hom -

36

v. bre re - ga - la tan ri - co man - jar.

2.18. Tipo melódico Q

Tabla con los códigos numéricos del grupo de variantes número 18 (G18)

REFERENCIA DE LA RECOPIACIÓN	CÓDIGOS VARIANTES MELÓDICAS GRUPO 18															
	SM	C	I	CM	P	A	EF	EM	T	M	ER	TV	VI/VS	EP	TT	TV
FMT-IMF (CYL)-5	22	4	1	4	7	12	4	1	3	5	4	3	4	3	2	e.
CMPV-SS-928	22	4	1	4	4	12	1	1	1	5	4	3	5	3	14	e.
CMPV-SS-929a	22	3	1	4	7	12	1	1	1	5	4	3	5	2	2	e.c.
CMPV-SS-929b	22	2	1	4	7	15	1	2	1	1	4	3	4	2	1	l.
CMPV-SS-930	22	2	1	4	7	12	1	1	2	5	4	3	4	2	1	e.
CMPV-SS-934	22	4	1	4	4	13	1	2	1	1	4	3	4	2	1	e.c.
FMT-IMF (V)-10	22	2	2	4	4	9	1	2	3	3	4	3	4	5	1	e.
FMT-IMF (V)-51	22	1	1	4	4	12	1	2	3	5	4	3	4	2	2	e.
FMT-IMF (A)-24	22	2	1	7	7	17	1	1	1	1	4	3	4	5	2	e.

- Características musicales más comunes en el tipo melódico Q

<i>Sistema melódico</i>	Todas estas tonadas están en tono mayor.
<i>Número de compases</i>	Entre 11 y 40.
<i>Interválica de Inicio</i>	Ascendente, solamente una tonada lo tiene descendente.
<i>Contorno melódico</i>	Ondulado
<i>Perfil melódico</i>	Combinado seguido de ondulado.
<i>Ámbito melódico</i>	De sexta menor a novena mayor
<i>Estructura formal</i>	Simple
<i>Estilo melódico</i>	Silábico seguido de semiadornado.
<i>Tempo</i>	Hay tonadas con tempo lento.
<i>Metro</i>	Abundan las tonadas con combinaciones binarias y ternarias.
<i>Estructura rítmica.</i>	Heterorrítmica y heterométrica.
<i>Textura vocal</i>	Armónica
<i>Agrupación musical</i>	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental. También las hay con alternancia del acompañamiento instrumental.
<i>Estructura poética</i>	La que más abunda es la cuarteta con versos deca y dodecasílabos.
<i>Temática de los textos</i>	Casi todas las que tenemos tratan sobre la Virgen de la Aurora y sobre la Virgen en diferentes advocaciones.

- Características musicales más destacadas en el tipo melódico Q

La principal característica de este tipo melódico Q es el procedimiento creativo que se produce a la hora de “inventar” la melodía. Ésta bordea por grados conjuntos los sonidos más importantes de la escala mayor. Tiene una melodía ondulada, serpenteante que asciende y desciende sin saltos bruscos. La sonoridad mayor está presente en todas las tonadas de este tipo melódico y es común que se repitan al principio, partes de las primeras estrofas, las cuales pueden o no coincidir con la siguiente frase melódica (ejemplos 25 y 26). Es una redundancia que parece tener la función de compactar las voces y la afinación al comienzo de la canción, pues sabemos que este tipo melódico utiliza en armonías por terceras y sextas.

Ejemplo 25. Repetición de partes de frases textuales en la tonada

Fortaleny

♩ = 56

Solo *Coro*

Voces

Pa - dre cu - ra, (au) - ted dig - na men - te, (au) - ted dig - na
 Pa - ra dar u - na vuel - ta a las ca - lles, u - na vuel - ta a las

Bombo

Ref. CMPV-SS-928

Ejemplo 26. Repetición de partes textuales y melódicas en la tonada

Puebla de San Miguel

♩ = 50

Voz

A - la - bar a (laAu) - ro ra Ma - ri - a, (laAu) - ro ra Ma -

6

v.

ri - a, in - ten - tan a - cor des mia - cen - toy mi voz.

11

3

v.

mia - cen - toy mi voz.

Ref. CMPV-SS-929b

VIRGEN SANTA, (Aurora)

San Pedro Manrique y Vozmediano

Moderato

Voz

¡Vir-gen San-ta! Vir-gen San-ta, dad nos vues-tra gra-cia, dad
Por las ca-lles Por las ca-lles, vues-tras a-la-ban-zas, vues-

7

v.

nos vues-tra gra-cia, pa-para que con e-lla, pa-para que con
tras a-la-ban-zas, yel san-to Ro-sa-rio, yel san-to Ro-

13

v.

e-lla po-da-mos can-tar. pa-para que con e-lla po-da-mos can-
sa-rio, Rei-na ce-les-tial. yel san-to Ro-sa-rio Rei-na ce-les-

19

v.

tar. Ve-nid a re-zar el Ro-sa-rio a la

25

v.

Vir-gen pu-ra, ala Vir-gen pu-ra. Si la paz del al-ma,

31

v.

si la paz del al-ma que-réis al-can-zas, si la paz del

37

v.

al-ma que réis al-can-zar.

2.19. Tipo melódico R

Tabla con los códigos numéricos del grupo de variantes número 19 (G19)

REFERENCIA DE LA RECOPIACIÓN	CÓDIGOS VARIANTES MELÓDICAS GRUPO 19															
	SM	C	I	CM	P	A	EF	EM	T	M	ER	TV	VI/VS	EP	TT	
CCT-MAL-73	22	5	1	4	4	15	1	2	1	1	4	3	3	3	13	e.
CCT-MAL-152	22	1	1	4	7	13	1	1	2	3	1	3	4	1	11	e.
CCT-MAL-198	22	3	1	4	4	10	1	1	1	1	4	3	4	3	13	e.

- Características musicales más comunes en el tipo melódico R

<i>Sistema melódico</i>	Las tres tonadas de este grupo de variantes son tonales y mayores.
<i>Número de compases</i>	Entre 9 y 48 compases.
<i>Interválica de Inicio</i>	Ascendente
<i>Contorno melódico</i>	Ondulado
<i>Perfil melódico</i>	Ondulado
<i>Ámbito melódico</i>	Desde la sexta mayor hasta la octava.
<i>Estructura formal</i>	Simple
<i>Estilo melódico</i>	Silábico y una semiadornada.
<i>Tempo</i>	Lento
<i>Metro</i>	Compases binarios.
<i>Estructura rítmica.</i>	Isométrica e isorrítmica una, las dos restantes heterométricas y heterorrítmicas.
<i>Textura vocal</i>	Armónica
<i>Agrupación musical</i>	Nos encontramos con dos modalidades: 1. Canción solista con acompañamiento instrumental y alternancia del solista y grupo vocal, y 2. Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental.
<i>Estructura poética</i>	Septeto con versos deca y dodecasílabos con quinto verso hexasílabo y una que hay con una cuarteta octosilábica.
<i>Temática de los textos</i>	Variada

- Características musicales más destacadas en el tipo melódico R

Una de las características más destacadas de este tipo melódico R es el decurso melódico por grados conjuntos. La melodía se armoniza por terceras superiores. De todas las tonadas que hemos recogido, éstas que pertenecen al *Cancionero Popular de Teruel* de Miguel Arnaudas Larrodé, son las únicas que vienen armonizadas. No sabemos si este aspecto es realmente así o si el autor de la recopilación *unificó criterios de armonización* para este repertorio. Es un aspecto sobre el que nos gustaría profundizar más en futuras investigaciones. La sonoridad mayor también es característica.

Modelo del tipo melódico R

Ref. CCT-MAL-73

COPLAS DE LA AURORA

Calanda

Lento
Coro

Voz

En Ca - lan - da ha - bí-aun ve - ci - no, el cual

9

v.

se lla - ma - ba Mi - guel Pe - lli - cer, aun que

17

v.

po - bre, cris tia - noy vir - tuo - so, se - gún sus cos -

25

v.

tum - bres, lo dan - aen - ten - der. Pues es de cre -

33

v.

er. Fue de - vo - to cor - dial a Ma rí a,

41

v.

por lo cual suam - pa - ro, lle - gó me - re - cer.

Solo

2.20. Tipo melódico S

Tabla con los códigos numéricos del grupo de variantes número 20 (G20)

REFERENCIA DE LA RECOPILACIÓN	CÓDIGOS VARIANTES MELÓDICAS GRUPO 20															
	SM	C	I	CM	P	A	EF	EM	T	M	ER	TV	VI/VS	EP	TT	TV
CCT-MAL-75	22	3	1	4	4	12	1	2	1	5	4	3	4	3	2	e.c.
CCT-MAL-76	22	3	1	4	7	13	1	1	1	5	4	3	3	3	2	e.c.
CCT-MAL-216	22	4	2	4	7	16	1	2	3	2	4	3	4	3	2	e.c.
CCT-MAL-221	22	4	1	4	7	17	1	1	2	5	4	3	3	3	13	e.c.
CCT-MAL-237	22	3	1	4	4	12	1	1	1	2	6	3	4	5	13	e.c.
FMT-IMF (EX)-30	22	3	1	4	4	7	1	1	2	1	4	3	4	3	11	e.c.

- Características musicales más comunes en el tipo melódico S

<i>Sistema melódico</i>	Todas las tonadas que tenemos en este Tipo Melódico S son mayores.
<i>Número de compases</i>	Entre 20 y 40 compases.
<i>Interválica de Inicio</i>	Ascendente
<i>Contorno melódico</i>	Ondulado
<i>Perfil melódico</i>	Combinado y ondulado.
<i>Ámbito melódico</i>	Está entre 5 justa (7) y la novena mayor (17)..
<i>Estructura formal</i>	Simple
<i>Estilo melódico</i>	Silábico, aunque hay algunas tonadas que lo tienen semiadornado.
<i>Tempo</i>	El que más abunda es el tempo lento.
<i>Metro</i>	Combinaciones de compases de 2/4 y 3/4.
<i>Estructura rítmica.</i>	Heterorrítmica y heterométrica y hay una combinación especial: heterométrica e isométrica (CCT-MAL-237).
<i>Textura vocal</i>	Armónica
<i>Agrupación musical</i>	Lo que más abunda es el conjunto vocal con acompañamiento instrumental y hay una pieza que tiene posee un acompañamiento instrumental y alternancia del solista y grupo vocal.
<i>Estructura poética</i>	El que más abunda es el septeto con versos deca y dodecasílabos con quinto verso hexasílabo.
<i>Temática de los textos</i>	Variada

- Características musicales más destacadas en el tipo melódico S

Todas las tonadas del tipo melódico S, tienen sonoridad mayor con combinaciones de compases de 2/4 y 3/4. Poseen un decurso melódico suave, sin saltos interválicos bruscos y prácticamente por grados conjuntos. Como sucede con las variantes del tipo melódico Q, a simple vista no hay características melódicas comunes, sino que las similitudes las encontramos en el procedimiento creativo, el cual bordea una serie de grados de la escala, que son sobre los que se construyen la melodía.

COPLAS DE LA AURORA

Calanda

Voz *Lento*

A - cu - da - mos al gran Pa - tro - ci - nio de Ma - rí - a

6

v.

Vir - gen y Ma - dre de Dios, pues es tan - to su gran va - lí -

11

v.

mien - to, que to - do se al - can - za por su in - ter - ce - sión.

16

v.

Dios de po - si - tó. En Ma - rí a la mi - se - ri cor - dia, pa -

21

v.

ra quea - cu da - mos a su pro - tec - ción.

2.21. Tipo melódico T

Tabla con los códigos numéricos del grupo de variantes número 21 (G21)

REFERENCIA DE LA RECOPIACIÓN	CÓDIGOS VARIANTES MELÓDICAS GRUPO 21															
	SM	C	I	CM	P	A	EF	EM	T	M	ER	TV	VI/VS	EP	TT	
CCT-MAL-181	22	3	1	4	7	20	1	1	1	5	4	3	4	3	11	e.
CCT-MAL-183a	22	4	1	4	7	16	1	1	1	2	4	3	4	3	5	e.c.
CCT-MAL-183b	22	4	1	4	7	19	1	2	1	5	4	3	4	3	5	e.c.
CCT-MAL-193	22	5	1	4	7	20	1	1	1	1	4	3	4	3	2	e.c.
CCT-MAL-195	22	5	1	4	7	17	1	1	1	5	4	3	3	3	2	e.c.

- Características musicales más comunes en el tipo melódico T

<i>Sistema melódico</i>	Todas estas tonadas están en tono mayor.
<i>Número de compases</i>	Entre 23 y 50 aproximadamente.
<i>Interválica de Inicio</i>	Todas tienen inicio ascendente.
<i>Contorno melódico</i>	Ondulado
<i>Perfil melódico</i>	Combinado
<i>Ámbito melódico</i>	Desde la novena menor hasta la décima mayor.
<i>Estructura formal</i>	Simple
<i>Estilo melódico</i>	Silábico
<i>Tempo</i>	Lento
<i>Metro</i>	Hay combinaciones de compases, 2/4 y 3/4, 6/8 y 9/8.
<i>Estructura rítmica.</i>	Heterorrítmica y heterométrica.
<i>Textura vocal</i>	Armónica
<i>Agrupación musical</i>	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental.
<i>Estructura poética</i>	Septeto con versos deca y docesálabos con quinto verso hexasílabo.
<i>Temática de los textos</i>	Variada

- Características musicales más destacadas en el tipo melódico T

Al igual que los anteriores tipos melódicos R y S, estas tonadas tienen sonoridad mayor. Hay variedad en las células rítmicas, desde los troqueos (Ejemplo 27), hasta las agrupaciones en tresillo en aquellas que están en compás con subdivisión binaria. También abundan las combinaciones de compases binarios y ternarios. Al igual que los anteriores tipos melódicos, el decurso melódico también es suave, prácticamente por grados conjuntos y cuando hay saltos interválicos estos no superan la 4^ª justa.

Ejemplo 27. Ejemplo de células rítmicas de troqueo

Hijar

Voz *Despacio*

San An - to - nio es - tan - do en la ca - va, a - lli

v. *7*

pe - le - an - do con el in - fer - nal, mi - cios

v. *13*

di - as sin co - mer bo - ca do, el glo - rio - so -

Ref. CCT-MAL-183a

COPLAS DE LA AURORA

Hijar

Lento

Voz

E - a, e - a, des - pier - ta cris - tia - no, des - pier - ta cris -

4

v. tia - no, que la her - mo - sa au - ro - ra to - ca - su - cla

7

v. 1. rín, que la her rín. 2. De - ja el le - cho y ven al ro -

10

v. sa - rio y ven al ro - sa - rio, a - can - tar las glo -

13

v. 1. rias, de un día fe - liz, a - can - liz. 2. Con buen co - ra -

16

v. zón, a - la - ban - do a Je - sús en el día, a Je - sus en el

19

v. día, que su - frió gus - to - so la cir - cun - ci -

22

v. 1. sión, que su - sión. 2.

2.22. Tipo melódico U

Tabla con los códigos numéricos del grupo de variantes número 22 (G22)

REFERENCIA DE LA RECOPIACIÓN	CÓDIGOS VARIANTES MELÓDICAS GRUPO 22															
	SM	C	I	CM	P	A	EF	EM	T	M	ER	TV	VI/VS	EP	TT	TV
FMT-IMF (EX)27	19	1	1	4	7	9	1	2	1	2	1	3	4	5	8	e.c.
FMT-IMF (EX)34	19	1	1	4	7	10	1	1	1	5	1	3	4	5	7	e.c.

- Características musicales más comunes en el tipo melódico U

<i>Sistema melódico</i>	Modal mayor. También está la posibilidad de que sea modo de Do en Fa.
<i>Número de compases</i>	Ambas tonadas tienen 9 compases.
<i>Interválica de Inicio</i>	Ascendente
<i>Contorno melódico</i>	Ondulado
<i>Perfil melódico</i>	Combinado
<i>Ámbito melódico</i>	Sexta menor y sexta mayor.
<i>Estructura formal</i>	Simple
<i>Estilo melódico</i>	Semiadornado y silábico.
<i>Tempo</i>	Lento
<i>Metro</i>	Combinaciones de compases de 2/4 y 3/4.
<i>Estructura rítmica.</i>	Heterorrítmica y heterométrica.
<i>Textura vocal</i>	Armónica
<i>Agrupación musical</i>	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental.
<i>Estructura poética</i>	Especial
<i>Temática de los textos</i>	Variada

- Características musicales más destacadas en el tipo melódico U

Estas tonadas están más cerca de la modalidad, que de la tonalidad. Poseen sonoridad mayor pero no llegan a ser tonales del todo, porque a pesar de que hay cadencia en el quinto grado (compás 6), hay también reposos en el tercer grado, y esto es una característica común tanto en el modo de Do, como del Do mayor modal, el cual expone cierta libertad a la hora de desplegar los grados de su escala.

Modelo del tipo melódico U

Ref. FMT-IMF (EX)27

EL CANTO DE LA AURORA

Bienvenida

Voz Lento



San - to _____ Dio _____ s, San - to _____ fuer _____ te,

5
San - to _____ in - mor - tal, li - bra - nos, se - ñor, de to - do mal.

2.23. Referencias de aquellas tonadas sin grupos de variantes melódicas

Todas las tonadas que presentamos en esta tabla se utilizan para cantar el Rosario de la Aurora. Son melodías únicas las cuales no guardan similitudes con ninguno de los tipos melódicos anteriores. Bien pueden ser melodías adquiridas de otros repertorios o también melodías que no han visto florecer variantes a causa de factores como aislamiento geográfico o falta de difusión. En cualquier caso dejamos constancia también de ellas, puesto que aparecen en el análisis musical del Anexo I de la Parte VI y forman parte del repertorio del Rosario de la Aurora que aquí estudiamos.

REFERENCIA DE LA RECOPILOACIÓN	CÓDIGOS NUMÉRICOS														
	SM	C	I	CM	P	A	EF	EM	T	M	ER	TV	VI/VS	EP	TT
MPCP-LLP / 158	24	2	1	4	7	19	1	1	3	5	4	3	4	2	12
MPCP-LLP / 234	22	3	1	4	7	10	1	1	3	5	4	3	4	3	12
FMT-IMF (CO) 12	24	1	2	4	7	9	1	1	3	2	4	3	4	2	12
CPJ-LTG-415 a	22	1	1	4	7	9	1	1	3	2	4	3	4	3	11
CPG-GTR-623a	22	2	2	4	7	12	1	1	2	4	1	3	4	1	5
MRCM-SMR-277 ¹⁸	¿21?	5	1	7	7	17	1	2	2	1	4	3	4	5	2
FMT-IMF (HUE)20	15	2	1	4	7	17	1	2	1	2	4	3	4	3	3
FMT-IMF (CYL)55	14	2	1	4	7	10	1	1	3	5	4	3	4	5	3
CMPV-SS-931	22	2	1	4	7	15	1	1	1	5	4	3	4	5	1
FMT-IMF (V)18	1	1	1	4	7	17	1	1	1	2	4	3	4	5	2
FMT-IMF (V)25	22	5	1	7	4	7	1	1	3	1	4	3	4	3	11
CCT-MAL-83	22	8	1	4	7	20	1	2	1	5	4	3	3	5	2
FMT-IMF (A)40	23	4	1	7	7	16	1	1	1	5	4	3	3	3	2
CPE-BG-761(tomo II)	22	2	1	4	7	9	1	1	4	2	1	3	4	1	1
FMT-IMF (CYM) 32	22	2	1	4	7	15	1	1	3	2	4	1	2	5	2

¹⁸ Esta pieza no pertenece a las variantes del Rosario de la Aurora. La razón por la que hemos decidido incluirla en este análisis es porque la primera semifrase de Dios te Salve, se corresponde con la primera semifrase de los Misterios Gozosos transcritos en gregoriano en el libro del Rosario de Lope de Vega (siglo XVII). Estos cantos aún se interpretan en Salamanca, pero no tienen que ver nada con las variantes del Rosario de la Aurora. Quizá algo tengan que ver con las del Rosario en sí, pero para eso tendríamos que analizar las tonadas que se interpretan en este género religioso

3. DETERMINACIÓN DE LOS PROTOTIPOS MELÓDICOS

El objetivo de este nuevo apartado es explicar cómo hemos llegado a la conclusión de que existen unas fórmulas melódicas básicas en el repertorio religioso del Rosario de la Aurora, y cómo a partir de éstas se han generado las variantes melódicas que aquí tratamos. Determinar los prototipos melódicos ha sido la tarea más sencilla y la que menos tiempo nos ha ocupado. El trabajo más amplio y complicado ha sido el de tener que reeditar las transcripciones, catalogar, agrupar y analizar las variantes y por último tener que definir los tipos melódicos.

Aquello que nos ha acarreado más problemas a la hora de establecer las fórmulas básicas de los prototipos ha sido los aspectos melódicos. Con respecto a la estructuras formales, lo habitual es que en estas tonadas se utilice el septeto con versos deca y dodecasílabos con quinto verso hexasílabo, lo que da estructuras muy parecidas.

Hemos establecido **tres prototipos melódicos**. A partir de estos se forman los 22 tipos melódicos que determinamos en el apartado anterior. Entre estos tres existe uno que es el que engloba la mayor cantidad de tipos melódicos, 14 en total y son los tipos melódicos: A, C, E, G, H, I, J, K, L, M, N, Ñ, O y P. Estos forman parte del prototipo melódico 1. El prototipo melódico 2 lo engloba el tipo melódico D. Del prototipo melódico 3 nacen los tipos melódicos R, S y T. Los tipos melódicos que faltan (B, F, Q y U) no los encuadramos en ningún prototipo porque pensamos que son melodías de otros repertorios diferentes, las cuales se han utilizado para cantar el Rosario de la Aurora. También pueden ser creaciones independientes sin difusión geográfica (o al menos no tenemos noticia de ello). A continuación vamos a exponer en las características de cada uno de los prototipos.

3.1. Prototipo 1

Vamos a hacer más hincapié en este primer prototipo porque consideramos que es el que puede ofrecernos más aportaciones. Los dos siguientes los analizaremos pero no con tanta rigurosidad. Para este primer prototipo melódico hemos diseñado dos tablas de análisis (tablas 8 y 9). Con estas tablas determinamos las similitudes entre los tipos melódicos. Son también las que nos van a servir para dilucidar la fórmula musical del prototipo melódico 1.

En la Tabla 9 encontramos información sobre las frases melódicas de cada uno de los tipos melódicos, sobre las modulaciones y sobre la dirección melódica de las frases. También nos interesa la estructura formal de cada uno de ellos y su relación con el texto, el compás y el sistema melódico. Comenzamos incorporando primero esta información, que la presentamos en la Tabla 8.

En esta tabla indicamos y analizamos cinco elementos: la referencia de recopilación del tipo melódico (columna 1), el tipo melódico determinado por medio de su letra mayúscula (columna 2), la relación texto/música (columna 3), el sistema melódico empleado (columna 4) y el tipo de compás o compases que utiliza esa tonada (columna 5). Los tres últimos elementos (3, 4 y 5), son los que nos interesan. Vamos a comentar a continuación sus características.

CAPÍTULO 2. ANÁLISIS MUSICAL DE LOS GRUPOS DE VARIANTES. DETERMINACIÓN DE LOS TIPOS Y PROTOTIPOS MELÓDICOS. ANÁLISIS DEDUCTIVO

Tabla 8. Elementos de análisis para determinar aspectos musicales del prototipo 1

REFERENCIA	TIPO MELÓDICO	RELACIÓN TEXTO/MÚSICA	SISTEMA MELÓDICO	COMPÁS
MPCP-LLP / 155	A	A B A B C D E F a b c d e e f g	Tonal menor	3/4
MPCP-LLP / 344	C	A B A B C D A B a b c d e e f g	Tonal menor	3/4
CPJ-LTG-415 b	E	A B A B C D E F a b c d e f g h	Tonalidad Mayor	3/4
MPCP-LLP / 231	G	A B C D E E C D a b c d e f g h	Tonalidad menor con modulación al relativo M	3/4
MPCP-LLP / 249	H	A B C D E C D a b c d e f g	Tonalidad menor	2 y 3/4
MPCP-LLP / 296	I	A B C D E C D a b c d e f g	Tonalidad menor con modulaciones al relativo mayor con cadencia de picardía	3/4
MPCP-LLP / 285	J	A B C D E F C D a b c d e e f g	Tonalidad mayor con modulación al relativo menor	3/4
MPCP-LLP / 337	K	A B C D C E F C D a b c d c d e f g	Tonalidad menor con cadencia de picardía y con breve modulación al relativo mayor.	3/4
MPCP-LLP / 362	L	A B C D E C D a b c d e f g	Tonalidad menor	3/4
ASSC-RJR-332	M	A B A B A B A B C C A B A B a b a b c d c d e e f g f g	Tonalidad menor con cadencia de picardía	2 y 3/4
ASSC-RJR-202	N	A B C D E C D a b c d e f g	Tonalidad menor con modulación al relativo mayor	2 y 3/4
ASSR-RJR-230	Ñ	A B C D A B C D E E A B C D a b a b c d c d e e f g f g	Tonalidad menor	2 y 3/4
CPG-GTR-629	O	A B A B C A B a b c d e f g	Tonalidad menor con modulación al relativo mayor	3/4
CPG-GTR-632	P	A B C D E C D a b c d e f g	Tonalidad menor con modulación al relativo mayor	2/4

- *Estructura formal y relación texto música.* A priori podemos observar que las combinaciones de frases melódicas (estructura formal) y las relaciones de texto y música son diversas. En este primer análisis los tipos melódicos H, I y L, tienen estructuras formales idénticas, lo mismo que los tipos melódicos N y P, y J y K.

PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

- A B A B C D E F, estructura de A.
- A B A B C D E F, estructura de E.
- A B A B C D A B, estructura de C.
- A B A B C D A B, estructura de O.
- A B C D E C D, estructura de H, I y L.
- A B C D E C D, estructura de N y P
- A B C D E E C D, estructura de G
- A B C D E F C D, estructura de J y K.
- A B A B A B A B C C A B A B, estructura de M.
- A B C D A B C D E E A B C D, estructura de Ñ

Pero un análisis profundo sin tener en cuenta la unión y repetición de las frases melódicas nos hace ver que estas estructuras formales que acabamos de exponer, parten de las cinco formulas siguientes:

- A B A B C D E F, para los tipos melódicos A y E.
- A B A B C D A B, para los tipos melódicos C y O.
- A B C D E C D, para los tipos melódicos H, I, L, N, P, G y Ñ.
- A B A B C C A B para el tipo melódico M.
- A B C D E F C D, para los tipos melódicos J y K.

Estas estructuras sirven para darle forma al septeto que se utiliza en las melodías del Rosario de la Aurora. Todas ellas incorporan el texto de forma similar. Es decir, que a cada frase melódica le corresponde en orden un verso del septeto. Los versos se combinan con frases melódicas iguales o diferentes y se pueden repetir. Hay tipos melódicos que en lugar de tener el quinto verso simple, lo tienen doble. Creemos que esto obedece a cuestiones creativas y de gustos estéticos-musicales y no porque estas coplas sean posteriores, a pesar que no existen tantas como aquellas que lo tienen simple. En la siguiente tabla, este quinto verso, sea simple o doble, viene en negrita en la columna de relación texto/música.

- *Sistema melódico*. El sistema melódico que más se utiliza en estos tipos melódicos es la tonalidad menor y la tonalidad menor con modulaciones al relativo mayor y con cadencia de picardía. La tonalidad mayor está presente solo de forma continua en el tipo melódico E. Es evidente que la sonoridad menor es la que reina en este repertorio.

- *Compás*. El compás que más se utiliza es el de 3/4. Hay también combinaciones binarias y ternarias y otras que están en 2/4 o 4/4. Estos dos últimos compases no son del todo correctos. Se nota en las transcripciones las adaptaciones que se producen en la melodía, a consecuencia de este error en la utilización del compás.

La información que incluimos en la Tabla 9 la vamos a describir a continuación. Con sus indicaciones pretendemos tener una visión global pero también específica, de cada una de las frases melódicas de los tipos melódicos, los cuales nos van a servir para decidir las características musicales de este primer prototipo. La tabla comprende aspectos como la característica tonal (si es menor o mayor), la dirección melódica, lugar de la melodía donde se producen modulaciones, si son modulaciones al relativo o al homónimo (mayor o menor) y si empieza o finaliza en fundamental, subdominante o dominante.

Indicaciones de la tabla 9

Las celdas en color azul (primera columna de la izquierda, primera fila superior) indican las *frases melódicas* y *el tipo melódico correspondiente*. La palabra de frase la abreviamos con la letra mayúscula *F* (1ª F, 2ª F, etc.) El concepto de tipo melódico lo abreviamos con las dos letras mayúsculas *TM* (TM A, TM C, TM E, etc.) A cada fila de frase melódica le corresponden tres elementos de análisis. El primero se refiere al comienzo y final de la frase y al modo en que lo hace, bien por medio de la fundamental (F), subdominante (SD) o dominante (D). **Para este análisis no tenemos en cuenta los grados que existen entre los extremos de la frase**, ya que solo examinamos las coincidencias o diferencias que existen en los principios y finales de la misma. Estas abreviaciones (F, SD y D), aparecen en ciertos casos en negrita. Esto quiere decir que en esa frase se produce una modulación, o bien al relativo mayor (R) o bien al homónimo mayor (H). La letra en negrita siempre se refiere a la modulación, sea mayor o menor y eso se refleja en las abreviaciones en las columnas.

Las piezas que presentamos en esta tabla son todas tonales. Solamente hay una que es mayor y no realiza modulaciones (tipo melódico E). Las demás tonadas son menores sin modulaciones, o menores con modulaciones al relativo o al homónimo mayor y vuelta al tono menor de origen¹⁹. Por tanto, los términos abreviados de *R* y *H*, no deberían causar confusión. Debajo de esta fila, se determinan las tonalidades mayores y menores de las frases melódicas: mayor (M), menor (m). Nos encontramos con celdas en las que pueden aparecer las dos letras seguidas. Esto se produce porque dentro de la misma frase, se realizan modulaciones. Vemos algunos ejemplos:

F/F(R) - M/m = de fundamental en tono mayor a fundamental en tono menor. La modulación se produce al final de la frase.

D/F - m/m = de dominante en tono menor a fundamental en tono menor. La modulación se produce al comienzo de la frase.

¹⁹ Aunque en el caso del tipo melódico I, termina en tono mayor.

D/F(R) - m/M = de dominante en tono menor al relativo mayor. La modulación se produce al final de la frase.

El *tipo de modulación* está determinado por las abreviaciones *R* y *H*. Como las modulaciones se producen en las piezas con tonalidad menor, no es difícil entender que cuando en la celda, la *M* mayúscula cambie a la *m* minúscula, es porque en esa frase se ha vuelto a la tonalidad de origen que es menor.

En la tercera fila de cada frase, aparecen unos *signos de dirección melódica*. Si la frase es ascendente le ponemos una flecha (↗). Si primero asciende y luego desciende, le colocamos un ángulo con el vértice hacia arriba (∧). Si la frase desciende y luego asciende le colocamos el ángulo pero con el vértice hacia abajo (∨). Y si la frase tiene más de un movimiento donde alcanza puntos ascendentes, descendentes y luego vuelve a realizar el mismo movimiento, lo hacemos con los dos ángulos seguidos (∧∨).

En la primera columna de la izquierda aparecen enumeradas las frases de cada tipo melódico. Hay siete que tienen el hexasílabo doble (tipos melódicos A C E G J M y Ñ), y otros siete que lo tienen simple (tipos melódicos H, I, K, L, N, O y P). Los que tienen el quinto verso doble poseen 8 frases y los que tienen el quinto verso simple, tienen 7 frases. Por esta razón la sexta y la séptima frase aparecen dobles.

Por tanto, la sexta frase con quinto verso doble (6ª F - 5ºII) es la frase melódica que le corresponde al segundo verso hexasílabo de los tipos melódicos A, C, E, G, J, M, y Ñ. La sexta frase con quinto verso simple (6ª F - 5ºI) es la frase melódica que le corresponde al sexto verso decasílabo de H, I, K, L, N, O y P. La séptima frase con quinto verso doble (7ª F - 5º II) es la frase melódica que le corresponde al sexto verso decasílabo de A, C, E, G, J, M, y Ñ. La séptima frase con quinto verso simple (7ª - 5ºI) es la frase melódica que le corresponde al séptimo y último verso dodecasílabo de H, I, K, L, N, O y P. Por último, la octava frase con quinto verso doble (8ª F - 5º II) es la frase melódica que le corresponde al séptimo y último verso dodecasílabo de A, C, E, G, J, M y Ñ.

Por debajo de las letras mayúsculas que aparecen en las celdas de la sexta frase con quinto verso doble (6ª F - 5ºII), hay dos abreviaciones más. La primera se refiere a que ese segundo verso hexasílabo, repite literalmente lo que dice el primero (rv = repite verso). La segunda determina que ese segundo verso hexasílabo, es distinto al primero (nrv = no repite verso)

Por último, las celdas en amarillo y anaranjado indican los *patrones de repetición de los grados en las frases* (F/D, F/F, D/F, etc.). Al color amarillo le corresponde el patrón principal y al anaranjado el segundo. Las celdas en rojo indican aquellos tipos melódicos en los que se producen modulaciones.

CAPÍTULO 2. ANÁLISIS MUSICAL DE LOS GRUPOS DE VARIANTES. DETERMINACIÓN DE LOS TIPOS Y PROTOTIPOS MELÓDICOS. ANÁLISIS DEDUCTIVO

Tabla 9. Elementos de análisis para determinar aspectos musicales del prototipo melódico 1
Autor de la tabla: Rafael Jiménez Rueda

	TM A	TM C	TM E	TM G	TM H	TM I	TM J	TM K	TM L	TM M	TM N	TM Ñ	TM O	TM P
1ª F	F/D	F/D	F/F	F/F(R)	F/F	F/D	F/F	F/F	F/F	F/D	F/F(R)	F/D	F(R)/D	F/F(R)
	m	m	M	m/M	m	m	M	m	m	m	m/M	m	m/M	m/M
	^	^	^	↗	v	↗	↗	^	↗	v	v	^	^	↗
2ª F	D/F	D/F	F/D	F/F	D/F	F(R)/F	F/F	D/F(R)	F/F	D/F	F/F	D/F	D/F	F/F
	m	m	M	M/m	m	M	M	m/M	m	m	M	m	m/m	M/m
	^	^	^	^	^	^	^	v	^	^v	^	^	^	^
3ª F	F/D	F/D	F/F	F/D	F/D	F/D	F/D	F/D	F/SD	F/D	F/D	F/D	F/D	F/D
	m	m	M	m	m	m/m	M	m/m	m	m	M	m	M	m
	^	^	^	^	^	^	^	^	^	v	^	^	^	^
4ª F	D/F	D/F	F/F	SD/F	D/F	D/F(H)	F/F(R)	D/F	SD/F	F/F(H)	F/F	D/F	D/F	D/F
	m	m	M	m	m	m/M	M/m	m	m	m/M	M	m	m/m	m
	^	^	^	^	^	^	v	v	^	^v	^	^	^	^
5ª F	F	F	F/D	F/D	F	F(R)	F	F(R)	F	F	F/F	F/D	F	SD/F
	m	m	M	M/m	m	M	M	M	m	m	m/M	m	M	M
	↗	^	↗	^	^	^	↗	v	^	^	v	^	^	v
6ª F 5ºII	D (rv)	D (rv)	SD/D (nrv)	F/D (nrv)	-	-	F (rv)	-	-	F (rv)	-	D/F (rv)	-	-
	m	m	M	M/m	-	-	M	-	-	m	-	m	-	-
	^	^	^	^	-	-	^	-	-	^	-	^	-	-
6ª F 5ºI	-	-	-	-	F/D	F/D	-	F/D	F/SD	-	F/D	-	F/D	F/D
	-	-	-	-	m	m	-	m	m	-	M	-	M	m
	-	-	-	-	^	^	-	^	^	-	^	-	^	^
7ª F 5ºII	F	F/D	SD/F	F/D	-	-	F/SD	-	-	F/D	-	F/D	-	-
	m	m	M	m	-	-	m	-	-	m	-	m	-	-
	^	^	^	^	-	^	-	-	-	v	-	^	-	-
7ª F 5ºI	-	-	-	-	D/F	D/F(H)	-	D/F	SD/F	-	D/F	-	D/F	D/F
	-	-	-	-	m	m/M	-	m	m	-	m	-	m/m	m
	-	-	-	-	^	^	-	v	^	-	^	-	^	^
8ª F 5ºII	F	D/F	F	SD/F	-	-	F	-	-	D/F	-	D/F	-	-
	m	m	M	m	-	-	m	-	-	m	-	m	-	-
	^	^	^	^	-	-	v	-	-	^v	-	^	-	-

PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Estas dos tablas anteriores son las que nos han servido para establecer las características del prototipo melódico 1 (Tabla 10). Gracias a ellas las podemos deducir. La Tabla 8 nos ha ayudado a determinar el tipo de compás, el sistema melódico, la estructura formal y poética. La Tabla 9 nos ha expuesto la forma de relacionarse que tienen los grados de las tonadas, la dirección melódica de las frases y las modulaciones. A continuación mostramos en la tabla la fórmula básica de la que florecen todos los tipos melódicos de este primer prototipo.

Tabla 10. Características del prototipo 1





PROTOTIPO MELÓDICO 1
Está diseñado por medio de un compás de 3/4.
Inicio en anacrusa.
Tonalidad menor.
Siete frases melódicas configuradas del siguiente modo: 3 compases para el decasílabo, 4 para el dodecasílabo, y 2 para el hexasílabo.
Son siete frases melódicas siempre que el quinto verso no se repita, si lo hace la pieza tiene 8 frases melódicas.
Estas frases melódicas dan soporte al septeto con versos deca y dodecasílabo con quinto verso hexasílabo.
Los inicios, reposos y finales de frase van del siguiente modo: <ul style="list-style-type: none"> - Primera frase: comienza y acaba en fundamental. - Segunda frase: variedad en el comienzo que puede ser dominante o fundamental, pero prácticamente todas acaban en fundamental. - Tercera frase: inicio en fundamental y final de dominante. - Cuarta frase: inicio en dominante y final en fundamental. - Quinta frase: en fundamental. - Sexta frase (5º II): prima la función de dominante en respuesta a la fundamental del quinto verso. - Sexta frase (5º I): inicio en fundamental y finaliza en dominante. - Séptima frase (5º II): inicio en fundamental y finaliza en dominante. - Séptima frase (5º I): inicio dominante y finaliza en fundamental. - Octava frase (5º II): prima el principio en dominante y final en fundamental.
- La primera frase melódica tiene una tendencia a ascender, las demás frases permanecen dentro de un decurso que asciende y desciende.

Los 14 tipos melódicos que engloban este primer prototipo guardan relaciones en las estructuras formales, en los comienzos y finales de frase, en la dirección melódica, en la utilización de la estructura poética y en el tipo de compás. Como demuestran los ejemplos musicales que vamos a ver a continuación, también hay préstamos melódicos entre todos ellos. Para verlos nos vamos a fijar en el quinto verso de cada uno de los tipos melódicos del primer prototipo.

3.1.1. Prestamos melódicos en el prototipo 1

Existen cinco patrones que se repiten al azar entre los 14 tipos melódicos de este primer prototipo. No solo se produce entre los modelos sino que es algo general en las variantes (ver patrones en los cuadros 1, 2, 3, 4 y 5). Los patrones 1, 2 y 5 también tienen relaciones entre ellos y pensamos que parten de la frase melódica del patrón 5. Por tanto, todos los tipos melódicos tienen relaciones unos con otros.



Cuadro 1. Primer patrón melódico, que está en el 5º verso de los tipos melódicos A, C, J y M²⁰

<p>Tipo melódico A</p>  <p>9 Va-mos a lle-var, va-mos a lle-var</p>
<p>Tipo melódico C</p>  <p>16 Cuan-do laen-con-tró, cuan-do laen-con-tró,</p>
<p>Tipo melódico J</p>  <p>Al a-ma-ne-cer, al a-ma-ne-cer,</p>
<p>Tipo melódico M</p>  <p>Coro ¡va-mos con a-mor!</p> <p style="text-align: right;"><i>principio nastia</i></p>



²⁰ Las partes que de la tonada que mostramos en las tablas están en la altura original de la pieza.

PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA



Cuadro 2. Segundo patrón melódico, que está en el 5º verso de los tipos melódicos E y O

<p>Tipo melódico E</p> 
<p>Tipo melódico O</p>  <p>Ve - nid a re - zar:</p>




Cuadro 3. Tercer patrón melódico, que está en el 5º verso de los tipos melódicos G y L

<p>Tipo melódico G</p> 
<p>Tipo melódico L</p>  <p>co de pan? _____</p>

Cuadro 4. Cuarto patrón melódico, que está en el 5º verso de los tipos melódicos H e I

<p>Tipo melódico H</p>  <p>De - cir con fer - vor,</p>
<p>Tipo melódico I</p>  <p>¿Di - ces quee - res Dios?,</p>

Cuadro 5. Quinto patrón melódico, que está en el 5º verso de los tipos melódicos K, N y P

<p>Tipo melódico K</p>  <p>No tehan de fal - tar,</p>
<p>Tipo melódico N</p>  <p>Va - mos a la - bar,</p>
<p>Tipo melódico P</p>  <p>Pan con sus - tan - cial,</p>

Esto que acabamos de exponer nos lleva a pensar que para determinar si una variante melódica determinada pertenece a un tipo melódico o a otro, más que fijarnos en la totalidad de la melodía, debemos tener más en cuenta las dos o cuatro primeras frases melódicas. En las primeras secciones de la tonada es donde se suelta el material principal, y donde podemos determinar las características de esa melodía.

Esta deducción es la que hemos aplicado en nuestro análisis, porque como demuestran los patrones de los cuadros que acabamos de exponer, si tuviéramos que tenerlos en cuenta para determinar si una variante melódica pertenece a un tipo melódico u otro, nos producirían mucha confusión, haciendo imposible el hecho de establecer los grupos de variantes y los tipos melódicos. Estos patrones del quinto verso (simple o doble), están mezclados entre los 14 tipos melódicos. Por tanto, tenerlos en cuenta para determinarlos es una opción que no podemos aplicar.

3.2. Prototipo melódico número 2

La fórmula del prototipo 2 la hemos detectado en el tipo melódico D (Tabla 11). Al contrario que el prototipo melódico 1, esta fórmula nace de un solo tipo melódico. Estas melodías están muy extendidas por toda Andalucía, más en la provincia de Córdoba y por Burgos, aunque intuimos que también deben cantarse por más zonas.

Tabla 11. Características del Prototipo 2

PROTOTIPO MELÓDICO 2
Está diseñado por medio de una compás de 2/4
Inicio en anacrusa
Tonalidad menor con modulación al relativo mayor
Ocho frases melódicas configuradas del siguiente modo: 3 compases para el decasílabo, 4 para el dodecasílabo, y 2 para el hexasílabo doble
Estas frases melódicas dan soporte al septeto con versos deca y dodecasílabo con quinto verso hexasílabo doble
Los inicios, reposos y finales de frase van del siguiente modo: <ul style="list-style-type: none">- Primera frase: inicia en fundamental y termina en dominante- Segunda frase: inicio en dominante y termina en fundamental- Tercera frase: inicia en fundamental mayor y termina en dominante- Cuarta frase: inicia en dominante y finaliza en fundamental.- Quinta frase: fundamental- Sexta frase; fundamental- Séptima frase: inicia en dominante y finaliza en fundamental- Octava frase: inicio en fundamental y finaliza en fundamental
- La primera frase melódica tiene una tendencia a ascender, las demás frases permanecen dentro de un decurso que asciende y desciende

3.3. Prototipo melódico número 3

Como podemos comprobar en la Tabla 12, las combinaciones formales que poseen las tonadas de los tipos melódicos R, S y T, son múltiples. Pero si analizamos detenidamente dichas combinaciones, podemos observar en ellas algo común (ver Tabla 12). Hay dos frases melódicas similares que se repiten de la siguiente manera:

- La frase A, se repite en la primera, tercer y sexta frase.
- La frase B, se repite en la segunda, cuarta y séptima frase,
- El quinto verso hexasílabo es diferente.

Tabla 12. Relación texto música en el Prototipo 3

REFERENCIA	TIPO MELÓDICO ²¹	RELACIÓN TEXTO MÚSICA	SISTEMA MELÓDICO	COMPÁS
CCT-MAL-73	R	ABABCBAB a b c d e f g	Mayor tonal	2/4
CCT-MAL-152	R	ABAB a b c d	Mayor tonal	4/4
CCT-MAL-198	R	<u>ABABCBAB</u> a b c d e f g	Mayor tonal	2/4
CCT-MAL-75	S	ABABCBAB a b c d e f g	"	2 y 3/4
CCT-MAL-76	S	ABABCBAB a b c d e f g	"	2 y 3/4
CCT-MAL-216	S	ABABCBABAB a b c d e f g f g	"	3/4
CCT-MAL-221	S	ABCCABCCDD'ABCC a b m m c d m m e m f g m m	"	2 y 3/4
CCT-MAL-237	S	AABCCDEF a b c d g h e f f	"	3/4
CCT-MAL-181	T	<u>ABCCABCCDABCC</u> f m g g a m b b c d m e e	"	6 y 9/8
CCT-MAL-183a	T	ABABCAD a b c d e f g	"	3/4
CCT-MAL-183b	T	ABCABCDABC a b m c d e f g h m	"	2 y 3/4
CCT-MAL-193	T	ABCABCD AEC a b m c d m e f g m	"	2/4
CCT-MAL-195	T	ABCABCDABC a b m c d m e f g m	"	2 y 3/4

²¹ En esta tabla hemos introducido las variantes melódicas y no los modelos del tipo melódico.

PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Por tanto, tenemos una estructura formal matriz con la combinación de: A B A B C A B A. A partir de aquí las mezclas son diversas, pero todas las variantes que presentamos en la Tabla 12 están bajo la influencia de esta estructura básica. Vemos también que otras variantes, sobre todo aquellas que pertenecen al tipo melódico S y T, utilizan una especie de muletilla (*m*). No es otra cosa que una extensión de la frase, utilizando las últimas palabras del verso y una nueva frase musical para esa extensión. De ahí que las estructuras resultantes de las tonadas que utilizan este procedimiento tengan otra estructura formal, como por ejemplo tiene la variante CCT-MAL-195: A B C A B C **D** A B C. La frase melódica C es para la extensión de B, por lo que sigue teniendo dependencia de la misma. Este análisis nos ha llevado a deducir que el prototipo 3 posee las características que presentamos en la Tabla 13.

Tabla 13. Características del Prototipo 3

PROTOTIPO MELÓDICO 3
Está diseñado por medio de una compás de 2/4
Inicio en anacrusa
Tonalidad mayor
Siete frases melódicas con estructura A B A B C A B
Estas siete frases melódicas dan soporte al septeto con versos deca y dodecasílabo con quinto verso hexasílabo
Los inicios, reposos y finales de frase van del siguiente modo: <ul style="list-style-type: none"> - Primera frase: inicia en fundamental y final en tensión - Segunda frase: inicia en tensión termina en fundamental - Tercera frase: inicia en fundamental y termina en tensión - Cuarta frase: inicio en tensión y finaliza en fundamental - Quinta frase: fundamental - Sexta frase: inicio en fundamental y final en tensión - Séptima frase: inicio en tensión y finaliza en fundamental
- Las dos primeras frases son las que dan la personalidad a este prototipo. La primera asciéndete hasta una tensión y la segunda baja hasta la fundamental

CAPÍTULO 3

CAPÍTULO 3. COMENTARIOS ACERCA DEL REPERTORIO EN SU CONJUNTO

Uno de los objetivos marcados en esta tesis ha sido el de realizar un análisis de conjunto del repertorio del Rosario de la Aurora a partir de una base de datos. Esto lo expusimos en el apartado 5 del Capítulo 2 de la Metodología General. Para desarrollar esta tarea nos hemos ayudado de una base de datos que creamos con los códigos numéricos de cada variante¹. Observando el contenido podemos realizar rápidos análisis sobre cómo está construido en este caso el repertorio musical del Rosario de la Aurora. No vamos a realizar un análisis de las variantes melódicas que engloban los 3 prototipos que hemos determinado en el capítulo anterior, sino que vamos a analizar solamente las variantes que del prototipo melódico 1. Creemos que es suficiente para corroborar la utilidad práctica de la base de datos. También hay que decir que solamente analizaremos aquellos aspectos melódicos que creemos más interesantes destacar, que son los sistemas melódicos y los estilos de canto². Los demás parámetros (compases, estructuras formales, decursos melódicos, etc.) son muy parecidos en todos los tipos melódicos

1. COMENTARIOS SOBRE LOS TIPOS MELÓDICOS DEL PROTOTIPO 1 A PARTIR DE UNA BASE DE DATOS

1.1. Comentarios sobre los sistemas melódicos

En la parte dedicada al estudio de los sistemas melódicos (técnicas de análisis musical³) introducimos 24 sistemas melódicos. De estos, **solo 11 aparecen en el repertorio del Rosario de la Aurora** que hemos analizado. La idea de incluir 24 sistemas melódicos fue porque llevamos ya muchos años estudiando la música popular española de tipo tradicional, y como en este “caminar” nos hemos encontrado con todos esos sistemas melódicos, pues decidimos incorporarlos para tener más posibilidades y para poder aplicar esta metodología en futuros trabajos. Por cuestiones prácticas podríamos reducir este número de 24 a 11, pero esto implicaría tener que hacer unos cambios en la estructura y los datos ya presentados en esta tesis. Este hecho nos obligaría a rehacer prácticamente toda la parte del trabajo dedicada al análisis musical, porque tendríamos que volver a determinar los datos referentes a los códigos de identificación de las variantes, y por supuesto los datos generados en las tablas de análisis y de los tipos melódicos. De modo que hemos decidido, que lo mejor sería dejarlo con los 24 sistemas, y de esta manera se queda establecido para otro posible estudio.

¹ Ver en el ANEXO VI, Integración de los códigos numéricos en una base de datos (se adjunta en formato digital).

² En el ANEXO IV de la METODOLOGIA GENERAL (TOMO II) ya viene explicado el modo de operar por medio de la base de datos. Por tanto nos ocupamos aquí, de las aplicaciones y la utilidad de la misma en nuestro análisis.

³ PARTE III, CAPÍTULO 2, 4º APARTADO.

PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Como podremos comprobar a continuación, los sistemas melódicos que más abundan en este repertorio son los tonales: menor, mayor y menor con modulaciones al relativo mayor (o con mayorización de determinadas frases melódicas) ¿En principio, pudo ser este repertorio modal? Esta pregunta no lo podemos responder con seguridad, porque los datos nos encaminan hacia un repertorio que parece haberse creado por medio de la tonalidad. Es cierto que también hay piezas con sistemas melódicos modales. Pero creemos que esto sucede porque estas melodías están también dentro de una tradición musical, donde esas sonoridades son habituales. Los modos de La diatónico, son habituales en la música tradicional de la Meseta Norte, lo mismo que los modos de Mi natural y cromatizado. Por tanto, melodías de orden tonal pueden convertirse en modales por medio de la influencia de la tradición. Y al contrario, melodías modales pueden convertirse en melodías tonales por el mismo motivo. En cualquier caso, la influencia de sonoridades arcaizantes está presente, y es posible que algunos tipo melódicos tonales provengan de sistemas melódicos modales, los cuales fueron sustituidos y dejando paso a otras sonoridades más acordes a la época de máxima difusión del Rosario, que fue durante el siglo XVIII.

Como hemos comentado en el primer párrafo, vamos a analizar exclusivamente aspectos del prototipo 1. Creemos que con esto es suficiente para comprobar la técnica de la base de datos. De los 144 registros que posee, 14 melodías tienen sistemas melódicos modales, 1 está en modal menor, 2 tienen equívocos modales y el resto, que en total suman 127, son mayores, menores y con modulaciones. En la tabla que viene a continuación lo podemos observar:

Tabla 1. Sistemas melódicos que existen en los tipos melódicos del prototipo 1

Sistema melódico	Núm. melodías
7. Modo de Mi con segundo y tercer grado inestable	2
10. Otras estructuras del modo de Mi: con grados alterados y cromatizados al mismo tiempo	1
11. Modo de La diatónico natural	5
12. Modo de La con tercer grado cromatizado o inestable.	1
13. Modo de La con tercer y/o séptimo grado cromatizado o inestable (y sexto).	4
14. Modo de Sol	1
20. Modal menor	1
21. Cualquier sistema melódico con equívoco sea modal o tonal se especificará con este número de atributos.	2
22. Tonalidad mayor	50
23. Tonalidad menor.	25
24. Tonalidad mixta (menor/mayor o viceversa) y aquella con modulaciones a los tonos vecinos y al homónimo.	52

El registro de la Tabla 1, pone en evidencia que este repertorio tiene tendencia hacia las sonoridades menores. Aquellas que realizan modulaciones las hacen mayormente hacia el relativo mayor o el homónimo mayor, pero prácticamente todas comienzan y finalizan en tono menor. Nuestro análisis no es en absoluto definitivo, puesto que sabemos que existen posturas diferentes sobre la determinación de los sistemas melódicos en las músicas populares de tipo tradicional en España. Creemos que debemos exponer la razón de por qué pensamos que la gran mayoría de estas tonadas son tonales y no modales. La presentamos a continuación por medio de una serie de razonamientos.

- En estas melodías los grados importantes de la escala mayor y menor aparecen de forma constante durante compases y además hay relaciones insistentes de F/D, D/F, SD/F, etc.

- El hecho de que exista una inestabilidad en el tercer grado de una melodía con sonoridad menor implica modalidad, lo mismo que es una característica propia la tercera menor estable del tercer grado del tono menor.

- La función de la dominante en la tonalidad es muy importante, porque entabla tensiones melódicas y armónicas propias de este sistema melódico. Si este grado no aparece o aparece de forma muy breve, quiere decir que estamos ante otro sistema melódico diferente, como por ejemplo el modal.

- El decurso melódico en los modos parece ir con cierta libertad, al antojo del intérprete. En las variantes melódicas que nosotros hemos estudiado, el decurso melódico obedece a los principales grados de la escala menor o mayor; se desarrollan a partir de los sonidos de la tríada y no son tan vacilantes como en la modalidad.

- El decurso melódico de las piezas modales con sonoridad menor tonal presentan un comportamiento tonal; este es el principal motivo de que se les denomine de este modo. Pero no llegan a tener al completo las características de la tonalidad porque hay rasgos que no llegan a definirla, como por ejemplo la finalización de la melodía con la sensible rebajada. La mayoría de piezas que hemos analizado en este trabajo presentan un comportamiento tonal. Tan solo hemos observado una pieza modal con sonoridad menor tonal; su referencia es CPG-GTR-637.

- Aunque la tonalidad menor utiliza sus grados de forma más libre que la tonalidad mayor, siempre existen referencias que la ponen en evidencia, como por ejemplo el decurso melódico por saltos de tercera, las semicadencias en el quinto grado o la aparición de la sensible en los incisos y finales melódicos

- En las modulaciones al relativo mayor, la melodía busca la dominante mayor y no la fundamental menor (es un patrón que se repite constantemente). Podríamos pensar en caso contrario de que no se trata de modulaciones sino que solo se utiliza el tercer grado mayor de la escala menor. Pero como esto no es lo que sucede en la gran mayoría de las variantes con modulaciones, defendemos que existe tal modulación. Este tipo de procesos no lo hemos observado en los sistemas melódicos

PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

modales utilizados en la música tradicional. Quizá en los modos con sonoridad mayor o menor, pero no en los modos más antiguos.

- También hay que decir, que la mezcla de sonoridades menores y modales está presente en este repertorio; existen piezas en tonalidad menor que pueden finalizar con una cadencia con la sensible rebajada. En este caso podemos hablar de piezas tonales cuyo final tiene sonoridad menor modal, pero eso no significa que toda la pieza lo sea. Esto lo podemos observar en la variante con referencia MPCP-LLP-252.

- Otra característica de los sistemas melódicos utilizados en este repertorio es que se pueden presentar tonadas con introducciones e interludios tonales instrumentales, y la melodía vocal puede ser al mismo tiempo modal, por lo que en la ejecución se mezclan las dos sonoridades creando confusión en el análisis. Esto lo podemos observar en la pieza con referencia MPCP-LLP-153, en la que las introducciones instrumentales son menores tonales, pero la melodía vocal presenta rasgos modales.

- La guitarra también tiene una gran influencia en la tonalización y en las modulaciones que aquí tratamos, pues las posiciones básicas del instrumento instan a realizar decursos armónicos en los que se producen este tipo de cambios. Por ejemplo si estamos en La menor, la modulación a Do mayor en este instrumento es directa. De igual modo, si estamos en Mi menor, podemos pasar a Sol mayor y si estamos en Re menor, a La mayor.

En la Tabla 1, podemos observar que los sistemas melódicos modales están menos presentes. El modo de Mi aparece tres veces, y el modo de La lo hace en 10 ocasiones, en tres disposiciones distintas. Solo una melodía está en modo de Sol. Posiblemente, estos sistemas melódicos sean restos de las melodías antiguas que comenzaron a utilizarse para cantar el Rosario de la Aurora, sobre todo aquellas que están en modo de La.

Los rosarios de la Aurora comenzaron a difundirse a mediados del siglo XVII. Es lógico pensar que las melodías que se utilizaron tuvieran influencias modales por la relación de las órdenes regulares con las músicas litúrgicas. Pero este repertorio tuvo que tener un cambio profundo durante la segunda mitad del siglo XVII y primera del XVIII, debido a diversos motivos, entre ellos la responsabilidad que contrajo el pueblo a partir de la disminución de la presencia del clero regular (debido a las excomuniones). En este proceso las melodías antiguas se vieron influenciadas (o directamente sustituidas) por melodías con sonoridades tonales más acordes a la época. Como las melodías tonales son las más abundantes, vamos a mostrar ejemplos de aquellas que poseen sistemas melódicos modales. Concretamente vamos a presentar seis, cada una con un sistema melódico modal distinto.

La primera tonada que presentamos está en modo de Mi transportada a Re, con segundo y tercer grado inestable (Partitura 1). Este modo se detecta perfectamente, no solo en la inestabilidad de los grados, sino por la caída descendente que hay al final de la cuarta y última frase. Es muy típico del modo de Mi.

Partitura 1. Modo de Mi con segundo y tercer grado inestable

La dictó D. Antonio Reyes
Huertas de Campanario

$\text{♩} = 112$

voz 

El ro - sa - rio de la ma - dru - ga - da, eh pa - ra loh po - breh queal cam -

7 

po - se van, y loh ri - cos se que - dan en ca - sa por te -

13 

mor al fres - co no leh va ya da. Her - ma - noh ve - nid, de - vo - toh ye -

19 

gá, a re - zar el ro - sa - rioa Ma - ri - a, qu'el Rei - no del cie - lo po - deih

25 

con - quis - tad.

Ref. CPE-BG-326 (I)

La segunda partitura está en modo de Mi con tercer grado inestable en altura de Fa. Esta melodía pertenece al tipo melódico E, que es el que geográficamente está más extendido. El principio de la pieza se inicia por medio de la tríada mayor característica de este tipo melódico, pero a medida que la melodía avanza, cambia el decurso para terminar con una candencia descendente, típica del modo de Mi.

Partitura 2. Modo de Mi con segundo y tercer grado inestable

Terrinches

Allegreto

Voz 

Al Ro - sa - rio de la Au - ro - ra to - can, to - quen o no to - quen yo

7 

no quie - ro ir, por - que ten - go las mi - gas des - he - chas yun

13 

va - so de vi - no pa - ra con - su - mir.

Ref. FMT-IMF (CYM) 48

PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

La tercera partitura está en un modo de La diatónico en altura Mi. Tiene una sonoridad muy antigua con un decurso melódico parecido al décimo modo gregoriano (hipoeólico), el cual tiene su cuerda recitativa en el tercer grado, que en este caso sería Sol.

Partitura 3. Modo de La en altura Mi, diatónico con cuerda recitativa en Sol

Coruña del Conde

Voz $\text{♩} = 46$

Al Ro - sa - rio de la Au - ro-ra to-can y si sois de - vo-tos y que-réis se-

v. ⁵

guir, ___ por las sen - das pre-cio - sas del cie-lo, sa-lid de la ca-may de-jad de dor-

v. ⁹

mir. ___ Her - ma-nos ve - nid, de - vo-tos lle - gad, ___ no de-

v. ¹⁴

jéis de ve - nir al Ro - sa - rio por ma - la pe - re - za de no ma - dru - gar. ___

Ref. CPB-MMA-634b

La Partitura 4 es un ejemplo de un modo de La en altura Mi con el tercer grado inestable y ambiguo. No es frecuente encontrarnos sonidos ambiguos en este repertorio. Tan solo en 4 tonadas hemos encontrado esta característica. En ésta, que pertenece al *Cancionero popular de Castilla y León* de Manzano y en otras tres que pertenecen a la recopilación de Luís Lepe Crespo, concretamente en las tonadas MPCP-LLP-115, MPCP-LLP-214 y MPCP-LLP-326.

Partitura 4. Modo de La en altura Mi con tercer grado inestable

Barrillos de Curueño

Voz $\text{♩} = 84$ ↑

Es Ma - ri - a la mu - jer más pu - ra y la más se - gu - ra que en el mun - do

v. ⁵

hay, a - zu - ce - na, jar - din vi - o - le - ta y fuen - te que ma - naen pre - cio so lu - gar.

v. ¹⁰

Cris - tia - nos ve - nid, de - vo - tos lle - gad, a re - zar el ro - sa - rio Ma -

v. ¹⁵

ri - a, sial Rey de los cie - los que - réis al - can - zar.

Ref. CPCL-MMA-505

Estas son las principales sonoridades modales que hemos detectado en las canciones del Rosario de la Aurora; de aquellas variantes melódicas que están diseñadas a partir del Prototipo 1. Solo 4 de ellas las hemos localizado en Andalucía. Las 10 restantes pertenecen a otras comunidades españolas.

1.2. Comentarios sobre los estilos de canto

Las melodías que pertenecen al prototipo 1, poseen mayoritariamente un estilo de canto silábico. Solo 15 de las 144 melodías tienen el decurso melódico semiadornado. En Murcia y en Teruel el estilo de canto es semiadornado, y en algunas tonadas utilizan un estilo melismático. En las demás zonas (Andalucía, Extremadura, Castilla la Mancha, Castilla y León y La Rioja) el canto es más silábico.

La razón de que existan zonas donde el estilo es más melismático, creemos que está en el hecho de que utilizan otro tipo de cantos más adornados, como pueden ser las salves o glorias. Las melodías de estos géneros a veces se aplican a las letras del Rosario de la Aurora, obteniéndose en algunos casos melodías melismáticas. Aun así creemos que los estilos de canto que hay en Murcia y en la costa mediterránea oriental, tienen unas influencias diferentes a los cantos religiosos del interior peninsular y de Andalucía. Quizá en futuros trabajos podamos profundizar más en estos aspectos, pero de momento nos tenemos que quedar con este breve comentario. Mostramos a continuación una melodía del Rosario de la Aurora con estilo semiadornado.

Partitura 7. Tonada del Rosario de la Aurora con estilo de canto semiadornado

Rute

$\text{♩} = 75$

Voz

A los pies de tual-tar so - be - ra - na, Vir-gen del Car-
 ma - nos de la San - taau-ro - ra, tu lí - cen - cia
 va - mos to - dos a tu ca - sa, col - ma - dos de

8

v.

me - lo pos - tra - dos es - tán, A los pies de tual - tar
 pi - den pa - ra ir a can - tar. los her - ma - nos de la
 glo - ria, Ma - dre ce - les - tial, Que vol - va - mos to - dos

15

v.

so - be - ra na, Vir - gen del Car - me - lo pos - tra - dos es -
 San - taau - ro - ra, tu lí - cen - cia pi - den pa - ra ir a can -
 a tu ca - sa, col - ma - dos de glo - ria, Ma - dre Ce - les -

22 *FIN*

1. 2.

v.

tán. Los her ¡Te pe - di mos más! ¡Te pe
 tar. tial.

29

v.

di - mos más! Que vol

Del signo § *al FIN*

1.3. Comentarios sobre la armonización de estas melodías

Desde el comienzo de este trabajo hemos sido conscientes de que se nos iban a presentar algunas dificultades con el análisis armónico del repertorio, no porque sea difícil de explicar, sino porque la mayoría de las transcripciones musicales poseen una sola línea melódica. Muchas de las piezas que hemos reeditado son monódicas, pero la gran mayoría de ellas utilizan armonías en las voces, frecuentemente a intervalos de tercera o sexta superior. Esta dificultad la podemos salvar en parte, puesto que el repertorio lo conocemos bastante bien. Por tanto podemos poner algunos ejemplos con las principales secuencias armónicas que utilizan estas melodías. Conocemos sobre todo las secuencias armónicas de aquellas variantes cuyos tipos melódicos pertenecen al prototipo melódico 1. De estas son las que vamos a hablar con más detenimiento.

De todos modos la armonía no es un aspecto que sobresalga mucho en las canciones del Rosario de la Aurora, porque estas canciones se cantan en grupo y en la mayoría de los casos en días contados a lo largo del año. Hay casos excepcionales, como por ejemplo en la Huerta de Murcia, donde los auroros sí son unos auténticos especialistas en las técnicas armónicas de tipo popular/religiosas. En la provincia de Teruel también hemos observado cierto gusto por armonizar las tonadas por medio de terceras y terminar las frases por medio de recursos armónicos más sofisticadas. Pero por lo común, las armonías que se utilizan van por terceras y sextas. Las secuencias armónicas que podemos apreciar en esas tonadas del prototipo 1 son todas muy parecidas. Estas secuencias nos ayudan también a determinar con más claridad, que el sistema melódico que utiliza es el menor tonal.

En la Tabla 2 podemos observar las secuencias armónicas que se utilizan en algunas de las tonadas que se cantan en la zona de la Subbética cordobesa. Utilizamos el cifrado americano para referirnos a los acordes y debajo aparecen los grados que le corresponden a cada uno de ellos. Los números romanos que están dentro de los paréntesis indican que son grados que pertenecen al relativo mayor. Los que están sin paréntesis indican la tonalidad original de la pieza.

Todas son menores. Vemos que las secuencias es un ir y venir hacia el quinto grado desde la fundamental, o bien hacia el relativo mayor y su quinto grado. Aunque la muestra es breve, es muy significativa del proceso que ocurre en casi todas aquellas tonadas en donde se produce modulación. Es lo más frecuente y es un rasgo característico de aquellas tonadas cuyos tipos melódicos pertenecen al prototipo 1.

Estas formulas tan guitarrísticas fueron utilizadas también durante la época del Renacimiento y principios del Barroco. Tenemos muestras en la obra del “Romance de Marizápalos”, o las folías de Gaspar Sanz. También en piezas tan conocidas como “Guárdame las vacas” de Luís de Narváez. El texto decasílabo también se utilizó en la estructura poética del romance que acabamos de nombrar (en la página siguiente comentamos su estructura). Esto nos lleva a pensar que existe cierta influencia de estas músicas sobre las canciones del Rosario de la Aurora, ya que la creación de éstas y aquellas se sitúan en torno a épocas cercanas.

PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Tabla 2. Algunas secuencias armónicas en las canciones del Rosario de la Aurora. Sur de Córdoba

1. Luque
Am, Dm, Am, E7, Am, E7, Am / Am, E7, Am, Dm, E7, Am / Am, C, E7, Am, E7, Am / Am, E7, Am, E7, Am
I-IV-I-V-I-V-I / I-V-I-IV-V-I / I-(I)-V-I-V-I / I-V-I-V-I
2. Lucena
Em, G, D / Em, G, Em, B7, Em / Em, D / Em, G, Em, B7, Em / D / Em, G, D / Em, G, Em, B7, Em
I-(I)-(V) / I-(I)-I-V-I / I-(V) / I-(I)-I-V-I / (V) / I-(I)-(V) / I-(I)-I-V-I
3. Priego de Córdoba
Am, C, G, C / C, G, Am, E7, Am / C / C, G, Am, E7, Am.
I-(I)-(V)-(I) / (I)-(V)-I-V-I- / (I) / (I)-(V)-I-V-I
4. Iznájar (antigua)
Em, G, Am, G, Am, Em / G, Am / Em, Am, B7, Em / G, D / G, Am, Em, Am, B7, Em
I-(I)-IV-(I)-IV-I / (I)-IV- / I-IV-V-I / (I)-(V) / (I)-IV-I-IV-V-I
5. Iznájar (tradicional)
Em, D, G, Am, G, Am, G / G, Am, G, Em, B7, Em / D, G / G, Am, G / G, Am, G, Em, B7, Em
I-(V)-(I)-IV-(I)-IV-(I) / (I)-IV-(I)-I-(V)-I / (V)-(I) / (I)-IV-(I) / (I) IV-(I)-I-V-I
6. Rute (menor)
Am, E7, Am, E7, Am / Am, C, E7, Am
I-V-I-V-I / I-(I)-V-I
7. Carcabuey
Em, G, C, G / Em, Am, B7, Em / G, Am, G, Am, Em / C, G, C, G / Em, Am, Em, B7, Em
I-(I)-IV-I / I-IV-V-I / (I)-IV-(I)-IV-I / IV-I-IV-I / I-IV-I-V-I

1.4. Comentario sobre el “Romance de Marizápalos”

En el “Romance de Marizápalos” (Partitura 7) existe también una modulación hacia el relativo mayor de La, que es lo mismo que sucede en las secuencias armónicas de las melodías de la página anterior (Tabla 3). Pero aunque existen estos procedimientos, que son parecidos, tenemos que exponer que cuando escuchamos esta obra percibimos la modalidad claramente. Esto es algo que no se escucha en las piezas que hemos expuesto en la Tabla 2, y en general en el repertorio tonal menor del Rosario de la Aurora.

En la música de este romance se siente la profundidad modal. Este elemento no está presente en nuestro repertorio, y si lo estuvo dio paso a la tonalidad en razón a su propia evolución. La estructura poética es parecida a la de las coplas del Rosario de la Aurora (versos decasílabos y dodecasílabos) solo que falta el quinto verso y el remate de los dos versos para completar el septeto (ver letra en página siguiente). A raíz de esto podemos determinar que existe cierta influencia de esta melodía en algunas de las melodías del repertorio del Rosario de la Aurora, debido en parte a la popularidad que alcanzó este romance en su momento. Este hecho fue probablemente la causa de que podamos percibir algunos reflejos melódicos entre esta obra y el repertorio del Rosario de la Aurora.

Tabla 3. Secuencia armónica del “Romance de Marizápalos”

Secuencia armónica del Romance de Marizápalos
I-(V)-(I)-(V)-I-VI-V-V-I-IV-(V)-(I)-VI-IV-V-I-V-I

Partitura 7. Romance de Marizápalos.

Marizápalos

Anónimo, s. XVI

Voz

Ma - riz - a - pa - los e - ra mu - cha - cha en a - mo - ra - di - ta de

7 v. Pe - dro Ma - tín, Por so - bri - na del cu - ra esti - ma - da la

13 v. ga - la del pue - blo, la flor del a - bril, la flor del a - bril.

Letra del “Romance de Marizápalos”:

Marizápalos era muchacha,
y enamoradita de Pedro Martín,
por sobrina del cura estimada,
la gala del pueblo, la flor de Madrid.

Marizápalos salió una tarde,
Al verde sotillo de Vaciamadrid,
Porque entonces, pisándole ella,
No hubiese mas Flandes que ver su país.

Estampando la breve chinela,
Que tiene ventaja de mayor chapín,
Por bordarle sus plantas de flores,
El lazo del campo se volvió tabí.

Merendaron los dos a la mesa,
Que puso Marieta de su faldellín,
Y Perico, mirando a lo verde,
Comió con la salsa de su perejil.

Pretendiendo de su garabato,
Quitarle la carne con garfio sutil,
Marizápalos le dijo: ¡zape!
Quedando en su aliento cariño de miz.

Cuando oyeron allá entre las ramas,
Las herredurillas de un fuerte rocín,
Al Adonis se puso en huida,
Temiendo los dientes de algún jabalí.

Y era el cura, que al soto venía,
Que si un poco antes acierta a venir,
Como sabe gramática el cura,
Podría cogerlos en un mal latín.

PARTE VII

GEOGRÁFICA DE LAS VARIANTES
MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA
AURORA EN ANDALUCÍA Y EN OTRAS
COMUNIDADES Y REGIONES
ESPAÑOLAS

CAPÍTULO 1

CAPÍTULO 1. FUENTES Y TABLAS DE DATOS PARA LOS MAPAS

1. MAPA GEOGRÁFICO DE LOCALIDADES, PROVINCIAS Y COMUNIDADES

Para estudiar la geografía de los tipos melódicos, hemos realizado una serie de pasos. El primero ha sido el de buscar los términos municipales de las localidades en donde hemos encontrado melodías del Rosario de la Aurora. Posteriormente, los términos municipales los hemos trasladado a su correspondiente mapa geográfico de provincia y comunidad española.

Los mapas los hemos creado con el software QGIS en su versión 3.22.10. También hemos utilizado el software Paint para ultimar detalles de color e incorporar las localidades por orden de numeración. A continuación detallamos los datos que aparecen en el primer mapa que muestra los términos municipales (Tabla 1) y expondremos también un ejemplo del mismo. Esto lo veremos desarrollado en el Capítulo 2.

Tabla 1. Información sobre fuentes y localidades del primer mapa

Fuentes para los mapas	
Color de las localidades donde hay melodías	Turquesa claro
Color de las localidades donde no tenemos constancia de que hay melodías	En blanco
Grosor de línea provincial (QGIS) y color	0,66000 /negro
Grosor de línea municipal (QGIS) y color	2,6 /negra
Tamaño de los números del mapa	En Paint: 28,36
Tamaño del mapa incluido en Word (aproximado)	Apaisado: 7 altura x 8, 5 anchura Vertical: 7,5 altura x 6,5 de anchura
Provincias y localidades de Andalucía	
Córdoba	1. El Viso, 2. Belalcázar, 3. Santa Eufemia, 4. Hinojosa del Duque, 5. Villaralto, 6. El Guijo, 7. Torrecampo. 8. Pedroche, 9. Fuente la Lancha, 10. Alcaracejos. 11. Pozoblanco, 12. Villanueva de Córdoba, 13. Conquista, 14. Villafranca de Córdoba, 15. Baena, 16. Castro del Río, 17. Montilla, 18. Luque, 19. Priego de Córdoba, 20. Carcabuey, 21. Cabra, 22. Monturque, 23. Lucena, 24. Rute, 25. Iznájar.
Jaén	1. Arjonilla, 2. Baeza, 3. Torredelcampo, 4. Peal de Becerro, 5. Jódar, 6. Quesada, 7. Los Villares, 8. Cambil, 9. Campillo de Arenas, 10. Alcalá la Real.

PARTE VII. GEOGRAFÍA DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA EN ANDALUCÍA Y EN OTRAS COMUNIDADES Y REGIONES ESPAÑOLAS

Granada	1. Dólar, 2. Aldeire, 3. Albuñán, 4. Ferreira, 5. Alquife, 6. Lanteira, 7. Jérez del Marquesado, 8. Laroles (Nevada), 9. Válor, 10. Yegen (Alpujarra de la Sierra), 11. Alcútar (Bérchules) y Bérchules, 12. Ugijar y Cherín (Ugíjar), 13. Juviles, 14. Lobras, 15. Bubión, 16. Lanjarón, 17. Almegijar, 18. Torvizcón, 19. Alforfón.
Sevilla	Sevilla Capital (1)
Huelva	1. Cerro de Andévalo, 2. Alosno, 3. Huelva, 4. Bollullos par del Condado, 5. Rociana
Cádiz	1. Arcos de la Frontera
Málaga	1. Ronda
Almería	1. Bayarcal
Demás comunidades, provincias y localidades españolas	
Castilla y León	
Burgos	1. Melgosa (Valle de las Navas), 2. Belorado, 3. Quintanilla de las Viñas (Mambrilla de Lara), 4. Contreras, 5. Lerma, 6. Royuela del Río Franco, 7. Pinilla de los Barruecos, 8. Hontoria del Pinar, 9. Coruña del conde, 10. Quintana del Pidio, 11. Tolbaños de Abajo (Valle de Valdelaguna).
Salamanca	1. El Cabaco, 2. San Martín del Castañar, 3. Peña de Francia (La recogerían en el Santuario) y Mogarraz, 4. Las Casas del Conde.
León	1. Barrillos de Curueño (Santa Colomba de Curueño), 2. San Pedro de Foncollada (La Ercina)
Ávila	1. Navaluenga, 2. Navarrevisca, 3. Serranillos, 4. Mombeltrán, 5. Arenas de san Pedro, 6. Candeleda.
Segovia	1. Cuevas de Provanco
Soria	1. San Pedro Manrique, 2. Voz Mediano
Valencia	
Valencia	1. Puebla de San Miguel, 2. La Yesa, 3. Calles, 4. Montroy, 5. Jalance, 6. Fortaleny, 7. Vallada, 8. Beniredrá, 9. Bélgida.
Alicante	1. Benisiva (Vall de Gallinera) (1)
Castellón	1. Morella, 2. San Mateo, 3. Albocácer, 4. Benassal, 5. Borriana.
Aragón	
Teruel	1. Híjar, 2. Fresnada (Alcañiz), 3. Burbaguena, 4. Navarrete (Calamocho), 5. Hoz

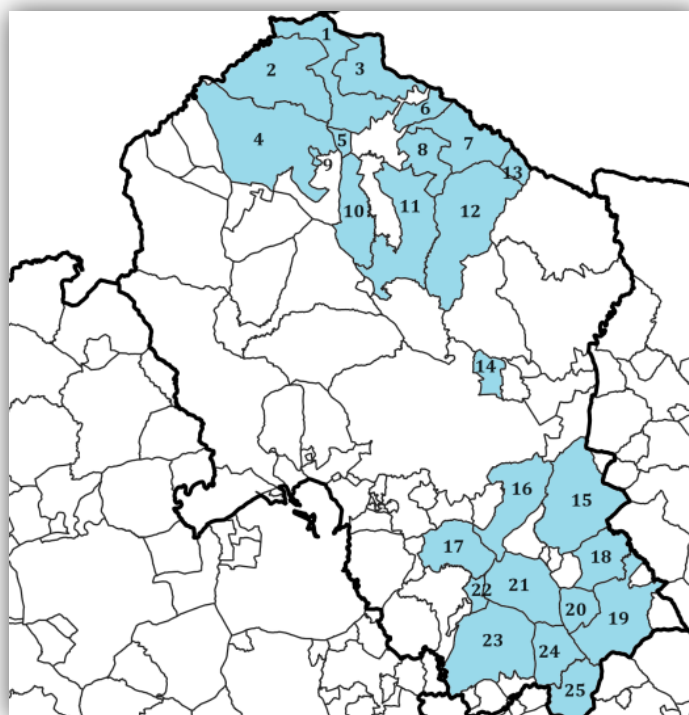
CAPÍTULO 1. FUENTES Y TABLAS DE DATOS PARA LOS MAPAS

	de la Vieja (Calamocha), 6. Barrachina, 7. Vível del Río, 8. Cortes de Aragón, 9. Alloza, 10. Calanda, 11. Torrecilla de Alcañiz, 12. Valderrobles, 13. Linares (Gúdar-Javalambre), 14. Sarrión,
Zaragoza	1. Zaragoza, 2. Almonacid de la Cuba
Huesca	1. Broto, 2. Yebra de Brasa, 3. Campo, 4. Nueno
Extremadura	
Badajoz	1. Castilblanco, 2. Herrera del Duque, 3. Fuenlabrada de los Montes, 4. Puebla de Alcocer, 5. Orellana de la Sierra, 6. Orellana la Vieja, 7. Huertas de Campanario, 8. Cabeza de Buey, 9. Peñalsordo, 10. Villagarcía de la Torre, 11. Bienvenida, 12. Casas de Don Pedro.
Cáceres	Ahígal
La Rioja	
La Rioja:	1. Baños del Río Tobía, 2. Santa Eulalia Bajera, 3. Calahorra, 4. Córnago, 5. Viniegra de Arriba.
Castilla la Mancha	
Albacete	1. El Bonillo, 2. Elche de la Sierra.
Ciudad Real	1. Alcázar de San Juan, 2. Tomelloso, 3. Membrilla, 4. Villanueva de los Infantes, 5. Terrinches.
Murcia	
Murcia	1. Totana.

PARTE VII. GEOGRAFÍA DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA EN ANDALUCÍA Y EN OTRAS COMUNIDADES Y REGIONES ESPAÑOLAS

El siguiente mapa es un ejemplo del resultado de introducir los datos que aparecen en esta primera tabla. El mapa del Ejemplo 1 pertenece a las localidades de la provincia de Córdoba en las que hemos localizado melodías del Rosario de la Aurora. Podemos ver que hay incluidos 25 municipios. El orden que siguen no está establecido alfabéticamente, sino que los hemos incorporado en el mapa siguiendo un orden visual: de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha o viceversa, según el caso. Los pueblos de esta provincia están indicados en la Tabla 1, en la fila que pertenece a la provincia de Córdoba. Son los siguientes: 1. El Viso, 2. Belalcázar, 3. Santa Eufemia, 4. Hinojosa del Duque, 5. Villaralto, 6. El Guijo, 7. Torrecampo, 8. Pedroche, 9. Fuente la Lancha, 10. Alcaracejos, 11. Pozoblanco, 12. Villanueva de Córdoba, 13. Conquista, 14. Villafranca de Córdoba, 15. Baena, 16. Castro del Río, 17. Montilla, 18. Luque, 19. Priego de Córdoba, 20. Carcabuey, 21. Cabra, 22. Monturque, 23. Lucena, 24. Rute, 25. Iznájar.

Ejemplo 1. Mapa geográfico de la provincia de Córdoba. Localidades



Nota importante: Como veremos en el siguiente capítulo, la cantidad de datos que van a aparecer en este tipo de mapas y en el que trataremos en el siguiente apartado, va a ser irregular, incluso en algunos de ellos solo aparecerá un término municipal. La intención de estos mapas es la mostrar las localidades y las recopilaciones musicales, pero también nos van a ayudar a seguir investigando geográficamente el repertorio del Rosario de la Aurora. Una vez que finalicemos y presentemos este trabajo, podremos seguir anotando en estos mapas las localidades en las que se practican y se cantan las melodías del repertorio que estamos estudiando. Por tanto, además de pertenecer al cuerpo de la tesis, los presentamos como una forma de aplicar a posteriori, esta técnica metodológica para seguir investigando las variantes melódicas del Rosario de la Aurora.

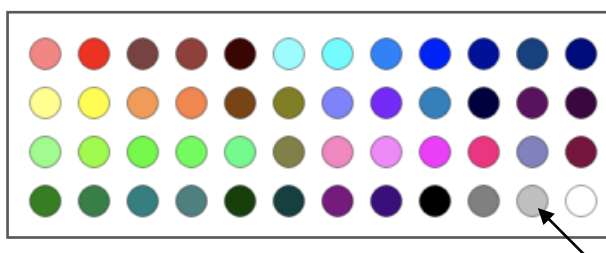
2. MAPA GEOGRÁFICO DE CANCIONEROS Y RECOPIACIONES

Con la siguiente Tabla 2, vamos a dejar constancia de las recopilaciones que hemos utilizado en nuestro trabajo. Cada una de ellas tiene un color diferente. Como son muchas, (17 en total) hemos tenido que acudir a una amplia paleta de colores. Ésta se encuentra incorporada en la Tabla 2. Son colores que aparecen en el software Paint. Como podemos ver hay dos cuadros con muestras de colores al principio de la Tabla 2 indicados en círculos. En el primer cuadro están los colores que aparecen en la tabla de herramientas del programa. En el segundo están aquellos que tenemos que buscar en la pestaña del programa “buscar más colores”. Ahí disponemos de una variedad más amplia.

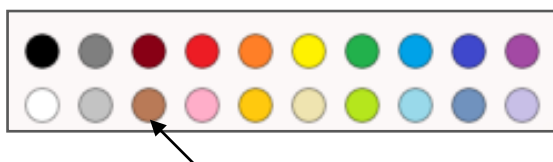
El color que hemos utilizado para cada recopilación, lo indicamos con la referencia que aparece después de citar la recopilación en la Tabla 2. Por ejemplo, si observamos la provincia de Córdoba en la tabla, en la fila que hace referencia a la recopilación de Luís Lepe Crespo (MPCP-LLP), inmediatamente a esta referencia aparecen unos datos que indican lo siguiente: Gris claro: 2C-11/4. En este caso el número y la letra mayúscula C, nos indican que el color que hemos seleccionado para esta recopilación es el que se encuentra en el segundo cuadro de colores, en la columna 11 y la fila 4. Por tanto nos tendríamos que ir a la paleta y buscar el color indicado (lo señalamos en la flecha, Ejemplo 2).

Si en lugar de aparecer 2C aparece 1C, significa que tenemos que buscar en el primer cuadro de colores y hallar la columna y fila indicada. Por ejemplo, si miramos otra vez la provincia de Córdoba, vemos que en la fila que hace referencia a nuestra recopilación (ASSC-RJR), aparecen las indicaciones de 1C-3/2. Eso significa que tenemos que buscar en el primer cuadro de colores, en la tercera columna, segunda fila (Ejemplo 3). De este modo, cada una de las recopilaciones, tiene un color característico. Comenzamos primero con las recopilaciones de Andalucía y a continuación trataremos las de las demás comunidades españolas (Tabla 2).

Ejemplo 2. Cuadro de colores que utilizamos para indicar recopilaciones musicales. En este caso indica que la recopilación de MPCP-LLP se representará en el mapa por medio del color indicado por la flecha



Ejemplo 3. Cuadro de colores que utilizamos para indicar recopilaciones musicales. En este caso indica que la recopilación de ASSC-RJR se representará en el mapa con el color indicado por la flecha



PARTE VII. GEOGRAFÍA DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA EN ANDALUCÍA Y EN OTRAS COMUNIDADES Y REGIONES ESPAÑOLAS

Tabla 2. Información de características del segundo mapa

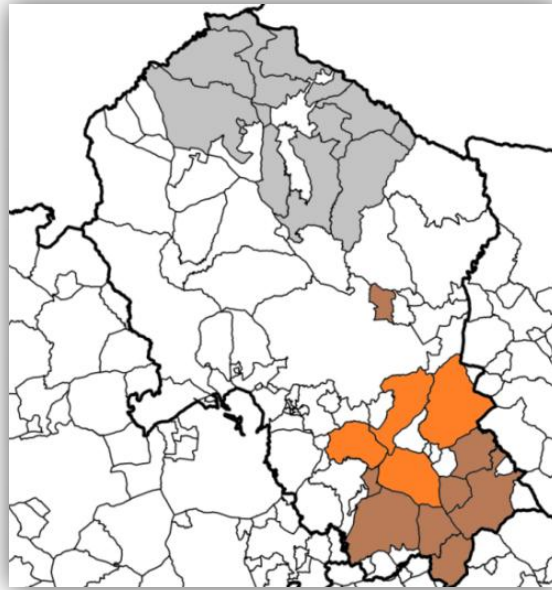
Color de las distintas recopilaciones en Andalucía		
Córdoba		
MPCP-LLP	Gris claro: 2C-11/4	
ASSC-RJR	Marron: 1C-3/2	
FMT	Naranja: 1C-5/1	
Jaén		
CPJ-LTG	Azul marino: 2C-11/1	
FMT	Naranja: 1C-5/1	
Granada		
CPG-GTR	Rojo: 1C-4/1	
MRCM-SMR	Verde oliva: 2C-2/5	
ASSC-RJR	Marron: 1C-3/2	
Sevilla		
FMT	Naranja: 1C-5/1	
Huelva		
FMT	Naranja: 1C-5/1	
Cádiz		
FMT	Naranja: 1C-5/1	
Málaga		
ASSC-RJR	Marron: 1C-3/2	

CAPÍTULO 1. FUENTES Y TABLAS DE DATOS PARA LOS MAPAS

Almería		
ASSC-RJR	Marron: 1C-3/2	
Resto de España		
Castilla y León		
CPB-FO	Morado oscuro: 2C-11/2	
CS-DL	Morado oscuro: 2C-8/4	
CCPB-AJMP	Púrpura: 2C-8/2	
CPCL-MMA	Rosa: 2C:10/3	
CPB-MMA	Lavanda:2C: 9/3	
FMT	Naranja: 1C-5/1	
Valencia		
CMPV-SS	Verde lima: 1C- 7/2	
FMT	Naranja: 1C-5/1	
Aragón		
CCT-MAL	Azul: 2C-9/1	
FMT	Naranja: 1C-5/1	
Extremadura		
CPE-BG	Rojo: 1C-4/1	
CCP-AC	Verde claro: 2C-1/3	
FMT	Naranja: 1C-5/1	
La Rioja		
CPR-BG	Amarillo: 1C-1/6	
FMT	Naranja: 1C-5/1	
Castilla la Mancha		
FMT	Naranja: 1C-5/1	
Murcia		
FMT	Naranja: 1C-5/1	

El resultado de aplicar el contenido de esta tabla a los mapas que aparecerán en el siguiente capítulo, lo mostramos a continuación. Lo hacemos también con el mapa de la provincia de Córdoba. En este caso, las recopilaciones que aparecen en el Ejemplo 4 son: MPCP-LLP (Gris), ASSC-RJR (marrón) y FMT-IMF (naranja).

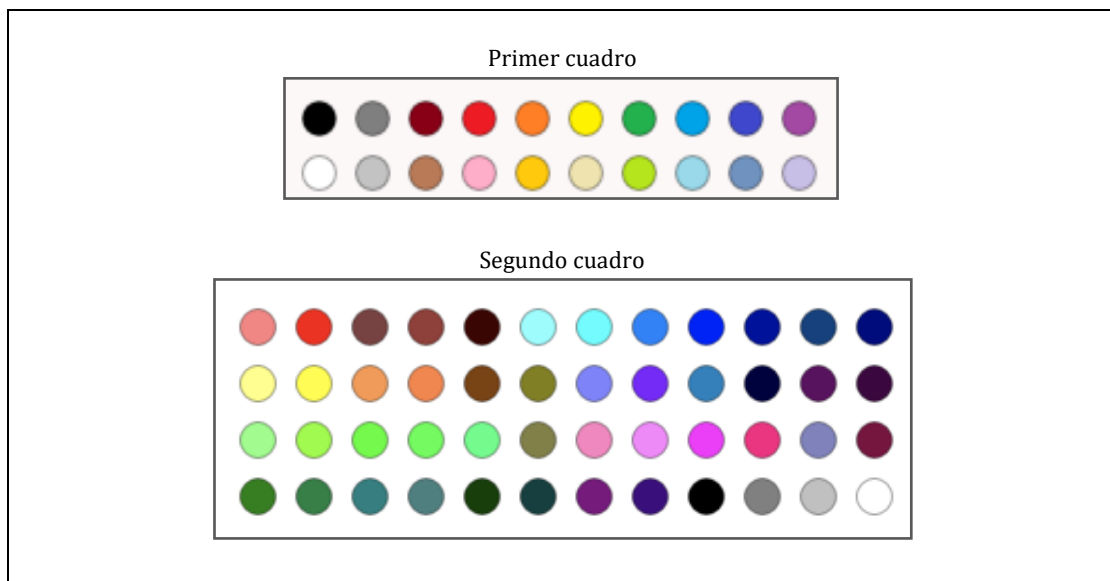
Ejemplo 4. Mapa geográfico de la provincia de Córdoba. Recopilaciones



3. MAPA GEOGRÁFICO DE LOS TIPOS MELÓDICOS

El objetivo de los anteriores mapas es el de poder realizar un mapa geográfico de los tipos melódicos del Rosario de la Aurora. El procedimiento para saber qué color le va a corresponder a cada tipo melódico, es el mismo que hemos utilizado en la tabla anterior (Tabla 2). 1C para el primer cuadro de colores y 2C para el segundo. En total sumamos 22 colores. El resultado de aplicar los colores a las localidades para ver los tipos melódicos, lo veremos en el Capítulo 3, aquí solo vamos a mostrar el procedimiento.

Tabla 3. Información sobre las características que vamos a incluir en el tercer mapa



CAPÍTULO 1. FUENTES Y TABLAS DE DATOS PARA LOS MAPAS

Tipo melódico A	Azul: 1C-8/1	
Localidades donde se cantan variantes del tipo melódico A: Alcaracejos (Córdoba) x3, Lucena (Córdoba), Monturque (Córdoba), Baena (Córdoba), Castro del Río (Córdoba), Alloza (Teruel).		

Tipo melódico B	Azul claro: 1C-8/2	
Localidades donde se cantan variantes del tipo melódico B: Belalcázar (Córdoba), Santa Eufemia (Córdoba).		

Tipo melódico C	Azul intenso: 1C-9/1	
Localidades donde se cantan variantes del tipo melódico C: Belalcázar (Córdoba), Hinojosa del Duque (Córdoba), Pedroche (Córdoba), Villanueva de Córdoba (Córdoba), Peal de Becerro (Jaén), Laroles (Granada), Bayarcal (Almería), Tolbaños de Abajo (Burgos), Cuevas de Provanco (Burgos).		

Tipo melódico D	Naranja: 1C-5/1	
Localidades donde se cantan variantes del tipo melódico D: Conquista (Córdoba), Fuente la Lancha (Córdoba), Pedroche (Córdoba), Torrecampo (Córdoba), Villaralto (Córdoba), Sevilla, Bollulos par del Condado (Huelva), Alosno (Huelva), Huelva, Rociana del Condado (Huelva), Arcos de la Frontera (Cádiz), Lerma (Burgos), Melgosa (Burgos)		

Tipo melódico E	Amarillo: 1C-6/1	
Localidades donde se cantan variantes del tipo melódico E: Conquista (Córdoba), Fuente la Lancha (Córdoba), Hinojosa del Duque (Córdoba), Villanueva de Córdoba (Córdoba), Los Villares (Jaén), Alcalá la Real (Jaén), Quesada (Jaén), Almegíjar (Granada), Bérchules (Granada), Cherín (Granada), Lobras (Granada), Torvizcón (Granada), Ugíjar (Granada), Yegen (Granada), Albuñán (Granada) x3, Dólar (Granada), Alquife (Granada), Ferreira (Granada), Lanteira (Granada), Ronda (Málaga), San Pedro de Foncollada (León), Pinilla de los Barruecos (Burgos), Quintanilla de las Viñas (Burgos), Hontoria del Pinar (Burgos), Contreras (Burgos), Navarrevisca (Ávila), Mogarráz (Salamanca), Baeza (Jaén), La Yesa (Valencia), Jalance (Valencia), Albocáser (Castellón), San Mateu (Castellón), Barrachina (Teruel) x2, Burbaguena (Teruel), Broto y Yebra de Brasa (Huesca), Nueno (Huesca), Villagarcía de la Torre (Badajoz), Baños de río Tobía (La Rioja), Santa Eulalia Bajera (La Rioja), Córnago (La Rioja), Viniegra de Arriba (La Rioja), Calahorra (La Rioja), Alcázar de San Juan (Castilla la Mancha), Tomelloso (Castilla la Mancha), Elche de la Sierra (Castilla la Mancha), El Bonillo (Castilla la Mancha) Membrilla (Castilla la Mancha), Terrinches (Castilla la Mancha), Totana (Murcia).		

Tipo melódico F	Rosado: 1R-4/2	
Localidades donde se cantan variantes del tipo melódico F: EL Guijo (Córdoba), Pedroche (Córdoba)		

PARTE VII. GEOGRAFÍA DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA EN ANDALUCÍA Y EN OTRAS COMUNIDADES Y REGIONES ESPAÑOLAS

Tipo melódico G	Verde limón: 1R-7/2	
Localidades donde se cantan variantes del tipo melódico G: Hinojosa del Duque (Córdoba) x5, Torre del campo (Jaén), Alosno (Huelva), Candeleda (Ávila), Mombeltrán (Ávila), Benassal (Castellón), Borriana (Castellón), Casas de Don Pedro (Cáceres), Orellana la Vieja (Badajoz).		

Tipo melódico H	Marrón claro: 2C-3/2	
Localidades donde se cantan variantes del tipo melódico H. Hinojosa del Duque (Córdoba) x2.		

Tipo melódico I	Púrpura: 2C-10/3	
Localidades donde se cantan variantes del tipo melódico I: Pedroche (Córdoba), Pozoblanco (Córdoba) x4, El Viso (Córdoba), Cabeza del Buey (Badajoz).		

Tipo melódico J	Marrón oscuro: 2C-3/1	
Localidades donde se cantan variantes del tipo melódico J: Pozoblanco (Córdoba) x2, Arjonilla (Jaén), Cambil (Jaén), Jódar (Jaén), Aldeire (Granada), Royuela de Río Franco (Burgos), Badajoz 2, Herrera del Duque		

Tipo melódico K	Verde claro: 2C-1/3	
Localidades donde se cantan variantes del tipo melódico K: Villanueva de Córdoba (Córdoba) x2.		

Tipo melódico L	Gris claro: 1C-2/2	
Localidades donde se cantan variantes del tipo melódico L: El viso (Córdoba), x2		

Tipo melódico M	Azul añil: 1C-9/2	
Localidades donde se cantan variantes del tipo melódico M: Luque (Córdoba), Monturque (Córdoba), Villafranca de Córdoba (Córdoba), Benissiva (Alicante), Vall de Gallinera (Alicante), Castilblanco (Badajoz).		

Tipo melódico N	Verde oscuro: 2C-1/4	
Localidades donde se cantan variantes del tipo melódico N: Priego de Córdoba (Córdoba), Iznájar (Córdoba) x2, Carcabuey (Córdoba), Montilla (Córdoba), Campilo de Arenas (Jaén), Jérez del Marquesado (Granada), Cerro de Andévalo (Huelva), Bélgida (Valencia), Calanda (Teruel), Valderrobles (Teruel), Herrera del Duque (Badajoz), Peñalsordo (Badajoz).		

CAPÍTULO 1. FUENTES Y TABLAS DE DATOS PARA LOS MAPAS

Tipo melódico Ñ	Amarillo claro: 2C-1/2	
Localidades donde se cantan variantes del tipo melódico Ñ: Rute (Córdoba), x2.		

Tipo melódico O	Rojo oscuro: 1C-4/1	
Localidades donde se cantan variantes del tipo melódico O: Alfnón (Granada), Almegíjar (Granada), Bubión (Granada), Juviles (Granada), Ugíjar (Granada), Válor (Granada), Olmeda (¿?), Casas del Conde (Salamanca), Barrillos de Curureño (León), Quintana del Pidio (Burgos), Tolbaños de Abajo (Burgos), El Cabaco, (Salamanca), San Martín del Castañar (Salamanca), Peña de Francia (Salamanca), Arenas de San Pedro (Ávila), Navaluenga (Ávila), Huertas de Campanario (Badajoz), Puebla de Alcócer (Badajoz), Ahígal (Cáceres), Huertas de Campanario (Badajoz), Villagarcía de la Torre (Badajoz).		

Tipo melódico P	Morado claro: 2C-9/3	
Localidades donde se cantan variantes del tipo melódico P: Lanjarón (Granada) x2, Alcútar (Granada), Bérchules (Granada).		

Tipo melódico Q	Morado oscuro: 2C-7/4	
Localidades donde se cantan variantes del tipo melódico Q: San Pedro Manrique (Soria), Voz Mediano (Soria), Fortaleny (Valencia), Montroy (Valencia), Puebla de San Miguel (Valencia), Calles (Valencia), Beniredrá (Valencia), Benisiva (Valencia), Vall de Gallinera (Alicante), Morella (Castellón), Almonacid de la Cuba (Zaragoza), Zaragoza.		

Tipo melódico R	Verde azulado: 2C-3/4	
Localidades donde se cantan variantes del tipo melódico R: Calanda (Teruel), Navarrete (Teruel), Vivel del Río (Teruel).		

Tipo melódico S	Anarajando: 2C-4/2	
Localidades donde se cantan variantes del tipo melódico S: Calanda (Teruel) x2, Linares (Teruel), Sarrión (Teruel), Fresnada (Teruel), Orellana la Vieja y Orellana de la Sierra (Badajoz).		

Tipo melódico T	Rojo claro: 2C-1/1	
Localidades donde se cantan variantes del tipo melódico T: Híjar (Teruel) x3, Cortes de Aragón (Terue), Hoz de la Vieja (Teruel).		

PARTE VII. GEOGRAFÍA DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA
EN ANDALUCÍA Y EN OTRAS COMUNIDADES Y REGIONES ESPAÑOLAS

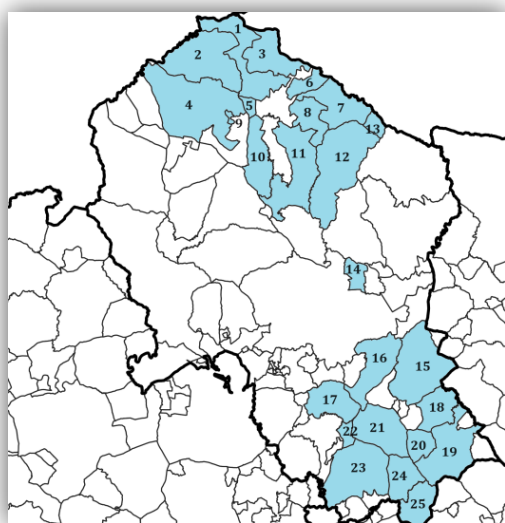
Tipo melódico U	Verde tierra: 2C-6/2	
Localidades donde se cantan variantes del tipo melódico U: Bienvenida (Badajoz), Villagarcía de la Torre (Badajoz)		

CAPÍTULO 2

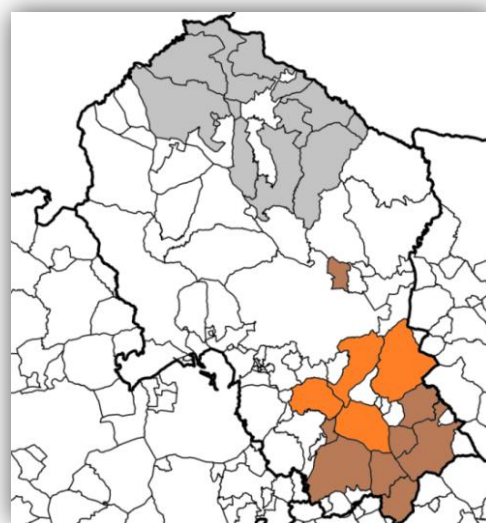
CAPÍTULO 2. GEOGRAFÍA DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA EN ANDALUCÍA Y EN EL RESTO DE COMUNIDADES Y REGIONES ESPAÑOLAS

1. ANDALUCÍA

1.1. Visualización geográfica de los términos municipales de las melodías del Rosario de la Aurora en la provincia de Córdoba¹ y relación de recopilaciones



Mapa 1²



Mapa 2

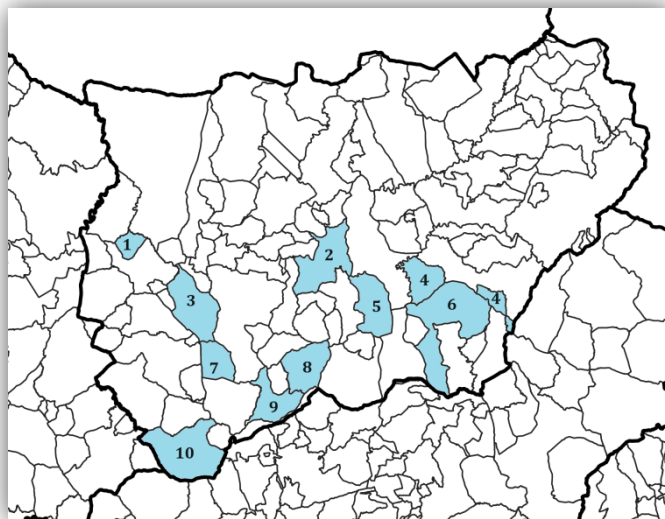
- Mapa 1. Pueblos ordenados por orden de numeración: 1. El Viso, 2. Belalcázar, 3. Santa Eufemia, 4. Hinojosa del Duque, 5. Villaralto, 6. El Guijo, 7. Torrecampo, 8. Pedroche, 9. Fuente la Lancha, 10. Alcaracejos, 11. Pozoblanco, 12. Villanueva de Córdoba, 13. Conquista, 14. Villafranca de Córdoba, 15. Baena, 16. Castro del Río, 17. Montilla, 18. Luque, 19. Priego de Córdoba, 20. Carcabuey, 21. Cabra, 22. Monturque, 23. Lucena, 24. Rute, 25. Iznájar.

-Mapa 2. Colores de las recopilaciones. En *color gris*: términos municipales de las melodías que aparecen en la recopilación de Luís Lepe Crespo *La música de los Pedroches. Cancionero popular religioso. Fiestas del corpus. Órganos y organistas*. En *color anaranjado*: términos municipales de las melodías que aparecen recogidas en el *Fondo de Música tradicional* del Instituto Milá i Fontanals. En *color canela*: Términos municipales que aparecen en la recopilación de Rafael Jiménez Rueda *Los auroros de las Sierras Subbéticas cordobesas. Una perspectiva etnomusicológica*.

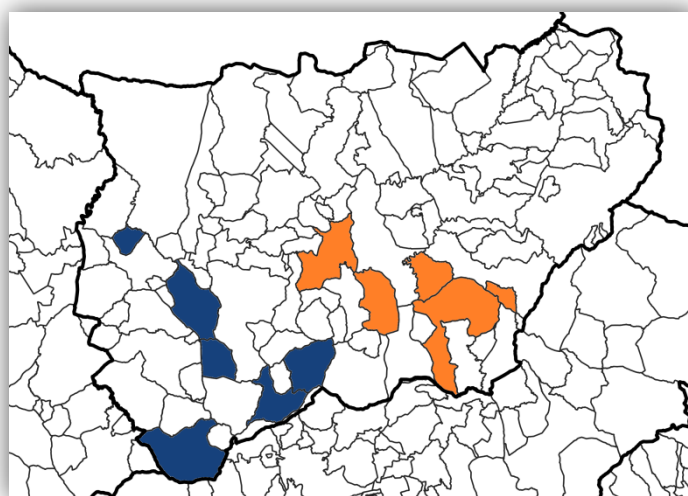
¹ Los términos municipales que están en color turquesa claro, son aquellos que pertenecen a los pueblos en los que hemos encontrado melodías del Rosario de la Aurora. En color blanco, están los términos municipales de los pueblos de la provincia de Córdoba en donde no hemos investigado. Esto no quiere decir que en estas localidades no existan melodías del repertorio que estamos tratando.

² Todos los mapas que de aquí en adelante aparezcan, han sido creados por Rafael Jiménez Rueda.

1.2. Visualización geográfica de los términos municipales de las melodías del Rosario de la Aurora en la provincia de Jaén y relación de recopilaciones



Mapa 3

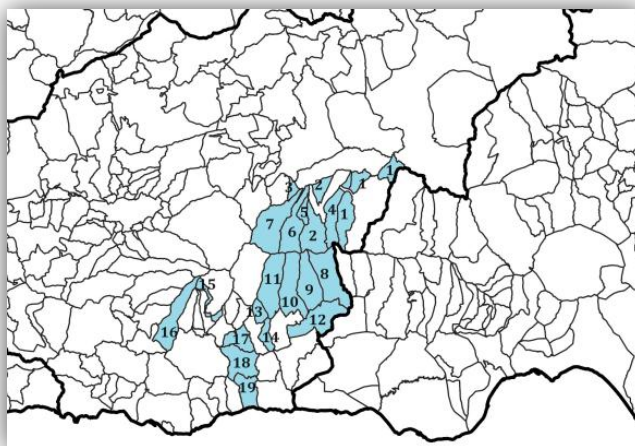


Mapa 4

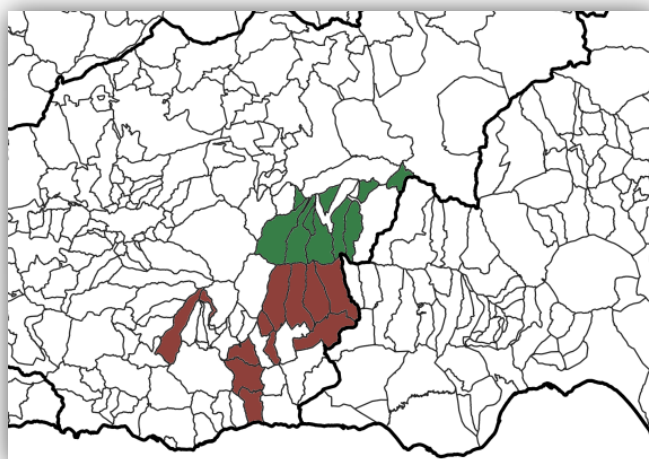
- Mapa 3. Pueblos ordenados por orden de numeración: 1. Arjonilla, 2. Baeza, 3. Torredelcampo, 4. Peal de Becerro, 5. Jódar, 6. Quesada, 7. Los Villares, 8. Cambil, 9. Campillo de Arenas, 10. Alcalá la Real.

- Mapa 4. Colores de las recopilaciones. *En color azul marino*: términos municipales de las melodías que aparecen en la recopilación del *Cancionero popular de la provincia de Jaén* de María Dolores Torres de Gálvez. *En color anaranjado*: términos municipales de las melodías que aparecen recogidas en el *Fondo de Música Tradicional* del Instituto Milá i Fontanals.

1.3. Visualización geográfica de los términos municipales de las melodías del Rosario de la Aurora en la provincia de Granada y relación de recopilaciones



Mapa 5



Mapa 6

- Mapa 5. Pueblos ordenados por orden de numeración: 1. Dólar, 2. Aldeire, 3. Albuñán, 4. Ferreira, 5. Alquife, 6. Lanteira, 7. Jérez del Marquesado, 8. Laroles (Nevada), 9. Válor, 10. Yegen (Alpujarra de la Sierra), 11. Alcútar (Bérchules) y Bérchules, 12. Ugijar y Cherín (Ugíjar), 13. Juviles, 14. Lobras, 15. Bubión, 16. Lanjarón, 17. Almegijar, 18. Torvizcón, 19. Alforfón.

- Mapa 6. Colores de las recopilaciones. En color verde oliva: *Música de Raíz. La tradición oral. Recuperación de la Música tradicional de la comarca del marquesado* de Sixto Ángel Moreno Rebollo. En color rojo oscuro: *Cancionero popular de la provincia de Granada*, dos volúmenes de Germán Tejerizo Robles.

1.4. Visualización geográfica de los términos municipales de las melodías del Rosario de la Aurora en la provincia de Sevilla y relación de recopilaciones



Mapa 7

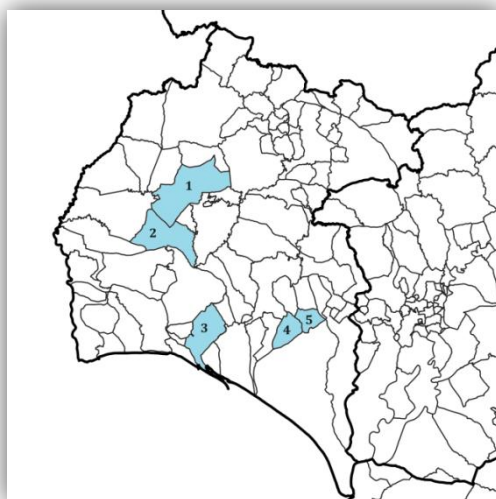


Mapa 8

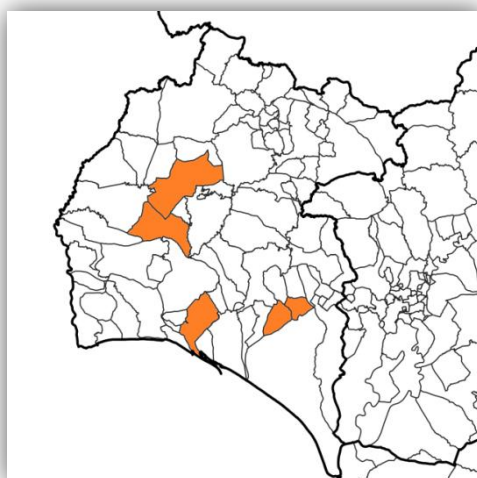
- Mapa 7. Indica solamente la ciudad de Sevilla

- Mapa 8. Color de la recopilación. En color naranja: indica que disponemos de solamente una melodía en esta provincia y que pertenece al *Fondo de Música Tradicional* del Instituto Milá i Fontanals.

1.5. Visualización geográfica de los términos municipales de las melodías del Rosario de la Aurora en la provincia de Huelva



Mapa 9

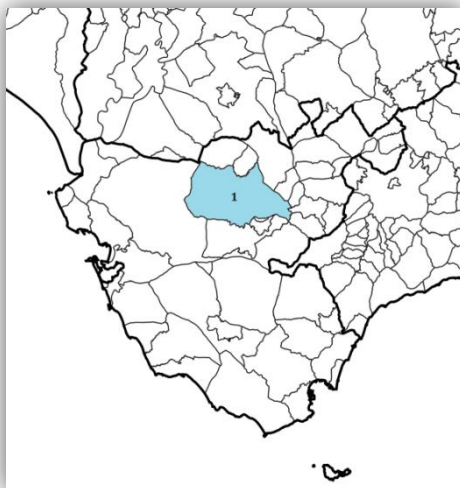


Mapa 10

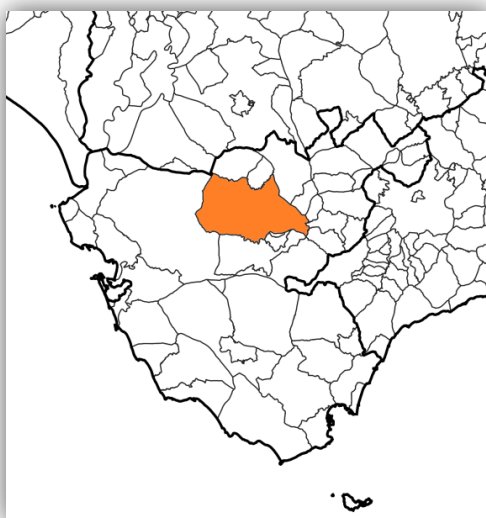
- Mapa 9. Pueblos ordenados por orden de numeración: 1. Cerro de Andévalo, 2. Alosno, 3. Huelva, 4. Bollullos par del Condado, 5. Rociana.

- Mapa 10. Color de la recopilación. En color naranja: indica que todas las melodías que hemos encontrado en esta provincia, pertenecen al *Fondo de Música Tradicional* del Instituto Milá i Fontanals.

1.6. Visualización geográfica de los términos municipales de las melodías del Rosario de la Aurora en la provincia de Cádiz



Mapa 11



Mapa 12

- Mapa 11. Indica que solo disponemos de una melodía en esta provincia y pertenece al pueblo de Arcos de la Frontera.

- Mapa 12. Color de la recopilación. En color naranja: indica que disponemos de una melodía solamente en esta provincia y que pertenece al *Fondo de Música Tradicional* del Instituto Milá i Fontanals.

1.7. Visualización geográfica de los términos municipales de las melodías del Rosario de la Aurora en la provincia de Almería



Mapa 13

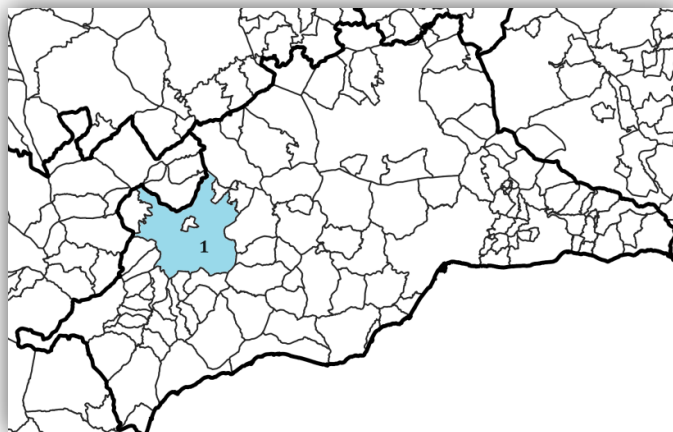


Mapa 14

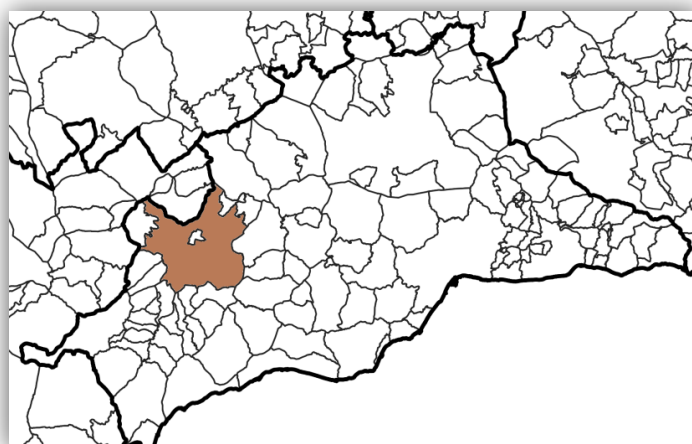
- Mapa 13: Indica solamente la localidad de Bayarcal

- Mapa 14: Color de la recopilación. En *color canela*: indica que disponemos de solamente una melodía en esta provincia, y que pertenece a la recopilación de Rafael Jiménez Rueda: *Los auroros de las Sierras Subbéticas cordobesas. Una perspectiva etnomusicológica.*

1.8. Visualización geográfica de los términos municipales de las melodías del Rosario de la Aurora en la provincia de Málaga



Mapa 15



Mapa 16

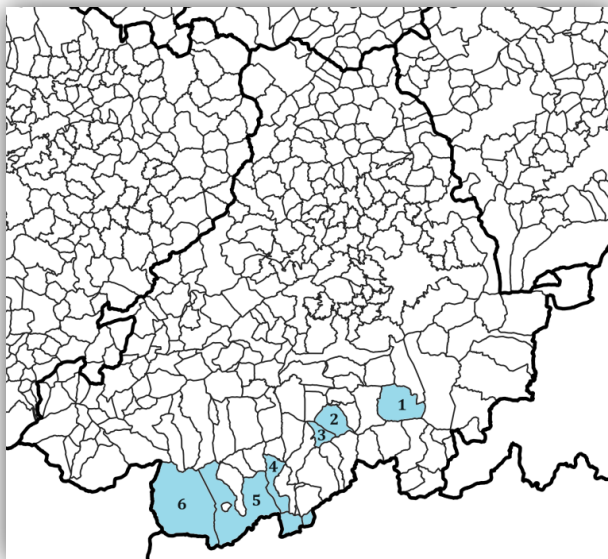
- Mapa 15: Indica solamente la localidad de Ronda

- Mapa 16: Color de la recopilación. En color canela: indica que disponemos de solamente una melodía en esta provincia, y que pertenece a la recopilación de Rafael Jiménez Rueda *Los auroros de las Sierras Subbéticas cordobesas. Una perspectiva etnomusicológica*.

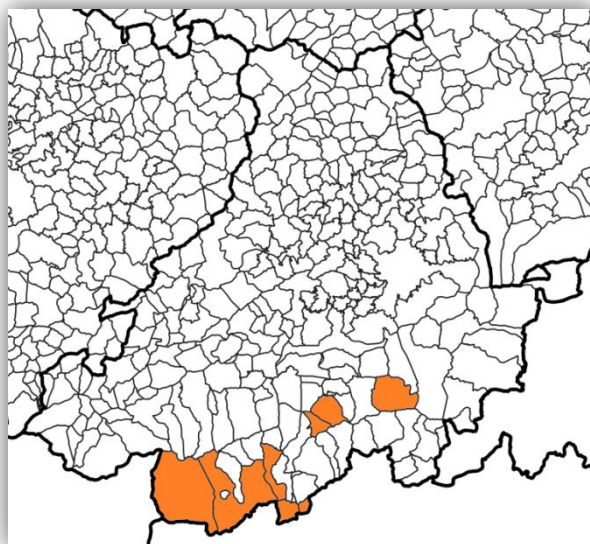
2. OTRAS COMUNIDADES ESPAÑOLAS

2.1. Visualización geográfica de los términos municipales de las melodías del Rosario de la Aurora en las provincias de Castilla y León y relación de recopilaciones

- Provincia de Ávila



Mapa 17

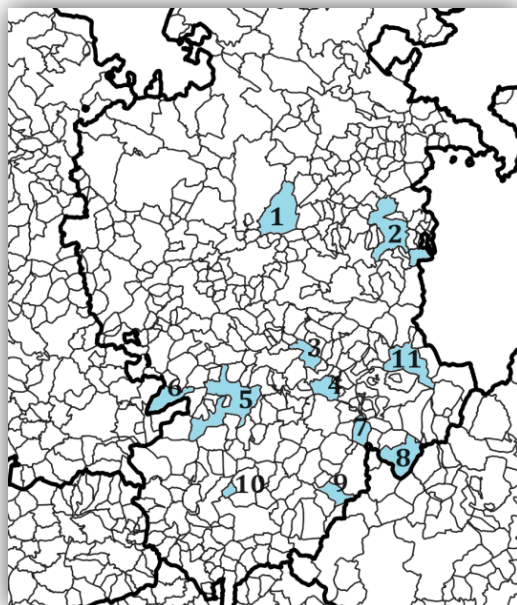


Mapa 18

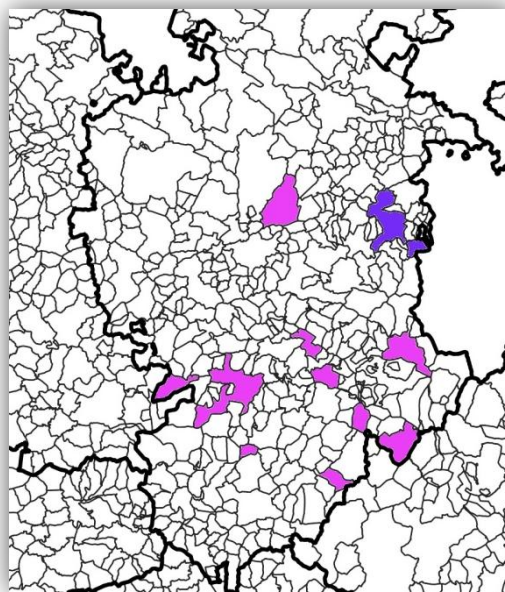
Mapa 17. Pueblos ordenados por orden de numeración: 1. Navaluenca, 2. Navarrevisca, 3. Serranillos, 4. Mombeltrán, 5. Arenas de san Pedro, 6. Candeleda.

Mapa 18. Color de la recopilación. En *color anaranjado*: términos municipales de las melodías que aparecen recopiladas en el *Fondo de Música tradicional* del Instituto Milá i Fontanals.

- Provincia de Burgos



Mapa 19

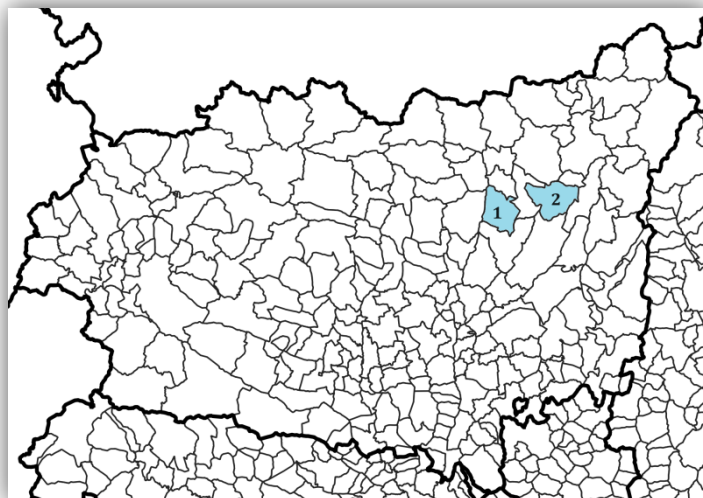


Mapa 20

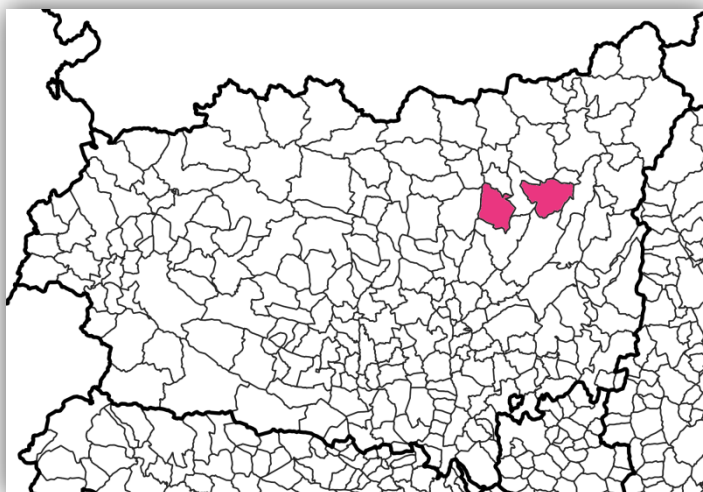
Mapa 19. 1. Melgosa (Valle de las Navas), 2. Belorado, 3. Quintanilla de las Viñas (Mambrilla de Lara), 4. Contreras, 5. Lerma, 6. Royuela del Río Franco, 7. Pinilla de los Barruecos, 8. Hontoria del Pinar, 9. Coruña del conde, 10. Quintana del Pidio, 11. Tolbaños de Abajo (Valle de Valdelaguna),

Mapa 20. Colores de las recopilaciones. En *color púrpura*: término municipal de la melodía que recogió Antonio José Martínez Palacios *Colección de cantos populares burgaleses* de Antonio. En *color lavanda*: términos municipales de las melodías que aparecen recogidas en el *Cancionero popular de Burgos* de Miguel Manzano Alonso.

- Provincia de León



Mapa 21

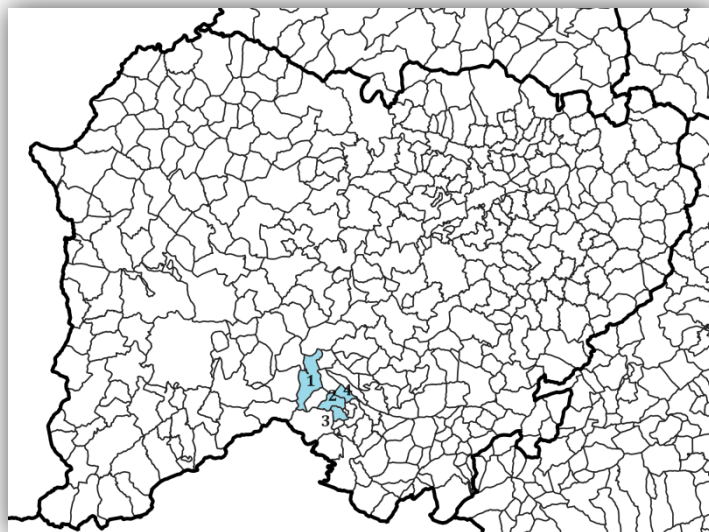


Mapa 22

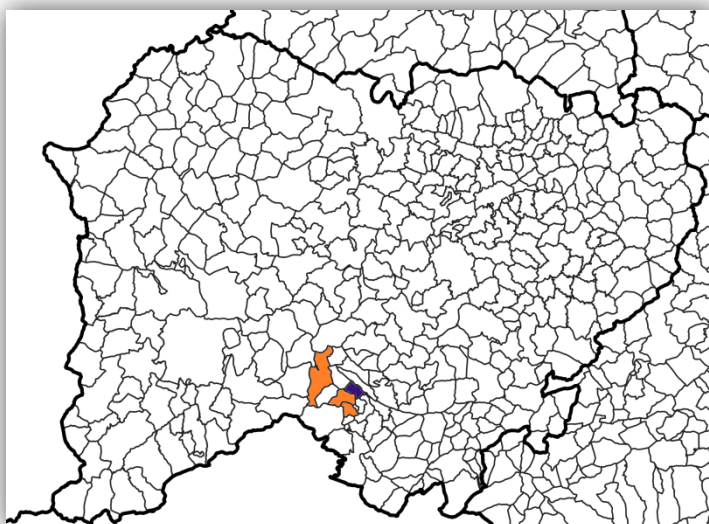
Mapa 21. Pueblos ordenados por orden de numeración 1. Barrillos de Curueño (Santa Colomba de Curueño), 2. San Pedro de Foncollada (La Ercina).

Mapa 22. Color de la recopilación. En color *rosa*: términos municipales de las melodías que recogió Miguel Manzano Alosno en su *Cancionero popular de Castilla y León*.

- Provincia de Salamanca



Mapa 23

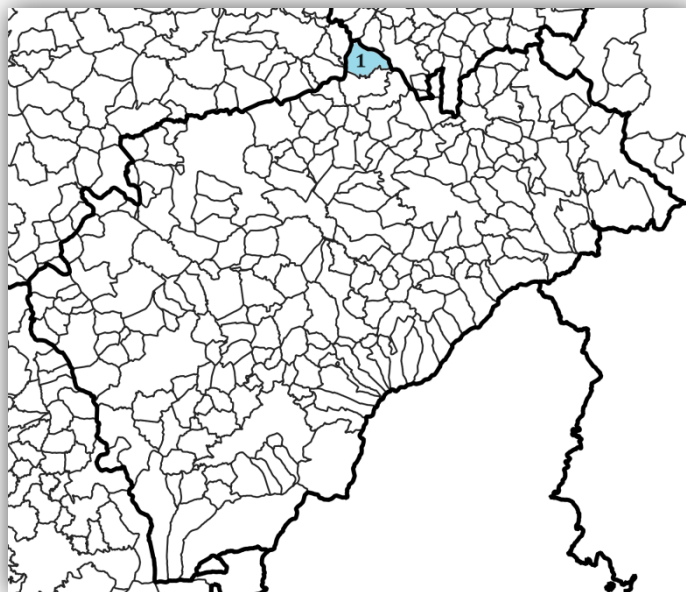


Mapa 24

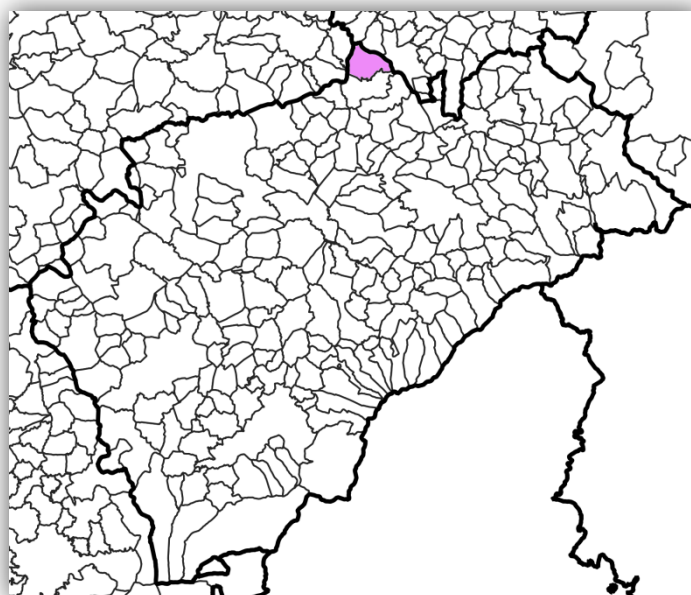
Mapa 23. 1. Pueblos ordenador por orden de numeración: 1. El Cabaco, 2. San Martín del Castañar, 3. Peña de Francia (La recogerían en el Santuario) y Mogarraz, 4. Las Casas del Conde.

Mapa 24. Colores de las recopilaciones. En color *morado oscuro*: término municipal de la melodía que recogió Dámaso Ledesma en su *Cancionero salmantino*. En color *anaranjado*: términos municipales de las melodías que aparecen recogidas en el *Fondo de Música Tradicional* de Instituto Milà i Fontanals.

- Provincia de Segovia



Mapa 25

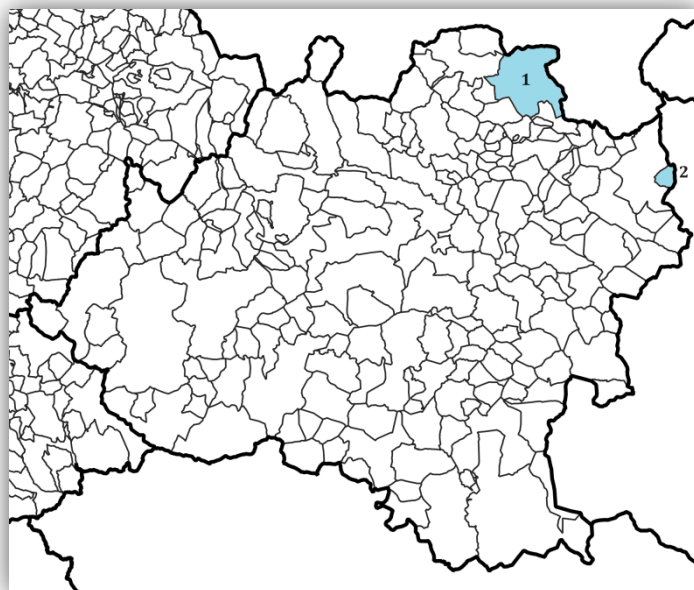


Mapa 26

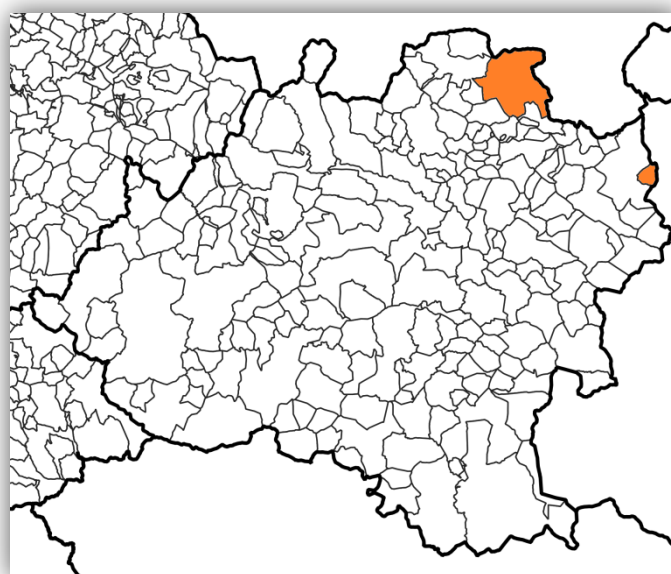
Mapa 25. En esta provincia solo aparece un término municipal: Cuevas de Provanco.

Mapa 26. Color de la recopilación. En color *rosado*: término municipal de la melodía que recogió Miguel Manzano Alonso en su *Cancionero popular de Burgos*. Hay un error de localización en su cancionero como se puede observar aquí, porque Cuevas de Provanco pertenece a Segovia y no a Burgos.

- Provincia de Soria



Mapa 27



Mapa 28

Mapa 27. Pueblos ordenados por orden de numeración: 1. San Pedro Manrique. 2. Voz Mediano

Mapa 28. Color de la recopilación. En color *anaranjado*: términos municipales de las melodías que aparecen recogidas en el *Fondo de Música Tradicional* de Instituto Milà i Fontanals.

2.2. Visualización geográfica de los términos municipales de las melodías del Rosario de la Aurora en las provincias de Valencia y relación de recopilaciones

- Provincia de Alicante



Mapa 29

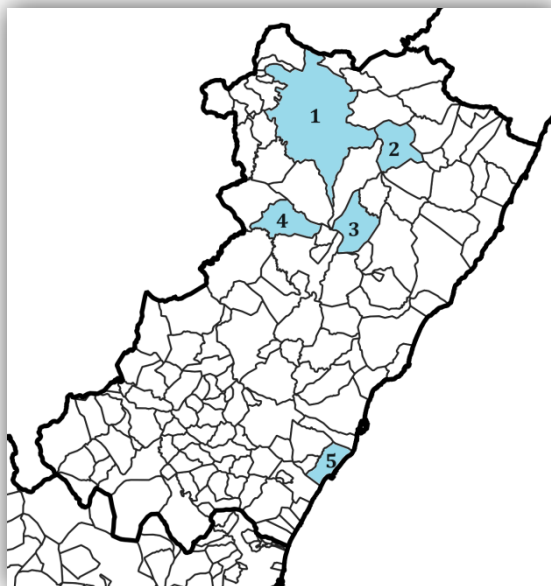


Mapa 30

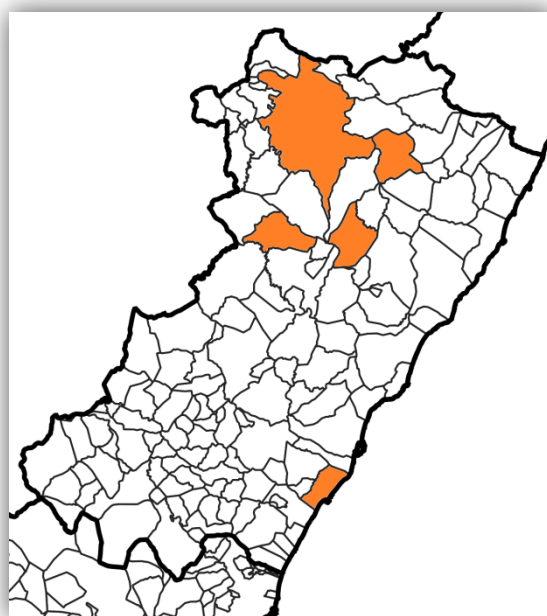
Mapa 29. En esta provincia solo aparece un término municipal: Benisiva (Vall de Gallinera).

Mapa 30. Color de la recopilación. En *color anaranjado*: término municipal de la melodía que aparece recogida en el *Fondo de Música Tradicional* del Instituto Milá i Fontanals.

- Provincia de Castellón



Mapa 31

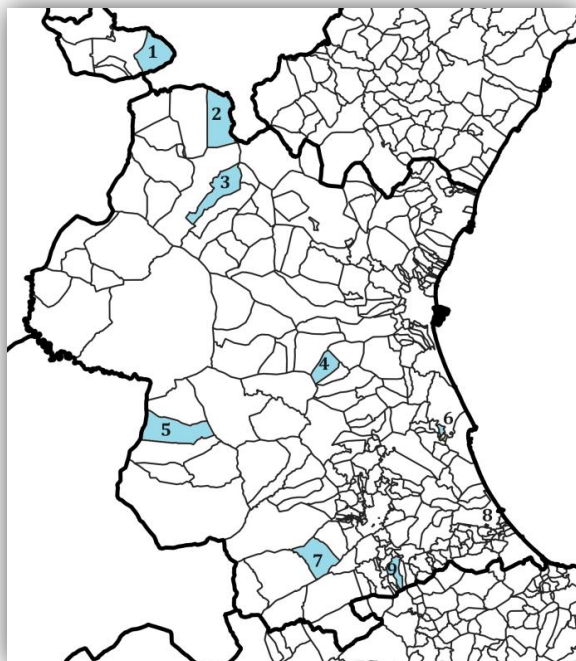


Mapa 32

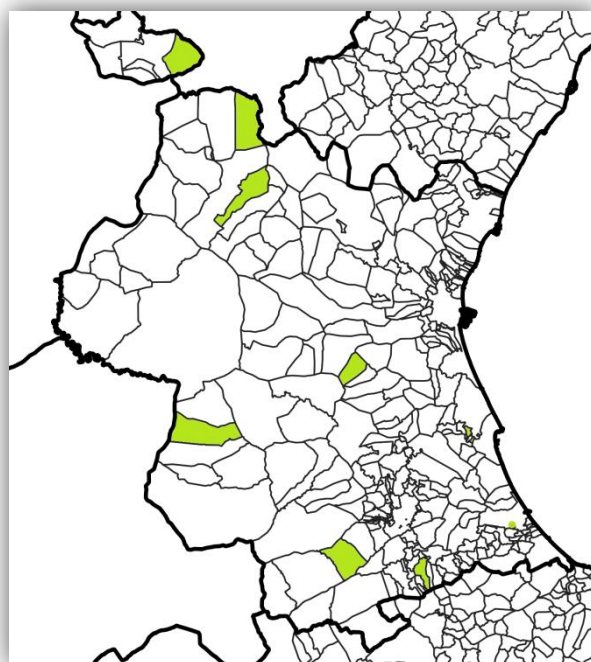
Mapa 31. Pueblos ordenados por orden de numeración: 1. Morella, 2. San Mateo, 3. Albocácer, 4. Benassal, 5. Borriana.

Mapa 32. Color de la recopilación. En *color anaranjado*: términos municipales de las melodías que aparecen recogidas en el *Fondo de Música Tradicional* del Instituto Milá i Fontanals.

- Provincia de Valencia



Mapa 33



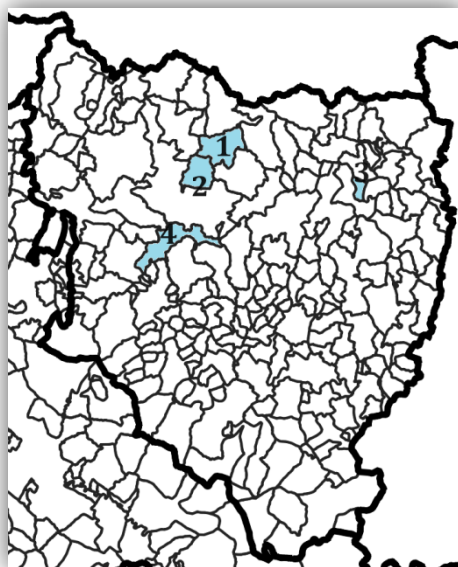
Mapa 34

Mapa 33. Pueblos ordenados por orden de numeración: 1. Puebla de San Miguel, 2. La Yesa, 3. Calles, 4. Montroy, 5. Jalance, 6. Fortaleny, 7. Vallada, 8. Beniredrá, 9. Bélgida.

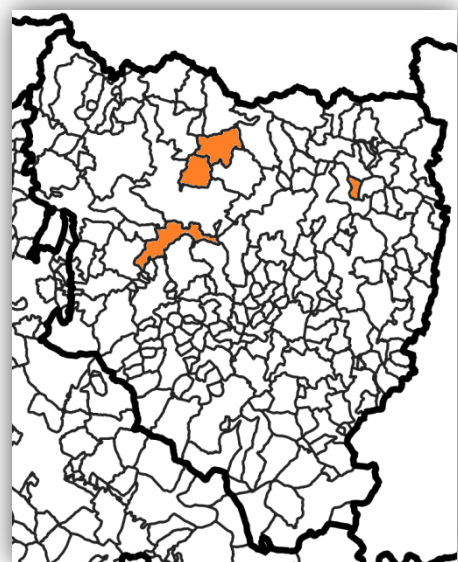
Mapa 34. Color de la recopilación. En *color verde claro*: términos municipales de las melodías recogidas Salvador Seguí en su *Cancionero musical de la provincia de Valencia*.

2.3. Visualización geográfica de los términos municipales de las melodías del Rosario de la Aurora en las provincias de Aragón y relación de recopilaciones

- Provincia de Huesca



Mapa 35

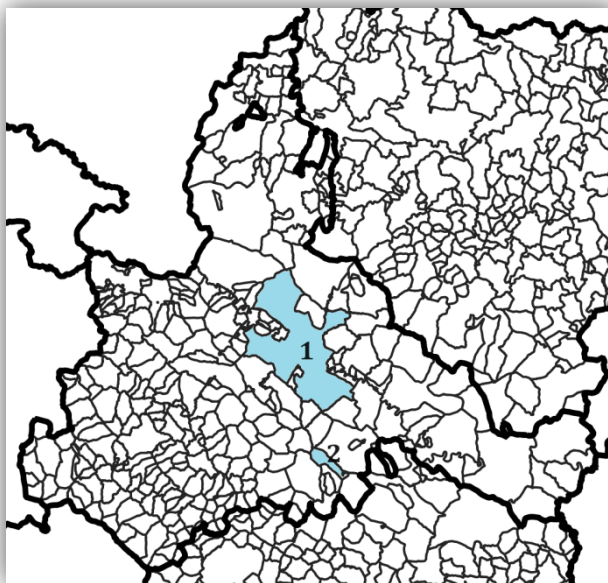


Mapa 36

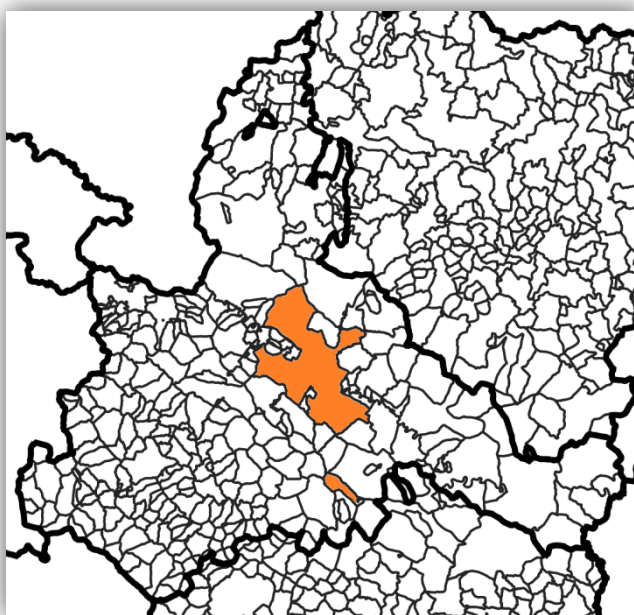
Mapa 35. Pueblos ordenados por orden de numeración: 1. Broto, 2. Yebra de Brasa, 3. Campo, 4. Nueno.

Mapa 36. Color de la recopilación. En color *anaranjado*: términos municipales de las melodías que aparecen recogidas en el *Fondo de Música Tradicional* del Instituto Milá i Fontanals.

- Provincia de Zaragoza



Mapa 37

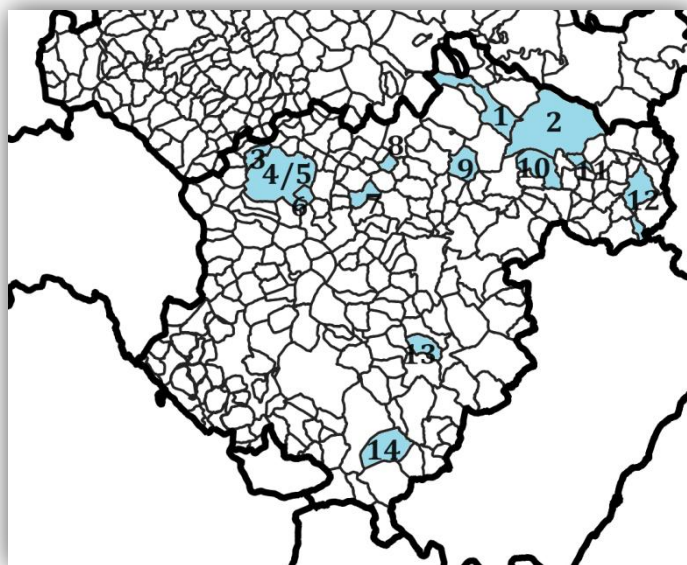


Mapa 38

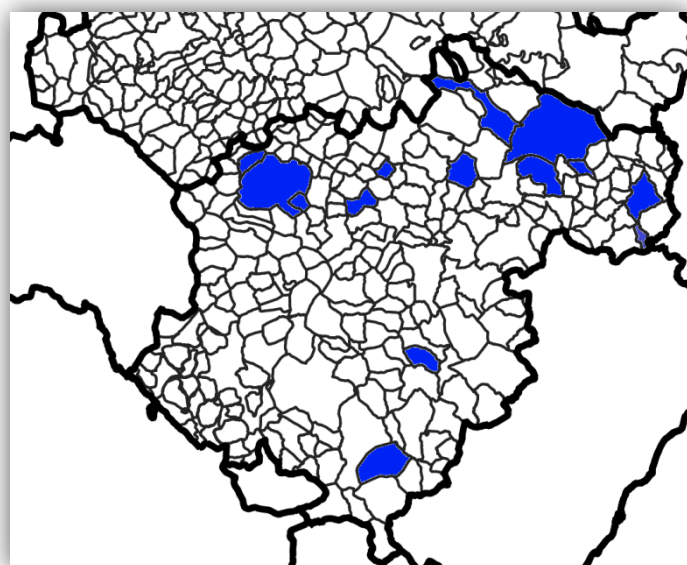
Mapa 37. Pueblos ordenados por orden de numeración: 1. Zaragoza, 2. Almonacid de la Cuba.

Mapa 38. Color de la recopilación. En color *anaranjado*: términos municipales de las melodías que aparecen recogidas en el *Fondo de Música Tradicional* del Instituto Milá i Fontanals.

- Provincia de Teruel



Mapa 39



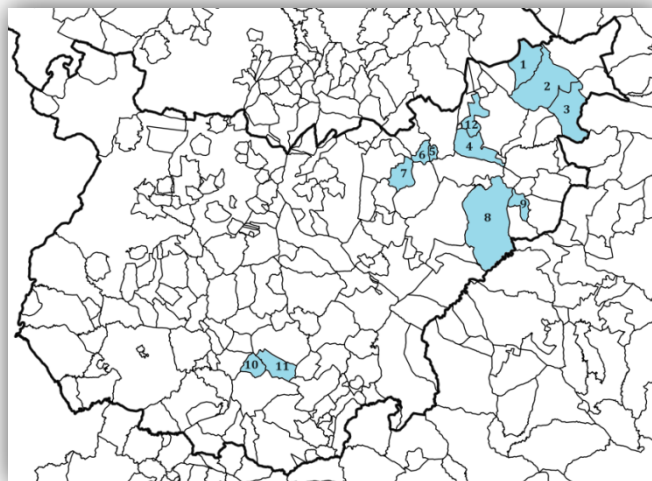
Mapa 40

Mapa 39. Pueblos ordenados por orden de numeración: 1. Híjar, 2. Fresnada (Alcañiz), 3. Burbaguena, 4. Navarrete (Calamocha), 5. Hoz de la Vieja (Calamocha), 6. Barrachina, 7. Vível del Río, 8. Cortes de Aragón, 9. Alloza, 10. Calanda, 11. Torrecilla de Alcañiz, 12. Valderrobles, 13. Linares (Gúdar-Javalambre), 14. Sarrión,

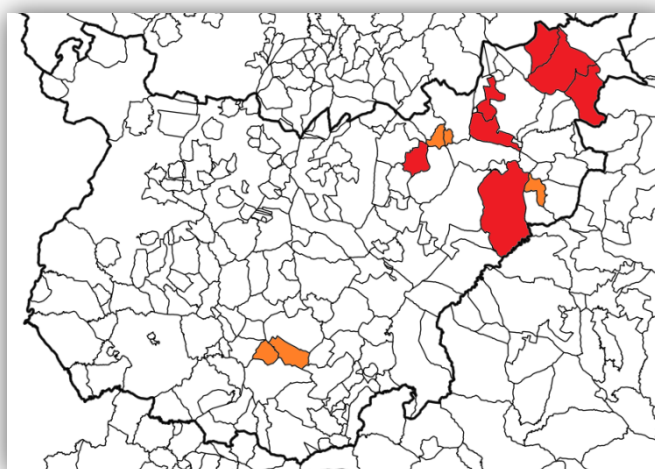
Mapa 40. Color de la recopilación. En color azul: términos municipales de las melodías que aparecen recogidas en la *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel* de Miguel Arnaudas Larrodé.

2.4. Visualización geográfica de los términos municipales de las melodías del Rosario de la Aurora en las provincias de Extremadura y relación de recopilaciones

- Provincia de Badajoz



Mapa 41

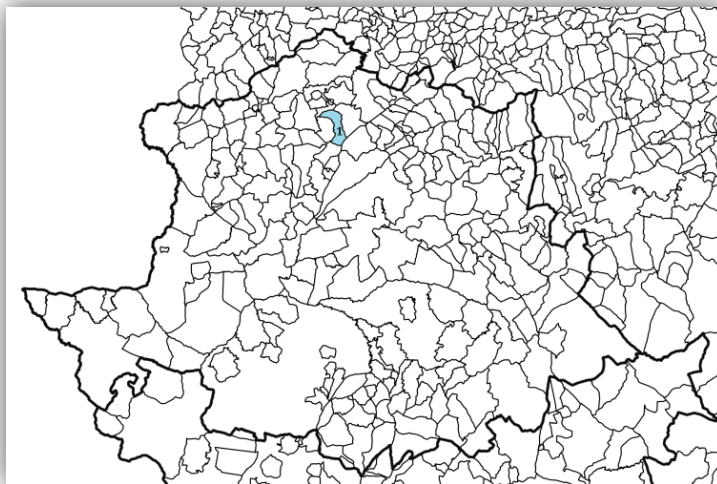


Mapa 42

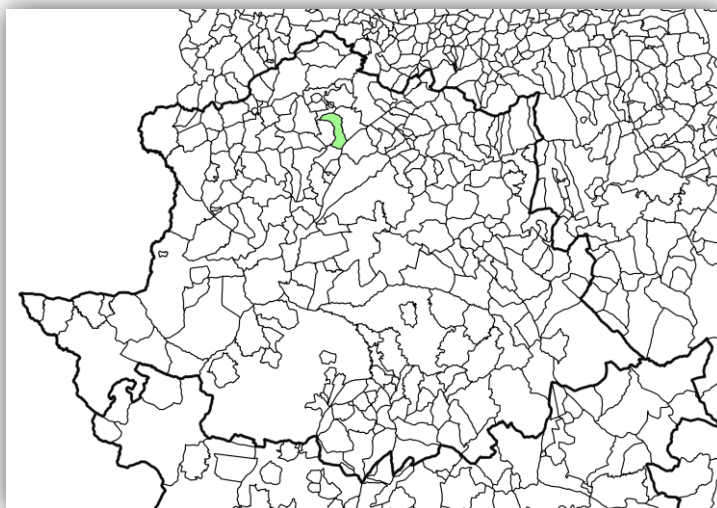
Mapa 41. Pueblos ordenados por orden de numeración: 1. Castilblanco, 2. Herrera del Duque, 3. Fuenlabrada de los Montes, 4. Puebla de Alcócer, 5. Orellana de la Sierra, 6. Orellana la Vieja, 7. Huertas de Campanario, 8. Cabeza de Buey, 9. Peñalsordo, 10. Villagarcía de la Torre, 11. Bienvenida, 12. Casas de Don Pedro.

Mapa 42. Colores de las recopilaciones. En *color rojo*: términos municipales de las melodías que aparecen recogidas en el *Cancionero popular de Extremadura* de Bonifacio Gil. En *color anaranjado*: términos municipales de las melodías que aparecen recogidas en el *Fondo de Música Tradicional* del Instituto Milá i Fontanals.

- Provincia de Cáceres



Mapa 43

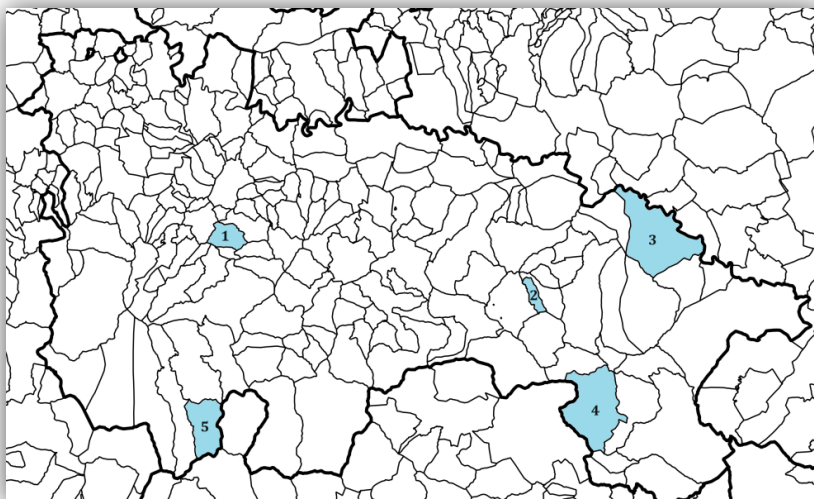


Mapa 44

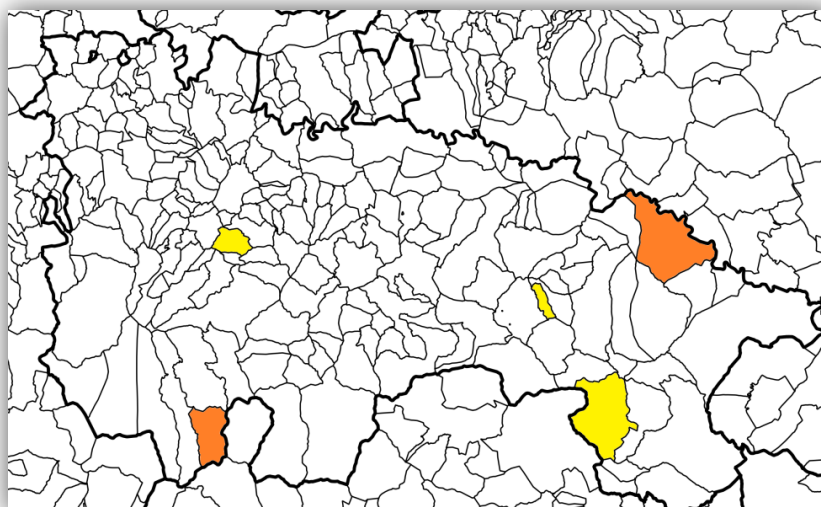
Mapa 43. En esta provincia solo aparece un término municipal: Ahígal.

Mapa 44. Color de la recopilación En *color verde claro*: término municipal de la melodía que aparece recogida en el *Cancionero de Cáceres y su provincia* de Ángela Capdeville.

2.5. Visualización geográfica de los términos municipales de las melodías del Rosario de la Aurora en la Rioja y relación de recopilaciones



Mapa 45



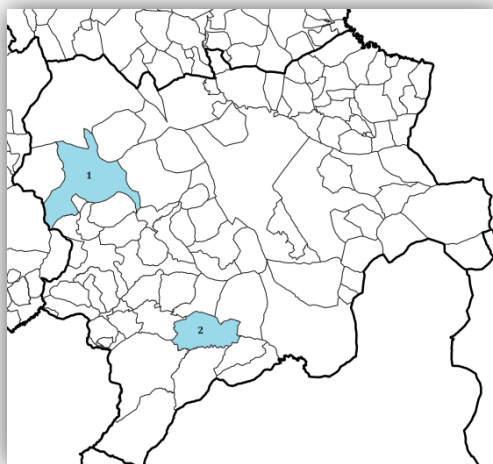
Mapa 46

Mapa 45. Pueblos ordenados por orden de numeración. 1. Baños del Río Tobía, 2. Santa Eulalia Bajera, 3. Calahorra, 4. Córnago, 5. Viniegra de Arriba.

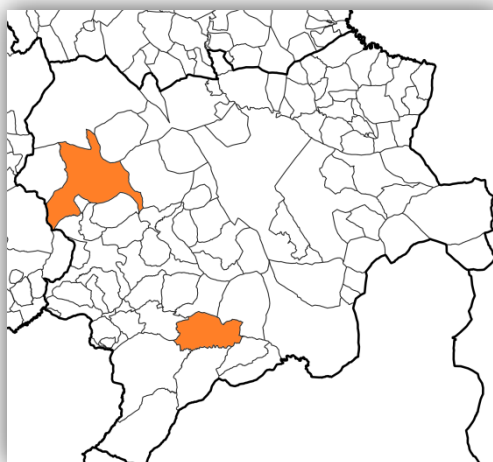
Mapa 46. Colores de las recopilaciones. En *color amarillo*: términos municipales de las melodías que aparecen recogidas en el *Cancionero popular de la Rioja* de Bonifacio Gil. En *color anaranjado*: términos municipales de las melodías que aparecen recogidas en el *Fondo de Música Tradicional* del Instituto Milá i Fontanals.

2.6. Visualización geográfica de los términos municipales de las melodías del Rosario de la Aurora en las provincias de Castilla la Mancha y relación de recopilaciones

- Provincia de Albacete



Mapa 47

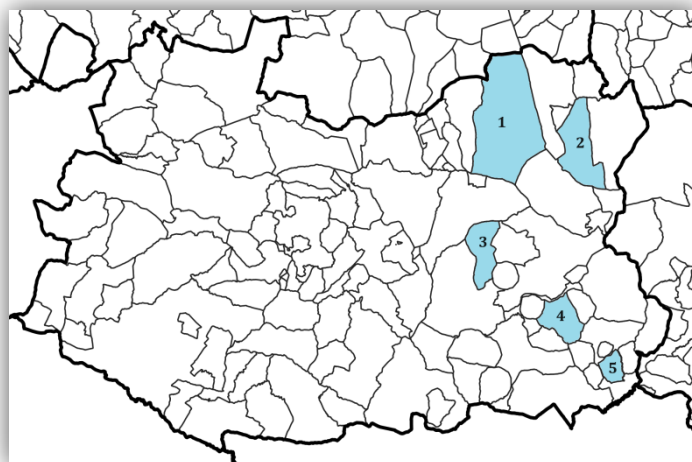


Mapa 48

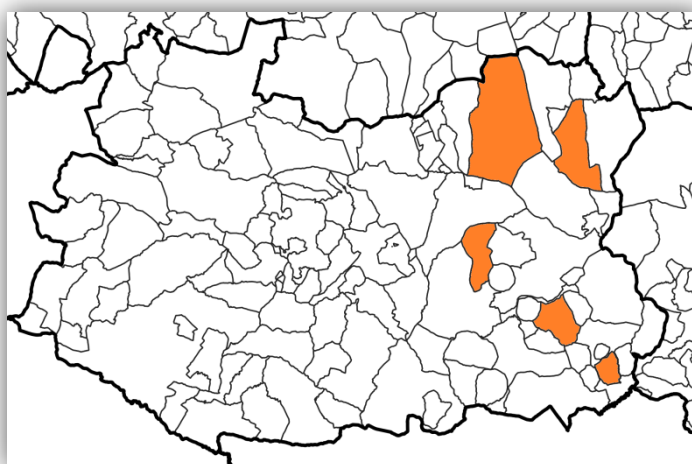
Mapa 47. Pueblos ordenados por orden de numeración: 1. El Bonillo, 2. Elche de la Sierra.

Mapa 48. Color de la recopilación. En *color anaranjado*: términos municipales de las melodías que aparecen recogidas en el *Fondo de Música Tradicional* del Instituto Milá i Fontanals.

- Provincia de Ciudad Real



Mapa 49

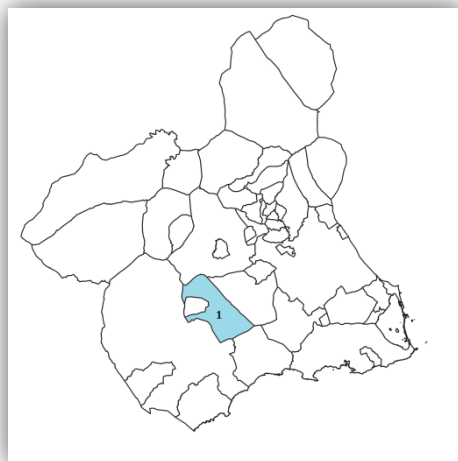


Mapa 50

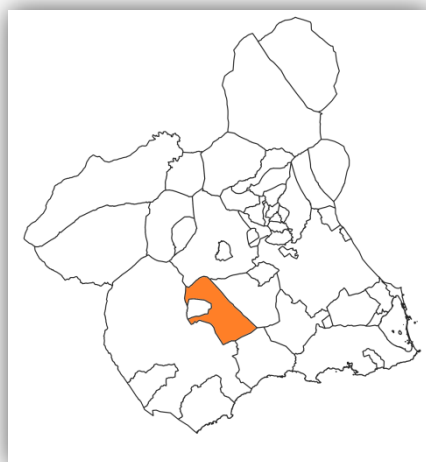
Mapa 49. Pueblos ordenados por orden de numeración. 1. Alcázar de San Juan, 2. Tomelloso, 3. Membrilla, 4. Villanueva de los Infantes, 5. Terrinches.

Mapa 50. Color de la recopilación. En *color anaranjado*: términos municipales de las melodías que aparecen recogidas en el *Fondo de Música Tradicional* del Instituto Milá i Fontanals.

2.7. Visualización geográfica de los términos municipales de las melodías del Rosario de la Aurora en Murcia y relación de recopilaciones



Mapa 51



Mapa 52

Mapa 51. Indica que solo disponemos de una melodía en esta comunidad. El término municipal pertenece a Totana.

Mapa 52. Color de la recopilación. En *color anaranjado*: término municipal de la melodía que aparece recogida en el *Fondo de Música Tradicional* del Instituto Milá i Fontanals.

CAPÍTULO 3

CAPÍTULO 3. MAPA GEOGRÁFICO DE LOS DISTINTOS TIPOS MELÓDICOS Y GRUPOS DE VARIANTES MELODICAS A NIVEL PENINSULAR

Nuestro conocimiento sobre la extensión de la práctica actual del Rosario de la Aurora en la Península no es total. Si conocemos bien la que existe en Andalucía; las zonas donde aún se mantiene. Por tanto, lo que vamos a exponer en las siguientes páginas, está más enfocado en la práctica del fenómeno en nuestra comunidad. El mapa que vamos a ver en la siguiente página (Mapa 1), es resultado de los mapas que hemos elaborado en el capítulo anterior.

En principio muestra las zonas territoriales en las que hemos localizado melodías del Rosario de la Aurora. Por medio de los colores, aparecen indicados los tipos melódicos, también descritos en las tablas del Capítulo 1. Es un documento que abre diversas cuestiones, entre ellas, ¿por qué en esas zonas y no en otras? Antes de responder a esta pregunta, necesitamos describir lo que hay en él.

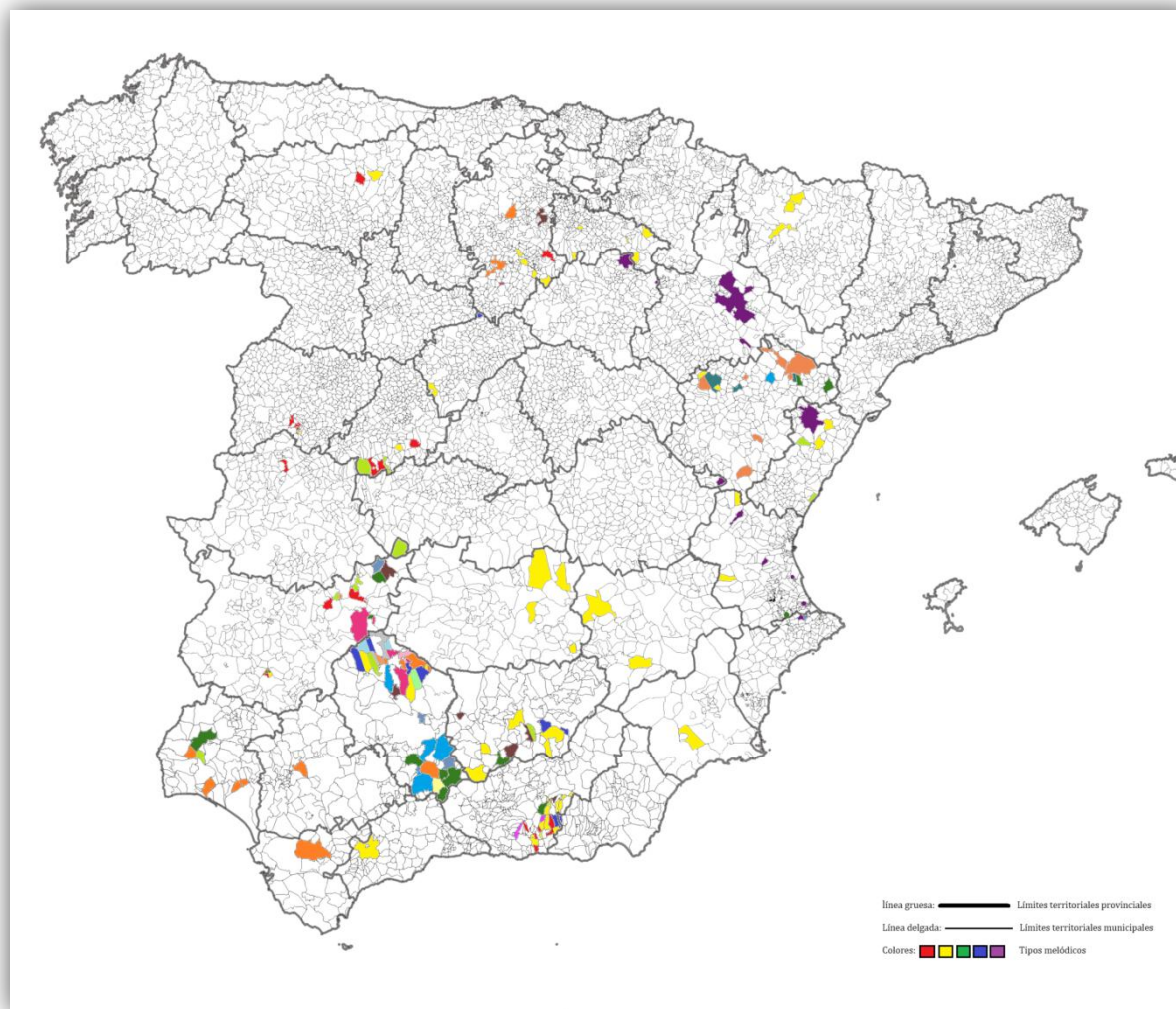
Es un mapa geográfico de España, en el que aparecen coloreados los términos municipales de aquellas localidades en las que hemos encontrado melodías del Rosario de la Aurora. El significado de estos colores se explicó en el apartado 3 del Capítulo 1. Aún así, en la página que viene a continuación del Mapa 1, se muestra con una leyenda de colores, los tipos melódicos que corresponden a cada uno de ellos. En el mapa podemos observar que muchos de los colores se concentran en zonas territoriales concretas; otros están más dispersos. Esto se debe al número limitado de recopilaciones que hemos utilizado, las cuales se encuentran reducidas a zonas territoriales específicas.

De este modo nos encontramos con que en Andalucía, las zonas con mayor cantidad de melodías corresponden al Valle de los Pedroches, a la Subbética cordobesa, a la zona de las Alpujarras y al Valle Alto del Guadalquivir, en la zona de Jaén. La razón de esto no solo se debe a la suerte de que en esa zona geográfica haya existido un recopilador de música popular, sino porque son en esas zonas *donde la tradición de cantar coplas del Rosario de la Aurora está más arraigada*.























Tanto si en la actualidad se práctica, como si se practicó y ha dejado de hacerse, consideramos que el Mapa 1 representa un ejemplo parcial de la difusión geográfica de las melodías del Rosario de la Aurora. En este mapa podemos observar los lugares donde este fenómeno religioso ha visto florecer sus músicas. Es un mapa inacabado, puesto que se pueden poner más localidades de las que hay en él de momento. En el futuro deseamos seguir con el estudio de las variantes melódicas del Rosario de la Aurora, y esto nos ayudará a completarlo.

PARTE VII. GEOGRAFÍA DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA EN ANDALUCÍA Y EN OTRAS COMUNIDADES Y REGIONES ESPAÑOLAS

Mapa1 1. Indica los municipios de los distintos tipos melódicos del Rosario de la Aurora en la Península Ibérica



Leyenda de colores del mapa

Tipo melódico A	
Tipo melódico B	
Tipo melódico C	
Tipo melódico D	
Tipo melódico E	
Tipo melódico F	
Tipo melódico G	
Tipo melódico H	
Tipo melódico I	
Tipo melódico J	
Tipo melódico K	
Tipo melódico L	
Tipo melódico M	
Tipo melódico N	
Tipo melódico Ñ	
Tipo melódico O	
Tipo melódico P	
Tipo melódico Q	
Tipo melódico R	
Tipo melódico S	
Tipo melódico T	
Tipo melódico U	

1. GEOGRAFÍA DE LOS TIPOS MELÓDICOS

El mapa que hemos obtenido nos da una idea de cuan extendidos están los tipos melódicos a nivel peninsular. Pero como tenemos más melodías de Andalucía que de otras comunidades españolas, nos podemos extender con más detalles sobre las de nuestra comunidad. Hemos localizado 201 melodías en unas 142 localidades. Teniendo en cuenta que España posee a fecha de 28 de diciembre de 2023, 8131 localidades, hay que decir que la muestra que presentamos en este trabajo es *representativa* más que *exhaustiva*. Aún así nos muestra detalles interesantes. *En primer lugar* vemos que hay un tipo melódico que se extiende prácticamente por todas las comunidades. Es el tipo melódico E, que está en amarillo. El tipo melódico O (en rojo), también lo hace pero en menor medida. Sobre las variantes melódicas del tipo melódico E, Miguel Manzano Alonso nos explicó en una entrevista que le realizamos hace ya algunos años, que estas variantes melódicas estaban extendidas por toda España en su juventud, y que fueron los jesuitas y a los paúles (entre otras órdenes mendicantes) los que expandieron este tipo melódico. Manzano nos comentó lo siguiente en la entrevista:

27. Miguel Manzano Alonso: ¡Claro!, sí. ¿Sabes qué ocurrió aquí?, porque yo esto de pequeño lo he cantado en mi pueblo, en Torrefrades. Siempre había tres o cuatro hombres, mi padre era uno, y hacían el dúo por abajo.

23. Rafael Jiménez Rueda: Es muy fácil, solo añadir la tercera por abajo.

28. M. M. A.: Claro, dúo a la tercera. El cura mismo lo hacía. Entonaba y luego ya como íbamos los niños y el cura, pues don Felipe (mi padre) y algún hombre más que tenía buen oído la cantaban (entona las dos voces). Lo tenían memorizado y buen oído y sonaba a dos voces.

29. M. M. A.: Esto está por toda España ¿eh? Yo tengo un libro de mi abuelo que tiene todas estas cosas. Son los jesuitas, los paúles, etc. Le dedicaron misiones en Cuaresma durante el año y estas cosas y algunas otras las cantaban, las del Rosario de la Aurora siempre claro. O sea, que esto es un arquetipo que está en la memoria y está afirmando la tonalidad mayor. Porque cuando metes armonía no puedes decir que es un modo de Mi.¹

Hay algunos detalles de la entrevista que dan cabida a discusiones, como por ejemplo lo de la utilización del término *arquetipo* para referirse al tipo melódico E, pero no las vamos a plantear porque supondría entrar en cuestiones, que alargarían el discurso y derivaría la dirección del texto de este apartado, que más que musical es de carácter geográfico. *En segundo lugar* llama la atención la diversidad de tipos melódicos que se concentran en el Valle de los Pedroches (Córdoba) y la parte de las Alpujarras y el Valle de Lecrín (Granada). Hay localidades como por ejemplo Hinojosa del Duque (Córdoba) o Villanueva de Córdoba, donde se llegan a detectar incluso 4 tipos melódicos diferentes. La razón de esto se debe a que se utilizaban distintas melodías para cantar las melodías del Rosario de la Aurora.

¹ Entrevista a Miguel Manzano Alonso. En ANEXO II del TRABAJO DE CAMPO (TOMO II), entrevista 1, respuestas 27, 28 y 29. Podemos escucharlo también en el ANEXO V (AUDIOVISUALES, CARPETA 1), del TRABAJO DE CAMPO.

También el tipo melódico N (verde oscuro), que nace en la Subbética cordobesa se encuentra en Huelva (zona del Andévalo) y en la provincia de Teruel. Seguramente la emigración de personas de pueblos del sur de Córdoba hacia esas zonas, para trabajar en la minas, dio lugar a que se hicieran préstamos de melodías entre localidades. Durante los siglos XVIII y XIX España estuvo económicamente muy resentida a causa de las continuas guerras. Esto causó desamortizaciones, retraso en la revolución industrial, reformas agrarias inacabadas, etc. Pero la minería (hierro, azogue, cobre, plomo, hulla, etc.), tuvo durante estos dos siglos un importante auge. Por tanto, la emigración de la población entre zonas geográficas en Andalucía y España fue frecuente.

Las variantes melódicas del Rosario de la Aurora, obedecen más a factores creativos de origen popular que a otros de origen culto. Puesto que no se puede comprender que exista tanta variedad de melodías (y lo podemos ver reflejado en el mapa) a causa de los gustos estéticos de un grupo de frailes, que se dedicaban a predicar y catequizar a la gente durante la Cuaresma. La gente del pueblo asimiló estas melodías como elementos para acompañar a los rosarios de la Aurora, que fueron en principio prácticas religiosas educativas (catequesis) aunque terminaran siendo *populares*. En este trasvase de prácticas que provienen de las órdenes regulares, el pueblo perfiló las melodías al gusto local, a veces como objeto cultural para marcar diferencias. Otras veces sin ninguna intención, solo que a causa del mal aprendizaje y la falta de memoria, quedaron fijadas en la práctica canciones con cambios melódicos.

En la actualidad no disponemos de suficientes datos para asegurar que tal o cual orden religiosa, fuera la creadora de uno u otro tipo melódico, a pesar de saber que la música era y sigue siendo un arte obligatorio en la liturgia de las distintas órdenes². Tenemos algunas intuiciones, como por ejemplo que las variantes melódicas del tipo melódico A, se interpretan en localidades donde los primeros conventos fueron de dominicos (Lucena y Baena). El tipo melódico N parece tener también cierta correspondencia con las fundaciones de franciscanos en Priego de Córdoba. Es un asunto sobre el que un futuro nos gustaría profundizar más. Por otro lado, si disponemos de información sobre el sistema de urbanización y los caminos de mediados del siglo XVIII. ¿Por qué estos datos son interesantes? Pues porque las zonas territoriales y las localidades donde observamos mayor actividad de prácticas musicales relacionadas con del Rosario de la Aurora (Mapa 1), fueron (y lo siguen siendo en la actualidad) zonas importantes a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Tanto a nivel comercial, cultural, histórico y señorial.

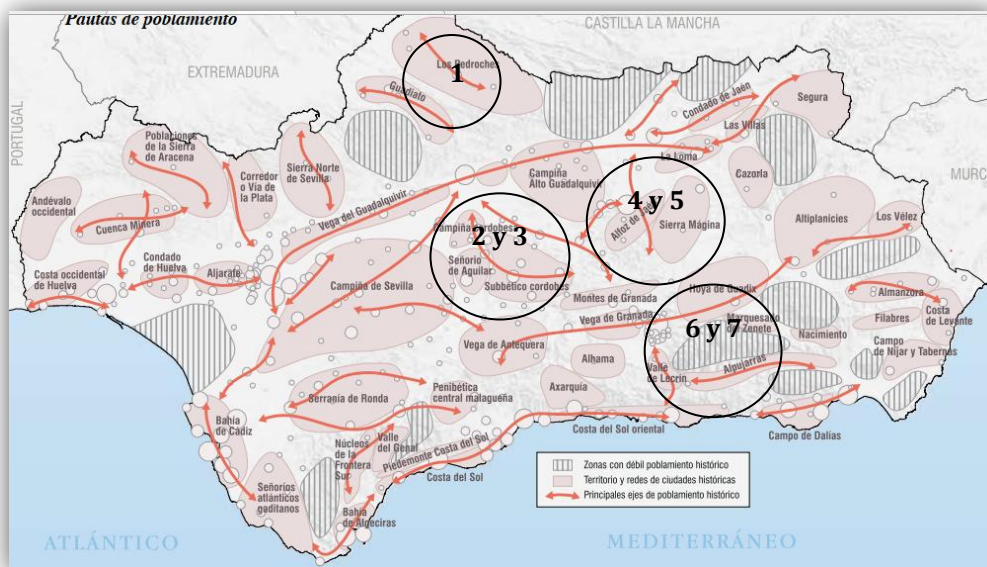
² Sirva para entender esto el siguiente comentario extraído de un artículo de Juan Aranda Doncel, pues solo en la capital de Córdoba en el Convento de San Pablo el "Real" a principios del siglo XVIII, los dominicos tenían unos grupos de música vocal considerables: "En el primero de ellos (refiriéndose al mencionado convento) figuran 95 religiosos que se distribuyen entre 50 padres, **26 coristas**, 16 legos y 3 novicios. Los efectivos humanos de los Santos Mártires suman 8 frailes, 6 sacerdotes y 2 legos, mientras que en Santo Domingo de Scala Coeli residen 4 padres y 2 legos". En Juan Aranda Doncel (2020): "Los priores de los conventos dominicos cordobeses durante el último cuarto del siglo XVIII". *Archivo Dominicano XLI*, pág. 128.

PARTE VII. GEOGRAFÍA DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA EN ANDALUCÍA Y EN OTRAS COMUNIDADES Y REGIONES ESPAÑOLAS

Esto último explica la gran afluencia de órdenes regulares que llegaron a Andalucía, porque tanto los señoríos seculares como los nobiliarios, fueron figuras aristocráticas que podían avalar económicamente el gasto de construir los hospitales, conventos y ermitas, que los frailes necesitaban para llevar a cabo sus actividades religiosas, educativas, culturales y asistenciales. Los caminos, la densidad de población y la movilidad de ésta en el terreno (Mapa 2), también son factores importantes para comprender por qué hay zonas en donde la actividad de los rosarios de la Aurora está más presente. Los caminos eran las únicas vías de comunicación en la antigüedad, vías cuya diversidad no era la misma que la que tenemos en la actualidad evidentemente.

Las zonas que en el Mapa 2 presentan más actividad de tipos melódicos y variantes (rodeadas por círculos), son zonas territoriales que coinciden con los antiguos caminos de mediados del siglo XVIII. Las ciudades y localidades donde esta actividad se ha desarrollado también coinciden con los principales núcleos urbanos de la época. Esto lo vamos a tratar resumidamente en los siguientes apartados. En un futuro nos gustaría indagar más sobre este asunto, que pensamos que podría aportar datos más amplios de los que aportan los siguientes apartados.

Mapa 2. Pautas de poblamiento histórico en Andalucía³. Hay espacios geográficos que coinciden con aquellas zonas donde hemos recogido más tonadas del Rosario de la Aurora: Valle de los Pedroches (1), Campiña (2) y Subbética cordobesa (3), Altoz de Jaén (4) y Sierra Mágina (5), Valle de Ircrín (6) y Alpujarras (7)

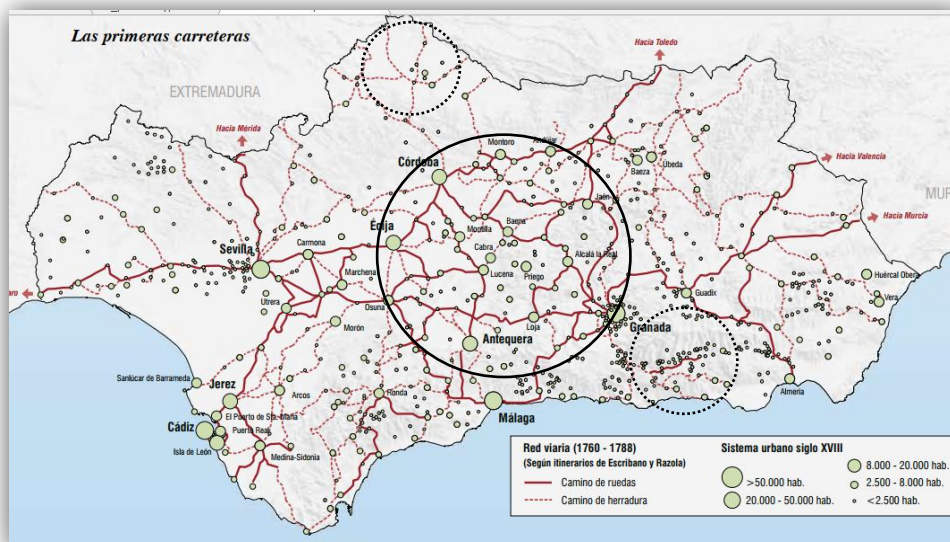


³ Mapa extraído del *Atlas Histórico del Territorio de Andalucía*, Capítulo 6 (Junta de Andalucía:...

2. CAMINOS Y DENSIDAD URBANA EN LA ANDALUCÍA DEL SIGLO XVIII

Desde la antigüedad los caminos han estado condicionados por las barreras físicas del terreno (cadenas montañosas, ríos y zonas húmedas). Esto hizo que los individuos buscaran pasillos y corredores por donde franquear los obstáculos, y hacer más fáciles los recorridos. El mayor corredor que tiene Andalucía es el del Valle del Guadalquivir y a partir de éste se bifurcan los pasillos, fáciles hacia la Meseta Central, pero complicados hacia el sur, debido al Sistema Bético. Fue a mediados del siglo XVIII con la llegada de Felipe V (primer rey Borbón) cuando en España se comienzan a realizar grandes proyectos de construcción de caminos. Se llevaron a cabo el Puerto de Guadarrama y Reinosa y el Paso de Despeñaperros. Durante la segunda mitad del siglo XVIII, existen concentrados en el centro de Andalucía, los principales caminos de rueda. Aunque hubo un importante avance en la construcción de estos, la mayoría de gente viajaba a pie, sobre todo aquella que pertenecía al pueblo llano, incluidos los frailes. El Mapa 3 muestra la red de caminos de rueda y herradura que había en Andalucía en la segunda mitad del siglo XVIII. También muestra la densidad poblacional.

Mapa 3. Red de caminos y sistema urbano en la Andalucía de mediados del siglo XVIII⁴



Si observamos este mapa vemos que tanto la red de caminos de rueda, las ciudades y localidades con mayor población, se concentran en el centro de Andalucía. Da la casualidad de que en esta zona existe una gran actividad relacionada con los rosarios de la Aurora. Esto es importante porque la mayor actividad religiosa, cultural, social, etc. se concentra en los núcleos urbanos más poblados. Todo lo referente a estas actividades, por lo común nacen en las ciudades, y de ahí se van extendiendo hacia las poblaciones circundantes. En esa zona tenemos grandes ciudades como Córdoba, Écija, Antequera, Granada, Alcalá la Real, Jaén y Andújar, todas ellas centros de los principales conventos de los dominicos

⁴ Mapa extraído de *Atlas Histórico del Territorio de Andalucía*, Capítulo 54. (Junta de Andalucía...)

andaluces. Esta cuestión nos invita a reflexionar sobre la influencia de esta orden sobre la actividad del Rosario de la Aurora, puesto que precisamente es una zona donde esta actividad se presenta más intensamente. Hay dos zonas más: la de las Alpujarras de Granada con una considerable cantidad de poblaciones, y la del Valle de los Pedroches, una zona prácticamente despoblada hasta ese momento, pero donde la práctica del Rosario de la Aurora ha estado muy presente, como lo demuestra la recopilación que realizó Luís Lepe Crespo en el Valle de los Pedroches. La densidad poblacional de los núcleos urbanos anterior al siglo XVIII en Andalucía, es reducida en comparación con el crecimiento que tendrá lugar durante este siglo. Las ciudades y localidades más importantes de esa época lo siguen siendo en la actualidad, bien sea por razones de comercio o patrimonio histórico entre otras cosas.

3. SEÑORÍOS Y REALENGOS. LUGARES DONDE SE ASENTABAN LAS ÓRDENES MENDICANTES

Para finalizar este capítulo creemos que es interesante, puesto que aporta algo de luz sobre la geografía de los rosarios de la Aurora y sus tipos melódicos, el asunto de los señoríos seculares y nobiliarios que hubo en Andalucía durante los siglos XVII y XVIII.

En la Parte IV de esta tesis explicamos que las órdenes mendicantes se asentaron en lugares donde podían encontrar avales para la creación de hospitales, conventos y ermitas. Los territorios andaluces que hemos comentado en el apartado anterior, fueron también zonas de la nobleza y territorios de realengo. En estos territorios (Subbética cordobesa, Valle de los Pedroches, etc.), se establecieron un número considerable de órdenes regulares. Esto es un punto clave para entender por qué estas prácticas religiosas se presentan, más en unas zonas que en otras. David García Hernán comenta sobre los señoríos cordobeses lo siguiente:

(...) los señoríos del sur de la actual provincia de Córdoba, donde, por un lado (...) se produce una continuidad territorial con la sucesión de estados señoriales (que ocupan todo el espacio), como Priego –el mayor de todos, y el segundo de todo el reino de Córdoba, después del Condado de Belalcázar, Sessa, Comares, Benamejí, Luque y Zuheros; y por otro, está presente (...) una dura y específica presión señorial, mayor que en los otros señoríos de Andalucía⁵

Hablamos de una época anterior a la división territorial de Andalucía de Javier de Burgos (1833), de la época de los reinos andaluces. Observamos en la reseña de García Hernán la gran importancia y poder que tenían los señores y los condes, tanto en el sur como en el norte de Córdoba. Zuheros, Luque, Priego de Córdoba, Belalcázar, etc., son núcleos urbanos importantes a principios y mediados del siglo XVIII, pueblos donde el fenómeno del Rosario de la Aurora y sus coplas se sigue desarrollando. Por tanto, aquí tenemos también una relación entre los núcleos urbanos donde hubo grandes poderes señoriales; que a su vez atrajeron a las órdenes mendicantes. Fueron éstas las que introdujeron en la cultura popular, celebraciones como los vía crucis, corpus, villancicos, y como no, el Rosario de la Aurora.

⁵ David García Hernández (s.f.): “Los señoríos en la Baja Andalucía en la Edad Moderna”, s. l., pág. 78.

PARTE VIII

CONCLUSIONES

1. SOBRE LOS ROSARIOS DE LA AURORA

- El Rosario de la Aurora proviene del Santo Rosario o Salterio de la Virgen María (siglo X). Éste sustituyó a los Salmos de David, los cuales se recitaban en latín y solo por aquellos que sabían leer. El Salterio de la Virgen María era más sencillo de memorizar y además se podía pronunciar en lengua vernácula.
- El Concilio de Trento (1548-1563) y la Batalla Naval de Lepanto (1571), fueron dos acontecimientos que fortalecieron la práctica del Rosario. El primer acontecimiento consolidó el poder de las órdenes regulares frente a las herejías. Del segundo resulta la devoción hacia la Virgen del Rosario, de la cual derivará la advocación de Aurora.
- Las órdenes regulares influyeron mucho en la sociedad del momento (ss. XIII-XVII), puesto que mantuvieron una vida ejemplar de pobreza, caridad, espiritualidad y asistencia médica. El pueblo comenzó a sentir admiración por ellos, reflejándose esto en el gran legado de prácticas religiosas que aún se mantienen en la actualidad (Navidad, Pascua, Semana Santa, Corpus, Rosario y Rosario de la Aurora, devociones locales a los Santos, etc.).
- El arraigo histórico y el afianzamiento de la práctica religiosa y musical de los auroros en determinadas localidades y no en otras, está relacionado con los asentamientos de los grandes señoríos durante los siglos XVI-XVIII, ya que las órdenes mendicantes acudían a las villas donde podían encontrar avales para sus proyectos.
- Es a partir del siglo XVII, cuando comenzarán a desarrollarse en la Subbética cordobesa y en Andalucía los rosarios de la Aurora y muchas de las prácticas religiosas de carácter popular del presente.
- A pesar de que las excomuniones causaron desastres colosales en el clero regular, posteriormente surgieron acontecimientos religiosos que volverán a poner en valor al Rosario. Entre estos destacaron las apariciones de la Virgen de Lourdes (1859) y de la Virgen de Fátima (1917).
- Estas prácticas musicales religiosas de carácter popular llegaron a extenderse a lo largo y ancho de la Península, pero poco a poco también fueron desapareciendo debido a la falta de devoción y a la falta de nuevas generaciones que retomaran la tradición.
- El mes del Rosario es el mes de octubre, pero los rosarios de la Aurora y las rondas musicales se celebran y practican a lo largo de todo el año. Más frecuentes entre los meses de abril y octubre, que también es cuando se celebran las fiestas de la Virgen de la Aurora o de otras advocaciones titulares.
- Las órdenes terceras, junto con las hermandades y la devoción popular, pasaron a ser los soportes de la tradición de los rosarios de la Aurora una vez que las órdenes regulares comenzaron a menguar, aunque finalmente han sido las hermandades las que en mayor medida han mantenido el culto hasta nuestros días.

CONCLUSIONES

- Antiguamente no todas las localidades tenían curas todos los fines de semana y todos los días del año, porque no había suficientes para cubrir tantos pueblos. Es por esto por lo que el Rosario de la Aurora se hacía a veces sin sacerdote, siendo los propios socios de las hermandades los encargados de realizar estos cultos.

2. SOBRE LA CONSERVACIÓN DE LA PRÁCTICA DEL ROSARIO DE LA AURORA

- El Rosario de la Aurora se ha convertido en un fenómeno autónomo cuya práctica no depende exclusivamente de la Iglesia. Posee características propias y unidas a la religiosidad popular. De no ser una práctica autónoma es probable que su hubiera perdido, al no tener la libertad que proporciona una religiosidad que no está encorsetada en *dogmas estrictos y ortodoxias indigeribles*.
- Las coplas del Rosario de la Aurora se han mantenido y conservado durante tanto tiempo porque las hermandades también lo han hecho. Son instituciones que en algunos casos superan los 300 años de antigüedad, por lo que poseen un valor histórico muy importante.
- Las hermandades y asociaciones culturales de la Virgen de la Aurora casi siempre están auspiciadas por las administraciones locales. Éstas proporcionan ayuda para la *recuperación de las tradiciones*, por lo que benefician el mantenimiento y la conservación de estas prácticas musicales.
- La *historicidad*, la *institucionalización* y el *patrimonio material e inmaterial* de las hermandades fomentan su conservación y mantenimiento. Estos factores ayudan a que tanto su práctica, como su infraestructura puedan proponerse como *bienes de interés cultural* (BIC), con los consiguientes beneficios que esta figura de protección conlleva.
- La práctica de los auroros es una *tradición musical popularmente aceptada*. Por tanto la *aprobación de la sociedad* es un factor indispensable para la supervivencia del fenómeno.
- Los cultos que se celebran en honor a la Virgen de la Aurora, conllevan días de fiesta y ocio. Estos acontecimientos rompen con la rutina diaria, despertando en los participantes el anhelo anual por estas fechas, ya que fomentan la evasión de las responsabilidades diarias.
- Los festivales de música folk y de músicas tradicionales sirven para mostrar el patrimonio musical al público en general. En estos eventos intervienen agentes sociales que *dinamizan el comercio local y regional* a partir de la música. Esta *mercantilización de los productos culturales* beneficia la conservación y el mantenimiento de estas prácticas musicales.
- Los encuentros de cuadrillas de auroros se realizan *para reafirmar la identidad de la tradición y la práctica musical*. Se observa en ellos la *diversidad de las expresiones culturales locales*. Al contrario que los festivales de música, donde la práctica se *mercantiliza*, en estos encuentros los colectivos *confraternizan*.

3. SOBRE LAS EXPERIENCIAS INDIVIDUALES EN TORNO A LA RELIGIÓN

- La música es un factor clave para atraer a las personas hacia cultos religiosos como el del Rosario de la Aurora y a las celebraciones de las distintas advocaciones de la Virgen. En principio, estos cultos pueden o no pueden ser del interés de los individuos, que en muchas ocasiones se ven ligados a ellos por medio de influencias familiares, gustos estético/culturales o como hemos comentado, por factores puramente musicales.
- Para algunos auroros el hecho de pertenecer a una hermandad de la Virgen de la Aurora u otra advocación y estar dentro de su contexto, es un factor que *regula* sus comportamientos y pensamientos existenciales: soportar el sufrimiento de la vida, limpiar la conciencia, encontrar paz espiritual, etc.
- La fe que los auroros manifiestan muestra su forma de entender la vida. Creen en las cosas inmediatas que la religión ofrece. Soluciones para la supervivencia, calma para soportar la idea de la muerte, para la angustia, para la desesperación, para las dudas existenciales, etc. La fe les sirve para estabilizar los momentos más críticos de su existencia y para *hacerles partícipes de algo que parece ser concebible*.
- La Virgen es para los auroros *un símbolo de lo materno*. Es una especie de psicóloga personal, la cual dirige en muchas ocasiones sus vidas. Tiene función de consejera, de apoyo, de liberación y de protección. Aunque no tiene el impacto social que tienen otras advocaciones (de la Cabeza, del Rocío, de la Sierra, etc.), si tiene un impacto a nivel individual muy pronunciado.
- Ninguna de las personas que hemos entrevistado creen en el infierno, pero si tienen un concepto definido de él. No sucede lo mismo con el concepto de salvación, sobre el que sí hemos observado cierto “sentimiento de esperanza”. Esto no sucede con el concepto de resurrección. Por tanto el uso y función de la religión y sus normas en la vida de un auroro, sirven como remedio para vivir liberado de la presión negativa de la mala conciencia y los pecados; para vivir en paz. De ahí su creencia en la salvación del alma y la negación del infierno y la resurrección.

4. SOBRE EL ANÁLISIS MUSICAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS Y SU CLASIFICACIÓN

- Los 16 parámetros que hemos introducido para el análisis de las variantes melódicas del Rosario de la Aurora han servido para:
 - *Ayudar a Comprender* íntegramente el repertorio musical del Rosario de la Aurora.
 - *Producir* un código de identificación para las variantes melódicas.
 - *Clasificar y ordenar* por atributos las variantes melódicas.

CONCLUSIONES

- Los tipos melódicos y sus variantes son resultado del desarrollo *cualitativo y cuantitativo* de una fórmula musical inicial, denominada prototipo. En el Rosario de la Aurora se puede comprobar este proceso observando el desarrollo melódico y armónico de las canciones, que pasan de ser melodías simples, a melodías con armonías y estructuras formales complejas.
- El *análisis deductivo* que hemos aplicado nos han conducido hacia las fórmulas musicales que han dado origen a las coplas del Rosario de la Aurora.
- No todas las prácticas de música popular de tipo tradicional presentan el fenómeno de las variantes melódicas de igual manera. Mientras unas fomentan la variabilidad personal, variantes personales (por ejemplo las coplas de fandangos, jotas, seguidillas, etc.), otras como en nuestro caso, tienden a la existencia de variantes locales, pero no personales. Es el caso de la auroros.
- Además de las variantes personales y locales, hemos determinado la existencia de cuatro subcategorías más que son:
 - Variantes melódicas con el tipo melódico explícito (e.)
 - Variantes melódicas con elementos del tipo melódico (c. e.)
 - Variantes melódicas con el tipo melódico latente. (l.)
 - Variantes melódicas con elementos del tipo melódico. (c. e. t.)
- El *modelo de tipo melódico* es aquella melodía que *reúne las mejores cualidades* de todas aquellas que pertenecen al grupo de variantes de ese tipo melódico. Esta tonada *representa a ese tipo melódico*; las demás variantes de ese grupo, son reconocidas a través de él.
- Hemos determinado tres prototipos melódicos en el repertorio analizado. A partir de estos se han creado 22 tipos melódicos. A continuación exponemos los que corresponden a cada uno:
 - Prototipo melódico 1: tipos melódicos A, C, E, G, H, I, J, K, L, M, N, Ñ, O y P.
 - Prototipo melódico 2: tipo melódico D.
 - Prototipo melódico 3: tipos melódicos R, S y T¹
- Para determinar la pertenencia de una variante a un tipo melódico, hay que tener más en cuenta las dos o cuatro primeras frases melódicas. En las primeras secciones de la tonada

¹ Los tipos melódicos que faltan (B, F, Q y U) no los encuadramos en ningún prototipo porque pensamos que son melodías de otros repertorios diferentes, las cuales se han utilizado para cantar el Rosario de la Aurora.

CONCLUSIONES

es donde se suelta el material principal y donde podemos determinar las características de esa melodía.

- Las variantes melódicas del Rosario de la Aurora, responden a factores creativos de origen popular, de ahí que exista tanta variedad de melodías. Estos factores están relacionados con:

- *La forma de aprender la música.* Son prácticas musicales muy antiguas en las que la melodía se aprendía de oído, lo que causaba errores en la ejecución debido a los problemas causados por la memorización. Esto producía melodías con compases incorrectos, melodías mal aprendidas, inventos melódicos sobre la marcha en caso de olvido, utilización de otras melodías de otros repertorios distintos y procesos creativos como el de bordear la melodía de forma diferente a partir de los sonidos básicos de la estructura². También la tradición marca a veces el aprendizaje de las melodías, puesto que puede cambiar la sonoridad melódica y rítmica: cambio de modalidad a tonalidad o viceversa.

- *La forma de interpretar la melodía por parte de las agrupaciones musicales de auroros.* En éstas nos encontramos con algunas que prestan muchísima atención a los elementos musicales, y otras que no los tienen tan en cuenta. Nos encontramos con interpretaciones maravillosas, donde el tratamiento armónico de las voces, la dinámica y la instrumentación tiene una pulcritud muy medida y otras interpretaciones donde se da el caso contrario. Esto crea también variabilidad en la música.

- La variación melódica refleja la supervivencia de una melodía a través de los *factores de espacio y tiempo*. Se puede decir que forma parte de un *arte inmaterial mobiliario y anacrónico*.

5. SOBRE LA PRÁCTICA MUSICAL

- Las melodías del Rosario de la Aurora que actualmente se interpretan deben de tener una antigüedad de 250 o 300 años. Esto tiene cierto sentido puesto que el culto a la Virgen de la Aurora y el Rosario de la Aurora, surgió a finales del siglo XVII. Por tanto, *las canciones son consustanciales a la época de creación y desarrollo de la práctica religiosa*. Aunque no descartamos la posibilidad de que algunos de los tipos melódicos detectados en este trabajo, sean recreaciones de otras melodías con mayor antigüedad.

- La *campana* o *campanillas* son los instrumentos musicales por excelencia de las cuadrillas musicales de los auroros y campanilleros. Es el elemento sonoro que los identifica. Es el primer instrumento que se utilizó, antes de que este fenómeno fuera influenciado por otras prácticas populares y se comenzaran a introducir instrumentos de cuerda, de viento madera y viento metal.

² Esto es un proceso creativo en sí mismo, y puede agrupar variantes con decursos melódicos muy diferentes entre sí, pero que pertenecen al mismo tipo melódico. En los repertorios de Murcia y Teruel sucede esto.

CONCLUSIONES

- La introducción de instrumentos tradicionales y autóctonos es escasa, pero también existe. Tenemos algunos ejemplos en las grandes tamboras de Cambil (Jaén) y Garbayuela (Badajoz), y las flautas de caña en Luque (Córdoba).
- Algunas de las características del estilo musical de estas prácticas son:
 - La voz despliega melodías a las que se le añaden terceras o sextas.
 - Preferencia de los grados IVº y Vº en los desarrollos melódicos, lo que determina la tonalidad en estas músicas.
 - La mayoría de las melodías son simples y están planteadas para cantarse en grupo; expresamente en grados interválicos conjuntos. Esto ayuda a la hora de añadir intervalos de tercera y sexta superiores, con el fin de hacer más esplendorosa la melodía y la sonoridad del grupo vocal. También para facilitar su memorización.
 - Las melodías con sonoridad mayor se presentan con un fugaz sentido de la alegría. Las menores sugieren emociones melancólicas.
 - Los cantos que se utilizan en Andalucía, Extremadura, Castilla la Mancha, Castilla León y la Rioja, son silábicos o semiadornados, con sonoridad menor y con un decurso melódico muy dinámico.
 - Los grupos de variantes melódicas de la zona de Murcia y Valencia, son melismáticos, con sonoridad menor y con un decurso melódico muy ondulado.
 - Las tonadas que existen por el norte de España, en Aragón, tienen sonoridades mayores, son semiadornadas y están más presentes los ritmos binarios.
 - La estructura formal, rítmica y la estructura poética es prácticamente similar en todos los tipos melódicos. Lo mismo sucede con la organización del conjunto vocal e instrumental.
 - Este repertorio parece haber experimentado un cambio profundo durante la segunda mitad del siglo XVIII, debido a la responsabilidad que el pueblo contrajo con estas prácticas religiosas. Las melodías antiguas y graves en parte fueron sustituidas por melodías en consonancia con la música de la época.
 - Tenemos ejemplos de melodías que utilizan acompañamientos instrumentales del estilo Barroco en Lucena y Castro del Rio, ambas localidades de la provincia de Córdoba.
 - En la actualidad la mayoría de las tonadas del Rosario de la Aurora son tonales, aunque también existen dentro del repertorio melodías con sonoridades modales y ciertos estilos de canto que le dan un cierto sabor arcaizante.

CONCLUSIONES

- Hay dos modos de entender las modulaciones que se producen en el quinto verso hexasílabo de la mayoría de los tipos melódicos. O bien como una modulación al relativo mayor, o como una mayorización del mismo.

- La tonalidad menor es la dominante en el repertorio del Rosario de la Aurora, aunque hay un tipo melódico (tipo melódico E), que está en tonalidad mayor y es el que está más difundido.
- En el repertorio que hemos analizado se detectan sistemas melódicos modales, sistemas melódicos modales con sonoridad menor tonal y sistemas melódicos tonales mayores y menores. Considero que hay diferencias plausibles entre aquellas melodías que utilizan sistemas melódicos modales con sonoridad menor tonal y aquellas que son tonales menores, porque pueden presentarse situaciones que encienden las dudas, sobre todo en el tipo de música que en esta tesis se ha analizado.
- Las variantes melódicas del tipo melódico E, son las que más extendidas están y nos hemos preguntado por qué no sucede lo mismo con algún otro tipo melódico con sonoridad menor. Pensamos que la causa de ello es porque el repertorio con sonoridad menor tiende más a la variación, por lo que se puede considerar la idea de que en un principio no debió haber tantos tipos melódicos como los que existen en la actualidad.

6. SOBRE LA GEOGRAFÍA DE LOS TIPOS MELÓDICOS

- En Andalucía, las zonas geográficas con mayor cantidad de melodías corresponden al Valle de los Pedroches, a la Subbética cordobesa, Alpujarras y al Valle Alto del Guadalquivir, en Jaén. En estas zonas es donde la práctica musical del Rosario de la Aurora se ha arraigado con más fuerza.
- Hemos localizado 201 melodías en unas 142 localidades. Teniendo en cuenta que España posee a fecha de 28 de diciembre de 2023, 8131 localidades, hay que decir que la muestra de tonadas es representativa, pero nos muestra detalles interesantes, como aquel que determina la difusión de los tipos melódicos E y O.
- Las zonas geográficas con mayor actividad del Rosario de la Aurora en Andalucía coinciden con las zonas urbanas más desarrolladas en el siglo XVIII; con los territorios por donde discurrían las antiguas vías de comunicación (camino) y también con aquellas zonas donde se asentaron los grandes señoríos (Fernández de Córdoba, Venegas, Alonso de Córdoba, Orden Militar de Santiago, etc.).
- Las ciudades y localidades con mayor población en el siglo XVIII, se concentraban en el centro de Andalucía, y es en esta zona donde en la actualidad se concentra la mayor actividad musical de los rosarios de la Aurora.
- Antiguamente la actividad religiosa, cultural y social se desarrollaba en mayor medida en las ciudades. Nació en ellas y desde las mismas se extendía hacia las poblaciones circundantes. En el centro de Andalucía proliferaron ciudades como Córdoba, Écija,

CONCLUSIONES

Antequera, Granada, Alcalá la Real, Jaén y Andújar, todas ellas centros de los principales conventos de los dominicos andaluces. Por tanto, estos fueron los precursores de esta práctica musical en Andalucía. Posteriormente los franciscanos y los carmelitas también influyeron considerablemente en esta tradición.

- Los caminos eran las principales vías de comunicación en la antigüedad. Las zonas geográficas que presentan más actividad de tipos melódicos y variantes coinciden con las zonas geográficas por donde discurrían los antiguos caminos de mediados del siglo XVIII.

BIBLIOGRAFÍA

1. BIBLIOGRAFÍA SOBRE ANÁLISIS MUSICAL

- ADAMS, Charles R. (1976). "Melody contour typology". *Ethnomusicology*, vol. 20, núm. 2. (University of Illinois Press on behalf of Society of Ethnomusicology, págs. 179-225).
- DOWLING, W. J., and Diane S. FUJITANI (1971): "Contour, interval, and pitch recognition in memory for melodies". *Journal of the Acoustical Society of America*, 49 (2), (s. l., s. e., págs. 524-531).
- CARDIENE, Eugène: *Première année de chant grégorien*, (Roma: Instituto Pontifical de Musique Sacre, 1975).
- HERZOG, George (1950): *Funk and Wagnall's Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*. (New York: Funk and Wagnall) págs. 1032-1050.
- HOSHOVS'KYJ, Volodymyr (1965): "The experiment of systematizing and cataloguing folk tunes following the principles of musical dialectology and cybernetics". *Studia Musicologica*, núm. 7. (s. l., s. e., págs. 273-286).
- LA RUE, Jean: *Análisis del Estilo Musical. Pautas Sobre la Contribución a la Música del Sonido, la Armonía, la Melodía, el Ritmo, y el Crecimiento Formal*. (Barcelona: Editorial Labor, 1989). Título original: *Guidelines for Style Analysis* (s. l.: W. W. Norton & Company, 1970).
- PALACIOS GAROZ, Miguel Ángel: *Introducción a la Música Popular Castellana y Leonesa*. (Burgos: Junta de Castilla y León. Excmo. Ayuntamiento de Segovia, 1984).
- KHÜN, Clemens: *Tratado de la Forma Musical*. (Cornellá de Llobregat: Idea Books, S. A., 2003).
- LERDHAL, Fred y Ray JACKENDOOF: *Teoría Generativa de la Música Tonal*. (Madrid: Ediciones Akal, 2003) Traducción al español por Juan González Castelao. Título original: *A Generative Theory of Tonal Music* (S. l.: The Massachusetts Institute of Technology, 1983).
- PLA, Llacer: *Guía Analítica de Formas Musicales para Estudiantes*. (Madrid: Real Musical, 2001). 1ª edición, 2ª época.
- FERNÁNDEZ DURÁN, David: *Sistemas de Organización Melódica en la Música Tradicional Española*. (Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Arte III. Historia y Ciencias de la Música, 2009). Tesis doctoral dirigida por Victoria Eli Rodríguez.
- FORTE, Allen y Steven E. GILBERT: *Análisis Musical. Introducción al Análisis Schenkeriano*. (Barcelona: Idea Books, S. A., 2001). Título original: *Introduction to Schenkerian Analysis*. (s. l.: W. W. Norton & Company, Inc., 1982).
- NETTL, Bruno (1954): "Notes on Musical Composition in Primitive Culture". *Anthropological Quarterly*, núm. 27, (s. l. y s. e., págs. 81-90).
- ORTMANN, Otto (1926): "On the melodic relativity of tones", *Psychological Monographs*' 35 (1), (s. l., s. e., págs. 1-47).

- SCHILLINGER, Joseph 1946: *The Schillinger System of Musical Composition. Book IV, Theory of Melody*. (New York: Carl Fischer, 1946), págs. 189-190.

2. BIBLIOGRAFÍA SOBRE ANTROPOLOGÍA

- DI NOLA, Alberto M.: *La negra señora. Antropología de la muerte* (Barcelona: Belacqva de Ediciones y Publicaciones S. L., 2006).
- FRAZER, James George: *La rama dorada. Magia y religión* (México: Fondo de Cultura Económica, 2006), decimosexta reimpresión. Primera edición en inglés en 1890 con el título original *The Golden Bough* -2 vols.-. Segunda edición en español en 1952, de la inglesa abreviada por el autor en 1922.
- GEERTZ, Clifford: *La Interpretación de las culturas* (Barcelona: Editorial Gedisa, 2005). Título original inglés: *The interpretation of Cultures* (Nueva York: Basic Books, 1973).
- HARRIS, Marvin: *Introducción a la antropología general*. (Madrid: Alianza Editorial, 1984), séptima edición. Título original: *Culture, People, Nature – An Introduction to General Anthropology* (New York: Harper & Row, 1971).

3. BIBLIOGRAFÍA SOBRE ARTÍCULOS DE ETNOMUSICOLOGÍA, FOLKLORE Y TRANSCRIPCIÓN MUSICAL

- BERLANGA, Miguel Ángel (2002): “Métodos de transcripción y análisis en etnomusicología. El concepto de pertinencia constructiva”. *Patrimonio Musical. Artículos de patrimonio etnológico musical*. (Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, págs. 148-160).
- HOOD, Mantle (1971): “Transcripción y notación”. En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. (Madrid: Editorial Trotta, 2001), págs. 79-114.
- HOPKINS, Pandora (1966): “The purposes of transcription”. *Ethnomusicology* 10, (s. l: págs. 310-317).
- LIST, George (1962): “The musical significance of transcription (Comments on Hood: ‘Musical significance’”. *Ethnomusicology* 7, (s. l.: págs. 193-197).
- MANZANO ALONSO, Miguel (1990): “Folklore musical en España, hoy”. Publicado en *el Boletín Informativo* de la Fundación Juan March (s.l.: s. p.).
- MARTÍ, Josep (1992): “Hacia una antropología de la música”. *Anuario Musical*, vol. XLVII. (Barcelona: Instituto Español de Musicología del CSIC, págs. 195-225).
- MERRIAM, Alan P.: “Usos y funciones”. En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. (Madrid: Editorial Trotta, 2001), págs. 275-296.

BIBLIOGRAFÍA

- REY GARCÍA, Emilio (1989): "Aspectos metodológicos de la investigación de la música de tradición oral". *Revista de Musicología*, vol. XII, núm. 1. (Madrid: Sociedad Española de Musicología, págs. 149-171).
- REY GARCÍA, Emilio y Víctor PLIEGO DE ANDRÉS (1991): "La recopilación de la música popular española en el siglo XIX: cien cancioneros en cien años". *Revista de Musicología*, vol. XIV, núm. 1/2. (Madrid: Sociedad Española de Musicología, págs. 355-373).
- RICE, Timothy: "Hacia la remodelación de la etnomusicología". En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. (Madrid: Editorial Trotta, 2001), págs. 155-178.
- SEEGER, Charles (1958): "Prescriptive and descriptive music writing", *The Musical Quarterly* 44, (s.l.: págs. 184-195).

4. BIBLIOGRAFÍA SOBRE CANCIONEROS DE MUSICA POPULAR TRADICIONAL (U OBRAS DE INVESTIGACIÓN QUE INCLUYEN RECOPIACIÓN DE MÚSICA) UTILIZADOS PARA LA COLECCIÓN Y ANÁLISIS DE VARIANTES MELÓDICAS EN ESTE TRABAJO

• De Andalucía

- MORENO REBOLLO, Sixto Ángel: *Música de Raíz, la tradición oral. Recuperación de la Música Tradicional de la Comarca del Marquesado*. (Junta de Andalucía, Mancomunidad de municipios del Marquesado del Zenete y Parque Nacional de Sierra Nevada, 2008).
- TEJERIZO ROBLES, Germán: *Cancionero Popular de la Provincia de Granada*. 2 vols. (Granada: Mancomunidad de Municipios de la Alpujarra con la colaboración del Centro de Documentación Musical de la Junta de Andalucía, 2007).
- TORRES RODRÍGUEZ DE GÁLVEZ, María Dolores: *Cancionero popular de Jaén* (Jaén: Instituto de Estudios Gienenses, 1972). 584 págs.
- LEPE CRESPO, Luis: *La música de los Pedroches. Cancionero popular religioso. Fiestas del Corpus. Órganos y organistas* (Córdoba: Publicaciones obra social y cultural de Cajasur, 2008). 2 vols.
- JIMENEZ RUEDA, Rafael: *Los auroros de las Sierras Subbéticas cordobesas. Una perspectiva etnomusicológica*. (Priego de Córdoba: Ed. Asociación de Amigos de Priego de Córdoba, 2014).

• De otras comunidades o regiones españolas

- AZKUE, Resurrección M^a de: *Cancionero popular vasco*. (Bilbao: Euskaltzandia, 1990).

BIBLIOGRAFÍA

- CAPDEVILLE, Ángela: *Cancionero de Cáceres y su provincia*. (Cáceres: Comisión Provincial de Educación, Deportes y Turismo de la Excma. Diputación Provincial de Cáceres, 1969).
- GIL, Bonifacio: *Cancionero popular de Extremadura*, 2 vols. [Badajoz: Centro de Estudios Extremeños. Volumen I (1931), volumen II (1956)].
- GIL, Bonifacio: *Cancionero popular de la Rioja*. (Barcelona: Gobierno de la Rioja y CSIC, 1987). Edición crítica por José Romeu Figueras, Juan Tomás Parés y Josep Crivillé i Bargallo.
- LEDESMA, Dámaso: *Cancionero Salmantino*. (Valladolid: Editorial MAXTOR, 2008). Primera edición en Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1907.
- MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero popular de Burgos*. (Burgos: Diputación Provincial de Burgos, 2001).
- MARTÍNEZ PALACIOS, Antonio José: *Cancionero de cantos populares burgaleses*. (Madrid: Ed. Unión Musical Española 1932).
- MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero popular de Castilla y León*. 3 vols. (León: Diputación provincial de León, 1993). III volumen, tomo I.
- OLMEDA, Federico: *Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*. (Burgos, Excma. Diputación de Burgos, 1992). Primera edición en 1903.
- GARCÍA MATOS, Manuel: *Cancionero Popular de Cáceres, (Lírica de la Alta Extremadura, vol. 2)*. Edición crítica: Josep CRIVILLÉ I BARGALLÓ. (Barcelona: Instituto Español de Musicología del CSIC, Consejería de Cultura de la Junta Regional de Extremadura, Excma. Diputación de Cáceres, Excma. Ayuntamiento de Plasencia, 1982). Reproducción digital, no venal de la edición de 1982 (CSIC).
- SEGUÍ, Salvador: *Cancionero musical de la provincia de Valencia*. (Valencia: Piles, Editorial de Música, 1980).
- TORNER, Eduardo Martínez Torner: *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. (Madrid, 1920).

5. BIBLIOGRAFÍA GENERAL SOBRE LIBROS DE ETNOMUSICLOGÍA

- AROM, Simha: *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale. Structure et méthodologie*. 2 vols. (París: Selaf, 1985).
- BLACKING, John: *¿Hay Música en el Hombre?* (Madrid: Alianza Editorial S. A., 2006). Edición original en inglés: *How musical is Man?* (University of Washinton Press, 1973).

BIBLIOGRAFÍA

- BRAILOIU, Constantine: *Problèmes d'ethnomusicologie*. (Geneva, Minkoof Reprint, 1973). También está la edición en inglés, editada y traducida por A. L. Lloyd: *Problems of the Ethnomusicology*. (Cambridge: Published by the Press Syndicate of the University of Cambridge, 1982).
- BARTOK, Bela: *Escritos sobre música popular*. (México: Siglo XXI editores, 1979).
- CÁMARA DE LANDA, Enrique: *Etnomusicología*. (Madrid: ICCMU, 2004). 2ª edición.
- CRUCES, Francisco y otros: *Las Culturas Musicales. Lecturas de Etnomusicología*. (Madrid: Editorial Trotta, 2001).
- GONZÁLEZ VARAS, Ignacio: *Patrimonio Cultural. Conceptos, Debates y Problemas*. (Madrid: Ediciones Cátedra [Grupo Anaya], 2015).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Estudios sobre Lírica Medieval*. (Madrid: Centro para la edición de los clásicos españoles, 2014)
- MERRIAM, Alan P.: *The Antropology of Music*. (Evanston [Illinois]. Northwestern University Press, 1964).
- NETTL, Bruno : *Theory and Method in Ethnomusicology* (New York : The Free Press of Glencol, 1964).
- NETTL, Bruno: *Música Folklórica y Tradicional de los Continentes Occidentales*.(Madrid: Alianza Editorial, 1985). Título original: *Folk and Traditional Music of the Western Continents, 2nd ed.*(s.l.: Prentice Hall, Inc. 1973).
- REY GARCÍA, Emilio: *Los Libros de Música Tradicional en España*. (Madrid: AEDON [Asociación Española de Documentación Española], 2001).

6. BIBLIOGRAFÍA SOBRE HISTORIA

- ALCÁNTATA BAENA, Dolores (2017): "La Subbética: 150 años en el Museo Arqueológico de Córdoba. *La Subbética cordobesa. Una visión histórica actual* (Colección A. Jaén Morente). (Córdoba: Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, págs. 75-90).
- CABRERA MUÑOZ, E.: "La señorialización de Andalucía en el siglo XIII y los orígenes de la primera Casa de Aguilar". *Feudalismo y señoríos al sur del Tajo*. (Córdoba, 2007, págs. 103-104).
- ESCOBAR CAMACHO, José Manuel: "La frontera granadina y el proceso de señorialización de las Subbéticas cordobesas en la Baja Edad Media". *La Subbética cordobesa. Una visión histórica actual* (Colección A. Jaén Morente). (Córdoba: Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, págs. 113-166).

BIBLIOGRAFÍA

- GINER DEL LOS RÍOS, Salvador: *Historia del pensamiento social. Una visión crítica y de conjunto que traza la historia de las ideas económicas, políticas, históricas y sociológicas desde la época clásica hasta nuestros días*. (Barcelona: Editorial Ariel S. A., 1982. 3ª edición ampliada y revisada. 1ª edición en 1967). Libro segundo. Pensamiento social cristiano y medieval, págs. 129-178.
- GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel: *Cuadernos de Trabajo de Historia de Andalucía. III Bajomedieval. Repoblación de la Andalucía del Guadalquivir (siglos XIII-XV)* (Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, s. f.).
- FERNANDO AGUIRRE, José y otros: *El Auge del cristianismo. Los primeros monjes cristianos: San Basilio. San Jerónimo. San Benito* (Madrid: Editorial Salvat, 2004), págs. 428-481, capítulo 9.
- NIETO CUMPLIDO, Manuel (2017): "La vida religiosa cristiana en la frontera de Granada". *La Subbética cordobesa. Una visión histórica actual* (Colección A. Jaén Morente). (Córdoba: Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, págs. 189-210).
- PAGÉS, Pelai: *Introducción a la historia. Epistemología, teoría y problemas de método en los estudios históricos*. (Barcelona: Editorial Barcanova, S. A., 1983).
- VÁZQUEZ HOYS, Ana María (1998): "En las manos de la Astarté, la abrasadora". *Aldaba*, revista del Centro Asociado a la UNED de Melilla, nº 30, 1998, págs. 89-140.

7. BIBLIOGRAFÍA SOBRE ÓRDENES MENDICANTES

- ARANDA DONCEL, Juan (2020): "Los priores de los conventos dominicos cordobeses durante el último cuarto del siglo XVIII". *Archivo Dominicano XLI*, págs. 123-154.
- CANTERA MONTENEGRO, Margarita y Santiago: *Las órdenes religiosas en la Iglesia Medieval. Siglos XIII al XV*. (Madrid: Arco Libros, S. L., 1998).
- OLMEDO SÁNCHEZ, Victoria (2012): De la ciudad conventual a la ciudad burguesa: los órdenes religiosos en la evolución urbana de Córdoba". En *Hispania Sacra*, LXIV, enero-junio, págs. 29-66.
- BECERRA, Salvador (2005): "Los privilegios espirituales de la Orden Tercera de San Francisco". *XI Curso de verano "El franciscanismo en Andalucía"* (Priego de Córdoba: A.H.E.F, 2006), págs. 457-474.
- RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador (2008): "Las órdenes mendicantes y su influencia en la sociedad y religiosidad andaluzas". *La Tercera orden regular en Andalucía. Caños Santos. Historia y vida de un desierto franciscano en los confines del reino de Sevilla*, (Ronda: Editorial La Serranía), págs. 17-26. Artículo sacado de la web pero sin la paginación original. Está paginado desde la página 1 a la 9.

8. BIBLIOGRAFÍA SOBRE RELIGIÓN, RELIGIOSIDAD POPULAR Y HERMANDADES Y COFRADÍAS

- CASTÓN BOYER, Pedro: *La Religión en Andalucía. Aproximación a la Religiosidad Popular* (Sevilla: Biblioteca de la Cultura Andaluza, 1985).
- DURKHEIM, Emile: *Las Formas Elementales de la Vida Religiosa* (Madrid: Alianza Editorial, 2008).
- GARCÍA MARTÍNEZ, Francisco (2011): "La comprensión cristiana del hombre". En *Salmanticensis* 59 (2012), págs. 41-64. Ponencia presentada en el Curso de Verano de la *Escuela Karl Escuela Karl Rahner – Hans Urs von Balthasar* dirigida por Olegario González de Cardedal. Desarrollada en Santander durante los días 11 al 15 de julio de 2011, 17 páginas.
- GÓMEZ GARCÍA, Pedro: *Fiestas y Religión en la Cultura Popular Andaluza* (Granada: Universidad de Granada, 1992).
- GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel (2016): "Devoción mariana y repoblación". Conferencia Inaugural de la X Semana de Estudios Alfonsíes. *Alcanate X*. (Universidad de Sevilla), págs. 11-22.
- HUME, David: *Historia natural de la religión*, (Madrid: Editorial Tecnos, 2010). Cuarta edición. Título original: *The Nature of Religion* (1757).
- KANT, Immanuel: *La religión dentro de los límites de la mera razón* (Madrid: Alianza Editorial, 2022). Tercera edición. Título original: *Die Religion Innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft* (1793).
- KIERKEGAARD, Sören: *El concepto de la angustia* (Madrid: Alianza Editorial, 2013). Segunda edición. Título original: *Begrebet Angest* (1844).
- LUNA SAMPERIO, Manuel y Miguel LUCAS PICAZO: "Religiosidad popular: hermandades y cofradías en la huerta de Murcia". *Cultura tradicional y folklore. I Encuentro en Murcia* (Murcia: Diputación Provincial de Murcia, 1981), págs. 175-182.
- MARTÍNEZ-PINNA, Javier: *Muerte y religión en el mundo antiguo*. (Madrid: Ediciones Luciérnaga, 2020).
- MORENO, Isidoro: *Cofradías y Hermandades Andaluzas* (Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas S. A., 1985).
- RODRIGUEZ BECERRA, Salvador: *Religión y Fiesta* (Sevilla: Ediciones de Andalucía, 2000).
- RODRIGUEZ BECERRA, Salvador: *La Religión de los Andaluces* (Málaga: Ediciones Sarria, 2006).

BIBLIOGRAFÍA

- RODRIGUEZ BECERRA, Salvador y Salvador HERNÁNDEZ GONZÁLEZ: *La Semana Santa en caminos de Pasión. Guía histórica, artística y antropológica*, (Andalucía: Asociación para el Desarrollo Turístico de la Rute de Caminos de Pasión, 2019).
- RUSSELL, Bertrand: *Por qué no soy cristiano*, (Barcelona: Edhasa, 1999), p. 21, tercera reimpression (2004). Título original: *Why I am not a Christian*.

9. BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL ROSARIO, ROSARIOS DE LA AURORA, AUROROS Y SUS MÚSICAS. MÚSICA RELIGIOSA LITÚRGICA Y PARALITÚRGICA

- BEDMAR, Luís (2016): "La música y las coplas del Rosario de la Aurora". *I Congreso Nacional sobre las Cofradías y Hermandades del Rosario de la Aurora*. (Priego de Córdoba: Asociación Amigos de Priego de Córdoba, págs. 19-32).
- CERRILLO MANSILLA, Juan Fco: *El Rosario de la Aurora de Agudo*. (Ciudad Real: Diputación Provincial de Ciudad Real, 2005).
- CERRILLO MANSILLA, Juan (2016): "Indulgencias y beneficios materiales y espirituales que pueden disfrutar los devotos pertenecientes a las hermandades de Nuestra Señora del Rosario". *I Congreso Nacional sobre las Cofradías y Hermandades del Rosario de la Aurora*. (Priego de Córdoba: Asociación Amigos de Priego de Córdoba, págs. 165-180).
- CRUZ CASADO, Antonio (2016): "El Rosario de la Aurora en la literatura". *I Congreso Nacional sobre las Cofradías y Hermandades del Rosario de la Aurora*. (Priego de Córdoba: Asociación Amigos de Priego de Córdoba, págs. 33-60).
- DIEGO PACHECO, Cristina (2014): "Música y religiosidad laica: El caso de las cofradías penitenciales de Valladolid durante el siglo XVI". *Revista de Musicología*, vol. 37, núm. 2. (Madrid: Sociedad Española de Musicología, págs. 441-460).
- ESCRIBANO BLANCO, Julia (2019): "El canto popular religioso en los pinares altos sorianos". *Revista de Musicología*, vol. 42, núm. 2. (Madrid: Sociedad Española de Musicología, págs. 667-688).
- CRUZ-CONDE Y SUÁREZ DE TÁNGIL, Fernando: "Algunos contenidos teológicos del Rosario de la Aurora". *I Congreso Nacional sobre las Cofradías y Hermandades del Rosario de la Aurora*. (Priego de Córdoba: Asociación Amigos de Priego de Córdoba, págs. 181-186).
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael (1987): "El teatro litúrgico romance a través de sus vestigios en la tradición oral". *Revista de Musicología*, vol. 10, núm. 2. (Madrid: Sociedad Española de Musicología, págs. 383-399).
- GRIS MARTÍNEZ, Joaquín y otros: *Los Auroros en la Región de Murcia* (Murcia: Consejería de Cultura y Educación. Editora Regional de Murcia, 1993).

BIBLIOGRAFÍA

- GRIS MARTÍNEZ, Joaquín: *Los Auroros de Santa Cruz* (Santa Cruz: Publica Hermandad de Nuestra Señora del Rosario de Santa Cruz, 2002).
- GRIS MARTÍNEZ, Joaquín: *La Aurora de Santa Cruz, 1821-2008* (Santa Cruz: Publica Hermandad de Nuestra Señora del Rosario de Santa Cruz, 2008)
- GRIS MARTÍNEZ, Joaquín (2016): “Las campanas de auroros murcianas. Retos y oportunidades”. *I Congreso Nacional sobre las Cofradías y Hermandades del Rosario de la Aurora*. (Priego de Córdoba: Asociación Amigos de Priego de Córdoba, págs. 203-225).
- JIMÉNEZ GARCÍA, Modesto: “Creatividad y/o patrimonio: Música culta vs. música popular”. *I Jornadas de conciertos didácticas. Papeles del festival de música española de Cádiz*, nº 4, Año 2009. (Junta de Andalucía: Consejería de Cultura), págs. 341-367.
- JIMENEZ RUEDA, Rafael: *Los auroros de las Sierras Subbéticas cordobesas. Una perspectiva etnomusicológica*. (Priego de Córdoba: Asociación Amigos de Priego de Córdoba, 2014).
- LEPE CRESPO, Luís (2016): “Los muñidores de Los Pedroches en la música del rosario de la aurora”. “. *Las Cofradías y Hermandades del Rosario de la Aurora. Historia, Cultura y Tradición. Congreso Nacional*. (Priego de Córdoba: Asociación de Amigos de Priego de Córdoba, págs. 285-296).
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Luís Miguel (2016): “Las advocaciones marianas del Rosario y del Rosario de la Aurora: El caso de Granada”. *I Congreso Nacional sobre las Cofradías y Hermandades del Rosario de la Aurora*. (Priego de Córdoba: Asociación Amigos de Priego de Córdoba, págs. 61-80).
- MANZANO ALOSNO, Miguel (1991): “La vertiente sombría de la música religiosa”. *Diario de León*. (Escrito publicado con motivo de la exposición “La música en la Iglesia” [Las edades del hombre III]).
- MARTÍN VALLE, Jorge (2010): “Un lenguaje musical entorno a la Virgen María y la mujer: la imagen sonora del sufrimiento y la belleza en la música del Renacimiento”. *Revista de Musicología*, vol. 33, núm. 1/2. (Madrid: Sociedad Española de Musicología, págs. 27-42).
- MYERS BROWN, Sandra (2005): “Las desamortizaciones eclesiásticas del siglo XIX en España y sus consecuencias sobre la música (Madrid y Toledo). *Revista de Musicología*, vol. 28, núm. 1. (Madrid: Sociedad Española de Musicología, págs. 310-327).
- PALMA ROBLES, Luís Fernándo (2016): “Rosario, Aurora, Lucena”. *I Congreso Nacional sobre las Cofradías y Hermandades del Rosario de la Aurora*. (Priego de Córdoba: Asociación Amigos de Priego de Córdoba, págs. 325-352).
- PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel y Rafael JIMÉNEZ PEDRAJAS: *Cancionero Popular del Rosario de la Aurora. Apuntes para una Historia Mariana en Andalucía* (Córdoba: Instituto de Historia de Andalucía, Facultad de Filosofía y Leras, 1978).

BIBLIOGRAFÍA

- PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (2016): "*Reglas y constituciones locales de las hermandades y cofradías del Rosario de la Aurora*". I Congreso Nacional sobre las Cofradías y Hermandades del Rosario de la Aurora. (Priego de Córdoba: Asociación Amigos de Priego de Córdoba, págs. 81-114).
- RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador (2016): "La devoción a la Virgen de la Aurora y los rosarios públicos". *I Congreso Nacional sobre las Cofradías y Hermandades del Rosario de la Aurora*. (Priego de Córdoba: Asociación Amigos de Priego de Córdoba, págs. 115-138).
- ROMERO MENSAQUE, Carlos José (1997): "Los espacios de *poder religioso* entre clero y religiosidad popular. El Rosario de la Aurora de morón a comienzos del siglo XVIII". En *Revista de Humanidades*, nº 8, 1997. (Sevilla: Centro asociado de la UNED). págs. 107-117.
- ROMERO MENSAQUE, Carlos José (2005): "Los Rosarios de ánimas y sus coplas en Sevilla y su provincia: una tradición secular y expresiva de la religiosidad barroca". En *Actas de la II Jornadas de Historia sobre la provincia de Sevilla, Aznalcázar-Villamanrique*. (Sevilla: Asociación Provincial de Cronistas e Investigadores Locales, 2005). págs. 347-355.
- ROMERO MENSAQUE, Carlos José (2006): "El fenómeno rosariano en la provincia de Sevilla. Un estado de la cuestión". En RODA PEÑA, José (dir.) *VII Simposio sobre hermandades de Sevilla y su provincia*. (Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2006) págs. 15-50.
- ROMERO MENSAQUE, Carlos José: *El Rosario de la Aurora y sus coplas. Tradición y religiosidad en Sevilla y su provincia*. (Sevilla: Autoedición, 2007).
- ROMERO MENSAQUE, Carlos José (2010): "La devoción del rosario en Andalucía: Rosarios públicos, hermandades y coplas de la Aurora". En José Ruiz Fernández y Juan Pedro Guzmán (coord. de la edición), *V Jornadas de Religiosidad Popular* (España: Instituto de Estudios Almerienses, 2010), págs. 413-449.
- ROMERO MENSAQUE, Carlos José: *Aproximación al estudio del Rosario en España durante la Edad Moderna* (Autoedición: 2012).
- ROMERO MENSAQUE, Carlos José (2016): "La devoción del Rosario y sus cofradías. Un ensayo sobre su tipología en España durante la modernidad". *I Congreso Nacional sobre las Cofradías y Hermandades del Rosario de la Aurora*. (Priego de Córdoba: Asociación Amigos de Priego de Córdoba, págs. 139-161).
- SUSO BIAIN, Maigua Lorea (2009): "El canto de la orden de predicadores en el siglo XIII: El "Exemplar" de la provincia de España y las melodías del salmo invitatorio". *Revista de Musicología*, vol. 32, núm. 2. (Madrid: Sociedad Española de Musicología, págs. 721-736).
- VÉLEZ DE LAS CUEVAS, Padre Fr. Toribio: *Adicionales Processionario. A petición de algunos Padres muy graves, con que se satisface el deseo de todos los Religiosos y Religiosas de la Orden, y queda acabado y perfecto*. (Madrid: Imprenta Real, 1609).

10. BIBLIOGRAFÍA SOBRE VARIANTES MELÓDICAS

- AROM, Simha: *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale. Structure et méthodologie. 2 vols.* (París: Selaf, 1985). Vol. 2, libro VI, págs. 434-707.
- ABAD NEBOT, Francisco: "Menéndez Pidal y la geografía folklórica". (s. e., s. l., s. f.).
- ADAMS, Charles R. (1976). "Melody contour typology". *Ethnomusicology*, vol. 20, núm. 2. (University of Illinois Press on behalf of Society of Ethnomusicology, págs. 179-225).
- BRAILOIU, Constantine (1931): "Outline of a method of music folklore". *Ethnomusicology*, Vol. 14, No. 3. (University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology, págs. 389-417). El artículo original apareció en París en 1931. Su publicación marca un dato histórico para una disciplina que posteriormente se denominaría etnomusicología. Nota de Gilbert Rouget: "Outline of a method of a music folklore" apágs.eared in Paris in 1931. Its publication marked a historic date for what was later to be called Ethnomusicology" (Lloyd, 1984: VII)
- BRAILOIU, Constantine (1931): "Esquise d'une méthode de folklore musical". *En Problèmes d'Ethnomusicologie*. (Geneva: Minkoof Reprint, 1973, págs. 3-39).
- BRAILOIU, Constantine (1949): "Le folklore musical". *En Problèmes d'Ethnomusicologie*. (Geneva: Minkoof Reprint, 1973, págs. 63- 118).
- BRAILOIU, Constantine (1952): "Le giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumain". *En Problèmes d'Ethnomusicologie*. (Geneva: Minkoof Reprint, 1973, 151-194).
- CATALÁN, Diego (1958): "El 'motivo' y la 'variación' en la transmisión tradicional del romancero". *Bulletin Hispanique*, tomo 61, números 2 y 3. (s.l.: Perse, págs. 149-182).
- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep (1987): "Tipologías formales de tradición oral aplicadas al romance de 'Gerineldo, el paje y la infanta'". *Anuario Musical*, vol. XLII (Barcelona: Instituto Español de Musicología del CSIC, págs. 59-69).
- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep (1990): "De la variabilidad en la música de tradición oral. Algunas reflexiones sobre el tema". De *Musica Hispani et Allis*, Vol. II. (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, págs. 595-604).
- DIAZ, Joaquín (1984): "Melodías prototipo en el repertorio romancístico". *Anuario Musical*, vol. XXXIX. (Barcelona: Instituto Español de Musicología del CSIC, págs. 97-105).
- DEVOTO, Daniel (1955): "Sobre el estudio folklórico del Romancero español. Proposiciones para un método de estudio de la transmisión tradicional". *Bulletin Hispanique*, tome 57, nº 3, (s.l., págs. 233-291).
- DOBSZAY, Lazlo (1993): "The debate about the oral and written transmission of chant". *Revista de Musicología*, vol. 16, núm. 2. Del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: *Culturas musicales del Mediterráneo y sus Ramificaciones*, vol. 2, (Sociedad Española de Musicología (SEDEM), págs. 706-729).

BIBLIOGRAFÍA

- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael (1995): “Lo efímero y lo permanente en la música tradicional”. *Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, núm. 2 (Madrid: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, págs. 73-101).
- GARCÍA MATOS, Manuel (1942): “Pervivencia en la tradición actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por F. Salinas en su tratado *De Música Libri Septem*”. *Artículos y aportaciones breves* (2012). (Universidad de Extremadura, Gobierno de Extremadura y Fondo Social Europeo: Asociación cultural Lux Bella 1942, Grupo de investigación Patrimonio Musical y Educación).
- GIURIATI, Giovanni (1985): “Percorsi` improvvisativi nella musica strumentale dell’Italia centromeridionale”. *Forme e comportamenti della musica folklorica italiana*. (Milano: Unicopli, págs. 15-43).
- JIMÉNEZ RUEDA, Rafael (2016): “Variantes musicales en las canciones del rosario de la aurora de Andalucía. Proyecto para una tesis”. *Las Cofradías y Hermandades del Rosario de la Aurora. Historio, Cultura y Tradición. Congreso Nacional*. (Priego de Córdoba: Asociación de Amigos de Priego de Córdoba, págs. 247-260).
- KOLLER, Oswald (1902): “Die veste methode, Volks –und volksmäfsige Lieder nach ihrer melodischen Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen”. *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 4 Jahrg, H. 1. (Viena: Franz Steiner Verlag, págs. 1-15).
- LEPE CRESPO, Luís (2016): “Los muñidores de Los Pedroches en la música del rosario de la aurora”. *Las Cofradías y Hermandades del Rosario de la Aurora. Historio, Cultura y Tradición. Congreso Nacional*. (Priego de Córdoba: Asociación de Amigos de Priego de Córdoba, págs. 285-296).
- LOPEZ GARCÍA, Narciso José y María del Valle DE MOYA MARTÍNEZ (2018): “El romance de «El señor don gato»: versiones y variantes en los cancioneros de Castilla-La Mancha”. En *Pedro Echevarría Bravo. Músicas y etnomusicología en la Mancha*. (Almedina: Centro de Estudios del Campo de Montiel, págs. 325-344).
- LORTAT-JACOB, Bernard (ed.): *L’improvisation dans les musiques de tradition orale*. (Paris: Selaf, 1987).
- MANZANO ALOSNO, Miguel (1993): “La música de los romances tradicionales: metodología de análisis y reducción a tipos y estilos”. Conferencia en el curso Poesía Popular y Literatura. *Cursos de verano de la Universidad Complutense de Madrid* [(Aguadulce, (Almería)]. Refundida y publicada en la revista *Nassarre*, Vol. X, 1 (1994). (Zaragoza, p. ¿?).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1920): “Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método”. *Revista de Filología Española* (R. F. E.), anejo LX, (s. l., s. p.).
- MONCADA GARCÍA, Francisco: *Estudio y análisis de la canción. Los Magueyes*. (México D.F.: Ediciones Framong, 1971), págs. 35-85.

BIBLIOGRAFÍA

- NETTL, Bruno (1982): "Types of tradition and transmission". *Cross-Cultural Perspectives on Music*. (Toronto: University of Toronto Press, págs. 3-19).
- POLADIAN, Sirvart (1942): "The Problem of Melodic Variation in Folk Song". *The Journal of American Folklore*, vol. 55, núm. 218. (University of Illinois Press: American Folklore Society, págs. 204-211).
- RUWET, Nicholas (1966): "Méthodes d'analyse en musicologie". *Revue belge de musicologie*, núm. 20. págs. 65-90. Reeditado en: *Langage, musique, poesie* (Paris: Du Seuil, 1972, págs. 100-102).
- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar (1983): "A propósito de dos nuevas versiones del núm. 6 de «La Pastorada»". *Revista de Musicología*, vol. 6, num. 1/2. (Madrid: Sociedad Española de Musicología [SEDEM], págs. 491-495).
- SONHS, Eduardo (1987): "Seis versiones del villancico «Con qué la lavaré» en los cancioneros españoles del siglo XVI". *Revista de Musicología*, vol. 10, núm. 1. (Madrid: Sociedad Española de Musicología, págs. 173-220).
- TOMÁS PARÉS, Juan (1959): "las variantes en la canción popular. El romance de los Dos hermanos". *Anuario Musical*, Vol. XIV, (2000), (Barcelona: Instituto Español de Musicología del CSIC, págs. 195-205).
- TRAPERO, Maximiano: *La pastorada leonesa: Una pervivencia del teatro medieval* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1982).
- VEGA, Carlos: *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina; con un ensayo sobre las clasificaciones universales y un panorama gráfico de los instrumentos americanos*. (Buenos Aires: Centurión, 1946).
- SZENDREI, Janka (1989): "Ami egy gyűjtesből kimaradt", *Magyar Zene*, 28 (s. l., s. ed., págs. 21-22).

11. BIBLIOGRAFÍA SOBRE TESIS

- FERNÁNDEZ DURÁN, David: *Sistemas de Organización Melódica en la Música Tradicional Española*. (Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Arte III. Historia y Ciencias de la Música, 2009). Tesis doctoral dirigida por Victoria Eli Rodríguez.
- GUILLÉN NAVARRO, Julio: *La Hermandad de ánimas de Caravaca de la Cruz. Música, revival y etnicidad en la Sierra de Segura* (Valladolid: Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de didáctica de la expresión musical, plástica y corporal, 2016). Tesis dirigida por Enrique Cámara de Landa.
- MORENO MORENO, Luís: *Romancero de Córdoba. Transcripción y estudio de los romances recogidos en la provincia de Córdoba*. (Córdoba: Servicio de Publicaciones de la

BIBLIOGRAFÍA

Universidad de Córdoba, 2016) Universidad de Córdoba. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Ciencias Sociales y Humanidades. Programa de Doctorado en “Lenguas y Culturas”. Director de Tesis: Dr. Ramón Román Alcalá.

- MARTÍN ESCOBAR, María Jesús: Las canciones infantiles de transmisión oral en Murcia durante el siglo XX. (Murcia: ¿?).

- BERLANGA FERÁNDEZ, Miguel Ángel: *Los fandangos del sur. Conceptualización, estructuras sonoras, contextos culturales*, 2 tomos. (Granada: Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, 1998). Director de tesis: Dr. D. Ramón Pelinski.

- LOPEZ NUÑEZ, Norberto: *Los auroros de la Región de Murcia: Estudio etnomusicológico y análisis del modo de aprendizaje de su canto*. (Murcia: Departamento de expresión plástica, musical y dinámica, Facultad de Educación, Universidad de Murcia, 2016). Tesis dirigida por el Dr. D. Gregorio Vicente Nicolás.

- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, José: *Luz y oscuridad en el Nuevo Testamento: estudio terminológico*. (Universidad de Murcia: Departamento de Filología Clásica, 2013). Tesis doctoral, dirigida por Esteban Calderón Dorda.

12. WEBGRAFÍA GENERAL

- IHNAT, Kati (2019): “Orígenes y desarrollo de la fiesta litúrgica de la Virgen María en Iberia”. *Anuario de estudio medievales*, 49/2, julio-diciembre. (Radboud Universiteit Nijmegen), págs. 619-643.

<https://estudiosmedievales.revistas.csic.es/index.php/estudiosmedievales/article/view/1176>. En línea: 11-07-2023.

- MARK, J (2021): “Astarté”, *World History Encyclopedia*.

<https://www.worldhistory.org/trans/es/1-13265/astarte/> En línea: 10-06-2024.

- MILIAN A., Marvin A. Díaz C., Isis Y (2018): “Enfoques paradigmáticos y metodológicos en la investigación educativa”. *Cieg*, Revista arbitrada del Centro de Investigación y Estudios Generales, Núm. 33 (Barquisimeto, Venezuela, págs. 228-237).

<https://www.grupocieg.org/>. En línea: 17-07-2022.

- RODRÍGUEZ, Antonio Jesús (10-12-2015): “Dominicos, presencia en Córdoba”. *Diario Córdoba*. <https://www.diariocordoba.com/opinion/2015/12/10/dominicos-presencia-cordoba-36935580.html>. En línea: 11-12-2023.

- PÉREZ, Martín: (16-04-2017): “La metodología geográfica y sus cuatro principios principales”. (Lifeder). <https://www.lifeder.com/metodologia-geografica/> En línea: 10-07-2022.

BIBLIOGRAFÍA

- SERRANO, Almudena (16-11-2017): "Los estrago de la peste en Cuenca en las distintas epidemias del siglo XVII". *Hoy por Hoy Cuenca*, Cadena Ser, Podcast. https://cadenaser.com/emisora/2017/11/16/ser-cuenca/1510847053_379791.html En línea: 12-07-2023.

- ZULUAGA TORO, Claudia Patricia (Septiembre, 2020): "Una mirada semiótica de la música en algunas propuestas musicales colombianas". (s. l.). <https://es.scribd.com/presentation/476139154/La-semiotica-musical-págs.tx>. En línea: 13-08-2022.

- Información sobre las Órdenes religiosas (monásticas y mendicantes) en la Edad Media: <https://www.arteguias.com/ordenesreligiosas.htm> En línea: 20-07-2023.

• Direcciones de descargas mapas vectoriales para trabajar con el software QGIS.

ANDALUCÍA:

<http://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/DERA/index.htm>

<http://www.ideandalucia.es/catalogo/inspire/srv/spa/catalog.search#/home>

ESPAÑA:

<http://www.ign.es/web/ign/portal/cbg-area-cartografia>

<http://www.ign.es/web/ign/portal/ide-area-nodo-ide-ign>.

BIBLIOGRAFÍA



Esta tesis doctoral titulada *Metodología aplicada a grupos de variantes melódicas en los Rosario de la Aurora de Andalucía. Clasificación y Análisis integrado* se finalizó el 3 de julio de 2024 en Estepa (Sevilla), siendo su autor D. Rafael Jiménez Rueda y director de tesis D. Miguel Ángel Berlanga Fernández, catedrático de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada.



UNIVERSIDAD DE GRANADA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA Y ARTE

Metodología aplicada a grupos de variantes
melódicas en los Rosarios de la Aurora de
Andalucía. Clasificación y Análisis Integrado

Director

Dr. Miguel Ángel Berlanga Fernández

Granada, Julio 2024



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

Departamento De Historia y Ciencias de la Música
PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA Y ARTE

TOMO II. ANEXOS

Tesis doctoral para optar al Título de Doctor en Historia y Arte por la
Universidad de Granada, en la línea de
Cultura, Creación y Educación Musical y realizada por:

Rafael Jiménez Rueda

Director

Dr. Miguel Ángel Berlanga Fernández

Líneas de investigación: Etnomusicología, flamenco, músicas
tradicionales y músicas de ida y vuelta

INDICE ANALÍTICO. TOMO II

ANEXOS DE LA PARTE III.

ANEXO I. RECOPIACIONES Y CANCIONEROS ANDALUCES DESDE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX HASTA FINALES DEL SIGLO XX

I. 1. Recopilaciones de música popular y tradicional (con partituras) en Andalucía. Ordenadas por fecha y con comentarios.....	15
I. 2. Recopilaciones llevadas a cabo por las misiones del antiguo Instituto Español de Musicología.....	17

ANEXO II. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS DE LAS TONADAS QUE HEMOS UTILIZADO EN ESTA TESIS

II. 1. Cancioneros de Andalucía.....	21
II. 2. Cancioneros del resto de España.....	26
II. 3. Referencias de las tonadas recuperadas del Archivo Digital del Instituto Milá i Fontanals del CSIC.....	31
II. 4. Dirección digital en línea de las cincuenta y cinco piezas anteriores.....	35

ANEXO III. SISTEMAS MELÓDICOS MODALES Y TONALES

III. 1. Sistemas melódicos modales.....	41
III. 2. Sistemas melódicos modales con sonoridad tonal.....	43
III. 3. Sistemas melódicos con equívocos modales.....	44
III. 4. Sistemas melódicos tonales.....	44

ANEXO IV. INTEGRACIÓN DE LOS CÓDIGOS NUMÉRICOS EN UNA BASE DE DATOS

(Se adjunta en formato digital).....	47
--------------------------------------	----

ANEXO V. COPIAS DE LAS TRANSCRIPCIONES ORIGINALES DE LOS CANCIONEROS UTILIZADOS

V. 1. Cancioneros andaluces	
V.1.1. Copias del CPJ-LTG.....	53
V.1.2. Copias del CPG-GTR.....	59
V.1.3. Copias de MRCM-SMR.....	75
V.1.4. Copias de MPCP-LLP.....	84
V.1.5. Copias de ASSC-RJR.....	124
V. 2. Cancioneros del resto de España.	
V.2.1. Copias de CPO-FO.....	148

V.2.2. Copias de CS-DL.....	149
V.2.3. Copias de CCT-MAL.....	150
V.2.4. Copias de CPE-BG.....	168
V.2.5. Copias de CCPB-AJMP.....	176
V.2.6. Copias de CCP-AC.....	177
V.2.7. Copias de CMPV-SS.....	178
V.2.8. Copias de CPR-BG.....	184
V.2.9. Copias de CPCL-MMA.....	187
V.2.10. Copias de CCPB-AJMP.....	189

ANEXO VI. COPIA DE LAS TRANSCRIPCIONES ORIGINALES DEL FONDO DE MÚSICA TRADICIONAL DEL INSTITUTO MILÀ I FONTANALS.....	201
--	------------

ANEXOS DE LA PARTE IV

ANEXO I. TRANSCRIPCIÓN DE LA MÚSICA Y LAS LETRAS DEL PROCESIONARIO DEL ROSARIO DE LOPE DE VEGA (1609).....	279
---	------------

ANEXOS DE LA PARTE V

ANEXO I. ESTATUTOS DE LA HERMANDAD DE LA VIRGEN DE LA AURORA DE PRIEGO DE CÓRDOBA.....	289
---	------------

ANEXOS DE LA PARTE VI

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

I.1. Variantes melódicas de Andalucía	
I.1.1. Córdoba (MPCP-LLP).....	313
I.1.2. Córdoba (ASSC-RJR).....	437
I.1.3. Córdoba (FMT-IMF).....	476
I.1.4. Jaén (CPJ-LTG).....	488
I.1.5. Jaén (FMT-IMF).....	509
I.1.6. Granada (CPG-GTR).....	521
I.1.7. Granada (MRCM-SMR).....	572
I.1.8. Granada (ASSC-RJR).....	602
I.1.9. Sevilla (FMT-IMF).....	605
I.1.10. Huelva (FMT-IMF).....	608

I.1.11. Cádiz (FMT-IMF).....	626
I.1.12. Málaga (ASSC-RJR).....	629
I.1.13. Almería (ASSC-RJR).....	632
I.2. Variantes melódicas del resto de España	
I.2.1. Castilla y León (CPO-FO).....	636
I.2.2. Castilla y León (CS-DL).....	639
I.2.3. Castilla y León (CCPB-AJMP).....	642
I.2.4. Castilla y León (CPCL-MMA).....	645
I.2.5. Castilla y León (CPB-MMA).....	651
I.2.6. Castilla y León (FMT-IMF).....	684
I.2.7. Valencia (CMPV-SS).....	708
I.2.8 Valencia (FMT-IMF).....	736
I.2.9. Aragón (CCT-MAL).....	757
I.2.10 Aragón (FMT-IMF).....	818
I.2.11 Extremadura (CPE-BG).....	830
I.2.12. Extremadura (CCP-AC).....	854
I.2.13. Extremadura (FMT-IMF).....	857
I.2.14. La Rioja (CPR-BG).....	887
I.2.15. La Rioja (FMT-IMF).....	896
I.2.16. Castilla la Mancha (FMT-IMF).....	902
I.2.17. Murcia (FMT-IMF).....	923

ANEXO II. EXAMEN DE LOS PERFILES MELÓDICOS DE LOS TIPOS MELÓDICOS

II.1. Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico A.....	929
II.2. Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico B.....	931
II.3. Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico C.....	932
II.4. Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico D.....	934
II.5. Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico E.....	935
II.6. Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico F.....	938
II.7. Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico G.....	939
II.8. Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico H.....	941
II.9. Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico I.....	942
II.10. Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico J.....	945
II.11. Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico K.....	948
II.12. Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico L.....	949
II.13 Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico M.....	950
II.14. Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico N.....	952
II.15 Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico Ñ.....	954

II.16. Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico O.....	955
II.17. Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico P.....	957
II.18. Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico Q.....	958
II.19. Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico R.....	960
II.20 Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico S.....	961
II.21. Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico T.....	962
II.22. Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico U.....	963

ANEXOS DEL TRABAJO DE CAMPO

ANEXO I. CUESTIONARIOS

Cuestionario 1. Responde José López, hermandad de la Aurora de Luque.....	969
Cuestionario 2. Responde Antonio Bravo Cañete, hermandad de la Aurora de Luque.....	970
Cuestionario 3. Responde Alejandro López Rueda, hermandad de la Aurora de Luque.....	972
Cuestionario 4. Responde Miguel Bermúdez Mérida, hermandad de la Aurora de Priego de Córdoba.....	974
Cuestionario 5. Responde Antonio Bermúdez Cano, hermandad de la Aurora de Priego de Córdoba.....	976

ANEXO II. ENTREVISTAS

Entrevista 1. Miguel Manzano Alonso (Zamora).....	981
Entrevista 2. Hermanas de la Virgen Niña de Hinojosa del Duque (Córdoba).....	993
Entrevista 3. Hermanos de la Aurora de Castro del Río (Córdoba).....	998
Entrevista 4. Hermanos y hermanas de la Aurora de Cambil (Jaén).....	1005

ANEXO III. DIARIO DE CAMPO

Informe 1. Miguel Manzano, 31 de julio 2021.....	1017
Informe 2. Hinojosa del Duque, 7 de enero de 2022.....	1018
Informe 3. Rute, 9 de julio de 2022.....	1019
Informe 4. Carcabuey, 7 de agosto de 2022.....	1021
Informe 5. Salida fotográfica Subbéticas, 1 de octubre de 2022.....	1022
Informe 6. Javali Viejo, 9 de octubre de 2022.....	1025
Informe 7. Castro del Río, 6 de diciembre de 2022.....	1027
Informe 8. Cambil. 29 de diciembre de 2022.....	1028
Informe 9. Luque, 3 de septiembre de 2023.....	1029
Informe 10. Iznájar, 8 de septiembre de 2023.....	1030
Informe 11. Priego de Córdoba, 16 de septiembre de 2023.....	1031

Informe 12. Cuevas de San Marcos, 8 de octubre de 2023.....	1032
Informe 13. Garbayuela, 22 de octubre de 2023.....	1033
Informe 14. Benamejé, 29 de octubre de 2023.....	1034

ANEXO IV. DOSIER FOTOGRÁFICO

1. Hinojosa del Duque.....	1037
2. Javali Viejo.....	1040
3. Castro del Río.....	1044
4. Cambil.....	1047
5. Luque.....	1051
6. Iznájar.....	1055
7. Priego de Córdoba.....	1060
8. Lucena.....	1065
9. Benamejé.....	1068
10. Garbayuela.....	1074
11. Otras hermandades de la Subbética cordobesa.....	1078
12. Miguel Manzano.....	1082

ANEXO V. GRABACIONES AUDIO Y AUDIOVISUALES (se adjunta en soporte digital)

1. Carpeta 1. Audio entrevista Miguel Manzano Alonso (Valladolid)
2. Carpeta 2. Audiovisuales de Hinojosa del Duque (Córdoba)
3. Carpeta 3. Audiovisuales de Castro del Río (Córdoba)
4. Carpeta 4. Audiovisuales de Cambil (Jaén)
5. Carpeta 5. Audiovisuales de Rute (Córdoba)
6. Carpeta 6. Audiovisuales de Javali Viejo (Murcia)
7. Carpeta 7. Audiovisuales de Zuheros y Luque (Córdoba)
8. Carpeta 8. Audiovisuales de Iznájar (Córdoba)
9. Carpeta 9. Audiovisuales de Priego de Córdoba y Cabra (Córdoba)
10. Carpeta 10. Audiovisuales de Benamejé en Cuevas Bajas (Córdoba)
11. Carpeta 11. Audiovisuales de Cuevas de San Marcos (Málaga)
12. Carpeta 12. Audiovisuales de Lucena (Córdoba)
13. Carpeta 13. Audiovisuales de Garbayuela (Badajoz)
14. Carpeta 14. Audiovisuales de Benamejé, procesión del Rosario (Córdoba)

ANEXOS PARTE III

METODOLOGÍA GENERAL

ANEXO I



ANEXO I. RECOPIACIONES Y CANCIONEROS ANDALUCES DESDE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX HASTA FINALES DEL SIGLO XX

I. 1. Recopilaciones de música popular y tradicional (con partituras) en Andalucía

(1870). HERNÁNDEZ GARCÍA, Isidoro: *Flores de Andalucía*. (Madrid: A. Romero, 1871).

(1880). HERNÁNDEZ GARCÍA, Isidoro: *Andalucía, álbum de canto*. (Madrid: Casimiro Martín, ca. 1863). Reedición, Madrid: Pablo Martín, 1880. 29 págs.

(1885) VENTURA DE DOMÉNECH, Enriqueta. *Trozos flamencos*, transcripción para piano. (Sevilla: Enrique Bergalí, 1885).

(1900) AGUILAR Y TEJERA Agustín: *Saetas populares recogidas, ordenadas y anotadas por...* (Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, ca. 1900. XXVI). Transcripciones musicales de Francisco Moral León, José Rodríguez Guisado y J. Rivas Gómez. Reeditado en *La saeta / con introducción de Rafael López Fernández*. (Sevilla: Ediciones Portada, 1998). 303 págs.

(1922) FONT Y DE ANTA, Manuel: *Cante gitano: Modelos clásicos recogidos, transcritos y armonizados para piano*. (Madrid: s. e., ca. 1922).

(1940) PÉREZ CLOTET, Pedro: *Romances de la Sierra de Cádiz*. (Jerez de la Frontera: Sociedad de Estudios Históricos Jerezanos, 1940). 86 págs.

(1940/1950) SANCHEZ CONTRERAS, Rafael: *Danzas de Córdoba*. (Córdoba: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1983). 183 págs. Recopilación original: Delegación de la Sección Femenina de Córdoba: 1940/1950.

(1950) GÁLVEZ, José María. *Del folklore musical español: colección de cantos populares andaluces recogidos, transcritos y armonizados para piano*. (Sevilla: El Autor, ca. 1950). 2 vols., Prólogo del eximio poeta gitano José María Pemán. El cancionero posee un total de 573 documentos. Recopiló sobre todo por la mitad oeste de la provincia de Jaén y norte del sistema subbético andaluz. Torres, expone en su introducción al cancionero, al igual que otros etnomusicólogos y folkloristas españoles de la época (Mingote, Matos, Arnaudas, etc.), su labor de “salvataje” hacia la música de tradición oral: “(...) mi modesta atención a que no se pierdan tantos tesoros populares, tantas canciones y bailes típicos de Jaén, hoy en trance de extinció (...) (Torres, 1: 1955)”. Con ello muestra su responsabilidad y su amor profundo hacia las tradiciones de su tierra. Reconoce el “valor popular” de los documentos y en los comentarios que escribe sobre cada uno de los géneros, describe de forma directa lo que ha podido observar.

(1960) LUNA, José Carlos de y ECHEVARRÍA BRAVO, Pedro: *La canción andaluza II*. (Jerez de la Frontera: s. n., 1960) Dos trabajos en un solo volumen.

(1963) LOSADA CAMPOS, Antonio, y otros: *La Canción andaluza III*. (Jerez de la Frontera: s. e., 1963). Tres trabajos en un solo volumen.

(1966) Sección Femenina Española: *Mil canciones españolas*, 2 vols. (Madrid: Editorial Almena, 1966). Recopilación llevada a cabo por la Sección Femenina. Según Antonio Ramírez Ángel, el cual abre el libro con una introducción, el trabajo no está enfocado para un estudio musicológico, sino para los coros y danzas de España. En la parte en la que aparece el material recogido en Andalucía, existen varias secciones. En la primera se incluyen canciones de cuna. La segunda sección está compuesta por tonadas de cante y baile: cantos de trilla, remerinos, canciones de columpio, granadinas, soleares, etc. En la tercera sección aparecen una serie mezclada de cantes de baile. La cuarta y quinta sección están dedicadas a las malagueñas y a las sevillanas respectivamente.

(1972) MONREAL, Genaro: *Cancionero de los gitanos de Granada (Cuevas del Sacromonte)*. (Madrid: El Autor, 1972). 97 págs.

(1983) TEJERIZO ROBLES, Germán: *Villancicos de la Alpujarra y del Valle de Lecrín, (Granada)*. (Granada: Caja Provincial de Ahorros, 1983). 313 págs.

(1984) ALCALÁ ORTIZ, Enrique: *Cancionero popular de Priego*. (Córdoba: Diputación de Córdoba, 1984). 5 tomos publicados entre 1984 y 1992. La recopilación incluye tonadas de todo tipo: romances, de bailes, de ronda, de quintos, de amor, etc. Este cancionero es uno de los que mejor elaborados están en cuanto se refiere a las intenciones del autor de dejar plasmado el folklore musical de su comarca (Sierras Subbéticas cordobesas). Es una pena que la recopilación está más enfocada al aspecto literario que al musical. No obstante en los tomos IV y V, se recogen un total de 151 melodías, que Enrique tomó directamente de informantes locales, y de otros pueblos cercanos a Priego.

(1984) HIDALGO MONTOYA, Juan: *Cancionero de Andalucía*. (Madrid: A. Carmona, 1971). 158 págs. Segunda edición, Madrid: A. Carmona, 1984. 158 págs. En el prólogo se hace una breve descripción de la estética musical de Andalucía. Este discurso, es muy típico de aquellos etnógrafos que poseían una visión idealizada de la historia de la música, relacionando los hechos musicales con los hechos históricos. Pero a ciencia, cierta no podemos asegurar el trazado histórico que Hidalgo Montoya realiza sobre la cultura andaluza, argumentando que somos el "último estadio de una civilización precristiana". Por otra parte, el cancionero presenta una variada colección de cantos y tonadas de baile andaluzas.

(1986) GUERRA VALDENEBRO, Pepa: *Así canta y baila Andalucía (Raíces de su cultura folklórica)*. (Madrid: Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1986). 230 págs.

(1987) TEJERIZO ROBLES, Germán: *Villancicos de la Vega y de los Montes de Granada*. (Granada: Caja Provincial de Ahorros, 1987) 323 págs.

(1997) MARTÍN PALMA, José y TEJERIZO ROBLES, Germán: *Cancionero popular de la provincia de Granada. I. Canciones y romances del Temple*. [Escúzar (Granada): Diputación Provincial de Granada y Junta de Andalucía, 1997]. 220 págs.

(2000) BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel Ángel: *Bailes de candil andaluces y fiestas de verdiales: otra visión de los fandangos*. (Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 2001). 403 págs. A lo largo de todo el trabajo, el etnomusicólogo aporta transcripciones originales y de otros autores.

I. 2. Recopilaciones llevadas a cabo por las misiones del antiguo Instituto Español de Musicología

En el Fondo de Música Tradicional de la Institución Milà i Fontanals (IFM) existen alrededor de 25.000 melodías, las cuales fueron recogidas en los concursos y misiones auspiciadas por el Instituto Nacional de Musicología (actual CSIC), durante los años 1944 y 1960. En total fueron 65 misiones y 62 cuadernos los que se presentaron a Concurso, habiendo un total de 47 recopiladores. En Andalucía se llevaron a cabo un gran número de concursos y misiones. Este fondo es primordial para estudiar la música tradicional andaluza. Pero a día de hoy, resulta lamentable que todavía no se haya publicado el material que fue recogido por los mejores etnomusicólogos/folkloristas del momento. En total se recogieron 7561 melodías. En Jaén 1181, en Granada 390, en Málaga 485, en Sevilla, 1570, en Cádiz 1461 y en Huelva 2474¹. A continuación mostramos una tabla donde podemos observar los concursos y las misiones, así como los autores, las provincias de recopilación y años de las mismas.

Concurso	Recopilador	Provincia	Año de recopilación
C4	José Algívez Nuín	Córdoba	1945
C9	Antonio Guzmán Ricis	Jaén	1945
C10	Bonifacio Gil	Córdoba	1945
C20	Bonifacio Gil	Sevilla	1947
C25	Bonifacio Gil	Jaén	1948
C47	Pedro Echevarría Bravo	Jaén	1950
C48	Josep Maideu i Auget	Andalucía	1952
C50	Flora Baautista González	Sevilla	1949
C55	Isabel Esquivel Corrales	Sevilla	1949

¹ Miguel Manzano Alonso: "Los orígenes musicales del flamenco. Proyecto esquemático para un trabajo de investigación etnomusicológica". En *Actas del XXI Congreso de Arte Flamenco*, París, 1993.

ANEXOS PARTE III. METODOLOGÍA GENERAL

Misión	Recopilador	Provincia	Fecha
M06	Magdalena Rodríguez Mata	Jaén	1945
M09	Marius Schneider	Almería, Granada y Jaén	1945
M11	Palmira Jaquetti	Cádiz, Granada, Jaén y Sevilla	1945
M13	Magdalena Rodríguez Mata	Jaén	1945
M14	P. José Antonio Donostia	Cádiz, Huelva y Sevilla	1946
M15	Manuel García Matos	Cádiz, Málaga, Huelva y Sevilla	1946
M18	Bonifacio Gil	Córdoba	1947
M22	Bonifacio Gil	Córdoba y Granada	1946
M23	Magdalena Rodríguez Mata	Málaga, Granada, Jaén y Córdoba	1945
M24	Magdalena Rodríguez Mata	Granada y Jaén	1945
M25	Magdalena Rodríguez Mata	Jaén	1946
M32	Arcadio Larrea Palacín	Córdoba y Huelva	1948
M33	Bonifacio Gil	Jaén	1948
M35	Arcadio Larrea Palacín	Cádiz, Huelva, Málaga, Sevilla, Granada y Huelva	1948
M39	Arcadio Larrea Palacín	Cádiz, Córdoba y Sevilla	1949
M43	Manuel García Matos	Huelva	1950
M43a	Manuel García Matos	Jaén	1950
M43b	Manuel García Matos	Huelva y Jaén	1950
M48	Manuel Palaux Boix	Córdoba y Málaga	1944
M50	Manuel Lama Romero	Sevilla	1947
M56	José María Gomar Moll	Málaga	1953
M57	Bonifacio Gil García	Cádiz	1957
M63	Bonifacio Gil García	Almería y Granada	1960

ANEXO II



ANEXO II. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS DE LAS TONADAS QUE HEMOS UTILIZADO EN ESTA TESIS

II. 1. Cancioneros de Andalucía¹

II. 1. 1. *Cancionero popular de la provincia de Jaén* de María de los Dolores Torres de Gálvez. Código cancionero: CPJ-LTG. Fecha de publicación: 1959

Página	Número tonada	Título	Localidad	Informante/s
407	-	A la aurora venimos Buscando	Arjonilla	-
409	-	Es María la caña del trigo	Los Villares	-
411		Rosario de la Aurora	Torredelcampo	-
413	-	Rosario de la Aurora	Cambil	-
415 (a)	-	Los despertadores	Alcalá la Real	-
415 (b)	-	Los auroros	Alcalá la Real	
419	-	Ya la aurora	Campillo de Arenas	-

II. 1. 2. *Cancionero popular de la provincia de Granada, dos volúmenes* de Germán Tejerizo Robles. Código del cancionero: CPG-GTR. Fecha de publicación: 2007

- CPG-GTR, volumen II.

Página	Número tonada	Título	Localidad	Informante/s
620	341	La Aurora	Alfornón	Tiene informantes
622	342	La Aurora	Almegíjar	
623	342 (a)	Por lo más alto del cielo	Almegíjar	
623	342 (b)	Campanillas llaman a tu puerta	Almegíjar	
625	343	La Aurora	Bérchules	
626	344	La Aurora	Bubion	

¹ Los cancioneros y trabajos de recopilación están ordenados por fecha de publicación, y las tonadas por orden de aparición en las páginas de dichos trabajos.

ANEXOS DE LA PARTE III. METODOLOGÍA GENERAL

627	345	La Aurora	Cherín	
629	346	La Aurora	Juviles	
632	347 (a)	La Aurora	Lanjarón	
634	347 (b)	La Aurora	Lanjarón	
637	348	La Aurora	Laroles	
639	349	La Aurora	Lobras	
640	350	La Aurora	Torvizcón	
641	351 (a)	La Aurora	Ugíjar	
642	351 (b)	La Aurora	Ugíjar	
643	352	La Aurora	Válor	
645	353	La Aurora	Yegen	

II. 1. 3. Música de Raíz. La tradición oral. Recuperación de la Música tradicional de la comarca del marquesado de Sixto Ángel Moreno Rebollo. Código del cancionero: MRCM-SMR. Fecha de publicación: 2008

Página	Número tonada	Título	Localidad	Informante/s
272	68	Coplas de la Aurora	Aldeire	Carmen Gálvez Ruiz y otros.
276	350	Coplas de la Aurora	Jérez del Marquesado	Ramón Ladrón de Guevara Porcel y otros.
277	351	Rosario de la Aurora	Jérez del Marquesado	Ramón Ladrón de Guevara Porcel y otros.
279 (a)	18	Rosario de la Aurora	Albuñán	Isabel Fajardo Quintero y otros
279 (b)	19	Rosario de la Aurora	Albuñán	Isabel Fajardo Quintero y otros
280	20	Rosario de la Aurora	Albuñán	Isabel Fajardo Quintero y otros
281	189	Rosario de la Aurora	Dólar	Salomé Aranda Calvo
283	136	Rosario de la Aurora	Alquife	Encarnación Molina Cobo

ANEXO II. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS DE LAS TONADAS QUE HEMOS UTILIZADO EN ESTA TESIS

284	237	Rosario de la Aurora	Ferreira	Teresa Salmerón Válero y otros.
285	446	Rosario de la Aurora	Lanteira	Cármén Gálvez Ruíz y otros.

II. 1. 4. La música de los Pedroches. Cancionero popular religioso. Fiestas del corpus. Órganos y organistas, 2 vols. de Luís Lepe Crespo. Código del cancionero: MPCP-LLP. Fecha de publicación: 2008

- MPCP-LLP, Volumen 1.

Página	Número tonada	Título	Localidad	Informante/s
153	-	La Aurora	Alcaracejos	-
155	-	Sacerdote, ministro de Cristo	Alcaracejos	-
158	-	Un hermano le dice a otro hermano	Alcaracejos	-
168	-	En la puerta mayor de la iglesia	Belalcázar	-
170	-	Es María la Nave de Gracia	Belalcázar	-
208	-	Alegría, que ya viene el día	Conquista	-
210	-	Perezoso que estás en la cama	Conquista	-
214	-	En la cima del Monte Calvario	Fuente la Lancha	-
220	-	Viva María, viva el Rosario	Fuente la Lancha	-
222	-	Levántate Perezoso	El Guijo	-
231	-	Canto al terminar la lectura	Hinojosa del Duque	-
233	-	Ofertorio	Hinojosa del Duque	-
234	-	Antes de la Consagración	Hinojosa del Duque	-
235	-	Comunión	Hinojosa del Duque	-
238	-	Coplas de los Misterios del Santo Rosario	Hinojosa del Duque	-
243	-	Coplas populares del Santo Rosario	Hinojosa del Duque	-
246	-	El Rosario de la Aurora por la "Madrugá"	Hinojosa del Duque	-
249	-	El Rosario de la Aurora	Hinojosa del Duque	-

ANEXOS DE LA PARTE III. METODOLOGÍA GENERAL

252	-	Misa del Rosario	Hinoja del Duque	-
254	-	Misa del Rosario	Hinojosa del Duque	-
259	-	Alegría que ya viene el día	Pedroche	-
261	-	Cantos de la Pasión	Pedroche	-
265	-	Levántate fiel cristiano	Pedroche	-
267	-	Un devoto por ir al Rosario	Pedroche	-
285	-	En tu puerta están las campanitas	Pozoblanco	-
287	-	Repicando están las campanitas	Pozoblanco	-
295		La Pasión	Pozoblanco	(Julio, 1910)
296	-	Cantares de la Pasión	Pozoblanco	Rosario Muñoz (1923)
297	-	Cantares de la Pasión	Pozoblanco	(1923)
298	-	Cantares de la Pasión	Pozoblanco	Centro artístico musical de Pozoblanco, 1934.
322	-	Un hermano le dice a otro hermano	Santa Eufemia	-
326	-	Las campanitas	Torrecampo	-
337	-	Canto de la Aurora	Villanueva de Córdoba	-
338	-	Canto de la Aurora	Villanueva de Córdoba	(1972)
342	-	Cristianos venid, cristianos llegad	Villanueva de Córdoba	-
344	-	Salve de San Gabriel	Villanueva de Córdoba	-
348	-	Aurora a la Divina Pastora	Villaralto	-
353	-	Canto de mullores	El Viso	-
362	-	Di Felipe	El Viso	-
364	-	Un hermano le dice a otro hermano	El Viso	-

ANEXO II. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS DE LAS TONADAS QUE HEMOS UTILIZADO EN ESTA TESIS

II. 1. 5. Los auroros de las sierras subbéticas cordobesas. Una perspectiva etnomusicológica. Código del trabajo: ASSC-RJR. Fecha de publicación: 2014

Página	Número tonada	Título	Localidad	Informante/s
166	-	Copla de la Virgen de la Aurora	Luque	Campanilleros de la Virgen de la Aurora de Luque
179	-	Copla de la Virgen de la Aurora	Lucena	Campanilleros de la Virgen de la Aurora de Lucena
202	-	Copla de la Virgen de la Aurora	Priego de Cordoba	Campanilleros de la Virgen de la Aurora de Priego de Córdoba
218	-	Copla de la Aurora a la Virgen de la Piedad (antigua)	Iznájar	Asociación cultural "la aurora de Iznájar"
219	-	Copla de la Aurora a la Virgen de la Piedad (tradicional)	Iznájar	Asociación cultural "la aurora de Iznájar"
230	-	Copla de la Aurora a la Virgen del Carmen (la "menor")	Rute	Campanilleros de la Aurora de Rute
231	-	Copla de la Aurora a la Virgen del Carmen (la "mayor")	Rute	Campanilleros de la Aurora de Rute
245	-	Copla de la Virgen de la Aurora	Carcabuey	Hermanos de la Aurora de Carcabuey
323	-	Coplas para el Vía Crucis	Alcútar y Bérchules (Granada)	No aparece intérprete
326	-	La Aurora	Ronda	Coro de Ntra. Sra. de la Paz y Virgen de la Aurora de Ronda
327	-	Despertar de la Aurora	Bayarcal (Almería)	Asociación musical de la Aurora "Talama" de Bayarcal
329	-	Copla de la Virgen de la Aurora (1)	Monturque	Campanilleros de la Virgen de la Aurora de Monturque
332	-	Copla de la Virgen de la Aurora (2)	Monturque	Campanilleros de la Virgen de la Aurora de Monturque
334	-	Copla de la Virgen de la Aurora	Villafranca de Córdoba	Coro de la Virgen de la Aurora de Villafranca de Córdoba

II. 2. Cancioneros del resto de España

II. 2. 1. *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos* de Federico Olmeda. Código del cancionero: CPB-FO. Fecha de publicación: 1905

Página	Número tonada	Título	Localidad	Informante/s
195	22	Canción del Rosario de la Aurora	-	-

II. 2. 2. *Cancionero salmantino* de Dámaso Ledesma. Código del cancionero: CS-DL. Fecha de publicación: 1907.

Página	Número tonada	Título	Localidad	Informante/s
154	14	Rosario	Casas del conde	-

II. 2. 3. *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel* de Miguel Arnaudas Larrodé. Código del cancionero: CCT-MAL. Fecha de publicación: 1927

Página	Número tonada	Título	Localidad	Informante
73	43	Coplas de la Aurora	Calanda	D. Manuel Herrero y Antonio Sanz (1840)
74	44	Coplas de la Aurora	Calanda	D. Manuel Herrero y Antonio Sanz (1840)
75	45	Coplas de la Aurora	Calanda	D. Manuel Herrero y Antonio Sanz (1840)
76	46	Coplas de la Aurora	Calanda	D. Manuel Herrero y Antonio Sanz (1840)
83	51	Coplas de la Aurora	Torrecilla de Alcañiz	-
146	123	Coplas de la Aurora	Barrachina	-
147	124	Coplas de la Aurora	Barrachina	-
150	130	Coplas de la Aurora	Burbaguena	-

ANEXO II. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS DE LAS TONADAS QUE HEMOS UTILIZADO EN ESTA TESIS

152	134	Coplas de la Aurora	Navarrete	-
180	167	Coplas de la Aurora	Alloza	-
181	168	Coplas de la Aurora	Hijar	-
183	170	Coplas de la Aurora	Hijar	-
183	171	Coplas de la Aurora	Hijar	-
193	181	Coplas de la Aurora	Cortes de Aragón	-
195	186	Coplas de la aurora	Hoz de la Vieja	-
198	189	Canto de la Aurora	Vivel del Río	-
216	214	Canto de Aurora	Linares	-
221	221	Coplas de la Aurora	Sarrión	-
237	237	Letrillas de la Aurora	Fresnada	-
239	240	Coplas de la Aurora	Valderrobles	-

II. 2. 4. Cancionero popular de Extremadura, dos tomos de Bonifacio Gil. Código del cancionero: CPE-BG. Fecha de publicación: 1931

CPE-BG, Tomo I.

Página	Número tonada	Título	Localidad y provincia	Informante/s
326	3	EL Rosario de la Aurora	Huertas de Campanario (Badajoz)	Antonio Reyes
329	7	Los campanilleros. EL Rosario de la Aurora (con letra profana)	Cabeza de Buey (Badajoz)	Antonio Otero Seco

CPE-BG, Tomo II.

Página	Número tonada	Título	Localidad	Informante/s
761	1, 309	Coplas de la Aurora	Fuenlabrada de los Montes (Badajoz)	Modesta
762	3, 311	Rosario de la Aurora	Castilblanco	Francisca Bonilla

ANEXOS DE LA PARTE III. METODOLOGÍA GENERAL

			(Badajoz)	
763 (a)	4, 312	Rosario de la Aurora (versión de Orellana la Vieja)	Catedral de Badajoz	Rafael Jiménez
763 (b)	-, 313	Rosario de la Aurora (versión de Herrera del Duque)	Herrera del Duque (Badajoz)	Dora Camacho Pacheco
768	13, 321	Coplas del Rosario	Casas de Don Pedro (Cáceres)	Magdalena González
775	23, 331	Rosario de la Aurora	Puebla de Alcocer (Badajoz)	Mariano del Río Gutiérrez

II. 2. 5. Colección de cantos populares burgaleses de Antonio José Martínez Palacios. Código del cancionero: CCPB-AJMP. Fecha de publicación: 1932

Página	Número tonada	Título	Localidad	Informante/s
84	57	Canto religioso del calvario	Belorado (Burgos)	-

II. 2. 6. Cancionero de Cáceres y su provincia de Ángela Capdeville. Código del cancionero: CCP-AC. Fecha de publicación: 1969

Página	Número tonada	Título	Localidad	Informante/s
289	11	Rosario de la Aurora	Ahigal (Cáceres)	Asunción Camisón

II. 2. 7. Cancionero musical de la provincia de Valencia de Salvador Seguí. Código del cancionero: CMPV-SS. Fecha de publicación: 1980

Página	Número tonada	Título	Localidad	Informante
928	-	Aurora	Fortaleny	Coro parroquial de la localidad
929a	-	Aurora	Montroy	Coro parroquial y banda de música
929b	-	La Aurora	Puebla de San Miguel	Joaquín Yuste Muñoz
	-	Aurora	Calles	Grupo de vecinos

ANEXO II. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS DE LAS TONADAS QUE HEMOS UTILIZADO EN ESTA TESIS

930a				de la localidad
930b	-	Aurora de la Purísima	Bélgida	Coro de la Aurora
931		Aurora Antigua	Vallada	Coro parroquial
934	-	Aurora	Beniredrá	Coro de la Aurora de la localidad
935	-	Aurora	La Yesa	Serafina y Pilar García Zuriaga
936	-	Canto del Rosario	Jalance	María Fuster y María Rosa Poveda

II. 2. 8. Cancionero popular de la Rioja de Bonifacio Gil. Código cancionero: CPR-BG. Fecha de publicación: 1987

Página	Número tonada	Título	Localidad	Informante
180	435	Canción religiosa	Baños de Río Tobia	- ²
180	436	Canción religiosa	Santa Eulalia Bajera	-
181	437	Canción religiosa	Córnago	-

II. 2. 9. Cancionero popular de Castilla y León. 3 vols. de Miguel Manzano Alonso. Código del cancionero: CPCL-MMA. Fecha de publicación: 1993

CPCL-MMA, III volumen, tomo I.

Página	Número tonada	Título	Localidad	Informante
504	1328	Cristianos venid (I)	San Pedro de Foncollada (León)	-
505	1329	Cristianos venid (II)	Barrillos de Curueño (León)	-

² Tiene informantes pero es muy complicado encontrarlos en el *Índice de Cantores* que aparece en el cancionero. En éste no aparecen referencias a la tonada en particular, sino que aparecen los apellidos de los cantores ordenados alfabéticamente, a los cuales le sigue la página en la que está la tonada que el informante/cantor entregó. La forma de anotar este aspecto, es sumamente complicada y no observa una práctica sencilla, más bien complica la búsqueda.

II. 2. 10. Cancionero popular de Burgos de Miguel Manzano Alonso. Código del cancionero: CPB-MMA. Fecha de publicación: 2001

Página	Número tonada	Título	Localidad	Informante
633	2581 1595	Hermanos venid, devotos llegad (I)	Quintana del Pidio	-
634	2582 1595 (b)	Hermanos venid, devotos llegad (II)	Tolbaños de Abajo	-
634	2583 (1595 (c))	Hermanos venid, devotos llegad (III)	Coruña del Conde	-
635	2584 1597 (a)	Hermanos venid, devotos llegad (IV)	Pinilla de los Barruecos	-
635	2585 1598 (b)	Hermanos venid, devotos llegad (V)	Cuevas de Provanco ³	-
636	2586 (1599)	Hermanos venid, devotos llegaad (VI)	Quintanilla de la Viñas	-
637	2587 (1600)	Hermanos venid, devotos llegad (VII)	Hontoria del Pinar	-
638	2588 (1601)	Hermanos venid, devotos llegad (VIII)	Royuela del Río Franco	-
639	2589 (1602 (a))	Hermanos venid, devotos llegad (IX)	Contreras	-
639	2590 (1603 (b))	Alegría que ya viene el día (I)	Lerma	-
640	2591 (1603 b)	Alegría que ya viene el día (II)	Melgosa	-

³ Cuevas de Provanco no es de Burgos, sino de Segovia.

II. 3. Referencias de las tonadas recuperadas del Archivo Digital del Instituto Milà i Fontanals del CSIC⁴

Nº	Fecha	Localidad/es y provincia	Informante	Título	Fuente	ID. de la pieza
1	1931	Cabeza del Buey (Badajoz)	Antonio Otero Seco	Los campanilleros	Z1931	Z-1931-GIL-294
2	1931	Huertas de Campanario (Badajoz)	Antonio Reyes Huertas	El Rosario de la Aurora	Z1931	Z1931 GIL-290
3	1932	Herrera del Duque (Badajoz)	Gerardo López	El Rosario de la Aurora	Z1932 Schindler	Schindler 197
4	1932	Navarrevisca (Ávila)	-	El Rosario o La campanilla	Z1931	Schindler-152
5	1932	San Pedro Manrique y Voz Mediano (Soria)	Ignacio Rodrigo	Virgen Santa (Aurora)	Z1932	Schindler-879
6	1932	Viniegra de Arriba (La Rioja)	-	Rosario de la Aurora	Z1932	Schindler-472
7	1944	El Cabaco, San Martín del Castañar y Peña de Francia (Salamanca)	-	Dios te salve María (Rosario cantado)	MISIÓN M03	M03-111
8	1944	Mogarraz (Salamanca)	-	Rosario	MISIÓN M03	M03-111
9	1945	Baeza (Jaén)	Manuel Checa Rodríguez	Rosario de la Aurora	MISIÓN M13	M13-076
10	1945	Benisiva y Vall de Gallinera (Alicante)	Teresa Matarredona Aznar	A la aurora tenéis a la puerta	CONCURSO C07	C07-20
11	1945	Cabra (Córdoba)	Francisco del Moral	Campanilleros	CONCURSO C04	C04-41
12	1945	Carcabuey	Campanilleros de Carcabuey	Los hermanos de la Aurora	CONCURSO	CO4-19

⁴ Las piezas están ordenadas por fecha de recopilación y las localidades por orden alfabético.

ANEXOS DE LA PARTE III. METODOLOGÍA GENERAL

		(Córdoba)		(campanilleros)	C04	
13	1945	Castro del Río y Baena (Córdoba)	Los mismos músicos son los informantes	Canto de la Aurora	CONCURSO C04	C04-17
14	1945	Jódar (Jaén)	Fernándo Molina Quesada	Las campanitas	MISIÓN M24	M24-286
15	1945	Montilla (Córdoba)	-	Eres palma (Rosario de la Aurora)	CONCURSO C04	C04-21
16	1945	Peal de Becerro (Jaén)	Encarnación Cabezas Martín	El Rosario de la Aurora	MISION M13	M13-195
17	1945	Quesada (Jaén)	Carlos Fernández Martínez	El Rosario de la Aurora	MISION M13	M13-190
18	1946	Albocàsser (Castellón)	Ismael Segarra Oliete	Despertá Antigua (Rosari de L'Aurora)	MISION M26	M26-105
19	1946	Bollullos par del Condado (Huelva)	Diego Domínguez Pérez	Los campanilleros (I)	MISIÓN M15	M15-326
20	1946	Bollullos par del Condado (Huelva)	Francisco Díaz Rosado	Los campanilleros (II)	MISIÓN M15	M15-324
21	1946	Broto y Yebra de Basa (Huesca)	María Jesús Felices Santués	Aurora de Pascua	MISION M20	M20-257
22	1947	Albocáser (Castellón)	Ismael Segarra Oliete	Despertá	MISION M26	M26-104
23	1947	Alcázar de San Juan y Tomelloso (Ciudad Real)	Francisca Sánchez Moreno	Dios te Salve María (Rosario de la Aurora)	CONCURSO C- 17	C-17-173
24	1947	Almonacid de la Cuba y Zaragoza (Zaragoza)	Gregorio Serrano Minquez	Aurora	MISIÓN M31	M31-033
25	1947	Benasal (Castellón)	Tobías Salés Beltrán	Despertada para el Rosario de la Aurora	M26	M26-032
26	1947	Benasal y Borriana (Castellón)	Vicente Callao Frábregat	Cridá al Rosari d l'Aurora	M26	M26-010
27	1947	Bienvenida	Isabel Gallardo Gómez	El canto de la aurora	CONCURSO	C20-053

ANEXO II. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS DE LAS TONADAS QUE HEMOS UTILIZADO EN ESTA TESIS

		(Badajoz)			C20	
28	1947	Elche de la Sierra (Albacete)	José González	Y veréis a la Virgen de Nieva (Rosario de la Aurora)	CONCURSO C17	C17-160
29	1947	Nueno (Huesca)	Vicente Rivares Fontana	Aurora	MISIÓN M21	M21-547
30	1947	Orellana de la Sierra y Orellana la Vieja (Badajoz)	Isabel Gallardo Gómez	Rosario de la Aurora	CONCURSO C20	C20-127
31	1947	Peñalsordo (Badajoz)	Alfonso González Cabello	Rosario de la Aurora	CONCURSO C20	C20-130
32	1947	Tomelloso y Alcázar de San Juan (Ciudad Real)	Francisca Sánchez Moreno	Entre todas las mujeres (Rosario de la Aurora)	CONCURSO C- 17	C-17-173
33	1947	Totana (Murcia)	Dolores Cayuela Martínez	Aurora	MISIÓN M16	M16-123
34	1947	Villagarcía de la Torre (Badajoz)	Segundo Platero González	El canto de la Aurora (I)	CONCURSO C20	C20-053
35	1947	Villagarcía de la Torre	Segundo Platero González	Rosario de la Aurora (II)	CONCURSO C20	C20-123
36	1947	Villagarcía de la Torre	Segundo Platero González	Rosario de la Aurora (III)	CONCURSO C20	C20-123
37	1948	Alosno (Huelva)	Margarita Bowie Pérez	Los campanilleros (I)	MISIÓN M32	M32-0320
38	1948	Alosno	Margarita Bowie Pérez	Los campanilleros (II)	MISIÓN M32	M32-0319
39	1948	Bonillo, El, Membrilla (Ciudad Real)	Juana María Villalta	Un devoto por ir al Rosario	CONCURSO C24	C24-195
40	1948	Campo (Huesca)	Antonio Sesé Mur y Antonio Ballarín Lacomé	Aurora	MISIÓN M28	M28-724
41	1948	Cerro de Andévalo (Huelva)	Juan Fernández Belardo	Coplas de llamadores	MISION M23	M32-0770
42	1948	Huelva y Rociana del Condado (Huelva)	Victoria Maestre Romero	Coplas de campanilleros	MISIÓN M32	M32-0886
43	1948	Villanueva de los Infantes	Jerónima Villar Agudo	Un devoto por ir al Rosario	CONCURSO	C45-152

ANEXOS DE LA PARTE III. METODOLOGÍA GENERAL

		(Ciudad Real)			C45	
44	1948	Membrilla (Ciudad Real)	Juana María Villalta	Al Rosario de la Aurora tocan	CONCURSO C24	C24-195
45	1948	Orellana la Vieja (Badajoz)	María Rincón Gallardo	Rosario de la Aurora	MISIÓN M33	M33-051
46	1948	San Mateu (Castelló)	Magdalena Biba Cucala	La despertá del Rosari	MISIÓN M34	M34-305
47	1948	Sevilla capital	José Luís Murillo Velázquez de Castro	Si la Aurora entrara en tu cuarto	MISIÓN M-35	M35- 0193
48	1948	Terrinches (Ciudad Real)	Gabriela Gallego Piqueras	Al Rosario de la Aurora tocan	CONCURSO C45	C45-152
49	1949	Arcos de la Frontera (Cádiz)	Niñas de la escuela nacional 1ª Ntra. Sra. de las Nieves	Rosario de la Aurora	MISIÓN M39	M39- 0342
50	1949	Candeleda y Mombeltrán (Ávila)	María Gómenz Galán	Rosario de la Aurora	MISIÓN M37	M37-126
51	1950	Morella (Castellón)	-	Despertinos de Dominicas Libres	Z1950	CMFV-09 (1958) 03
52	1958	Calahorra (La Rioja)	Mauricio Escobés Zabala	Canción de la Aurora	MISIÓN M58	M58-011
53	1959	Arenas de San Pedro (Ávila)	-	Glosa del Santo Vía Crucis	MISIÓN M61	M61a-001
54	1959	Navaluenga (Ávila)	Santos Marful de Juana	Vía Crucis	MISIÓN M61	M61-250
55	1959	Serranillos (Ávila)	Juana González González	El escapulario de la Virgen del Carmen	MISIÓN M61	M61-175

II. 4. Dirección digital en Línea de las cincuenta y cinco piezas anteriores (en el mismo orden)

1. Henry Drummond, "Los campanilleros", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 20 Nov 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/25915>
2. Henry Drummond, "El rosario de la Aurora", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 20 Nov 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/25910>
3. Emilio Ros-Fábregas, Sergio Portales Domínguez, "El Rosario de la Aurora", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 20 Nov 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/23858>
4. Emilio Ros-Fábregas, Sergio Portales Domínguez, "El Rosario o La Campanilla", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 20 Nov 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/23813>
5. Sergio Portales Domínguez, "Virgen Santa (Aurora)", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 21 Nov 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/43031>
6. Sergio Portales Domínguez, "Rosario de la aurora", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 21 Nov 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/39957>
7. Irene E. López Palomo, "Rosario cantado. Dios te salve María", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 06 Dec 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/26666>
8. Irene E. López Palomo, "Rosario cantado. Cristianos venid ", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 06 Dec 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/26655>
9. GT Conservatorio Linares, "Rosario de la Aurora", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 06 Dec 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/31599>
10. Emilio Ros-Fábregas, "A la Aurora teneis a la puerta teneis", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 20 Nov 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/22946>
11. Ascensión Mazuela-Anguita, "Aurora o campanilleros", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 07 Dec 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/12909>
12. Ascensión Mazuela-Anguita, "Los hermanos de la Aurora Campanilleros de Carcabuey", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 24 Jan 2023), <https://musicatradicional.eu/es/piece/12881>
13. Ascensión Mazuela-Anguita, "Canto de la aurora", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 11 Dec 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/12879>
14. Ascensión Mazuela-Anguita, "Las Campanitas (variante de Los Campanilleros)", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 24 Jan 2023), <https://musicatradicional.eu/es/piece/23221>

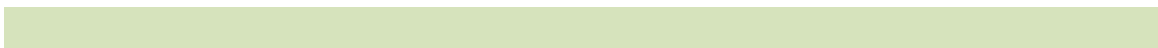
15. Ascensión Mazuela-Anguita, "Eres palma", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 12 Dec 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/12886>
16. GT Conservatorio Linares, "El rosario de la Aurora", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 20 Nov 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/32674>
17. GT Conservatorio Linares, "El rosario de la aurora", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 20 Nov 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/32653>
18. Pau Garriga Santapau, Mariona Reixach, "Despertà (Rosari de L'Aurora)", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 20 Nov 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/12770>
19. Maite Luján Cambroner, "Los Campanilleros. Con las cuentas del santo rosario", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 06 Dec 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/36521>
20. Maite Luján Cambroner, "Los Campanilleros. En el tiempo en que la familia", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 06 Dec 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/36505>
21. Rodrigo Ahumada Arce, "Aurora de Pascua", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 21 Dec 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/18754>
22. Pau Garriga Santapau, Mariona Reixach, "Despertà (Rosari de L'Aurora)", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 20 Nov 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/12770>
23. Pedro Pablo Polo Franco, "Entre todas las mujeres", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 11 Dec 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/33346>
24. Ana María Alarcón Jiménez, "Aurora", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 21 Dec 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/27377>
25. Pau Garriga Santapau, Mariona Reixach, "Despertada para el Rosario de la Aurora", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 22 Nov 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/12251>
26. Pau Garriga Santapau, Mariona Reixach, "Cridá al Rosari de l'Aurora", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 22 Nov 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/12129>
27. Marta Serrano Gil, "El canto de la Aurora", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 20 Nov 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/31330>
28. Pedro Pablo Polo Franco, "Y vereis a la Virgen de Nieva", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 21 Nov 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/33056>
29. Rodrigo Ahumada Arce, "Aurora", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 21 Nov 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/16001>

ANEXO II. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS DE LAS TONADAS QUE HEMOS UTILIZADO EN ESTA TESIS

30. Marta Serrano Gil, "Rosario de la Aurora", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 20 Nov 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/34156>
31. Marta Serrano Gil, "Coplas para el Rosario de la Aurora (Vía Crucis)", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 20 Nov 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/34159>
32. Pedro Pablo Polo Franco, "Entre todas las mujeres", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 11 Dec 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/33346>
33. Esperanza Clares Clares, "Aurora", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 07 Dec 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/12377>
34. Marta Serrano Gil, "El canto de la Aurora", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 20 Nov 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/31330>
35. Marta Serrano Gil, "Rosario de la Aurora", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 20 Nov 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/34152>
36. Marta Serrano Gil, "Rosario de la Aurora", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 20 Nov 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/34152>
37. Juan Francisco Pérez Fuentes, "Los campanilleros", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 20 Nov 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/35744>
38. Juan Francisco Pérez Fuentes, "Los campanilleros", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 20 Nov 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/35744>
39. Emilio Ros-Fábregas, Esther Navarro Justicia, "Al Rosario de la Aurora tocan ", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 20 Nov 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/26120>
40. Rodrigo Ahumada Arce, "Aurora", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 07 Dec 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/17270>
41. Lucía Catalán Báguena, "Coplas de LLamadores", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 21 Nov 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/63951>
42. Lucía Catalán Báguena, "Coplas de Campanilleras", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 21 Nov 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/64518>
43. Esther Navarro Justicia, "Al Rosario de la Aurora tocan", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 20 Nov 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/16568>
44. Emilio Ros-Fábregas, Esther Navarro Justicia, "Al Rosario de la Aurora tocan ", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 20 Nov 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/26120>
45. Anna Sánchez Carafí, "Un devoto por ir al Rosario", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 07 Dec 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/21639>

46. Pau Garriga Santapau, Mariona Reixach, "La despertà del Rosari", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 06 Dec 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/13030>
47. Elisa Abril-Bayón, "Si la aurora entrara en tu cuarto", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 24 Jan 2023), <https://musicatradicional.eu/es/piece/65083>
48. Esther Navarro Justicia, "Al Rosario de la Aurora tocan", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 20 Nov 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/16568>
49. Emilio Ros-Fábregas, "De campanilleros. En el cielo se alquilan balcones", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 24 Jan 2023), <https://musicatradicional.eu/es/piece/30588>
50. Emilio Ros-Fábregas, Mariona Reixach, "Rosario de la Aurora", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 20 Nov 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/20949>
51. Pau Garriga Santapau, "Despertinos de dominicas libres", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 22 Nov 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/64084>
52. Paula Molina González, "Canción de la Aurora ", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 11 Dec 2022), <https://musicatradicional.eu/es/piece/37463>
53. Emilio Ros-Fábregas, "Glosa del Santo Viacrucis", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 24 Jan 2023), <https://musicatradicional.eu/es/piece/20557>
54. Emilio Ros-Fábregas, Mariona Reixach, "Via Crucis", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 24 Jan 2023), <https://musicatradicional.eu/es/piece/20558>
55. Emilio Ros-Fábregas, Mariona Reixach, "El escapulario de la Virgen del Carmen", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 06 Dec 2022), <https://musicatradicional.eu/piece/20565>

ANEXO III

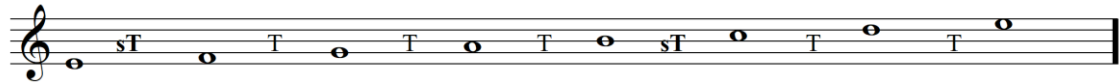


ANEXO III. SISTEMAS MELÓDICOS MODALES Y TONALES

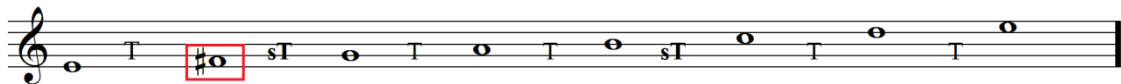
III. 1. Sistemas melódicos modales

MODO DE MI

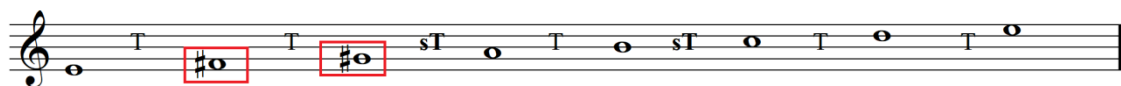
1. Modo de Mi con estructura *diatónica natural*:



2. Modo de Mi con segundo grado alterado.



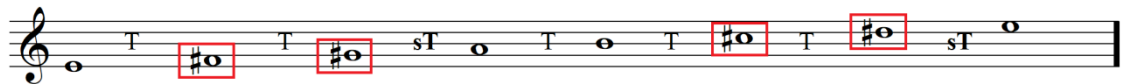
3. Modo de Mi con segundo y tercer grado alterado.



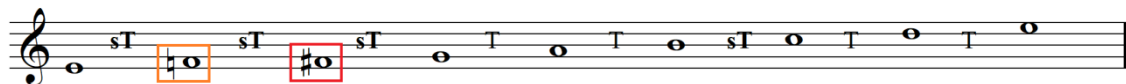
4. Modo de Mi con segundo, tercer y sexto grado alterado.



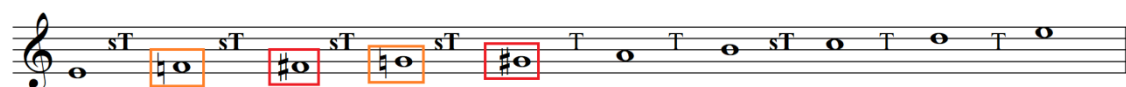
5. Modo de Mi con segundo, tercer, sexto y séptimo grado alterado.



6. Modo de Mi con segundo grado inestable o cromatizado.



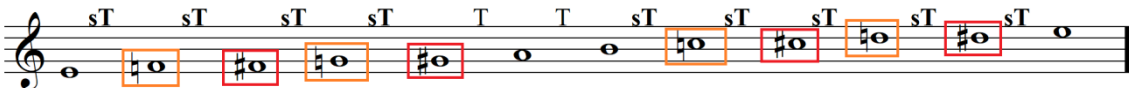
7. Modo de Mi con segundo y tercer grado inestable o cromatizado.



8. Modo de Mi con segundo, tercero y sexto grado inestable o cromatizado.



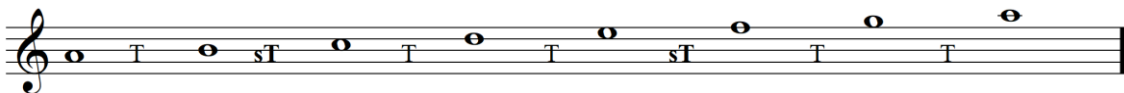
9. Modo de Mi con segundo, tercero, sexto y séptimo grado inestable o cromatizado.



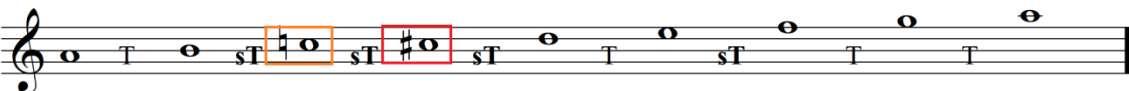
10. Otras estructuras del modo de Mi con grados alterados y cromatizadas al mismo tiempo.

MODO DE LA

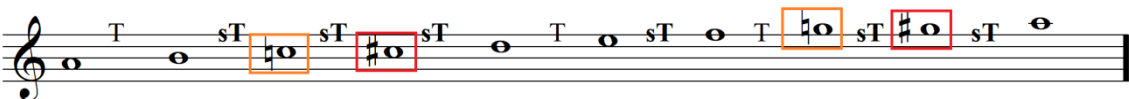
11. Modo de La con estructura *diatónica natural*:



12. Modo de La con tercer grado inestable o cromatizado.

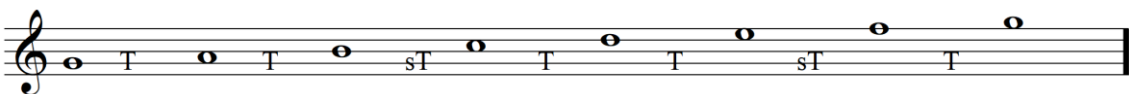


13. Modo de La con tercer y séptimo grado inestable o cromatizado (y sexto).



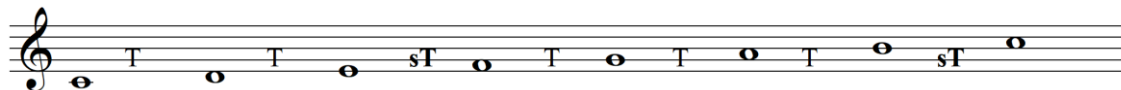
MODO DE SOL

14. Modo de Sol con estructura *diatónica natural*.



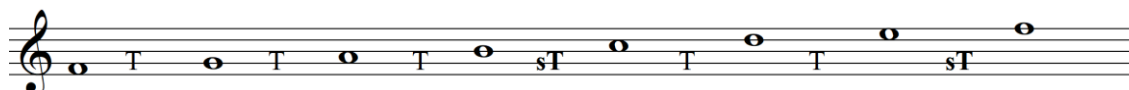
MODO DE DO

15. Modo de Do con estructura *diatónica natural*.



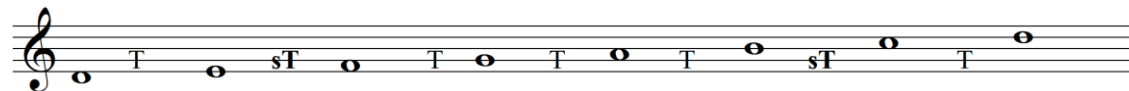
MODO DE FA

16. Modo de Fa con estructura *diatónica natural*.



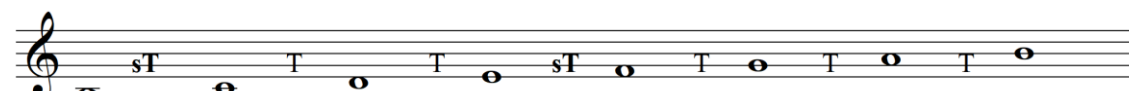
MODO DE RE

17. Modo de Re con estructura *diatónica natural*.



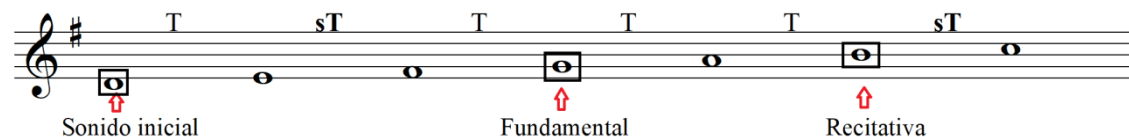
MODO DE SI

18. Modo de Si con estructura *diatónica natural*.



II. 2. Sistemas melódicos modales con sonoridad tonal

19. Modo mayor. Este sistema melódico le corresponde a una pieza determinada¹, que usa la sonoridad de Sol Mayor. Comienza en el V grado, con una cuerda recitativa en Si, ampliando el ámbito melódico a Do.



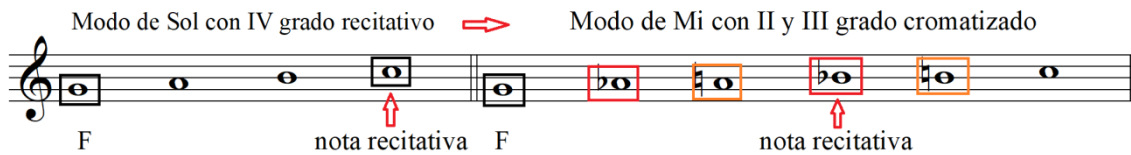
¹ La tonada está en Miguel Manzano Alonso: *Cancionero leonés*, Vol. 1, tomo I. (León: Diputación Provincial del León, 1993). Vol. I, tomo I, pág. 219, tonada núm. 17 con el título: “Marinero, dale al barco, que me muero”.

20. Modo menor. Este sistema melódico le corresponde a una pieza determinada², que usa la sonoridad del Re menor. Comienza en el VI grado y tiene el séptimo, el sexto y el tercer grado cromatizado.



III. 3. Sistemas melódicos con equívocos modales y tonales

21. Equívoco modal. La pieza está en principio en un modo de Sol, pero a medida que la transcripción continúa, cambia a modo de Mi con segundo y tercer grado cromatizado³.

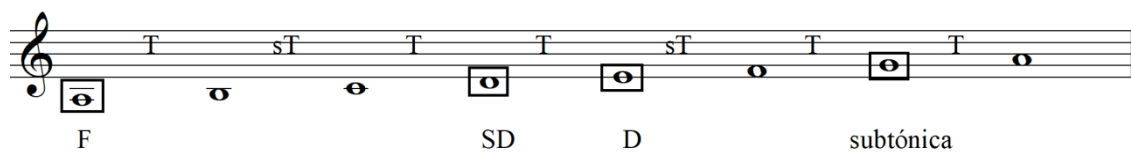


III. 4. Sistemas melódicos tonales

22. Tonal mayor.



23. Tonal menor⁴.



24. Tonalidad mixta: mayor/menor

² La tonada está en Miguel Manzano Alonso: *Cancionero leonés*, Vol. 1, tomo I. (León: Diputación Provincial del León, 1993). Vol. I, tomo I, pág. 244, tonada núm. 39 con el título: "Entra galán".

³ La tonada está en Miguel Manzano Alonso: *Cancionero leonés*, Vol. 1, tomo II. (León: Diputación Provincial del León, 1993). Vol. I, tomo I, pág. 375, tonada núm. 534 con el título: "Clavelina, clavelina".

⁴ En este sistema melódico agrupamos a las tres escalas menores más comunes. Es decir, la escala menor natural, que es la que aparece en la lista con el número 23. La escala menor armónica, que posee el séptimo grado alterado ascendentemente. Y la escala menor melódica, cuyos grados VI y VII se alteran ascendentemente cuando la línea melódica asciende y vuelven a su estado natural, cuando la línea melódica desciende.

ANEXO IV



ANEXO IV. INTEGRACIÓN DEL CÓDIGO NUMÉRICO EN UNA BASE DE DATOS

La intención de este Anexo IV es la de integrar el código numérico de atributos en una base de datos tipo Access, con el objetivo de que nos sirva para poder clasificar las variantes melódicas del Rosario de la Aurora por el tipo de atributo que deseemos. A continuación voy a exponer los pasos que he dado para crearla, e incorporar el código en ella.

El **primer paso** es establecer una tabla tipo Access¹ y diseñarla de modo que todos los atributos o parámetros de análisis que he determinado aparezcan nombrados. Se pueden ver ordenados en la Imagen 1 (SM, C, I, CM, P, A, EF, EM, T, M, ER, TV, VA, VI, EP, TT). En el último campo de la derecha, cuando estemos diseñando la hoja de datos (en vista de diseño), tenemos que elegir la opción de “Datos adjuntos” (Imagen 2). Esta pestaña la necesitamos para luego poder adjuntar la partitura. Los demás campos irán con el tipo de dato “Número” o “Texto”. En la primera columna de la izquierda debemos incorporar la referencia de la tonada. Con letra mayúscula y entre paréntesis, el tipo melódico a la que pertenece.

Imagen 1. Creación de una tabla Access. e introducción de campos con el nombre abreviado de los atributos de análisis musical.

REF	SM	C	I	CM	P	A	EF	EM	T	M	ER	T	VS/VI	EP	TT	
MPCP-LLP-153a (A)	23	6	1	4	7	19	1	2	2	1	4	3	5	3	2	(1)
MPCP-LLP-153b (A)	23	6	1	4	7	16	1	2	2	1	4	3	5	3	6	(2)

Imagen 2. En vista de diseño, el campo de partitura deberá ir como “dato adjunto”, con la finalidad de poder introducir la imagen de la partitura.

VS/VI	Número
EP	Texto
TT	Texto
PARTITURA	Datos adjuntos

El **segundo paso** es el de introducir el código numérico de atributos de cada partitura, en las filas de la tabla acces, y su correspondiente partitura en el campo de “Datos adjuntos”

¹ La base de datos que he utilizado es la de Word, concretamente Access. En su versión de 2007.

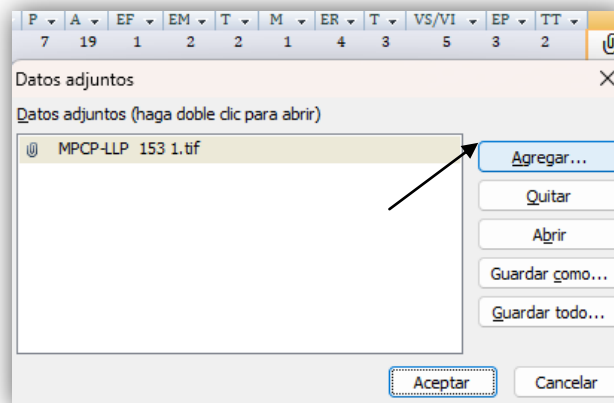
(Imagen 3). En este caso he introducido cuatro partituras y he dejado registrado su código numérico en las filas de la base de datos.

Imagen 3. Introducción del código numérico en cada una de las filas de la tabla acces. Como se pueden comprobar en la imagen hay 4 registros.

REF	SM	C	I	CM	P	A	EF	EM	T	M	ER	T	VS/VI	EP	TT	
MPCP-LLP-153a (A)	23	6	1	4	7	19	1	2	2	1	4	3	5	3	2	0(1)
MPCP-LLP-153b (A)	23	6	1	4	7	16	1	2	2	1	4	3	5	3	6	0(2)
MPCP-LLP-155 (A)	23	3	1	4	7	16	1	2	2	5	4	3	5	3	12	0(1)
ASSC-RJR-179 (A)	23	3	1	4	7	12	1	1	2	5	4	3	4	3	1	0(5)

El **tercer paso** sería integrar las partituras en la base de datos, en el campo de “Datos adjuntos”. Lo primero que hay que hacer es crear una carpeta externa donde estarán todos los documentos que queramos incluir en la base de datos. Una vez que dispongamos de estos documentos, nos iremos a la base de datos y en el campo de “Datos adjuntos”, haremos click con el ratón con el botón derecho y nos saldrá una opción que es la de “Administrar datos adjuntos”. Pincharemos aquí y a continuación saldrá una ventana en la que nos ofrecerá la opción de agregar datos (Imagen 4). Pinchamos en el botón y solo tendremos que buscar la ubicación de nuestra carpeta con los documentos, y los iremos colocando en la columna de datos adjuntos, según el orden que hayamos elegido con anterioridad.

Imagen 4. En la columna de datos adjuntos, pincharemos con el botón derecho del ratón y nos saldrá esta ventana con la opción de agregar.



Una vez cargadas las partituras (que deben ser en formato de imagen, jpg. o tiff.) en la base de datos, la última columna ya no aparecerá con el número 0, sino que junto al símbolo de dato adjunto, nos aparecerá el número 1, 2, 3, etc., que indica que hay uno o varios documentos cargados. Finalizado este tercer paso, las partituras (que aún no las podemos

ver), las podemos ir ordenando por el atributo que deseemos: de sistemas melódicos modales a tonales, de ámbitos interválicos menores a mayores, etc.

Si nos fijamos en las columnas de las imágenes 5, 6 y 7, podemos observar que muchos de sus atributos coinciden, de modo que el orden lo irá realizando la tabla automáticamente. El **cuarto paso** sería la visualización y selección de las partituras, ordenadas según el atributo que necesitemos estudiar del repertorio. Como ejemplo podemos visualizar por medio de los números del código, los sistemas melódicos de las partituras que estamos analizando.

Si nos interesa ver aquellas partituras que tienen los sistemas melódicos modales, los podemos ordenar en la tabla Acces dándole a la opción de A→Z. Automáticamente el programa ordena esa columna desde 1 a 24; siendo el rango 1-18 para los modos y 19-24 para aquellos sistemas melódicos en proceso de tonalización o tonales. El programa ordena las partituras siguiendo este criterio. Si nos interesa estudiar los ámbitos melódicos, realizamos el mismo proceso, con la información que establecimos en la Metodología General, considerando el rango de 1-22 para los intervalos. Si queremos estudiar los compases, con el mismo procedimiento, el programa ordena los compases de las tonadas, que en esta caso corresponden a los metros de 2, 3 y 4 por cuatro, 6/8 y otros compases, puesto que son los compases que más se utilizan en este repertorio.

Imagen 5

CÓDIGO VARIANTE	
REF	SM
CPE-BG-326 (I) (O)	7
FMT-IMF (EX)-2 (O)	7
FMT-IMF (CYM)48 (E)	10
CPB-MMA-634b (C)	11
CPG-GTR-643 (O)	11
FMT-IMF-(JAE)-16 (C)	11
FMT-IMF (CYL)-53 (O)	11
FMT-IMF (CYL)-7 (O)	11
CPCL-MMA-505 (O)	12
CPB-MMA-635b (C)	13
MPCP-LLP-246 (G)	13
FMT-IMF (EX)-45 (G)	13

Imagen 6

P	A	EF	EM
7	5	1	1
4	5	1	1
4	5	1	1
4	6	1	1
6	6	1	1
4	6	1	1
6	6	1	1
6	6	1	1
4	7	1	1
7	7	1	1
4	7	1	1
7	7	1	1
7	7	1	1

Imagen 7

T	M	ER	T
2	1	4	3
1	1	4	2
1	1	4	4
2	1	4	3
3	1	4	3
2	1	4	3
2	1	4	3
4	1	4	3
1	1	4	3
3	1	4	3
4	1	1	3
3	1	4	3

ANEXO V



ANEXO V. COPIA DE LAS TRANSCRIPCIONES ORIGINALES DE LOS CANCIONEROS UTILIZADOS

V. 1. Cancioneros y recopilaciones de Andalucía

V.1.1. Copia de las tonadas del *Cancionero popular de la provincia de Jaén* de María de los Dolores Torres de Gálvez

Título y página: “A la aurora venimos buscando”, pág. 407

B) ROSARIO DE LA AURORA

A LA AURORA VENIMOS BUSCANDO

M. D. = 112

A la au- ro- ra ve- ni- mos bus- can- do que di- cen que
an- da por es- te lu- gar re- co- gién- do ro-
sas y jaz- mi- nes pa- ra los de- vo- tos que
van a re- zar. Her- ma- nos ve- nid, cris- tia- nos lle-
gad, a re- zar- le el ro- sa- rio a Ma- ri- a si el
rei- no del cie- lo que- reis al- can- zar

Título y página: "Es María la caña del trigo", pág. 409

ES MARIA LA CAÑA DEL TRIGO

M. J = 100

Es María la caña del trigo
San José es la espiga y el Niño es la flor
y el Espíritu Santo es el grano
que está allí formado por obra de Dios.

<p>Al Rosario de María tocan campanas de plata cirios de marfil y en el cielo se alquilan balcones para ver la entrada de la Emperatriz y en el cielo...</p> <p>Cristianos, venid, devotos, llegad a rezar el rosario a María si el Reino del Cielo queréis conquistar a rezar el...</p>	<p>Rosalía, tu madre te llama que vayas a Misa a Misa a Jesús. Que está el padre diciendo la Misa y no hay quien le ayude ayúdale tú.</p> <p>Que está el padre...</p> <p>Y no hay que dudar y no hay que dudar que por chica que sea la Hostia está Dios entero sin faltarle «na». Que por chica...</p>
--	---

— 409 —

Título y página: Rosario de la Aurora, pág. 411

ROSARIO DE LA AURORA

M. J. = 112

Es Ma - ri - a la ca - ña del tri - go San Jo - sé es la es -
pi - ga y el Ni - ño es la flor — y el Es -
pi - ri - tu San - to es el gra - no que allí está en - ce -
rra - do por o - bra de Dios - Her - mo - so fa -
rol — que i - lu - mi - na tus lu - ces al cie - lo y
ba - jan al - sue - lo a dar nos fer - vor —

Es María la caña del trigo
San José es la espiga
y el Niño es la flor;
y el Espíritu Santo es el grano
que allí está encerrado
por obra de Dios.

ESTRIBILLO

Hermoso farol
que ilumina tus luces al cielo
y bajan al suelo
a darnos fervor.

Pecador que en la cama te acuestas
y al santo rosario
no vas a acudir
Quiera Dios que el calor de la cama
todo se te vuelva, fuego contra ti.

ESTRIBILLO

Hermanos, venir
con coronas de lirios y rosas
para los devotos
que van a muñir.

En la cueva de la penitencia
Santa Rosalía su pelo cortó
El demonio le daba combate
Y ella se consuela
con llamar a Dios.

ESTRIBILLO

Hermoso farol
que a los pies de la Aurora María
dobló la cabeza
el fuerte dragón.

En el cielo se reza el rosario
con lenguas de plata,
cuentas de marfil
Y en el cielo se alquilan balcones
Por ver a la Aurora a la Emperatriz

ESTRIBILLO

Hermanos, venir
a rezar el rosario a la Aurora
Si el reino del cielo
queréis conseguir.

— 411 —

Título y página: Rosario de la Aurora, pág. 413

ROSARIO DE LA AURORA

M. $\text{♩} = 112$

A la au-ro-ra ve-ni-mos bus-can-do, que
 di-cen que an-da por es-te lu-gar, re-co-
 -gien-do ro-sas y jaz-mi-nes, pa-ra los de-vo-tos que
 van a re-zar. Her-ma-nos ve-nid — Her-ma-nos lle-
 -gad — a re-zar-le el ro-sa-rio a la au-ro-ra, si el
 rei-no del cie-lo que-réis al-can-zar.

<p>A la aurora venimos buscando que dicen que anda por este lugar, recogiendo rosas y jazmines para los devotos que van a rezar.</p> <p style="text-align: center;">ESTRIBILLO</p> <p>Hermanos venid, hermanos llegad a rezarle el rosario a la aurora si el reino del cielo, queréis alcanzar.</p>	<p>Un devoto por ir al rosario por una ventana se quiso arrojar y le dijo la Aurora María detente devoto, por la puerta sal. Hermanos venid...</p> <p>En la cueva de la penitencia Santa Rosalía su pelo cortó el demonio le daba combate y ella se consuela con llamar a Dios. Hermanos venid...</p>
--	---

— 413 —

Título y página: "los despertadores" y "Los auroros", pág. 415

LOS DESPERTADORES

Los her - ma - nos del Santo ro - sa - rio al bri - llar el
Si - a van a des - per - tar — van a des - per - tar — con sus
can - tos que a - le - gran l'au - ro - ra las al - mas de
vo - tas de nues - tra her - man - dad —

LOS AUROROS

M. J. = 112

Si con - tri - to re - zas el ro - sa - rio con
que mu - chas cul - pas ten - gas que pe - nar. No te es -
pan - tes, que el san - to ro - sa - rio, por gran - des que
se - an, se fan de per - do - nar. Cris - tia - nos ve -
- nid de - vo - tos lle - gad, a re - zas el ro -
sa - rio a Ma - ri - a so - las y a - le - gri - a del
tris - te mor - tal.

- 415 -

Título y página: "Ya la aurora", pág. 419

YA LA AURORA

M. J. = 108

Ya la au - ro - ra bri - lla mas tem - pra - no y
mas en - cen - di - do bri - lla el a - re - bol que la au
ro - ra trae es - ta ma - ña - na cie - los por al - fom - bra por
co - ro - na el sol, por co - ro - na el sol que la au
ro - ra trae es - ta ma - ña - na cie - los por al - fom - bra por
co - ro - na el sol.

— 419 —

V.1.2. Copia de las tonadas del *Cancionero popular de la provincia de Granada de Germán Tejerizo Robles*

Título y página: "La aurora", pág. 620

341.-LA AURORA
(ALFORNÓN)

Andantino

1.-El ro-cí-o de la madru-ga-da pa-ra la cabe-za dicen
qu-hace mal. Sa-care-mos la au-ru-ra a la calle q'extienda su manto y nos pro-
te-ge-ra.

- 1.-El rocío de la madrugada.
para la cabeza dicen que hace mal.
Sacaremos la Aurora a la calle
que extienda su manto y nos cobijará.
- 2.-Hermanitos de la Santa Aurora.
venid, que ya es hora: la cama dejad.
Sacaremos el santo rosario
con alegres voces por este lugar.
- 3.-Los faroles ya están encendidos:
por falta de manos no pueden salir.
Llamaremos ángeles del cielo
para que el rosario vengan a asistir.
- 4.-Sacerdote, ministro de Cristo
que con vuestras manos eleváis a Dios,
lo bajáis del cielo a la tierra
con dulces palabras de Consagración.
- 5.-Hermanitos que más madrugaren
a coger la rosa del santo rosal.

Título y página: "La aurora", pág. 622

342.-LA AURORA
(ALMEGÍJAR)

A.-LOS FAROLES YA ESTÁN ENCENDIDOS

Andante

1. Los faroles ya están encen-di-dos; por falta de gente no pue-
den sa - lir . Lla - ma - remos án - ge - les del cie - lo q. al santo Ro -
sario vengán a a - sis - tir, vengán a a - sis - tir. Si tu di - cha no fue -
ra tan grande se a - ca - ba - ra el mundo con fue - go sin fin, si tu di - cha
no fuera tan grande se a - ca - ba - ra el mundo con fue - go sin fin .

1.-Los faroles ya están encendidos;
por falta de gente no pueden salir.
Llamaremos ángeles del cielo
que al santo rosario vengán a asistir.
Vengán a asistir.
Si tu dicha no fuera tan grande,
se acabara el mundo con fuego sin fin..

2.-En el Puerto de Santa María
la rueda de un coche a un niño mató,
y su madre, triste y afligida,
los escapularios del Carmen le echó.
Y se levantó.
Y abrazando a su madre le dice:
"La Virgen del Carmen me resucitó".

Título y página: "Por lo más alto del cielo", pág. 623

B.-POR LO MÁS ALTO DEL CIELO

Andante molto.



1. Se pa-se-a San Fran-cis-co con u-na vela en la ma-no
y en la o-tra un Santo Cristo. Por lo más al-to del cielo se pase-
a San Fran-cisco con una vela en la ma-no y en la otra un San
to Cris-to.

1.-Por lo más alto del cielo
se pasea San Francisco
con una vela en la mano
y en la otra un Santo Cristo.

2.-Por lo más alto del cielo / se pasea una Estrella
que se llama Encarnación / porque Cristo encarnó en Ella.

Título y página: "Campanillas llaman a tu puerta", pág. 623.

C.-CAMPANILLAS LLAMAN A TU PUERTA

Allegretto



1. Campa-nillas llaman a tu puerta; ni te llaman e-llas ni
te lla-mo yo; que te llama la Virgen Ma-rí-a con dulces pa-
labras de con-so-lación, que te llama la Virgen Ma-rí-a con dul-
ces pa-la-bras de con-so-la-ción.

Título y página: "La aurora", pág. 625

343.-LA AURORA (BÉRCHULES)

Andantino



1. En el cielo todas las mañanas sacan el ro-sario al a-ma-ne-
cer; San Francisco lleva el estan-darte, los santos las luces, la cruz
San Mi-guel. Ve-nid a co-ger de la ro-sa fragan-te y hermosa que
sembró Ma-rí-a con-tra Lu-ci-fer.

En el cielo todas las mañanas
sacan el rosario al amanecer:
San Francisco lleva el estandarte,
los santos las luces, la cruz San Miguel.
Venid a coger
de la rosa fragante y hermosa
que sembró María contra Lucifer.

Como se comprende, no es que en BÉRCHULES se cantara únicamente la copla transcrita, sino que nuestras comunicantes no recordaban ninguna otra. Por cierto que ésta ni siquiera es nada original y la misma la veremos cantada en otros lugares, aunque en este caso está construida según la fórmula más completa y clásica de siete versos, fórmula que, como ya hemos comentado, echaremos de menos en otras ocasiones por haberse olvidado los tres últimos.

Añadiremos que, por admitirlo su melodía tan sencilla como semejante a otras varias que iremos viendo después, la susodicha falta de letras puede remediarse fácilmente cantando otras de igual estructura métrica que no faltan en estas páginas.

Título y página: "La aurora", pág. 626

344.-LA AURORA (BUBIÓN)

Andante

1. Un de- voto, por ir al ro-sa-rio, por una venta-na se qui-
Virgen Marí -a le dí -jo: "Detente , devo-to, por la
so tirar. Y ia /sal. Hermanos ,venid ,herma-nos,llegad, que sa
puerta
liendo las claras del dí -a, la Virgen Marí -a aguardan-do está.

- 1.-Un devoto por ir al rosario
por una ventana se quiso tirar
y la Virgen María le dijo:
"Detente, devoto, por la puerta sal".
Hermanos, venid,
hermanos, llegad,
que saliendo las claras del día,
la Virgen María aguardando está.
- 2.-San Francisco se perdió una tarde:
sus hijos devotos lo van a buscar.
Lo encontraron en el Paraíso
cortando las rosas del santo rosal.
Hermanos, venid,
hermanos, llegad,
que saliendo las claras del día,
la Virgen María aguardando está.

Una veces por sobra y otras por falta de elementos, el caso es que cualquiera que sea la estructura de estas coplas, rara vez nos encontramos con unos ejemplos que sean totalmente idénticos a otros, y es en este hecho donde radica la grande riqueza de la canción popular con temas que, aún siendo muy semejantes entre sí, casi siempre varían algo. Lo decimos porque en el caso de BUBIÓN la estructura es la más clásica; pero no hay un verso de pie quebrado, sino dos. En realidad, el esquema métrico estaría más perfecto si sólo se cantara el segundo de ellos ("Hermanos, llegad"), que, según la norma, rimaría con "Aguardando está".

Título y página: La Aurora, pág. 627

345.-LA AURORA
(CHERÍN)

Allegretto

1. En el puente de la santa Auro -ra la rue -da de un carro a un
ni -ño pi -lló . En el Siete horas es -tu -vo di -
funto ; la Virgen Ma - rí -a lo re - su -ci -tó , siete
-tó. Cristianos, venid, de -votos , lle - gad a re -zar el ro
sario a Ma -rí -a , solaz y a -le - grí -a del triste mor -tal ,
a re - / -tal .

1.-En el puente de la santa Aurora
la rueda de un carro a un niño pilló.
Siete horas estuvo difunto;
la Virgen María lo resucitó.
Cristianos, venid,
devotos, llegad
a rezar el rosario a María,
solaz y alegría del triste mortal.

2.-Es María la caña del trigo,
San José, la espiga y el Niño la flor
y el Espíritu Santo es el grano

Título y página: "La aurora", pág. 629

346.-LA AURORA (JUVILES)

Andante modto.

1. De los cielos bajó una pa - lo - ma y a Santo Domin - go se vino a
posar; re - pa - ré que, el pico tra - í - a las quin - ce rosas del santo ro -
sal. Venid a rezar; hallaréis en el santo ro - sario consuelo y auxilio, fa -
vor y piedad.

1.-De los cielos bajó una paloma
y a Santo Domingo se vino a posar:
reparé que en el pico traía
las quince rosas del santo rosar.
Venid a rezar:
hallaréis en el santo rosario
consuelo y auxilio, amor y piedad.

2.-Por la calle que pasa el rosario
el demonio astuto no puede pasar,
que lo tiene la Aurora María
preso con cadenas en su tribunal.
Venid y alabad
a la Reina del cielo y la tierra
que sustenta al hombre que al rosario va.

3.-Es María la espiga del trigo,
San José la caña y el Niño la flor
y el Espíritu Santo es el grano
que está alimentado por obra d Dios.
Tened atención,
que por chica que sea una hostia
tiene Cuerpo y Sangre de nuestro Señor.

Título y página: "La aurora", pág. 632

347.-LA AURORA
(LANJARÓN)

Andante tranquilo
(Instrumentos)

1. Jesu-cristo quedó con
noso-tros en el Sacra-men-to grande del altar, y del
vino nos de-jó su Sangre y del pan su Cuerpo y di-vi-
solo
nidad. Pan consustancial, Pan ba-ja-do del cie-lo por ángel
que, hom
al
bre re-ga -la tan ri -co man -jar.

1.-Jesucristo quedó con nosotros
en el Sacramento grande del altar
y del vino nos dejó su Sangre
y del pan, su Cuerpo y divinidad.
Pan consustancial,
Pan bajado del cielo por ángel
que al hombre regala tan rico manjar.

2.-Demos gracias al señor San Roque,
al santo Vicente y a San Sebastián,
que nos libran, guardan y defienden
del cólera morbo, mortífero mal
que, sin respetar
a pontífices, reyes ni obispos,
a todos arrastra a la eternidad.

3.-Santo mártir, Sebastián glorioso,
recibe a este pueblo en tu protección;

- 632 -

Por tu intercesión,
haz que todos, juntos en el cielo,
te entonemos cantos en paz y en unión.

Título y página: "La aurora", pág. 634

OTRA MELODÍA PARA LAS MISMAS COPLAS

Solemne y despacio

9. Leván-taos, de -vo-tos cristianos, a la -bar a aque- lia
que es Madre de Dios. Levan- /Dios, a la pu- ra y candi- da azu- ce -
na, Reina de los cie - los, Au -ro -ra del Sol. A su
resplan-dor, a su resplandor se repliega la os-cu -ra ti-nie -bla
y al hombre lo col - ma de glo-ria y ho - nor.

9.-Levantaos, devotos cristianos,
a alabar aquella que es Madre de Dios,
a la pura y cándida azucena,
Reina de los cielos, Aurora del Sol.
A su resplandor
se repliega la oscura tiniebla
y al hombre lo colma de gloria y honor.

10.-El apóstol Santiago, una noche,
junto al río Ebro contemplando está,
y sus ojos, fijos en el cielo,
bebieron aliento en este pilar.
Cuánto es de admirar
que es la Virgen la que vino a España,
la Virgen María en carne mortal.

Título y página: "La aurora", pág. 637

348.-LA AURORA
(LAROLES)

A.-LA ALBORADA YA ESTÁ ASOMANDO

Allegretto
(Instrumentos)

ritard.

Adagio

1. La albo - rada ya está a - somando, y el sol, sus rayos, ya pron - con

to saldrá. Levan - taos, no seáis pere - zosos, que la Virgen pu - ra

os lo va a premiar. Despiértate ya y a - cude pronto a re -

zarle y a dar a - legría a su Ma - jestad.

1.-La alborada ya está asomando
y el sol, con sus rayos, ya pronto saldrá.
Levantaos, no seáis perczosos,
que la Virgen pura os lo va a premiar.
Despiértate ya
y acude pronto a rezarle
y a dar alegría a Su Majestad.

2.-Los faroles ya están encendidos;
por falta de gente no pueden salir;
llamaremos ángeles del cielo
que al santo rosario vengan a asistir.

Título y página: "La aurora", pág. 639

349.-LA AURORA (LOBRAS)

Andantino

1. El de-monio, como es tan travieso, en una be-llota se qui-
so meter. Y la Virgen Ma-ría le di-ce: "De-tente, de-monio,
no vas a co-ger", y la /-ger".

- 1.-El demonio, como es tan travieso,
en una bellota se quiso meter.
Y la Virgen María le dice:
"Detente, demonio; no vas a coger".
- 2.-Perezoso que estás en la cama
oyendo las voces del despertador,
si las oyes y no te levantas,
serás del infierno horrible tizón.
- 3.-Un hermano le dice a otro hermano
"Levántate, hermano, vamos a rezar".
"Pues no quiero ni me da la gana,
que vaya mi alma que está descansá".
- 4.-En el cielo todos los domingos...

Adviértase en el cuarto verso del **primer cuarteto** el vulgarismo del infinitivo "coger", en lugar de "caber".

También conocían en LOBRAS la música tan popular de los célebres "Campanilleros" ("Por los campos de mi Andalucía..."). Y en algunas ocasiones cantaban el Despierto de la Aurora con tal melodía, aplicándoles las mismas coplas aquí transcritas.

Esta versión nos ahorra transcribir a continuación la cantada en PÓRTUGOS pues tiene una melodía idéntica a la presente de LOBRAS y todas sus estrofas nos son ya conocidas.

Título y página: "La aurora", pág. 640

350.-LA AURORA
(TORVIZCÓN)

Andante marc.

1. Pe-re - zoso que estás en la ca-ma o-yen-do las vo-ces del
desper-tador, pe-re - / dor, si las oyes y no te le-vantas se-
rás del infierno terrible tizón. Venid a admi-rar, venid a ad-mi-
rar a la Reina de cielos y tierra, la Flor primo-ro-sa del san-
to ro -sal.

1.-Perezoso que estás en la cama...
Venid a admirar
a la Reina de cielos y tierra,
la Flor primorosa del Santo Rosal.

2.-San Francisco se perdió una tarde:...
Venid a admirar...

3.-Un devoto por ir al rosario...
Venid a admirar...

La primera copla puede leerse con idénticas expresiones en La Aurora de LOBRAS y volveremos a encontrarla en la versión más moderna de las dos que se cantaban en UGÍJAR, aunque el primer verso es diferente en este caso: "Hermanito que estás acostado". Pero adviértase que la versión de TORVIZCÓN tiene tres versos más, ajustándose así al esquema más completo del género. Tampoco son nuevas las coplas segunda y tercera.

Título y página: "La aurora", pág. 641

351.-LA AURORA. (UGÍJAR)

A.- VERSIÓN ANTIGUA

1. Hoy domingo ce-lebran los cielos la en-trada de Cristo
en Je-ru -sa -lén; la ce-lebran con ramas de olivo, con capas ten
didas y hojas de laurel (Instrumentos)
la ce-lebran con ramas de oli -vo, con capas ten-didas y ho
jas de laurel .

1.-Hoy domingo celebran los cielos
la entrada de Cristo en Jerusalén;
lo celebran con ramas de olivo,
con capas tendidas y hojas de laurel.

2.-Hermanitos, vamos al rosario,
porque a Jesucristo lo van a enclavar
con tres clavos y un fuerte martillo
que clave en la carne ...

3.-Es María mejor que las flores,
mejor que la tierra y mejor que el mar
y mejor que los ángeles todos,
que Ella es solamente la Madre de Dios.

4.-Es Maria la caña del trigo...

Título y página: "La aurora", pág. 642

Los dos primeros **cuartetos** nos hacen comprender que estamos ante las Coplas de La Aurora que se cantaban antiguamente el Domingo de Ramos como inicio de la Semana Santa.

B.- VERSIÓN MODERNA

Andante

1. Oh dicho-sa la ciudad de Ugijar que eu el Bárbol tiene pa
lacio real en la ermita de Sal Il-defon-so donde está la Au
rora, Reina celestial, (Instrumentos) en la er
mita de San Il -defon-so donde está la Auro -ra, Madre ce-les-
tial, en la er-/ tial.

1.-Oh dichosa la ciudad de Ugijar
que en el **Bárbol*** tiene palacio real
en la ermita de San Ildefonso,
donde está la Aurora, Reina celestial.

2.-El rosario que por las mañanas...

3.-Hermanito que estás acostado
oyendo las voces del despertador...

***Bárbol** es el nombre del barrio donde se ubica la ermita de San Ildefonso; en ella se venera la imagen de la Virgen de la Aurora. Dicho barrio se llama así desde el siglo XVI, existiendo diversos documentos que lo acreditan.

La ermita, por su parte, parece bastante probable que se levantara sobre los restos de una mezquita. Muy cerca de ella se encuentra otro de los lugares más venerados de la población: El Pozo donde fue arrojada y se encontró después la imagen de la Virgen del Martirio, patrona de toda la Alpujarra

Título y página: "La aurora", pág. 643

352.-LA AURORA
(VALOR)

Andante tranquillo

1. En la iglesia pueblo de Valor hay una bandera para tremolar; el que quiera sentar plaza en ella, Jesús de la Yedra es el capitán. Vedlo en el altar repartiendo las luces del día, y con alegría nos llama a rezar, repar -

1.-En la iglesia del pueblo de Valor
hay una bandera para tremolar;
el que quiera sentar plaza en ella,
Jesús de la Yedra es el capitán.
Vedlo en el altar
repartiendo las luces del día
y con alegría nos llama a rezar.

2.-Zapatero que estás remendando
todita la noche a la luz del candil
y en llegando el santo rosario,
le pegas un soplo que apaga el candil.
Demonios, venid
por el alma de este zapatero
que al santo rosario no quiere asistir.

Título y página: “La aurora”, pág. 645

353.-LA AURORA
(YEGEN)

Allegretto



El que di-ce que a-ma a la Virgen y lue-go blas-fe-ma el
 nombre de Dios, co-me-te un pe-ca-do muy grande y no es buen cris-
 tiano ni buen es-pa-ñol. Vergüenza le dé de pedir per-dón,
 que lo mismo q̄ aquellos ju-dí-os, le escupe en la cara a Nuestro Señor.

El que dice que ama a la Virgen
 y luego blasfema en nombre de Dios,
 comete un pecado muy grande
 y no es buen cristiano ni buen español.
 Vergüenza le dé
 de pedir perdón,
 que lo mismo que aquellos judíos,
 le escupe en la cara a nuestro Señor.

No pudimos conseguir que la comunicante recordara más letras por más esfuerzos que hizo; y hubiera sido interesante recordarlas, pues la que transcribimos es muy original y seguramente se cantarían en YEGEN otras semejantes. Adviértase también la novedad de ese verso doble (“Vergüenza le dé / de pedir perdón”) que sustituye al de pie quebrado que dictan las normas.

¡Cómo han cambiado los tiempos desde la época no tan lejana en que el hecho de blasfemar estaba prohibido en España por la ley civil y, en consecuencia, al que blasfemaba se le podía tildar de no ser “buen español”!

V.1.3. Copia de las tonadas de la recopilación de Sixto Ángel Moreno Rebollo: *Música de Raíz. La tradición oral. Recuperación de la Música tradicional de la comarca del marquesado*

Título y página: “Coplas de la aurora de Aldeire”, pág. 272

272 Sixto A. Moreno Rebollo

Coplas de la aurora de Aldeire

(Aldeire – Lanteira))

Informantes: Carmen Gálvez Ruiz, Fredesvinda Cobo Molina, Natalia Moreno Pérez de Andrade, Pilar Sánchez Ruiz, Dolores Villalba Herrera, María Sánchez Navas, María Cobo López, Trinidad Bernal Gómez, Josefa Sánchez Alcalá, Magdalena Ruso Fernández, Dolores Gámez, María Villalba, María Núñez Cabrerizo, Pepita Gálvez

Es María la barca de plata,
San José, el piloto; el niño, el timón,
Y los remos son los angelitos
Que llevan al puerto esta embarcación.
Y los remos son los angelitos,
Que llevan al puerto esta embarcación.
Qué dicha y qué honor, qué dicha y qué honor.
Encontrarse a la Aurora en la calle,
Entre sus hermanos en corporación.

Alegria que ya viene el día,
Que ya va asomando sus rayos el sol,
Para darle los muy buenos días
A la Inmaculada, pura Concepción,
Para darle los muy buenos días,
A la Inmaculada pura Concepción.
Qué dicha y qué honor, qué dicha y qué honor
Encontrarse a la Aurora en la calle,
Entre sus hermanos en corporación.

COPLAS DE LA AURORA DE ALDEIRE

Tradicional
Versión recogida en: *Aldeire*

♩ = 90

Es Ma - ri - a la bar - ca de pla - ta, San Jo sé, el pi - lo - to, el ni - ño, el ti - món, y los re - mos son los an - ge - li - tos, que lle - van al

puer - to - es - ta em - bar - ca - ción y los re - mos son los an - ge - li - tos, que lle - van al puer - to - es - ta em - bar - ca -

ción. Qué di - cha y qué ho - nor, qué di - cha y qué ho - nor. En - con - trar - se a la Au - ro - ra en la ca - lle, en - tre sus her -

ma - nos en cor - po - ra - ción. En - con - trar - se a la Au - ro - ra en la ca - lle, en - tre sus her - ma - nos en cor - po - ra - ción.

14ª Puerta de la iglesia

Al entrar en la iglesia repara, y al lado derecho verás el sol,
 Al entrar en la iglesia repara, y al lado derecho verás el sol,
 Y veras a María la *Aurora*, que por nombre tiene *Pura y Concepción*,
 Y veras a María la *Aurora*, que por nombre tiene *Pura y Concepción*,
 Hermanos venid, que María nos está esperando abierta de brazos en su camarín,
 Que María nos está esperando abierta de brazos en su camarín.

San Francisco se perdió una tarde, sus hijos gloriosos lo van a buscar,
 San Francisco se perdió una tarde, sus hijos gloriosos lo van a buscar,
 Lo encontraron en el paraíso cogiendo las rosas del Santo Rosal,
 Lo encontraron en el paraíso cogiendo las rosas del Santo Rosal,
 Hermanos llegad, a rezar el rosario a la Aurora, si el reino de los cielos queréis alcanzar
 A rezar el rosario a la Aurora, si el reino de los cielos queréis alcanzar.

Los faroles están encendidos, por falta de gente no pueden salir,
 Los faroles están encendidos, por falta de gente no pueden salir,
 Llamaremos ángeles del cielo que al Santo Rosario vengán a asistir,
 Llamaremos ángeles del cielo que al Santo Rosario vengán a asistir,
 Hermanos venid, a rezar el rosario de la Aurora, si el reino de los cielos queréis conseguir,
 A rezar el rosario de la Aurora, si el reino de los cielos queréis conseguir.

A la una y a las dos de la tarde salía nuestra Aurora a ver su jardín,
 A la una y a las dos de la tarde salía nuestra Aurora a ver su jardín,
 Y entre caldos y lirios, buscando la rosa encarnada y el blanco jazmín,
 Y entre caldos y lirios, buscando la rosa encarnada y el blanco jazmín,
 Hermanos venid, que María nos está esperando abierta de brazos en su camarín,
 Que María nos está esperando abierta de brazos en su camarín.

COPLAS DE LA AURORA DE JÉREZ

Coplas de la Aurora

Tradicional

Versión recogida en *Álbum del Marquesado*

♩ = 60

De-mos to-dos los muy bue - nos di-as, a Dios y a su ma-dre, que en la cor - te es - tán. De-mos to-dos los muy bue - nos

13

di - os a Dios y a su ma-dre, que en la cor - te es - tán. Pa-dre, Hi-jo y Es - pi - ri - tu San-to, son las tres per - so - nas de la

26

Tri - ni - dad, Pa-dre, Hi-jo y Es - pi - ri - tu San-to, son las tres per - so - nas de la Tri - ni - dad. Te - ned a - ten - ción, que Ma

42

ri - a pro - cu - ra li - brar - nos de es - te des - tie - rro y de la per - di - ción, que Ma - ri - a

55

pro - cu - ra li - brar - nos de es - te des - tie - rro y de la per - di - ción

♩ = 100
Toque de tambor

Título y página: "Rosario de la Aurora de Jérez del Marquesado", pág. 277

El Rosario de la Aurora de Jérez del Marquesado, se interpretaba antiguamente desde el siete de octubre hasta Navidad, mezclado con las coplas de la Aurora.

Actualmente tiene lugar en Jérez del Marquesado el ocho de septiembre.

Son cinco las estaciones en las que se canta, siendo la primera dentro de la Iglesia, único lugar donde no se canta, sólo se reza.

Este es el Rosario de la Aurora de Jérez del Marquesado.

Rosario de la Aurora de Jérez del Marquesado

(Jérez del Marquesado)

Informantes: Ramón Ladrón de Guevara Porcel, Mariano Porcel Sánchez, María Garzón Sánchez, Antonio Casas Peralta, Teresa García Tejada, Encarnita Gutiérrez, Encarnita Zurita Gómez, Luis García Tejada

Dios te salve María, llena eres de gracia,
El señor es contigo, bendita tú eres
Entre todas las mujeres,
Y bendito es el fruto de tu vientre Jesús.
Santa María, madre de Dios,
Ruega por nosotros, los pecadores,
Ahora y en la hora de nuestra muerte, amén Jesús.

ROSARIO DE LA AURORA

Rosario de la Aurora

Tradicional
Versión recogida en Jérez del Marquesado

♩ = 75

Dios te sal-ve. Ma-ri-a, lle-nas e-res de gra-cia, el Se-ñor. es con-ti-go,
ben-di-ta tú e-res, en-tre to-das las mu-je-res, y ben-di-to es el fru-to de tu vien-tre
Je-sús. San-ta Ma-ri-a, ma-dre de Dios, rue-ga por no-so-tros, los
pe-ca-do-res, a-ho-ra y en la ho-ra de nues-ta muer-te, A-mén, Je-sús.

Título y página: "Rosario de la Aurora", pág. 279

Recuperación de la Música Tradicional de la Comarca del Marquesado

279

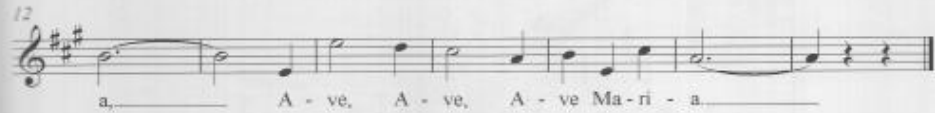
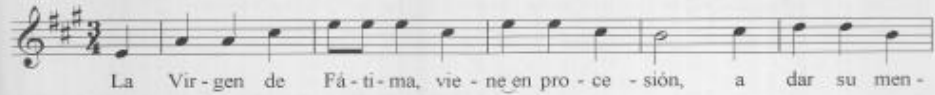
ROSARIO DE LA AURORA

Tradicional

Rosario de la Aurora con melodía de Ave María

Versión recogida en Albuñán

♩ = 160

**ROSARIO DE LA AURORA**

Tradicional

Rosario de la Aurora (Cristianos venid)

Versión recogida en Albuñán

♩ = 130



Título y página: "Rosario de la Aurora", pág. 280

280

Sixto A. Moreno Rebollo

ROSARIO DE LA AURORA

Rosario de la Aurora

Tradicional
Versión recogida en Albuñán

♩ = 115

Pe-ca-dor no te a-cues-tes, man-ca es pe-ca-do, no se-a que des-pier-tes, ya com-de-na-do,

9

¡Vi-va Ma-ri-a! ¡Vi-va el Ro-tu-ri-o! ¡Vi-va San-to Do-mi-go! que lo ha fun-da-do.



El Rosario de la Aurora en La Calahorra, es también, al igual que en Albuñán, el de la Orden de Santo Domingo.

Recogemos una muestra de las letras que se entonan en la localidad, y apreciamos los pequeños cambios que experimentan respecto a las mostradas anteriormente de Albuñán.

Rosario de la Aurora de La Calahorra

(La Calahorra)

Informantes: Rosario Cabrerizo Franco, Lola Cabrerizo Franco, Ana Dolores Díaz Moreno, Gracia Ruedo Morillas, Leonor Cantón

Las cuentas del Rosario son escaleras,
Para subir al cielo las almas buenas.
¡Viva María! ¡Muera el pecado!
¡Y viva Jesucristo sacramentado!
¡Y viva Jesucristo sacramentado!

El demonio a la oreja, te está diciendo,
No vayas al Rosario, sigue durmiendo,
¡Viva María! ¡Muera el pecado!
¡Y viva Jesucristo sacramentado!
¡Y viva Jesucristo sacramentado!

Título y página: "Rosario de la Aurora", pág. 281

Recuperación de la Música Tradicional de la Comarca del Marquesado

281

El Rosario de la Aurora que se cantaba en Dólar, como en casi todas las localidades del Marquesado, es el tradicional enseñado por los misioneros.

Durante la procesión, cuando se va cantando el Rosario, en cada parada o cada dos paradas, se interpreta la Salve, que también describimos.

Rosario de la Aurora y salve de Dólar*(Dólar)*

Informantes: Salomé Aranda Calvo, África Alcalde Alcalde, Ana Rosa Botella, Lola Argüelles Yebra, Filomena Huete Yebra, M^a Carmen López Hervás, Ángeles Molina Aranda, María Aranda Martínez.

En el cielo, todas las mañanas rezan el Rosario al amanecer,
San Francisco lleva el estandarte; San Juan, la bandera; la cruz, San Miguel.
Cristianos venid, devotos llegad, a rezar el Rosario a María,
Sólo en alegría, ven triste mortal.

El Rosario de la madrugada es para los pobres que no tienen *na*,
Y los ricos están en su casa, metidos en cama, y sin humildad.
Cristianos venid, devotos llegad, a rezar el Rosario a María,
Sólo en alegría, ven triste mortal.

ROSARIO DE LA AURORA

Rosario de la Aurora

Tradicional
Versión recogida en Dólar

♩ = 130

En el cie - lo, to - das las ma - ña - nas re - zan el Ro - sa - rio al a - ma - ne - cer, San Fran
ci - sco lle - va el es - tan - darte. San Juan la ban - de - ra. la cruz. San - Mi - guel. Cris - tia - nos ve - nid, de - vo - tos lle -
gad, a re - zar el Ro - sa - rio a Ma - rí - a, só - lo en a - le - grí - a, ven tris - te mor - tal.



Título y página: "Rosario de la Aurora", pág. 283

Rosario de la Aurora de Alquife

(Alquife)

Informantes: Encarnación Molina Cobo, Encarnación Romero Cobo, Dolores Muñoz Medina, Concepción Rodríguez Matu-rana, Soledad Sánchez Vallejo

El demonio, a la oreja te está diciendo,
No vayas al Rosario, sigue durmiendo.
¡Viva María!, ¡viva el Rosario!
¡Viva Santo Domingo!, que lo ha fundado.
¡Viva Santo Domingo!, que lo ha fundado.

Labrador, si tú quieres fruto en el campo,
Lo hallarás abundante con el Rosario.
¡Viva María!, ¡viva el Rosario!
¡Viva Santo Domingo!, que lo ha fundado.
¡Viva Santo Domingo!, que lo ha fundado.

En toda la comarca del Marquesado, son frecuentes en sus tradiciones y forma de vida, las castañeras, aquellas personas que recogían castañas y vigilaban los castaños. Cuando se cantaba el Rosario de la Aurora en Alquife, la segunda letra llegaba a adaptarse para introducir la figura de las castañeras de esta forma:

Las cuestas del Rosario son escaleras,
Para subir al cielo las castañeras.
¡Viva María!, ¡viva el Rosario!
¡Viva Santo Domingo!, que lo ha fundado.
¡Viva Santo Domingo!, que lo ha fundado.

ROSARIO DE LA AURORA

Rosario de la Aurora

Tradicional
Versión recogida en Alquife

♩ = 115

El de-mo-nio a la o-re-ja, te es-tá di-cien-do, no va-yas al Ro-sa-rio, si-gue dur-mien-do.

¡Vi-va Ma-ri-a! ¡Vi-va el Ro-an-rio! ¡Vi-va San-to Do-min-go! que lo ha fun-da-do



Título y página: "Rosario de la Aurora", pág. 284

284

Sixto A. Moreno Rebollo

Rosario de la Aurora

(Ferreira)

Informantes: Teresa Salmerón Valero, María Cortés, Antonia Caro Caro, Isabel Salmerón Quintana, María Teresa Caro Salmerón, Pura Romero Cárdenas, María Fernández Rubia, Soledad Uceta Ortiz, Aurora Luque Calderón, Ana López Romero, Lucía López Romero, Ana M^a Romero Romero, Rosa Tortosa Vallecillos, Lucía Romero Peral

El demonio a la oreja, te está diciendo,
No vayas al Rosario, sigue durmiendo.
¡Viva María!, ¡viva el Rosario!
¡Viva Santo Domingo!, que lo ha fundado.
¡Viva Santo Domingo!, que lo ha fundado.

Las cuestas del Rosario son escaleras,
Para subir al cielo las almas buenas.
¡Viva María!, ¡viva el Rosario!
¡Viva Santo Domingo!, que lo ha fundado.
¡Viva Santo Domingo!, que lo ha fundado.

ROSARIO DE LA AURORA

Tradicional

Rosario de la Aurora

Versión recogida en Ferreira

♩ = 130

El de - mo - nio a la o - re - ja, te es - tá di - cien - do, no va - yas al Ro -

sa - rio, si - gue dur mien - do, ¡Vi - va Ma - rí - a! ¡Vi - va el Ro

sa - rio! ¡Vi - va San - to Do - min - go! que lo ha fun - da - do.



Título y página: "Rosario de la Aurora", pág. 285

El Rosario de la Aurora que se cantaba en Lanteira es el conocido como *Cristianos venid*. También conocimos la interesante salve que se interpreta en la localidad.

Rosario de la aurora

(Lanteira)

Informantes: Carmen Gálvez Ruiz, Fredesvinda Cobo Molina, Natalia Moreno Pérez de Andrade, Piedad Sánchez Ruiz, Dolores Villalba Herrera, María Sánchez Navas, María Cobo López, Trinidad Bernal Gómez, Josefa Sánchez Alcalá, Magdalena Ruso Fernández, Dolores Gámez, María Villalba, María Núñez Cabrerizo, Pepita Gálvez

En el cielo, todas las mañanas rezan el rosario al amanecer,
San Francisco lleva el estandarte; San Juan, la bandera; la cruz, San Miguel.
Cristianos venid, devotos llegad, a rezar el Rosario a María,
Sólo hay alegría del triste mortal.

El rosario de la madrugada es para los pobres que no tienen *na*,
Y los ricos están en su casa, metidos en cama, y sin humildad.
Cristianos venid, devotos llegad, a rezar el Rosario a María,
Sólo hay alegría del triste mortal.

ROSARIO DE LA AURORA

Rosario de la Aurora

Tradicional
Versión recogida en Lanteira

♩ = 130

En el cie - lo, to - das las ma - ña - nas, re - zan el Ro - sa - rio al a - ma - ne - cer, San Fran - cis - co lle -
va el es - tan - dar - te, San Juan, la ban - de - ra, la cruz, San Mi - guel, cris - tian - os ve - nid, de - vo - tos lle -
gad, a re - zar el Ro - sa - rio a Ma - ri - a, só - lo hay a - le - gri - a del tris - te mor - tal



V.1.4. Copia de las tonadas de *La música de los Pedroches. Cancionero popular religioso. Fiestas del corpus. Órganos y organistas, 2 vols. de Luís Lepe Crespo*

Título y página: "La Aurora", pág. 153

LA MÚSICA DE LOS PEDROCHES - 1ª PARTE

1. LA AURORA

Instrumental Alcarracejos

Voz

Dios te sal -

ve, - - - So - be - ra - na, her - mó - sa, - - - que del al - to cie -

lo qui - sta - te ba - jar - - - con un ai - re de tan - ta gran -

de - za - que a to - do, el in - fier - no lo hi - cis - te tem - blar. - -

Va - mos a lle - var - - la pa - te - na y las

cor - po - ra - les el a - gua y el vi - no pa - ra ce - le - brar.

Yo qui - sie - ra que me res - - pon - die - - ran

é - sos que al ro - sa - rio no - - que - - ren ve -

nir, pe - ro hay que ad - ver - tir

que si a - ca - so no nos en - men - da - mos el dí - a del

juí - cio pro - to ha de ve - nir. - - Que si a - -

-153-

Título y página: "Sacerdote ministro de Cristo", pág. 155

LA MÚSICA DE LOS PEDRICHES - 1ª PARTE

2. SACERDOTE MINISTRO DE CRISTO

Alcaracejos

Sa - cer - do - te, mi - nis - tro de Cris - to, que ce - le - bras
so - lo con cin - co pa - la - tras del cie - lo a tus

mi - sa pues - to, en el al - tar, y tan
ma - nos lo ha - ces ba - jar.

Va - mos a lle - var va - mos a lle - var la pa - te - na y los cor - po -
ra - les, el a - gua y el vi - no pa - ra ce - le - brar.

Introducción Musical

-155-

Título y página: "Un hermano le dice a otro hermano", pág. 158

Luis López Caspico

3. UN HERMANO LE DICE A OTRO HERMANO

Alcarrascejos



Un her - ma - no le dí - ce a o - tro her - ma - no -
 "Va - mos a la i - gle - sia". Yo no pue - do ir, por - que ten - go la
 me - sa de - lan - te y el va - so de vi - no pa - ra con - su - mir.

1. Un hermano le dice a otro hermano:
 "Vamos a la iglesia". "Yo no puedo ir,
 porque tengo la mesa delante
 y el vaso de vino para consumir".
 "Vamos a alabar:
 alabemos al Padre y al Hijo
 y a las tres personas de la Trinidad". (bis)

2. Sacerdote, ministro de Cristo,
 que celebras misa puesto en el altar,
 y tan sólo con cinco palabras
 del cielo a tus manos lo haces bajar.
 Vamos a llevar
 la patena y los corporales,
 el agua y el vino para celebrar. (bis)

3. Yo quisiera que me respondieran
 ésos que al rosario no quieren venir,
 si a esta puerta divina no llegan,
 ¿a qué puerta abierta habrán de acudir?
 Pero hay que advertir
 que si acaso no nos enmendamos,
 el día del juicio pronto ha de venir. (bis)

4. Es María la nave de gracia,
 San José los remos y el Niño el timón,
 y el Espíritu Santo el piloto
 que guía y gobierna esta embarcación.
 ¡Qué linda ocasión!
 Embarquemos en aquesta nave
 que nos lleva al puerto de la salvación. (bis)

5. Es María la caña del trigo,
 San José la espiga y el Niño la flor
 y el Espíritu Santo es el grano
 que allí está encerrado por obra de amor.
 ¡Qué linda ocasión!
 Embarquemos en aquesta nave
 que nos lleva al puerto de la salvación. (bis)

6. Dios te salve, Soberana hermosa,
 que del alto cielo quisiste bajar
 con un aire de tanta grandeza
 que a todo el infierno lo hiciste temblar.
 Vamos con fervor,
 comulguemos con aqueste Pan,
 que es el Cuerpo y Sangre de Nuestro Señor. (bis)

Título y página: "En la puerta mayor de la iglesia", pág. 168

Luis Lere Cassero

I. EN LA PUERTA MAYOR DE LA IGLESIA

Belalcázar

En la puer-ta — ma - yor de — la i - gle - sia hay u - nos — a -
5 num - cios que se pue - den ver, — que se pue - den ver, — que se
21 ca - sa — la Vir - gen — Ma - ri - a con el pa - tri - ar - ca Se - ñor San Jo - sé.
37 — Tra la ra la la, tra la ra la la la, tra la ra la la la, tra la ra la la.

1. En la puerta mayor de la iglesia
hay unos anuncios³⁸ que se pueden ver,
que se casa la Virgen María
con el patriarca señor San José.
Tra lara la la,
tralarala la la,
tralarala la la,
tralarala la.

2. En la puerta de la Macarena,
la rueda de un carro a un niño pilló,
y su madre, triste y afligida,
los escapularios del Carmen le echó.
Tra lara la la,
tralarala la la,
tralarala la la,
tralarala la..

3. Un hermano le dice a otro hermano:
"Vamos al rosario". "Yo no puedo ir,
porque tengo la mesita puesta
y el vino en el cáliz para consumir".
Tra lara la la,
tralarala la la,
tralarala la la,
tralarala la.

4. Sacerdote, ministro de Cristo,
sólo en tus manos elevas a Dios,
y lo bajas del cielo a la tierra
con cinco palabras de Consagración.
Tra lara la la,
tralarala la la,
tralarala la la,
tralarala la.

[38] Anuncios: Deformación de "denuncios". Estos "denuncios" de la Virgen—expresión popular equivalente en otras zonas a "proclamas" de matrimonio o a "tomarse el dicho", como decíamos en el apartado de los villancicos, son restos de una canción de *Aurovas*. Pero el pueblo, además de utilizarlos como tal, los viene utilizando también como canción navideña.

Título y página: "Es María la Nave de Gracia", pág. 170

Luz Leire Crespo

2. ES MARÍA LA NAVE DE GRACIA

Belalcázar

Es Ma-ri-a la na-ve de gra-cia, San Jo-
sé los re-mos y el Ni-ño el ti-mon, y el Es-
plí-ri-fu San-to el pi-lo-to que guí-a y go-
bier-na es-ta em-bar-ca-ción. Va-mos
a can-tar, va-mos a can-tar.
A es-ta rei-na por ca-lles y pla-zas si el rei-
no del Cie-lo que-reís al-can-zar.

-170-

Título y página: "Alegría que ya viene el día", pág. 208

Luis Lere Crespo

La melodía, de carácter ascendente y descendente, se mueve por intervalos conjuntos, a excepción de algunas terceras y cuartas que marcan la candencia. El ámbito es de 9ª menor, variante amplia.

1. ALEGRÍA, QUE YA VIENE EL DÍA

Conquista

A-le-grí-a, que ya vie-ne el dí-a, que ya van_a-so-man-do los
ra-yos el Sol. — — Y la Vir-gen son-ri-e de go-zo al ver el ro-sa-rio
Y la pro-ce-sión. - Y la pro-ce-sión, y la pro-ce-sión. Y la
Vir-gen son-ri-e de go-zo al ver el ro-sa-rio y la pro-ce-sión.

1. Alegría, que ya viene el día,
que ya van asomando los rayos el Sol.
Y la Virgen sonríe de gozo
al ver el rosario y la procesión.
Porque te escogió
para madre del Verbo Encarnado
y esposa te hizo del divino Amor.

2. Toda llena de gracia y belleza,
Pastora divina te ha hecho el Señor.
Toda pura, sin sombra de mancha,
que el Eterno Padre tu alma creó.
Porque te escogió
para madre del Verbo Encarnado
y esposa te hizo del divino Amor.

Título y página: "Perezoso que estás en la cama", pág. 210

Luis Llorca Casero

2. PEREZOSO QUE ESTÁS EN LA CAMA

Conquista

Pe - re - zo - so que es - tás en la ca - ma o - yen - do las
o - yes y no te le - van - tas, se - rás del in -
vo - ces del des - per - ta - dor, si las zón. Cris - tia - nos, ve -
fier - no ho - rri - ble ti
nid; de - vo - tos, lle - gad a re - zar el ro - sa - rio, a Ma -
rí - a, so - la y a - le - grí - a del tris - te mor - tal. a re - tal.

1. Perezoso que estás en la cama
oyendo las voces del despertador,
si las oyes y no te levantas,
serás del infierno horrible tizón.
Cristianos, venid; devotos, llegad
a rezar el rosario a María,
sola y alegría del triste mortal.

2. Por las cuentas del santo rosario
te ofrezco a diario corona de amor,
y al ceñirle a María en sus sienes
espero los bienes de su bendición.
Cristianos, venid; devotos, llegad
a rezar el rosario a María,
sola y alegría del triste mortal.

Título y página: "En la cima del Monte Calvario", pág. 214

En la Cima del Monte Calvario

1. EN LA CIMA DEL MONTE CALVARIO

Fuente la Lancha

The musical score is written on four staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody is simple and folk-like. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody and lyrics. The third and fourth staves show a change in key signature to two flats (B-flat and E-flat) and continue the melody and lyrics.

Y en la ci - ma del mon - te Cal - va - rio hoy a - un - ha - na - da... se ve on - de - ar... El que quie - ra a - pu - tar - se a ella... Je - su - ta Na - za - re - no es el ca - pi - tán... En tu pu - erta es - tán las cam - pa - ni - tas... Ni te llaman ellas ni te llamo yo... que te llamo la Vir - gen Ma - ría... la Re - ina del Cielo, la Ma - dre de Dios.

1. Y en la cima del monte Calvario
hoy una bandera que se ve ondear.
El que quiera agarrarse a ella
Jesús Nazareno es el capitán.
2. En tu puerta están las campanitas.
Ni te llaman ellas ni te llamo yo,
que te llamo la Virgen María,
la Reina del Cielo, la Madre de Dios.

A black and white photograph of a small, white, single-story church with a dark roof. The church has a prominent arched entrance and a small bell tower on top. The background shows some trees and a clear sky.

Ermita de San Sebastián de Fuente la Lancha.

214

Título y página: "Viva María, Viva el Rosario", pág. 220

Los Jefe Coro

2. VIVA MARÍA, VIVA EL ROSARIO

Punto la Lancha

Las cuen - tas del ro - sa - rio son es - ca - la - ras, pa - ra su - bir al
 cie - lo. Vi - va Ma - ría, vi - va Ma - ría, vi - va Ma - ría, vi - va Ma - ría.
 Vi - va el ro - sa - rio, vi - va San - to Do - mingo que lo ha fun - da - do.

<p>1. Las cuentas del rosario son escaleras, para subir al cielo las almas buenas. Viva María, Viva el rosario, viva Santo Domingo que lo ha fundado.</p> <p>2. Si deseas salvarte, vive de suerte que gracia pueda darte siempre la muerte. Viva María, Viva el rosario, viva Santo Domingo que lo ha fundado.</p> <p>3. Pecador, no te acuestes nunca en pecado, no sea que amanezcas ya condenado. Viva María, Viva el rosario, viva Santo Domingo que lo ha fundado.</p> <p>4. El que roba o destruye la hacienda ajena, si no la resituye, se alma condena.</p>	<p>Viva María, Viva el rosario, viva Santo Domingo que lo ha fundado.</p> <p>5. Para salvar los niños de la inocencia rezar debes el rosario con reverencia. Viva María, Viva el rosario, viva Santo Domingo que lo ha fundado.</p> <p>6. Los que están en la cama están "arrectos", los que van al rosario no tienen frío. Viva María, Viva el rosario, viva Santo Domingo que lo ha fundado.</p> <p>7. Yo no voy a la iglesia porque estoy cojo y voy a la taberna poco a poco. Viva María, Viva el rosario, viva Santo Domingo que lo ha fundado.</p>
--	--

-220-

Título y página: "Levántate Perezoso", pág. 222

Luis Martí Guals

Melodía tonal Mayor con estructura armónica que alterna la tónica con la dominante y la subdominante. La cadencia final es perfecta y el acento literario coincide con el musical.

Tiene dos frases musicales simétricas de estilo silábico puro en las que el acento literario coincide con el musical. Siguen el siguiente esquema: A—B.

Melodía con arco hacia arriba y descendente por grados conjuntos. Tiene un ámbito de 7ª mayor, de lo que resulta una variante amplia.

1. LEVÁNTATE, PEREZOSO

El Gato

Le - vántate - pe - rezoso, que ya viene la ma - ña - na - de pronto al ro - sario, por - que la Vir - gen te llama.

A - cu - rra - te, venid, cris - tianos, venid, por - que la iglesia abierta está.

Venid, cris - tianos, venid, por - que Ma - ría es - pera ya.

1. Levántate, perezoso,
que ya viene la mañana.
Acude pronto al rosario,
porque la Virgen te llama.

2. Venid, cristianos, venid,
porque la iglesia abierta está.
Venid, cristianos, venid,
porque María espera ya.

Título y página: "Canto al terminar la lectura", pág. 231

La Música de Los Diáconos - 17 canto

2.2. CANTO AL TERMINAR LA LECTURA

ANÁLISIS MUSICAL.-

Melodía de recambio que se utilizaba indistintamente para la reación o para las rondas de los mudifores. En las Misas de la Calle y en la Misa del Rosario se canta al terminar la lectura y durante la comunión. Tiene otra variante melódica: los *Compasilleros de San Isidro de Dos Torres*.

Compás ternario (subdivisión binaria). La pñetilla rítmica es de principio anacrúsico y final fementino.


Melodía tonal menor que cambia a su relativo mayor. La estructura armónica alterna la tónica con la dominante y la subdominante. La cadencia final es perfecta y el acento literario coincide con el musical.

Tiene tres frases musicales asimétricas separadas por silencios que marca, el punto de inflexión entre ellas. Las frases son de estilo silábico puro y el acento literario coincide con el musical. Siguen el siguiente esquema: A—B—c—B

Melodía que empieza con arco hacia arriba y se mueve por intervalos conjuntos ascendentes y descendentes, tercenas y cuartas que marcan la calencia. Tiene un ámbito de 11ª menor, de lo que resulta una variante amplia.

2.2 CANTO AL TERMINAR LA LECTURA

Himnos del Duque



1. Hincosa, fuente de alegría,
 dichosa mil veces te puedes llamar,
 porque tienes la Aurora en tu centro:
 dime qué otra cosa podéis desear.
 Cristianos, venid,
 cristianos, legal
 a rezarle el rosario a María
 si el reino del cielo queréis alcanzar.

-231-

Título y página: "Ofertorio", pág. 233

La Música en Los Placeres - 2ª parte

2.3. OFERTORIO

Tercera del Ofertorio

El ro - sa - rio por la ma - ña - na - que - da en tu co - ra - zón de la ma - ña -
na va - lor - y por a - ña se sa - be a los cie - los a ver a Ma - ría -
a la Ma - dre de Dios.
Pe - dir con fer - vor - vi - va, vi - va la
D.C. al Fine
a - ña de - ta - ña - mos - si - que a los cie - los - los al - ce - la - mos -

1. El rosario de la madrugada
es una cadena de inmenso valor
y por ella se sabe a los cielos
a ver a María, la Madre de Dios.
Pedir con fervor.
Viva, viva la cadena hermosa
que a tantos devotos al cielo mandó.

2. En el cielo se reza un rosario
todas las mañanas al amanecer.
San Francisco lleva el estandarte,
los santos las luces, la cruz San Gabriel.
Vámonos a ofrecer
a María nuestros corazones,
porque de ella "pende" todo nuestro bien.

-233-

Título y página: “Antes de la Consagración”, pág. 234

M. LUIS ORTIZ

2.4. ANTES DE LA CONSAGRACIÓN

ANÁLISIS MUSICAL.-

Melodía de características diferentes al resto de los cantos de las Misas de la Calle. Por su estructura, esta melodía parece de procedencia distinta a otros cantos de la misa, como el de las lecturas o el ofertorio.

Combinación de compases de subdivisión binaria. La plantilla rítmica es de principio anaerístico y final masculino.

Tonalidad Mayor con estructura armónica que alterna la tónica con la dominante y la subdominante. La cadencia final es perfecta.

Tiene dos frases musicales asimétricas separadas por silencios que marcan el punto de inflexión entre ellas. Su estilo es silábico y su acento literario coincide con el musical. Sigue el siguiente esquema: A—B.

Melodía por grados conjuntos y disjuntos, ascendentes y descendentes, con intervalos de tercera, cuarta y quinta. Tiene un ámbito de 5ª justa, de lo que resulta una variante reducida.

2.4. ANTES DE LA CONSAGRACIÓN

Hostia del Diape

Su-crí-do-le, mi-nis-tro de Crí-to, só-lo con tus ma-nos ele-vas a Dios y lo ha-jas del cie-lo a la tie-rra con cin-co pa-labras de Con-sa-gra-ción. Poned aten-ción, que por chis-ca que sea la Hos-tia tie-ne Cuer-po y San-gre de Nues-tro Se-ñor. Que por sea.

I. Sacerdote, ministro de Cristo,
sólo con tus manos elevas a Dios
y lo hajas del cielo a la tierra
con cinco palabras de Consagración.
Poned atención,
que por chisca que sea la Hostia
tiene Cuerpo y Sangre de Nuestro Señor.

Título y página: "Comunión", 235

La Música de Luis Piedrahíta - Tercera

2.5. COMUNIÓN

ANÁLISIS MUSICAL
 En la comunión se utiliza la misma melodía que al terminar la lectura y en la Misa del Rosario. Su análisis corresponde al mismo canto. Tiene otra variante melódica, los *Carquilleros de San Fructo de Dos Torres*.

2.5. COMUNIÓN

Himno del Duque



El pa - dre, na - tum - la de - i - te - ge - ni - to - co - et - con - sul - ter - ge - ni - to -
 pa - tre de - us, por - que de - us la - ra - to - rum, et con - sul - ter - ge -
 ni - to - tra - ce - us, de - us de - us, Cae - les - tes - ti -
 tal, et con - sul - ter - ge - ni - to - us, a - se - san - te, et no - na, Ma -
 ri - a, et ex - ce - les - sis, que - rre - tis - sis - sis.

<p>1. A la madre de Dios del Castillo pídele si puedes de todo corazón que te alivie de todos los males, rézale una salve con gran devoción, con gran devoción, con grande virtud. Pídele a esta Reina soberana que es la que te puede mandar la salud.</p> <p>2. A la madre de Dios del Castillo amparo y seguro consuelo explicar, el devoto que implora su auxilio su misericordia no le ha de faltar. Habéis de rogar, Madre, mis por vuestros devotos que a vuestro retrato venerando están.</p> <p>3. Es María la cufa del trigo, San José la espiga y el Niño la flor, y el Espíritu Santo es el grano que está allí metido por obra de Dios.</p>	<p>Vamos a alabar a la Madre al Padre y al Hijo y a las tres personas de la Trinidad.</p> <p>4. Un hermano le dice a otro hermano: "Vamos al rosario", "Yo no quiero ir, porque tengo la mesita puesta y el vino es el cáliz para consumir". Cristianos venid, cristianos llegad a rezarle el rosario a María si el reino del cielo queréis alcanzar.</p> <p>5. Himnjosa, fuente de alegría, dichosa mil veces te puedes llamar, porque tienes la Anroca en tu centro. Díase qué otra cosa podréis desear. Cristianos venid, cristianos llegad a rezarle el rosario a María si el reino del cielo queréis alcanzar.</p>
--	---

-235-

Título y página: "Coplas de los Misterios del Santo Rosario", pág. 238

Los Aires, Gómez

ANÁLISIS MUSICAL

Variante melódica de *Perezoso* que está en la cante de Conquista. Su melodía es la misma para todos los misterios.

Combinación de compases ternario y cuaternario (subdivisión binaria). La plantilla rítmica es de principio anacrúsico y final masculino. Su desarrollo se caracteriza por la fórmula de corchea, corchea con puntillo y semicorchea, muy repetida en toda la melodía.

Tonalidad Mayor con estructura armónica que alterna la tónica con la dominante y la subdominante. La cadencia final es perfecta.

Tiene dos frases musicales simétricas y un enlace o puente entre ellas. Estas frases son de estilo silábico y en ellas el acento literario coincide con el musical. Siguen el siguiente esquema: A—B.

Melodía por grados conjuntos y disjuntos, ascendentes y descendentes, con intervalos de tercera, quinta y sexta.

Tiene un ámbito de 8ª justa, de lo que resulta una variante amplia.

3. COPLAS DE LOS MISTERIOS DEL SANTO ROSARIO

San Ca - tal de - los del - mán - sa - se - so - ra - do il -
 lar - ti - na - san - ta - des - ce - sa - tra - jo - sa -
 gr - ra al - mán - de - se - pi - a - ho - sa -
 be - da - mán - sa - ta - que - al -
 to -
 Cuán - do - ha - ra - ra - tá - sal - ve - al - ju - ra - pa - re - a - ta -
 so - na - de - go - cia - e - na - be - na - con - el - ga - ra - tá -
 Día

Título y página: "Coplas populares del Santo Rosario", pág. 243

La Música de Luis Piccolomini - 17 canto

Tiene dos frases musicales simétricas separadas por silencios que marcan el punto de inflexión entre ellas. Son de estilo silábico con pequeños melismas en las que el acento literario coincide con el musical. Siguen el siguiente esquema: A—b—A.

La melodía se mueve por intervalos conjuntos, ascendentes y descendentes. Tiene un ámbito de 5ª disminuida, de lo que resulta una variante compacta.

4. COPLAS POPULARES DEL SANTO ROSARIO

Melodía del Duque

Son Ga - briel, ce - les - tial mes - sa - je - ro, co - mo - sa - la - da ... 1 -
ge - so al mun - do ba - jo a bus - car a la don - ce - lla ... 2 -
má - pu - ra, má - be - lla, más li - nda que el Sol. Cuán - do
la en - con - tré, cuán - do la en - con - tré, "sal - ve", di - jo, "tra - gan - te ... 3 -
de gra - cia eres lle - na, con - ti - go es - tá Dios".

1. San Gabriel, celestial mensajero,
volando ligero al mundo bajó
a buscar una casta Doncella,
más pura, más bella, más linda que el Sol.
Cuando la encontré,
cuando la encontré,
"salve", dijo, "fragante azucena,
de gracia eres llena, contigo está Dios".

2. Yo camina modesta y graciosa
La Virgen hermosa, la Flor de Israel,
y su paso a la casa encamina
de su santa prima, la anciana Isabel,
Canta, pueblo fiel,
canta, pueblo fiel,
con San Juan, con su Madre y María
ensalza a porfía, al Dios de Israel.

-143-

Título y página: "El Rosario de la Aurora por la madrugada", pág. 246

Los tres Cantos

5. EL ROSARIO DE LA AURORA POR LA MADRUGADA

Allegretto con moto *Allegretto con moto de compases y acentos* *Hicopos del Trique*

Y el Ro - sa - rio de la ma - dru - ga - da y se a - ra co - de - ra de, bi -
nan - so va - lan, que por e - la se sa - bió la
de los y a ver a Ma - ri - a la bis - dre de Dios Da -
cir con de - ver, vi - va, vi - va la Ca - do - ra, her - mo - sa que a
sa - los de - ve - tas al ca - lo - se - ró

-246-

Título y página: "El Rosario de la Aurora", pág. 249

LA MÚSICA DE LOS PROCESIONALES - 27.ª Edición

6. EL ROSARIO DE LA AURORA

Higinio del Daga

El ro - sa - rio de la ma - dru - ga... de... en ca - va - ra de...
tu de, lo - mas - se... ca - va... y por a - la se - na - la...
de... de... a... la Ma - dru - ga...
Dios De - us... in... ter - ra... in... ca - va - ra...
no - va... que a las... de... no al... de... la ma - dru - ga...

Título y página: "Misa del Rosario", pág. 252

Los Llanos, Orem

Tiene dos frases musicales simétricas separadas por un silencio que marca el punto de inflexión entre las mismas. Son de estilo silábico en las que el acento literario coincide con el musical. Sigue el siguiente esquema: A—B.

Melodía por grados conjuntos y disjuntos, ascendentes y descendentes, con intervalos de tercera y cuartas que marcan la cadencia.

Tiene un ámbito de 8ª justa, de lo que resulta una variante amplia.

7. MISA DEL ROSARIO

Himno del Duque

Es - ta mi - sa que se di - ce ho - ra
 es pa - ra los hom - bres que al cam - po se van
 y los rí - os se que - dan dur - mi - en - do
 guar - dan - do el re - ser - vio de la "ma - druga - da".

1. Esta misa que se dice ahora
 es para los hombres que al campo se van
 y los ríos se quedan durmiendo
 guardando el reserco de la "mañana".

Título y página: "Alegoría que ya viene el día", pág. 259

La Música en Los Pedroches - 17.º CMLL

I. ALEGRÍA, QUE YA VIENE EL DÍA

(Moderato)

A-le - gría que ya ve - ne el dí - a que ya ve - ne a sa - ber del
sol que sa - ber el sol y la vir - gen son - ri - e de go - so
al ver el ro - sa - rio y la pro - ce - sión. Y la pro - ce - sión
y la pro - ce - sión y la pro - ce - sión y la pro - ce - sión.

1. Alegría, que ya viene el día,
que ya va asomando con sus rayos el Sol.
Y la Virgen sonríe de gozo
al ver el rosario y la procesión.

2. En tu puerta tocan campanitas,
no te llaman ellas ni te llamo yo,
que te llama la Virgen María,
la Reina del Cielo, la Madre de Dios.

3. En el cielo se alquilan balcones
para un casamiento que quieren hacer,
que se casa la Virgen María
con el patriarca señor San José.

4. Ya han salido los despertadores,
por las calles posan para despertar
a los fieles y santos devotos
que el Santo Rosario vienen a rezar.

5. El demonio, por ser tan maldito,
agarró una piedra y rompió un farol,
y salieron los padres franciscanos^[73]
y me lo atraparon en un callejón.

[73] En esta obra se relaciona la presencia de los frailes Franciscanos hasta mediados del siglo XIX en los conventos de Pedroche, Higuera del Duque, El Viso y Beñalén. Estas letras, al igual que a ellas, nos muestran una situación normal de su vida en el pueblo. Recordemos que Manuel Moreno Valero también relaciona los cantos de la seren en Los Pedroches con la presencia de los Franciscanos. Moreno Valero, Manuel. *Crónicas de la Cruz en Los Pedroches*. Págs. 37, 38 y 63.

-259-

Título y página: "Levántate fiel cristiano", pág. 265

La Misa en Sol Mayor - 17.000

3. LEVÁNTATE, FIEL CRISTIANO

Poderoso

Le - vántate - fie - l, que ya viene - la ma - ña -
 ña - ña - ña, que la Vir - gen - pa - ra el ro - sa -

la - ña - ña - ña. Le - ve - níd, que - se - ña - ña, ve -
 níd, que - se - ña - ña.

ve - níd, que la i - g - le - sia - que - se - ña - ña. Ve - Ma -
 ña, que - se - ña - ña - ña - ña - ña - ña.

na - ña, muy ma - ña - ña - ña. La Vir - gen sa -
 le a la ca - lle y pa - sa por tu ven - ta -

na. Mi - ra que no la des - aires. Que vi - va la Vir - gen
 pu - ra, Rei - na del Cie - lo, Ma - dre de Dios, que rei - na

y en nues - tros al - mos - nos se - ña - ña - ña - ña.

1. Levántate, fiel cristiano,
 que ya viene la mañana.
 Levántate, que la Virgen
 para el rosario te llama.
 Venid, cristianos, venid,
 que la iglesia abierta está.
 Venid, cristianos, venid,
 que el rosario va a empezar.

2. Mañana, muy mañanita,
 la Virgen sale a la calle
 y pasa por tu ventana.
 Mira que no la desaires.
 Que viva la Virgen pura,
 Reina del Cielo, Madre de Dios,
 que reina y en nuestros almas
 reine por siempre su casto amor.

-265-

Título y página: "Un devoto por ir al Rosario", pág. 267

La Música en Los Procesos... Cantos

Tiene dos frases musicales asimétricas, de estilo silábico separadas por un silencio que marca el punto de inflexión entre ellas. El acento literario coincide con el musical. Siguen el siguiente esquema: A—b—A.

Melodía por grados conjuntos, ascendentes y descendentes, con intervalos de tercera. Tiene un ámbito de 5ª justa, de lo que resulta una variante compacta.

4. UN DEVOTO POR IR AL ROSARIO

The musical score is written in a single system with five staves. The first staff is the vocal line in treble clef, 3/4 time, with lyrics: 'Un de - vo - to por ir al - ro - sa - rio'. The second staff continues the vocal line with lyrics: 'ro - sa - rio Ma - ri - a de - la pa - z'. The third staff continues with lyrics: 'y la - za - da - do - los por la pa - z'. The fourth staff continues with lyrics: 'de - la pa - z y la - za - do - los'. The fifth staff continues with lyrics: 'de - la pa - z que al re - so - cio - na'. The score includes dynamic markings like 'f' and 'p', and phrasing slurs. The page number '-267-' is at the bottom right.

Título y página: “En tu puerta están las campanitas”, pág. 285

La Música en Los Plásticos - 1º curso

2. EN TU PUERTA ESTÁN LAS CAMPANITAS

Poco rápido

En tu puerta están las campanitas.
 Levántate, hermano, si las quieres ver,
 porque dicen que pasa la Aurora
 repartiendo rosas al amanecer.
 Al amanecer,
 una rosa es la Virgen María
 con el Patriarca Señor San José.

-285-

Título y página: "Repicando están las campanitas", pág. 287

La Música de Los Pioneros - 1ª parte

3. REPICANDO ESTÁN LAS CAMPANITAS

Poco a poco

The musical score is written on five staves in a single system. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The tempo marking 'Poco a poco' is placed above the second staff. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The melody is simple and repetitive, characteristic of a children's song.

Re - pi - can - do, es - tán las cam - pa - ni - tas. Le - vá - ta - te, her -
ma - no, si las quie - res ver, por - que di - cen que pa - sa la Au -
ru - ra re - par - tién - do ro - sas al a - ma - ñe - cer. Al a - ma - ñe -
cer, al a - ma - ñe - cer, por - que di - cen que pa - sa la Au -
ru - ra re - par - tién - do ro - sas al a - ma - ñe - cer.

1. Repicando están las campanitas.
Levántate, hermano, si las quieres ver,
porque dicen que pasa la Aurora
repartiendo rosas al amanecer.
Al amanecer,
porque dicen que pasa la Aurora
repartiendo rosas al amanecer.

-287-

Título y página: "La pasión", pág. 295

La Música de Los Pasos - 1ª parte

I. LA PASIÓN

Pezabano - Julio 1990

Un con-stit-u-to de gen-teray gran-de a-que, ca-so-to di-a re
pe del Se-ñor ob-ser-va-do su pre-cha-ri-la-gra
y re-cha-ri-la-gra su pre-di-ca-ción. Je-sus di-vi-
glo sus a-ti-bles y pa-do-sus a-je
so bre, a-que-la gen-te y a- si pre-gan-to sus a-ti-bles y pa-do-sus
o-je so bre, a-que-la gen-te y a- si pre-gan-to.

-295-

Título y página: "La pasión", pág. 296

Los Llanos

1.2. CANTARES DE LA PASIÓN

Transcripción de Benigno Méndez
Ponéncia 14 de Julio 1923

ja - na - cris - to - so - le - va - dal de - ser - to y ca - ren - ta di -
ni en el a - yu - do el de - ro - ro que - ren - do ten -
ta - ta da - que - ta da - ni - ni al sa - fer - ho -
hó ¿Di - os que a - res ¿Dios? ¿Dios con - car - se en (po) es - ta
pe - ras que que re - so a - se - no del po - der de Vos.

-296-

Título y página: "Cantares de la pasión", pág. 297

La Misión en San Francisco - 1º tomo

1.3. CANTARES DE LA PASIÓN

Funerario 14 de Julio de 1923

Je - su - cris - tos De - va - dad de - dar - to y con - ven - tu di -
as en el a - gu - arr el de - mo - nio que - rian - do ten - tar - le
des - que - la tra - ra - ra al se - ñor hu - llo.
Ve - te, que - ta - don, y re -
di - ta que las pos - tra - cio - nes que - dan de tu par - te
pa - ra con - tu Dios. Y re -
di - ta que las pos - tra - cio - nes que - dan de tu par - te pa - ra
con - tu Dios. D.C. al Fine

-297-

Título y página: "Cantares de la pasión", pág. 298

Los Luchas, Oremos

1.4. CANTARES DE LA PASIÓN

Versión cantada por: El Centro Acústico Musical de Puroblanco - 2004

Je - su - cris - to - ven - te - va - do - al - día - al - or - tu - y - que - ren - ta
di - ce - re - el - a - ya - ad - el - de - no - sé - que
rien - da - me - ta - le - des - que - ta - me - re - so - al - Se - ñor - ha -
há - y - me - di - ta - que
las - pas - sa - da - o - nes - que - das - de - tu - par - te - pa - ra - ta - con - ta
Dí - ce - y - me - di - ta - que - las - pas - sa - da - o - nes
que - das - de - tu - par - te - pa - ra - ta - con - tu - Dios.

-298-

Título y página: “Un hermano le dice a otro hermano”, pág. 322

Los Llanos, Caracas

Tonada de dos partes bien diferenciadas que corresponden a diferentes épocas: la primera, es tonal Mayor y muy actual y alterna la tónica con la dominante y la subdominante; la segunda tiene estribillo imbricado y estrofas de recambio en modo de *Mi* diatónico; la cuerda recitativa es *Si* y *Mi* la nota base.

Tiene tres frases musicales asimétricas, de estilo silábico y separadas por silencios que marcan el punto de inflexión entre ellas. Su acento literario coincide con el musical. Siguen el siguiente esquema: A—b—A—C. Tiene un ámbito de 10ª mayor, de lo que resulta una variante amplia.

1. UN HERMANO LE DICE A OTRO HERMANO

Santa Eulencia

Un her-ma-no le di-ro a o-tro her-ma-no no lo vá-ya-to-ber
ma-ma, va-man a se-ñar va-man a se-ñar

No se pier-da lo que tan-to te va-le por la con-ve-
nien-cia de vo-tar a otro. Mu-cha - chas, va-le-van-tar-nos, que to-
da-ve-ra, es de di-o, y, n-ros-pa-nas la co-be-za que es-tá la ma-ta-ros fr-a.

Título y página: "Las campanillas", pág. 326

Las Campanillas

1. LAS CAMPANILLAS

En tu puerta están las campanillas, Despierta, cristiano, si las quieres ver,
por-que di- cen que pa-sa la Au- ro- ra re- par- ti- en- do ro- sas al a- ma- ñe- cer.



1. En tu puerta están las campanillas,
Despierta, cristiano, si las quieres ver,
porque dicen que pasa la Aurora
repartiendo rosas al amanecer.

2. Un devoto por ir al rosario
por una ventana se quiso saltar,
y la aurora María le dijo:
"Detente, devoto, por la puerta sal".

3. San Francisco se perdió una tarde,
Sus hijos llorosos lo vin a buscar.
Lo encontraron en el paraíso,
cogiendo las rosas del santo rosal.

-326-

Título y página: "Canto de la Aurora", pág. 337

La Música de Luis Pedrocchi - 1ª edición

Esta versión tiene introducción e interludios durante la copla con acordes tonales y con influencias musicales propias de la época. Está más evolucionada que la de otros pueblos, principalmente por los arreglos que le hicieron en su momento.

Combinación de compases binario y ternario (subdivisión binaria). La plantilla rítmica es de principio anacrúsico y final masculino.

Variante melódica de *La Posión* de Pozoblanco, Pedroche, Añora etc., que empieza en menor (variante armónica) y utiliza otros recursos armónicos, como el relativo mayor, muy característicos de estos cantos. Se caracteriza por destacar en los principios de la frase la cadencia perfecta (dominante—tónica).

La melodía tonal es mixta y alterna la tónica con la dominante y la subdominante. La cadencia final es perfecta.

Tiene tres frases musicales asimétricas separadas por silencios que marcan el punto de inflexión entre ellas. Dichas frases son de estilo silábico puro y su acento literario coincide con el musical. Siguen el siguiente esquema: A—B—B'—c—B.

Melodía por grados conjuntos y disjuntos, ascendentes y descendentes, con intervalos de tercera y cuartas que marcan la cadencia. Tiene un ámbito de 9ª menor, de lo que resulta una variante amplia.

1. CANTO DE LA AURORA

Villanueva de Córdoba

A la, Au - ro - ra ve - al - mor - tas - can - do. - que di - ces que an - do por
 es - to lu - gar re - par - ties - do ro - sas y cla - ve - les a to - do, el her
 ma - no que al re - so - rio ra. No te has de fal - tar hi - jos fe - los que de mi - des:
 go - da se - con el ca - sa - do en co - ma - ni - dad.

Título y página: "Canto de la Aurora", pág. 338

Letras: Ochoa

1. CANTO DE LA AURORA

Villancico de Córdoba 1972

A la Au - ro - ra re - re - ran las - can - da,
que al con que an - da por es - ta lu - gar
re - par - tes - do re - san y cla - ve - les
a to - do el her - ma - no - que al re - sa - rón ve -
re - par - tes - do re - san y cla - ve - les
a to - do el her - ma - no - que al ho -
no - ro - so
No te, Juan de sal -
te
Eli - jos fle - los que de ma - dru -
ga - da
re - con al re - re - ran en co -
ra - ni - dad.

338

Título y página: “Cristianos venid, cristianos legad”, pág. 342

Los Músicos

2. CRISTIANOS VENID, CRISTIANOS LLEGAD

Villanueva de Córdoba

Cris - tianos, ve-nid; cris - tianos, lle-gad a re-zar el ro-sa-rio a Ma-
 ría con fe y a-le-gría de mis-te-ri-oso - tal En la i-gle-sia to-das las cam-
 pa-nas to-das las ma-ñanas al a-manecer. A re-zar el ro-sa-rio a Ma-
 ría con fe y a-le-gría de mis-te-ri-oso - tal.

1. Cristianos, venid;
 cristianos, llegad
 a rezar el rosario a María
 con fe y alegría
 de triste mortal.

2. En la iglesia
 todas las campanas
 todas las mañanas al amanecer
 a rezar el rosario a María
 con fe y alegría
 de triste mortal.


-342-

Título y página: "Salve de San Gabriel a la Virgen", pág. 344

Libro Los Clases

3. SALVE DE SAN GABRIEL A LA VIRGEN

Villanueva de Córdoba



San Ga-briel ce-le-sial... vo-lan-do li-gero al mun-do ba-jó, a bus-car una ro-sa tem-prana de las cin-cuenta ro-sas del san-to ro-sal. Cuando la en-con-tré, Sal-ve, di-jo, fra-gan-te Azo-cena, de gra-cia es-tás lle-na, con-tigo es-tá Dios.

I. San Gabriel celestial...
volando ligero al mundo bajó,
a buscar una rosa temprana
de las cincuenta rosas del santo rosal.
Cuando la encontré,
Salve, dijo, fragante Azocena,
de gracia estás llena, contigo está Dios.

-344-

Título y página: "Aurora a la Divina Pastora", pág. 348

Luis López Casero

I. AURORA A LA DIVINA PASTORA

Villancico

A tu puerta estaba la Di-vi-na, los cam-pa-ri-lle-ros a-guar-
dan-do-es-tán A tu a-que-a-so-ros-ros-to de
cie-lo cu-yos o-jos lum-bre a la au-ro-ra dan.
Y flo-re-ce-rán y flo-re-ce-rán los cla-ve-les que a-brir-se no quie-ren
has-ta que tus man-nos los ven-gan a cor-tar.

1. A tu puerta estaba la Divina,
los campanilleros aguardando están
a que asome Tu rostro de cielo
cuyos ojos hambre a la aurora dan.
Y florecerán y florecerán
los claveles que abrirse no quieren
hasta que tus manos los vengán a cortar.

2. Toda llena de gracia y belleza,
Pastora divina, te ha hecho el Señor.
Toda llena de gracia y pureza
el Eterno Padre tñ alma creó.
Porque te escogió, porque te escogió
para Madre del Verbo encarnado
y esposa te hizo del divino Amor.

Título y página: "Canto de Mulliores", pág. 353

La Música de Los Pueblos - 11ª parte

Los textos son populares de los cantos de aurora que aparecen en distintos cancioneros, incluso dentro de nuestra comarca. A pesar de esto, hemos encontrado un librito de los cantos de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo que tiene 24 hojas y está muy deteriorado por el paso del tiempo. Está firmado por la que parece ser fue su propietaria, Cesárea Mantas Moreno, en el año 1913.

1. CANTOS DE MULLIORES.

INFORMANTES:
Bernardo Navaro Pontes y el Grupo de *Mulliores* de El Viso.

COLECTOR:
Luis Lepe.

RECOMPILACIÓN:
En El Viso (Córdoba), el 12 de marzo de 1982.

OBSERVACIONES:
Al igual que en Pedroche y Pozoblanco, los cantos de mullidores del El Viso se realizan durante la Pascua, época en la que el grupo de cantores salía por las calles y plazas del pueblo entonando sus cantos.

ANÁLISIS LINGÜÍSTICO.-
Corresponden a las estrofas de los *Cantos de Pasión*, comentadas en Pozoblanco.

ANÁLISIS MUSICAL.-
Análisis correspondiente a la variante melódica *La Pasión* de Pozoblanco.

1. CANTOS DE MULLIORES

El Viso

le - va - rra - to, en la - va - do, al de - tier - to ... y cru - zra - ta al - as en
el e - ya - nó ... El de - us - sus, que rre - do tar - ta, de a - que - ta ma - na - ra
al se - ñe - ña - ble ... Ve - hi, ten - to - dos, y ma - di -
ta, que las por - tra - cio - nes que dan de tu pac - te po - na con tu Dios ...

-353-

Título y página: "Di Felipe", pág. 362

Las Letras Clásicas

2. DI FELIPE

El Vno

Di, Fe-li-pe, ¿de dónde com-pra-mos pa-ra dar a és-tos un po-co de pan? Je-su-cris-to he-cho es la pre-gun-ta de Fe-li-pe la fé va a pro-bar. No pue-de igno-rar el Ma-es-tro de To-das las Cie-n-cias lo que en este caso tenía que obrar.

3. Pues bendice, Señor, estos ramos como bendeciste al siervo Moisés cuando tuvo que salir de Egipto con los hijos propios de todo Israel. Pedimos, también, que salgamos a Cristo al encuentro y en la gloria eterna entremos con Él.

4. Es María la nave de gracia, San José la vela y el Niño el timón, y el Espíritu Santo el piloto que guía y gobierna esta embarcación. ¡Qué linda ocasión! Embarquemos en aquella nave que nos lleve al puerto de la salvación.

-362-

Título y página: "Un hermano le dice a otro hermano", pág. 364

Los Llanos

3. UN HERMANO LE DICE A OTRO HERMANO

El Vaso

Un her- ma- no le di- ce, a o- tro her- ma- no. La- van- to- se, her- ma- no, ca- mo a re- cía. No se pier- da lo que tan- to va- le a la- ba- ra- a- la- ba- rios al Pa- da- y, al hi- jo

por le- nar pe- re- ra y no ma- du- zar. Va- mos y a los tres per- so- nas de la Tri- ni- dad.

Basado en una pieza de la colección. Empieza y termina con este ritmo.

-364-

V.1.5. Copia de las tonadas del estudio de Rafael Jiménez Rueda: *Los auroros de las Sierra Subbéticas cordobesas. Una perspectiva etnomusicológica*

Título y página: “Copla de la Virgen de la Aurora”, pág. 166

Copla de la Virgen de la Aurora

Campanilleros de la Virgen de la Aurora de Luque Luque (Córdoba)

Introducción instrumental

Campana $\frac{2}{4}$ La campana siempre lleva el mismo ritmo(*)

6 voz solista
Dios te guar - de a zu - ce na her - mo - sa, Dios te

13 Coro
guar - de lu - na Dios te guar - de Sol Dios te

19

25 1. voz solista *fin*
lu - na, Dios te guar - de Sol, dor. ¡Los an

32 Coro *D.S. al fin*
ge - les son! ¡Los an - ge - les son!

Dios te guarde azucena hermosa,
Dios te guarde luna, Dios te guarde sol,
Dios te guarde Aurora divina,
que al mundo iluminas con tu resplandor.
¡Los ángeles son!
Los que cantan en el cielo en coro,
cantemos nosotros en su imitación.

(*) La campana comienza justo en la segunda parte del primer compás de la introducción instrumental. Su ritmo en este primer compás marca las corcheas de las subdivisiones del mismo

Transcripción: Rafael Jiménez Rueda

Título y página: "Copla de la Aurora de Lucena", pág. 179

Copla de la Virgen de la Aurora

Campanilleros de la Virgen de la Aurora de Lucena. Lucena (Córdoba).

Tenores/Baritonos

Bajos

Laúd y bandurria

Toda la melodía del laúd y la bandurria se ejecuta una 8ª más alta

T./Bar.

B.

L. y B.

T./Bar.

B.

L. y B.

Transcripción: Rafael Jiménez Rueda

Título y página: "Copla de la Aurora de Lucena", pág. 180

Copla de la Aurora

16

T./Bar.

16

B.

16 B7 Lam B7 Lam B7 Em Lam Em

L. y B.

21

T./Bar.

21

B.

A los pies de tu al

21 B7 Em Am B7 Em

L. y B.

26

T./Bar.

26 tar so - be - ra - no,

B.

26 tar so - be - ra - no,

26 DM GM DM AM

L. y B.

Título y página: "Copla de la Aurora de Lucena", pág. 181

Copla de la Aurora

31 T./Bar. Vir-gen de la Au - ro ra

31 B. Vir-gen de la Au - ro ra

31 L. y B. DM AM DM AM DM Em Am Vir-gen de la Au - ro ra

35 T./Bar. pos - tra - dos es - tán,

35 B. pos - tra - dos es - tán,

35 L. y B. Em B7 Em Em Am B7 Am pos - tra - dos es - tán,

40 T./Bar. Los her - ma - nos de

40 B. Los her - ma - nos de

40 L. y B. Am B7 Em Am B7 Em Los her - ma - nos de DM

Título y página: “Copla de la Aurora de Lucena”, pág. 182

Copla de la Aurora

45 la San - taA - ro - ra,

45 la San - taA - ro - ra,

45 DM DM GM DM AM

50 tu li-cen-cia pi - den pa - ra ir a can-

50 tu li-cen-cia pi - den pa - ra ir a can -

50 DM AM DM AM DM Em Am B7 Em

56 tar.

56 tar.

56 Em Em Am Em Am Em B7 Em

Título y página: "Copla de la Aurora de Lucena", pág. 183

Copla de la Aurora

61 T./Bar. Te pe - di - mos mas, 3

61 B. Te pe - di - mos mas, 3

61 L. y B. B7 Em DM

66 T./Bar. que vol

66 B. que vol

66 L. y B. DM GM DM AM DM AM DM AM DM Em

71 T./Bar. va mos to - dos a su ca - sa,

71 B. va mos to - dos a su ca - sa,

71 L. y B. Em DM DM GM

Título y página: “Copla de la Aurora de Lucena”, pág. 184

Copla de la Aurora

The musical score consists of two systems. The first system (measures 77-81) features a vocal line for Tenor/Baritone (T./Bar) and Bass (B.), and a piano accompaniment (L. y B.) with guitar chords. The lyrics are "col-ma-dos de glo - ria". The second system (measures 82-84) continues the vocal lines and piano accompaniment with the lyrics "Ma - dre Ce - les - tial." and guitar chords Am, B7, and Em.

77 col-ma-dos de glo - ria

77 Ma - dre Ce - les - tial.

82 Ma - dre Ce - les - tial.

DM AM DM AM DM AM DM Em

Am B7 Em

A los pies de tu altar soberano,
Virgen de la Aurora postrados están,
los hermanos de la Santa Aurora,
tu licencia piden para ir a cantar.

¡Te pedimos más!
Que volvamos todos a su casa,
colmados de gloria Madre Celestial.

Título y página: "Copla de la Virgen de la Aurora", pág. 202

Copla de la Virgen de la Aurora

Campanilleros de la Virgen de la Aurora
de Priego de Córdoba.

Priego de Córdoba (Córdoba)

The musical score is arranged in a system with four staves. The top staff is for Piano (P), the second for Male Choir (Coro de Hombres), the third for Guitar (Guitarra), and the fourth for Campanillas. The score is in 3/4 time and consists of two systems of music. The first system includes the beginning of the piece, with lyrics in Spanish. The second system continues the piece with lyrics. The guitar part features a complex, rhythmic accompaniment with many triplets. The Campanillas part is a simple, rhythmic accompaniment. The lyrics are in Spanish and describe the Virgin of the Dawn.

Todos los acordes de la guitarra son rasgueados.

En el non - bre

Campanillas  Las campanillas siempre llevan el mismo ritmo

3
P. 
C. 
G. 
del Ver - bi - co - mion - za To - dos los Per - so - nas de la Tri - ni - dad

3
P. 
C. 
G. 
Pa - dre, Hi - jo - ys - pi - ri - ta San - to, ben - di - gan - ya - la - ben - veni - gan - ya - ri

Título y página: “Copla de la Virgen de la Aurora”, pág. 203

Copla de la la Virgen de la Aurora de Priego

13

P. *13*

C. *13*

G. *13*

dad. Na-mas a-a - la - bor des-ta rei - na por ca-lles!

17

P. *17*

C. *17*

G. *17*

pla - zas dan - do cru - el gue - rra con - tra Sa - la - ras.

En el nombre del Verbo comienza.
Todas tres Personas de la Trinidad:
Padre, Hijo y Espíritu Santo,
bendigan y alaben con gran caridad.

Vamos a alabar,
a esta reina por calles y plazas
dando cruel guerra contra Satanás

En el cielo se reza un rosario,
por la madrugada y al amanecer:
Santiago lleva el estandarte;
las llaves, san Pedro; la cruz san Miguel.

Llegad a coger,
el clavel encarnado y la rosa,
la flor del romero y el verde laurel.

Título y página: "Copla de la Aurora de la Virgen de la Piedad", pág. 218

Copla de la Aurora a la Virgen de la Piedad (Antigua)

Asociación Cultural la Aurora de Iruñagar

Iruñagar (Córdoba)

Introducción (Instrumental)

The musical score is written in G major and 3/4 time. It begins with an instrumental introduction (measures 1-6) featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is simple and folk-like. Chords are indicated above the staff: Em (measures 2-3), Am (measures 4-5), and B7 (measures 6-7). The score then transitions into a vocal section starting at measure 7. The lyrics are in Spanish and describe the dawn of the Virgin of Pity. The vocal line is accompanied by guitar chords: Em (7-8), B7 (9), and a first ending of Em (10) and a second ending of Em (11). The 'coro de voces' (chorus) begins at measure 14 with the lyrics 'Hoy el alba lu-ce mas tem-pra - so y mas or-ocen di - do bri - llal a - re - bel pues lau - ro - na tio - ne es - ta ma - ña na, cie - lo por al - fom - bra por co - ro na sel. pues lau - Con el a - re bel de los ra - yos pri-me ros del día nos da su son - ri - sa la ma - dre de Dios de los Dios'. The score continues with measures 27-30, 33-36, 42-45, and 49-52, each with corresponding lyrics and guitar chords (Am, GM, B7, Em, DM). The piece concludes with a final instrumental section (measures 53-56) featuring a first ending of Em (53-54) and a second ending of Em (55-56).

1. Em 2. Em

14 coro de voces

27

33

42

49

53 1. Em 2. Em

Dios de los Dios

Título y página: “Copla de la Aurora de la Virgen de la Piedad”, pág. 219

Copla de la Aurora a la Virgen de la Piedad (Tradicional)

Asociación Cultural la Aurora de Iznájar Iznájar (Córdoba)

Introducción instrumental

The musical score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of an instrumental introduction and a vocal melody with lyrics. The score is divided into measures, with measure numbers 8, 13, 17, 20, 26, 31, 36, and 37. Chords are indicated above the staff: Em, Am, B7, DM, GM. A 'Coro de voces' section is marked above measures 13-15. The lyrics are in Spanish and describe the 'Aurora' (dawn) of the Virgin of Piedad.

Coro de voces

8 A tu

13

17

20

26

31

36

37

picá so - be - ra mi prin - ce - sa los li - jos del - na - jar
 pon - tra - das es - tán por sus cal - pas lle - ran
 do te pi - dan los - mi - ras con o - jos des - mor
 1 2
 1 2
 piedad por sus Cris - tia - nos ve - níd
 Cris - tia - nos lle - gad que os sacra - mi - ta
 mo - ro - sa esa - guar - da nues - tra fiel Pa - tre - na
 1 2
 Ma - dre de Pie - dad que en su dad.

Título y página: "Copla de la Aurora de la Virgen del Carmen", pág. 230

Copla de la auroras a la Virgen del Carmen
(la "menor")

Campanilleros de la Aurora de Rute Rute (Córdoba)

Voz *voz solista*

A los pies de tu altar soberana,
Virgen del Carmen lo postrados están,
A los pies de tu altar soberana,
Virgen del Carmen lo postrados están,
Los her-
manos,
¿Te pe - di - mos más?
Te pe - di - mos más,
Que vol -

D.S. al Fin

A los pies de tu altar soberana,
Virgen del Carmen postrados está,
Los hermanos de la santa aurora,
tu licencia piden para ir a cantar.
¿Te pedimos más?
Que volvamos todos a tu casa,
colmados de gloria, Madre Celestial

Título y página: "Copla de la Aurora de la Virgen del Carmen", pág. 231

Copla de los auroros a la Virgen del Carmen (la "mayor")

Campanilleros de la Aurora de Rute Rute (Córdoba)

voz solista

voz

Es Ma - ría la na - ve de gra - cia

6

San Jo - sé la ve - la yel ni - ño el ti

11

coro

món. Es Ma - ría la na - ve de gra

16

cia San Jo - sé la ve - la yel ni -

21

1. voz solista 2. coro

ño el ti - món. don - de - ción. ¡ Po - ned a - ten - ción! que's ta

28

na - ve fra - gan - te y her - mo - sa

33

es Tem - ploy - Sa gra - rio del Hi - jo de Dios.

38

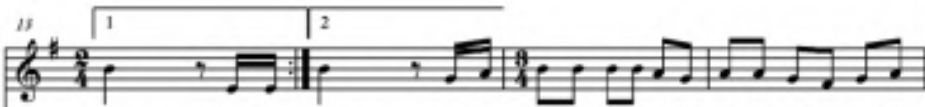
La Vir - gen del Car - men, su pe - lo ten - dió, Hi - zou - na ca


43

de - na, qual Cie - lo lle - gó

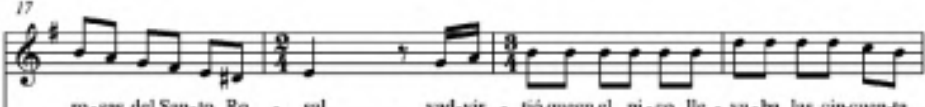
Título y página: “Copla de la Aurora de Carcabuey”, pág. 246


15

C.  lar. Es Ma lar. yad-vir - tioqueen el pico lle - va - ba las cincuen - ta

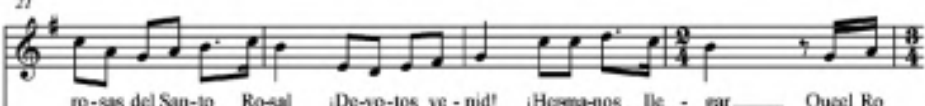
L. y B. 

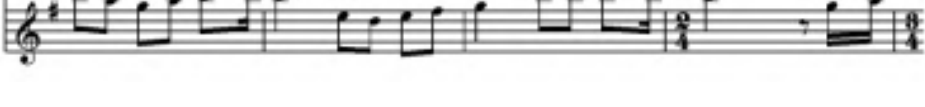
17

C.  ro - sas del San - to Ro - sal. yad-vir - tió queen el pi - co lle - va - ba las cincuen - ta


L. y B. 

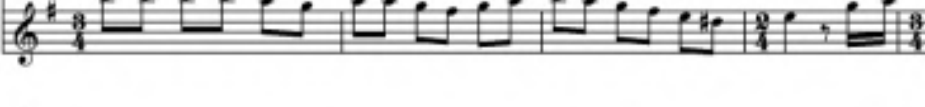
21

C.  ro - sas del San - to Ro - sal ¡De - vo - tos ve - nid! ¡Herma - nos lle - gar. Queel Ro


L. y B. 


23

C.  sa - rios laes - ca - la del Cie - lo y con gran an - he - lo - he - mos de re - zar Queel Ro -


L. y B. 


29

C.  sa - rios laes - ca - la del Cie - lo y con gran an - he - lo - he - mos de re zar Queel Ro -

L. y B. 

33

C.  sa - rios laes - ca - la del Cie - lo y con gran an - he - lo - he - mos de co - ger.

L. y B. 

Título y página: "Coplas para el Vía Crucis", pág. 323

Coplas para el Vía Crucis

(no aparece intérprete)

$\bullet = 85$

Alcútar y Bércules (Granada)



1. Po-de-ro-so Je-sús Na-za-re-no, del cie-lo y la tie-rra Rey u-ni-ver-



5 sal, hoy mi al-maqueos tie-neo-fen-di-do pi-de que sus cul-pas que-ráis per-do-



9 nar U-sad de pie-dad pues qui-sis-téis por ella en cuan-to-hom-bre



13 ser muy mal-tra-ta-do y en cruz ex-pi-rar Rei-nadel cie-lo Es-tre-lla del mar,



17 al-can-zad-nos gra-cias pa-ra no pe-car

Oración preparatoria

Poderoso Jesús Nazareno,
del cielo y la tierra Rey Universal,
hoy mi alma, que os tiene ofendido,
pide que sus culpas podáis perdonar.
Usad de piedad,
pues quisisteis por ella, en cuanto Hombre,
ser muy mal tratado y en cruz expirar
Reina del cielo,
Estrella del mar,
alcanzadnos gracias,
para no pecar.

Primera estación

El Pretorio y casa de Pilato,
será la primera estación que andarás,
me verás que azotaron mi cuerpo,
seis fuertes verdugos con gran crueldad.
Sígueme y verás,
que Pilato sentencia de muerte,
me dió, procurando al pueblo agradar.
Reina del cielo,
Estrella del mar,
alcanzadnos gracias,
para no pecar.

Segunda estación

(...)

Título y página: "La Aurora", pág. 326

La aurora

Coro de la Hermandad de Ntra. Sra. de la Paz y Virgen de la Aurora de Ronda

♩ = 90

Ronda (Málaga)

voz

Que con - ten - tos can - ta - mos la au - ro - ra a ti Gran Se - ño - ra con mu - cho fer -

Esta pieza está acompañada por un tambor cilíndrico de piel, unos címbalos y una campanilla. Los címbalos realizan en cada parte una corchea más dos semicorcheas, excepto en los reposos, que puede hacer una corchea más dos corcheas en una parte y otras cuatro en la siguiente. El tambor marca la primera parte de cada compás, al igual que la campanilla.

5

vor yen la puer - ta ya va - mos can - tan - do, pa - ra que vean

9

to - dos su gran - de va - lor.

13

O - ye pe - ca - dor de - jael le - choy mi - ra ha - cia cie - lo

17

ve - rás un lu - ce - ro que es Ma - dre de Dios.

Que contentos cantamos la aurora,
a ti Gran Señora con mucho fervor,
y en la puerta ya vamos cantando,
para que vean todos su grande valor.

Oye pecador,
deja el lecho y mira hacia el cielo,
verás un lucero que es Madre de Dios.

Que bonito es cantarle Madre,
desde la mañana al anochecer,
mi garganta no se canse nunca,
de alabar tu nombre no podré beber.

Y poder tener,
en el cielo un rincón dichoso,
y allí contigo ver el amanecer.

Título y página: "Despertar de la Aurora de Baryarcal", pág. 327

Despertar de la Aurora de Bayarcal (Almería)

Asociación musical de la Aurora "Talama" de Bayarcal

$\text{♩} = 143$

Bayarcal (Almería)

voz



Bandurrias y laúdes



El acompañamiento rítmico está realizado por un tambor cilindrico con parche de piel. Sólo marca el primer pulso de cada compás

v.



B. y l.



v.



Una estrofa para la solista y otra estrofa para el coro de mujeres

En la pla - za ma - yor dees - te

B. y l.



v.



pue-blo hay u - na ban-de - ra pa - ra rem - pla-zar En la pla - za dees-te pue - blo

B. y l.



Título y página: “Despertar de la Aurora de Baryarcá”, pág. 328

The image shows a musical score for two parts: Voz (V.) and Bajo y Lira (B. y l.). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 18 and ends at measure 20. The second system starts at measure 21 and ends at measure 23. The music is in a minor key and features a complex rhythmic structure with changes in time signature (9/8 and 6/8). The lyrics are written below the vocal line.

18
 v. hay u - na ban - de - ra pa - ra rem - pla - zar yel que qui - ra sen - tar pla - za en
 B. y l.

21
 v. e - lla Je - sus Na - za - re - no es el Ca - pi - tán San Fran... car.
 B. y l.

Para terminar, saltar desde el penúltimo compás aquí

En la plaza mayor de este pueblo,
 hay una bandera para reemplazar,
 y el que quiera sentar plaza,
 Jesús Nazareno es el Capitán.

San Francisco se perdió una tarde,
 su Madre Bendita le salió a buscar
 Y lo ha hallado en el paraíso,
 cogiendo la rosa del Santo Rosal

Es María la caña del trigo,
 San José la espiga y el niño la flor,
 y el Espíritu Santo es el grano,
 donde está encerrado por obra de Dios.

Ya sabrás Soberana Princesa,
 que hemos dado vueltas por todo el lugar,
 dando voces, llamando a los hombres,
 que el Santo Rosario vengan a sacar.

Título y página: "Copla de la Aurora de Monturque", pág. 329

Copla de la Virgen de la Aurora

Campanilleros de la virgen de la Aurora de Monturque

Priego de Córdoba

Coro



Laud



7

C.



Prin - ci - pie - mos her -

L.



13

C.



ma - nos que - ri - dos,

L.



19

C.



es - ta bue - na o -

L.



Título y página: “Copla de la Aurora de Monturque”, pág. 330

Copla de la Virgen de la Aurora

25

C. 

L. 

31

C. 

L. 

Para terminar los instrumentos realizan una corchea en lugar de una blanca.

35

C. 

L. 

41

C. 

L. 

Principiemos hermanos queridos,
 esta buena obra que en paz cludio,
 son las bases que el mundo a tenido,
 ver a sus amigos en conversación.
 ¡Vino la que dió!
 Jesucristo celestial, verdadero,
 a su apostol hablo cuando se ausentó.

Título y página: "Copla de la Aurora de Monturque", pág. 332

Copla de la Virgen de la Aurora

Campanilleros de la Virgen de la Aurora de Monturque Priego de Córdoba

Voz Solista y coro

Laúd

7

V. s. y c.

L.

13

Voz Solista

V. s. y c.

L.

13

19

V. s. y c.

L.

19

ha sem - bra - doum huer - to dein - men - so va - lor

The musical score is written in 2/4 time. It consists of four systems of staves. The first system shows the vocal line (Voz Solista y coro) and the guitar line (Laúd). The second system continues the vocal and guitar parts, with a measure rest for the vocal line. The third system features a solo vocal part (Voz Solista) with lyrics: "Nues-tra ma - dre Vir - gen de la Au - ro - ra". The fourth system continues the vocal and guitar parts with lyrics: "ha sem - bra - doum huer - to dein - men - so va - lor".

Transcripción Rafael Jiménez Rueda

Título y página: “Copla de la Aurora de Monturque”, pág. 333

Coplas de la Virgen de la Aurora

25 Coro

V. s. y c. Nues-tra ma - dre Vir - gen

L.

31

V. s. y c. de la Au - ro - ra ha sem - bra - doun huer - to de in - men

L.

37

V. s. y c. so va - lor

L.

Fin

43 voz solista coro

V. s. y c. ¡va - mos con a - mor! ¡va - mos con a

L.

49 D.S. al Fin

V. s. y c. mor!

L.

49 D.S. al Fin

Nuestra madre Virgen de la Aurora,
 ha sembrado un huerto de inmenso valor,
 de azucenas, jazmines y rosas,
 y por jardinero nuestro redentor.
 ¡Vamos con amor!
 Vamos hermanos queridos
 a que el jardinero nos corte una flor.

Título y página: "Copla de la Aurora de Villafranca de Córdoba", pág. 334

Copla de la Virgen de la Aurora

Coro de la Virgen de la Aurora de Villafranca de Córdoba.

Voz Solista Priego de Córdoba

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of five staves of music. The first staff is for a solo voice, starting with a tempo marking of 90. The lyrics are: 'Los her - ma - nos de la be - llaAu-ro - ra re - zan el ro - sa - rio'. The second staff is for a chorus, starting at measure 7, with lyrics: 'a la - ma - ne - cer Los her - ma - nos'. The third staff continues the chorus, starting at measure 13, with lyrics: 'de la be - llaAu - ro - ra re - zan el ro - sa - rio a'. The fourth staff is for a solo voice, starting at measure 19, with lyrics: 'la - ma - ne - cer ¡A la - ma - ne'. The fifth staff is for a chorus, starting at measure 25, with lyrics: 'cer! A la - ma - ne - cer!'. The score ends with a 'Fin' section consisting of a few chords in the key of Bb.

Los her - ma - nos de la be - llaAu-ro - ra re - zan el ro - sa - rio

a la - ma - ne - cer Los her - ma - nos

de la be - llaAu - ro - ra re - zan el ro - sa - rio a

la - ma - ne - cer ¡A la - ma - ne

cer! A la - ma - ne - cer!

Fin

Los hermanos de la bella Aurora,
rezaen el Rosario al amanecer,
los hermanos de la bella Aurora,
rezaen el Rosario al amanecer
¡Al amanecer!
San Francisco lleva el estandarte,
la llave San Pedro a su San Miguel.

IV. 2. Cancioneros del resto de España

V.2.1. Copia de la tonada que aparecen en el trabajo *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos* de Federico Olmeda

Título y pagina: "Canción del Rosario de la Aurora", pág. 195

CANCIONERO POPULAR DE BURGOS 195

CANCION DEL ROSARIO DE LA AURORA

220 (54 = ♩.)

N.º 22

Va.mos, vamos devotos á Misa, con grande ale... grí.a, con grande vo...
 ...ción y ve...re.mos el cá.liz sa... grado donde es. táen. ce... rrado y el cuerpo el Se...
 ...ñor; de.votos ve...aid, de .vo.tos, lle...gad á re...zar el ro.sario á la
 Au.rora, no tea.gáis pe...re.za pa.ra ma.dru...gar.

V.2.2. Copia de la tonadas que aparecen en el *Cancionero salmantino* de Dámaso Ledesma

Título y página: "Rosario", pág. 154

154

Rosario (Padre nuestro.)
(Transcrito en Casas del Conde.)

(Este es el que se canta en la mayor parte de los pueblos de la Sierra de Francia y en los de la de Béjar. También suele cantarse en tierra de Salamanca.)

(M=63=♩.)

(Solo los cantores.)

14. 

Pa - dre nues - tro que es - tás en los cie - los San -
- ti - fi - ca - do.... se - a el tu nom - bre
ven - ga - nos el tu Rey - no ha - ga - se tu vo - lun - tád.....
.... a - si en la tier - ra co - mo en el cie - lo ^(Contesta el pueblo)
El pan nues - tro de ca - da di - a dad - nos - le ho - y y per -
mas movido.
- do - na - nos nues - tras de - u - das no nos de - jes ca - er en la ten - ta - ción
ten:
.... mas li - bra - nos de mal A - men Je - sús

Misterios

(Todos tienen la música igual a la siguiente.)

(M=69.)

15. 

Hoy con lá - gri - mas á ti cla - ma - mos pues por la man - za - na fa -
- tal y no - ci - va.... que te lla - men nues - tras es - pe - ran - zas que en
ti tie - nen to - dos el go - zoy la di - cha..... que te
CORO.
A - ve Ma - ri - a A - ve Ma - ri - a.....

V.2.3. Copia de la tonadas que aparecen en el cancionero *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel*, de Miguel Arnaudas Larrodé

Título y página: "Coplas de la Aurora", págs. 73-74

N.º 43. — DE CALANDA. — Coplas de la aurora. — Los cuatro cantos siguientes forman parte de la Colección que en dicha villa existe y que ejecuta el grupo llamado de *los despertadores*, con el objeto y en la forma expuestos en los PRELIMINARES. La indicada Colección, que es conservada con especial interés, comprende gran número de letrillas y de cantos, y unas y otros los compusieron, respectivamente, el año 1840, D. Manuel Herrero, apodado *Bar-tolico*, tejedor de oficio, y D. Antonio Sanz, de apodo *Canastillo* y de oficio chocolatero, fervorosos ambos y asiduos cantores de las coplas de la aurora.

El siguiente canto se ejecuta en la madrugada del 29 de marzo, día en que se celebra la fiesta conmemorativa del milagro obrado por la Santísima Virgen del Pilar, en el vecino de la misma villa, Miguel Pellicer.

Coro.

Lento.

En Ca - lan - - da ha - bi - a un
ve - ci - - no El cual se lla - ma - - ba
Mi - guel Pe - - lli - - cer, Aun que po - - bre, cris

3

- 74 -

tia - - no y vir - tuo - - so, Se - gun sus cos - tum - - -
bres lo dan - aen ten - der. Pues es de cre - er,
Fue de - vo - to cor - dial - a Ma - ri - - a.
Por lo cual su am - pa - - - ro, lle - gó a me - re - - cer.

Título y página: "Coplas de la Aurora", págs. 74-75

N.º 44. — **DE CALANDA.** — Coplas de la aurora. — Se cantan el 29 de septiembre, fiesta de la Dedicación de San Miguel, Arcángel.

Coro.
Lento.

¡Oh glo - rio - so - Mi - guel! tú que
e - - res De to - da la I - gle - sia Pa - trón
ge - ne - ral, Es - ta vi - lla des.de sus prin.
ci - - pios Te ha e - le - gi - do por su

Detailed description: This is the first system of a musical score. It consists of four staves of music in a single system. The first staff begins with the tempo marking 'Lento.' and the word 'Coro.' above it. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 2/4. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody with a 3/4 time signature. The third staff continues with a 2/4 time signature. The fourth staff concludes the system with a 3/4 time signature.

— 75 —

Salas dos.

Ti - tu - lar. Dig - na - te am - pa - - - rar
Coro.
A los fie - les que te - die - ron cul - - to
Ya los de Ca - lan - da en par - ti - cu - lar.

Detailed description: This is the second system of the musical score, consisting of three staves. The first staff is marked 'Salas dos.' and contains the lyrics 'Ti - tu - lar. Dig - na - te am - pa - - - rar'. The second staff is marked 'Coro.' and contains the lyrics 'A los fie - les que te - die - ron cul - - to'. The third staff contains the lyrics 'Ya los de Ca - lan - da en par - ti - cu - lar.' The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 2/4.

Título y página: "Coplas de la Aurora", págs. 75-76

N.º 45. — **DE CALANDA.** — Coplas de la aurora. — Se cantan el domingo segundo de noviembre, fiesta del Patrocinio de la Virgen.

Lento. *Coro.*

A . cu . da . mos al gran Pa . tro . ci . mo De
 Ma - ri - a Vir . gen y Ma . dre de Dios, Pues
 es tan - to su gran va . li . mien . to, Que to . do se al .
 can . za por su inter . ce . sión. *Solo* Dios de . po . si -
Coro. tó En Ma . ri - a la mi . se . ri . cor . dia, Pa -

— 76 —

ra que a cu . da . mos a su pro . tec . ción.

Título y página: "Coplas de la Aurora", pág. 76

N.º 46. — **DE CALANDA.** — Coplas de la aurora. — Se cantan en las festividades de la Virgen, para las cuales no existan letrillas especiales.

The musical score is written on a single staff in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins with the tempo marking 'Lento.' and the 'Coro.' (Chorus) section. The lyrics are: 'De lo al . to del . cie - lo sea - so - ma, A - le - gre, Ma - ri - a, pa - ra ver quién vá, Y los án - ge - les to - dos sea - le . gran De ver que el ro - sa - rio van a co - men - zar. Va - mos. sin tar - dar, Y da - re - mos gran gus - to a Do - min go, Glo - ria á Ma - rí a, ra bia a Sa - ta - nás.' The score includes a 'Solo.' section for the phrase 'Va - mos.' and returns to the 'Coro.' for the final lines. The piece concludes with a double bar line.

Coro.

Lento.

De lo al . to del . cie - lo sea - so - ma, A - le - gre, Ma - ri - a, pa - ra ver quién vá, Y los án - ge - les to - dos sea - le . gran De ver que el ro - sa - rio van a co - men - zar. Solo. Va - mos. Coro. sin tar - dar, Y da - re - mos gran gus - to a Do - min go, Glo - ria á Ma - rí a, ra bia a Sa - ta - nás.

Título y página: "Coplas de la Aurora", págs. 83-84

N.º 51. — DE TORRECILLA DE ALCARIZ. — Coplas de la aurora.
Se cantan en la madrugada del día de la Virgen del Rosario.

Lento. *Duo.* *Corp.*

Hoy es el día En
que Ma - ri - a Sa - le a bus - car
A sus de - vo - tos, Los que al ro - sa -
rio, Con de - vo - ción, Van a re - zar.
¡Vi - va la Rei - na del cie - lo! ¡Vi - va la -
Ma - dre de Dios! ¡Vi - va, vi - va por que es Ma - dre
nues - tra, Pa - ra nues - tra sal - va - ción.
Duo. *Coro*
Ma - ri - a, lle - na de gra - cia, Ma -

Título y página: "Coplas de la Aurora", pág. 146

— 146 —

Cantos del partido de Calamocha.

Para actos religiosos.

N.º 123. — **DE BARRACHINA.** — Coplas de la aurora. — Hasta hace algunos años, se cantaban todos los domingos en que no coincidía alguna festividad de importancia.

Andante.



A - llá a - rri - ba en el san - to se - pul - - - cro,



Hay u - na ban - de - ra, que se de - ja ver: El que quie - ra sen -



tar pla - za en e - - - - - lla, Je - sús Na - za - re - no es

Allegro.



el co - ro - nel. Vi - va, vi - va Ma - ri - a,



Vi - va el ro - sa - rio, Vi - va San - to Do - min - go



Que lo ha fun - da - do, Que lo ha fun - da - do. —

Título y página: "Coplas de la Aurora", pág. 147

- 147 -

N.º 124. — **DE BARRACHINA.**—*Coplas de la aurora.*—Se cantaban en las principales festividades del año.

Andante.

A - lláa - rri - baen el san - to se - pul - cro, —
 — May u - na ban - de - ra, que se de - ja ver: —
 — El que quie - ra sen - tar pla - zaen e - lla, —
 — Je - sús Ma - za - re - no es el co - ro - nel.

The musical score consists of four staves of music in a single system. The first staff begins with the tempo marking 'Andante.' and a treble clef. The music is written in a 3/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The piece concludes with a double bar line.

Al terminar este canto, se ejecutaban inmediatamente los versos "Viva, viva María", etc. del canto anterior.

Título y página: "Coplas de la Aurora", págs. 150-151

N.º 130.—**DE BURBAGUENA.**—**Coplas de la aurora.**—Se cantan en la madrugada del 12 de octubre, por la fiesta de la Santísima Virgen del Pilar.

Lento.

A la o - ri - lla del E - bro fa - mo - so,
La Vir - gen ben - di - ta so - bre su Pi - lar, A San -
tia - go, que es - ta - ba re - zan - do, Un tem - plo a lli -
mis - mo, man - dó e - di - fi - car. Yes - tá en su Pi - lar

Muy lento.

— 151 —

1º tempo.

Yes - tá - yes - ta - rá Has - ta el di - a que el Rey de los Re -
yes. A vi - vos y muer - tos nos ven - ga a juz - gar.

Título y página: "Coplas de la Aurora", págs. 152-153.

N.º 134. — **DE NAVARRETE.** — **Gozos a San José.** — Para el novenario, en la Cuaresma

Estribillo.

Lento.

Por vues - tro - bien ya - le - grí - a,
Jo - sé - muy go - zo - soes - toy, A Dios las

— 153 —

gra - cias le doy - Y el pa - ra - bién a Ma - ri - a.

Título y página: "Coplas de la Aurora", págs. 180-181

N.º 167. — **DE ALLOZA.** — **Coplas de la aurora.** — Se cantan en la madrugada del 19 de marzo, fiesta del Patriarca San José.

Coro.

Lento.

Al es - . po - so más pu - ro y más
cas - to, Que se ha - lla en la - tie - rra y el cie - lo ad - mi - ró, Hoy mi a -
fec - to le can - tan las glo - rias, Bus - can - do en su am - pa - - ro, con -
sue - lo - y fa - vor. Yes jus - ta ra - zón; Pues Jo -

Solo. *Coro.*

— 181 —

sé, en - tre to - dos los hom - bres, Sin du -
da es el San - to y el hom - bre me - - - jor.

Título y página: "Coplas de la Aurora", págs. 181-182

N.º 168. — DE HIJAR. — Coplas de la aurora. — Se cantan para la fiesta de la Circuncisión del Señor.

Lento

E - a, e - a, des - pier - ta cris -
tia - no, des - pier - ta cris - tia - no, Que - la her - mo sa auro - - -
ra to - ca su - cla - - rín: Que - la her - rín: De - ja el
le - cho y ven al ro - sa - rio, y ven al ro - sa - rio, A - can -
tar las glo - - rias De un dí - a - fe - - liz, A - can -
liz: Con buen co - ra - zón; A - la - ban - do a Je - sús en el
dí - a, a Je - sús en el dí - a Que - su - frío gus - to - - -

1ª vez 2ª vez 1ª vez 2ª vez

— 182 —

so la Cir - cun - ci - sión, Que su - sión. —

1ª vez 2ª vez

Título y página: "Coplas de la Aurora", pág. 183

— 183 —

N.º 170. — DE HIJAR. — Coplas de la aurora. — Se cantan para la fiesta de San Antonio Abad.

Despacio.

San An - to - nio es - tan.do en la . cue - . - va,
 A - lli pe - le - an - . - . do con el in - fer - nal,
 Mu - chos di - as sin co - mer bo - ca - . - do, El glo -
 rio - so San - . - to en a . quel lu - gar. — ¡Oh, An -
 to - nio, A - bad! — Ga - nas al - mas pa - ra el cie - lo em - pí - re - o,
 Triun - fas del de - mo - . - . nio, dra - gón in - fer - nal. —

Título y página: "Coplas de la Aurora", págs. 183-184.

N.º 171. — DE HIJAR. — Coplas de la aurora. — Se ejecutan para la fiesta de San Valero.

Despacio.

Mo - ra - do - res de es - ta no - ble vi - lla,
 En la ma - dru - ga - da, sa - lid a can - tar, sa - lid a can - . -

ANEXO V. COPIAS DE LAS TRANSCRIPCIONES ORIGINALES DE LOS CANCIONEROS UTILIZADOS

-- 184 --

tar El ro - sa - rio a la Vir - gen Ma - ri - a, — Sial Santo Va -
le - - ro — he - mos de a . gra - dar, he - mos de a . gra - dar.
Vá - mos — — le a — ro — — — gar, Y pi -
da - mos al glo - rio - so San - to, — Yen nuestra do -
len - cia nos a - li - via - rá, nos a - li - via — — rá.

Cantos del partido de Montalbán.

Para actos religiosos.

N.º 181. — **DE CORTES DE ARAGON.** — Coplas de la aurora. —
Se cantan para la fiesta de la Purísima.

Lento *Coro.*

¡Oh Ma - ri - a! ¡Cuán di - cho - sa fuis - - - te
Del pri - mer mo - men - - - to de tu con - cep - ción, de tu con - cep -
ción! Con - ce - bi - da sin mancha nin - gu - - - na, Fuis - teis e - le -
gi - - - da por Ma - dre de Dios, por Ma - dre de Dios. ¡Oh!
¡Con cuán - to a - mor, - - - Te cri - a - ron tus an - cia - nos
pa - - - dres, Co - mo a Rei - na ex - cel - - - sa
de la cre - a - ción, de la cre - a - ción.

Título y página: "Coplas de la Aurora", págs. 195-196

N.º 186. — **DE LA HOZ DE LAVIEJA.** — Coplas de la aurora. —
Se cantan en la madrugada del día de la Virgen del Pilar.

Lento

Solo.
Es Ma-ri-a la blan-ca pa-lo-ma, Que al sa-lir de
Coro.
Ro-ma la vie-ron vo-lar, la vie-ron vo-lar, Y por
e-so los a-ra-go-ne-ses La lla-ma-mos Ma-dre,

— 196 —

Solo.
Vir-gen del Pi-lar, Vir-gen del Pi-lar. Ve-nid a re-
Coro.
zar El ro-sa-rio a la Vir-gen Ma-ri-a, Si el rei-no del
cie-lo que-reis al-can-zar, que-reis al-can-zar.

NOTA. — Obsérvese el gran parecido que este canto tiene con el de Cortes de Aragón, número 181. La letra que acompaña al canto, fué compuesta hacia el año 1890, por D. Pascual Omedas Giner, que por entonces era maestro del pueblo de Maicas.

Título y página: "Canto de la Aurora", pág. 198

N.º 189. — DE VIVEL DEL RIO. — Canto de la aurora. — Ya no se ejecuta desde el año 1885.

Lento *Coro.*

Des pas - to - res se a - rri - man a un ar - bol, Al ver u - na
nu - be de tri - bu - la - ción: Ca - yó un ra - yo; Dios nos li - bre y guar - de:
De los dos, al u - no lo hi - zo car - bón, Pe - ro al o - tro, no, Que lle -
va - ba la es - tampay re - li - quia De esta Vir - gen pu - ra, con gran - de vo - ción.

Título y página: "Canto de la Aurora", págs. 216-217

N.º 214. — DE LINARES. — Canto de la aurora. — Se canta en las madrugadas de los días en que se celebra el rosario de igual nombre.

Moderato *Coro.*

A la au - ro - ra tie - nes a la puer - ta;
Des - pier - ta, — cris - tia - no, si quie - res — ve - nir;
No — de - jes tan be - llo pro - di - gio. Por un
cuar - to de ho - ra que pue - des — dor - mir. Her - ma.

— 217 —



Coro.
nos, — ve - nid A re - zar el ro - sa - rio a Ma - ri - - a,
Si el rei - no — del cie - lo que - reis con - - se - guir.

Título y página: “Canto de la Aurora”, págs. 221-222

N.º 221. — **DE SARRIÓN.** — Coplas de la aurora. — Se cantan en las principales festividades.



Andante Coro.
De los An - ge - les oi - go las vo - ces,
Que a le - gres y u - fa - nos can - tan con pla - cer, — con pla -
cer, con pla - cer, Por - que di - cen que vie - ne la au - ro - ra

— 222 —



Re - par - tien - do flo - res al a - ma - ne - cer, — al a - ma - ne -
cer, a - ma - ne - cer. Solo Ve - nid a co - ger, a co -
ger Coro. De las flo - res fra - gan - tes y her mo - sas Que siembra Ma - ri - a
con - tra Lu - ci - fer, — Lu - ci - fer Lu - ci - fer.

Título y página: "Letrillas de la Aurora", pág. 237

N.º 237. — DE LA FRESNEDA. — Letrillas de la aurora. — Se canta solamente los días en que también hay coplas de la aurora, una sola vez, y cuando, después de haber recorrido el pueblo los ejecutantes, han de esperar para la celebración del rosario.

Lento

Coro.

A Vos, Au - ro - ra gra - cio - sa, A Vos, en -

sal - za - do - ce - dro, A Vos, to - rre de - Da - vid, Ar.

Coro.

ca, ar - ca - del Tes - ta - men - to Te lla - man los hom - bres, Au -

xi - li - o y re - me - dio, Es - tre - lla - del mar Es - ca - la del

cie - lo, Es - ca - la del cie - lo.

Dos solos.

The musical score is written on five staves of music. The first staff begins with the tempo marking 'Lento' and the time signature '3/4'. The key signature has one flat (B-flat). The melody is primarily composed of quarter and eighth notes, with some rests. There are several measures with a fermata. The lyrics are written below the notes. The score includes markings for 'Coro.' and 'Dos solos.' indicating different parts of the performance. The piece concludes with a double bar line.

NOTA. — También se ejecutó en este pueblo, hasta hace próximamente 25 años, por los niños y niñas de las escuelas, el *Reloj de la Pasión*, con canto igual al del número 17.

Título y página: "Coplas de la Aurora", pág. 239

N.º 240. — DE VALDEROBRES. — Coplas de la aurora. — Se cantaban hace algunos años, todos los domingos, para los cuales no existía determinada letrilla.

lento *Coro.*

Cin-co son los ca-ño - nes del a - gua, Que ba - jan del
cie - lo, de un fi - no - cris - tal, Don - de be - be a - que - lla - pas - tor -
ci - lla, Ma - dre del Ro - sa - rio, Rei - na ce - les - tial.
Solo. *Coro.*
Ve - nid a be - ber De la - fuen - te que ba - ja del cie - lo,
Pa - ra sus de - vo - tos, — na - ci - da en Be - - león.

V.2.4. Copia de la tonadas que aparecen en el *Cancionero popular de Extremadura* de Bonifacio Gil

Título y página: “El rosario de la Aurora”, pág. 326

El rosario de la Aurora
De carácter popular-religioso

La dictó D. Antonio Reyes Huertas, de Campanario

3. $(\text{♩} = 112)$

El ro - sa - rio de la ma - dru -
ga - da eb pa - ra lob po - breb que al cam -
po se van, y lob ri - cos se quedan en
ca - sa por te - mor al freb - co, no leb va - y a da.
Her - ma - nob, ve - ní, de - vo - tob, ye - gá,
a re - zar el ro - sa - rio a Ma - rí - a, qu'el Rei -
no del cie - lo po - deib con - quis - tá.

-326-

Título y página: "Los campanilleros", pág. 329

Los campanilleros
El Rosario de la Aurora (con letra profana)

*La dictó D. Antonio Otero Seco,
de Cabeza del Buey (Badajoz)*

Andante mosso

7. 

El her - ma - no Ce - li - pe Ba - ta - ta —

 es cam - pa - ni - lle - ro de a -
con u - na na - va - ja se

ten.
 ques - ta her - man - dad; los o - cha - vos y cuar - tos que
qui - so ca - par y l' "Au - ro - ra" le di - ce: "de -
a - fei - tar

 jun - ta por la ma - ña - ni - ta en a - guar - dien - te
jen - te, to - ma es - te jo - ci - no que cor - ta - rá

 van, por la ma - ña - ni - ta en a - guar - dien - te
más", to - ma es - te jo - ci - no que cor - ta - rá

ESTRIBILLO
 van. Vie - n' es - to a pro - bar — que un jo -
más.

 ci - no por po - co que co - or - te, mas que u - na na -

 va - ja siem - pre ha de cor - tar, mas que u - na na -

 va - ja siem - pre ha de cor - tar.

-329-

Título y página: "Coplas de la Aurora", pág. 761

X SECCIÓN Religiosas

1. Coplas de la Aurora

Recogida a una anciana de Fuenlabrada, llamada Modesta.

Cántase, al amanecer, el día de la Candelaria (2 de Febrero) por las calles.

309 *Coro* (♩=132)

I. Loh que vie - nen al Ro - sa - rio Con de -
vo - ción y o - be - den - cia, Se - pa que su pe - ni -
ten - cia ten - drán pre - mio con l'Au - ro - ra. *D.C.*

2. Novena de San José

Dictó: Dña. Isabel Gallardo. La aprendió en Orellana la Sierra.

* (♩=92)

Cántanla los fieles con acompañamiento de acordeón.

310

De la vi - da en l'a flie - ción,
De la muer - te en l'a go - ní - a, Dah -
noh vueh - tra pro - tec - ción, Dul - ce Eh -
po - so de Ma - rí a.

Variante en la música del segundo verso cuando se indique en el texto:

De quien sea - mos el mo - de - lo...

Título y página: "Rosario de la Aurora", pág. 762

3. Rosario de la Aurora

Dictó: Francisca Bonilla,
de Castilblanco.

Se cantaba en la madrugada de los viernes de Cuaresma desde la Iglesia hasta el cementerio por el itinerario del Calvario. Regresaban por el mismo sitio, rezando y cantando el Rosario. Hace ocho o nueve años que no se usa.

311 *Modto.* *Ten* (etc) *Ten*

I. El Ro - sa - rio de por la ma - ña - na
Y loh ri - cos s'eh - tán en su ca - ma

Son pa - ra loh po - breh que no tie - nen pan
Guar - dan - do el re - len - te de la ma - dru -

Estribillo
ga. va - mos a be - bé(r) Au - na fuen - te que

Ten
ma - na Ma - rí - a Loh dí - a de fieh - ta y al

Fin
a - ma - ne - cé(r) II. En el dí - a de to - doh los

Ten
San - to(s) H'ha - bi - do en el cie - lo u - na gran se

Ten
ñal. U - na Cruz con treh cla - vos y un cá - ll(z) Que a to - do el

Ten
he - re - je le hi - zo tem - blá(r)

Al estribillo hasta Fin.

Título y página: "Rosario de la Aurora", pág. 763

4. Versión de Orellana la Vieja

Donada por D. Rafael Jiménez, ya fallecido, organista que fue de la S.I. Catedral de Badajoz.

Cántalo en las primeras horas de la mañana por las gentes del pueblo en las calles. Principia un grupo de fieles y termina el resto de ellos.

S.F. Grave y ligado

312

El Ro - sa - rio de la ma - dru - ga - da

Eh pa - ra loh po - breh que al com po se van, Queloh

ri - cos s'eh tán en la ca - ma Hu - yen - do el re -


len - te de la ma - dru - gá. Crih - tia - noh, ve -

nã(r), De - vo - tos ye - gã(r) A re - zar el Ro - sa - rio a Ma

rí - a Si el rei - no del cie - lo Que - réih al - can - zã(r).


Título y página: "Rosario de la Aurora", pág. 763

Versión de Herrera del Duque
Dictó: Dora Camacho Pacheco.
(Véase parte literaria)
A excepción de cuando se indique, el bombo y platillos percuten en ritmo de corcheas ininterrumpidamente.

313 

Bombo y platillos I. A la Au -

-763-



ro - ra - te - néis a la puer - ta Pi - dien - do li -
moh - na s. la que - réih dá(r) (B° y platos) Pa - ra a.
yu - dar a ha - cer u na er - mi - ta - Que no tie - ne
ca - sah ni tem - plo don - de eb - tá(r).

Fin

(En el nº 197 del *Cancionero*, de Kurt Schindler, "Folk Music and poetry of Spain and Portugal", aparece una versión casi idéntica a la presente. No obstante la inserto por los datos folklóricos que me han facilitado)

Título y página: "Coplas del Rosario", pág. 768

13. Coplas del Rosario

Dictó: Magdalena González Calderón, de Casas de Don Pedro.

Preceden al "Ofrecimiento de los Misterios".
(Véase parte literaria).

* (♩=116)

321

I. En el nom-bre de Dios po-de-ro-so, Au-
ro-ra di-vi-na, te ven-go a-la-bár);
No eh con-for-me eh-ta Vir-gen me-re-ce Si no co-mo
pue-da mi len-gua eb-pli-cár) Eh ta eh la ver-dá(d);
Que la Hoh-tia, por chí-ca que se-a; Tie-
ne un Dios en-te-ro sin fal-tar-le ná. *D.C.*

Título y página: "Coplas del Rosario", pág. 775

23. Rosario de la Aurora
Dictó: Mariano del Rio Gutiérrez, de 68 años, sacristán, de Puebla de Alcocer (Badajoz).

Se canta en la madrugada del Corpus y los dos días siguientes. (Véase parte literaria)

331 $(\text{♩}=82)$

Sa - cer - do - te; mi - nih - tro de Cri - to, Que
con vuel - trah ma - nos Al - záis al Se -

ñó(r) *Acordeón*

D.C. Repitiendo la primera frase con otras estrofas.
La presente es incompleta.

Adición para la 4ª y 5ª estrofas.

Her - mo - so - fa - rol.

-775-

V.2.5. Copia de la tonada que aparece en la *Colección de cantos populares burgaleses* de Antonio José Martínez Palacios

Título y página: "Canto religioso del Calvario de Belorado", pág. 84

Canto religioso del Calvario de Belorado.

57

¡Oh Vir-gen "San-tis-má", pe-did y ro-gad que no

vi-va ni mue-ra en pe-ca-do mor-tal.

The image shows a musical score for a religious song. It consists of two staves of music in a 2/4 time signature. The first staff begins with a circled number '57'. The lyrics are written below the notes. The second staff features a triplet of eighth notes marked with a '3' above them. The piece concludes with a double bar line.

V.2.6. Copia de la tonada que aparecen en el *Cancionero de Cáceres y su provincia de Ángela Capdeville*

Título y página: "Rosario de la Aurora", pág. 289

Dictó

Asunción Camisón

ROSARIO DE LA AURORA

Ahigal

Moderato

11

Al ro - sa - rio de la Au - ro - ra to - can, y di - cen que
llue - ve y no quie - ren ir. — A ju - gar a los nai - pes te
po - nes, cua - tro mil de - mo - nios te si - quen a ti — Cris - tia - nos ve -
nid, de - vo - tos lle - gad, no se pier - dan lo que tan - to va - le,
por la pe - ré - ci - ta de no ma - dru - gar. —

Al rosario de la aurora tocan,
y dicen que llueve y no quieren ir.
A jugar a los naipes te pones,
Cuatro mil demonios te siguen a ti.

Cristianos venid, devotos llegad,
no se pierdan lo que tanto vale
por la perezita
de no madrugar.

El rosario de por la mañana
es una cadena de mucho valor,
que por ella se sube a los cielos
a ver a María que es Madre de Dios.

Cristianos, venid,
devotos, llegad.
a rezar el rosario a María
porque será de mucho
nuestra utilidad.

V.2.7. Copia de las tonadas que aparecen en el *Cancionero musical de la provincia de Valencia* de Salvador Seguí

Título y página: "Aurora", pág. 928

Aurora

Fortaleny

Solo $\text{♩} = 56$ *Coro*

Voces

Pa—dre cu—ra a us—ted dig—na—men—te, a us—ted dig—na—
pa—ra dar u—na vuel—ta a las ca—lles, u—na vuel—ta a las

Bombo

—men—te li—cen—cia pe—di—mos, li—cen—cia pe—di—mos
—ca—lles pa los que qui sie—ran pa los que qui sie—ran

en pri—mer lu—gar, li—cen—cia pe—di—mos en pri—mer lu—gar
ve—nir a re—zar, pa los que qui sie—ran ve—nir a re—zar

Solo *Coro*

Her—ma—nos ve—nid, ve—nid y lle—gad a re—zar el Ro—sa—
rio a Ma—rí—a si el Rei—no del Cie—lo que—réis al—can—zar.

Aleluya, que amanece el día
y van clareando los rayos del sol,
le daremos los muy buenos días
a la Virgen Santa de la Concepción.
Hermanos, venid; venid y coged.
De las flores fragantes y hermosas,
que siembra María contra Lucifer.

928

Título y página: "Aurora", pág. 929a

Aurora

Montroy

$\text{♩} = 56$
Instrumentos

Voz

Un do—min—go de
y la Vir—gen se

Pas—cua, bri—llan—te, de Pas—cua, bri—llan—te, cuan—do el sol ra—
que—dó tur—ba—da, se que—dó tur—ba—da, de la luz tan

-dian—te, cuan—do el sol ra—dian—te, cuan—do el sol ra—dian—te, Je—
cla—ra, de la luz tan cla—ra, de la luz tan cla—ra,

-sús, re—su—ci—tó, cuan—do el sol ra—dian—te, Je—sús, re—su—ci—tó.
que su Hi—jo dió, de la luz tan cla—ra que su Hi—jo dió.

Título y página: "La Aurora", pág. 929b

La Aurora

Puebla de San Miguel

$\text{♩} = 50$

A—la—bar a la Au—ro—ra Ma—rí—a, la Au—ro—ra Ma—
—ri— a, in—ten—tan a—cor—des mia—cen—to y mi voz,

mia—cen—to y mi voz.

Alabar a la Aurora María
intentan acordes
mi acento y mi voz.

Porque siendo de Dios Hija tierna
y a ser también vino
la Madre de Dios.

Y es María la caña del trigo
San José la espiga
y el Niño es la flor.

Y el Espíritu Santo es el grano,
que fue concebido
por obra de amor.

929

Título y página: "Aurora", pág. 930a

Aurora

Calles

J. = 92

A la Au—ro—ra te—néis a la puer—ta, te—néis a la
 puer—ta pi—dien—do li—mos—na, pi—dien—do li—mos—na si la que—réis
 dar; a re—zar el San—to Ro—sa—rio, el San—to Ro—
 —sa—rio de la ma—dru—gá.

Título y página: "Aurora", pág. 930b

Aurora de la Purísima

Bélgida

J. = 76

Pueblo

Voz *Banda*

Bombo *simile*

Instrumentos Voces

fies—ta ya va a—ma—ne—cer y os es—pe—ra la Vir—gen Ma—ri— a ra—dian—te de
 glo—ria de a—mor y po—der. Con go—zo—so—a—
 —fán. No ha—ya co—ra—zón que no
 de sus pri-me-ros la—ti—dos por la ni—ña pu—ra y en su con-cep—ción. que no
 de sus pri-me-ros la—ti—dos por la ni—ña pu—ra y en su con-cep—ción.

Título y página: "Aurora Antigüa", pág. 931

Aurora Antigüa

Vallada

♩. = 56

Voz

A la Au—ro—ra te—néis a la puer—ta pum, chim pum ti-ro—ri-ro—

Platos

Bombo

—rá, pi—dien—do li—mos—na si la que—réis dar, si la que—réis dar.

<p>Señor cura, muy humildemente, permiso en primer lugar; para dar una vuelta cantando, con los que quieren venir a rezar.</p> <p>A la Aurora tenéis a la puerta, pidiendo limosna si la queréis dar, para hacerle una Ermita a su hijo; que no tiene casa ni donde habitar.</p> <p>Los faroles están encendidos, por falta de gente no pueden salir; "abajad" angelitos del cielo, que los de la tierra no quieren venir.</p> <p>Cuando estaba la Virgen María sola en su aposento, haciendo oración, por la puerta se aparece un ángel, vestido de blanco parecía un sol.</p>	<p>Las cadenas del Santo Rosario son unas cadenas de mucho valor; que por ellas se sube a los cielos a ver a María, la Madre de Dios.</p> <p>Un devoto, por ir al Rosario, por una ventana se quiso arrojar; y la Virgen María le dice: Delante, devoto, y por la puerta sal.</p> <p>Al Rosario de María tocan, dices que hace frío y no quieres venir; guarda bien el calor de la cama, no se te convierta en un frío sin fin.</p> <p>Allá arriba, en el monte Calvario, hay una bandera que se deja ver; el que quiera alistarse con ella, Jesús Nazareno va de Coronel.</p>	<p>San Francisco se perdió una tarde, sus hijos llorosos le van a buscar; y lo hallaron en el Paraíso, cogiendo una rosa del Santo Rosal.</p> <p>Al Rosario de María tocan, basta ya de sueño y no más dormir, que la Virgen María te llama, su voz añorosa no dejes de oír.</p> <p>Cuando el ángel anuncia a María, para ser la madre de nuestro Señor, en el cielo con gran melodía, los ángeles cantan todos con amor.</p>
---	--	---

931

Título y página: "Aurora", pág. 334

Aurora

Benirredrà

$\text{♩} = 66$

Voz

Bombo

simile

Es la Au—ro—ra la

que más ma—dru—ga, es la Au—ro—ra la que más ma—

—dru—ga si—ga—mos a to—do no hay

que des—ma—yar no hay que des—ma—yar, que si—

guien—do a la Au—ro—ra di—vi—na, que si—guien—do a la Au—ro—ra di—

—vi—na el per—dón del cie—lo po—deís al—can—

—zar, po—deís al—can—zar.

Título y página: "Aurora", pág. 335

Aurora

La Yesa

Al ro—sa—rio de la Au—ro—ra to—can; por fal—ta de gen—te no pue—de sa—
— lir; lla—ma—re—mos án—ge—les del cie—lo que los de la Tie—rra no pue—den ve—nir.

935

Título y página: "Aurora", pág. 336

Canto del Rosario

Jalance

♩ = 100

Por la puer—ta del Cie—lo se a—so—ma la blan—ca pa—lo—ma dul—
y los án—ge—les can—tan a—le—gres al ver que el Ro—sa—rio em—
— ce—em—pe—ra—triz Cnis—tia—nos ve—nid, de—vo—tos lle—gad a re—
— pie—za a sa—lir zar el Ro—sa—rio a Ma—ri— a so—laz ya—le—gri— a del tris—te mor—tal.

Por la puerta del Cielo se asoma
la blanca paloma, dulce emperatriz;
y los ángeles cantan alegres
al ver que el Rosario empieza a salir.

Cristianos, venid, devotos, llegad,
a rezar el Rosario a María,
solaz y alegría del triste mortal.

El demonio, con todo el infierno,
se turba y espanta cuando oye cantar
el Rosario a la Reina del Cielo,
y deja las almas bajo su piedad.

Cristianos, venid, devotos, llegad,
a rezar el Rosario a María,
solaz y alegría del triste mortal.

Con las rosas del Santo Rosario
te ofrezco a diario corona de amor,
al ceñirla María en sus sienes
este olor viene de su bendición.

Cristianos, venid, devotos, llegad,
a rezar el rosario a María,
solaz y alegría del triste mortal.

Por las calles la escala divina,
por donde camina el alma a su Dios,
con tal rezo a María obsequemos,
por su mano iremos a Jesús en pos.

Cristianos venid, devotos llegad
a rezar el Rosario a María,
solaz y alegría del triste mortal.

V.2.8 Copia de las tonadas que aparecen en el *Cancionero popular de la Rioja de Bonifacio Gil*

Título y página: "Canción religiosa", pág.180

180

Baños de Río Tobía

435
326

Coro
♩ = 116

Cris - tia - nos, ve - nid, De - vo - tos, lle - gad A re -
zar el ro - sa - rio a Ma - rí - a, So - laz ya - le -
grí - a Del tris - te mor - tal - tal. (Estrofas) *Voz sola*
I. Al bal -
II. Al bal -
III. Los de -
cón de los cie - los se a - so - ma La Vir - gen Ma -
cón de los cie - los se a - so - ma La Rei - na del
vo - tos cris - tia - nos an - sí - an Ha - llar en Ma -
rí - a, Rei - na ce - les - tial, Y los án - ge - les
Cie - lo, nues - tra Em - pe - ra - triz, Y los án - ge - les
rí - a, gra - cia y pro - tec - ción, El ro - sa - rio de
to - dos se a - le - gran Al ver que el ro - sa - rio se
pa - ran sus can - tos Por que nues - tros rue - gos se
re - zan cons - tan - tes, Y de é - lla al ins - tan - te sien -
Coro
1 2
va a co - men - zar Y los - zar.
oi - gan a - quí. Y los - quí.
ten el fa - vor. El ro - vor.

Título y página: "Canción religiosa", págs. 180-181

Santa Eulalia Bajera

436
325 A

Al ro - sa - rio de la Au - ro - ra to - can To -

das las ma - ña - nas al a - ma - ne - cer,

181

Y San - tia - go lle - va el es - tan - dar - te y

la cruz de Cris - to lle - va San Mi - guel.

Estribillo

De - vo - tos, ve - nid. cris - tia - nos, lle - gad,

No se pier - da lo que tan - to va - le Por

la pe - re - ci - lla de no ma - dru - gar.

Título y página: "Canción religiosa", pág. 181

437
325 B

$\text{♩} = 100$

Cornago

Al ro - sa - rio de la Au - ro - ra to - can
Y San - tia - go lle - va el es - tan - dar - te

To - das las ma - ña - nas al a - ma - ne - cer.
Y la Cruz de Cris - to lle - va san Mi - guel.

Estribillo

Cris - tia - nos, ve - nid, De - vo - tos, lle -

gad, No se pier - da lo que tan - to va - le

D.C.

Por la pe - re - ci - ta de no ma - dru - gar.

V.2.9. Copia de las tonadas que aparecen en el *Cancionero popular de Castilla y León* de Miguel Manzano Alonso

Título y página: "Cristianos,venid", pág. 504

1328 Cristianos, venid (Invitación al Rosario de la aurora) (I)

San Pedro de Foncollada

♩ = 88

1770

U-na mon-ja, des-pués de di - fun - ta, a u-na a-mi - ga
su-ya se le a-pa - re - ció y le di-jo que por ser de - vo-ta del san-to ro -
- sa - rio no se con - de - nó, y le di - jo que por ser de -
- vo - ta del san-to ro - sa-rio nos se con - de - nó. Cris-tia-nos, ve -
- nid, de-vo-tos lle - gad a re - zar el ro-sa-rio a Ma - rí - a, por-que se - rá
mu-cha vues-tra u - ti - li - dad, a re - zar el ro - sa-rio a Ma -
- rí - a, por-que se - rá mu-cha vues-tra u - ti - li - dad.

Una monja, después de difunta, a una amiga suya se le apareció y le dijo que por ser devota del santo rosario, no se condenó.	Cristianos, venid, devotos llegad a rezar el rosario a María, porque será mucha vuestra utilidad, a rezar el rosario a María, porque será mucha vuestra utilidad.
--	--

- 504 -

Título y página: "Cristianos,venid", pág. 505

1329 Cristianos, venid (Invitación al Rosario de la Aurora) (II)

Barrillos de Curueño

1771 $\text{♩} = 84 \uparrow$

Es Ma - rí - a la mu - jer más pu - ra y la más se -
 gu - ra que en el mun - do hay, a - zu - ce - na, jar - dín ví - o -
 le - ta y fuen - te que ma - na en pre - cio - so lu - gar.
 Cris - tia - nos, ve - nid, de - vo - tos lle - gad a re -
 zar el ro - sa - rio a Ma - rí - a, si al Rey de los cie - los que - réis al - can - zar.

Es María la mujer más pura
 y la más segura que en el mundo hay,
 azucena, jardín violeta
 y fuente que mana en precioso lugar.

Cristianos venid, devotos llegad
 a rezar el rosario a María
 si al Rey de los Cielos queréis alcanzar.

Un devoto, por ir al rosario,
 del alto castillo se quiso arrojar
 y María, a la aurora le dice:
 Detente, devoto, que te has de matar.

Cristianos, venid...

El demonio, como es tan astuto,
 tiró una pedrada y quebrantó un farol
 y salieron tres frailes Franciscos,
 y le conjuraron en un callejón.

Cristianos, venid...

- 505 -

V.2.10. Copia de las tonadas que aparecen en el *Cancionero popular de Burgos de Miguel Manzano Alonso*

Título y página: "Hermanos, venid, devotos llegad", pág. 633

1595a **Hermanos, venid, devotos llegad (I)**
(Invitación al Rosario de la aurora) Quintana del Pidio

2581 Al Ro - sa - rio de la au - ro - ra to - can, si so - is de - vo - tos y que - réis se - guir por las sen - das pre - cio - sas del cie - lo, sa - lid dee - sa ca - may de - jad de dor - mir. Her - ma - nos, ve - nid, de - vo - tos lle - gad, no de - jéis de ve - nir al Ro - sa - rio por ma - la pe - re - za de no ma - dru - gar.

Respuesta
*Hermanos, venid,
devotos llegad
no dejéis de venir al Rosario
por mala pereza
de no madrugar.*

Al Rosario de la aurora tocan,
si sois devotos
y queréis seguir
por las sendas preciosas del cielo,
salid de esa cama
y dejad de dormir.

Nuestros pasos, aunque sin provecho,
sólo se dedican
para despertar
a los fieles para ir al Rosario,
pero hacéis el sordo
con gran suavidad.

Es Maria concebida en...

Título y página: "Hermanos, venid, devotos llegad" (I), pág. 633

1595a Hermanos, venid, devotos llegad (I)
(Invitación al Rosario de la aurora) Quintana del Pidio.

2581

Al Ro - sa - rio de la au - ro - ra to - can, si so - is de -
 vo - tos y que - réis se - guir por las sen - das pre - cio - sas del
 cie - lo, sa - lid dee - sa ca - may de - jad de dor - mir.
 Her - ma - nos, ve - nid, de - vo - tos lle - gad, no de -
 jéis de ve - nir al Ro - sa - rio por ma - la pe -
 re - za de no ma - dru - gar.

Respuesta

*Hermanos, venid,
 devotos llegad
 no dejéis de venir al Rosario
 por mala pereza
 de no madrugar.*

Al Rosario de la aurora tocan,
 si sois devotos
 y queréis seguir
 por las sendas preciosas del cielo,
 salid de esa cama
 y dejad de dormir.

Nuestros pasos, aunque sin provecho,
 sólo se dedican
 para despertar
 a los fieles para ir al Rosario,
 pero hacéis el sordo
 con gran suavidad.

Es Maria concebida en...

Título y página: "Hermanos, venid, devotos llegad" (II-III), pág. 634

1595b Hermanos, venid, devotos llegad (II) Tolbaños de Abajo

2582

Al Ro - sa - rio de la au - ro - ra to - can, cris - tia - nos de -
vo - tos, si que - réis ve - nir por la sen - da pre - cio - sa del
cie - lo, sa - lid des - sa ca - may de - jad de dor - mir. Her - ma - nos, ve -
nid, de - vo - tos lle - gad, no de - jéis de ve - nir al Ro -
sa - rio por pe - re - za de no ma - dru - gar.

1596 Hermanos, venid, devotos llegad (III) Coruña del Conde

2583

Al Ro - sa - rio de la au - ro - ra to - can, y si sois de -
vo - tos y que - réis se - guir por las sen - das pre - cio - sas del
cie - lo, sa - lid de la ca - may de - jad el dor - mir.
Her - ma - nos, ve - nid, de - vo - tos lle - gad, no de -
jéis de ve - nir al Ro - sa - rio por ma - la pe -
re - za de no ma - dru - gar.

634

Título y página: "Hermanos, venid, devotos llegad" (IV-V), pág. 635

1597 **Hermanos, venid, devotos llegad (IV)** Pnilla de los Baruecos

2584 *♩ = 54*

Al Ro - sa - rio de la - gu - ro - ra to - can, si sois ge - ne -
 ro - sas y que - réis ve - nir por las puer - tas pre - cio - sas del
 cie - lo, sa - lid de la ca - ma, de - jad de dor - mir. Her - ma - nos, ve -
 nid de - vo - tos lle - gad a re - zar el Ro - sa - rio Ma -
 ri - a por - que es la - le - gri - a del tris - te mor -
 tal, a re - zar el Ro - sa - rio Ma - ri - a, por - que es la - le -
 gri - a del tris - te mor - tal.

1598 **Hermanos, venid, devotos llegad (V)** Cuevas de Provanco (Segovia)

2585 *ESTRIBILLO* *ritmico* *♩ = 152*

Her - ma - nos, ve - nid, de - vo - tos lle - gad, no de -
 jéis de ve - nir al Ro - sa - rio por la pe - re - za de no
 ma - dru - gar. *FIN ESTROFA* Al Ro - sa - rio de la - gu - ro - ra

635

Título y página: "Hermanos, venid, devotos llegad" (VI), pág. 636

1599 Hermanos, venid, devotos llegad (VI) Quintanilla de las Viñas

2586 $\text{♩} = 63$

Un cris - tia - no, por ir al Ro - sa - rio por u - na ven -
ta - na se qui - so ti - rar, y la Vir - gen le di - jo: De -
ten - te, de - ten - te, cris - tia - no, por la puer - ta sal; y la sal.

Un cristiano, por ir al Rosario
por una ventana
se quiso tirar,
y la Virgen le dijo: Detente,
detente, cristiano,
por la puerta sal.

Oh cristiano que quieto descansas
en cama mullida
con comodidad,
luego, luego despierta y atiende
a lo que tu ángel
diciéndote está.

Corre, corre, cristiano al Rosario,
y mira que muchos
a la iglesia van
por re...

Lo que pierdes del dulce reposo
la Virgen María
te lo pagará;
por un rato que pierdes de sueño
lograrás propicia
a la Majestad.

Labradores, ¿queréis que el pedrisco
no tale los campos,
y abunde la mies?
Cada día venid al Rosario,
porque con María
tendréis todo bien.

El demonio al...

Título y página: "Hermanos, venid, devotos llegad" (VII), pág. 637

1600 Hermanos, venid, devotos llegad (VII) Hontoria del Pinar

2587

Al Ro - sa - rio de la au - ro - ra to - can, y si sois de -
vo - tos y que - réis se - guir por la sen - da es - pa - cio - sa del
cie - lo, sa - lid de - la ca - ma y de - jad el dor - mir. Her - ma - nos, ve -
nid, de - vo - tos lle - gad, no de - jéis de ve - nir al Ro -
sa - rio por la pe - re - ci - ta de no ma - dru - gar, no de -
jéis de ve - nir al Ro - sa - rio por la pe - re - ci - ta de no ma - dru - gar.

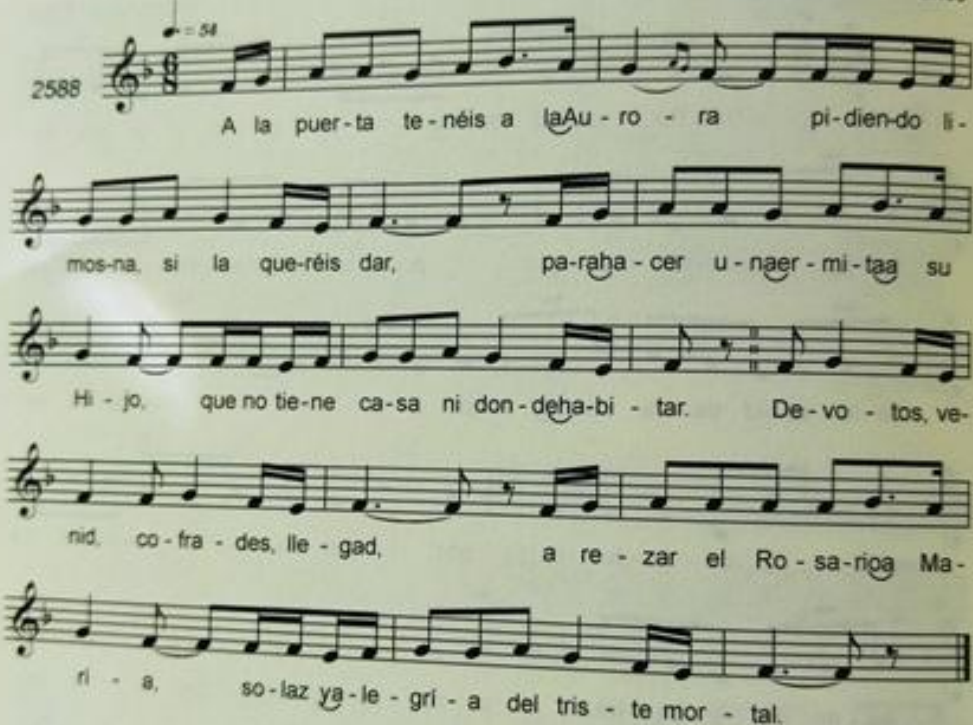
<p>Al Rosario de la aurora tocan, y si sois devotos y queréis seguir por la senda espaciosa del cielo, salid de la cama y dejad el dormir.</p>	<p>El demonio con todo el infierno se turba y espanta cuando oye cantar el Rosario a la reina divina, y deja a las almas bajo su piedad.</p>
<p>Al Rosario, cristiano, al Rosario, tu sueño sacude, no ya más dormir, que tu madre la Virgen te llama, su voz amorosa no dejes de oír.</p>	<p>Si las fiestas osado profanas, a la Virgen clavas un duro puñal; mas si observas el día de fiesta, con rica cosecha te bendecirá.</p>

*Hermanos, venid, devotos llegad
no dejéis de venir al Rosario
por la perezita de no madrugar.*

Título y página: "Hermanos, venid, devotos llegad" (VIII), pág. 638

1601 Hermanos, venid, devotos llegad (VIII) Royuela de Río Franco

2588 $\text{♩} = 54$



A la puer-ta te-néis a la Au-ro-ra pi-dien-do li-mos-na, si la que-réis dar, pa-ra ha-cer u-na er-mi-ta a su Hi-jo, que no tie-ne ca-sa ni don-de ha-bi-tar. De-vo-tos, ve-nid, co-fra-des, lle-gad, a re-zar el Ro-sa-rio a Ma-ri-a, so-laz ya-le-gri-a del tris-te mor-tal.

A la puerta tenéis a la Aurora
pidiendo limosna,
si la queréis dar,
para hacer una ermita a su Hijo,
que no tiene casa
ni dónde habitar.
*Devotos, venid,
cofrades, llegad,
a rezar el Rosario a María,
solaz y alegría
del triste mortal.*

El demonio se empeñó una tarde
que el santo Rosario
no había de salir,
y la Aurora, como capitana,
cogió el gallardete
y comenzó a morir.
*Devotos, venid,
cofrades, llegad,
a rezar el Rosario a María,
solaz y alegría
del triste mortal.*

Es María la paloma blanca
que desde lo alto
quisiste bajar;
invocando a Jesús y María,
a todo el inf...

Título y página: "Hermanos, venid, devotos llegad" (IX) y "Alegría, que ya viene el día" (I),
pág. 638

1602 **Hermanos, venid, devotos llegad (IX)**

2589 *78* Contreras

San Fran - cis - co se per - dió - na tar - de sus a - ma - dos

hi - jos lea - dan a bus - car, lea - ron en el pa - ra -

i - so cor - tan - do - na ro - sa del ver - de ro - sal Her - ma - nos, ve -

ni - do, de - vo - tos lle - gad a re - zar el Ro - sa - rio

ro - ra, sea rei - no del cie - lo que - réis al - can - zar.

1603a **Alegría, que ya viene el día (I)**
(Invitación al Rosario de la aurora)

2590 *79* Lema

A - le - grí - a, que ya vie - ne el di - a, que ya es - ta - so -

man - do sus ra - yos el sol y la

Vir - gen lle - na de g - le - grí - a de ver el Ro - sa - rio

y la pro - ce - sión, y la pro - ce - sión, y la

pro - ce - sión. A - le - grí - a, que ya vie - ne el di - a

que ya es - ta - so - man - do sus ra - yos el sol (Texto común)

Título y página: "Alegría, que ya viene el día" (II), pág. 639

1603b **Alegria, que ya viene el día (II)** Meigosa

2591

A - le - gri - a, que ya vie - ne el dí - a y ya
vaa - so - man - do con sus ra - yos el
sol, A - le - y la
Vir - gen son - ri - e de go - zo al ver el Ro -
sa - rio y la pro - ce - sión, y la pro - ce -
sión, y la pro - ce - sión, y la Vir - gen
son - ri - e de go - zo al ver el Ro - sa - rio
y la pro - ce - sión.

Alegria, que ya viene el día
y ya va asomando
con sus rayos el sol;
y la Virgen sonrie de gozo
al ver el Rosario
y la procesión.

A tu puerta están las campanillas,
y te llaman ellas,
y te llamo yo;
y te llama la Virgen María,
la reina del cielo,
la Madre de Dios.

ANEXO VI



ANEXO VI. COPIAS DE LAS TRANSCRIPCIONES ORIGINALES DEL FONDO DE MÚSICA TRADICIONAL DEL INSTITUTO MILÀ I FONTANALS DEL CSIC

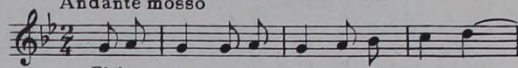
Título y número de orden: "Los campanilleros", nº 1

<https://musicatradicional.eu/es/piece/25915>

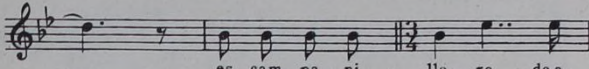
159

Los campanilleros
 El Rosario de la Aurora *(con letra profana)*
 La dictó D. Antonio Otero Seco,
 de Cabeza del Buey (Badajoz)

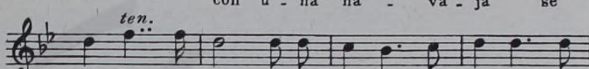
Andante mosso

294 7. 

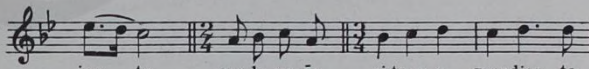
El her - ma - no Ce - li - pe Ba - ta - ta —



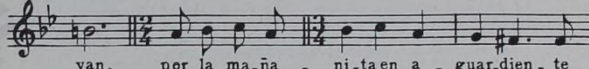
— es cam - pa - ni - lle - ro de a -
 con u - na na - va - ja se

ten. 

questa Herman.dad; los o - cha - vos y cuar - tos que
 qui - so ca - par y l'«Au - ro - ra» le di - ce: «de -
 a - fei - tar

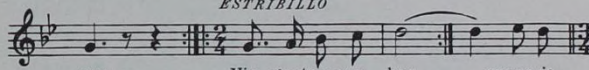


jun - ta por la ma - ña - ni - ta en a - guardien - te
 ten - te, tomaes - te jo - ci - no que cor - ta - rá

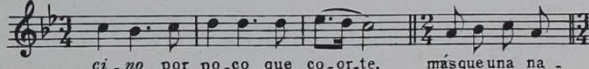


van, por la ma - ña - ni - ta en a - guardien - te
 más,» tomaes - te jo - ci - no que cor - ta - rá

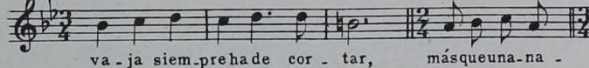
ESTRIBILLO



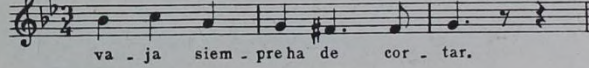
van. Vie.n'esto a pro - bar — que un jo -
 más.



ci - no por po - co que co - or - te, más que una na -



va - ja siem - pre ha de cor - tar, más que una - na -



va - ja siem - pre ha de cor - tar.

Título y número de orden: "El Rosario de la Aurora", nº 2

<https://musicatradicional.eu/es/piece/25910>

156

ma - do, — en ver a su Hi - jo A -
 ma - do en un se - pul - cro me - ti - do. —

El rosario de la Aurora

(De carácter popular-religioso)

La dictó D. Antonio Reyes

Huertas, de Campanario

290 3. $\text{♩} = 112$

El ro - sa - rio de la ma - dru -
 ga - da eh pa - ra loh po - breh que al cam -
 po se van, y loh ri - cos se quedan en
 ca - sa por te - mor al frehco, no leh va - y'a da. —
 — Hermanoh, ve - ní, — de - vo - toh, ye - gá, —
 — a re - zar el ro - sa - rio a Ma - rí - a, qu'el Rei -
 no del cie - lo po - deih con - quis - tá. —

Título y número de orden: "El Rosario de la Aurora", nº 3

<https://musicatradicional.eu/es/piece/23858>

196. Felices Pascuas*(Villancico)

Moderato *Herrera del Duque*

Fe - li - ces Pas - cuas, Se - ño - res (del na - ci - mien - to) Se -
ño - res y Se - ño - ri - tas, (Que con el na - ci -
mien - to, que del ni - ño de Dios) Y aho - ra va - mos a can -
tar (del na - ci - mien - to) del na - ci - mien - to del
ni - ño (que con el na - ci - mien - to, que del ni - ño de Dios)

197. El Rosario de la Aurora*

Andante solemne *Herrera del Duque*

A la Au - ro - ra te - néis a la puer - ta Pi - dien - do li -
mos - na si la que - réis dar, Pa - ra a - yu - dar a ha -
cer u - na er - mi - ta que no tie - ne tem - plo ni
ca - sa con - de es - tar.

198. Vamos a jugar al corro*(Corro)

Allegretto *Herrera del Duque*

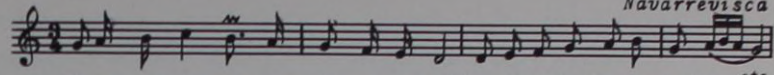
Va - mos a ju - gar al co - rro, que se a - ca - ba Car - ne -
val, Y de la Se - ma - na San - ta y te -
ne - mos que re - zar. Ten ca - ri - dad! Ten com - pa - sión!
Me has ol - vi - da - do A lo me - jar.

Título y número de orden: "El Rosario" o "La campanilla", nº 4

<https://musicatradicional.eu/es/piece/23813>

151. Dicen que vienen los toritos

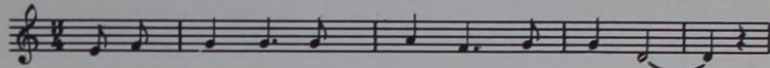
Navarresisca



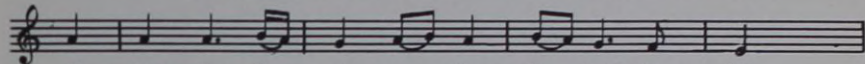
Di-cen que vie-nen, que vie-nen, y o-lé! Los to-ri-tos de las Due-ñas. *etc.*

152. El Rosario o La campanilla

Navarresisca



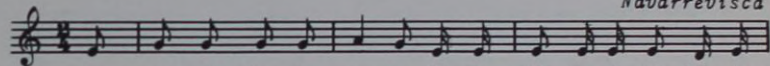
A tu puer-ta hay u - na cam - pa - ni - lla



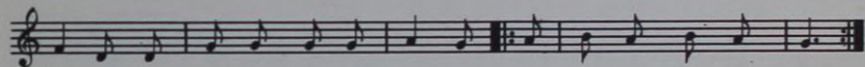
Pi - dien - do li - mos - na si - la pue - des dar.

153. Las glorias de Santa Teresa (Corro)

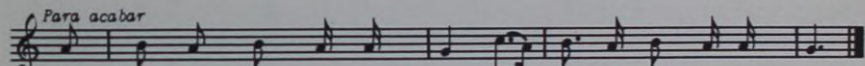
Navarresisca



Las glo-rias de Te - re - sa, Co - ra - zón, co - ra - zón, Te - re -



si - ta, Las glo-rias de Te - re - sa, Yo las quie - ro can - tar,



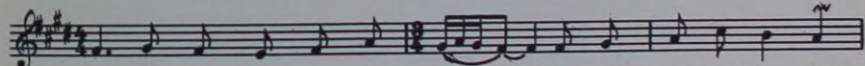
y lo que voy a bus - car, sí, lo que voy a bus - car.

154. La confesión de la Virgen (Romance)

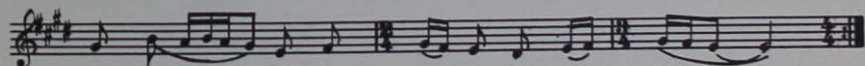
Navarresisca



Au - ro - ra del sol di - vi - no



Sin pe - ca - do o - ri - gi - nal Fué a con - fe - sar - se un do -



min - go, I - ba ocn un ca - pe - llán.

Título y número de orden: "Virgen Santa (Aurora)", nº 5

<https://musicatradicional.eu/es/piece/43031>

878. En Madrid hay una calle (Corro)

Ventosa de San Pedro

En Ma - drid hay u - na ca - lle Que la lla - man ca - lle el
O - ro Y en e - lla hay u - na sir - vien - ta Que quie - re li - brar al no - vio.

879. Virgen Santa (Aurora)

Vozmediano

¡Vir - gen San - ta! Vir - gen San - ta, dad - nos Vues - tra
Por las ca - lles Por las ca - lles, vues - tras a - la -
gra - cia, dad - nos Vues - tra gra - cia, pa - ra que con e - lla,
ban - zas, vues - tras a - la - ban - zas, y el san - to Ro - sa - rio,
pa - ra que con e - lla po - da - mos can - tar, pa -
Y el san - to Ro - sa - rio, Rei - na ce - les - tial, y el
ra que con e - lla po - da - mos can - tar. Ve - nid a re -
san - to Ro - sa - rio, Rei - na ce - les - tial.
zar el Ro - sa - rio a la Vir - gen pu - ra, a la Vir - gen pu - ra
Si la paz del al - ma, si la paz del al - ma
que - réis al - can - zar, Si la paz del al - ma que - réis al - can - zar.

880. Dios te salve (Aurora)

Vozmediano

Dios te sal - ve, Sa - gra - da Ma - rí - a de Cie - los y

Título y número de orden: "Rosario de la Aurora", nº 6

<https://musicatradicional.eu/es/piece/39957>

471. El Rey de España en campaña (Danzantes)

Viniestra de Arriba

El Rey de Es - pa - ña en cam - pa - ña y el de Fran - cia en su Re -
 ti - ro, Y Es - pa - ña se - rá de Fran - cia, el tiem - po doy por tes -
 ti - go. Mue - ra el Rey Fran - cés! Mue - ra el Rey Fran - cés por
 ha - ber da - do gue - rra con - tra nues - tro Rey con - tra nues - tro Rey.

472. Rosario de la aurora

Viniestra de Arriba

Al Ro - sa - rio de la be - lla au - ro - ra to - cad her -
 ma - nos, si que - réis ve - nir Por la sen - da del cie - lo pre -
 cio - sa, de - jad la ca - ma y tam - bién el dor - mir. ¡Her -
 ma - nos, ve - nid! de - vo - tos, lle - gad! No de - jéis de ve -
 nir al Ro - sa - rio por la pe - re - sa de no ma - dru - gar.

Título y número de orden: "Dios te salve, María", nº 7

<https://musicatradicional.eu/es/piece/26666>

250
N.º 111

Rosario Cuenta do
Dios te salve, María!

Andante

Dios te sal-ve, Ma-ri-a! lle-na e-res de
gra-cia el te-nor es con-ti-go ben-di-to es
e-res en-tre to-das las mu-je-res y ben-di-to es el
fru-to de tu vien-tre, Je-sús. *Sau-ta Ma-ri-a*

como en el
n.º anterior

Título y número de orden: "Rosario cantado", nº 8

<https://musicatradicional.eu/es/piece/26655>

226

N.º 100 Rosario cantado
INTRODUCCION

Adagio

Cris-tia-nos ve-nid, lle-vo-tos lle-gad, —
— a re-zar el Pro-sa-rio a Ma-ri-a so-
—laz ya-le-gu-a del tris-te mor-tal. —
— a re-zar el Pro-sa-rio a Ma-ri-a so-

Título y número de orden: "Rosario de la Aurora", nº 9 (1)

<https://musicatradicional.eu/es/piece/31599>

Handwritten musical score on aged paper. At the top left, the number '76' is written over '109'. The title '- Rosario de la Aurora -' is written in the center, and '- Baena -' is written on the right. The tempo is marked 'Despacio religiosamente (♩ = 58)'. The music is written on a single staff in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The score ends with a double bar line and a sharp sign. At the bottom, it is signed 'Dictada por Manuel Checa Rodríguez'.

76¹⁰⁹ - Rosario de la Aurora - - Baena -

Despacio religiosamente (♩ = 58)

El re--quie--do do--mingo de oc--tu--bre en San-to Do--mingo hay gran de fin
ción -- por--que di--cen que se--le la au--ro--ra can--tan do el que te ríe de la bna re
ción -- Va--mos sin ter--des -- Vamos va--mos a San-to Do--mingo a ver nues tra
Ma--dre de con--so--la--ción

Dictada por Manuel Checa Rodríguez

Título y número de orden: "Rosario de la Aurora", nº 9 (2)

76

Baera

ROSARIO DE LA AURORA

ESTRIBILLO

Que la aurora nos esta esperando
que la acompañemos en su soledad

1 El segundo domingo de Octubre
en Santo Domingo hay grande función
porque dicen que sale la Aurora
cantando el misterio de la Encarnacion
Vamos, vamos a Santo Domingo
a ver nuestra Madre de Consolación

2 Es Maria la M caña de trigo
San José la espiga, el Niño la flor;
el Espíritu Santo es el grano
que allí está encerrado por obra de Dios.
Vamos con fervor,
vamos juntos a Santo Domingo,
a ver nuestra Madre de Consolación

3 Si vas a Stº Domingo,
a mano derecha repara y verás
una estrella brillante y hermosa
que a los marineros guía por la mar
Vamos sin tardar
a rezarle el rosario ~~XX~~ a la Aurora
si el Rey de los Cielos
queréis alcanzar

4 ES María la Vela de cera
que alumbra el convento
de la Encarnación,
donde está el estandarte divino
que Cristo en sus hombros
un Viernes llevó.
Con su devoción
Vamos todos juntos
a Stº Domingo
a ver nuestra Madre de Consolación

5 A la una o las dos de la noche
estaba Cristóbal en
en medio del mar,
con el Niño de Dios en sus hombros
diciendo valedme
que no puedo más

ANEXO VI. COPIAS DE LAS TRANSCRIPCIONES ORIGINALES DEL FONDO DE MÚSICA
TRADICIONAL DEL CSIC

Título y número de orden: "Rosario de la Aurora", nº 9 (3)

76

Baer
18

Hermanos rogado
al Señor por aquellos devotos
que con grande anhelo
su limosna dan

6 A la una o las dos de la noche
se ha visto en el cielo
una gran señal

en Sto Domingo
misa celebrad
Vamos la patena y los corporales
que el cuerpo de Cristo ~~se va a consagrar~~
se va a consagrar

7 Padre nuestro que estás en los cielos,
santificado su nombre feliz
vénganos de las tentaciones
del diablo sutil
pero has de advertir
que el rocío reparte las almas
para los hermanos de la Emperatriz

8 Sacerdote ministro de Cristo
que a Dios representas
puesto en el altar
tan sólo con cinco palabras
al REY de los Cielos
hicisteis bajar,
Vamos a llevar la patena y los corporales
que ~~de~~ cuerpo de Cristo se va a Consagrar

9 Si la Aurora le viera en tu cuarto
pasmada quedaras, Maria, de ver
tanta luz en tu santo aposento
y el sol tan brillante
al amanecer.
Dichoso José,
danos parte para esta vida
y para la otra la gloria también

10 En la cueva de la penitencia
Sta Rosalía pidió de beber
de la sangre divina y preciosa
que derramó Cristo para nuestro bien
Vamos a coger
de la rosa fragante y hermosa
que lleva Maria

Título y número de orden: "Rosario de la Aurora", nº 9 (4)

contra Lucifer

10

En la cueva de la Penitencia
Sta Rosalía su pelo cortó
al demonio le daba combate
y ella se consuela con él
con llamar a Dios
Vamos con fervor
vamos juntos a Stº Domingo
a ver nuestra Madre de Consolación

12

En la puerta de Sta Maria
la rueda de un coche a un niño pilló
y su madre triste y aflijida
un escapulario del Carmen le echó
y se levantó
¡Ay que Virgen tan esclarecida
por Madre del Verbo la escogió el Señor

M-13

Título y número de orden: "A la Aurora tenéis a la puerta", nº 10

<https://musicatradicional.eu/es/piece/22946>

(13) $\text{♩} = 96$ N° 20

A la Auro - ra te neis a la puer - ta te neis a la puer - ta
Pa - ra ha - cer de una hermi - ta a su hi - jo un hermi - ta a su hi - jo

pi - dien - do li - mos - na pi - dien - do li - mos - na si la quie - res dar
que no tie - ne ca - sa que no tie - ne ca - sa en don de a - bi tar

pi - dien - do li - mos - na si la quie - res dar
que no tie - ne ca - sa en don de a - bi tar

ni - sí - sin tar - dar

N° 20

$\text{♩} = 126$

A - le - gri - a que ya vie - ne el di - a ya van da - re - an - do los
ra - yos del sol le da re - mos los muy buenos di - as a
la Pu - ra in - mensa de la bon - ce - p - ción ción Ve - - ni - do

sin tar - dar

C.7

Título y número de orden: "Aurora" o "Campanilleros". nº 11

<https://musicatradicional.eu/es/piece/12909>

C A B R A.

Aurora o Campanilleros.- Recogida de D. Francisco del Moral leon director Banda Municipal de Cabra. Se hace observar que esta canción, hace cincuenta años que se ejecuta en dicho pueblo, por haber desaparecido la Hermandad que sostenia tal costumbre

AURORA O CAMPANILLEROS. 44 TONADILLA EGABRENSE. 64

Moderato.
rit.
compañillas

fin *Coro.*

Solo. *duo.* *sc. a fin*

ESTA MELODIA SE ACOMPAÑA CON GUITARRAS BANDURRIAS Y CAMPANILLAS.

Título y número de orden: "los hermanos de la Aurora" (campanilleros de Carcabuey), nº 12

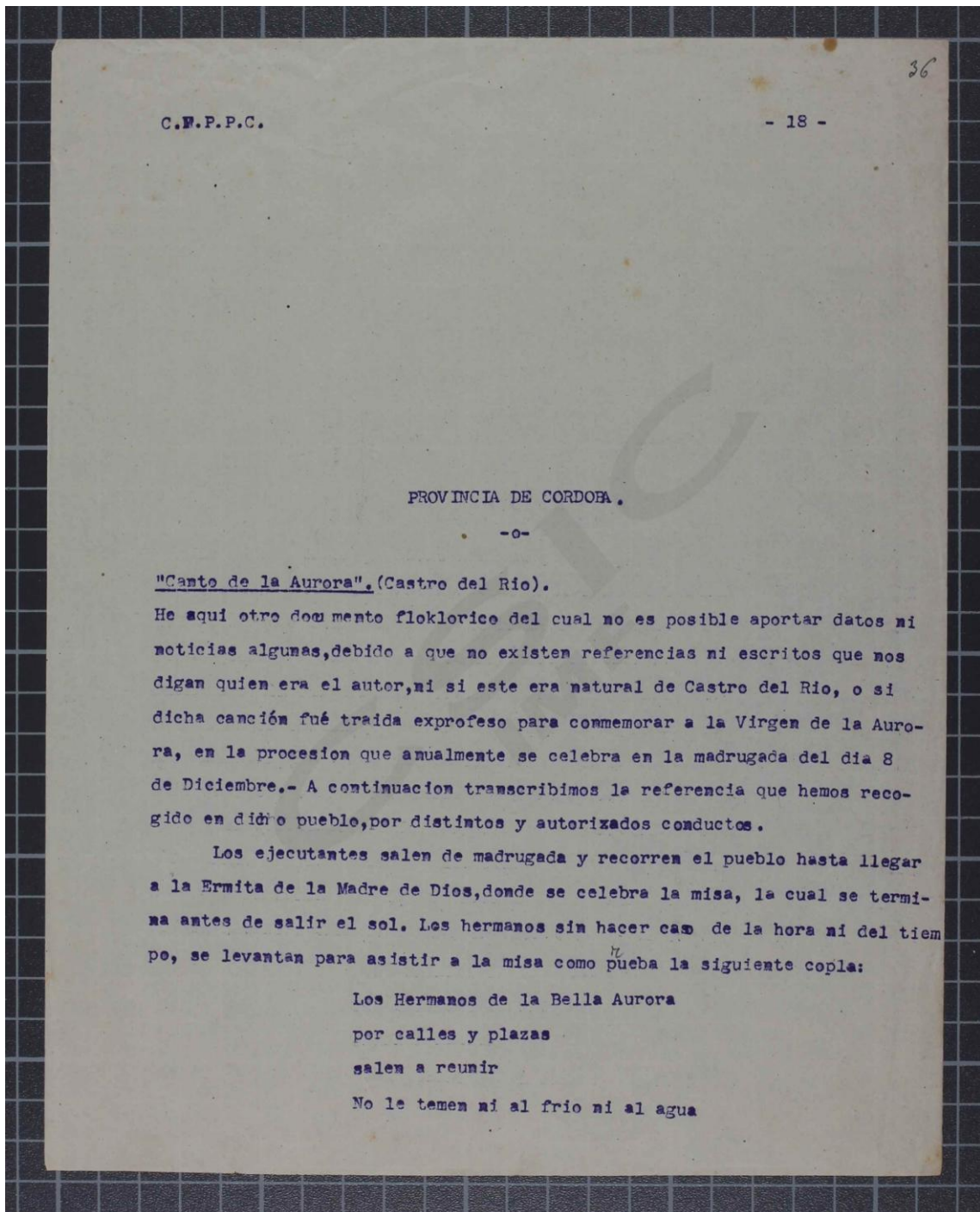
<https://musicatradicional.eu/es/piece/12881>

19 "Los hermanos de la Aurora" (Campanilleros) de Carcabuey

UN HERMANO NO POR IR AL ROSARIO...
...DA Y ROMPIERON LA Y LE LE...
VANTATE HERMANO QUE NO SE QUEBRO
SACERDOTE MINISTRO DE CRISTO
TU TIENES LA DICHA DE ELEVAR A DIOS
Y BAJARLO DEL CIELO A LA TIERRA
CON CINCO PALABRAS DE CONSAGRACION
NO ES POSIBLE HERMANOS DEVOTOS
EN TODAS LAS PUERTAS EL PODER CANTAR
SOLAMENTE ALGUNAS CUPLILLAS
PARA QUE ESTO PUEDA SEGUIR Y DURAR.

Título y número de orden: "Canto de la Aurora", nº 13 (1)

<https://musicatradicional.eu/es/piece/12879>



ANEXO VI. COPIAS DE LAS TRANSCRIPCIONES ORIGINALES DEL FONDO DE MÚSICA TRADICIONAL DEL CSIC

Título y número de orden: "Canto de la Aurora", nº 13 (2)

38

Castro del Río
Canto de la Aurora (anónimo)

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top right, the number '38' is written. The title 'Canto de la Aurora (anónimo)' is written in cursive. The score begins with the tempo marking 'ALLEGRO' and a red '17' written below it. The time signature is 2/8. The score consists of several staves. The first staff is the vocal line, with 'VOZ' written above it. The second staff is the orchestral accompaniment, with 'ORQUESTA' written below it. The score continues with several more staves, alternating between vocal and orchestral parts. At the bottom left, the tempo marking 'LENTO' is written. The paper is slightly torn at the bottom edge.

Título y número de orden: "Canto de la Aurora", nº 13 (3)

C.M.P.P.C.

-19-

37

ni a la mala noche
ni a lo por venir.

Siguiendo el testimonio de las referencias, antiguamente la parte musical se cantaba acompañada de violines, guitarras, bandurrias, campanitas o triángulos, y desde tiempos inmemoriales viene ejecutándose con violines, flauta, clarinete, trombon, bajo de metal y campanitas.-

La transcripción está hecha como se ejecuta hoy en día, probando que sucesivos gustos han introducido modificaciones, viniendo a demostrar nuestra aseveración del cambio que sufren los testimonios populares al transcurrir el tiempo.-

La composición tiene diversas letras, pero nosotros copiamos la que generalmente se viene cantando desde antaño:

Es María mejor que la luna
y que las estrellas
y mejor que el Sol
y mejor que los ángeles todos
en una palabra,
la Madre de Dios.

Hermoso farol, hermoso farol.

Que tus luces iluminan el cielo
y bajan al suelo
a dar resplandor.

Un devoto para ir al Rosario
por una ventana
se quiso arrojar
y la Virgen María le dijo:

Detente devoto
por la puerta sal.

Esto es de admirar, esto es de admirar
de la cama salen presurosos
y al Santo Rosario
se van a rezar.

Esta misma canción se canta en los pueblos de Baena y Lucena (Córdoba). Por la referencia que tenemos en el primero de los citados pueblos se canta en forma parecida a la de Castro del Río.

Respecto a Lucena, el texto musical es parecido al de Castro del Río, si bien hay que señalar la intervención de voces a solo, tomando la forma de orfeón, lo que le da más interés.

Título y número de orden: "Las campanitas", nº 14 (1)

<https://musicatradicional.eu/es/piece/23221>

246 / "131" *Las Campanitas*, (Variante de "Los Campanilleros") Loder

Andantino (♩ = 100)

A tu puerta están las cam pa ni tas que se lla--man e-----llas y se llaman la

Vir gen Ma rí a y dos mar ja ri tas y un rui se tor y un rui se tor y un rui se

rui se tor y un rui se tor ya ti le iba pi can do por la fuente un co lo-

rin un co lo rin un co lo rin un co lo rin un co lo rin un co lo rin ay al mar deo flo ri do y ple-

no so qu'en el mes de enero llama le-a-ten- ción llama la ten ción llama l'a ten ción ay la- ten ción ple a-ten

ción ple a-ten ción ple a-ten ción

D. por Fernando Molina Juesade

Título y número de orden: "Las campanitas", nº 14 (2)

"Agullando, gitano "Las Campanitas"

A las doce y media de la noche -iba S. Cristóbal- por medio del mar-
con el Niño de Dios en los brazos-diciendo 'ay Dios mío-ya no puedo más
(Se repite cinco veces el último verso)

'Ay, que almendro-florido y hermoso-en el mes de enero llama la atención
(bis cinco veces) Y a tí-te va picando por la frente-el colorí (5 veces)

Si no le pongo la mano-tambien me picaba a mí (bis cinco veces)

Nota:

Esta canción es una variante de la célebre
canción andaluza llamada "los campanilleros", muy
difundida ya por compositores y cantantes. La canción
auténtica sevillana llamada "los campanilleros", la
he recogido y si interesa puedo enviarle en otra
remesa de canciones -

HSM

ANEXO VI. COPIAS DE LAS TRANSCRIPCIONES ORIGINALES DEL FONDO DE MÚSICA TRADICIONAL DEL CSIC

Título y número de orden: "Eres Palma", nº 15 (1)

<https://musicatradicional.eu/es/piece/12886>

C.M.P.P.C.-

MONTILLA.

Recogida en Montilla por José Algibez en el año 1.934 a un

21 Si no hay dos clarinetes, pueden tocar el papel de los clarinetes, un cornetín segundo, y un clarinete primero. 44

lento
Clarinetes en Si b
Cornetín en Si b
Bajo en Do

Voces:
E-res pal-ma ma E-res pal ma al-ta y encum-bra-da

Título y número de orden: "Eres palma", nº 15 (2)

Handwritten musical score for the piece "Eres palma", numbered 15 (2). The score is written on two systems of three staves each. The top system contains the first two lines of the piece, and the bottom system contains the next two lines. The lyrics are written in Spanish and are aligned with the vocal line. The music is written in a common time signature (C) and features a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "Ayer no na del al-ba ele-na de bou-dad Herma nos ve-nid", "con fi-a-dos que el pre mio ten-dis muy ci er to y se gu-ro en la em-pe-ra liz". The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

Título y número de orden: "El Rosario de la Aurora", nº 16

<https://musicatradicional.eu/es/piece/32674>

195 / 228

El Rosario de la Aurora

Real

Andante (♩ = 84)

Ya es ti la Au-ro-ra en la ca-lla je diu do li mos na si
le fue ven dar don de sim te re zar el Ro-sa-rio ben di ce la
ca-sa a-le-je se va ay mi Dios so no se lo que die ra por es
tar siem pre al la do de vo za pa te ro qui a um do za pa tris de di ay de no che la
luz del can dil de mo rios ve ni d por el al ma d'es te za pa te ro q'el san ti Ro sa rio no qui e so en
dis-

Dictada por Encarnación Cabezas Martín

Título y número de orden: "El Rosario de la Aurora", nº 17

<https://musicatradicional.eu/es/piece/32653>

140 / 223

El Rosario de la Aurora

Escobar - Guesada -

Andante religioso (♩ = 76)

Pa ja ri tos que al rom per el al ba por en tre las ramas can taís con pla cer por que
ro sas pa jan tes que mu ras que sem bra Ma ri a con tra su ci - fer -

vi ene la Au ro ra Ma ri a ve par tim do flo res al a ma ne cer sin An dar y co...gen -

an dar y co gen e sas

Dictada por Carlos Fernandez Martinez

Título y número de orden: "Despertá antigua", nº 18

<https://musicatradicional.eu/es/piece/12770>

Despertá antigua 104 albacácer 180
(Castellón)
(Rosari de L'aurora)

Bombo $\text{♩} = 52$

Es Ma-ri-a la ca-ña del
tri-go que el Sol de los So-les be-nig-ño a-lum-bra

Esta es una aurreca antiquísima que se cantaba en este pueblo con el original aditamento de los tres golpes repulsados, breves y profundos del bombo.

Ricardo Oliva

Título y número de orden: "Los campanilleros", nº 19

<https://musicatradicional.eu/es/piece/36521>

326. ^{1.091^{er}} "Los Campanilleros" 1518
Rovato
Bullullos del Condado (Huelva)

Con las cuentas del san-to ro - sa - rio y con nuestros de - dos Ha
bla - mos - con Dios - - Y Ma - ri - a que es - nues - tra a - bo -
ga - da A - po - ya y sos - tie - ne nues - tra pe - ti - ción Si es
con - de - vo - ción - - El ro - sa - rio a - gra - da a Ma
ri - a - Pre - fe - ren - te - men - te a - to - da o - ra - ción

Título y número de orden: "Los campanilleros", nº 20

<https://musicatradicional.eu/es/piece/36505>

324. ^{1.088} Los campanilleros 1515
Rosario
Bollullos del Condado (Huelva)

$\text{♩} = 54$

En el tiem-po en que la fa-mi-lia El san-to ro-sa-rio
so-lí-a re-sar - - - Campanillas 6-raés-pa-ña rei-na-
de dos mun-dos Dueña y so-be-ra-na por tie-rra y por mar Que tris-
te ver-da'- que triste ver-da' Camp. Mientras me-nos se re-
sa el ro-sa-rio Más des-ven-tu-ra-de Nuestra pa-tria es-tá -

Título y número de orden: "Aurora de Pascua", nº 21

<https://musicatradicional.eu/es/piece/18754>

205. Nº 257

Aurora de Pascua

The image shows a handwritten musical score on a piece of paper. At the top left, it is numbered '205.'. At the top right, it is numbered 'Nº 257'. The title 'Aurora de Pascua' is written in the center and underlined. The music is written on a single staff in treble clef. It begins with a tempo marking '♩ = 58.'. The first line of music has a 3/4 time signature and contains the lyrics 'Hoy es di - a de Pas - cua Flo - ri - da, de - vo - tos del templo ve -'. The second line of music has a 2/4 time signature and contains the lyrics 'nid a a do rar rar, cris tia nos ve bid cris tia nos lle - g ad.'. There are various musical notations including rests, beams, and dynamic markings like 'Al [F] al fin'. There are also some handwritten annotations like '4 fin' and '2º' above the notes. The bottom of the page has the text 'Yebrá. Aprendido en Broto.' written in cursive.

Hoy es di - a de Pas - cua Flo - ri - da, de - vo - tos del templo ve -
nid a a do rar rar, cris tia nos ve bid cris tia nos lle - g ad.

Yebrá. Aprendido en Broto.

Título y número de orden: "Despertá", nº 22

<https://musicatradicional.eu/es/piece/12770>

Handwritten musical score for "Despertá" (Rosari de l'Aurora). The score is written on aged paper and includes the following elements:

- Title:** "Despertá" (Rosari de l'Aurora)
- Location:** Albocácer 181 (Castellón)
- Number:** 105
- Tempo:** $\text{♩} = 88$
- Time Signature:** 2/4
- Lyrics:**
Es Ma-ri-a la ca-na - del - tri - go que el Sol -
de los so-les be-nig- no - a - lum- bro. Ve- nid
y lle- gad - A la au- ro- ra te- neis a - la - puer- ta
ra- dian- te y her- mo- sa con- gran cla- ri - dad.
- Signature:** Ricard Alcocer

Título y número de orden: "Dios te salve María" (Rosario de la Aurora), nº 23

<https://musicatradicional.eu/es/piece/33346>

Moderato 173 Entre todas las mujeres = Rosario de la Aurora

Dios - te - sal - ve - Ma - ri - a - lle - na - e - res - de - gra - cia - Ol - ve - nos - es - con -
 ti - go - ben - di - ta - tu - e - res - en - tre - to - das - las - mu - je - res - en - tre - to - das - las - mu -
 je - res - y - ben - di - to - es - el - fru - to - de - tu - ven - tre - je - sus - y - ben -
 sus.

Dictado por la campesina Francisca
 Tomboza Moreno, de 68 años, natural
 de Tomelloso. Se recopiló el día
 19 de Marzo de 1947 y dice se lo oyo
 contar a su abuela.

Lento 174 Dios te salve Maria = Rosario de la Aurora

Dios - te - sal - ve - Ma - ri - a - lle - na - e - res - de - gra - cia - Ol - ve - nos - es - con -
 ti - go - ben - di - ta - tu - e - res - en - tre - to - das - las - mu - je - res - y - ben -
 di - to - es - el - fru - to - y - ben - di - to - es - el - fru - to - de - tu - ven - tre - je - sus.

Dictado por el organista de Santa Luitercia,
 de Alcoriz de San Juan, Manuel de Bravo
 Delgado, de 60 años, natural de dicha loca-
 lidad. Se recopiló el día 13 de Mayo de
 1947. Dice es muy corriente oírlo contar al pueblo.

c. 12

Título y número de orden: "Aurora", n 24

<https://musicatradicional.eu/es/piece/27377>

40

33.

♩ = 63

Aurora

Es Ma-ri-a la blan-ca pa-lo-ma, la blan-ca pa-lo-ma que salir de Roma, que salir de Ro-ma-la vieron vo-lar - que salir de Roma la vieron vo-lar.

2. por el centro de una hermosa nube vino a Zaragoza en carne mortal;
3. y Santiago, como lo sabía, a orilla del Ebro la salió a esperar.
4. y al decir Dios te salve, María, cayó de rodilla al pie del Pilar.
5. y por eso los aragoneses le llamamos Padre, Madre del Pilar.
6. y por ella la vida daremos porque a nuestra España vino a liberar.

Almonacid de la Cuba. Es aurora del Rosario del día del Pilar.

Título y número de orden: "Despertada para el Rosario de la Aurora", nº 25 (1)

<https://musicatradicional.eu/es/piece/12251>

Benasal 87
Despertada para el Rosario de la Aurora 32 (Castellón)

$\text{♩} = 96$
CORO

El Ro- sa- rio de la ma- dru- ga- da es pa- ra los
po- bres que no tie- nen pan SOLO de- vo- tos ve- nid de- vo-
CORO tos lle- gad a re- zar el Ro- sa- rio a Ma- ri- a
si el Rei- no de los Cie- los que- réis al san- zar. y los
ni- cos es- tán en la ca- ma pa- ra que- la se- re- na

Pedro Obispo (continúa)

Título y número de orden: "Despertada para el Rosario de la Aurora", nº 25 (2)

(conclusión) 88
322

The image shows a handwritten musical score on aged paper. It consists of three staves of music in treble clef. The lyrics are written in red ink below the notes. The first staff is marked 'SOLO' and contains the lyrics 'no les ha-ga mal de-vo-tos re-nid de-vo-'. The second staff is marked 'CORO' and contains the lyrics 'tos lle-gad a re-sar el Ro-sa-rio a Ma-ri-a'. The third staff contains the lyrics 'si el Rei-no de los Cie-los que-réis al-can-sar.' The score is signed 'Ricardo Abreu' at the bottom right. There are some handwritten annotations in red and blue ink at the top right, including the number '322' and the page number '88'. The word '(conclusión)' is written in the top left corner.

no les ha-ga mal de-vo-tos re-nid de-vo-
tos lle-gad a re-sar el Ro-sa-rio a Ma-ri-a
si el Rei-no de los Cie-los que-réis al-can-sar.

Ricardo Abreu

Título y número de orden: "Cridá al Rosario de l'Aurora", nº 26

<https://musicatradicional.eu/es/piece/12129>

Cridá al Rosario de l'Aurora 10 Burrniana⁵⁶
(Castellón)

J=98

Cris-tiar nos ve-nid de-vo-tos lle-gad a re-sar el Ro-
sa-ria Ma-ri-a nel Rei-no del Cie-lo que-reis al-can-
sar nel Rei-no del Cie-lo que-reis al-can-sar.

Antes de empezar y al terminar tocan una campanilla. Es una invitación al vecindario para que se incorporen a los devotos que rezan el Rosario.

Ricardo Vicens

Título y número de orden: "El canto de la Aurora", nº 27

<https://musicatradicional.eu/es/piece/31330>

20

mu-las se-va mi ca-rra. Já-bre-la, Mo-re-na, la ven-ta-na. Cii-rra-la, Mo-re-ni-ta del al-ma.

Recogida en Badajoz el 30 de Mayo de 1940.
Dicto: Sr. Ysabel Gallardo Gomez, de 60 años, peltonista, propietaria, de Orellana la Sierra (Badajoz).
La aprendió en Villanueva de la Serena cuando era niña de una mujer vieja, sirvienta, de Villanueva.
La usan en las labores de acarreos.

53 El canto de la Aurora.

Lento

San-to-o Dio-os, San-to-o fuer-te, San-to in-mir-tal, Li-bra-nos, Se-nor, de to-do mal.

Recogida en Buenvenida (Badajoz) 8 de Septiembre de 1945.
Dicto: Sr. Juan Ortega Galan, de 49 años, propietario agricultor, de Buenvenida.
Lo aprendió en su pueblo de unos obreros agrícolas que lo cantaban sobre el río (1900) al comenzar las faenas del campo por la mañana. Al terminar el trabajo por la tarde, el minifero - al darlo por terminado - decía: "Shabado sea Cristo!"

54 Variante

Lento

San-to Dio-o San-to fuer-te, San-to in-mir-ta-al, Li-bra-nos, Se-nor de to-do mal.

Repito dos veces con la misma letra.

Recogida en Villagarcía de la Torre (Badajoz) el 31 de Septiembre de 1947.
Dicto: Segundo Platero González, de 69 años, del campo, peqñeno propietario, de Villagarcía de la Torre.
La aprendió de su padre, del mismo pueblo.
La cantaban (hace muchos años) los hombres del campo al

C. 20

Título y número de orden: "Y veréis a la Virgen de Nieva", nº 28

<https://musicatradicional.eu/es/piece/33056>

Moderato 160 Y vereis a la Virgen de Nieva = Rosario de la Aurora

Al- lo- sa- rio- de- la- Au- ro- ra- to- can- to- con- to- que- o- vo- to- que-
yo- no- pue- do- ir- por- que- ten- go- los- mi- gos- de- be- oba-er- Jun- va- so- Jun- va- so- de-
ni- no- pa- ra- co- sa- su- mir- De- vo- tos- su- bid- De- vo- tos- ba- gna- y- ve-
re- is- a- la- Vir- gen- de- Nie- va- que- mon- to- que- lle- va- Sue- ber- mu- ra- que- va- y- ve-
m.

Recitado por José González, Director de la Banda Municipal de 62 años, natural de Alche de la Sierra (Albacete), quien dice haberlo oído a su madre y es muy popular en la actualidad. Se recogió el día 21 Agosto 1947.

Andante 161 Agua te pedimos = Rogativas
(A la Virgen de Gotuelamos)

A- gua- te- pe- di- mos- Ma- dre- A- gua- nos- tie- ne- que- dar- Sue- es- o-
bli- ga- ción- de- ma- dre- Dar- les- a- su- bi- jas- pan-

Recitado por Berminia Cabro Moral, de 33 años campesina, natural de Gil Buillo (Albacete), quien se la oye a su abuela y actualmente se cuenta muy. Se recogió el día 16 de Agosto de 1947.

c. 17

Título y número de orden: "Rosario de la Aurora", nº 30

<https://musicatradicional.eu/es/piece/34156>

126 *Madre de Dios del Rosario* 21
134)

(♩ = 164)

Ma-dre de Dios del Ro-sa-rio, las al-bri-cias oh tra-e-mis.
 Que re-su-ci-tó el Cor-de-ro en-tre la gen-te. *Vuestro Hi-jo Om-ni-po-
 que éi que fue pre-so en el*
 ten-te. Cla-ra luz que a-lum-bra el di-a. Re-su-ci-ta el al-ma mi-a,
huer-to y deh-mi-er-a de en la cru- *Vi-voch-ta con cla-ra*
 Re-su-ci-ta que es muy cer-to *el Mañ que de an-te. La glo-*
 ria que de-se-a-mos en el mun-do *del e-ter-noy del pro-fun-do,*
 la que no eu-po en el mun-do *Muy fue-mas y san-tah Pas-eual,*
gran Fe-mo-ra eu-po en Va. Con con-ta-toy a-le-gri-a.
 Em-po-ra-tes nos dé Dió *en el por-tal con Ma-ri-a.*
 Co-mo lah tu-ro fo-se

Recogida en Badajoz el 23 de Mayo de 1946.
 Dicho: Da Isabel Gallardo Gómez, de 67 años, propietaria, folklorista, de Orellana la Sierra (Badajoz).

La aprendió de los fieles de Orellana la Sierra (siendo niña) que cantaban en la madrugada del Domingo de Resurrección, después del Rosario de la Aurora.

127 *Rosario de la Aurora.*

(♩ = 92)

Al Ro-su-rio de Ma-ri-a to-com con len-gua de pla-ta.
 A-eu-dir, an-ge-li-toh del Cie-lo, que loh éi la Eie-ria
 pi-co de mar-fil; Sa-pe-ma el de-ci que te-a-cu-se el
 no que-ren ve-ni.
 de-mo-nio al-gun di-a que al-un-to Ro-sa-rio no que-ren ve-ni.

Título y número de orden: "Rosario de la Aurora", nº 31

<https://musicatradicional.eu/es/piece/34159>

129 *Rosario de la Aurora.* 63
185)

(♩ = 96)

A tu puer-tach-tá la cam-pa-mi-ya, Ni te ya-ma e-ya Ni te
ya-mo yo. Que te ya-ma la bo-ca de un án-gel. Que en eh-te mo-
men-to eh tu deh-per-ta-dó; Que te ya-ma la bo-ca de un án-gel
que en eh-te mo-men-to eh tu deh-per-ta-dó. Es-mad de-vo-ción. Que en Ma-
ri-a te-me-moh los hom-bruh Re-fu-gio y am-pa-ro, ven-tu-ra
y fa-vó.

Recojida en Peñalsordo (Badajoz) el 3 de Septiembre de 1943.
Dicho: Alfonso González Cabello, de 23 años, agricultor, de Peñalsordo.
La aprendió de los fieles de dicho pueblo.
Se canta todos los Domingos, desde la fiesta de Nuestra Señora del Rosario
- primer domingo de Octubre - hasta la Pascua de Resurrección.

130 *Coplas para el Rosario de la Aurora (Via Crucis)*

(♩ = 104)

El pre-terio en ca-sa Pi-la-tos, El pre-terio en ca-sa Pi-
ra-rah que a-do-to-ron mi cuer-po. ra-rah que a-do-to-ron mi
que fa-lá-tos sen-ten-cia de muer-te. Que Pi-la-tos sen-ten-cia de
Stesso tempo
la-tos Se-ra la pri-me-ra ch-tá-ción que ha-ya-rás, Se-ra la pri-
cuer-po. Se-rah por-ter ver-du-ros nah-ta deh-ocan-sá; Se-rah por-ter ver-
muer-te. Me-dio pro-cu-ran-do pen-sar de a-gra-da; me-dio pro-cu-
me-ra ch-tá-ción que ha-ya-rá. Si-que-me-ve-ra. Se-ra, sin repetir, has-
ta fin para comenzar
de nuevo con otras le-
tras.

Recojida en Peñalsordo (Badajoz) el 3 de Septiembre de 1943.
Dicho: Alfonso González Cabello, de Peñalsordo, el primero del ejemplo anterior.
La aprendió de los fieles de dicho pueblo.
Úsase en la Cudresma.

Título y número de orden: "Entre todas las mujeres" (Rosario de la Aurora), nº 32

<https://musicatradicional.eu/es/piece/33346>

Moderato 173 Entre todas las mujeres = Rosario de la Aurora

Dios-te sal-ve Ma-ri-a- lle-na- e- res- de- gra- cia- ol- ge- nor- es- con-
 ti- go- ben- di- ta- tu- e- res- en- tre- to- das- las- mu- je- res- en- tre- to- das- las- mu-
 je- res- y- ben- di- to- es- el- fru- to- de- tu- vien- tre- Je- sus- y- ben-
 di- to- es- el- fru- to- de- tu- vien- tre- Je- sus.

Dictada por la campesina trancaína
 Tomches Moreno, de 68 años, natural
 de Tomelloso. Se recopiló el día
 19 de Marzo de 1947 y día se lo oyo
 contar a su abuela.

Lento 174 Dios te salve María = Rosario de la Aurora

Dios-te sal-ve Ma-ri-a- lle-na- e- res- de- gra- cia- ol- ge- nor- es- con-
 ti- go- ben- di- ta- tu- e- res- en- tre- to- das- las- mu- je- res- y- ben-
 di- to- es- el- fru- to- de- tu- vien- tre- Je- sus.

Dictado por el organista de Santa Luitría,
 de Alcazar de San Juan, Manuel de Hervo
 Delgado, de 60 años, natural de dicha loca-
 lidad. Se recopiló el día 13 de Mayo de
 1947. Dice es muy corriente oírlo contar al pueblo.

c. 17

Título y número de orden: "Aurora", nº 33

<https://musicatradicional.eu/es/piece/12377>

Aurora 123 ²¹⁵ Estana (Murcia)

*San Fran- cis- co se per- dió u- na tar- de sus hi- jos de-
vo- tos le van- a bus- car lo en- con- tra- ron en
el Ca- ra- i- ro co- gien- do las no- ras del
san- to Ro- sal.*

Aurora de "2ª clase" que cantan la noche de los Sábados a los hermanos que pertenecen a la cofradía.

Pascual Ramos

Título y número de orden: "El canto de la Aurora", nº 34

<https://musicatradicional.eu/es/piece/31330>

22

mu-las Je-va mi ca-ro. Já-bre-la, No-re-na, la ven-ta-na. Cí-tri-a
 la, No-re-ni-ta del al-ma.

Recogida en Badajoz el 30 de Mayo de 1940.
 Dicho: Sr. Joaquin Gallardo Gómez, de 60 años, peñonero, propietario, de
 Orellana la Sierra (Badajoz).
 La aprendió en Villanueva de la Serena cuando era niña de una
 mujer vieja, sirvienta, de Villanueva.
 La usan en las labores de acarreos.

53 El canto de la Aurora.

Lento

San-to-o Dio-os, San-to-o fuer-te, San-to in-mor-
 tal, Li-bra-nos, Se-ñor, de to-do mal.

Recogida en Buenvenida (Badajoz) 8 de Septiembre de 1945.
 Dicho: Sr. Juan Ortega Galán, de 49 años, propietario agricultor, de
 Buenvenida.
 Lo aprendió en su pueblo de unos obreros agrícolas que lo cantaban sobre el
 arado al comenzar las tareas del campo, por la mañana. Al
 terminar el trabajo, por la tarde, el manifiesto - al darle por terminado -
 decía: "Alabado sea Cristo."

54 Variante

Lento

San-to Dio-o San-to fuer-te, San-to in-mor-ta-al,
 Li-bra-nos, Se-ñor de to-do mal.

Repite dos veces con la
 misma letra.

Recogida en Villagarcía de la Torre (Badajoz) el 21 de Septiembre de 1947.
 Dicho: Segundo Platero González, de 69 años, del campo, peñonero propietario, de
 Villagarcía de la Torre.
 La aprendió de su padre, del mismo pueblo.
 La cantaban (hace muchos años) los hombres del campo al

C. 20

Título y número de orden: "El canto de la Aurora", nº 35

<https://musicatradicional.eu/es/piece/34152>

122 *Otras coplas* (Rosario de la Aurora) 59
(Complemento del ejemplo anterior) 133

(♩ = 112)

En el nombre de Dios Po-de-ro-so el Au-ro-ra Di-vi-na la veu-go-a-la-bá;
No che en-for-me la Vir-gen me-re-ce, si no che co-mo pue-da mi-leu-gua che pli-ed. Bien co-nos-co ya Que tuh mu-chah de-vo-eis-meh mu-ve y tus a-la-ban-zas sal-go a pu-bli-ca.

Las mismas circunstancias del ejemplo anterior, con la diferencia de que lo cantan sin tambores.

Resulta extraño que tratándose de un Rosario de la Aurora no lo empleen como tal, sino como complemento del ejemplo anterior, esto es, a las mismas horas y días recordando las calles como quedó dicho.

El recitador no dice que estas coplas las considerará especiales, causa de que las canten sin tambores.

123 *Rosario de la Aurora*
(♩ = 60) *Stesso tempo*

El Se-mo-nio, co-mo che tan ih-tu-to (1) A-ga-nó la pie-dra y que-bró un fa-rol, y que-bró un fa-rol. Y sa-lie-ron loh Va-moh con fer-vó A re-zar-le el Ro-frai-leh Fran-cis-es y lo con-ju-ra-ron en un ca-ye-jón. sa-rio a Ma-ri-a Pa-ra que noh li-bre de tri-bu-la-ción.

Las mismas circunstancias de recogida de los ejemplos anteriores.

Se cantaban también todos los días de las "jornaditas", después del precedente (Otras coplas), caso de que antes de la misa dispusiesen de tiempo. En este caso tomaba carácter de verdadero Rosario de la Aurora, portando unos jorales artísticos voluminosos. El uso, pues, era circunstancial.

Para cantar este Rosario era compatible adaptar algunas coplas del anterior.

(1) Astuto.

Título y número de orden: "El canto de la Aurora", nº 36

<https://musicatradicional.eu/es/piece/34152>

122 *Otras coplas* (Rosario de la Aurora) 59
 (Complemento del ejemplo anterior) 133

(♩ = 112)

En el nombre de Dios Po-de-ro-so L'Au-ro-ra Di-vi-na la ven-go a la-bá;
 No che en-for-me la Vir-gen me-re-ce, si no che co-mo pue-da mi-leu-quach-pli-ed. Bien co-noz-co ya Que tuh mu-chah de-ro-er-och mu-ve y fus a-la-ban-cas sal-go a pu-bli-ca.

Las mismas circunstancias del ejemplo anterior, con la diferencia de que lo cantan sin tambores.

Resulta extraño que tratándose de un Rosario de la Aurora no lo empleen como tal, sino como complemento del ejemplo anterior, esto es, a las mismas horas y días recurriendo las calles como quedó dicho.

El recitador no dice que estas coplas las consideran especiales, causa de que las canten sin tambores.

123 *Rosario de la Aurora*
 (♩ = 60) *Tercio tempo*

El De-mo-nio, co-mo che tan ih-tu-to(1) A-ga-ró la pie-dra y que-bró un ja-rol, y que-bró un ja-rol. y sa-lie-ron loh Va-moh con fer-vó A re-sar-le el Ro-frag-loh Fran-cis-es y lo con-ju-ra-ron en un ca-ye-jón. sa-rió a Ma-ri-a Pa-ra que noh li-bre de tri-bu-la-ción.

Las mismas circunstancias de recogida de los ejemplos anteriores.

Se cantaban también todos los días de las "jornaditas", después del precedente (Otras coplas), caso de que antes de la misa dispusiesen de tiempo. En este caso tomaba carácter de verdadero Rosario de la Aurora, portando unos faroles artísticos voluminosos. El uso, pues, era circunstancial.

Para cantar este Rosario era compatible adaptar algunas coplas del anterior.

(1) Astuto.

Título y número de orden: "Los campanilleros", nº 38

<https://musicatradicional.eu/es/piece/35744>

333 1523

Los campanilleros *Romano*

$\text{♩} = 96$

$\frac{2}{4}$

Je su Cristo triunfan te y glo - rio so del se pulcro sa - le
 ves ti - do - de sol - Je su sol y sus guardias ro da ron por
 tie - rra - ren - dién do kel - cul to de lae - do - ra ción. Por que pa de -
 ció - por que pa de - ció, se circun da la gloria del Pe - dre -
 pues la gloria es premio de la hu mil la - ción.

Alonso (Misterio del Romano de la Aurora, que se canta en el mes de Octubre.

Título y número de orden: "Un devoto por ir al Rosario", nº 39

<https://musicatradicional.eu/es/piece/26120>

Lento **195** **Al Rosario de la aurora tocan = (Rosario de la Aurora)** do 3

Al- Ro- sa- rio- de- la Au- ro- ra- to- can- to- quen- o- no- to- quen- yo- no- quie- ro-
 "dir" - Por- que- ten- go- las- mi- gas- pi- ca- das- y un- va- to- de- n- no- pa- ra- con- su-
 mir - Por- que- mir -

Dictada por la compañera Juana María Vi-
 llalta, de 77 años, natural de la Membrilla
 (Al-Real), la cual recuerda haberse oído, siendo
 moza, cuando lo cantaban por las calles. Se
 recopiló el día

Largo **196** **Un devoto por ir al rosario = (Rosario de la Aurora)**

Un- de- vo- to- por- ir- al- Ro- sa- rio - Por- u- na- vez-
 fo- no - Se- qui- so a- ro- jar - y- lle- go- la Au- ro- ra- y- le- di- jo-
 De- ten- te- de- vo- to - por- la- puer- ta- sal -

Dictada por el nejeito Juan José Pérez,
 de 80 años, natural de El Bonillo
 (Albacete), quien recuerda haberlo oído en
 su infancia, muchas veces al pasar por las
 calles. Se recopiló el día 25 junio 1948

Título y número de orden: "Aurora", nº 40

<https://musicatradicional.eu/es/piece/17270>

110
Nº 724
Aurora

2ª voz ! = 50 sin ningún rigor

Oh - Ma - ri - a, Vir - gen del Ro - sa - rro vuestro entendi - miento nos

viene a alum - brar des - per - tar nos las nuestras me - morias y encen - de a nos

tra ro - lun - tad Para 1ª voz 2ª voz con - tem - plar los mis - te - rios del San - to Ro - sa - rio

que a bon - ra glo - ria vuest - tra nos a can - tar los mis - te - rios del San - to Ro - sa - rio

que a bon - ra glo - ria vuest - tra nos a can - tar

Campo.

Título y número de orden: "Copla de llamadores", nº 41

<https://musicatradicional.eu/es/piece/63951>

629 470 1521

Coplas de Llamadores Rosario

En el Cerro hay una santa casa — blanca y solitaria como un pelo —
mar, las pa lo mas son las Hermanitas, son las mensajeras — de
Caridad, de la Caridad, de la Caridad, las pa
lo mas son las Hermanitas, son las mensajeras — de la Caridad.
dad.

El Cerro se cantan ante del Rosario de la Aurora.
de Andévalo (Huelva).

Título y número de orden: "Copla de campanilleros", nº 42

<https://musicatradicional.eu/es/piece/64518>

677 886 1524

Coplas de Campanilleros *Rosario*

The image shows a handwritten musical score on aged paper. It features five staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. At the bottom of the page, there is a handwritten note in blue ink that has been partially crossed out with a red line.

! : 92

Es Ma-ri-a la ce-ña del trigo, San Jo sé la es pi-ge
y el Ni-ño la-flor ————— y el Es pí ri - tu Santo es el gra-no
y es tees el mi misterio de la Encarnación, de la Encarnación - de la En
carna - ción. y el Es pí ri - tu Santo es el gra-no y es tees el miste-rio
de la Encarnación.

Rociana ~~Lo cantaban en Huebra para el Rosario de la Aurora.~~

Título y número de orden: "Un devoto por ir al Rosario", nº 43

<https://musicatradicional.eu/es/piece/16568>

Moderato 151 Un devoto por ir al Rosario = Religiosa

Un-de-vo-to por ir al Ro-rio por u-na ven-to-na - Je-qui-to a-vro-jar Je-qui-to a-vro-jar Je-res-pen-den-les-froi-les-froi-les De-ten-te-de-vo-to- por-la-puer-to-sal por-la-puer-to-sal

Dictada por Gerónima Villanueva, 31 años, natural de Infantes (b-Real), quien dice de la yo varias veces a sus padres y familiares.

Allegretto 152 al Rosario de la Aurora tocar = Religiosa

al-ro-rio-de-la-aurora-to-can-to-que-no-to-que-no-no-que-ro-dir Por-que-ten-go-las-mi-gas-de-be-chos-y-un-ra-to-de-vi-no-ra-on-ju mir

Dictada por Gabriela Gallgo Piqueras, campesina, de 30 años, natural de Terminches (b-Real), quien dice de la yo a sus padres.

C.45

Título y número de orden: "Al Rosario de la Aurora tocan", nº 44

<https://musicatradicional.eu/es/piece/26120>

Lento **195** Al Rosario de la aurora tocan = (Rosario de la Aurora) no 3

Al- Ro- sa- rio- de- la Au- ro- ra- to- can- to- quen- o- no- to- quen- yo- no- quie- ro-
 "dir" Por- que- ten- go- las- mi- gas- pi- ca- das- y un- va- to- de- n- no- pa- ra- con- tu
 mir Por- que- mir

Dictada por la campesina Juana María Vi-
 llalta, de 77 años, natural de la Membrilla
 (Utiel), la cual recuerda haberlo oído, siendo
 moza, cuando lo cantaban por los calles. Se
 recopiló el día

Largo **196** Un devoto por ir al rosario = (Rosario de la Aurora)

Un- de- vo- to- por- ir- al- Ro- sa- rio- Por- u- na- ven-
 fa- na- Se- qui- do a- ro- jar- y- lle- go- la- Au- ro- ra- y- le- di- jo-
 De- ten- te- de- vo- to- por- la- puer- ta- sal

Dictada por el neñito Juan Juan Pérez,
 de 80 años, natural de El Bonillo
 (Albacete), quien recuerda haberlo oído en
 su infancia, muchas veces, al pasar por las
 calles. Se recopiló el día 25 junio 1948

Título y número de orden: "Rosario de la Aurora", nº 45

<https://musicatradicional.eu/es/piece/21639>

104

51. (Rosario de la Aurora)

(♩ = 132)

I. Un de-vo-to por ir a-al Ro-sa-rio Cin-cuen-ta bu-nos se
 y le di-ce la Vir-ge-en Ma-ri-a: "De-ten-te, de-vo-to, mo-
 qui-so co-me' y es-ta es la ver-dá', que la Hos-tia, por chi-ca que
 -fa-la-as en mill.
 se-a, tie-ne un Dios a-den-tro sin fal-ta-ar-le ná.

(Otras letras)

<p>En la ^{EE}puerta de la Macarena la rueda de un coche a un niño metió, y su madre triste y afligida los escapularios del Carmen la echó. y se levantó y la dice: "Madrecita mía, la Virgen del Carmen me favoreció."</p>	<p>Arriba arriba en el monte Calvario hay un desposorio que se puede ver, que s'espasa la Virgen María con el Patriarca Señor San José. Esta es la verdad, que la Hostia, por chica que sea, tiene un Dios adentro sin faltarle ná.</p>
---	---

Orellana la Vieja, 9 de Agosto, 1948.
 Dijo: María Príncipe Gallardo, de 56 años, sus labores, la-
 -bradora de modesta posición, de Orellana la Vieja.
 Lo aprendió siendo muchacha de sus amigos del pueblo.
 Lo cantaban en las reuniones de casa y en los paseos. No
 tiene noticia de que lo usasen en el Rosario de la Aurora.

Título y número de orden: "La despertá del Rosari", nº 46 (1)

<https://musicatradicional.eu/es/piece/13030>

305, La despertá del Rosari San Mateo (Castellón) 187

$\text{♩} = 56$

El Ro- sa- rio tie- nes a la puer- ta pi- dien- do li-
mos- na si le quie- res dar. No te pi- de ni pla- ta ni
o- ro si no que al Ro- sa- rio va- yas a re-
zar. Eh a des- per- tar.

Piano

Esta canción data antigua del Rosari de la Aurora que se conoce en este pueblo.
Ricardo Olmos

Título y número de orden: "La despertá del Rosari", nº 46 (2)

EL ROSARIO DE LA AURORA

305
2

El Rosario tienes
a la puerta
pidiendo limosna
si la quieres dar.
No te pide,
ni plata ni oro
si no que el Rosario
vayas a rezar.
Ea, despertad.
No te pierdas
lo que tanto vale
por un solo instante
de no madrugar.

Al balcón
de los cielos se asoma
la blanca Paloma
Reina, Emperatriz;
y los ángeles
cantan alegres
de ver que le Rosario
ya puede salir.
Ea, despertad
a las voces
de aquellas campanas
que tocan los hijos
del Grande Guzmán.

San Francisco
se pierde una tarde
sus llo**hijos** llorosos
lo van abuscar
y lo hallaron
en Santo Domingo
contando las almas
que al Rosario van.
Ea, despertad, etc.

Ricardo Arana

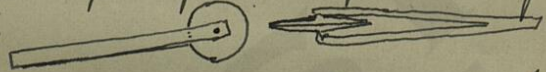
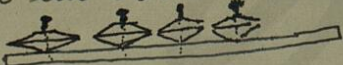

188

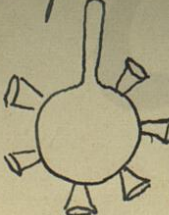
Título y número de orden: "Si la Aurora entrara en tu cuarto", nº 47 (1)

<https://musicatradicional.eu/es/piece/65083>

250

Nota a las canciones nº 190 y ss.

Un mes antes de Navidad comienzan a salir grupos de chiquillos a pedir los aguinaldos; a estos grupos los llaman "campañilleros". Acompañan sus canciones con pandereta, el cántaro de barro golpeado sobre su boca con una alpargata, el triángulo, las palillera o soporte para dos platillos, ya de hierro, alambre o madera, así , las platillera, que consiste en un listón de madera con clavos en el sujetando los platillos: , la carranaca de cañas, castañuelas y las campanillas, donde sobre una especie de paleta de madera se clavan varias esquilas chicas:  este suele ser el instrumento del director, cuando toca alguno. Armados de esta batería recorren las calles de la ciudad al año de caer. Antes de comenzar a cantar el director, puesto en el centro del



Título y número de orden: "Si la Aurora entrara en tu cuarto", nº 47 (2)

251

coro, entona sus primeros compases. Luego, los instrumentos
 baten así: $\frac{2}{4}$ D.F. P.P. | D. 2 v | D.F. P.P. | D. 2 v | D.F. P.P. | D.F. P.P.
 D.F. P.P. | D. ~~2~~ cuyo momento el director dice "fuera"; callan los ins-
 trumentos y entona él mismo la canción, que corean y acom-
 pañan los demás. Las canciones son: de "campañeros", de agui-
 naldos, villancicos y ya, con remanada frecuencia, de las
 murgas carnavalescas hoy desaparecidas.

Título y número de orden: "Si la Aurora entrara en tu cuarto", nº 47 (3)

255

193

$\text{♩} = 120$

Si la auro-ra entra-ra en tu cuarto y yo con la auro-ra entra-
tarle los dul-ces can ta res que can ta la auro-ra a-
ra tam bien a can- cer, quien pu diera en trar, quien pu diera en trar a can-
ma ne
tar le los dul ces can ta res que can ta la auro ro re a- ma ne cer.

Sevilla Aguiraldos de "campañeros".

Título y número de orden: "Al Rosario de la Aurora tocan", nº 48

<https://musicatradicional.eu/es/piece/16568>

Moderato 151 Un devoto por ir al Rosario = Religiosa

Un-de-ro-to por ir al Ro-rio Por u-na ven-to-na. Ye-qui-so a-rra-jar Ye-qui-so a-rra-jar. Je-res-pen-den-les-froi-les-froi-les-cos De-ten-te-de-ro-to-por-la-pue-ta-so-l por-la-pue-ta-so-l

Dictada por Uxeraniya Villar Agudo, s.l. 44 años, natural de Infantes (B-Real), quien dice de la oyo varias veces a sus padres y familiares.

Allegretto 152 Al Rosario de la Aurora tocan = Religiosa

al-ro-rio-de-la-aurora-to-can-to-que-n-o-no-to-que-ni-yo-no-que-ro-dir Por-que-ten-go-las-mi-gas-de-be-bay-y-un-ra-to-de-vi-no-pa-ra-que-nu-mir

Dictada por Uxeraniya Villar Agudo, s.l. 44 años, natural de Infantes (B-Real), quien dice de la oyo varias veces a sus padres y familiares.

C. 45

Título y número de orden: "Rosario de la Aurora", nº 49

<https://musicatradicional.eu/es/piece/30588>

445 342 121
122

The image shows a handwritten musical score on aged paper. It consists of four staves of music with lyrics written below. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 2/4. There are handwritten annotations: '5!!' above the first few notes and '121' and '122' in the top right corner. The lyrics are: 'En el cielo se alzan gal - co - nes para un ca - sa - mien - to que van a ha - cer - que se ca - sa la Virgen Ma - ri - a con el Pa - tri - ar - ca Se - ñor San Jo - sé, Se - ñor San Jo - sé - Se - ñor San Jo - sé, que se ca - sa la Virgen Ma - ri - a con el Pa - tri - ar - ca Se - ñor San Jo - sé'. The music is written in a simple, folk-like style with many dotted notes and rests. At the bottom of the page, there is a handwritten note: 'Años de la Frontera (Se campanilleo.)' with a blue scribble underneath.

En el cielo se alzan gal - co - nes para un ca - sa - mien - to que van
a ha - cer - que se ca - sa la Virgen Ma - ri - a con el Pa - tri - ar - ca
Se - ñor San Jo - sé, Se - ñor San Jo - sé - Se - ñor San Jo - sé, que se
ca - sa la Virgen Ma - ri - a con el Pa - tri - ar - ca Se - ñor San Jo - sé

Años de la Frontera (Se campanilleo.)

Título y número de orden: "Rosario de la Aurora", nº 50 (1)

<https://musicatradicional.eu/es/piece/20949>

181

126. Rosario de la Aurora *Rosario del Señor, del Rosario*

(♩ = 138)

Si-len-cio, si-len-cio, que va-mos a o-rar, Que en Ma-dre go-ro-so-a nos
 y al cbris-to ben-di-to te has de en-co-men-dar,
 Al cbris-to ben-di-to de la ca-lle Real,

lla-ma, Va-yá-mos al tem-plo a sa-ti-jo hon-rar, *1^a* *2^a* (♩ = 100)
 Se-re-mos fe-li-ces por e-ter-ni-da-d, *1^a* *2^a* *3^a* *4^a* *5^a* *6^a* *7^a* *8^a* *9^a* *10^a* *11^a* *12^a*
 De-vo-tos lle-gar A re-sar el Pro-sa-rio a Ma-ri-a que en vi-da y en

muer-te Nos ha de em-pa-rar. *1^a* *2^a* *3^a* *4^a* *5^a* *6^a* *7^a* *8^a* *9^a* *10^a* *11^a* *12^a* *Fin*

Vir-gen del Pro-sa-rio, Ma-dre del Pi-lar,
 Am-para a tus hi-jos que e-se Pi-lar,
 di-brer-nos de per-te y de en-fer-me-dad.

1. Que del Cie-lo ba-ja-na pa-la-ma que San-to Do-min-go la en-vi-o ba-
 11. Al Pro-sa-rio de la Au-ro-ra to-can, Le-van-tar wa-ni-ta y ven-te a re-

Título y número de orden: "Rosario de la Aurora", nº 50 (2)

182 (Sigue Rosario de la Aurora)

jar
jar. No por-da-mos lo que tan-to va-le por la pe-re-ci-ta de
no ma-dru-gar.

III
Y un soldado que estaba en campaña
rodeado de balas se puso a llorar,
y le dice la Virgen: "Devoto,
re-same el Rosario y serás general,
que rezando el Rosario a l'Aurora
esta gran Señora te hará general.
Cristianos venir (f.)"

IV
El soldado, lleno de alegría
se marchó a sus filas, y fue a pelear,
y rezando el Rosario a l'Aurora
esta gran Señora le hizo general,
y vino a su casa con felicidad
(Este último verso con la mu-
sica del anterior, o sea repitiendo)
Cristianos venir (f.)

Recogido en Mombeltrán el 3 de Agosto, 1949.
Dicto: la misma del ejemplo anterior.
Lo aprendió sobre el año 1909 - en Candelada (Arita) a un
anciano del mismo pueblo.
Lo cantaban los fieles de Candelada en el Rosario de la Au-
roro el último domingo de Septiembre, si mal no recuerda la
recitadora.

(1) Con la música de los dos versos anteriores, o sea repitiendo

Título y número de orden: "Despertinos de dominicas libres", nº 51

<https://musicatradicional.eu/es/piece/64084>

Despertinos de dominicas libres

The image shows a musical score for a piece titled "Despertinos de dominicas libres". It consists of two staves of music in G major (one sharp). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody starts with a quarter note G, followed by a quarter note A, and then a series of eighth notes. There are two "3 campanadas" markings above the staff, one at the beginning and one at the end. The lyrics under the first staff are: "Oh, Ma-ri - a, en va - lle na-ci - da, o-bra del Al-ti - si-mo, nues-tro Re-den - tor, nues-tro Re-den-tor. _____". The second staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody continues with a quarter note G, followed by a quarter note A, and then a series of eighth notes. The lyrics under the second staff are: "- sis-te ser a - pa-re-ci - da, a-llá_a_un po-bre-ci-to y hu-mil - de pas - tor, y hu - mil - de pas-tor. ____". The score ends with a double bar line. The text "CMFV IX" is written below the first staff, and "Morella (Castelló)" is written below the second staff.

3 campanadas
Oh, Ma-ri - a, en va - lle na-ci - da, o-bra del Al-ti - si-mo, nues-tro Re-den - tor, nues-tro Re-den-tor. _____ 3 campanadas
Pues qui-

5
- sis-te ser a - pa-re-ci - da, a-llá_a_un po-bre-ci-to y hu-mil - de pas - tor, y hu - mil - de pas-tor. ____
CMFV IX
Morella (Castelló)

Título y número de orden: "Canción de la Aurora", nº 52 (1)

<https://musicatradicional.eu/es/piece/37463>

17

11. Canción de la Aurora (Calahorra)

Moderato

Popular?

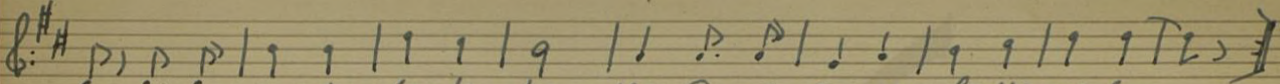
San E-me-te-rio y San Ce-le-do-nio su-frie-ron mar-ti-rio en El A-re-
 nal, en el A-re-nal, de la i-lus-tre ciu-dad de Ca-la-ho-rra Que
 que en el si-tio que los de go-lla-ron E-
 guar-da sus res-tos en la Ca-te-dral (campanilla) Di-cho-so A-re-nal, Pa-
 xis-te hoy la pi-la pa-ra bau-ti-zar

Des-tos dos lu-cien-tas so-les Me-mo-ria y ter-no ha que da-
 E-llas son nues-tros Pa-tro-nos y tam-bien nues-tros her-ma-
 do En la i-lus-tre Ca-la-ho-rra que su san-gre de-rra-ma-
 nos E-me-te-rio y Ce-le-do-nio, Pro-gad por los ca-lah-o-rra-

Título y número de orden: "Canción de la Aurora", nº 52 (2)

18

(Sigue 11. Canción de la Aurora)



-ron; En la i-lus-tre ca-la-ho-rra Que su san-gre de-trá-ma-ron.
nos; E-me-te-rio y Ce-le-do-nio, Ro-gad por los ca-la-ho-rra-nos.

Dicó: Mauricio Escobés Zabala, de 46 años, ebanista, de Calahorra.
La aprendió del difunto «aurora» D. José Comas, de la mis-
ma Ciudad.

La canta un reducido número de fieles todos los domingos
y días de precepto (a las cuatro de la mañana en verano, en invierno
no a las seis) yendo por las calles de la Ciudad. Termina en la parro-
quia de San Andrés o en la llamada Casa Santa donde se cele-
bra la santa misa y rezo del Santo Rosario.

Uno de ellos porta una pequeña campana que ejecuta el
ritmo que va en la música.

Título y número de orden: "Glosa del Santo Vía Crucis", nº 53

<https://musicatradicional.eu/es/piece/20557>

[4]
Glosa del Santo Via Crucis Arenas de S. Pedro (Avila)
del almanaque Parroquial
de Arenas de S. Pedro (1933)

Moderato
Po-de-ro-so fe-ris Na-za-re-no, de cie-los y tie-rra Rey u-ni-ver-
sal. Ho-y un al-ma que os tie-ne ofen-di-do pi-de que sus culpas que-rais perdo-
nar. U-sad de pie-dad, pues qui-sis-teis por ella en cuan-to hom-bre ser muy mal tra-
ta-do y en cruz ex-pi-rar.

Sigue texto completísimo,
en el referido almanaque.

Título y número de orden: "Vía Crucis", nº 54 (2)

433 (Sigue 250. Vía-Crucis) 2

Para ir por aqueste camino,
mi Cruz en tus hombros, alma, llevarás,
y con Ella hasta el monte Calvario
mi Pasión y Muerte contemplando irás.
Que es medio eficaz
para el alma que firme desea
servir, y pretenda sus vicios dejar.

1ª Estación
El pretorio y casa de Pilatos
será la primera estación que hallarás,
y verás que azotaron mi Cuerpo
seis fieros verdugos con grande im-
piedad.
Sígueme y verás,
que Pilatos sentencia mi muerte
medio procurando al César agradar.

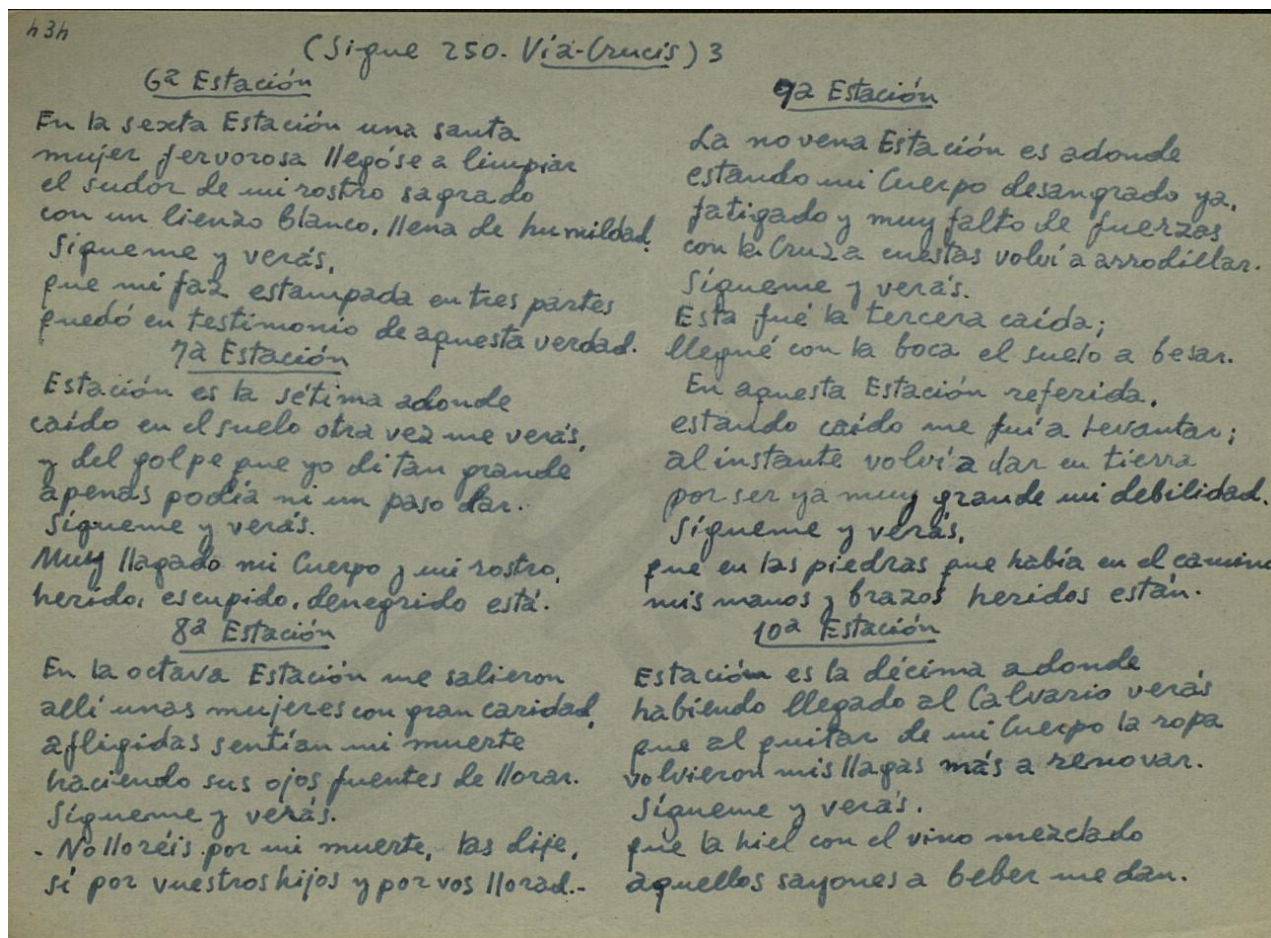
2ª Estación
La segunda Estación es adonde
apenas oyeron la sentencia dar,
los sayones la Cruz me pusieron
en hombros, y aprisa me hacen caminar.
Sígueme y verás,
una sogá me echaron al cuello
de la cual tiraba un hombre incapaz.

3ª Estación
En la tertia Estación serás, alma
que como a empellones me hacían andar,
y el madero que auestas llevaba [dar;
y el peso muy grande me hizo arro- [ditar
Sígueme y verás.
Que a puñadas, a golpes y a palos
aquellos tiranos me hacían levantar.

4ª Estación
En la quarta Estación considera
que cuando mi Madre me salió a encontrar,
de amargura en la calle, injuriado,
vertieron sus ojos copioso raudal.
Sígueme y verás,
que aun que llena de penas y angustias
siguiendo mis pasos fue su Majestad.

5ª Estación
En la quinta Estación alquitaron,
para que la Cruz me ayudase a llevar,
a Simón Cirineo y lo hicieron,
no porque movidos fueron a piedad.
Sígueme y verás,
que lo hicieron temiéndose todos
sería yo muerto antes de llegar.

Título y número de orden: "Vía Crucis", nº 54 (3)



Título y número de orden: "Vía Crucis", nº 54 (4)

h36

11ª Estación (Sigue 250. Vía-Crucis) 4

Estación es la undécima adonde
tendido en el suelo la Cruz hallarás,
y sobre Ella mi cuerpo tendido
verás pies y manos clavados están.
Sígueme y verás,
que al oír del martillo los clavos
puedóse mi Madre del dolor mortal.
En la dicha Estación me pusieron
a aquellos protervos con gran crueldad
~~la corona de espinas, mis ojos~~
otra vez la corona de espinas;
mis ojos y frente traspasados han.
Sígueme y verás,
con la sangre que pura corría
mis ojos, mi boca, mi barba bañar.

12ª Estación

Estación es la duodécima adonde
a ella llegado considerarás,
como en alto la Cruz levantaron
clavado mi cuerpo por me avergonzar.
Sígueme y verás,
que tan recio caer la dejaron
que mis pies y manos me hicieron
traspasar.

Sígueme y verás,
el dolor que sintió allí mi Madre
de verme afrentado y en Cruz expirar. (1)

13ª Estación

Estación es la decimatercia
donde fervorosos fueron a bajar
de la Cruz mi sagrado cadáver
dos santos varones con gran lealtad.
Sígueme y verás,
que mi Madre me tuvo en sus brazos
mientras dispusieron llevarme a en-
[terrar]

14ª Estación

Estación es la decimacuarta
donde sepultura me fueron a dar
de limosna en un santo sepulcro
en el cual estuve tres días no más.
Sígueme y verás,
que después de dejarme enterrado
lloraba mi Madre su gran soledad.

Conclusión

Estos graves dolores tormentos
y muerte afrentosa que quise pasar
(Sigue)

(1) Con la música de los tres versos
anteriores.

Título y número de orden: "Vía Crucis", nº 54 (5)

435 (Sigue 250. Vía Crucis) 5

en cuanto Hombre fue' sólo por darte
la vida y sacarte de cautividad.
Sigue y verás,
pues si humilde contemplas mi muerte,
de mi gracia siempre participarás

Oh Divino y piadoso Cordero,
Jesús, Dios y Hombre, pues Vos me mandáis
que prevenga la Cruz y que os siga.
Señor, ya obedezco, la voy a tomar
Y con voluntad
los deleites del mundo y los vicios
y las vanidades prometo olvidar.
Y con voluntad
las catorce estaciones y cruces
de la Vía Sacra siempre visitar. (1)

Ea, hombres amados en Cristo,
todo el que quisiere servir y agradar,
a Jesús, nuestro Padre procure
su Pasión y Muerte siempre contemplar.
Que su Majestad
nos dará en esta vida su gracia
y luego en la Gloria nos dejará entrar.

(1) con la música de los tres versos
anteriores.

Dicte: Santos Marful de Juana,
de 75 años, ya citado, de Navarra.
Cuando era niño, lo aprendió en
la escuela de su pueblo.
do cantaban los niños en la igle-
sia, dirigidos por el maestro, to-
dos los viernes de Cuaresma, por
la tarde.
(El texto me lo facilitó el re-
citador de un librito manus-
crito que le regaló su maestro
sobre el año 1895).

Título y número de orden: "El escapulario de la Virgen del Carmen", nº 55 (1)

<https://musicatradicional.eu/piece/20565>

308

175. El escapulario a la Virgen del Carmen (Serranillos)
(Cuaresma)

Moderato

1. Pa-dre nues-tro que es-tás en los cie-los, Dees-tas dos pa-la-bras me a-cuer-do y ná
 más, Que mi Pa-dre ya es-tá-ra en los cie-los, Yo co-
 «Y co-mo es a-mo-ro-sa di-ga-mos: Vi-va
 (Estribillo)»
 mo buen hi-jo tam-bién i-ré a-lla, tam-bién i-ré a-lla. dad.»
 la del Car-men, Ma-dre de pie-

II. Al Pro-sa-rio de Ma-ria to-can
 con len-guas de pla-ta, pi-os de me-tal,
 y en los cie-los se al-pu-ilan bar-cones
 por ver tu Pro-sa-rio, Rei-na ce-lestial.
 Rei-na ce-lestial.
 (Estribillo) Y co-mo es a-mo-ro-sa di-ga-mos:
 Viva la del Car-men, Ma-dre de pie-dad.
 (sigue)

Título y número de orden: "El escapulario de la Virgen del Carmen", nº 55 (2)

305

(Sigue 175. El escapulario a la Virgen del Carmen)

III. El Rosario sale de la iglesia,
va dando la vuelta por todo el lugar.
y la Aurora se queda diciendo:
"Vaya una hermosura de hermanos que van,
de hermanos que van."
(Estribillo)

IV. A jugar a los naipes te pones
por ver si el demonio te puede engañar.
y tocando el devoto al Rosario
dices que no puedes ni tienes lugar,
ni tienes lugar
(Estribillo)

Dictó: la misma del ejemplo anterior.
La aprendió, siendo niña, de los fieles del pueblo.
Se canta (actualmente muy poco) durante la Cuaresma y en
reuniones familiares durante las noches de invierno

ANEXOS DE LA PARTE IV

CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DE LOS
ROSARIOS DE LA AURORA.
GENERALIDADES

ANEXO I



ANEXO I. TRANSCRIPCIÓN DE LA MÚSICA Y LAS LETRAS DEL PROCESIONARIO DEL ROSARIO DE LOPE DE VEGA (1609)

“- **Misterios Gozosos** se han de cantar desde el domingo de la Santísima Trinidad hasta el domingo de Septuagésima, más cuando en ellos viniere a caer otro misterio doloroso o glorioso, se ha de cantar éste y dejar aquel. Y esto mismo se entienda en todos los demás. Dos religiosos hincados de rodillas, cantarán lo que sigue:

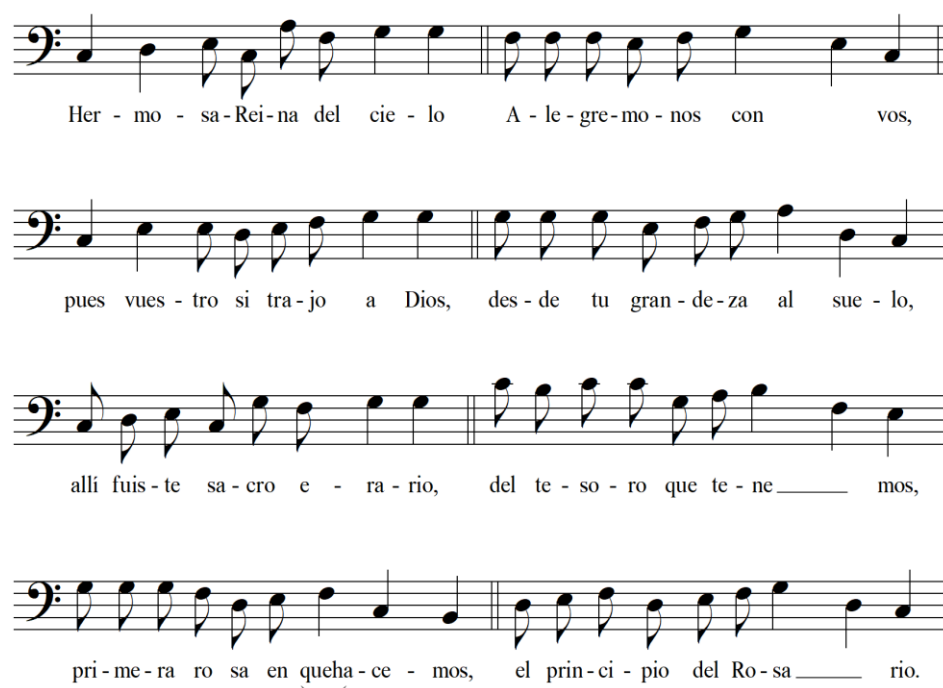


Vir gen di - vi - no sa - gra - rio, vues-tros - go - zos__ es - ta - re - mos
 yen e - llos com-tem-pla - re _____ mos, los Mis - te - rios del Ro - sa _____ rio.

Esto mismo, y al mismo tono, responderá el Coro, y después de cada misterio.

MISTERIOS GOZOSOS

Primer misterio de la Anunciación¹.



Her - mo - sa-Rei-na del cie - lo A - le - gre-mo - nos con vos,
 pues vues - tro si tra - jo a Dios, des - de tu gran - de - za al sue - lo,
 allí fuis - te sa - cro e - ra - rio, del te - so - ro que te - ne _____ mos,
 pri-me-ra ro sa en queha - ce - mos, el prin-ci - pio del Ro - sa _____ rio.

¹ Las letras de los siguientes Misterios se cantan con la misma música que este primer misterio.

Segundo misterio de la Visitación.

Cuando vistas a Isabel,
fue vuestro vientre un cristal,
pues de su virgen rosal,
vio Juan el fruto por él.
No fue más Sol necesario,
que el sol que por vos tenemos,
aunque en las zarzas le vemos,
de las rosas del Rosario.

Tercer misterio de la Natividad.

Celebre el mundo con vos,
vuestro parto soberano,
pues que vio por vos humano,
y en forma de siervo a Dios.
Quedó intacto el relicario,
saliendo el Sol, por quien vemos,
juntos tan altos extremos,
en las rosas del Rosario.

Cuarto misterio, de la Presentación.

Que gozo dio la humanidad,
de quien fuiste solo ejemplo,
virgen, presentando al templo,
prenda de tal majestad.
El, libre, fue tributario,
de quien ejemplo tenemos,
para que humildes cantemos,
los misterios del Rosario.

Quinto misterio, cuando fue hallado en el Templo.

Grande fue vuestra alegría,
cuando hallaste, Virgen Bella,
al Sol, como pura estrella,
alba de tan dulce día.
Bien fue el placer necesario,
para igualar los extremos,
y que este cordero hallemos,
en rosas de tal Rosario.

ANEXO I. TRANSCRIPCIÓN DE LA MÚSICA Y DE LAS LETRAS DEL PROCESIONARIO DEL
ROSARIO DE LOPE DE VEGA (1609)

Remate

Virgen, soberano Erario,
rosa y estrella del día,
conservad, Señora mía,
los Cofrades del Rosario.

Se ha de cantar al tono de la primera de todas y, acabada, no se ha de responder más, si no decir las oraciones como van puestas al fin.

- **Misterios Dolorosos** se han de cantar desde la Septuagésima hasta el Sábado Santo.

Dos religiosos, hincados de rodillas, cantarán lo que sigue:



Vir-gen di - vi - no sa gra - rio, vues-tros do - lo - res di - re - mos,
yen e - llos com-tem-pla - re - mos, los mis - te - rios del Ro - sa - rio.

Esto mismo y al mismo tono responderá el coro y después de cada misterio.

MISTERIOS DOLOROSOS

Primer misterio de la Agonía



Llo-rad - al - maen - ter - ne - ci - da, con la Ma-dreal Hi - jo vien - do,
Su-dan-do san - grey te - mien - do, la muer-te la mis-ma vi - da,

ANEXO DE LA PARTE IV. CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DE LOS ROSARIO DE LA AURORA.
GENERALIDADES



lo que's en Dios tan con-tra - rio, Hoy de Dios hom-bre lo ve - mos,



por queen tal huer-to bus-que - mos, los ro - sas des - te Ro - sa - rio.

Segundo misterio de los Azotes.

Virgen cubra llanto el suelo,
Pues eclipsa vuestra luna,
Ver atacado a una columna,
De quien tiemblan las del cielo.
Aquí será necesario,
Que con llanto os ayudemos,
Pues teñir de sangre vemos,
Las rosas de este Rosario.

Tercer misterio de la Coronación de espinas.

El que en las zarzas no ardía,
Hoy, abrasado de amor,
Con espinas de dolor,
Cubre la humana osadía.
Y así, divino Sagrario,
La Corona lloraremos,
Pues vueltas espinas vemos,
Las rosas de este Rosario.

Cuarto misterio a la Cruz a cuestas

Alma llena de dolor,
Mira al Principe de la luz,
Que el imperio de su Cruz,
Puso en sus hombros Amor.
Deja el error, ciego y vario,
Y a su Pasión caminemos,
Donde cantando lloraremos,
Los misterios del Rosario

ANEXO I. TRANSCRIPCIÓN DE LA MÚSICA Y DE LAS LETRAS DEL PROCESIONARIO DEL
ROSARIO DE LOPE DE VEGA (1609)

Quinto misterio al Crucifijo.

Virgen en la Cruz clavado,
Está vuestro Sol cubierto,
Mostrando en el pecho abierto,
Que hasta el corazón ha dado.
Esta cifra fue el sumario,
De cuanto amor le debemos,
Porque en sus llagas busquemos,
Las rosas de este Rosario.

Remate

Virgen, soberano erario,
Rosa y estrella del día,
Conservad, Señora mía,
Los Cofrades del Rosario.

- **Misterios Gloriosos**, se han de cantar desde el Sábado Santo, hasta la Trinidad y por el mismo tono que los Gozosos.

MISTERIO GLORIOSOS

Virgen divino sagrario,
Vuestra gloria cantaremos,
Y en ella contemplaremos,
Los misterios del Rosario.”²

² Hasta aquí llega la transcripción literal de las cuatro páginas en imágenes que aparece en la páginas 194-195, deL subapartado 1.3. del APARTADO 1 del CAPÍTULO 2 de la IV PARTE.

ANEXO DE LA PARTE IV. CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DE LOS ROSARIO DE LA AURORA.
GENERALIDADES

ANEXOS DE LA PARTE V

CONSERVACIÓN SOCIAL Y
EXPERIENCIAS INDIVIDUALES EN
TORNO A LA RELIGIOSIDAD DE LOS
AUROROS EN LA SUBBÉTICA
CORDOBESA

ANEXO I



**ANEXO I. ESTATUTOS ORIGINALES DE LA HERMANDAD
DE LA VIRGEN DE LA AURORA DE PRIEGO DE CÓRDOBA**



*Venerable Hermandad de Ntra. Sra. de la Aurora
y San Nicasio (Patrón de Priego)
-Medalla de Plata de la Ciudad-
C/ Doña Padilla, 1
14800 Priego de Córdoba*

**ESTATUTOS
ORIGINALES Y
DECRETOS
ORIGINALES**

Titulo I . Naturaleza, Domicilio Y Distintivos de la Hermandad

Artículo 1. NATURALEZA

La Venerable Hermandad de Ntra. Sra. de la Aurora, es una asociación pública de fieles con personalidad jurídica pública constituida en la Diócesis de Córdoba, al amparo de lo establecido en el Código de Derecho Canónico.

La Hermandad, se regirá por las normas de derecho canónico vigente, común y particular que les sean aplicables y por las disposiciones de los presentes Estatutos, respetando en su caso las competencias estatutarias de la Agrupación de Hermandades y Cofradías de Priego de Córdoba.

Artículo 2. SEDE Y DOMICILIO SOCIAL.

La Venerable Hermandad de Ntra. Sra. de la Aurora, tiene su sede en la Ermita de Ntra. Sra. de la Aurora y San Nicasio, y su domicilio social en la C/Deán Padilla 1. La Asamblea General, podrá determinar el cambio de domicilio, el cual se comunicará a la autoridad diocesana.

Artículo 3. DISTINTIVOS.

1.-ESCUDO DE LA HERMANDAD.

El escudo quedará configurado de la siguiente forma:

Escudo ovalado con un gallardete de plata y en el centro de este, una "M" barroca, simbolizadora del Ave María liada con un Rosario, sobre este una corona representativa de la Excelsa Majestad de Ntra. Sra.; todo ello custodiado por dos ramas de laurel.

Rodeando a lo dicho escudo principal la leyenda "Venerable Hermandad de Ntra. Sra. de la Aurora". Sobre este un Sol radiante, simbolo del principio del día y junto a este dos pergaminos, uno al flanco siniestro con la fecha de 1.580 y otro al diestro con la fecha de 1.696. Debajo del principal un lucero contornado rodeado por cinco luceros, todo ello en plata.



ANEXO I. ESTATUTOS ORIGINALES DE LA HERMANDAD DE LA VIRGEN DE LA AURORA
DE PRIEGO DE CÓRDOBA

2.-SELLO DE LA HERMANDAD.

Llevará el escudo de la Hermandad, según el tenor de lo expuesto en el apartado anterior, donde además será anagrado con la leyenda "Venerable Hermandad de Ntra. Sra. de la Aurora, Priego de Córdoba."

En cualquier caso los distintos cargos directivos y sus departamentos podrán hacer uso interno de su sello particular de su sección de la Hermandad.

3.-ESTANDARTE DE LA HERMANDAD.

Será de color celeste bordado sobre seda azul, en oro, con cordones celestes rematados con borlas, llevando el centro una plancha de bronce donde aparece la imagen de Ntra. Sra. de la Aurora, en su excelsa majestad.

4.-PENDÓN DE LA HERMANDAD.

Deberá ser de los colores oficiales de la Hermandad, llevando en su centro o bien el escudo oficial, según el párrafo 1 del presente artículo, o bien una "M" barroca, liada con un Rosario terminado en Cruz, todo ello con Crucifijo, cordones y borlas.

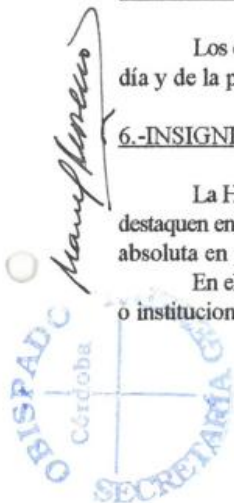
5.-COLORES DE LA HERMANDAD.

Los colores oficiales de la Hermandad serán el azul y el blanco, simbolismos del principio del día y de la pureza de la Virgen Santísima.

6.-INSIGNIAS DE LA HERMANDAD.

La Hermandad podrá imponer insignias a todas aquellas personas pertinentes que por su labor destaquen en la Hermandad, previa deliberación y aprobación por la Junta de Gobierno por mayoría absoluta en primera votación o simple en la segunda.

En el caso de acordar la Hermandad la consecución de alguna distinción honorífica a personas o instituciones, se deberá consultar previamente a la autoridad diocesana.



Título II . Finalidades

Artículo 4. FINALIDADES

La Hermandad se propone las siguientes finalidades:

1.-Cultuales.

La Hermandad de acuerdo con el Párroco y Consiliario realizará las siguientes actividades culturales:

a) Todos los años preferentemente en el mes de Septiembre, tendrá lugar los cultos en honor y gloria de Ntra. Sra. de la Aurora, a través de la celebración del Septenario, y de la Eucaristía con homilía y con recuerdo especial de los hermanos difuntos. Estos actos finalizarán con la Función Solemne de la Hermandad, y la participación de los hermanos..

X b) El Sábado o el Domingo, de la semana donde recaiga el día doce de Septiembre, festividad de Ntra. Sra. de la Aurora, de todos los años, hará la Venerable Hermandad de Ntra. Sra. de la Aurora Estación Procesional Mayor, acompañado por la Imagen de Ntra. Sra. de la Aurora y sus campanilleros. Este desfile procesional, realizado dentro de un clima de orden, silencio y sentido cristiano, debe ser testimonio auténtico de la fe a Ntra. Sra. la Virgen María , de la Resurrección de Ntro. Señor Jesucristo y del amor de los católicos al Santo Rosario.

Durante el recorrido procesional, los hermanos observarán la compostura y recogimiento que corresponde a este acto y se esforzarán en reflexionar sobre el amor de Cristo a los hombres y la de su Stma. Madre la Virgen María, manifestado de manera especial en el misterio de la Salvación.

Antes de la procesión los hermanos participarán en la Eucaristía o al menos en una celebración de la palabra.

El desarrollo de la procesión se hará a tenor de lo que se disponga en el Reglamento de Régimen Interno de esta Venerable Hermandad.

c) Durante el mes de Noviembre, tendrá lugar una Misa que se aplicará por los hermanos difuntos fallecidos a lo largo del año.

d) Con motivo del fallecimiento de algún hermano activo o cuadrillero, se celebrará una misa por el sufragio de su alma, se le acompañará en su funeral con el pendón de la Hermandad.



ANEXO I. ESTATUTOS ORIGINALES DE LA HERMANDAD DE LA VIRGEN DE LA AURORA
DE PRIEGO DE CÓRDOBA

e) Todos los Sábados y días de precepto, se invitará a los hermanos para participar corporativamente en una de las Misas que habitualmente se celebran en la Parroquia de la Asunción. Haciendo sabatina especial, aquellos sábados en los cuales se diga Misa en la Ermita de Ntra. Sra. de la Aurora y San Nicasio.

f) Todos aquellos Sábados cuando sea posible, la Venerable Hermandad de Ntra. Sra. de la Aurora hará salida con los hermanos cuadrilleros para cantar nuestras alabanzas a Ntra. Sra. de la Aurora, el cual quedará regulado en el Reglamento de Régimen Interno.

g) La Hermandad promoverá el Santo Rosario como tarea fundamental dentro de sus actividades culturales. Estimulando la participación en este de todos los fieles, hermanos y devotos a la Stma. Virgen de la Aurora.

2.- De evangelización.

a) A fin de que los objetivos de la Hermandad, según los deseos de la Iglesia, no queden enmarcados únicamente en los actos de culto tradicionales, se promoverán actividades que ayuden a la formación doctrinal de los cofrades en orden a una vivencia y testimonio cristiano permanente para que con una preparación adecuada puedan colaborar en la nueva evangelización y en la animación con sentido cristiano de la sociedad, de sus instituciones y de su estructuras. Para ello, se organizarán grupos de vida cristiana, cursillos, conferencias, sabinas especiales.

b) La Hermandad, como asociación pública de fieles, se integrará a través de sus miembros en la pastoral diocesana y parroquial a fin de participar activamente en la misión de la Iglesia.

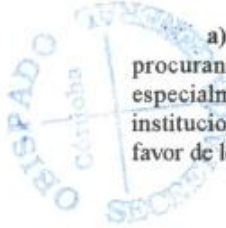
3.- Atención espiritual al hermano.

a) La Hermandad tendrá un interés especial por la atención espiritual del hermano mediante la realización de convivencias entre nosotros. Muy especialmente siguiendo la tradición se promoverá la celebración de un día de dedicación especial de retiro, al menos una vez al año, para los cuadrilleros, los miembros activos de la Hermandad, la Junta de Gobierno, y las personas que esta última estimaran convenientes, para estimular el espíritu de Hermandad.

b) La Hermandad estimulará a los hermanos a la participación frecuente en la Eucaristía y Sabatinas a Ntra. Stma. Madre de la Aurora.

4.- Caritativos y sociales.

a) Los Hermanos, siguiendo el ejemplo de Jesús, deberán cultivar el amor al prójimo procurando formar una verdadera Hermandad entre ellos y con proyección hacia los demás, especialmente los enfermos y necesitados. Para ello, colaborarán en la Parroquia, Cáritas y otras instituciones similares de la Iglesia y, a la vez, realizarán cuantas actividades sean convenientes en favor de los necesitados, siempre dentro de nuestras posibilidades.



b) Asimismo, la Hermandad, estimulará la visita a enfermos y ancianos, tanto en centros asistenciales como en sus domicilios.

Titulo III . Miembros de la Hermandad

Artículo 5. ALTAS

Los miembros de la Hermandad pueden ser activos o adscritos, según la responsabilidad que libremente estén dispuestos asumir en orden al cumplimiento de los fines de la Hermandad.

El miembro activo, es el que se compromete a observar todo lo establecido en los presentes Estatutos.

El miembro adscrito, es el que solamente adquiere los derechos y obligaciones que se señalan en el artículo 6, apartado 2.

Dentro de los miembros de la Hermandad ya sean activos o adscritos, siguiendo la tradición existirán los llamados hermanos cuadrilleros cuya misión específica, desde su situación estatutaria, será la referida en el artículo 4, párrafo 1, letra f).

Unos y otros pueden ser aquellas personas que reúnan las condiciones exigidas por el derecho común, acepten los Estatutos y el espíritu de la Hermandad. Asimismo los hermanos, deberán mantener como exigencia de su fe, una distancia crítica respecto de cualquier ideología o mediación socio-política cuyos programas se inspiren en doctrinas ajenas al cristianismo o contengan puntos concretos contrarios a la moral cristiana.

En el caso de miembros activos, deben haber estado durante 1 año en situación de prueba como miembro adscrito.

Para ser miembro de la Hermandad, deberá solicitarse por escrito a la Junta de Gobierno mediante la presentación o aval de dos hermanos activos, la cual deberá pronunciarse sobre la aceptación del nuevo miembro.

Los miembros activos cuando lo deseen podrán pasar a miembros adscritos. Asimismo, los miembros activos que incumplieran repetidamente las obligaciones propias de su situación estatutaria, serán advertidos por la Junta de Gobierno. Si permanecen en su actitud la Junta de Gobierno los podrá pasar a la situación de miembros adscritos.

En el supuesto de disconformidad, el hermano afectado, podrá interponer recurso ante la Asamblea General que decidirá sobre el caso.

Los miembros adscritos que deseen pasar a miembros activos deben solicitarlo a la Junta de Gobierno y tras un tiempo prudencial de prueba, podrán ser admitidos por ella.

Artículo 6. DERECHOS Y OBLIGACIONES.

1.- Corresponden a los miembros activos de la Hermandad los siguientes derechos y obligaciones:



ANEXO I. ESTATUTOS ORIGINALES DE LA HERMANDAD DE LA VIRGEN DE LA AURORA
DE PRIEGO DE CÓRDOBA

a) Aceptar las disposiciones de los Estatutos y las decisiones válidas de la Asamblea General y de la Junta de Gobierno.

b) Participar activamente en la consecución de los fines estatutarios.

c) Después de un año como miembro activo de la Hermandad, participar con voto en la Asamblea General, así como tener derecho a ser elegidos para los cargos directivos. No obstante, desde el momento de la inscripción, tendrán derecho a voz en la Asamblea General.

d) Contribuir con la cuota que fije la Hermandad.

e) Participar en la medida de lo posible en la consecución del artículo 4 párrafo 1, letra "f").

2.- Corresponde a los miembros adscritos de la Hermandad, los siguientes derechos y obligaciones:

a) Cumplir lo establecido en los apartados a) y d) del número anterior.

b) Participar, si lo desean, en las actividades formativas culturales u otras de la Hermandad, y en las Asambleas Generales pero solo con voz.

Artículo 7. BAJAS

Los miembros de la Hermandad causarán baja, por decisión propia y también a tenor de lo establecido en el Derecho Canónico vigente y por el incumplimiento reiterado e injustificado de sus obligaciones, después de haber sido amonestados inútilmente.

Cuando no sea por propia voluntad, la Junta de Gobierno oirá previamente al miembro interesado.

La Asamblea General, podrá establecer medidas sancionadoras que quedarán recogidas en el Reglamento de Régimen Interno.



Titulo IV . Gobierno de la Hermandad.

Artículo 8. ASAMBLEA GENERAL.

La Asamblea General es el órgano supremo de gobierno y está integrada por todos los miembros de la Hermandad de acuerdo con lo establecido en el artículo 6.

Artículo 9. COMPETENCIAS.

La Asamblea General presidida por el Hermano Mayor de la Hermandad, tiene especialmente las siguientes competencias:

a) Aprobar la memoria anual de las actividades de la Hermandad, así como el plan de actuaciones del próximo año.
b) Aprobar el estado de cuentas del ejercicio económico anual y el presupuesto ordinario y extraordinario.

c) Elegir al Hermano Mayor de la Hermandad, quién a su vez designará a los restantes miembros de la Junta de Gobierno. Tanto el Hermano Mayor de la Hermandad como los demás miembros de la Junta de Gobierno, deberán ser confirmados por la autoridad diocesana.

d) Acordar el cambio de sede de la Hermandad.

e) Fijar la cantidad de la cuota ordinaria y extraordinaria que han de satisfacer los miembros de la Hermandad.

f) Interpretar auténticamente las disposiciones de los estatutos de la Hermandad, con la aprobación de la autoridad diocesana.

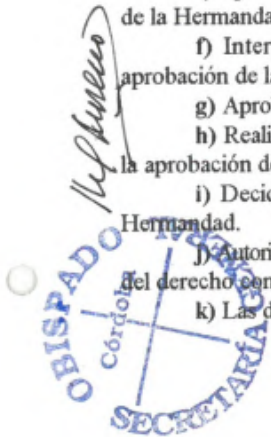
g) Aprobar el Reglamento de Régimen Interno que la Hermandad quiera darse.

h) Realizar las modificaciones de los Estatutos y acordar la extinción de la Hermandad, con la aprobación de la autoridad diocesana.

i) Decidir sobre cualquier otra cuestión importante referente al gobierno y dirección de la Hermandad.

j) Autorizar la compra, venta, permuta o cualquier otro tipo de enajenación de bienes a tenor del derecho común.

k) Las demás competencias que puedan otorgarle los presentes Estatutos.



ANEXO I. ESTATUTOS ORIGINALES DE LA HERMANDAD DE LA VIRGEN DE LA AURORA DE PRIEGO DE CÓRDOBA

Artículo 10. CONVOCATORIAS.

La Asamblea General ordinaria se celebrará cada año, preferentemente pasado el mes de Septiembre y será convocada por el Hermano Mayor, con al menos quince días de antelación, mediante convocatoria que el Secretario dirigirá a todos los miembros que tienen derecho a participar en la Asamblea General, a su propio domicilio por correo ordinario o a través de un cursor. En la convocatoria constará el día, hora, lugar de la reunión y el orden del día.

En esta Asamblea General, la Junta de Gobierno expondrá a los asistentes la labor realizada por la Hermandad durante el año teniendo presente los fines de la misma, se rendirán cuentas por el Tesorero y se tratarán los asuntos que figuren en el orden del día. Al final serán informados los hermanos del programa a seguir en el año próximo para su aprobación general. Igualmente, si la Junta de Gobierno lo considera oportuno, se celebrará otra Asamblea General ordinaria antes del mes de Agosto para acordar todo lo relacionado con los cultos anuales y el desfile procesional.

Artículo 11. ASAMBLEA GENERAL EXTRAORDINARIA.

La Asamblea General Extraordinaria, se convocará cuando lo considere conveniente para el bien de la Hermandad el Hermano Mayor, la Junta de Gobierno o una quinta parte de los miembros de la Hermandad, con voz y voto, señalando el orden del día de la misma.

Artículo 12. JUNTA DE GOBIERNO.

La Junta de Gobierno es el órgano ejecutivo de la Hermandad y está integrada por el Hermano Mayor, Teniente de Hermano Mayor, Secretario, Vice-Secretario, Tesorero y Vice-Tesorero y los siguientes vocales:

- Vocal de culto y atención espiritual de los hermanos.
- Vocal de Evangelización.
- Vocal para actividades caritativas y sociales.
- Vocal de procesión

-Otros vocales que considere oportuno añadir el Hermano Mayor según las necesidades de la Hermandad.

Los miembros que integran dicha Junta son elegidos por un período de cuatro años.

Los requisitos para formar parte de la Junta de Gobierno son los siguientes:

- a) Ser miembro de la Hermandad del que conste que servirá a la misma con la adecuada capacidad y con sentido cristiano y eclesial.
- b) No ejercer cargo de dirección en partido político o asociaciones análogas o de autoridad política ejecutiva nacional, autonómica, provincial o local.

ANEXO DE LA PARTE V. CONSERVACIÓN SOCIAL Y EXPERIENCIAS INDIVIDUALES EN TORNO A LA RELIGIOSIDAD DE LOS AUROROS EN LA SUBBÉTICA CORDOBESA

Artículo 13. COMPETENCIAS.

Las competencias de la Junta de Gobierno son especialmente las siguientes:

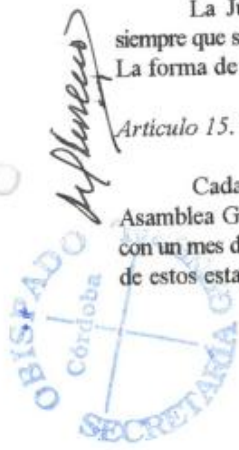
- a) Ejecutar los acuerdos válidos de la Asamblea General, que no se encarguen a una comisión especial o persona.
- b) Preparar la memoria y el plan anuales de actividades de la Hermandad a través del Secretario.
- c) Aprobar el estado de cuentas del ejercicio económico anual y el presupuesto ordinario y extraordinario preparado por el Tesorero antes de presentarlo a la Asamblea General.
- d) Preparar el orden del día de la Asamblea General.
- e) Admitir a los nuevos miembros de la Hermandad y decidir la baja de los miembros, a tenor de los art. 5 y 7 de los Estatutos.
- f) Otorgar poderes notariales y delegar las facultades necesarias para legitimar actuaciones respecto de terceros, y otorgar poderes a abogados y procuradores de los Tribunales para defender y representar a la Hermandad en asuntos judiciales.
- g) Hacerse cargo de los inventarios de bienes y de documentos más relevantes de la Hermandad que actualizados le entregue la Junta de Gobierno precedente.
- h) Administrar los bienes de la Hermandad de acuerdo con lo establecido por la Asamblea General y lo establecido en el derecho.
- i) Elegir de entre sus miembros dos consejeros que ayuden al tesorero en el cumplimiento de sus funciones.

Artículo 14. REUNIONES.

La Junta de Gobierno celebrará al menos tres reuniones anuales, podrá reunirse, además siempre que sea convocada por el Hermano Mayor o lo pida un tercio de los miembros de la misma. La forma de celebrar y convocar las reuniones será establecida por la misma Junta de Gobierno.

Artículo 15. ELECCIÓN DE HERMANO MAYOR.

Cada cuatro años se celebrará Asamblea General de elecciones, no pudiéndose tratar en esa Asamblea General otro tema que el señalado. Esta Asamblea General, deberá convocarse al menos con un mes de antelación, quedando constituida de acuerdo con lo que se prescribe en el artículo 34, de estos estatutos.



ANEXO I. ESTATUTOS ORIGINALES DE LA HERMANDAD DE LA VIRGEN DE LA AURORA
DE PRIEGO DE CÓRDOBA

Artículo 16.

Podrán presentarse a esta elección todos los hermanos que lo deseen siempre que cumplan los siguientes requisitos:

- a) Los que se exigen para ser miembro de la Junta de Gobierno.
- b) Tener una antigüedad en la Hermandad desde la última alta, al menos de un año como miembro activo.
- c) Ser avalada dicha candidatura por diez hermanos activos, como mínimo.

Artículo 17.

En la convocatoria de la Asamblea General de elecciones deberán especificarse los plazos que regirán para la elección de Hermano Mayor:

- a) El plazo de presentación de candidaturas ante la Junta Electoral, se extenderá desde el día de la convocatoria de la Asamblea General hasta veinte días antes de la fecha fijada para la elección.
- b) La aceptación o rechazo de las candidaturas por la Junta Electoral se hará dentro de los tres días siguientes y a continuación será expuesta la resolución de la Junta en el tablón de anuncios de la sede de la Hermandad, pudiendo presentarse reclamaciones durante los cuatro días sucesivos.
- c) La Junta Electoral resolverá las posibles reclamaciones en los dos días siguientes, reservando el último día antes de las elecciones para que en el mismo tablón de anuncios aparezcan dichas resoluciones.

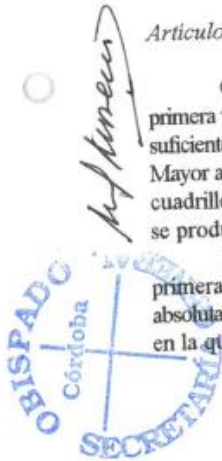
Artículo 18.

Tendrán derecho a voto todos los hermanos activos, mayores de edad, con un año de antigüedad en la Hermandad como tales.

Artículo 19

Ostentará el cargo de Hermano Mayor, el candidato que obtenga la mayoría absoluta en la primera votación. Si no resultara ninguno elegido se procederá a una segunda votación en la que será suficiente la mayoría relativa. En caso de haber empate en el resultado de la votación, será Hermano Mayor aquel que tenga una mayor antigüedad ininterrumpida en la Hermandad como hermano activo cuadrillero. De haber coincidencia en la antigüedad, se pasará a una votación entre ellos. Si en ésta se produce un nuevo empate, obtendrá el puesto de Hermano Mayor el candidato de mayor edad.

En el supuesto de que a la elección concurra un solo candidato, se procederá a realizar una primera votación en la que el candidato quedará proclamado Hermano Mayor si obtiene la mayoría absoluta de los presentes en la Asamblea. En caso contrario se llevará a efecto una segunda votación en la que sólo será necesaria la mayoría simple.



Artículo 20

La organización y control de las elecciones las llevará una Junta Electoral, que estará compuesta por los siguientes miembros: El Secretario de la Hermandad como Presidente; un miembro de la Junta de Gobierno como Secretario; y un miembro de la Hermandad que no pertenezca a la Junta de Gobierno como Vocal. Este último componente será designado por la Junta de Gobierno. Ningún candidato podrá formar parte de la Junta Electoral.

Si los candidatos así lo solicitaran, la Junta Electoral podrá establecer, previamente a la elección en la Asamblea General un turno de exposición de intenciones y proyectos por los candidatos.

Artículo 21.

El tiempo que el Hermano Mayor ostentará su cargo será de cuatro años. En caso de ser reelegido, no podrá ostentar su cargo por un periodo de más de ocho años consecutivos.

Artículo 22

En caso de no existir candidato alguno a la elección o no resultar ninguno elegido, continuará provisionalmente la misma Junta de Gobierno hasta que en nuevas elecciones que tendría lugar dentro del plazo máximo de 60 días se elija al Hermano Mayor.

Artículo 23

La elección del Hermano Mayor y la designación de los demás miembros de la Junta de Gobierno realizada por el mismo, surtirá efecto cuando sea confirmada por el Obispo de la Diócesis, momento en que cesará el anterior Hermano Mayor y su Junta de Gobierno.


Una vez cesada la Junta de Gobierno y constituida la nueva, se levantará y firmará por las dos partes una acta de entrega de todos los bienes y documentos pertenecientes a la Hermandad.

Artículo 24. FUNCIONES DEL HERMANO MAYOR.

El Hermano Mayor de la Hermandad ostenta la representación legal de la misma y le corresponden las siguientes funciones:

- a) Presidir y dirigir la Asamblea General y las reuniones de la Junta de Gobierno.
- b) Ordenar la convocatoria y señalar el orden del día de las reuniones de aquellos órganos.
- c) Dirimir con su voto de calidad en caso de empate.
- d) Comunicar al Obispo diocesano los miembros de la Junta de Gobierno para su confirmación, así como el estado anual de cuentas a tenor del artículo 36 c), el cambio de domicilio social, las modificaciones de los Estatutos y la extinción de la Hermandad a los efectos pertinentes.
- e) Designar a los miembros de la Junta de Gobierno y en su caso a los que tuvieran que cubrir las vacantes.
- f) Velar por el cumplimiento de los Estatutos.

Manuel Muñoz



ANEXO I. ESTATUTOS ORIGINALES DE LA HERMANDAD DE LA VIRGEN DE LA AURORA
DE PRIEGO DE CÓRDOBA

h) Promover y fomentar los fines y actividades propias de la Hermandad a tenor de los Estatutos.

Artículo 25. CESE DEL HERMANO MAYOR.

El Hermano Mayor cesará por una de estas causas:

- a) Por cumplimiento del plazo para el que fue elegido.
- b) Por imposibilidad física o moral permanente en el desempeño de su cargo.
- c) Por renuncia aceptada por la Junta de Gobierno.
- d) En cualquier momento cuando la mayoría de la Junta de Gobierno por algún motivo grave lo crea necesario, pudiendo el cesado interponer el recurso ante la Asamblea General que decidirá sobre el caso.

Artículo 26. TENIENTE DE HERMANO MAYOR.

El Teniente de Hermano Mayor sustituirá al Hermano Mayor en todas sus funciones cuando éste no pueda actuar. En caso del cese del Hermano Mayor por motivos distintos a la expiración del mandato, se hará cargo de este servicio y deberá convocar elecciones dentro del plazo máximo de sesenta días.

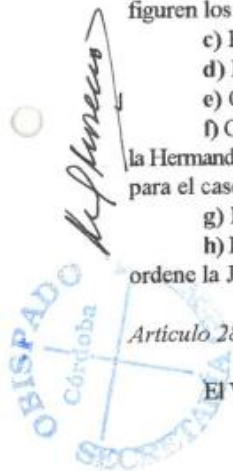
Artículo 27. SECRETARIO.

El Secretario de la Hermandad que lo será también de la Junta de Gobierno, tiene las siguientes funciones:

- a) Cursar por orden del Hermano Mayor las convocatorias de la Asamblea General y Junta de Gobierno.
- b) Levantar acta de las reuniones de los órganos de gobierno de la Hermandad en donde figuren los temas tratados y los acuerdos tomados.
- c) Procurar que los encargados de llevar a término los acuerdos tomados lo cumplimenten.
- d) Llevar el registro de altas y bajas de los miembros de la Hermandad.
- e) Certificar documentos de la Hermandad con el visto bueno del Hermano Mayor.
- f) Cuidar del archivo y tener actualizado un inventario con los documentos más relevantes de la Hermandad de los que deberá existir en la Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción, copia autenticada para el caso de extravío y otra emergencia.
- g) Redactar la memoria que debe ser presentada anualmente a la Asamblea General.
- h) Llevar al día la correspondencia oficial, comunicaciones, cartas y todos cuantos documentos ordene la Junta de Gobierno.

Artículo 28. EL VICE-SECRETARIO.

El Vice-Secretario, sustituirá al Secretario en todas sus funciones cuando éste no pueda actuar.



Artículo 29. TESORERO.

El Tesorero de la Hermandad tiene las siguientes funciones:

- a) Preparar el estado de cuentas del ejercicio económico y el presupuesto ordinario y extraordinario anuales de la Hermandad.
- b) Recabar de los miembros de la Hermandad las cuotas fijadas según los Estatutos.
- c) Cuidar del inventario de bienes de la Hermandad que deberá tener actualizados.
- d) Durante el mes siguiente al de rendición de cuentas, tener a disposición de los hermanos que lo deseen los justificantes de las entradas y salidas del ejercicio económico.
- e) Recabar las limosnas del cepo sabatino.

Artículo 30. VICE-TESORERO.

El Vice-Tesorero, sustituirá al Tesorero en todas sus funciones cuando éste no pueda actuar.

Artículo 31. VOCALES.

La Junta de Gobierno de la Hermandad estará integrada por los siguientes vocales:

- a) Vocal de Culto y atención espiritual de los Hermanos que se responsabiliza de los fines señalados en el artículo 4, apartados 1 y 3.
- b) Vocal de evangelización, que se responsabilizará de los fines señalados en el artículo 4, apartado 2.
- c) Vocal para actividades caritativas y sociales, que se responsabilizará de los fines señalados en el artículo 4, apartado 4.
- d) Vocal de procesión que será el encargado de organizar y preparar el desfile procesional de acuerdo con lo que establece el artículo 4, apartado 1, b) y en las disposiciones del Reglamento de Régimen Interno de la Hermandad.
- e) Otros vocales que, según las necesidades de la Hermandad, el Hermano Mayor estime oportuno añadir. Sin superar el conjunto de la Junta de Gobierno 15 miembros.

Artículo 32. CAMARERAS.

Las camareras de la Virgen, realizarán entre otros los siguientes servicios:

- a) Cuidar y conservar los manteles litúrgicos de los altares de la Ermita de Ntra. Sra. de la Aurora.
- b) Preocuparse con los medios a su alcance del aseo y limpieza del Camarín de Ntra. Sra. de la Aurora.
- c) Preparar y adornar el trono de Ntra. Sra. en los actos de culto anuales, de acuerdo con el Consiliario y con el Vocal de procesión, y el Vocal de Cultos.
- d) Responsabilizarse de la confección de cualquier otro ornamento necesario para la Ermita o para la Cuadrilla Sabatina, así como cuidar de la buena presentación de las mismas.
- e) Presidir la mesa de la colecta en los días designados para ello.



ANEXO I. ESTATUTOS ORIGINALES DE LA HERMANDAD DE LA VIRGEN DE LA AURORA
DE PRIEGO DE CÓRDOBA

f) Elaboración de las cadenas de jazmines y cualquier otro ornamento floral, en la rifa y en cualquier otro acto que estime oportuno la Hermandad.

Artículo 33. CONSILIARIO.

El Consiliario de la hermandad es nombrado por el Obispo Diocesano, después de oír, cuando sea conveniente a la Junta de Gobierno.

Podrá ser removido por el Obispo Diocesano a tenor de lo establecido en el Derecho Canónico vigente.

El Consiliario asistirá a las Asambleas Generales y a las reuniones de la Junta de Gobierno, con voz pero sin voto para lo que deberá ser citado previamente. Tendrá derecho de veto en las cuestiones que se refieren a la fe y buenas costumbres.

Las funciones del Consiliario son fundamentalmente la animación espiritual de los miembros de la Hermandad, contribuir que ésta mantenga siempre su naturaleza y finalidades eclesiales y fomentar la participación de la misma en los planes pastorales diocesanos de acuerdo con los objetivos de la Hermandad. Asimismo, desarrollará siempre su misión en conformidad con las orientaciones pastorales parroquiales o interparroquiales.

Titulo V. Reuniones Y Acuerdos de la Hermandad

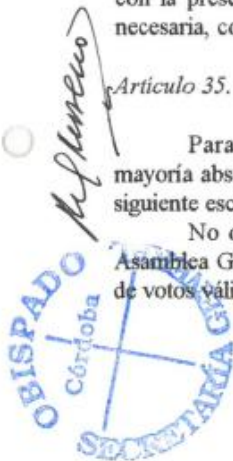
Artículo 34. REUNIONES.

La Asamblea General o la Junta de Gobierno, quedará constituida en primera convocatoria con la presencia de la mayoría absoluta de los convocados y en segunda convocatoria, si fuera necesaria, con los asistentes.

Artículo 35. ACUERDOS.

Para tomar acuerdos en la Asamblea General o en la Junta de Gobierno, se requerirá la mayoría absoluta de votos válidos en el primer escrutinio, y será suficiente la mayoría relativa en el siguiente escrutinio.

No obstante, para la modificación de los Estatutos y para la extinción de la Hermandad la Asamblea General, deberá tomar el acuerdo en un único escrutinio y con la mayoría de dos tercios de votos válidos.



Titulo VI . Facultades de la Autoridad Eclesiástica.

Artículo 36.

Corresponde al Obispo Diocesano las siguientes facultades:

- a) El derecho de visita y el de inspección de todas las actividades de la Hermandad.
- b) El nombramiento de Consiliario de la Hermandad y la facultad de removerlo a tenor de lo establecido en el derecho canónico vigente.
- c) La aprobación definitiva de las cuentas anuales de la Hermandad en las que debe quedar exactamente reflejado el empleo de las ofrendas y limosnas recibidas.
- d) La confirmación en su cargo del Hermano Mayor así como la de los demás miembros de la Junta de Gobierno.
- e) La aprobación de las modificaciones de los Estatutos y su interpretación.
- f) La disolución de la Hermandad de acuerdo con el derecho.
- g) Conceder la licencia necesaria para la enajenación de los bienes de la Hermandad de acuerdo con las normas del Derecho Canónico vigente.
- h) Las otras facultades que el derecho canónico vigente le atribuyan.

Titulo VII . Administración de los Bienes.

Artículo 37.

La Hermandad podrá adquirir, retener, administrar y enajenar bienes temporales, de acuerdo con lo Estatutos y el derecho canónico vigente.

Podrá adquirir bienes temporales mediante donaciones, herencias o legados, cuotas de hermanos, subvenciones y cualquier otro derecho sobre bienes que por título legítimo le sobrevenga.



Titulo VIII. Modificación de los Estatutos Y Disolución de la Hermandad.

Artículo 38. MODIFICACIÓN DE LOS ESTATUTOS.

La modificación de los Estatutos deberá ser decidida por la Asamblea General de acuerdo con el artículo 35. Las modificaciones, una vez realizadas por la Hermandad precisan para entrar en vigor de la aprobación del Obispo diocesano.

Artículo 39. EXTINCIÓN Y DISOLUCIÓN.

La Hermandad podrá extinguirse por decisión de la Asamblea General extraordinaria de acuerdo con el artículo 35. Asimismo, por causas graves, podrá ser suprimida la Hermandad por decisión del Obispo diocesano, después de oír a su Hermano Mayor y a los demás miembros de la Junta de Gobierno.

Artículo 40. DESTINO DE LOS BIENES.

En el caso de extinción o disolución de la hermandad, lo bienes de la misma serán entregados a instituciones eclesiales de acuerdo con el Obispo de la Diócesis.

Titulo IX. Disposiciones Derogatorias.

Artículo 41.

A partir de la aprobación de estos Estatutos quedarán derogados los anteriores y cualquier otra disposición tanto oral como escrita que se contradiga con el tenor de los actuales

Vº Bº Consiliario
Pedro Crespo Hidalgo

Vº Bº Presidente Junta Gestora
Antonio Jurado Galisteo

Vº Bº Secretario Junta Gestora
Salvador Calvo López



ANEXO DE LA PARTE V. CONSERVACIÓN SOCIAL Y EXPERIENCIAS INDIVIDUALES EN TORNO A LA RELIGIOSIDAD DE LOS AUROROS EN LA SUBBÉTICA CORDOBESA

OBISPADO DE CORDOBA
CANCILLERÍA
Número de
ENTRADA
SALIDA 868/95

Los precedentes Estatutos, fueron aprobados por el Excmo. y Rvdmo. Sr. Obispo de la Diócesis, el día quince de Septiembre, Festividad de Ntra. Sra. la Virgen de los Dolores, del año mil novecientos noventa y cinco, fecha en la que se confirmó la erección canónica de esta Hermandad y su reconocimiento como Asociación Pública de la Iglesia con personalidad jurídica pública.

Córdoba, 15 de Septiembre de 1995

EL VICE-CANCILLER-SECRETARIO



Manuel Tinoco Valero

ANEXO I. ESTATUTOS ORIGINALES DE LA HERMANDAD DE LA VIRGEN DE LA AURORA
DE PRIEGO DE CÓRDOBA



Venerable Hermandad de
Ntra. Sra. de la Aurora

Deán Padilla, 1
14800 - PRIEGO DE CÓRDOBA

EXCMO. Y RVDMO. SR.

D. ANTONIO JURADO GALISTEO, HERMANO MAYOR DE LA VENERABLE
HERMANDAD DE NTRA. SRA. DE LA AURORA A V.E.R., CON EL DEBIDO
RESPECTO:

REFORMA:

- 1.-Que esta Vble. Hermandad se encontraba ya constituida en el año de 1.580 habiéndose perdido la documentación perteneciente a esos años, enviándose unos estudios realizados sobre el tema.
- 2.-Que se aprobaron unas constituciones en 1.793 el 28 de mayo de ese año, que constan en el Archivo Histórico Nacional y que adjuntamos copia mecanografiada de un estudio realizado sobre la hermandad.
- 3.-Que se encuentran en nuestro poder unas constituciones de ~~Falero~~ de 1.754 y que adjuntamos fotocopia compulsada al efecto.

4.-Que existe una continuidad manifiesta de esta hermandad desde el año 1.580 como "Hermandad de Ntra. Sra. del Rosario", y del 1.696 como "Hermandad de Ntra. Sra. de la Aurora" hasta el día de la fecha, adjuntamos fotocopias acreditativas de dicha continuidad.

5.-Que teniendo presente que los referidos Estatutos es conveniente acomodarlos a la disciplina vigente en la Iglesia, presentamos en orden a su aprobación unos nuevos Estatutos por triplicado, con el Vº Bº del Párroco de Ntra. Sra. de la Asunción y consiliario de esta Vble. Hermandad.

6.-Que no existiendo en poder la Hermandad el documento en el que consta la erección canónica de la misma, consideramos oportuno la confirmación de dicha erección canónica y su reconocimiento como Asociación Pública de la Iglesia con personalidad jurídica pública.

SUPLICA:

SE DIGNE A CONFIRMAR LA ERECCIÓN CANÓNICA DE ESTA HERMANDAD COMO ASOCIACIÓN PÚBLICA DE LA IGLESIA CON PERSONALIDAD JURÍDICA PÚBLICA Y ASÍ MISMO LA APROBACIÓN DE LOS NUEVOS ESTATUTOS.

GRACIAS QUE ESPERA ALCANZAR DE V.E.R.

PRIEGO DE CÓRDOBA 6 DE NOVIEMBRE DE 1.993

FDO. EL HERMANO MAYOR

EXCMO. Y RVDO. SR. OBISPO DE LA DIOCESIS DE CÓRDOBA



ANEXO DE LA PARTE V. CONSERVACIÓN SOCIAL Y EXPERIENCIAS INDIVIDUALES EN
TORNO A LA RELIGIOSIDAD DE LOS AUROROS EN LA SUBBÉTICA CORDOBESA

ANEXOS DE LA PARTE VI

METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS
VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO
DE LA AURORA

ANEXO I



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

I. 1. Variantes melódicas de Andalucía

I.1.1. Córdoba (MPCP-LLP)

Nº DOC.: 1		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MPCP-LLP / 153</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
-					
Datos geográficos					
Comunidad o región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Alcaracejos
Datos de la transcripción					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (cancionero, audio, etc)			X
Datos referentes al género					
Título	La Aurora	Género	Música paralitúrgica para el Rosario de la Aurora.		

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: La menor	23	Núm. de compases	60	6
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico				Combinado	7

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA



Ámbito melódico	10ª menor/ 9ª menor	19 16	Estructura formal					
			A B C D E F G / A B A B C <u>DE</u> <u>DE</u>			1		
Estilo melódico	Semiadornado	2	Tempo	Andante, negra= 84	2	Metro	2/4	1
Estructura rítmica	Heterorítmicas y heterométricas ambas.		4	Textura vocal	Armonía		3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Grupo vocal con alternancia del acompañamiento instrumental						5	
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con hexasílabo en 5º verso		3	Temática del texto	Sobre la Virgen y el infierno		2 - 6	
Observaciones								
En esta transcripción hay dos tonadas juntas, que se cantan una a continuación de la otra. La transcripción no es fiel en su totalidad con la naturaleza de la pieza, que posee una textual armónica. Lepe Crespo deja solo constancia de la línea melódica principal. Por tanto es un hecho que implica el no poder analizar por completo, los entramados melódicos vocales que producen las voces en este repertorio. En el perfil melódico se puede apreciar la división de las dos melodías a partir de la doble barra.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G1		
Código de variante melódica			23614719122143532 / 23614716122143536					

1. LA AURORA

Alcaracejos

Voz $\text{♩} = 84$

Instrumentos

Voz

Dios te sal - ve,

so - be - ra - naher - mo - sa, que del al - to - cie - lo qui - sis -

te ba - jar con un aí - re de tan - ta gran -

de - za quea to - doel in - fier - no lohi - cis - te tem - blar

Va - mos a lle - var, la pa - te -

na y los cor - po - ra - les, el a - gua yel vi - no pa - ra

ce - le - brar. Yo qui - sie - ra que me res - pon - die - ran

I. LA AURORA

41
v.  /e - sos queal ro - sa - rio no — quie -

46
v.  ren ve nir, /pe - ro hay quead - ver - tir, —

51
v.  Que sia - ca - so no nos - en-men-da — mos el di — a del

56
v.  jui - cio pron - to ha de ve - nir — Que sia

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 2		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		MPCP-LLP / 155			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
-					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Alcaracejos
Datos de la transcripción					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título	Sacerdote, ministro de Cristo		Género	Música paralitúrgica para el Rosario de la Aurora.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: La menor	23	Núm. de compases	27	3
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico				Combinado	7
					

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	9ª menor	16	Estructura formal				
			A B A B C D E F				
							1
Estilo melódico	Semiadornado	2	Tempo	Andante, negra = 76	2 Metro	3/4 , 4/4	5
Estructura rítmica	Heterorítmica y heterométrica	4	Textura vocal	Armónica			3
Organización vocal S/A	-						
Organización vocal C/A	Grupo vocal con alternancia del acompañamiento instrumental						5
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con hexasílabo en 5º verso	3	Temática del texto	Celebración de la misa			12
Observaciones							
Tiene el decurso melódico tonal, porque mantiene grados durante compases y al final la cadencia de Vº y Iº está muy clara							
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G1	
Código de variante melódica		<u>233147161226435312</u>					

2. SACERDOTE MINISTRO DE CRISTO

Alcaracejos

voz $\text{♩} = 76$

Sa-cer - do - te mi - nis - tro de Cris - to, que ce - le - bras
so - lo con cin - co pa - la - bras del cie - lo a tus

5 1. 2.
mi - sa pues to en el al - tar y tan bar.
ma - nos lo ha - ces ba

9
Va - mos a lle - var, va - mos a lle - var la pa - te - na y los cor - po -

12
ra - les, el a - gua y el vi - no pa - ra ce - le - brar.

15 *Introducción musical*

21

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 3		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MPCP-LLP / 158</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
No consta.					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Alcaracejos
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Un hermano le dice a otro hermano		Género	Música paralitúrgica para el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonalidad: Do mayor /menor	24	Núm. de compases	12	2
Intervállica de inicio	Unísono	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico				Combinado	7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	10ª menor		19	Estructura formal				
				A B C D				1
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderado, negra = 96	3	Metro	3/4, 4/4	5
Estructura rítmica	Heterorítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica			3
Organización vocal S/A		-						
Organización vocal C/A		Grupo vocal con acompañamiento instrumental						4
Estructura poética	Cuarteta deca y dodecasilábica respectivamente		2	Temática del texto	Sobre la misa		12	
Observaciones								
<p>En esta pieza melódica, parece haber una confluencia de modalidad y tonalidad. En una primera aproximación, parece que la tonada tiene una sonoridad modal gregoriana, donde los seis primeros compases, están en un modo hipomixolidio y los seis siguientes en un eólico, ambos en altura de Do. Un análisis posterior, determina también que podemos estar ante un modo de La en altura Do, con el VIIº inestable. Por último, también podemos determinar que nos encontramos ante una pieza que combina la tonalidad mayor con la menor. ¿Cuál de las tres opciones es la correcta? Posiblemente en esta tonada tengamos una confluencia de sonoridades, pero nos decantamos por una tonada que está en modo de La con VIIº inestable en proceso de tonalización.</p>								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G¿?	
Código de variante melódica			<u>242147191135434212</u>					

3. UN HERMANO LE DICE A OTRO HERMANO

Alcaracejos

voz $\text{♩} = 96$

Un her - ma - no _____ le di - ceo - troher - ma no: _____

5

v.

"Va-mos a la i-gle - sia". "Yo no pue-do ir, por-que ten - go _____ la me - sa _____ de

9

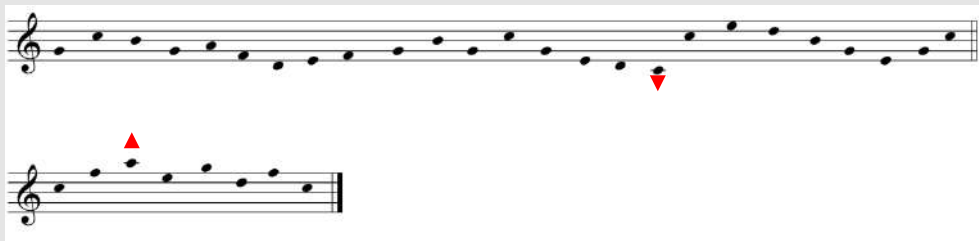
v.

lan - te yel va - so de vi - no _____ pa - ra con - su - mir _____

Detailed description: The image shows a musical score for three parts: voice, first violin (v.), and second violin (v.). The voice part starts with a tempo marking of quarter note = 96. The music is in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Un hermano le dice a otro hermano no: 'Vamos a la iglesia'. 'Yo no puedo ir, porque tengo la mesa de lan - te yel vaso de vino para con - su - mir'". The violin parts provide accompaniment with various rhythmic patterns and dynamics.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 4		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MPCP-LLP / 168</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
-					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Belalcázar
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	En la puerta mayor de la iglesia		Género	Música paralitúrgica para el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Do mayor	22	Núm. de compases	20	2
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico				Combinado	7
					

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	14ª mayor	22	Estructura formal					
			<u>AB</u> C <u>DE</u> F (F, es una muletilla)					1
Estilo melódico	Semiadornado	2	Tempo	Moderado, negra= 96	3	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorítmica y heterométrica	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Grupo vocal con acompañamiento instrumental							4
Estructura poética	Cuarteta deca y dodecasílaba con muletilla	2	Temática del texto	Sobre la Virgen María			2	
Observaciones								
Los giros melódicos de los compases 5 y 6, 8 y 9, 13 y 14 y final confirman la tonalidad.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G2		
Código de variante melódica		<u>22214722</u> 123243422						

1. EN LA PUERTA MAYOR DE LA IGLESIA

Belalcázar

Voz $\text{♩} = 96$

En la puer - ta ma yor de la i gle - sia hay u - nos a -

6

v. nun - cios que se pue - den ver, que se pue - den ver que se ca - sa la

12

v. Vir - gen Ma - ri - a con el pa - tri - ar - ca Se - ñor San Jo - sé

17

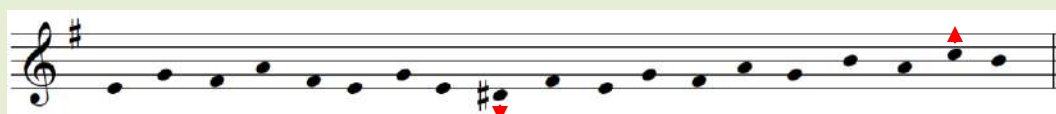
v. Tra la ra la la, tra la ra la la la, tra la ra la la la, tra la ra la la.

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 5		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MPCP-LLP / 170</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
-					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Belalcázar
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia	Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X	
Datos referentes al género					
Título de pieza	Es María la nave de gracia	Género	Música paralitúrgica para el Rosario de la Aurora		

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonalidad: Mi menor	24	Núm. de compases	41	5
Interválica de inicio	3ª menor	1	Contorno melódico	En terraza	6
Perfil melódico				En terraza	6



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	6ª menor	9	Estructura formal					
			<u>AB AB C D AB</u>			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderado, negra= 98	3	Metro	2/4	1
Estructura rítmica	Heterorítmicas y heterométricas	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Grupo vocal con acompañamiento instrumental							4
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con hexasílabo en 5º verso		3	Temática del texto	Sobre la Virgen		2	
Observaciones								
Aunque el decurso melódico es muy estrecho, prácticamente por grados conjuntos, hay insistencia en grados importantes de la escala, y además los mantiene. Es una tonada en Mi menor que hace modulación mayor en el hexasílabo y vuelve a la tonalidad menor en la sexta frase.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G3		
Código de variante melódica		<u>2451669113143432</u>						

2. ES MARÍA LA NAVE DE GRACIA

Belalcázar

Voz $\text{♩} = 98$

Es Ma - ri a la na - ve de gra - cia, San Jo - sé los re - mos

9
yel ni - ñoel tí - món. Yel Es - pi - ri - tu Sa - to el pi - lo - to que guí -

18
a y go - bier - na es taem - bar - ca - ción Va - mos a can - tar

27
va - mos a can - tar. Aes - ta rei - na por ca - lles y

35
pla - zas siel rei - no del Cie - lo que - réis al - can - zar.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 6		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MPCP-LLP / 208</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
-					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Conquista
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Alegría, que ya viene el día		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Sol m/M	24	Núm. de compases	16	2
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Terraza/ondulado	7
Perfil melódico				Combinado	7

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	9ª mayor	17	Estructura formal					
			<u>AB CD E F GH</u>					1
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Rápido, negra = 122	4	Metro	4/4	3
Estructura rítmica	Heterorítmica y heterométricas	4	Textura vocal	Armónica		3		
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con hexasílabo en 5º verso	3	Temática del texto	Sobre la Virgen de la Aurora		1		
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G4		
Código de variante melódica		<u>2421771711434341</u>						

1. ALEGRÍA, QUE YA VIENE EL DÍA

Conquista

Voz $\text{♩} = 122$



A - le - gri - a, que ya vie - ne el dí - a que ya vana - so - man - do, los

5
ra - yos el Sol Y la Vir - gen son - ri - e de go - zo - al ver

9
el ro - sa - rio. Y la pro - ce - sión. Y la pro - ce - sión, Y la pro - ce - sión. Y la

14
Vir - gen son - ri - e de go - zo, al ver el ro - sa - rio y la pro - ce - sión.

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 7		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MPCP-LLP / 210</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
-					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Conquista
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia	Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X	
Datos referentes al género					
Título de pieza	Perezoso que estás en la cama		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Fa mayor	22	Núm. de compases	20	2
Interválica de inicio	5ª justa	1	Contorno melódico	Terraza /ondulado	7
Perfil melódico				Descendente /ondulado	7
					

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	8ª justa	15	Estructura formal					
			<u>AB AB C D FG FG</u>					
							1	
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderado, corchea= 108	3	Metro	3/8	5
Estructura rítmica	Heterométrica y heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica			3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con hexasílabo en 5º verso		3	Temática del texto	Letra sobre el "perezoso"		12	
Observaciones								
El comienzo y el desarrollo no es modal mayor como al principio creímos. Hay acordes con triadas como del principio y secuencias armónicas como las que aparecen a partir del compás 15 (Fa-Re, Mi-Do, Re-Si), que son tonales. Por tanto esta pieza está en Fa mayor.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G5		
Código de variante melódica		<u>222177151135434312</u>						

2. PEREZOSO QUE ESTÁS EN LA CAMA

Conquista

Voz $\text{♩} = 54$

Pe-re - zo-so quees - tás en la ca - ma o - yen - do las vo - ces del des - per - ta -
o - yes y no te le - van - tas, se - rás del in - fier - no ho - rri - ble ti

8 1. 2.

dor. Si las zón. Cris - tia - nos ve - nid; de - vo - tos lle - gad, A re - zar el ro -

15 1. 2.

sa - rioa Ma - ri - a, so - la ya le - gri - a del tris - te - mor - tal a re - tal.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 8		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MPCP-LLP / 214</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
-					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Fuente la Lancha
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	En la cima del Monte Calvario		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: La menor/Mayor	24	Núm. de compases	17	2
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Terraza/ondulado	7
Perfil melódico				Asc./desc.	7
					
Ámbito melódico	9ª mayor	17	Estructura formal	<u>AB</u> C D E F G H	
					1

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Rápido, negra= 122	4	Metro	4/4	3
Estructura rítmica	Heterorítmica y heterométrica	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Grupo vocal con acompañamiento instrumental							4
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con hexasílabo en 5º verso	3	Temática del texto	Jesucristo				9
Observaciones								
Aunque hay un grado ambiguo en la primera parte (tercer sonido con flecha azul), todo el desarrollo posterior de la pieza indica más estabilidad. Seguramente este grado ambiguo habrá sido un fallo de la memoria de los intérpretes, por no tener clara la afinación de esa nota. No es común en este repertorio, tener esas alteraciones, por tanto debe ser un error.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G4	
Código de variante melódica			<u>24217717114343439</u>					

1. EN LA CIMA DEL MONTE CALVARIO

Fuente la Lancha

voz $\text{♩} = 122$



Yen la ci-ma del mon-te Cal - va-rio hay u-na ban - de - ra, que se ve-on-de ar. ___

6

v. El que quie-ra a-pun-tar-sea e - lla, Je - sús Na - za - re - no es el

11

v. ca - pi - tán. Es el ca - pi - tan es el ca - pi - tán. El que quie - ra

15

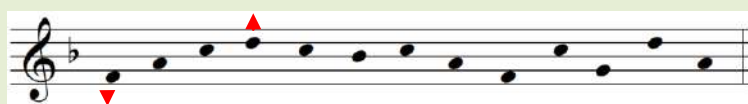
v. a - pun - tar sea e - lla Je - sús Na - za - re - no es el ca - pi - tán.

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 9		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MPCP-LLP / 220</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
-					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Fuente la lancha
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia	Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X	
Datos referentes al género					
Título de pieza	Viva María, viva el Rosario		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Fa mayor	22	Núm. de compases	16	2
Interválica de inicio	5ª Justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	6ª mayor	10	Estructura formal					
			A <u>B</u> A B C <u>D</u> A B			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderado, corchea=114	3	Metro	3/8	5
Estructura rítmica	Heterorítmicas y heterométricas		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Estructura de seguidilla, pero en septeto. 7+5+7+5+5+5+5+ 7+5		4	Temática del texto	Sobre el Rosario		3	
Observaciones								
Al igual que las anteriores melodías en variantes melódicas, los comienzos en tríadas en el primer grado están muy presentes y aunque no aparece la sensible, se puede armonizar con cadencias perfectas. Por tanto estamos ante una tonada en Fa mayor.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G5	
Código de variante melódica		<u>22214710113543443</u>						

2. VIVA MARÍA, VIVA EL ROSARIO

Fuente la Lancha

VOZ $\text{♩} = 62$

Las cuen - tas del ro - sa - rio son es - ca - le - ras, pa - ra su - bir - al

7

v.

cie - lo las al - mas bue - nas. Vi - va Ma - ri - a, Vi - va el ro -

13

v.

sa - rio, vi - va San - to Do - min - go que lo ha fun - da - do.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 10		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MPCP-LLP / 222</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
-					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	El Guijo
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Levántate Perezoso		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Sol Mayor	22	Núm. de compases	10	1
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7ª menor	12	Estructura formal					
			A B A B C D C D			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante, negra con puntillo= 74	2	Metro	6/8	4
Estructura rítmica	Isorrítmica e isométrica	1	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Cuarteta octosilábica	1	Temática del texto	Sobre el "perezoso"				13
Observaciones								
Toda la pieza está construida sobre grados tonales (IV-V-I) y se evidencia. Por tanto estamos ante una pieza tonal. Está construida con dos cuartetas octosilábicas. Para definir la estructura rítmica me he basado en la primera cuarteta. De no ser así, tendría que poner que la primera sería Isorrítmica e Isométrica y la segunda Heterorrítmica y heterométrica.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G6		
Código de variante melódica		<u>221147121124134113</u>						

1. LEVÁNTATE PEREZOSO

El Guijo

voz $\text{♩} = 74$

Le - ván - ta - te pe - re - zo - so, que ya vie - ne la ma -
cu - de pron - toa ro - sa - rio por - que la Vir - gen te.

v. 5 1. 2.

ña - na A lla - ma. Ve - nid, cris - tia - nos, ve - nid, por
nid, cris - tia - nos ve - nid. por

v. 9 1. 2.

que lai - gle - siaa bier - taes - tá. Ve pe - ra - ya.
qué Ma - ri - acs

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	10ª menor	19	Estructura formal					
			<u>AB CD E E CD</u>			1		
Estilo melódico	silábico	1	Tempo	Muy rápido, negra=165	5	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con hexasílabo en 5º verso		3	Temática del texto	Sobre la Virgen de la Aurora		1	
Observaciones								
<p>Aunque los grados de la escala se disponen en forma sucesiva, el Vº tiene mucha importancia, es cuerda recitativa y se efectúan cadencia muy claras (Vº/Iº). La 5ª disminuida del compás 12 también nos hace pensar en la tonalidad. También que dejar constancia de que esta variante, utiliza grados en la secuencia armónica, muy parecidos a los del Romance de Marizápalos. Es común encontrarse en este repertorio esa correspondencia entre grados con esa tonada. Al igual que esta, otras utilizan secuencias parecidas, como por ejemplo la <u>MPCP-LLP / 153</u>. Hay correspondencias musicales y literarias entre estas tonadas del Rosario de la Aurora y dicho romance.</p>								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G7		
Código de variante melódica		<u>23317719115243431</u>						

2.2. CANTO AL TERMINAR LA LECTURA

Hinojosa del Duque

Voz $\text{♩} = 165$



Hi - no - jo - sa, fuen - te dea - le - gri - a, di - cho - sa mil ve - ces te

7
v. pue - des lla - mar. por - que tie - nes la Au - ro - ra en tu cen - tro: di -

13
v. me queo - tra co - sa po - dréis de - se - ar. Cris - tia - nos ve -

19
v. nid cris - tia - nos lle - gad. A re - zar el ro -

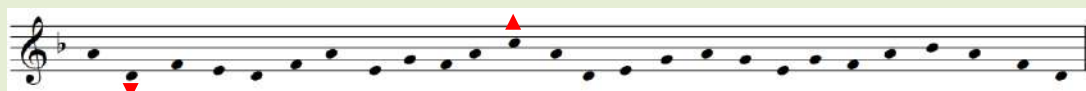
25
v. sa - rioa Ma - ri - a siel - rei - no del Cie - lo que - réis al - can - zar.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 12		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MPCP-LLP / 233</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Hinojosa del Duque
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Ofertorio		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: La menor	23	Núm. de compases	46	5
Interválica de inicio	Unísono	2	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7ª menor	12	Estructura formal					
			A B C D E C D			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderado, negra= 108	3	Metro	2,3 y 4/4	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica	4	Textura vocal	Armónica		3		
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Grupo vocal con alternancia del acompañamiento instrumental						5	
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con hexasílabo en 5º verso		3	Temática del texto	Sobre el Rosario		3	
Observaciones								
<p>La música tonal es más fácil de detectar gracias a la sucesión de los grados Iº, IVº y Vº y a que la melodía se expande por medio de la construcción de estos grados. La música modal es más enrevesada, ya que la melodía no está estructurada de igual manera. Si está construida por una persona con conocimientos teóricos, tendrá algo de más lógica en su estructura. Si descansa bajo una tradición musical popular, cuyo diseño parte de una persona que no conoce las “reglas” de los grados, la melodía seguirá un curso marcado por la intuición auditiva, pero no por normas.</p> <p>Se interpreta durante la misa.</p>								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G8		
Código de variante melódica		<u>23524712113543533</u>						

3. OFERTORIO

Hinojosa del Duque

Voz $\text{♩} = 108$

8 *FIN*
El ro-

15
sa-rio por la ma-dru - ga - da, es u-na ca-de - na de in me - so va - lor. ___ y por e - lla se

22
su-bea los cie-los a ver a Ma-ri a, la ma - dre de Dios. ___

29

36
Pe-dir con fer - vor, vi-va, vi - va la

43 *D.C. al FIN*
ca - de - naher - mo - sa quea-tan-tos de - vo - tos al cie - lo man - dó. ___

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.:13		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MPCP-LLP / 234</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
-					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Hinojosa del Duque
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Antes de la Consagración	Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora		

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Sol Mayor	22	Núm. de compases	24	3
Interválica de inicio	3ª mayor	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	6ª mayor	10	Estructura formal					
			A B A B C C C D E					
							1	
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderado, negra = 108	3	Metro	2, 3 y 4/4	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con hexasílabo en 5º verso, el cual se repite 3 veces.		3	Temática del texto	Sobre la misa		12	
Observaciones								
Esta pieza se interpreta en la Misa.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G¿?		
Código de variante melódica		<u>223147101135434312</u>						

2.4. ANTES DE LA CONSAGRACIÓN

Hinojosa del Duque

Voz $\text{♩} = 108$

Sa - cer - do - te, mi - nis - tro de Cris - to, só - lo con tus ma - nos e -

6
le - vas a Dios, y lo ba - jas del cie - lo a la tie - rra, con cin - co pa -

11
la - bras de Con - sa - gra - ción. Po - ned a - ten - ción, po - ned a - ten - ción,

16
po - ned a - ten - ción, que por chi - ca que se - a la hos - tia,

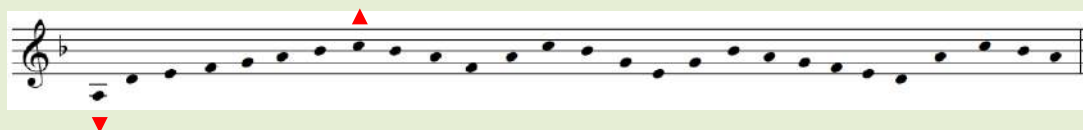
21
tie - ne Cuer - po y San - gre de Nues - tro Se - ñor, que por /ñor.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 14		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MPCP-LLP / 235</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
-					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Hinojosa del Duque
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Comunión		Género	Musica paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Re menor	23	Núm. de compases	30	3
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Combinado	7
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	10ª menor	19	Estructura formal					
			<u>AB CD E E CD</u>				1	
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Muy rápido, negra = 165	5	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica			3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con hexasílabo en 5º verso		3	Temática del texto	Sobre la Virgen de la Aurora		1	
Observaciones								
Esta pieza se canta en la Misa								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G7		
Código de variante melódica		<u>23317719115243431</u>						

5. COMUNIÓN

Hinojosa del Duque

= 165

Voz

Hi - no - jo - sa, fuen - te dea - le - gri - a, di - cho - sal mil ve - ces te

7

v.

pue - des lla - mar, por - que tie - nes la Au - ro - ra en tu cen - tro di -

13

v.

me queo - tra co - sa po - dréis de - se - ar Cris - tia - nos ve -

19

v.

nid, cris - tia - nos lle - gad, a re - zar le el ro -

25

v.

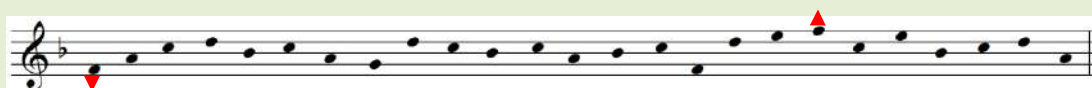
sa - rio a Ma - ri - a si el rei - no del cie - lo que réis al - can - zar.

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 15		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MPCP-LLP / 238</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
-					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Hinojosa del Duque
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Copla de los Misterios del Santo Rosario		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Re mayor	22	Núm. de compases	19	2
Interválica de inicio	5ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	8ª justa	15	Estructura formal					
			<u>AB AB C C DE DE</u>				1	
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante, corchea = 84	2	Metro	3/8- 4/4	5
Estructura rítmica	Heterorritmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con hexasílabo en 5º verso		3	Temática del texto	Sobre los Santos		5	
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G5		
Código de variante melódica		<u>22214715112543435</u>						

3. COPLAS DE LOS MISTERIOS DEL SANTO ROSARIO

Hinojosa del Duque

Voz $\text{♩} = 42$

San Ga - briel ce - les - tial men - sa - je - ro vo - lan - do li - ge - ro al
car u - na cas - ta don - ce - lla más pu - ra, más be - lla más

v. ⁷

mun - do ba jo. A bus - /Sol. Cuan - do laen - con - tró Cuan - do laen - con -

lin - da que

v. ¹³

tró Sal - ve di - jo fra - gan tea - zu - ce - na de gra - ciae - res lle - na con - ti - goes - tá Dios

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 16		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MPCP-LLP / 243</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Hinojosa del Duque
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Coplas populares del Santo Rosario		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Mi menor	24	Núm. de compases	27	3
Interválica de inicio	3ª menor	1	Contorno melódico	En terraza	6
Perfil melódico	En terraza				6



ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	5ª disminuida	6	Estructura formal					
			<u>AB AB C C AB</u>					
						1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Rápido, negra = 112	4	Metro	2 y 3/4	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con hexasílabo en 5º verso		3	Temática del texto	Sobre los Santos		5	
Observaciones								
Mi menor con modulación al relativo mayor en el hexasílabo y vuelta al tono menor.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G3		
Código de variante melódica			<u>2431666114543435</u>					

4. COPLAS POPULARES DEL SANTO ROSARIO

Hinojosa del Duque

Voz $\text{♩} = 112$



San Ga-briel ce - les - tial men - sa - je - ro, vo - lan - do li - ge - ro al

7



mun - do ba - jó, a bus - car u - na cas - ta don - ce - lla, más pu - ra más

13



be - lla, más lin - da que el Sol. Cuan - do la en - con - tró.

19



cuan - do la en - con - tró. "sal - ve", di - jo "fra - gan - te a - zu - ce - na, de

25



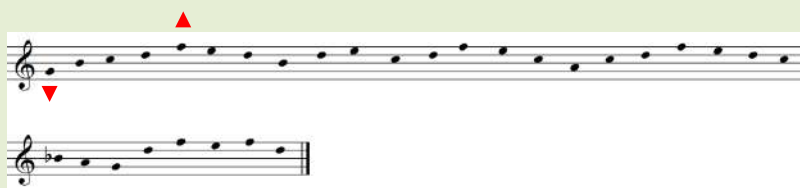
gra - cia e - res lle - na, con ti - goes - tá Dios.

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 17		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MPCP-LLP / 246</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Hinojosa del Duque
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia	X	Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	El Rosario de la Aurora por la madrugada		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Modal: modo de La con tercer grado inestable, en altura Sol	13	Núm. de compases	27	3
Interválica de inicio	Unísono	1	Contorno melódico	Combinado	7
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7ª menor	12	Estructura formal					
			<u>AB CD E CD</u>			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Muy rápido, negra = 165	5	Metro	2 y 3/4	5
Estructura rítmica	Heterorítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con hexasílabo en 5º verso		3	Temática del texto	Sobre el Rosario		11	
Observaciones								
Esta tonada cuando se escucha por primera vez parece tener una sonoridad de modo de Sol, porque tiene el VIIº a distancia de tono de la tónica. Pero como luego en las frases descendentes el IIIº grado baja medio tono, conlleva que sea una tonada con el IIIº grado inestable y eso no lo tiene el modo de Sol, a no ser que tenga equívocos modales, fallos en la interpretación o que sea una sonoridad de Sol con esa característica concreta.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G7	
Código de variante melódica		<u>133177121155434311</u>						

5. EL ROSARIO DE LA AURORA POR LA MADRUGÁ

Hinojosa del Duque

Voz $\text{♩} = 165$

Yel Ro - sa - rio de la ma - dru - ga - da yes u - na ca - de - na de in - men - so va -

8
lor, que por e - lla se su - bea los cie - los ya ver a Ma - ri - a, la

15
Ma - dre de Dios. De - cir - con fer - vor: vi - va vi - va la

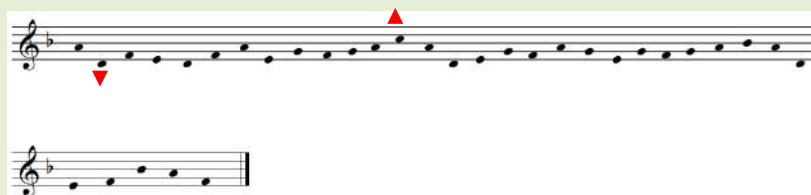
22
Ca - de - naher - mo - sa quea tan - tos de - vo - tos al cie - loe le - vó.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 18		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MPCP-LLP / 249</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Hinojosa del Duque
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	El Rosario de la Aurora		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Re menor	23	Núm. de compases	20	2
Interválica de inicio	Unísono	2	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7ª menor	12	Estructura formal					
			A B C D E C D			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderado, negra = 108	3	Metro	2, 4 y 4/4	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con hexasílabo en 5º verso		3	Temática del texto	Sobre el Rosario		11	
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G8	
Código de variante melódica			<u>232247121135434311</u>					

6. EL ROSARIO DE LA AURORA

Hinojosa del Duque

$\text{♩} = 108$

Voz



El ro - sa - rio de la ma - dru - ga - da, es u - na ca - de -

5
na dein - men - so va - lor, y por e - lla se su - bea los cie - los

11
a ver a Ma - ri - a la Ma - dre de Dios. De - cir con fer - vor, vi - va

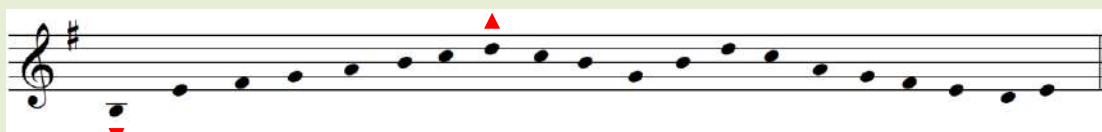
16
vi - va la Ca - de - na her - mo - sa, quea tan - tos de - vo - tos al cie - lo man - dó.

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 19		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MPCP-LLP / 252</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Hinojosa del Duque
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Misa del Rosario		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Mi menor.	23	Núm. de compases	16	2
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Combinado	7
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	10ª menor	19	Estructura formal					
			<u>AB CD</u>			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Muy rápido, negra = 174	5	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Cuarteo con versos deca y dodocasílabos		2	Temática del texto	Sobre la misa		12	
Observaciones								
Esta pieza, es tonal, pero la semifrase D, termina con una sonoridad modal. Al igual que las anteriores variantes, el Vº tiene mucha importancia y presencia en la pieza.								
Esta pieza se canta en la Misa.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G7	
Código de variante melódica			<u>232177191152434212</u>					

7. MISA DEL ROSARIO

Hinojosa del Duque

Voz $\text{♩} = 174$

Es-ta mi - sa que se di - cea - ho - ra es pa - ra los hom - bres que al

7
v. cam - po se van y los ri - cos se que - dan dur - mien - do guar -

13
v. dan - do el re - sen - cio de la "ma - dru - gaa"

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 20		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MPCP-LLP / 254</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Hinojosa del Duque
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Misa del Rosario		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Sol menor/ ¿La menor?	21	Núm. de compases	16	2
Intervállica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Combinado	7
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	10ª menor	19	Estructura formal					
			<u>AB CD</u>			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Muy Rápido, negra=174	5	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorítmica y heterométrica	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Grupo vocal con acompañamiento instrumental							4
Estructura poética	Cuartea con versos deca y dodocasílabos	2	Temática del texto	Sobre la Misa				12
Observaciones								
<p>Aunque la pieza está en Sol menor, no sabemos si la modulación que se produce en el compás 14, es a causa de eso, de una modulación intencionada, de un error en la transcripción o de un fallo del o de los intérpretes. Habría que cotejar el documento con el transcriptor o con los intérpretes que cantan la tonada, porque la verdad, que este cambio tan brusco al tono vecino, no es habitual en este tipo de repertorio. Esta pieza es una excepción. Hay otras en las que sí se realizan modulaciones, pero bien son al relativo mayor/menor o al tono homónimo, también mayor/menor. Por tanto, se queda en el aire si esta pieza es o no es tal cual está transcrita.</p> <p>También se canta en la Misa</p>								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G7	
Código de variante melódica			<u>212177191152434212</u>					

8. MISA DEL ROSARIO

Hinojosa del Duque

Voz $\text{♩} = 174$

Es - ta mi - sa que se di - cea - ho - ra, es pa - ra los hom - bres que al

7
v. cam - po se van, _____ y los ri - cos se que - dan dur - mien - do, guar -

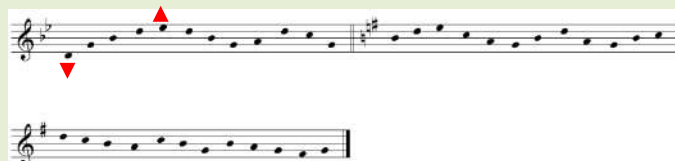
13
v. dan - do el re - sen - cio de la "ma - dru - gaa" _____

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 21		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MPCP-LLP / 259</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Pedroche
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Alegría, que ya viene el día		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Sol menor / mayor	24	Núm. de compases	33	4
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	9ª mayor	17	Estructura formal					
			<u>AB</u> <u>AB</u> C D <u>EE</u> F G			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderado, negra= 108	3	Metro	2/4	1
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con hexasílabo en 5º verso		3	Temática del texto	Sobre la Virgen de la Aurora		1	
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G4	
Código de variante melódica			<u>24414717113143431</u>					

1. ALEGRÍA, YA QUE VIENE EL DIA

Pedroche

Voz $\text{♩} = 108$



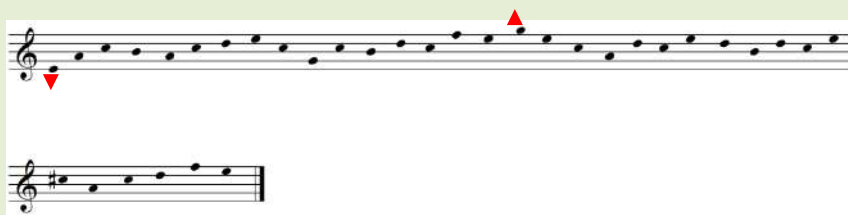
A-le - grí-a, que ya vie - neel di-a que ya vaa - so-man - do, con sus
ra - yos el Sol. A - le Y la Vir - gen son - ri - e de
go - zo al ver el ro - sa - rio y la pro - ce - sión.
Y la pro - ce - si - on y la pro - ce - sión. Y la Vir - gen son - ri - e de
go - zo al ver el ro - sa - rio y la pro - ce - sión.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 22		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MPCP-LLP / 261</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Pedroche
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Cantos de la Pasión		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: La menor	23	Núm. de compases	57	6
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Ascendente	1
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	10ª menor	19	Estructura formal					
			A B C D E C D C D					1
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante, negra = 75	2	Metro	2 y 3/4	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica	4	Textura vocal	Amónica			3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Grupo vocal con alternancia del acompañamiento instrumental						5	
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con hexasílabo en 5º verso	3	Temática del texto	Sobre Jesucristo			9	
Observaciones								
<p>>En esta pieza se presentan una serie de pequeñas modulaciones. En principio puede parecer que estamos ante un modo de La con el tercer grado inestable, pero una vez que se analiza la pieza y se escucha en su totalidad armónica de la obra, nos damos cuenta de los primero.</p> <p>>Existen ciertas irregularidades en la relación texto música.</p> <p>>Aunque es una pieza que se canta durante la Semana Santa (viernes santo concretamente), es una pieza que se utiliza también para cantar el Rosario de la Aurora.</p>								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G9		
Código de variante melódica		<u>24611719112543539</u>						

2.CANTOS DE LA PASIÓN

Pedroche

♩ = 75 *Introducción instrumental*

Voz 

6 

11 
Je - su - cris - to es lle - va - do

16 *Instrumentos* 
al de sier - to y cua-ren - ta dí - as en el a -

21 *Instrumentos* 
yu nó: el de-mo - nio que-rien - do ten-tar -

26 *Instrumentos* 
le, de a-ques-ta ma - ne - ra al Se - ñor

31 *Instrumentos* 
ha te, ten-ta - dor, y

36 *Instrumentos* 
me-di - ta que las pos - tra - cio - nes de

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

41 *Instrumentos*

v. 
tu par-te pa - ra con tu Dios", y me - di

46 *Instrumentos*

v. 
ta las pos-tra - cio - nes que dan de tu (par)

51 *Instrumentos*

v. 
(te) pa - ra con tu Dios.

56

v. 

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 23		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MPCP-LLP / 265</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Pedroche
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Levántate fiel cristiano		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Sol Mayor	22	Núm. de compases	47	5
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7ª menor	12	Estructura formal					
			A B A B C D C D E E' E F <u>GH</u> <u>GH</u>			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Muy rápido, negra = 172	5	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Isorrítmica e Isométrica	1	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Cuartetas octosilábicas	1	Temática del texto	Sobre la Virgen			2	
Observaciones								
<p>> Aunque no aparece la sensible, los grados IVº y Vº están muy presentes.</p> <p>> Las dos primeras semifrases AB, son isorrítmicas e isométricas, en las demás hay otras estructuras rítmicas.</p> <p>> La pieza está estructurada a manera de romance:</p> <p>Levántate fiel cristiano, que ya viene la mañana, levántate que la Virgen, para el Rosario te llama.</p> <p>Venid cristianos, venid, que la iglesia abierta está, venid cristianos, venid, que el Rosario va a empezar.</p> <p>Mañanita muy mañanita, la Virgen sale a la calle, y pasa por tu ventana, mira que no la desaires.</p> <p>Que viva la Virgen pura, Reina del Cielo, Madre de Dios, que Reina y en nuestras almas, Reina por siempre su casto amor.</p>								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G6		
Código de variante melódica		<u>22514712115213412</u>						

3. LEVÁNTATE FIEL CRISTIANO

Pedroche

Voz $\text{♩} = 172$

Le - van - ta - te fiel cris - tia - no, que ya vie - ne
van - ta - te que la Vir - gen pa - ra el ro - sa -

7
1. la ma - ña - na Le Ve - nid, cris - tia - nos ve - nid,
rio le lla - ma. nid, cris - tia - nos ve - nid,

14
1. que lai - gle - sia a - bier - taes - ta. Ve Ma - ña - na, muy
que el ro - sa - rio ya em - pe - zar.

21
ma - ña - ni - ta, la Vir - gen sa - lea la ca - lle, y

28
pa - sa por tu ven - ta - na, mi - ra que no la de - sai - res. Que

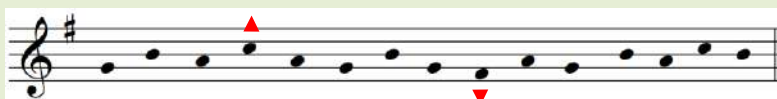
35
vi - va la Vir - gen pu - ra, Rei - na del Cie - lo, Ma - dre de Dios, que

42
rei - na y en nues - tras al - mas rei - na por siem - pre su cas - to - mor.

Nº DOC.: 24		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MPCP-LLP / 267</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Pedroche
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Un devoto por ir al Rosario		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Sol mayor		22	Núm. de compases	27	3
Interválica de inicio	3ª mayor	1	Contorno melódico	Terraza y ondulado (combinado)	7	
Perfil melódico	En terraza				6	



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	5ª disminuida	6	Estructura formal					
			<u>AB AB C AB</u>			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Rápido, negra= 132	4	Metro	2/4	1
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica		1	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con hexasílabo en 5º verso		3	Temática del texto	Sobre la Virgen		2	
Observaciones								
Es la misma tonada que las anteriores G3 pero convertida a Sol Mayor por transposición de los sonidos una tercera menor ascendente. De Mi a Sol.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G3	
Código de variante melódica		<u>2231766114113432</u>						

4. UN DEVOTO POR IR AL ROSARIO

Pedroche

Voz $\text{♩} = 132$

Un de - vo - to por ir al ro - sa - rio por u - na ven -
ro - ra Ma - ri - a le di - jo: "De - ten - te, de -

8

1. 2.

ta - na se qui - so sal - tar Y laAu Án - ge -
vo - to, por la puer - ta sal".

15


les, ba - jad, con co - ro - nas de ro - sas y flo - res

22

pa - ra los de - vo - tos qual ro - sa - rio van.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 25		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MPCP-LLP / 285</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
-					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Pozoblanco
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	En tu puerta están las campanitas		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal con modulación: Fa mayor / Re menor	24	Núm. de compases	27	3
Intervállica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Combinado (Terraza-ondulado)	7
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	8ª justa	15	Estructura formal					
			A B C D E F C D					
							1	
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Muy rápido, corchea= 162	5	Metro	3/8	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con hexasílabo en 5º verso		3	Temática del texto	Sobre la Virgen de la Aurora		1	
Observaciones								
Esta pieza es tonal. Además tiene modulación al relativo menor: de Fa mayor a Re menor.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G10		
Código de variante melódica			<u>24317715115543431</u>					

2. EN TU PUERTA ESTÁN LAS CAMPANAS

Pozoblanco

Voz $\text{♩} = 54$



En tu puer-tas-tán las cam-pa - ni - tas, le-van-taher-ma - no si las qui-res ver,

8
v. _____ por que di - cen que pa - sa laAu - ro-ra, rer-par-tien-do ro-sas al

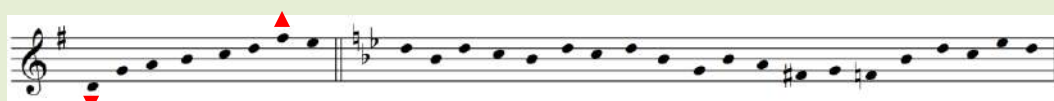
15
v. a - ma - ne - cer. Al a - ma - ne - cer, al a - ma - ne - cer, _____ u-na

22
v. ro-saes la Vir - gen Ma - ri - a, con el pa-tri - ar - ca se - ñor San Jo - sé.

Nº DOC.: 26		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MPCP-LLP / 287</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Pozoblanco
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Repicando están las campanitas		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal con modulación: Sol mayor a Sol menor	24	Núm. de compases	22	3
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Combinado (terrazza y ondulado)	7
Perfil melódico	Combinado (asc. y desc.)				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico		10ª mayor	20	Estructura formal				
				A B C D E F C D				1
Estilo melódico	Siábico	1	Tempo	Moderado, negra = 96	3	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A		-						
Organización vocal C/A		Grupo vocal con acompañamiento instrumental						4
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con hexasílabo en 5º verso		3	Temática del texto	Sobre la Virgen de la Aurora		1	
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G10	
Código de variante melódica			<u>24317720</u> 113243431					

3. REPICANDO ESTÁN LAS CAMPANAS

Pozoblanco

Voz $\text{♩} = 96$

Re-pi - can - does - tan las cam - pa - ni - tas, le - van - ta - te - her - ma - no si

6
v. las quie - res ver, por que di - cen que pa - sa la Au - ro - ra,

11
v. re - par - tien - do ro - sas, al a - ma - ne - cer. Al a - ma - ne - cer, al

16
v. a - ma - ne - cer, por - que di - cen que pa - sa la Au -

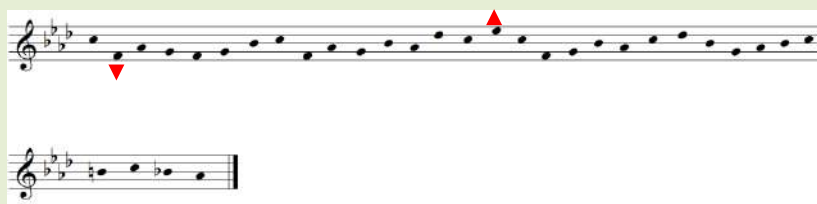
20
v. ro - ra, re - par - tien - do ro - sas al a - ma - ne - cer.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 27		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MPCP-LLP / 295</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Pozoblanco
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	La Pasión		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Fa menor/Mayor	24	Núm. de compases	35	4
Interválica de inicio	5ª justa desc.	1	Contorno melódico	Combinado: asc. y ond.	7
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7ª menor	12	Estructura formal					
			A B C D E C D C D					
						1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderado, negra= 96	3	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con hexasílabo en 5º verso		3	Temática del texto	Sobre Jesucristo		9	
Observaciones								
<p>>Aunque esta pieza se canta en la Semana Santa, se utiliza también para cantar el Rosario de la Aurora. Posee tonalidad menor, aunque en las cadencias utiliza un recurso muy característico del Renacimiento y el Barroco, que es la cadencia de Picardía.</p> <p>>Aparece una anotación en la partitura, una fecha: 10 de julio de 1910. Es la fecha en la que se recopiló esta canción por primera vez.</p>								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G9		
Código de variante melódica			<u>24417712113243439</u>					

1.1 LA PASIÓN

Pozoblanco - julio 1910

♩ = 96

Voz

Un con - cur-so de gen-te muy gran-de, si-guen es-te di-a en

7

pos del Se - ñor, ob-ser - van - do su(s) mu - chos mi - la - gros,

13

yes-cu-chan-doa ten-tos su pre - di - ca - ción. Je-sus di-ri-

19

gió, su a - fa - bles y pia - do - sos o - jos,

25

so-brea-que-lla gen-te ya - sí pre - gun - tó. Sus a - fa - bles y pia - do - sos

31

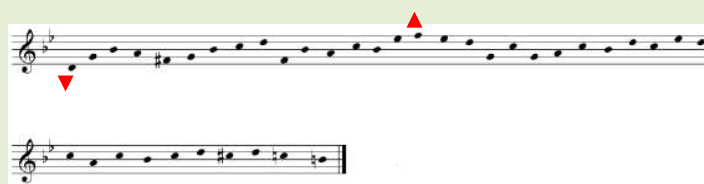
o - jos so-brea que-lla gen - te ya sí pre - gun - tó.

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 28		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MPCP-LLP / 296</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Rosario Muñoz, 1923					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Pozoblanco
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Cantares de la Pasión		Género	Música paralitúrgica	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal menor: Sol menor/Mayor		24	Núm. de compases	25	3
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Combinado (asc. y ond.)		7
Perfil melódico	Combinado					7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	9ª menor	16	Estructura formal					
			A B C D E C D			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante, negra = 75	2	Metro	2 y 3/4	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A								
Organización vocal C/A								
		Grupo vocal con acompañamiento instrumental				4		
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con hexasílabo en 5º verso		3	Temática del texto	Sobre Jesucristo		9	
Observaciones								
Esta pieza al igual que la anterior, se interpreta en Semana Santa. Es variante de la anterior. También utilizada para cantar el Rosario de la Aurora.								
Aunque está en Sol menor, hace reposos candenciales en el homónimo mayor y con sensible en la dominante.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G9	
Código de variante melódica			<u>24317716112543439</u>					

1.2. CANTARES DE LA PASIÓN

Pozoblanco
Transcripción de Rosario Muñoz 14-07-1923

Voz $\text{♩} = 75$



Je - su - cris-toes lle - va doal de - sier - to, y cua-ren-ta di -

6
as en el el de - mo - nio que rien - do ten -

11
tar - le, dea-ques - ta ma - ne - ra al se - ñor ha -

16
bló: ¿Di-ces quee-res Dios?, Pues con - vier - te en pan es - tas

21
pie - dras, por que noes a - je - no del po - der de Vos.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 29		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MPCP-LLP / 297</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Pozoblanco
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Cantares de la Pasión		Género	Música paralitúrgica	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Sol menor/mayor	23	Núm. de compases	55	6
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Combinado (asc. y ond.)	7
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico		9ª menor	16	Estructura formal				
				A B C D E C D C D			1	
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante, negra= 76	2	Metro	2 y 3/4	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A								
Organización vocal C/A		Grupo vocal con alternancia del acompañamiento instrumental					5	
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con hexasílabo en 5º verso		3	Temática del texto	Jesucristo		9	
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G9		
Código de variante melódica			<u>24617716112543539</u>					

1.3 CANTARES DE LA PASIÓN

Pozoblanco
14-07-1923

Voz *Introducción musical*

$\text{♩} = 75$

7 *FIN*

14 Je - su - cris - toes lle - va - doal de - sier - to, y cua - ren - ta di -

19 as en el a - yu - nó: el de - mo - nio que rien - do ten - tar - le,

25 *Instrumentos*

de - a - ques - ta ma - ne - ra al Se - ñor ha - bló:

32 "Ve - te ten - ta - dor", y me - di - ta que


37 las pos - tra - cio - nes, que - dan de tu par - te pa - ra con ru

43 *Instrumentos*

Dios y me - di - ta que las pos - tra - cio - nes,


ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

49

v. 

que dan de tu par - te pa - ra con tu

53 *Instrumentos*

v. 

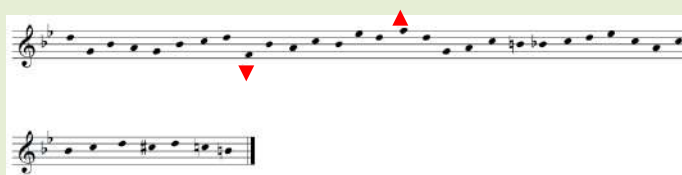
Dios. *D. C. al FIN*

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 30		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MPCP-LLP / 298</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Versión cantada por los componentes del Centro Artístico Musical de Pozoblanco, en 1934.					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Pozoblanco
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Cantares de la Pasión		Género	Música paralitúrgica	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Sol menor	23	Núm. de compases	33	4
Intervállica de inicio	5ª justa desc.	2	Contorno melódico	Combinado: asc. y ond.	7
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	8ª justa	15	Estructura formal					
			A B C D E C D C D				1	
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante, negra= 75	2	Metro	2 y 3/4	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica	4	Textura vocal	Armónica				5
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con hexasílabo en 5º verso	3	Temática del texto	Jesucristo				9
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G9		
Código de variante melódica		<u>24427715112545439</u>						

1.4. CANTARES DE LA PASIÓN

Versión cantada por Centro Artístico
Musical de Pozoblando: 1934

Voz $\text{♩} = \text{♩}?$



Je - su - cris-toes lle - va-doal de - si - er-to, y cua-ren-ta dí - as en

7
el a - yu - nó, el de - mo - nio que - rien-do ten - tar - le, dea-ques-ta ma-

14
ne-ra al se-ñor ha - blo: "Ve-te ten-ta - dor", y me - di - ta que

21
las pos-tra - cio - nes, que-dan de tu par-te pa - ra con tu Dios. Y me-

28
di - ta que las pos-tra - cio - nes, que-dan de tu par-te pa - ra con tu Dios.

Nº DOC.: 31		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MPCP-LLP / 322</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Santa Eufemia
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Un hermano le dice a otro hermano		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Do mayor	22	Núm. de compases	25	3
Interválica de inicio	3ª menor	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado, ascendente, descendente				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	10ª mayor	20	Estructura formal					
			<u>AB C DE / A A AB</u>				1	
Estilo melódico	Semiadornado	2	Tempo	Moderado, negra= 95	3	Metro	2 y 3/4	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica	4	Textura vocal	Armónica		3		
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Estructura combinada	5	Temática del texto	Sobre la Misa		12		
Observaciones								
<p>>Esta pieza posee una estructura poética especial. Primero comienza con una cuarteta con versos deca y dodecasílabos (con repetición de una frase del verso 2º que forma un hexasílabo a continuación) respectivamente. Luego añade una cuarteta con versos octosílabos.</p> <p>>La letra es la siguiente:</p> <p>Un hermano le dice a otro hermano, Levántate hermano vamos a rezar, No se pierda lo que tanto vale, Por la conveniencia de no madrugar.</p> <p>Muchachas no levantaros, Que todavía no es de día, Y arroparos la cabeza, Que está la mañana fría.</p>								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G2	
Código de variante melódica			<u>223417201235434512</u>					

1. UN HERMANO LE DICE A OTRO HERMANO

Santa Eufemia

Voz $\text{♩} = 95$

Un her - ma - no ___ le di - ce ___ a - tro her - ma - no: ___ le - van - ta - te her -

6

v. ma - no, va - mos a re - zar, ___ va - mos a ___ re - zar. ___

11

v. ___ No se pier - da ___ lo que tan - to va - le ___ por la con - ve -

16

v. nien - cia de no ma - dru - gar, ___ Mu - cha - chas, no le - van - ta - ros, que to -

21

v. da - via no de di - a, ya - rro - pa - ros la ca - be - za que es - tá la ma - ña - na fri - a

Detailed description: The image shows a musical score for a hymn. It consists of five systems of music. The first system is for the voice (Voz) and includes a tempo marking of quarter note = 95. The subsequent systems are for voiceless parts (v.). The score is written in 3/4 time and includes lyrics in Spanish. The lyrics are: 'Un hermano le dice a otro hermano: levántate hermano, vamos a rezar, vamos a rezar. No se pierda lo que tanto vale por la conveniencia de no madurar, Muchas, no levantáros, que todavía no de día, ya rro-pa-ros la cabeza que está la mañana fría'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 32		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MPCP-LLP / 326</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Torrecampo
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Las campanitas		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonalidad: Re mayor/menor	24	Núm. de compases	20	2
Interválica de inicio	4º justa	1	Contorno melódico	5	
Perfil melódico	Combinado:asc. desc.				7

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	10ª mayor	20	Estructura formal					
			<u>ABC D</u>				1	
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderado, negra = 96	3	Metro	2/4	1
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica	4	Textura vocal	Armónica			3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Cuarteta con versos deca y dodecasílabos	2	Temática del texto	Sobre la Virgen de la Aurora			1	
Observaciones								
Al igual que otras piezas anteriores, esta posee en la parte menor un grado ambiguo. Creemos también que es una especie de confusión del intérprete, porque como posteriormente en el compás 11 cambia a tonalidad mayor, de ahí ese sonido un poco inseguro en cuanto a afinación.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G4		
Código de variante melódica		24215720113143421						

1. LAS CAMPANITAS

Torrecampo

Voz $\text{♩} = 96$



En tu puer-ta-es-tán las cam - pa - ni-llas, des-pier - ta, cris - tia - no, si las

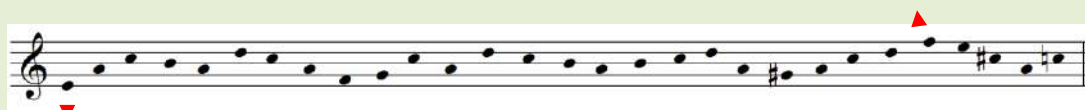
8
v. quie - res ver, por - que di - cen que pa - sa laAu -

15
v. ro - ra, re - par - tien - do ro - sas, al a - ma - ne - cer.

Nº DOC.: 33		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MPCP-LLP / 337</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Adalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Villanueva de Córdoba
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Canto de la Aurora		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: La menor	23	Núm. de compases	34	4
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico		9ª menor	16	Estructura formal				
				A B C D C E F C D			1	
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderado, negra= 96	3	Metro	2 y 3/4	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A								
Organización vocal C/A		Grupo vocal con acompañamiento instrumental					4	
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos, con el quinto verso hexasílabo		3	Temática del texto	Sobre la Virgen de la Aurora		1	
Observaciones								
<p>> Esta pieza está en La menor, aunque tiene breves modulaciones a Do mayor y La mayor. También se puede decir que utiliza los grados del relativo mayor y el homónimo como recursos sonoros.</p> <p>> Es una variante de las canciones de la Pasión de Pozoblanco. Y no sabemos si son esas cuatro canciones de la Pasión variantes de la tonada que aquí analizamos, o al contrario.</p>								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G11		
Código de variante melódica			<u>23414716113543431</u>					

1. CANTO DE LA AURORA

Villanueva de Córdoba

Voz $\text{♩} = 96$



A la Au - ro - ra ve - ni - mos bus - can - do, que di - cen que

6
an - da por es - te lu - gar, re - par - tien - do ro - sas y cla - ve - les,

12
a to - do el her - ma - no que al ro - sa - rio va. Re - par - tien - do ro -

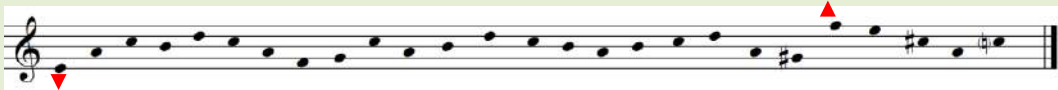
19
sas y cla - ve - les a to - do el her - ma - no que al ro - sa - rio va.

26
No te han de fal - tar, hi - jos fie - les que de ma - dru - ga - da

31
re - cen el ro - sa - rio en co - mu - ni - dad.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 34		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MPCP-LLP / 338</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Hay una fecha en la partitura, que data del año 1972.					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Villanueva de Córdoba
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Canto de la Aurora		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	La menor	23	Núm. de compases	73	8
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	9ª menor	16	Estructura formal					
			A B C D C E F C D					1
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante, negra=92	2	Metro	2 y 3/4	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica	4	Textura vocal	Armónica		3		
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Grupo vocal con alternancia del acompañamiento instrumental						5	
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos, con el quinto verso hexasílabo	3	Temática del texto	Sobre la Virgen de la Aurora		1		
Observaciones								
Igual que la anterior 337. Tiene pequeñas modulaciones al relativo mayor y al homónimo mayor.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G11	
Código de variante melódica		23814716112543531						

1. CANTO DE LA AURORA

Villanueva de Córdoba

Introducción instrumental 3

Voz $\text{♩} = 92$

7

13

V. *Instrumentos*

A la Au - ro - ra ve - ni - mos bus - can - do,

19

V. *Instrumentos*

que di - cen que an - da por es - te lu - gar,

25

V. *Instrumentos*

re - par - tien - do ro - sas y cla - ve - les,

31

V. *Instrumentos*

a to - do el her - ma - no que al ro - sa - rio va,

37

V. *Instrumentos*

Re - par - tien - do ro - sas y cla -

43

V. *Instrumentos*

ve - les, *Instrumentos*

a to - do el her - ma - no que al ro -

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

49
V. 
sa - rio va. *Instrumentos* No tehan de fal -


55
V. 
tar, *Instrumentos* Hi - jos fie - les que de ma - dru -

61
V. 
ga - da, *Instrumentos* re - cen - el ro - sa - rio en co -

67
V. 
mu - ni - dad. *Instrumentos*

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 35		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MPCP-LLP / 342</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Villanueva de Córdoba
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Cristianos venid, cristianos llegad		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Do mayor	22	Núm. de compases	14	2
Interválica de inicio	Unísono	2	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	8ª justa	15	Estructura formal					
			E E <u>AB</u> <u>AB</u> <u>CD</u>			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderado, corchea=116	3	Metro	6/8	4
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos, con el quinto verso hexasílabo		3	Temática del texto	Sobre el Rosario		11	
Observaciones								
<p>>Esta pieza está en Do mayor, aunque termina con una sonoridad cercana a la modalidad.</p> <p>> La estructura formal es un poco especial, ya que comienza con por el versos que tiene cinco sílabas en las estructuras normales (aquí tienen diez) para darle paso a las estrofas:</p> <p>Cristianos venid, cristianos llegad, a rezar el Rosario a María, con fe y alegría de triste mortal.</p> <p>En la iglesia todas las campanas, todas las mañanas al amanecer, a rezar el rosario a María, con fe y alegría de triste mortal.</p>								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G5	
Código de variante melódica			<u>222247151134434311</u>					

2. CRISTIANOS VENID, CRISTIANOS LLEGAD

Villanueva de Córdoba

Voz $\text{♩} = 58$



Cris - tia - nos ve - nid; cris - tia - nos lle - gad, a re - zar el ro - sa - rioa Ma -

5
ri - a con fe ya - le - gri - a de tris - te mor - tal. En la i - gle - sia to - das las cam -

9
pa - nas to - das las ma - ña - nas al a - ma - ne - cer. A re - zar el ro - sa - rioa Ma -

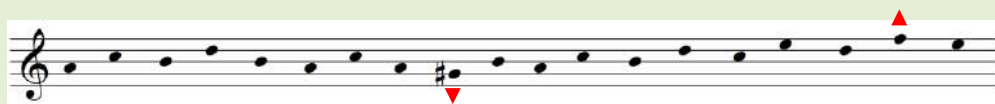
13
ri - a con fe ya - le - gri - a de tris - te mor - tal.

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 36		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MPCP-LLP / 344</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Villanueva de Córdoba
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Salve de San Gabriel		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Mi menor	24	Núm. de compases	25	3
Interválica de inicio	3ª menor	1	Contorno melódico	Combinado: en terraza y ond.	7
Perfil melódico	Asc. desc.				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7ª disminuida	11	Estructura formal					
			A B <u>A</u> B C D <u>A</u> B			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderado, negra = 95	3	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A								
Organización vocal C/A								
	Grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Es un septeto con versos deca y dodecasílabos, solo que el primer verso tiene seis sílabas.		3	Temática del texto	Sobre los Santos (San Gabriel)		5	
Observaciones								
Aunque pone que es una salve, y seguramente se utilizará para tal, su melodía se canta en variante melódica en otra pieza.								
Con modulación al relativo mayor								
La modulación se produce en el hexasílabo al relativo mayor y vuelta al menor.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G3	
Código de variante melódica			<u>24317711113243435</u>					

3.SALVE DE SAN GABRIEL

Villanueva de Córdoba

Voz $\text{♩} = 95$



San Ga - briel ce - les - tial vo - lan - do li -

6
v. ge - ro al mun - do ba - jó, a bus - car u - na ro - sa tem -

11
v. pra - na de las cin - cuen - ta ro - sas del san - to ro - sal.

16
v. Cuan - do laen - con - tró, cuan - do laen - con - tró, Sal - ve di - jo, fra -

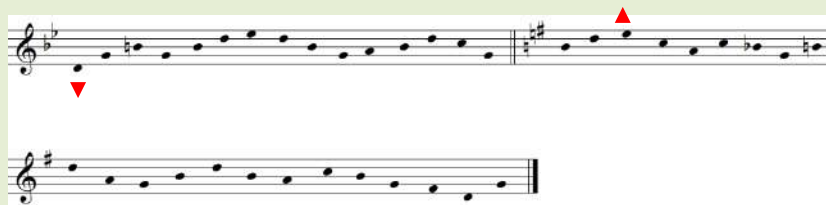
21
v. gan - te A - zu - ce - na, de gra - cia es - tás lle - na, con - ti - goes - ta Dios.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 37		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MPCP-LLP / 348</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Villaralto
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Aurora a la divina Pastora		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Sol menor /mayor	24	Núm. de compases	18	2
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Combinado: en terraza y ond.	7
Perfil melódico	Asc. desc.				7



ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico		9ª mayor	17	Estructura formal				
				<u>AB AB C D EF GH</u>				
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderado, negra = 96	3	Metro	4/4	3
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A		-						
Organización vocal C/A		Grupo vocal con acompañamiento instrumental					4	
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos, con el quinto verso hexasílabo		3	Temática del texto	Sobre la Virgen de la Aurora		1	
Observaciones								
Aunque comienza con influencia de la parte mayor, esto no quiere decir que este documento posea un grado inestable, ¿o sí?, hay que analizarlo bien para determinar, porque es característico de esta variante, y si la tiene en todos entonces la cosa cambia, y puede que sea un grado inestable como tal en esta variante en particular.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G4		
Código de variante melódica			<u>24217717113343431</u>					

1. AURORA A LA DIVINA PASTORA

Villaralto

Voz $\text{♩} = 96$

A tu puer-taes-ta-ba la Di-vi-na los cam-pa-ni-lle-ros a-guar-

5 dan-do es-tán 1. A tu a quea-so-me tu ros-tro de 2.

9 cie-lo cu-yos o-jos lum-bre a laAu-ro-ra dan.

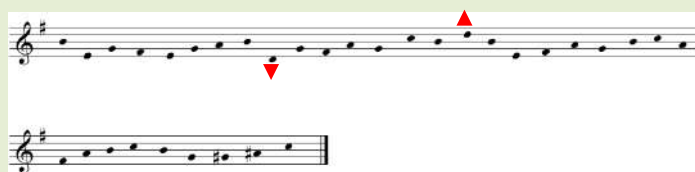
13 Y flo-re-ce-ran y flo-re-ce-rán. Los cla-ve-les quea-brir-se no quie-ren,

17 has-ta que tus ma-nos los ven-gaa cor-tar.

Nº DOC.: 38		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MPCP-LLP / 353</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	El Viso
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Cantos de mulliores		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Mi menor	23	Núm. de compases	23	3
Interválica de inicio	5ª justa des,	2	Contorno melódico	Ascendente	2
Perfil melódico	Ascendente				2



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	8ª jota	15	Estructura formal					
			A B C D E C D				1	
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderado, negra = 96	3	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos, con el quinto verso hexasílabo		3	Temática del texto	Sobre Jesucristo		9	
Observaciones								
Esta pieza también es una variante de las piezas que se utilizan para los cantos de Pasión de Pozoblanco. Es una tonada que está en Mi menor. Hay una dominante secundario en el compás 16.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G9		
Código de variante melódica	<u>23322215113243439</u>							

1. CANTOS DE MULLIORES

El Viso

Voz 
Je - su - cris - toes lle - va - do al de - sier - to, y cua - ren - ta dí - as en

v. 
el a - yu - nó. El de - mo - nio que - rien - do ten - tar - le,

v. 
dea - ques - ta ma - ne - ra al se - ñor ha - bló: Ve - te ten - ta - dor, y me - di -

v. 
ta que las pos - tra - cio - nes, que - dan de tu par - te pa - ra con tu Dios.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 39		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MPCP-LLP / 362</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	El Viso
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Di Felipe		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Modal: modo de La en altura Mi.	11	Núm. de compases	13	2
Interválica de inicio	Unísono	1	Contorno melódico	Combinado: en terraza y ondulado	7
Perfil melódico	Combinado				7
Ámbito melódico	5ª justa	7	Estructura formal		

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

				A B C D E C D			1	
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Rápido, negra= 158	4	Metro	4/4	3
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos, con el quinto verso hexasílabo		3	Temática del texto	Sobre Jesucristo		9	
Observaciones								
<p>> La línea melódica tienen sonoridad modal antes que tonal. El final también es modal.</p> <p>> Nótese la unión que existe entre la terminación de D y la unión del 5º verso E. está muy bien diseñada esa unión por medio de repeticiones.</p> <p>> El quinto verso se contruye con la segunda semifrase de B</p>								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G12		
Código de variante melódica				<u>1121777114343439</u>				

2. DI FELIPE

El Viso

Voz $\text{♩} = 158$

Di Fe - li - pe, ¿de don - de com - pra - mos pa - ra dar a

5

v. $\text{és - tos un po - co de pan? Je - su - cris - to hi - zoes - ta pre - gun - ta}$
 $\text{deig - no - rar El Ma - es - tro de To - das las Cien - cias,}$

10

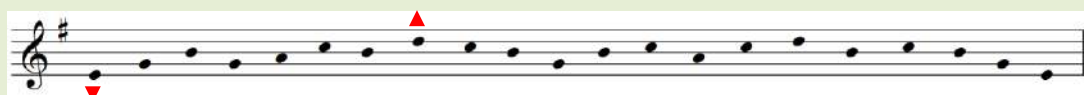
v. $\text{por que de Fe - li - pe la fe - vaa - pro - bar. No pue}$
 $\text{lo que es - te ca - so te - ní - a queo - brar}$

1. 2.

Nº DOC.: 40		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MPCP-LLP / 364</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	El Viso
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Un hermano le dice a otro hermano	Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora		

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Modal: modo de La en Mi.	11	Núm. de compases	13	2
Interválica de inicio	Unísono	1	Contorno melódico	Combinado: en terraza y ond.	7
Perfil melódico	Combinado				7




ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico		7ª menor	12	Estructura formal			
				A B C D E C D			1
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Rápido, negra = 145	4	Metro	4/4 4
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3
Organización vocal S/A		-					
Organización vocal C/A		Grupo vocal con acompañamiento instrumental					4
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos, con el quinto verso hexasílabo		3	Temática del texto	El perezoso		13
Observaciones							
<p>> Esta pieza es variante de la anterior, pero está en proceso de tonalización.</p> <p>> Utiliza el mismo recurso para unir D con el 5º verso E.</p>							
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G12	
Código de variante melódica			<u>112177121144434313</u>				

3. UN HERMANO LE DICE A OTROS HERMANO


El Viso

Voz $\text{♩} = 145$




Un her - ma - no le di - ceo - troher - ma - no: "Le - van - ta - teher -

v. ⁵



ma - no, va - mos a re - zar _____ No se pier - da lo que tan - to va - le
aa - la - bar: _____ a - la - be - mos al Pa - dre yal Hi - jo

v. ¹⁰



por te - ner _____ pe - re - za y no ma - dru - gar". _____
ya las tres _____ per - so - nas de la Tri - ni - dad". _____

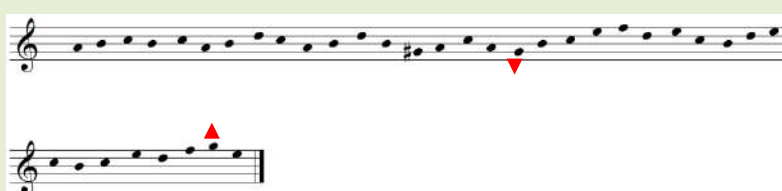
ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

I.1.2. Córdoba (ASSC-RJR)

Nº DOC.: 1		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		ASSC-RJR-166			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Hermanos de la Aurora de Luque, 2010					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Luque
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia	X	Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			
Datos referentes al género					
Título de pieza	Copla de la Virgen de la Aurora		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: La menor	23	Núm. de compases	36	4
Interválica de inicio	Unísono	1	Contorno melódico	Combinado (ond y asc.)	7
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico								
8ª justa		15		Estructura formal				
				AB CD AB CD E F AB				
				1				
Estilo melódico								
Semiadornado		2		Tempo		Lento, negra= 66		1
						Metro		2 y $\frac{3}{4}$, $\frac{9}{8}$
								5
Estructura rítmica								
Heterorítmica y heterométrica		4		Textura vocal		Monódica		1
Organización vocal S/A								
Organización vocal C/A								
		Canción solista con acompañamiento instrumental y alternancia del solista y grupo vocal					5	
Estructura poética								
Septeto con versos deca y dodecasílabos con el quinto verso hexasílabo		3		Temática del texto		Situaciones espirituales, sobre Dios		8
Observaciones								
Al igual que algunas de las tonadas del cancionero de Lepe Crespo, esta tonada utiliza pequeñas modulaciones al relativo mayor. La utilización de este recurso puede parecer que le da al séptimo grado una cierta inestabilidad, confundiéndonos con la posibilidad de creer que la tonada proviene de un sistema modal que evoluciona hacia la tonalidad. Pero es un error creer esto porque en la modalidad no se crean estas modulaciones, que son más comunes en la tonalidad.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G13	
Código de variante melódica				23417715121541538				

COPLA DE LA VIRGEN DE LA AURORA

Luque

Voz $\text{♩} = 66$

Introducción instrumental

Solo

7
v. Dios te guar - de A - zu - ce - naher - mo - sa, Dios te
Dios te guar - de Au - ro - ra — di - vi - na, queal mun -
Los que can - tan en el cie - loen co - ro, can - te -

Coro

13
v. guar - de lu - na Dios te — guar - de sol, Dios te
doi - lu - mi - nas con tu — res - plan - dor, Dios te
mos — no - so - tros en — sui - mi - ta - ción, Los que

19
v. guar — de A - zu - ce - naher - mo - sa, Dios te guar - de lu - na, Dios te
guar - de Au - ro - ra — di - vi - na, queal mun - doi - lu - mi - nas con tu
can - tan en el cie - loen co - ro, can - te mos no - so - tros en — sui -

27
v. guar - de sol. dor. — — — — — ¡Los an -
res - plan - dor.
mi - ta - ción. *Solo*

1. FIN *2.*

D. C. al primer solo hasta FIN.

32
v. *Coro*
ge - les - son!, Los an - ge - les - son!

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 2		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>ASSC-RJR-179</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Hermanos de la Aurora de Lucena, 2010					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Lucena
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia	X	Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			
Datos referentes al género					
Título de pieza	Copla de la Virgen de la Aurora		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Mi menor	23	Núm. de compases	85	9
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7ª menor	12	Estructura formal					
			A B C B D A B		1			
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante, negra = 84	2	Metro	2 y 3/4	5
Estructura rítmica	Heterorritmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal (H/M/Mixto) con alternancia del acompañamiento instrumental.							4
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con el quinto verso hexasílabo		3	Temática del texto	Virgen de la Aurora		1	
Observaciones								
Al igual que la anterior, esta pieza realiza una modulación pasajera a la tonalidad de Re mayor. Posee una introducción musical muy extensa, y los divertimentos melódicos se van sucediendo a lo largo de toda la pieza, en una continua comunicación entre el grupo vocal y el grupo instrumental. La parte vocal es armónica, construida a base de la superposición de sextas mayores y menores a la melodía. Por tanto el perfil melódico también puede estar a una octava por encima de como está en el ejemplo.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G1	
Código de variante melódica			<u>23914712112543431</u>					

COPLA DE LA VIRGEN DE LA AURORA

Lucena

Tenores y baritonos 1

Bajos

Bandurrias y laúdes 2

$\text{♩} = 84$

T. y b. 1

B.

B. y l. 2

7

T. y b. 1

B.

B. y l. 2

12

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

2

COPLA DE LA VIRGEN DE LA AURORA

17

T. y b. 1

B.

B. y l. 2

23

T. y b. 1

B.

B. y l. 2

A los pies de tu al - tar so-be - ra - no, —

A los pies de tu al - tar - so-be - ra - no.

30

T. y b. 1

B.

B. y l. 2

Vir-gen de la Au - ro - ra - pos - tra -

Vir-gen de la Au - ro - ra pos - tra -

COPLA DE LA VIRGEN DE LA AURORA

36

T. y b. 1

dos es - tán,

B.

dos es - tán,

B. y l. 2

41

T. y b. 1

Los her - ma - nos de la San - ta Au - ro - ra,

B.

Los her - ma - nos de la San - ta Au - ro - ra,

B. y l. 2

47

T. y b. 1

B.

B. y l. 2

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

4

COPLA DE LA VIRGEN DE LA AURORA

52

T. y b. 1

B.

B. y l. 2

tu li - cen - cia pi - den pa - ra ir a can - tar.

57

T. y b. 1

B.

B. y l. 2

Te pe - di - mos más,

62

T. y b. 1

B.

B. y l. 2

Te pe - di - mos más,

COPLA DE LA VIRGEN DE LA AURORA

68

T. y b. 1

B.

B. y l. 2

Que vol - va - mos to - dos a su ca - sa, —

76

T. y b. 1

B.

B. y l. 2

col - ma - dos de

81

T. y b. 1

B.

B. y l. 2

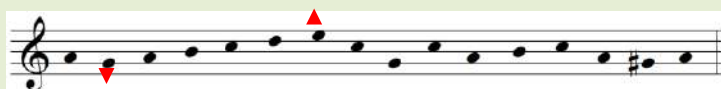
glo - ria — Ma - dre Ce - les - tial. —

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 3		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>ASSC-RJR-202</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Hermanos de la Aurora de Priego de Córdoba, 2010.					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Priego de Córdoba
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia	X	Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			
Datos referentes al género					
Título de pieza	Copla de la Virgen de la Aurora		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: La menor con modulación al relativa mayor	24	Núm. de compases	16	2
Interválica de inicio	Unísono	1	Contorno melódico	Combinado (terrazza y ondulado)	7
Perfil melódico	Combinado: asc. y ondulado				7



ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	6ª mayor	10	Estructura formal					
			<u>AB CD E CD</u>					
							1	
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante, negra= 85	2	Metro	2 y 3/4	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica	4	Textura vocal	Armónica		3		
Organización vocal S/A								
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con alternancia del acompañamiento instrumental						5	
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con el quinto verso hexasílabo	3	Temática del texto	Sobre el Diablo		6		
Observaciones								
<p>Esta pieza puede parecer modal, porque si quitamos los agregados armónicos e instrumentales nos quedamos con una melodía muy simple, que traza su contorno por medio de un ámbito muy reducido y prácticamente por grados conjuntos. Pero se realizan modulaciones al relativo mayor de La menor, y esto no sucede en la modalidad.</p> <p>> Existe una transcripción que está en el FMT-IMF que data de 1935, en un tono más bajo y compuesta para banda de música. Está en la dirección del CONCURSO-04.</p>								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G14		
Código de variante melódica		<u>24217710112543536</u>						

COPLA DE LA VIRGEN DE LA AURORA

Priego de Córdoba

Voz $\text{♩} = 85$

En el nom-bre del Ver-bo co - mien-za to - das tres per - so-nas de la Tri-ni-
dad Pa-dre Hi - jo yEs - pi-ri - tu San - to ben - di-gan ya -
la - ben con gran ca - ri - dad. Va-mos a la - bar, aes-ta -
Rei - na por las ca - lles y pla-zas dan-do cruel gue - rra con-tra Sa - ta - nás

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 4		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>ASSC-RJR-218</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Hermanos de la Virgen de la Piedad de Iznájar					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Iznájar
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			
Datos referentes al género					
Título de pieza	Copla de la Aurora a la Virgen de la Piedad (antigua)		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Mi menor	23	Núm. de compases	58	6
Interválica de inicio	Unísono	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7ª menor	9	Estructura formal					
			A B C D C D E C D C D		1			
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante, negra =85	2	Metro	2 y 3/4	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con alternancia del acompañamiento instrumental						5	
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con el quinto verso hexasílabo		3	Temática del texto	Virgen de la Aurora		1	
Observaciones								
Esta pieza parece que es modal debido al diseño melódico, en donde abundan los movimientos interválicos por grados conjuntos. Pero la presencia continua del quinto grado confirma la tonalidad. Además en la introducción podemos apreciar la cadencia de Vº / Iº.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G14	
Código de variante melódica			<u>2361479112543531</u>					

COPLA DE LA AURORA A LA VIRGEN DE LA PIEDAD

(ANTIGUA)

Iznájar

Voz $\text{♩} = 85$ *Introducción instrumental*

9
v. 1. 2.
Hoy el al - ba lu - ce más tem - pra - no,

17
v. _____ y más en - cen - di - do bri - llael a - rre - bol, _____

25
v. _____ pues laAu - ro - ra tie - ne es - ta ma - ña - na, _____ cie - lo por al

33
v. _____ fom - bra, por co - ro - na sol. _____ pues laAu - Con el a - rre -

41
v. _____ bol, _____ De los ra - yos pri - me - ros del día, _____

49
v. _____ nos da su _____ son ri - sa la _____ ma - dre - de - Dios. _____ De los

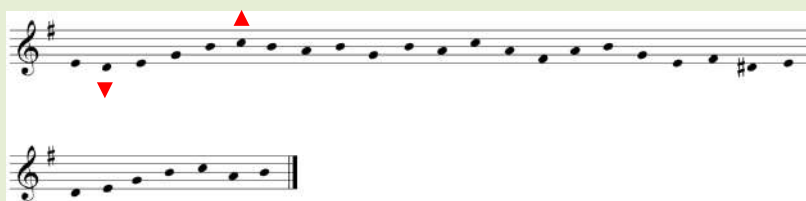
57
v. 2.
Dios. _____

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 5		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>ASSC-RJR-219</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Hermanos de la Virgen de la Piedad de Iznájar, 2010					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Iznájar
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia	X	Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			
Datos referentes al género					
Título de pieza	Copla de la Aurora a la Virgen de la Piedad (tradicional)		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Mi menor con modulación a Sol M	24	Núm. de compases	62	7
Interválica de inicio	Unísono	1	Contorno melódico	Combinado (en terraza y ondulado)	7
Perfil melódico	Combinado: asc. desc.				7



ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7ª menor	12	Estructura formal					
			A B C D C D E F C D C D				1	
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante, negra= 85	2	Metro	2/4	1
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A								
Organización vocal C/A								
	Canción en grupo vocal (H/M/Mixto) con alternancia del acompañamiento instrumental						5	
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con el quinto verso hexasílabo		3	Temática del texto	Sobre la Virgen de la Piedad		2	
Observaciones								
El perfil melódico de esta pieza, a simple vista parece diferente al de la anterior pieza, (antigua), pero si nos fijamos bien podemos observar que poseen similitudes. Son variantes.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G14	
Código de variante melódica			<u>24717712112143532</u>					

COPLA DE LA AURORA A LA VIRGEN DE LA PIEDAD

Iznájar

Voz $\text{♩} = 85$

9
1. 2.
A tus pies so - be - ra - - na ___ prin - ce - sa,

18
los hi - jos delz - ná - jar pos - tra - dos es - tán, _____ por sus

26
cul - pas llo - ran - do ___ te pi - den _____ los mi - res - con o - jos

34
1. 2.
dea - mor, y pie - dad. _____ por sus Cris - tia - nos ve - nid, _____

42
_ cris - tia - nos lle - gad. _____ queen suer - mi - taa - mo - ro -

50
sa ___ osa - guar - da, _____ nues - tra fiel Pa - tro - na Ma - dre de Pie -

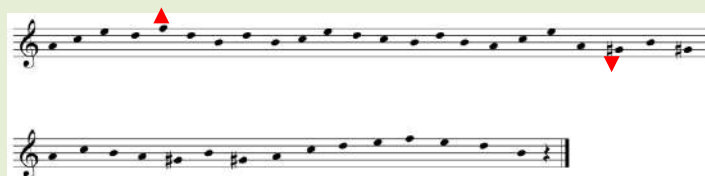
58
1. 2.
dad. _____ queen suer - dad. _____

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 6		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>ASSC-RJR-230</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Hermanos de la Aurora de la Virgen del Carmen de Rute, 2010.					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Rute
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia	X	Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			
Datos referentes al género					
Título de pieza	Copla dela Aurora a la Virgen del Carmen		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: La menor	23	Núm. de compases	32	4
Interválica de inicio	3ª menor	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado: ondulado, asc.				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7ª disminuida	10	Estructura formal					
			A B C D A B C D E E A B C D					1
Estilo melódico	Semiadornado	2	Tempo	Andante, negra= 75	2	Metro	2 y 3/4	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal (H/M/Mixto) con alternancia del acompañamiento instrumental							5
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con el quinto verso hexasílabo		3	Temática del texto	Virgen del Carmen		2	
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G15	
Código de variante melódica			<u>23414710122543532</u>					

COPLA DE LA AURORA A LA VIRGEN DEL CARMEN

(MENOR)

Rute

Voz $\text{♩} = 75$ S

A los pies de tual-tar so - be - ra - na, Vir-gen del Car-
 ma - nos de la San - taau - ro - ra, tu li - cen - cia
 va - mos to - dos a tu ca - sa, col - ma - dos de

8
 v. me - lo pos - tra - dos es - tán, A los pies de tual - tar
 pi - den pa - ra ir a can - tar. los her - ma - nos de la
 glo - ria, Ma - dre ce - les - tial, Que vol - va - mos to - dos

15
 v. so - be - ra na, Vir - gen del Car - me - lo pos - tra - dos es -
 San - taau - ro - ra, tu li - cen - cia pi - den pa - ra ir a can -
 a tu ca - sa, col - ma - dos de glo - ria, Ma - dre Ce - les -

22 *FIN* 1. 2.
 v. tán. Los her ¡Te pe - di mos más! ¡Te pe
 tar. tial.

29
 v. di - mos más! Que vol *Del signo S al FIN*

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 7		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>ASSC-RJR-231</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Hermanos de la Aurora de la Virgen del Carmen de Rute, 2010.					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Rute
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia	X	Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			
Datos referentes al género					
Título de pieza	Copla de los auroros a la Virgen del Carmen		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: La mayor	22	Núm. de compases	45	5
Intervállica de inicio	5ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	6ª mayor	10	Estructura formal					
			A B A B A B A B E A B'					
							1	
Estilo melódico	semiador nado	2	Tempo	Andante, negra= 75	2	Metro	2 y 3/4	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica	4	Textura vocal	Armónica			3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal (H/M/Mixto) con alternancia del acompañamiento instrumental						5	
Estructura poética	Estructura especial	5	Temática del texto	Sobre la Virgen del Camenr			2	
Observaciones								
<p>Esta pieza es la conversión mayor de la anterior, de hecho aquella es la denominada como "menor" y esta, sobre la que escribimos la "mayor". La pieza posee una estructura formal especial, ya que finaliza agregando una cuarteta con los versos sexasílabos. Aunque viendo la estructura musical, podemos también exponer que agrega dos versos dodecasílabos. puesto que los dos últimos versos (o verso de doce sílabas) finaliza(n) con la misma melódica que B, aunque con el primer compás de dicha frase, una tercera por debajo que B. por lo que podríamos considerar como B'</p> <p>Es María la Nave de Gracia San José la vela y el niño el timón Donde van embarcadas las almas, Que van en camino de su salvación,</p> <p>¡Poned atención! Que esta nave fragante y hermosa, Es templo y Sagrario del Hijo de Dios.</p> <p>La Virgen del Carmen, / su pelo tendió, Hizo una cadena, / que al cielo llegó.</p>								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G15		
Código de variante melódica		22514710122543552						

COPLA DE LOS AUROROS A LA VIRGEN DEL CARMEN

(MAYOR)

Rute

♩ = 75

Voz

Es Ma - rí - a la na - ve de gra - cia,
van em - bar - ca - das - las al - mas,

7

v.

San Jo - sé la ve - la yel ni - ño el ti - món, Es Ma -
que van en ca - mí - no de su sal - va ción don - de

13

v.

rí - a la na - ve - de gra - cia, San Jo - sé la
van em - bar - ca - das - las al - mas que van en ca -

19

v.

ve - la yel Ni - ño el ti - món. don - de ción.
mí - no de su sal - va - ción.

25

v.

¡Po - ned a - ten - ción! Qu'es - ta na - ve fra - gan - te yher - mo -

31

v.

sa, es tem - ploy Sa gra - rio del Hi - jo de

37

v.

Dios. La Vir - gen del Car - men, su pe - lo ten - dio, Hi - zou - na ca -

43

v.

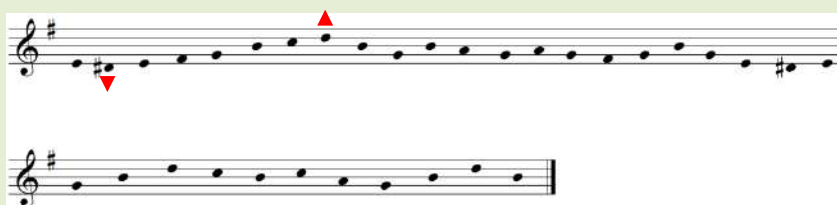
de - na queal cie - lo lle - gó.

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 8		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>ASSC-RJR-245</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Hermanos de la Aurora de Carcabuey					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Carcabuey
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia	X	Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			
Datos referentes al género					
Título de pieza	Copla de la Aurora de Carcabuey		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Mi menor con breves modulaciones al relativo mayor	24	Núm. de compases	37	4
Interválica de inicio	Unísono	2	Contorno melódico	Combinado (terr. y ond.)	7
Perfil melódico	Combinado: asc. desc.				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	8ª menor	13	Estructura formal					
			<u>AB C D E C D</u>					
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante, negra= 86	2	Metro	2 y 3/4	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica	4	Textura vocal	Armónica		3		
Organización vocal S/A								
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal (H/M/Mixto) con alternancia del acompañamiento instrumental.						5	
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con el quinto verso hexasílabo	3	Temática del texto	Sobre la Virgen		2		
Observaciones								
Esta pieza es una variante de la pieza de Priego de Córdoba, (ASSC-RJR-202) aunque presenta una complejidad mayor tanto en el acompañamiento como en la melodía.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G14	
Código de variante melódica		<u>24427713112543532</u>						

COPLA DE LA VIRGEN DE LA AURORA

Carcabuey (Córdoba)

$\text{♩} = 86$

Coro de hombres y mujeres

Laúd y bandurria

Pandereta y triángulo

5

C.

L. y B.

p. y t.

9

C.

L. y B.

p. y t.

Es Ma rí - a la Blan-ca Pa - lo - ma que San - to Do - min-go la vie-rá vo -


A partir del compás 13, el acompañamiento rítmico realiza la misma figuración rítmica que ha estado realizando en estos primeros compases cantados

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

13

C. 

lar. Es Ma lar. yad-vir - tio que en el pi-co lle - va - ba las cincuen-ta

L. y B. 

p. y t. 

17

C. 

ro-sas del San-to Ro - sal. yad-vir - tió que en el pi-co lle - va - ba las cincuen-ta

L. y B. 

p. y t. 

21

C. 

ro-sas del San-to Ro-sal ¡De-vo-tos ve - nid! ¡Her-ma-nos lle - gar. Que el Ro

L. y B. 

p. y t. 

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

25

C. 

sa-rioes-laes-ca - la del Cie-lo y congran an - he-lo-he - mos de re - zar Queel Ro -

L. y B. 

25

p. y l. 

29

C. 

sa-rioeslaes-ca - la del Cie-lo y congran an - he-lo-hemosde re zar Queel Ro -

L. y B. 

29

p. y l. 

33

C. 

sarioes laes-ca-la del Cie-lo y congran an - he-lo-he - mosle co - ger. _____

L. y B. 

33

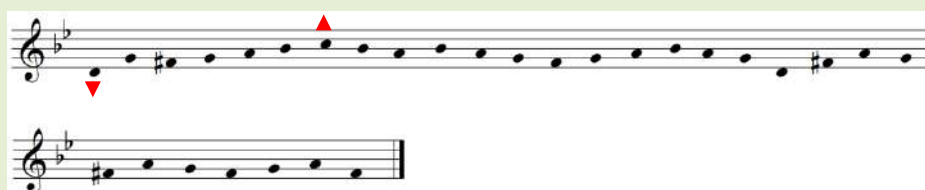
p. y l. 

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 9		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>ASSC-RJR-329</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Campanilleros de la Virgen de la Aurora de Monturque					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Cordoba	Localidad	Monturque
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia	X	Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			
Datos referentes al género					
Título de pieza	Copla de la Virgen de la Aurora		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Sol menor con modulación al vecino mayor: Fa mayor	24	Núm. de compases	24	3
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado: asc. desc.				7



ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7ª menor	12	Estructura formal					
			A B A B C A B			1		
Estilo melódico	Semiador nado	2	Tempo	Andante	2	Metro	2/4	1
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica	4	Textura vocal	Armónica		3		
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal (H/M/Mixto) con alternancia del acompañamiento instrumental						5	
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con el quinto verso hexasílabo	3	Temática del texto	Letras de los propios hermanos creadas para completar el cancionero.		13		
Observaciones								
En esta pieza (como en casi todas) existe una línea melódica a distancia de tercera que armoniza la línea melódica principal. Para trazar el perfil melódico de esta variante, nos hemos acogido a la línea melódica inferior, pues creemos que es sobre la que se traza la armonización. Es variante de <u>MPCP-LLP / 153</u> y <u>MPCP-LLP / 155</u> . Esto se nota en la primera semifrase, posteriormente, la línea melódica deriva en otros giros								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G1		
Código de variante melódica		<u>243147121221435313</u>						

COPLA DE LA VIRGEN DE LA AURORA

Monturque

Andante

Voz

Prin - ci - pie - mos, her - ma - nos que ri -
son las ba - ses que el mun - do ha te - ni -
9 Je - su cris - to ce - les - tial ver - da - de -
dos, es - ta bue - na o - bra, que en paz, e - lu -
do, ver a sus a - mi - gos en con ver - sa -
ro, a sua pos - tol ha - bló cuan - do sea - sen -

v.

18 *FIN*

dijo, _____
ción, _____
tó. _____

¡Vi - no la que que dio! _____

*Repetir desde
el principio
hasta FIN*

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 10		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>ASSC-RJR-332</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Campanilleros de la Virgen de la Aurora de Monturque, 2010.					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Cordoba	Localidad	Monturque
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia	X	Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			
Datos referentes al género					
Título de pieza	Copla de la Virgen de la Aurora		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: La menor, con modulación al homónimo mayor	24	Núm. de compases	30	3
Interválica de inicio	Unísono	2	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico		8ª justa	15	Estructura formal				
				<u>AB AB AB AB C C AB AB</u>				1
Estilo melódico	Semiador nado	2	Tempo	Andante, negra: 90	2	Metro	2 y 3/4	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica			3
Organización vocal S/A		-						
Organización vocal C/A		Canción solista con acompañamiento instrumental y alternancia del solista y grupo vocal.						5
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con el quinto verso hexasílabo		3	Temática del texto	Sobre la Virgen de la Aurora		1	
Observaciones								
La estructura formal de esta pieza es muy extensa porque primero se cantan los versos de la estrofa primero a solo y luego, el coro repite lo mismo pero con armonización a la tercera superior.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G13	
Código de variante melódica			<u>24324715122543531</u>					

COPLA DE LA VIRGEN DE LA AURORA

Monturque

♩ = 90 Solo

Voz

Nues-tra Ma - dre Vir-gen de la Au - ro - ra ha sem - bra - don -
de a - zu - ce - nas jaz - mi - nes y ro - sas y por jar - di -
Va - mos her - ma - nos que ri - dos, a que el jar - di - ne -

7

v.

Coro

huer - to de in - men - so va - lor, Nues - tra Ma -
ne - ro nues - tro re - den - tor, de a -
ro nos cor - te u - na flor, Va - mos

13

v.

- dre Vir - gen de la Au - ro - ra ha sem - bra - don huer - to
zu - ce - nas jaz - mi - nes y ro - sas y por jar - di - ne - ro
her - ma - nos que ri - dos, a que el jar - di - ne - ro nos

19

v.

FIN Solo

de in - men - so va - lor. ¡Va - mos con a -
nues - tro re - den - tor.
cor - te u - na flor. *Repetir desde el principio hasta FIN*

25

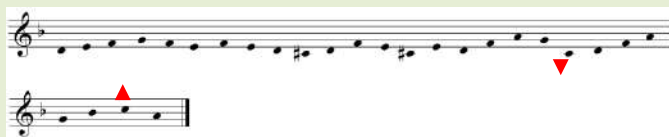
v.

Coro

mor!, ¡va - mos con a - mor!

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 11		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>ASSC-RJR-334</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Coro de la Virgen de la Aurora de Villafranca de Córdoba					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Villafranca de Córdoba
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia	X	Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			
Datos referentes al género					
Título de pieza	Copla de la Virgen de la Aurora		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Re menor con modulación al homónimo mayor	24	Núm. de compases	30	3
Interválica de inicio	3ª menor	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	8ª justa	15	Estructura formal					
			A B A B C C A B			1		
Estilo melódico	Semiador nado	2	Tempo	Andante, negra= 90	2	Metro	2/4	1
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica	4	Textura vocal	Armónica		3		
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción solista con acompañamiento instrumental y alternancia del solista y grupo vocal						3	
Estructura poética	Cuarteta deca y dodecasilábica	2	Temática del texto	Sobre el Rosario		11		
Observaciones								
Al igual que la anterior pieza, esta posee una alternancia del solista y el coro. En el perfil melódico no podemos apreciar la modulación que hace al homónimo mayor, pero en la partitura si lo podemos observar, concretamente en el compás 22.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G13		
Código de variante melódica		<u>243147151221433211</u>						

COPLA DE LA VIRGEN DE LA AURORA

Villafranca de Córdoba

= 90 quarter note

Voz

Los her-ma-nos de la be-llaAu-ro-ra re-zan el ro-sa-rio
San Fran-cis-co lle-va el es-tan-dar-te la lla-ve san Pe-dro

7

v.

al a-ma-ne-cer. los her-ma-nos de la be-llaAu-
a su san Mi-guel. San Fran-cis-co lle-va el es-tan-

15

v.

ro-ra re-zan el ro-sa-rio al a-ma-ne-cer.
dar-te la lla-ve san Pe-dro a su san Mi-guel.

23

v.

¡Al a-ma-ne-cer! ¡al a-ma-ne-cer!

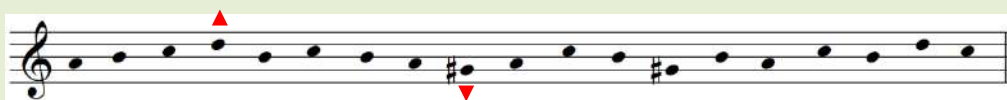
Repetir desde el principio hasta FIN

I.1.3. Córdoba (FMT-IMF)

Nº DOC.: 1		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-11</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Francisco del Moral. Esta pieza pertenece al Concurso C-04					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Cabra
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Campanilleros		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de a Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: La menor	23	Núm. de compases	32	4
Interválica de inicio	3ª menor	1	Contorno melódico	Combinado (terrazza y ond)	7
Perfil melódico	Combinado: Asc. desc.				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	6ª menor	9	Estructura formal			
			<u>AB AB C C AB AB</u>			1
Estilo melódico	Semiador nado	2	Tempo	Moderado	3	Metro 2/4 1
Estructura rítmica	Heterorítmica y heterométrica	4	Textura vocal	Armónica		3
Organización vocal S/A	-					
Organización vocal C/A	Canción solista con acompañamiento instrumental y alternancia del solista y grupo vocal					3
Estructura poética	Cuarteta con versos decasílabos en 1 y 3 y dodecasílabos en 2 y 4.	2	Temática del texto	¿?	16	
Observaciones						
<p>> Esta pieza se canta con armonización a la tercera superior en las respuestas del coro. En la actualidad se interpreta una variante de esta melodía en la localidad. Más parecida a la de Luque y a la de Monturque. Tiene una modulación al homónimo mayor en las cadencias.</p> <p>> Este documento se presentó en 1945 pero creemos que su transcripción es anterior concretamente en 1935, puesto que el autor de la recopilación, José Algívez Nuín, comenzó con su trabajo de recopilación durante ese año.</p>						
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía					G13	
Código de variante melódica		<u>23417791231433216</u>				

CAMPANILLEROS

Moderato Cabra

Voz *Solo*

The musical score is written in 2/4 time and consists of four staves. The first staff is for the voice (Voz) and begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It starts with a dynamic marking of *Solo* and a tempo marking of *Moderato*. The melody consists of a sequence of eighth and quarter notes. A double bar line with an asterisk (*) is placed below the first measure. The second staff is for the first voice part (v.) and begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It starts with a measure rest, followed by a melody of eighth and quarter notes. A double bar line with the word 'FIN' above it and the word 'Coro' above the next measure indicates the end of the first section. The third staff is for the second voice part (v.) and begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It starts with a measure rest, followed by a melody of eighth and quarter notes. A double bar line is placed at the end of the staff. The fourth staff is for the third voice part (v.) and begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It starts with a dynamic marking of *Solo* and a measure rest, followed by a melody of eighth and quarter notes. A double bar line is placed at the end of the staff.

(*)

9 *FIN Coro*

17

25 *Solo*

(*) Esta melodía viene sin letra en el original

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 2		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-12</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Campanilleros de Carcabuey. Esta pieza pertenece al Concurso C-04					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Carcabuey
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Los hermanos de la Aurora (campanilleros)		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: La menor con breve modulación a Do mayor	24	Núm. de compases	10	1
Interválica de inicio	Unísono	2	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	6ª menor	9	Estructura formal					
			A B A B			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderado	3	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Hr. y hm.	4	Textura vocal	Armónica		3		
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Cuarteta con versos deca y dodecasílabos	2	Temática del texto	Letras para completar el cancionero		13		
Observaciones								
Esta pieza es una variante particular que se cantaba en la localidad hace ya bastantes años. Es una variante única, aunque posee la característica de la pequeña modulación al relativo mayor, muy característico en estas melodías.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G¿?		
Código de variante melódica		<u>24124791132434213</u>						

LOS HERMANOS DE LA AURORA (Campanilleros)

Carcabuey

Moderato

Voz

Un her - ma - no por ir al Ro - sa - rio, dió u - na ca -
di - ce la Vir - gen Ma - ri - a, le - van - ta - teher -

6

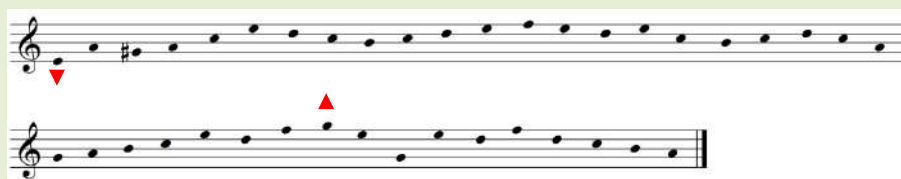
v.

i - da y rom - pióel fa - rol, y le
ma - no que no se que - bró

Nº DOC.: 3		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-13</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Campanilleros de las dos localidades: Baena y Castro del Río					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Baena y Castro del Río
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Canto de la Aurora		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: La menor con modulación a Do mayor.	24	Núm. de compases	64	7
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	10ª menor	19	Estructura formal					
			A B A B C C <u>DE</u> <u>DE</u>			1		
Estilo melódico	Semiador nado	2	Tempo	Allegro	4	Metro	2/8	5
Estructura rítmica	hr. y hm.	4	Textura vocal	Armónica		3		
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal (H/M/Mixto) con alternancia del acompañamiento instrumental.						5	
Estructura poética	Septeto de versos deca y dodecasílabos con hexasílabo en 5º verso.		3	Temática del texto	Sobre la Misa		12	
Observaciones								
En mi libro aparece otra transcripción musical de esta pieza en un tono más bajo y en otro compás: 2/4. Está en la página 324.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G1		
Código de variante melódica		<u>247147191245435312</u>						

CANTO DE LA AURORA

Castro del Río y Baena

Allegro

Voz

Intrumentos

9

17 *Coro*

V. Sa - cer - do - te Mi - nis - tro de Cris -
y lo ba - jas del cie - lo a la tie -

25 *Coro*

V. - to, *Intrumentos* que con vues - tras ma -
- rra, que con cin - co pa -

33 *Intrumentos*

V. nos e - le - vais a Dios,
la - bras de con sa - gra - ción.

41 *Coro*

V. ¡Cau - saad - mi - ra - ción! ¡Cau - saad - mi - ra - ción!

49

V. Que la os - tia por chí - ca que se - a tie - neel cuer - poy san - gre

57

V. de nues - tro Se - ñor. 1. ñor. 2.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 4		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-15</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
No aparece intérprete. Pertenece al concurso C-04					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Montilla
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Eres palma		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: La menor con modulación a Do M.	24	Núm. de compases	Ritmo libre	5
Interválica de inicio	2ª M	2	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado: asc. desc.				7



ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	6ª mayor	10	Estructura formal			
			A B C D A B C D			1
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Lento	1	Metro libre 5
Estructura rítmica	Hr. y hm.	4	Textura vocal	Armónica	3	
Organización vocal S/A	-					
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental					4
Estructura poética	Estructura especial	5	Temática del texto	Sobre la Virgen de la Aurora	1	
Observaciones						
<p>En esta tonada existe la convergencia de dos piezas, una la que pertenece a la variante G13 y otra a la variante G14. El perfil melódico se acerca más a esta última, por tanto la vamos a catalogar dentro de este grupo.</p> <p>> La estructura poética de esta tonada es también un poco especial. A continuación la transcribo:</p> <p>Eres palma, eres palma alta y encumbrada, Aurora del alba llena de bondad,</p> <p>Hermanos venid confiados que el premio tendrá, Muy cierto y seguro por la emperatriz</p> <p>Si la transcribo en una cuarteta con versos más extensos, la estructura queda de forma muy irregular y no coinciden las desinencias melódicas, porque hay dos en cada frase:</p> <p>Eres palma, alta y encumbrada, Aurora del alba llena de bondad, Hermanos venid confiados que el premio tendrá, Muy cierto y seguro por la emperatriz.</p>						
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía					G14	
Código de variante melódica		<u>24524710111543451</u>				

ERES PALMA (Rosario de la Aurora)

Montilla

Lento

Voz

E - res pal - ma, e - res pal - ma, al - ta yen-cum-bra - da,

7

v. Au - ro - ra del al - ba lle - na de bon - dad.

13

v. Her - ma - nos ve - nid. con fi a - dos que el pre - mio ten - dra,

19

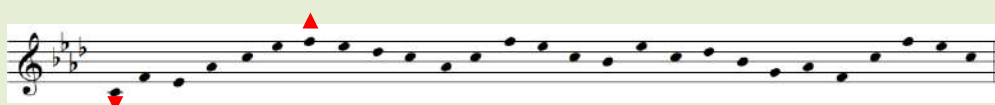
v. muy cier - toy se - gu - ro por la em - pe - ra - triz.

1.1.4. Jaén (CPJ-LTG)

Nº DOC.: 1		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CPJ-LTG-407</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
-					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Jaén	Localidad	Arjonilla
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	A la Aurora venimos buscando		Género	Simil.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Fa menor con modulación al relativo mayor	24	Núm. de compases	29	3
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Combinado	7
Perfil melódico	Combinado: asc., desc.				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	11ª justa	22	Estructura formal					
			<u>AB CD E E CD</u>			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Rápido, corchea=120	4	Metro	3/8	5
Estructura rítmica	Hr. y hm.	4	Textura vocal	Armónica		3		
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto de versos deca y dodecasílabos y hexasílabo en 5º verso.		3	Temática del texto	Sobre la Virgen de la Aurora		1	
Observaciones								
En principio, esta tonada, al igual que las tonadas de G10 de MPCP-LLP, tienen unos perfiles muy parecidos a las variantes de G7, pero tienen ciertas diferencias en los grados del decurso melódico del perfil. Creemos que ambas son la misma melodía, pero por algún motivo, estas de G10 cambiaron con respecto a G7.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G10		
Código de variante melódica	<u>24317722114543431</u>							

A LA AURORA VENIMOS BUSCANDO

Arjonilla

Voz $\text{♩} = 120$

A la Au - ro - ra ve - ni - mos bus - can - do, que di - cen que an - da por

es - te lu - gar. re - co - gien - do ro - sas y jaz - mi - nes, pa -

ra los de - vo - tos, que van a re - zar. Her - ma - nos ve - nid, cris -

tia - nos lle - gad. A re - zar - leel ro - sa - rioa Ma - ri - a siel

rei - no del cie - lo que - réis al - can - zar.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 2		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CPJ-LTG-409</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
-					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Jaén	Localidad	Los Villares
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Es María la caña de trigo		Género	Simil.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Sol mayor	22	Núm. de compases	16	2
Interválica de inicio	3ª mayor	1	Contorno melódico	Combinado	7
Perfil melódico	Combinado				7

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	5ª justa	7	Estructura formal					
			<u>AB CD</u>				1	
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderato, negra= 100	3	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Hr. y hm.	4	Textura vocal	Armónica			3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Cuarteta con versos deca y dodecasílabos	2	Temática del texto	Sobre la Virgen			2	
Observaciones								
Esta melodía tiene un ritmo muy parecido a la G5, pero el perfil melódico difiere de esta. Quizá podría ser una variante compactada. Habrá que comprobarlo. Mientras tanto no nos queda otra que ponerla en interrogación								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G5		
Código de variante melódica		<u>2221777113243422</u>						

ES MARÍA LA CAÑA DEL TRIGO

Los Villares

Voz $\text{♩} = 100$

Es Ma - ri - a la ca - ña del tri - go, San Jo - sées laes - pi - ga yel

7
ni - ñoes la flor. ——— Yel Es - pi - ri - tu San - toes el gra - no, quees -

13
táa - lli for - ma - do por o - obra de Dios.

Nº DOC.: 3		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CPI-LTG-411</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
-					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Jaén	Localidad	Torredelcampo
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Rosario de la Aurora		Género	Simil	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: La menor	23	Núm. de compases	27	3
Interválica de inicio	4º justa	1	Contorno melódico	Combinado	7
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	9ª menor	16	Estructura formal					
			<u>AB AC D AB AC</u>			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderato, negra= 112	3	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Hr. y hm.	4	Textura vocal	Armónica		3		
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto de versos deca y dodecasílabos y hexasílabo en 5º verso		3	Temática del texto	Sobre la Virgen María		2	
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G7	
Código de variante melódica		<u>23317716113243432</u>						

ROSARIO DE LA AURORA

Torredelcampo

Voz $\text{♩} = 112$

Es Ma - ri - a la ca - ña del tri - go, San Jo - sées la es - pi - ga yel

7

v. Ni - ño es la Flor. Yel Es - pí - ri - tu San - toes el gra - no quea-

13

v. lles - ta en - ce - rra - do por o - bra de Dios . Her - mo - so fa - rol.

19

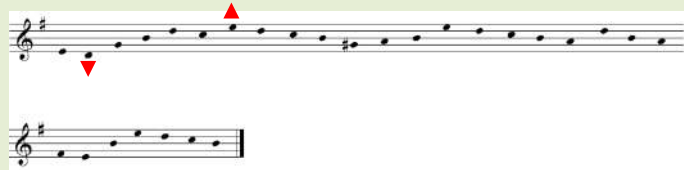
v. — Quei - lu - mi - na tus lu - ces al cie - lo y ba - jan al —

24

v. sue - lo a dar - nos fer - vor. — .

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 4		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CPJ-LTG-413</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
-					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Jaén	Localidad	Cambil
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Rosario de la Aurora		Género	Simil.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Mi menor con modulación al relativo mayor y al homónimo también mayor	24	Núm. de compases	29	3
Interválica de inicio	Unísono	2	Contorno melódico	Combinado	7
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	9ª mayor	17	Estructura formal					
			<u>AB CD E E CD</u>			1		
Estilo melódico	Silabico	1	Tempo	Moderato, negra= 112	3	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Hr. y hm.	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto de versos deca y dodecasílabos y hexasílabo en 5º verso		3	Temática del texto	Sobre la Virgen de la Aurora		1	
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G10		
Código de variante melódica		<u>24327717113243431</u>						

ROSARIO DE LA AURORA

Cambil

voz $\text{♩} = 112$

The musical score is written for voice and violin. It consists of six systems of music. Each system has a vocal line and a violin line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked as 112. The lyrics are in Spanish and describe the 'Rosario de la Aurora'.

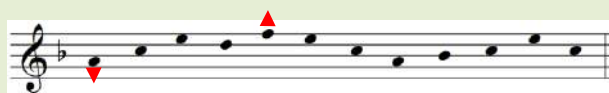
A la Au - ro - ra ve - ni - mos bus - can - do, que di - cen que
an - da por es - te lu - gar. re - co - gien - do ro -
sas y jaz - mi - nes, pa - ra los de - vo - tos que van a re -
zar Her - ma - nos ve - nid, Her - ma - nos lle -
gad. A - re - zar - leel ro - sa - rioa la Au - ro - ra, siel
Rei - no del cie - lo que réis al - can - zar.

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 5		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CPI-LTG-415 a</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
-					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Jaén	Localidad	Alcalá la Real
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Los despertadores		Género	Simil.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Fa mayor	22	Núm. de compases	10	1
Interválica de inicio	3ª mayor	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	6ª menor	9	Estructura formal					
			<u>AB C DB</u>			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderato, negra=100	3	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Hr. y hm.	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto de versos deca y dodecasílabos y hexasílabo en 5º verso		3	Temática del texto	Sobre el Rosario		11	
Observaciones								
No tenemos seguridad plena sobre qué grupo de variantes recaería esta pieza. Habrá que comprobarla con otras.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							¿?	
Código de variante melódica		<u>22114791132434311</u>						

LOS DESPERTADORES

Alcalá la Real

Voz $\text{♩} = 100$

Los her - ma - nos del Sa - to ³Ro - sa - rio, al bri - llar el

4
v. di - a van a des - per - tar. Van a des - per - tar, con sus

7
v. can - tos quea - le - gran l'au - ro - ra las al - mas de - vo - tas de nues - tra her -

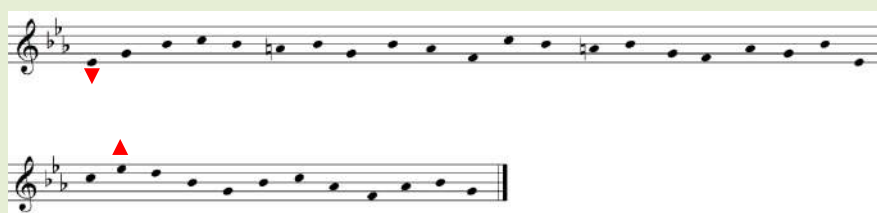
10
v. man - dad.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 6		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CPI-LTG-415 b</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
-					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Jaén	Localidad	Alcalá la Real
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Los auroros		Género	Simil.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Mi bemol mayor con modulaciones al vecinomayor	24	Núm. de compases	30	3
Interválica de inicio	5ª justa	1	Contorno melódico	Combinado (terr. Y ond.)	7
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	8ª justa	15	Estructura formal					
			<u>AB AB C D EF</u>			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderato, negra= 112	3	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Hr. y hm.	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto de versos deca y dodecasílabos y hexasílabo en 5º verso	3	Temática del texto	Sobre el Rosario				11
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G5		
Código de variante melódica		<u>243177151132434311</u>						

LOS AUROROS

Alcalá la Real

voz $\text{♩} = 112$



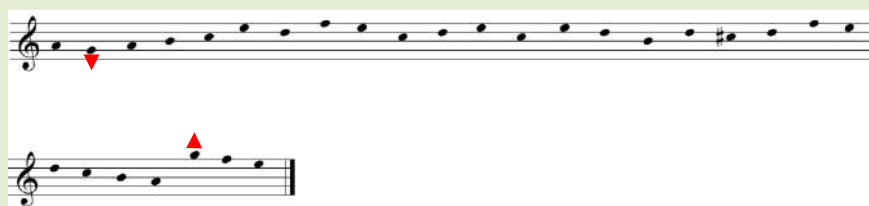
Si con - tri - to re - zás el ro - sa - rio, aun - que mu - chas cul - pas ten -
gas que pe - nar. No tees - pan - tes, que el san - to ro - sa - rio, por
gran - des que se - an, se han de per - do - nar. Cris - tia - nos ve -
nid, de - vo - tos lle - gad, zar el ro -
sa - rioa Ma - ri - a so - laz ya - le - gri - a Sol tris - te mor - tal.

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 7		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CPI-LTG-419</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
-					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Jaén	Localidad	Campillo de Arenas
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Ya la Aurora		Género	Simil	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: La menor con modulaciones al relativo mayor	24	Núm. de compases	26	3
Interválica de inicio	Unísono	2	Contorno melódico	Combinado	7
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	8ª justa	15	Estructura formal					
			<u>AB CD E CD</u>			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderato, negra=108	3	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Hr. y hm.	4	Textura vocal	Armónica		3		
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental					4		
Estructura poética	Cuarteta con versos deca y dodecasílabos	2	Temática del texto	Sobre la Virgen de la Aurora		1		
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G14		
Código de variante melódica		<u>24327715113243421</u>						

YA LA AURORA

Campillo de Arenas

$\text{♩} = 108$

Voz

Ya la Au - ro - ra bri - lla más tem - pra - no y más en - cen - di - do bri -

7

v.

lla el a - rre - bol. Que la Au - ro - ra trae es - ta ma - ña - na cie - los por al -

14

v.

fom - bra por co - ro - na el sol. por co - ro - na el sol. Que la Au - ro - ra trae

21

v.

es - ta ma - ña - na cie - los por al - fom - bra por co - ro - na el sol.

Detailed description: The image shows a musical score for the song 'Ya la Aurora' by Campillo de Arenas. It is written in 3/4 time with a tempo of 108 beats per minute. The score is for voice and two violins. The lyrics are: 'Ya la Aurora brilla más temprano y más encendido brillal a rre bol. Que la Aurora trae esta mañana na cie los por al fom bra por co ro na el sol. por co ro na el sol. Que la Aurora trae es ta ma ña na cie los por al fom bra por co ro na el sol.' The score is divided into four systems, each with a measure number (7, 14, 21) and a part label (Voz, v., v., v.).

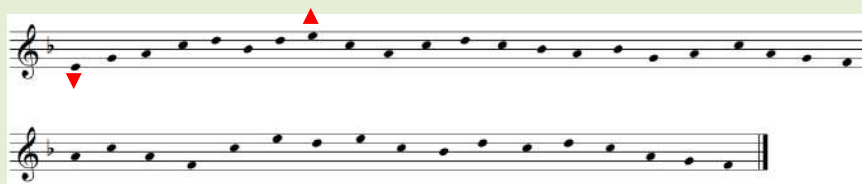
ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

I.1.5. Jaén (FMT-IMF)

Nº DOC.: 1		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		FMT-IMF-9			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Manuel Checa Rodríguez					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Jaén	Localidad	Baeza
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Rosario de la Aurora		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Modo a tono. De modo de Mi en altura La a Fa mayor	21	Núm. de compases	27	3
Interválica de inicio	Unísono	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	8 ^a	15	Estructura formal					
			A B C D E F G			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Lento	1	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A								
Organización vocal C/A	Canción en grupo con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Especial	5	Temática del texto	Sobre el Rosario				11
Observaciones								
<p>El penúltimo verso de esta tonada, es más corto de lo normal, posee solo 8 sílabas. Su estructura es la siguiente:</p> <p>El segundo domingo de octubre, En Santo Domingo hay grande función, Porque dicen que sale la Aurora, Cantando el misterio de la Encarnación.</p> <p>Vamos sin tardar. Vamos a Santo Domingo, A ver nuestra madre de consolación.</p>								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G5	
Código de variante melódica		<u>213147151112434511</u>						

ROSARIO DE LA AURORA

Baeza

Voz $\text{♩} = 58$

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of six systems of staves. The first system is for the voice (Voz), and the subsequent five systems are for voiceless parts (v.). The lyrics are written below the notes. The tempo is marked as quarter note = 58. The score ends with a double bar line at the end of the sixth system.

El se - gun - do do - min - go deoc - tu - bre en San - to Do -

6
v. min - go hay gran - de fun - ción, _____ por - que di - cen que

11
v. sa - le la Au - ro - ra can - tan - do el mis - te - rio de la En - car - na -

16
v. ción. _____ Va - mos sin tar - dar. _____ Va - mos, va - mos a

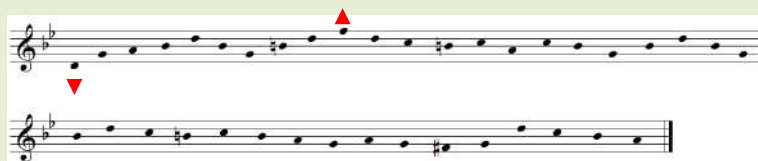
21
v. San - to Do - min - go a ver nues - tra Ma - dre de con - so - la -

26
v. ción. _____

Nº DOC.: 2		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-14</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Fernando Molina Quesada, pertenece a la Misión M-24					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Jaén	Localidad	Jódar
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Las campanitas		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Sol menor con modulaciones al homónimo mayor.	24	Núm. de compases	48	5
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Combinado (ond. y desc.)	7
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	10ª menor	19	Estructura formal					
			Todas las frases son distintas, en total 28.			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Rápido, negra= 120	4	Metro	2/4	1
Estructura rítmica	Hr. y hm. Excepto en las muletillas que si hay humor. y homom.	4	Textura vocal	Armónica		3		
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental					4		
Estructura poética	Estructura especial	5	Temática del texto	Letras de los hermanos		13		
Observaciones								
<p>Esta pieza tiene una estructura especial. En principio tiene la primera semifrase como las del grupo G10, pero luego cambia por completo, no pareciéndose en nada a ninguna de las variantes que de momento llevo analizadas.</p> <p>El texto poético es el siguiente:</p> <p>A tu puerta están las campanitas, / que se llaman ellas, Y se llama la Virgen María, / y dos margaritas, / y un ruiseñor</p> <p>Ya te le iba picando, / por la frente un colorín, Ay!, almendro florido y hermoso, / que en el mes de enero llama le atención</p>								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						¿G10?		
Código de variante melódica		<u>245177191141434513</u>						

LAS CAMPANITAS

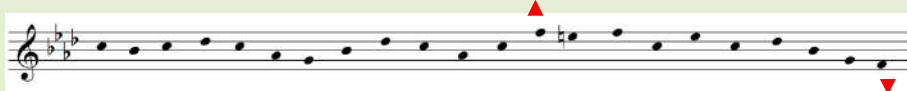
Jódar

Voz $\text{♩} = 120$

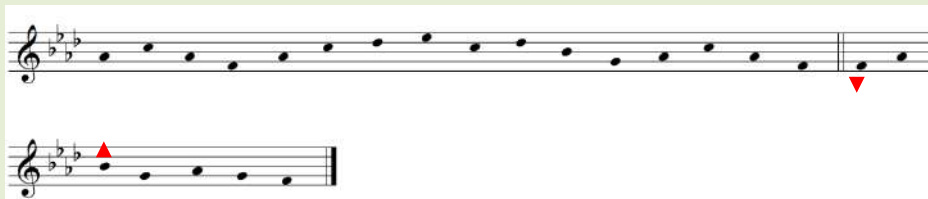
A tu puer-taes-tán las cam - pa - ni - tas que se lla - man e -
llas, y se lla - ma la Vir - gen Ma - ri - a, y dos mar - ga -
ri - tas y un rui - se - ñor yun rui se - ñor yun rui - se - ñor yun rui - se - ñor
ñor yun rui - se - ñor yun rui - se - ñor. Ya ti lei - ba pi - can - do por la fren - teun co - lo -
rin, un co - lo - rin un co - lo - rin un co - lo - rin un co - lo - rin un co - lo - rin.
Ay al men - dro flo - ri - do y her - mo - so queen el
mes d'e - ne - ro, lla - ma le - a - ten - ción, lla - ma l'a - ten - ción lla - ma l'a ten -
ción ay laa - ten - ción y laa ten - ción y laa - ten - ción y laa - ten - ció

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 3		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-16</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Encarnación Cabeza Martín, pertenece a la Misión M-13					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Córdoba	Localidad	Peal de Becerro
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	El Rosario de la Aurora	Género	Simil		

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal y modal:	23	Núm. de compases	35	4
	Fa menor y modo de La en Fa.	11			
Interválica de inicio	Unísono	2	Contorno melódico	Ondulado	4
		1			
Perfil melódico	Combinado: Ondulado y descendente				7
					7
					

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA



Ámbito melódico	9ª menor 4ª justa	16 5	Estructura formal				1	
			A B C D E D / <u>A</u> B C <u>A</u> B					
Estilo melódico	Semi/sila.	1	Tempo	Andante, negra= 84	2	Metro	2/4 y 6/8	1 4
Estructura rítmica	Hr. y hm.	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Estructura especial ambas.	5 5	Temática del texto	Sobre la Virgen de la Aurora y temática propia				1 11
Observaciones								
En esta tonada podemos encontrar dos piezas. La segunda está situada en el perfil melódico a partir de la doble línea divisoria, y en la partitura se puede observar mejor a partir del cambio de compás. Es una variante reducida de las del G3. <u>Esta parte de la pieza es la que nos interesa, pues de ella deriva una variante.</u>								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G3		
Código de variante melódica		<u>11916751124434511</u>						

EL ROSARIO DE LA AURORA

Peal del Becerro

Voz $\text{♩} = 84$

Ya es - tá la Au - ro - ra en la ca - lle pi - dien - do li - mos na si
le que - res dar, don - de sien - te re - zar el Ro - sa -
rio, ben - di - ce la ca - sa ya - le - gre se va. ¡Ay! mi
Dios, yo no sé lo que die - ra, por es - tar siem - pre al la - do de
vos. Za - pa - te - ro que ha - cien - do za - pa - tos de dí - ay de no - che la luz del can -
dil, de - mo - nios ve - nid, por el al - ma d'es té za - pa - te - ro q' al San - to Ro -
sa - rio no qui - re ve - nir.

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 4		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-17</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Carlos Fernández Martínez, pertenece a la Misión M-13					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Jaén	Localidad	Quesada
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	El Rosario de la Aurora	Género	Símil.		

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Fa mayor	22	Núm. de compases	19	2
Interválica de inicio	5ª justa	1	Contorno melódico	Combinado	7
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7ª menor	12	Estructura formal		
			<u>AB AB C D AB</u>		
					1
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante, negra = 76	2
			Metro	$\frac{3}{4}$	2
Estructura rítmica	Hr. y hm.	4	Textura vocal	Armónica	3
Organización vocal S/A	-				
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental				4
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con 5º verso pentasílabo	3	Temática del texto	Sobre la Virgen de la Aurora	1
Observaciones					
En esta pieza podemos observar una evolución del grupo de variantes G3 al grupo G5. Creemos que aquéllas evolucionan hacia éstas, porque tienen un sistema melódico más arcaico y porque si observamos la línea melódica, nos damos cuenta de que es una transformación gradual hacia G5. En esta variante concretamente, podemos ver mejor esa evolución, tiene el contorno melódico parecido a G3 pero luego el perfil melódico delata que se trata de G5.					
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía					G5
Código de variante melódica	<u>22217712112243431</u>				

EL ROSARIO DE LA AURORA

Quesada

Voz $\text{♩} = 76$

Pa - ja - ri - tos que al rom - per el al - ba por en - tre las ra - mas can -
ro - sas fra - gan - tes y her - mo - sas que sem - bró Ma - ri - a con -

7

v. $\text{♩} = 76$

táis con pla - cer, por - que vie - ne la Au - ro - ra Ma - ría a re - par - tien - do
tra Lu - ci - fer, por - que vie...

13

v. $\text{♩} = 76$

flo - res al a - ma - ne - cer. An - dar y co - ger, an - dar y co - ger e - sas

I.1.6. Granada (CPG-GTR)

Nº DOC.: 1		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CPG-GTR-620</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Granada	Localidad	Alfornón
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	La Aurora		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal menor con influencias modales	23	Núm. de compases	11	2
Intervállica de inicio	3ª menor	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	5ª justa	7	Estructura formal					
			<u>AB AB</u>			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante negra= (90)	2	Metro	4/4	3
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental						3	
Estructura poética	Cuarteta con versos deca y dodecasílabos		2	Temática del texto	Sobre la Virgen de la Aurora		1	
Observaciones								
El tercer grado inestable es el que le confiere influencias modales. Por lo demás es tonal porque mantiene grados de fundamental y dominante.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G16		
Código de variante melódica		<u>2321477112343321</u>						

LA AURORA (341)

Alfomón

Andantino

voz

El ro - ci - o de la ma - dru - ga - da, pa - ra la ca -

5

v.

be - za di - cen quecha - ce mal, sa - ca - re - mos laAu - ro - raa la ca - lle,

9

v.

queex - tien - da su man - toy nos co - bi - ja - rá.

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 2		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CPG-GTR-622</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Simil.					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Granada	Localidad	Almegijar
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	La Aurora		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Do mayor	22	Núm. de compases	25	3
Interválica de inicio	3ª mayor	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico		7ª mayor	13	Estructura formal				
				<u>AB AB C DE FG</u>			1	
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante, negra= (90)	2	Metro	2/4	1
Estructura rítmica	Heterorítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A		-						
Organización vocal C/A		Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental					4	
Estructura poética	Septeto de versos deca y dodecasílabos y hexasílabo en 5º verso.		3	Temática del texto	Sobre el Rosario		11	
Observaciones								
Esta tonada pertenece al G5 de variantes. Pero podemos apreciar ciertos cambios en el perfil melódico con respecto a otras variantes del mismo grupo. Esta en ámbito compacto y reducido y con el metro cambiado (de 3 a 2 partes). Podría dar un nuevo grupo de variantes, pero cuando cantamos la melodía, podemos apreciar los rasgos de las variantes del G5, por lo que nos decantamos por esta hipótesis, antes que generar otro grupo diferente.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G5		
Código de variante melódica			<u>223147131121434311</u>					

LA AURORA (342)

a) Los faroles ya están encendidos

Almegija

Andante

Voz

Los fa - ro - les ya es - tan en - cen - di - dos, por fal - ta de gen - te no pue -
den - sa - lir. Lla - ma - re - mos an - ge - les del cie - lo queal - san - to - ro -
sa - rio ven - gan aa - sis - tir. Ven - gan aa - sis - tir. Si tu di - cha no fue -
ra tan gran - de sea - ca - ba - rael mun - do con fue - go sin fin, si tu di - cha no fue -
ra tan gran - de sea - ca - ba - rael mun - do con fue - go sin fin.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 3		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CPG-GTR-623a</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Símil.					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Granada	Localidad	Almegíjar
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Por lo más alto del cielo		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Fa mayor	22	Núm. de compases	14	2
Interválica de inicio	2ª mayor	2	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7ª menor	12	Estructura formal					
			A B C D A B C				1	
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante molto, negra= (90)	2	Metro	6/8	4
Estructura rítmica	Isorrítmica e isométrica	1	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Cuarteta octosilábica	1	Temática del texto	Sobre los santos				5
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G ¿?		
Código de variante melódica		22224712112413415						

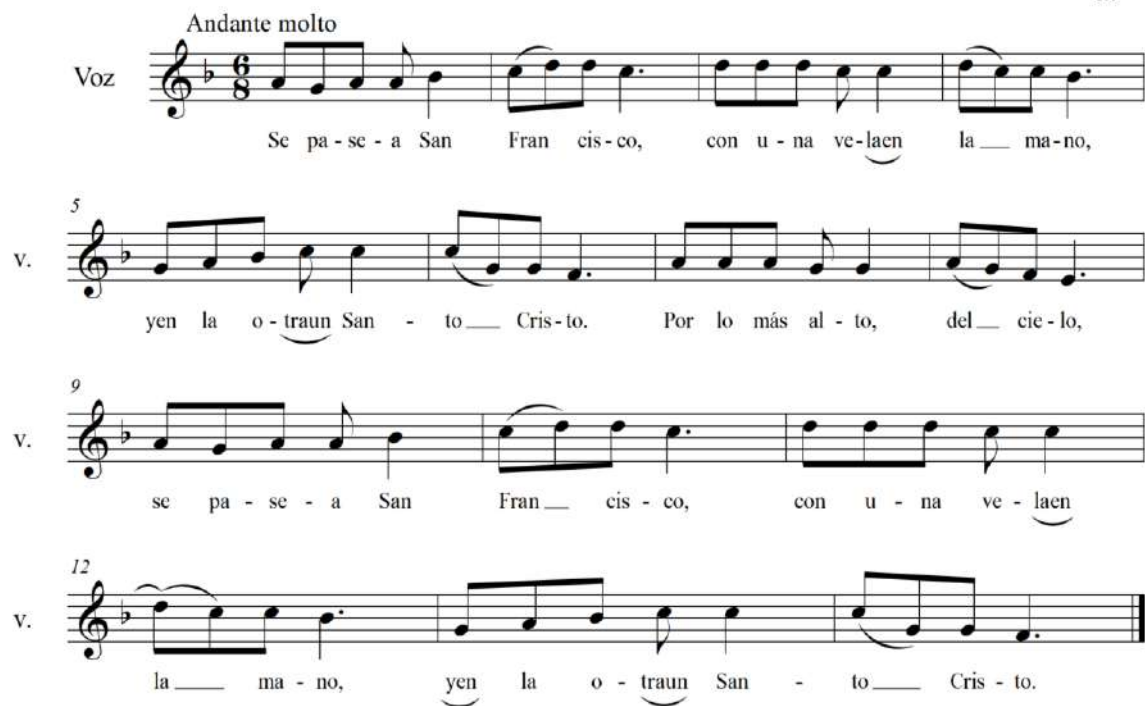
LA AURORA (342)

b) Por lo más alto del cielo

Almegijar

Andante molto

Voz



Se pa - se - a San Fran cis - co, con u - na ve - lacn la ma - no,

5 y en la o - traun San - to Cris - to. Por lo más al - to, del cie - lo,

9 se pa - se - a San Fran cis - co, con u - na ve - lacn

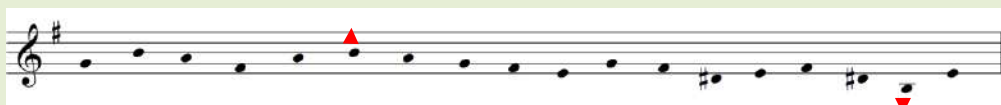
12 la ma - no, y en la o - traun San - to Cris - to.

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 4		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CPG-GTR-623b</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Símil.					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Granada	Localidad	Almegíjar
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Campanillas llaman a tu puerta		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Mi menor	23	Núm. de compases	23	3
Interválica de inicio	3ª menor	1	Contorno melódico	Descendente	2
Perfil melódico	Descendente				2



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	8ª justa	15	Estructura formal					
			A B C D A B				1	
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante, negra= (90)	2	Metro	3/8	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Cuarteta con versos deca y dodecasílabos		2	Temática del texto	Sobre la Virgen María		2	
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G16	
Código de variante melódica			<u>23312215112543422</u>					

LA AURORA (342)

c) Campanillas llaman a tu puerta

Almegijar

Andante

Voz

Cam-pa - ni - llas lla - man a tu puer - ta, ni - te lla - man

6
e - llas, ni te lla - mo yo: que te lla - ma la Vir - gen Ma -

11
ri - a con dul - ces pa - la - bras de con - so - la - ción, que te

16
lla - ma la Vir - gen Ma - ri - a, con dul - ces pa -

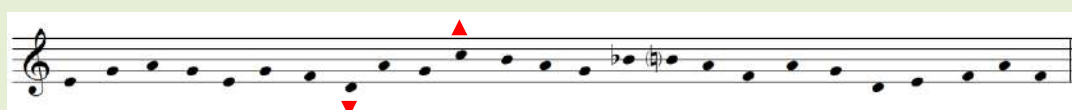
20
la - bras de con - so - la - ción.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 5		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CPG-GTR-625</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Símil.					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Granada	Localidad	Bérchules
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	La Aurora		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Do mayor con modulaciones pasajeras a Sol menor y finalización en Fa mayor	24	Núm. de compases	24	3
Interválica de inicio	3ª mayor	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

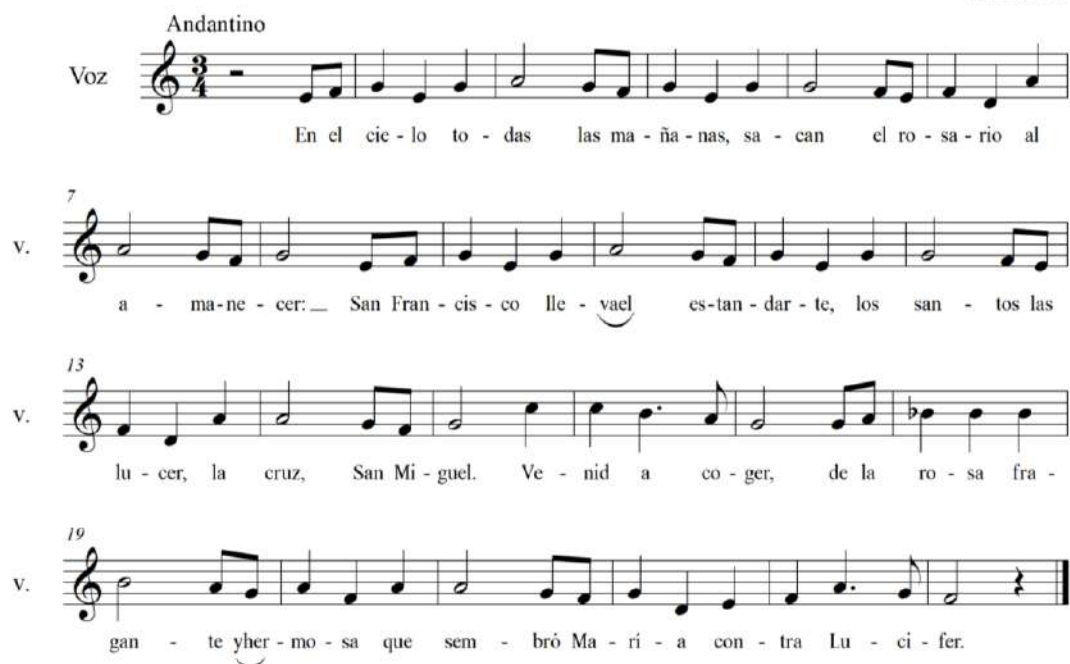
Ámbito melódico	6ª menor	9	Estructura formal					
			<u>AB AB C DE</u>			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andantino, negra = (90)	2	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto de versos deca y dodecasílabos y hexasílabo en 5º verso.	3	Temática del texto	Sobre el Santo Rosario				3
Observaciones								
Mismo caso que la pieza anterior con referencia CPG-GTR-622 .								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G5		
Código de variante melódica		<u>2431479112243433</u>						

LA AURORA (343)

Bérchules

Andantino

Voz



En el cie - lo to - das las ma - ña - nas, sa - can el ro - sa - rio al

7
a - ma - ne - cer: — San Fran - cis - co lle - vael es - tan - dar - te, los san - tos las

13
lu - cer, la cruz, San Mi - guel. Ve - nid a co - ger, de la ro - sa fra -

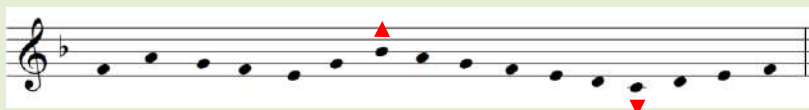
19
gan - te yher - mo - sa que sem - bró Ma - rí - a con - tra Lu - ci - fer.

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 6		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CPG-GTR-626</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Símil.					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Granada	Localidad	Bubión
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza		Género			

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Re menor /Fa mayor	24	Núm. de compases	14	2
Interválica de inicio	3ª menor	1	Contorno melódico	Descendente	2
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7ª mayor	13	Estructura formal					
			<u>AB AB C C AB</u>			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante, negra= (90)	2	Metro	4/4	3
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto de versos deca y dodecasílabos y hexasílabo en 5º verso		3	Temática del texto	Sobre el Rosario de la Aurora		11	
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G16	
Código de variante melódica			<u>242127131123434311</u>					

La aurora (344)

Bubi6n

Andante

Voz

1. Un de - vo - to por ir al ro - sa - rio, por u - na ven - ta - na se qui - so ti -
2. Vir - gen Ma - ri - a, le di - jo: "de - ten - te de - vo - to por la puer - ta -

6

V.

1. rar, Y la Her - ma - nos ve - mid, her - ma - nos - lle - gad, que sa - lien - do las cla -
2. sal.

11

V.

ras del di - a, la Vir - gen Ma - ri - a a - guar - dan - does - tá.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 7		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CPG-GTR-627</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Símil					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Granada	Localidad	Cherín
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	La Aurora		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Do mayor	22	Núm. de compases	35	4
Interválica de inicio	5ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	8ª justa	15	Estructura formal					
			<u>AB AB CD CD EF CD CD</u>				1	
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Allegretto, corchea=(100)	3	Metro	3/8	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto de versos deca y dodecasílabos y hexasílabo en 5º verso	3	Temática del texto	Sobre la Virgen de la Aurora				1
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G5		
Código de variante melódica		<u>22414715113543431</u>						

LA AURORA (345)

Cherin

Allegretto

Voz

En el puen-te de la San-taAu - ro-ra, la rue-da deun - ca-rro aun - ni-ño - pi-

8

1. 2.

V.

lló. En el Sie-te ho - ras es - tu - vo di - fun - to; la Vir - gen Ma -

15

1. 2.

V.

rí - a lo re - su - ci - tó. Sie-te to. Cris - tia - nos ve -

22

V.

nid, de - vo - tos lle - gad a re - zar el ro - sa - rioa Ma - rí - a so -

29

1. 2.

V.

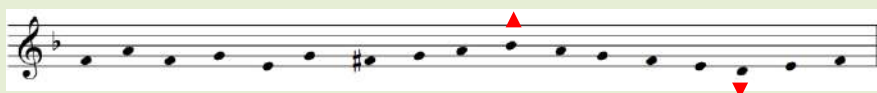
laz ya - le - gri - a del tris - te mor - tal. a re - tal .

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 8		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CPG-GTR-629</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Símil.					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Granada	Localidad	Juviles
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	La Aurora		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Re menor con modulación pasajera al reativo mayor	24	Núm. de compases	24	3
Interválica de inicio	3ª menor	1	Contorno melódico	Ondulado y desc.	7
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

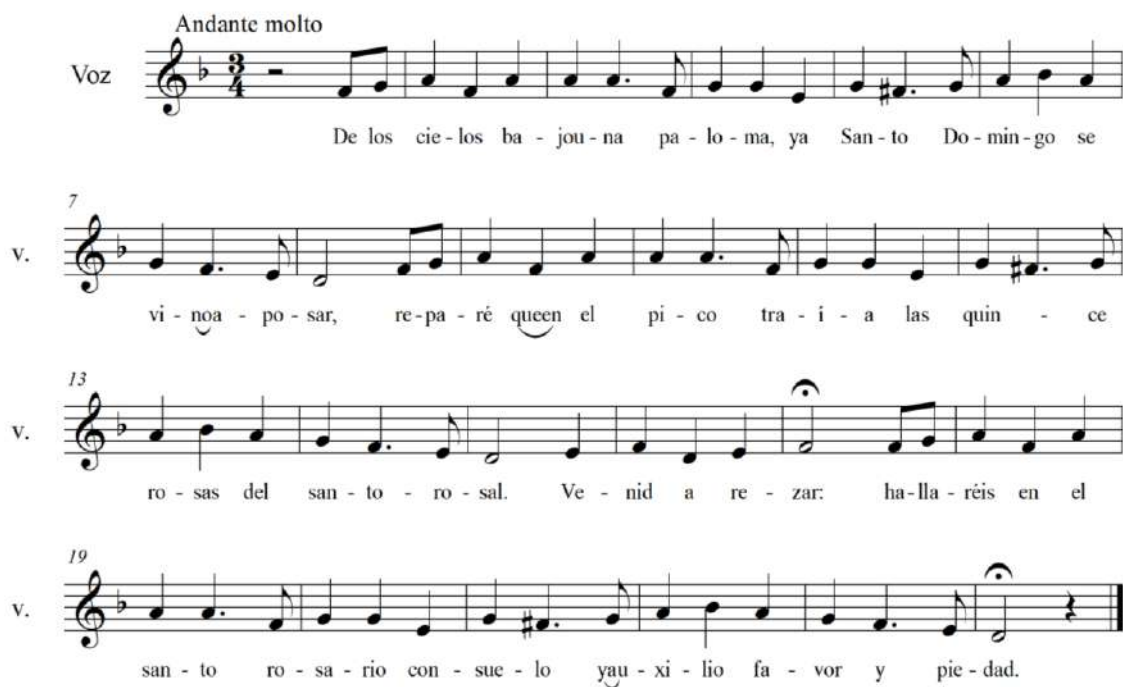
Ámbito melódico		6ª mayor	10	Estructura formal				
				AB AB C AB			1	
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante molto, negra= (90)	2	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A		-						
Organización vocal C/A		Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental					4	
Estructura poética	Septeto de versos deca y dodecasílabos y hexasílabo en 5º verso		3	Temática del texto	Sobre el Rosario		11	
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G16		
Código de variante melódica			<u>243177101122434311</u>					

LA AURORA (346)

Juviles

Andante molto

Voz



De los cie-los ba - jou - na pa - lo - ma, ya San - to Do - min - go se

7
vi - noa - po - sar, re - pa - ré queen el pi - co tra - i - a las quin - ce

13
ro - sas del san - to - ro - sal. Ve - nid a re - zar: ha - lla - réis en el

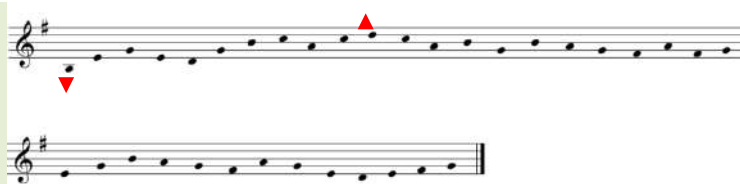
19
san - to ro - sa - rio con - sue - lo yau - xi - lio fa - vor y pie - dad.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 9		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CPG-GTR-632</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Símil.					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Granada	Localidad	Lanjarón
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	La Aurora		Género	Símil.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Mi menor con modulación al relativo mayor.	24	Núm. de compases	40	4
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Combinado: ondulado y en terraza	7
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico							
10ª mayor		20		Estructura formal			
				<u>AB CD E CD</u>			1
Estilo melódico							
Silábico	1	Tempo	Andante tranquilo, negra = (85)	2	Metro	2/4	1
Estructura rítmica							
Heterorrítmica y heterométrica		4		Textura vocal	Armónica		3
Organización vocal S/A							
		-					
Organización vocal C/A							
		Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental				4	
Estructura poética							
Septeto de versos deca y dodecasílabos y hexasílabo en 5º verso		3		Temática del texto	Jesucristo		9
Observaciones							
Este nuevo grupo de variantes deriva del G14, sobre todo en su segunda frase y en lo que le sigue. Sucede que la primera frase en este nuevo G17, está cambiada por un comienzo ascendente, y las del grupo G14 tienen un comienzo donde repiten la primera nota en los compases que siguen a la anacrusa o haciendo floreos como la pieza de Priego de Córdoba. Se podrían agrupar estas nuevas tonadas en las variantes del grupo G14, pero hemos decidido agruparlas con otro número por las características del comienzo.							
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G17	
Código de variante melódica							
		<u>24417720112143439</u>					

LA AURORA (347)

Lanjarón

Andante tranquilo

Voz

(instrumentos)

Je - su - cris - to

8

v. que - dó con no - so - tros en el Sa - cra - men - to gran - de

15

v. del al - tar, y del vi - no nos de - jo su san - gre

22

v. y del pan su cuer - po y di - vi - ni - dad. Pan con sus - tan -

29

v. cial, pan ba - ja - do del cie - lo por án - gel que al - hom -

36

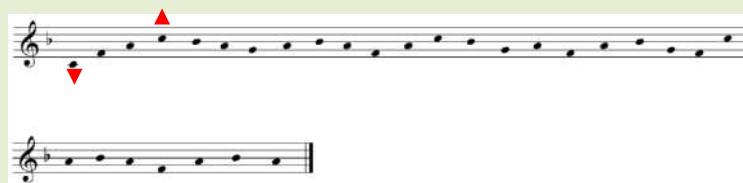
v. bre re - ga - la tan ri - co man - jar.

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 10		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CPG-GTR-634</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Símil.					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Granada	Localidad	Lanjarón
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	La Aurora		Género	Símil.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Fa mayor	22	Núm. de compases	20	2
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	8ª justa	15	Estructura formal					
			A B C D E F C D		1			
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Lento, negra = (50)	1	Metro	3 y 4/4	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto de versos deca y dodecasílabos y hexasílabo en 5º verso		3	Temática del texto	Sobre la Virgen de la Aurora.		1	
Observaciones								
<p>Esta pieza es casi inclasificable, pero dado que tiene un giro melódico parecido a la anterior que pertenece al G17, hemos decidido incluirla en este grupo. Sucede que tiene también giros melódicos parecidos a las del G5. Por tanto es una pieza que está construida casi a retazos de otras variantes.</p> <p>En estas dos piezas (632 y 634) también podemos encontrar relaciones melódicas con las del G3, concretamente en la segunda semifrase.</p> <p>Después de una segunda vuelta nos hemos dado cuenta de que son melodías diferentes con estructuras melódicas de otras variantes.</p>								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G17		
Código de variante melódica		<u>22214715111543431</u>						

LA AURORA (347b)

Lanjarón

Solemne y despacio

Voz

Le - van - ta - os de - vo - tos cris - tia - nos a - la - bar a que - lla

5

1. 2.

v. quees Ma - dre de Dios, Le - van Dios, a la pu - ray can - di -

9

v. daa - zu - ce - na, Rei - na de los cie - los, Au - ro _____ del Sol.

13


v. A su res - plan dor, a su res - plan - dor, se re - plie - ga laos - cu -

17

v. ra ti - nie - bla, yal hom - bre lo col - ma de glo - yho - nor.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 11		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CPG-GTR-637</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Símil.					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Granada	Localidad	Laroles
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	La Aurora		Género	Símil.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Modal: Modo menor	20	Núm. de compases	25	3
Interválica de inicio	3ª menor	1	Contorno melódico	Combinado, en terraza y ondulado	7
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7ª menor	12	Estructura formal					
			<u>AB CD E C'F'</u>				1	
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Allegretto, negra= (115)	3	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con alternancia del acompañamiento instrumental						5	
Estructura poética	Septeto de versos deca y dodecasílabos y hexasílabo en 5º verso	3	Temática del texto	Sobre la Virgen de la Aurora				1
Observaciones								
El perfil melódico de esta pieza difiere de las del G3, pero es variante de ellas. Sucede que está en un ámbito melódico más amplio y tiene algunas modificaciones en donde aquellas realizan giros melódicos en corcheas, esta la hace por medio de negra con puntillo y corchea (compas 11). La parte instrumento es tonal, pero la vocal, con el séptimo grado en función de subtónica, nos lleva a la conclusión de que es modal, pero modal con sonoridad menor y no modo de La								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G3		
Código de variante melódica		<u>20317712113243531</u>						

LA AURORA (348)

a) La alborada ya está asomando

Laroles

Voz *Allegretto*

(Instrumentos)

6

v. La al-bo - ra - da yaes - tá

11

v. a - so-man do, yel sol con sus ra - yos, ya pron - to sal - drá. Le - van - ta - os no seais

16

v. pe - re-zo - sos, que la Vir - gen pu - ra os lo va a pre - miar. Des - pier - ta - te ya y a -

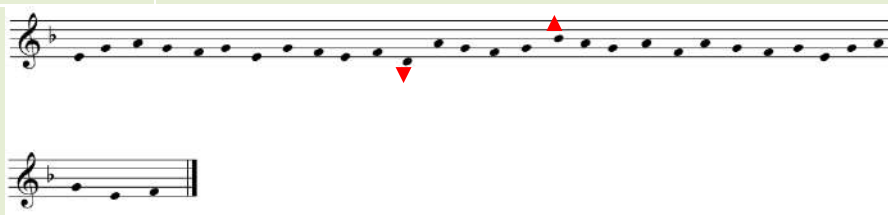
21

v. cu - de pron - to a re - zar - le ya dar a - le - grí - a a su Ma - jes - tad.

Nº DOC.: 12		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CPG-GTR-639</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Símil.					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Granada	Localidad	Lobras
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	La Aurora		Género	Símil.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Fa mayor	22	Núm. de compases	16	2
Interválica de inicio	3ª menor	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Ondulado				4



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	6ª mayor	13	Estructura formal					
			<u>AB CD</u>			1		
Estilo melódico	Silabico	1	Tempo	Andantino, negra = (80)	2	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Cuarteta con versos deca y dodecasílabos		2	Temática del texto	Sobre el demonio		6	
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G5	
Código de variante melódica			<u>22214413112243426</u>					

LA AURORA (349)

Lobras

Andantino

Voz

El de - mo - nio como es tan tra - vie - so, en u - na be - llo - ta se

7

v.

qui - so me - ter. Y la Vir - gen Ma - ri - a le di - ce: "De - ten - te, de -

13

v.

mo - nio, no vas a co - ger". Y la ger.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 13		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CPG-GTR-640</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Símil.					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Granada	Localidad	Torvizcón
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	La Aurora		Género	Símil.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Do mayor	22	Núm. de compases	27	3
Interválica de inicio	3ª menor	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Ondulado				4



ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	5ª justa	7	Estructura formal					
			<u>AB AB CD E FCD</u>			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante, negra = (80)	2	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto de versos deca y dodecasílabos y hexasílabo en 5º verso	3	Temática del texto	Sobre el infierno (perezoso)				6
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G5	
Código de variante melódica		<u>2231447112243436</u>						

LA AURORA (350)

Torvizcón

Andante mosso

voz



Pe - re - zo - so quees - tás en la ca - ma, o - yen - do las vo - ces del

7

1. 2.

v.

des - per - ta - dor. Pe - re - /dor. Si las o - yes y no te le - van - tas se - rás del in -

14

v.

fier - no te - rri - ble ti - zón. Ve - nid aad - mi - rar, ve - nid aad - mi - rar, a la

21

v.

Rei - na de cie - los y tie - rra, la flor pri - mo - ro - sa del San - to - Ro - sal.

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 14		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CPG-GTR-641</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Símil.					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Granada	Localidad	Ugíjar
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	La Aurora		Género	Símil.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Re menor con modulación pasajera a su homónimo mayor.	24	Núm. de compases	30	3
Interválica de inicio	3ª mayor	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	6ª menor	9	Estructura formal					
			AB AB AB			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Allegretto, negro = (110)	3	Metro	3/8	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con alternancia del acompañamiento instrumental						5	
Estructura poética	Cuarteta con versos deca y dodecasílabos		2	Temática del texto	Sobre Jesucristo		9	
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G16	
Código de variante melódica			<u>2431479113543429</u>					

LA AURORA (351)

Ugijar

Allegreto

voz

Hoy do - min - go ce - le - bran los cie - los laen - tra - da de Cris - to en

7

v.

Je - ru - sa - lén. La ce - le - bran con ra - mas deo - li - vo con

13

v.

ca - pas ten - di - das yho - jas del lau - rel. (instrumentos)

19

v.

La ce - le - bran con ra - mas deo -

25

v.

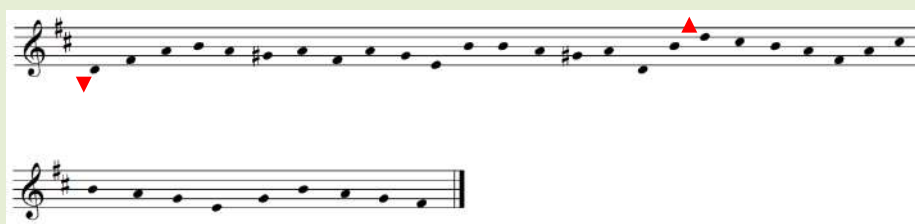
li - vo, con ca - pas ten - di - das yho - jas de lau - rel.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 15		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CPG-GTR-642</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Símil.					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Granada	Localidad	Ugíjar
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	La Aurora		Género	Símil.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Re mayor	22	Núm. de compases	27	3
Interválica de inicio	5ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	8ª justa	15	Estructura formal					
			AB AB CD			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante	2	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Símil.	1	Textura vocal	Armónica	3			
Organización vocal S/A								
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con alternancia del acompañamiento instrumental					5		
Estructura poética	Cuarteta con versos deca y dodecasílabos.	2	Temática del texto	Sobre la Virgen de la Aurora	1			
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía					G5			
Código de variante melódica		<u>22314715</u> 112213521						

LA AURORA (351)

b) Versión moderna

Ugijar

Andante

Voz

Oh di - cho - sa la ciu dad deU - gi - jar queen el Bár - bol tie - ne pa -

7
la - cio re - al en laer - mi - ta de Sal Il - de - fon - so don - dees - ta laAu -

13 *Instrumentos*
ro - ra Rei - na ce - les - tial.

19
en laer - mi - ta de San - Il - de - fon - so don - dees - tá laAu - ro - ra Ma -

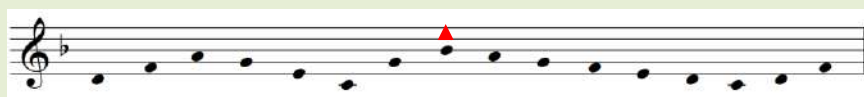
25
dre ce - les - tial en laer / tial.

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 16		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CPG-GTR-643</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Símil.					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Granada	Localidad	Válor
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	La Aurora		Género	Símil.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal menor	24	Núm. de compases	24	3
Interválica de inicio	3ª menor	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7ª menor	12	Estructura formal		
			A B A B C A B		1
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante tranquilo.	2
			Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Símil.	1	Textura vocal	Armónica	3
Organización vocal S/A	-				
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental				4
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con el quinto verso hexasílabo	3	Temática del texto	Sobre Jesucristo	9
Observaciones					
Lo que puede parecer un subtónica, creemos que en realidad es la quinta nota de la tríada del relativo mayor o la dominante en sí. Sucede que al colocarla en el contexto de la pieza le da un aire modal por parecer que es subtónica. Por eso en la tabla aparece también el número 11 y el 24 con interrogación.					
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía					G16
Código de variante melódica	<u>24314712112213439</u>				

LA AURORA (352)

Válor

Andante tranquilo

Voz

En lai - gle - sia del pue - blo de Vá - lor, hay u - na ban -

6

v. de - ra, pa - ra tre - mo - lar. El que quie - ra sen - tar pla - za en e - lla

12

v. Je - sús de la Ye - dra es el ca - pi - tán Ved - loen el al - tar, re - par -

17

v. tien - do las lu - ces del di - a, y con a - le gri - a nos lla - maa re - zar

23

v. re - par - /zar)

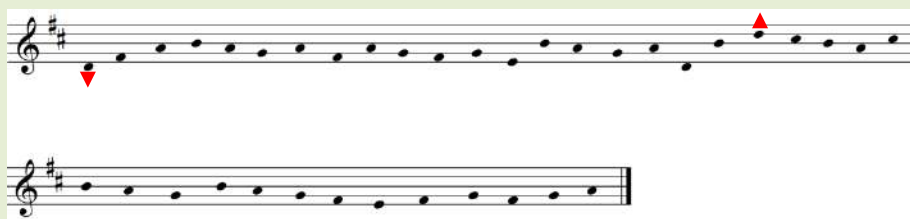
1. 2.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 17		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CPG-GTR-645</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Símil.					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Granada	Localidad	Yegen
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	La Aurora		Género	Símil.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Re mayor	22	Núm. de compases	29	3
Interválica de inicio	5ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	8ª justa	15	Estructura formal			
			<u>AB CD EF CD</u>			1
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Allegretto	3	Metro 3/8 5
Estructura rítmica	Símil.	4	Textura vocal	Armónica	3	
Organización vocal S/A	-					
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental					4
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con el quinto verso hexasílabo	3	Temática del texto	Sobre la Virgen	2	
Observaciones						
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía					G5	
Código de variante melódica		<u>22314715113543432</u>				

LA AURORA (353)

Yegen

Allegretto

Voz 

El que di-ce que a-maa la Vir-gen y lue-go blas - fe-ma el nom-bre de Dios.

9 

— Co - me-teun pe - ca-do muy gran-de y noes buen cris - tia-no ni buen es - pa - ñol.

17 

— Ver-güen-za le dé de pe - dir per - dón, que lo mis - mo quea - que-llos ju-

25 

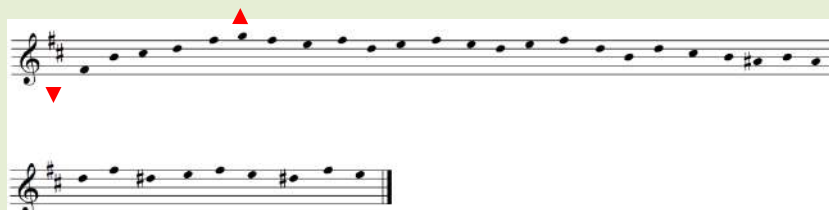
di - os lees - cu - peen la ca - ra a nues - tro - Se - ñor.

I.1.7. Granada (MRCM-SMR)

Nº DOC.: 1		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MRCM-SMR-272</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Cantan: Carmen Gálvez Ruíz y otros.					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Granada	Localidad	Aldeire
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Coplas de la Aurora		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Si menor con modulaciones pasajeras a Re mayor y a Si mayor.	24	Núm. de compases	20	2
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Combinado: Terraza y ondulado	7
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	9ª mayor	17	Estructura formal					
			A B C D <u>EE</u> C D C' D'			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante, negra=90	2	Metro	6/8	4
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con quinto verso hexasílabo.		3	Temática del texto	Sobre la Virgen de la Aurora		1	
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G10		
Código de variante melódica		<u>24217717112443431</u>						

COPLAS DE LA AURORA

Aldeire

Voz $\text{♩} = 90$

Es Ma - rí a la bar-ca de pla-ta ___ San Jo-seel pi - lo-to el Ni-ñoel tí-
món ___ y los re-mos son los an-ge - li - tos ___ que lle-van al puer-to es táem-bar-ca -
ción ___ y los /ción. ___ ¡Que di - chay queho-nor! ¡Qué di - chay queho-nor En-con-
trar-sea laAu-ro-raen la ca-lle ___ en-tre sus her - ma-nos en cor-po-ra - ción. ___ En-con-
trar-sea laAu-ro-raen la ca-lle ___ en-tre sus her - ma-nos en cor-po-ra - ción ___

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 2		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MRCM-SMR-276</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Comunicante: Ramón Ladrón de Guevara Porcel y otros.					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Granada	Localidad	Aldeire
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Coplas de la Aurora		Género	Símil.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Do menor con modulación Mi M	24	Núm. de compases	63	7
Interválica de inicio	Unísono	2	Contorno melódico	Combinado: en terraza y ondulado	7
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7ª menor	12	Estructura formal					
			<u>AB AC DE D'E F DG D'G</u>			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Lento, negra = 60	1	Metro	2/4	1
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con quinto verso hexasílabo.	3	Temática del texto	Sobre la Trinidad				15
Observaciones								
<p>Esta pieza es una variante del G14. Pero tiene una amplitud más extensa que las anteriores, puesto que repite por pares las frases, primera y segunda, tercera y cuarta y sexta y séptima. Se puede observar en la estructura formal.</p> <p>La transcripción no nos parece del todo correcta pues, esta pieza se puede cantar en mi o en la menor, no siendo necesario añadir cuatro sostenidos y cantarla en una tonalidad tan poco frecuente como la de Do sostenido menor. Seguramente esto sucederá porque los intérpretes le pusieron la cejilla a la guitarra y la cantaron en esa tonalidad y el transcriptor lo copió directamente en esa tonalidad.</p>								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G14		
Código de variante melódica		<u>247277121111434315</u>						

COPLAS DE LA AURORA

Aldeire

Voz $\text{♩} = 60$

De-mos to - dos los muy bue - nos di - as, a Dios ya su

8
ma - dre quen la cor - tees - tán. De-mos to - dos los muy bue - nos di - as

16
a Dios ya su ma - dre quen la cor - tees - tán. Pa-dre Hi - jo yEs - pi -

24
ti - tu San - to, son las tres per - so - nas de la Tri - ni - dad. Pa-dre,

32
Hi - jo yEs - pi - ri - tu San - to, son las tres per - so - nas de la Tri - ni

41
dad. Te - ned a - ten - ción, que Ma - ri - a pro - cu - ra li - brar - nos de es -

49
te des - tie - rro, y de la per - di - ción, que Ma - ri - a pro - cu - ra li -

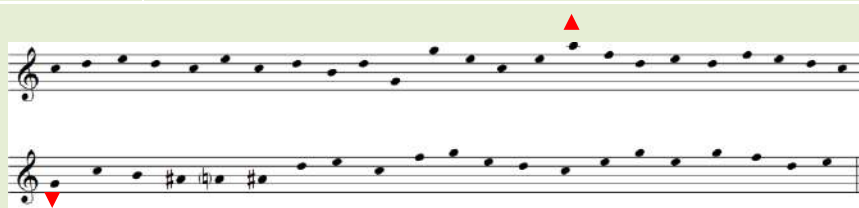
57
brar - nos de es - te des - tie - rro y de la per - di - ción.

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 3		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MRCM-SMR-277</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Comunicante: Ramón Ladrón de Guevara Porcel y otros.					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Granada	Localidad	Jérez del Marquesado
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Rosario de la Aurora		Género	Símil.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Inclasificable	¿21?	Núm. de compases	42	5
Interválica de inicio	2ª m.	1	Contorno melódico	Combinado	7
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	9ª mayor	17	Estructura formal					
			A B C D E F G H I H' J H'' K				1	
Estilo melódico	Semiador nado	2	Tempo	Andante, negra=75	2	Metro	2/4	1
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Cuartetas y terceros con versos irregulares		5	Temática del texto	Salve María		2	
Observaciones								
Esta pieza no pertenece a las variantes del Rosario de la Aurora. La razón por la que hemos decidido incluirla en este análisis es porque la primera semifrase de Dios te Salve, se corresponde con la primera semifrase de los Misterios Gozosos transcritos en gregoriano en el libro del Rosario de Lope de Vega (siglo XVII). Estos cantos aún se interpretan en Salamanca, pero no tienen que ver nada con las variantes del Rosario de la Aurora. Quizá algo tengan que ver con las del Rosario en sí, pero para eso tendríamos que analizar las tonadas que se interpretan en este género religioso.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G¿?		
Código de variante melódica								

ROSARIO DE LA AURORA

Jérez del Marquesado

$\text{♩} = 75$

Voz. 
Dios te sal - ve _____ Ma - ri - a, lle - na e - res _____ de

9 
gra - cia, el Se - ñor es _____ con - ti - go, _____ ben

17 
di - ta _____ tú e _____ res, _____ en - tre to - das _____ las mu - je - res

25 
y ben - di _____ to _____ es el fru - to de _____ tu _____ vien - tre Je - sus, _____

33 
San - ta Ma - ri - a, ma - dre de Dios, _____ rue - ga por no - so - tros, los pe - ca - do - res, _____ a -

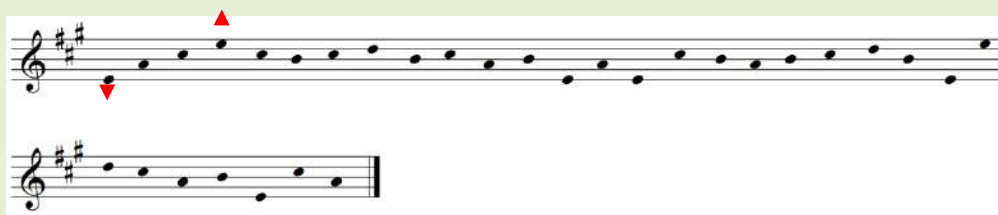
39 
ho - ra _____ yen _____ la ho - ra de nues - tra muer - te, A - mén Je - sús. _____

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 4		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MRCM-SMR-279a</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Comunicante: Isabel Fajardo Quintero y otros					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Granada	Localidad	Albuñán
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Rosario de la Aurora		Género	Símil.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: La mayor	23	Núm. de compases	19	2
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	8ª justa	15	Estructura formal					
			<u>AB</u> <u>CD</u> E F E' G				1	
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Rápido, negra=160	4	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica	4	Textura vocal	Armónica		3		
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Estructura de seguidilla más muletilla (Ave María)	4	Temática del texto	Otras advocaciones		2		
Observaciones								
<p>Nos encontramos con una verdadera curiosidad, porque esta melodía, cuando la cantamos parece que es una nueva variante melódica, pero cuando observamos el perfil melódico de los dos primeros versos, podemos observar similitud con las variantes del G5. Es curioso, que algunas veces aquellas melodías que son variantes entre sí, sus perfiles melódicos presentan diferentes líneas de sonido, incluso parece que no son la misma melodía. Y en otras en las que el contorno melódico, parece no tener ninguna similitud, presenta un perfil melódico parecido. Este es el único caso que nos hemos encontrado hasta el momento. Por eso esta melodía la vamos a clasificar dentro del G5, a pesar de como se comenta, que al cantarla, no presente similitud sonora. Además la estructura poética es diferente, puesto que está construida a partir de la estructura formal de seguidilla.</p>								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						¿G5?		
Código de variante melódica		<u>22214715114243442</u>						

ROSARIO DE LA AURORA

Albuñán

Voz $\text{♩} = 160$

La Vir-gen de Fá-ti-ma vie - neen pro - ce - sión, a dar su me -

v. ⁷

sa - je a nues-tra na - ción. A - ve, A - ve, A - ve Ma - rí - a, _____

v. ¹⁴

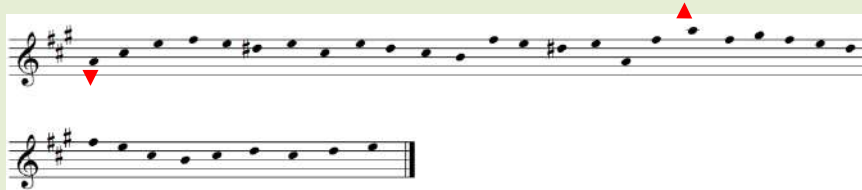
_____ A ve, A - ve, A - ve Ma - rí - a. _____

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 5		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MRCM-SMR-279b</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Comunicante: Isabel Fajardo Quintero y otros					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Granada	Localidad	Albuñán
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Rosario de la Aurora	Género	Símil.		

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: La mayor	22	Núm. de compases	27	3
Interválica de inicio	5ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	8ª justa	15	Estructura formal					
			<u>AB CD E F CD</u>			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Rápido, negra= 130	4	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con quinto verso hexasílabo		3	Temática del texto	Sobre el Rosario		11	
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G5	
Código de variante melódica			<u>223147151142434311</u>					

ROSARIO DE LA AURORA

Albuñán

Voz $\text{♩} = 130$

En el cie - lo, to - das las ma - ña - nas, re - zan el Ro - sa - rio, al

7

v.

a - ma - ne - cer, San Fran - cis - co lle - vael es - tan - dar - te, San Juan la ban - de - ra, la

14

v.

cruz San Mi - guel, cris - tia - nos ve - nid, cris - tia - nos lle - gad, a re - zar el Ro -

21

v.

sa - rioa Ma - ri - a, só - loen a - le - gri - a, ven tris - te mor - tal. _____

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 6		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MRCM-SMR-280</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Comunicante: Isabel Fajardo Quintero y otros					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Granada	Localidad	Albuñán
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Rosario de la Aurora	Género	Símil.		

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Mi mayor	22	Núm. de compases	17	2
Interválica de inicio	5ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	6ª mayor	10	Estructura formal					
			A B A B C D A B			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderado, ne- gra= 115	3	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Estructura especial con versos heptasílabos y hexasílabos.	5	Temática del texto	Letras de los propios hermanos				11
Observaciones								
<p>Esta tonada es una variante en versión reducida, de las más simples que podemos observar de este grupo de variantes G5.</p> <p>Tiene una estructura poética especial, indicado por ese primer silencio que se encuentra en el segundo compás de la tonada. La relación de la extensión las sílabas del versos es la siguiente: A-7, B-5, A-7, B-5, C-5, D-5, A-7, B-5.</p>								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G5	
Código de variante melódica		<u>222147101132434511</u>						

ROSARIO DE LA AURORA

Albuñán

Voz $\text{♩} = 115$



Pe-ca - dor no tea - cues - tes, nun-caen pe - ca - do, no se - a que des -

7
v. pier - tes, ya con - de - na - do, ¡Vi - va Ma - rí - al, ¡Vi - vael Ro -

13
v. sa - riol, ¡Vi - va San - to Do - min - gol, que loha - fun - da - do.

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 7		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MRCM-SMR-281</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Comunicante: Salomé Aranda Calvo					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Granada	Localidad	Dólar
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Rosario de la Aurora		Género	Símil.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: La mayor	22	Núm. de compases	27	3
Interválica de inicio	5ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Descendente				2
					
Ámbito melódico	8ª justa	15	Estructura formal		

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

			<u>AB AB C D EF</u>				1	
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Rápido, negra= 130	4	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Símil.		4	Textura vocal	Armónica			3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con quinto verso hexasílabo		3	Temática del texto	Sobre el Rosario.		11	
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G5		
Código de variante melódica			<u>223142151142434311</u>					

ROSARIO DE LA AURORA

Dólar

Voz $\text{♩} = 130$

En el cie-lo, to-das las ma-ña-nas re-zan el Ro-sa-rio al a-ma-ne-
cer, San Fran-cis-co lle-va el es-tan-dar-te, San Juán la ban-de-ra, la cruz-San Mi-
guel. Cris-tia-nos ve-nid, de-vo-tos lle-gad, a re-zar el Ro-sa-rio Ma-
ri-a só-lo en a-le-grí-a, ven-tris-te mor-tal.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 8		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MRCM-SMR-283</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Comunicante: Encarnación Molina Cobo					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Granada	Localidad	Alquife
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Rosario de la Aurora		Género	Símil.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Mi mayor	22	Núm. de compases	17	2
Interválica de inicio	5ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Ondulado				4
					
Ámbito melódico	6ª mayor	10	Estructura formal		

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

				A B A B C D A B			1	
Estilo melódico	Siábico	1	Tempo	Moderato, Negra=115	3	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A		-						
Organización vocal C/A		Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental					4	
Estructura poética	Estructura especial con versos heptasílabos y hexasílabos		5	Temática del texto	Sobre el demonio		6	
Observaciones								
Al igual que la tonada 280, esta pieza tiene una estructura poética especial, indicado por ese primer silencio que se encuentra en el segundo compás de la tonada. La relación de la extensión las sílabas del versos es la siguiente: A-7, B-5, A-7, B-5, C-5, D-5, A-7, B-5.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G5		
Código de variante melódica			<u>22214410113243456</u>					

ROSARIO DE LA AURORA

Alquife

Voz $\text{♩} = 115$

El de - mo - nio a lao - re - ja, tees - tá di - cien - do, no va -
yas al Ro - sa - rio, si - gue dur - mien - do. ¡Vi - va Ma -
ri - a!, ¡Vi - vael Ro - sa - rio! ¡Vi - va San - to Do -
min - go! Que loha fun - da - do.

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 9		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MRCM-SMR-284</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Comunicante: Teresa Salmerón Válero y otros.					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Granada	Localidad	Ferreira
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Rosario de la Aurora		Género	Símil.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Do sostenido mayor	22	Núm. de compases	18	2
Interválica de inicio	5ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	6ª menor	9	Estructura formal					
			A B A B C D A B A B			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Rápido, negra=130	4	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Estructura especial		5	Temática del texto	Sobre el demonio		6	
Observaciones								
No es necesario añadir tantos sostenidos a una tonada. Simplemente en Do mayor hubiera quedado mucho mejor la transcripción musical.								
En cuanto a la estructura, similar a la 280 y 283.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G5	
Código de variante melódica			<u>2221479114243456</u>					

ROSARIO DE LA AURORA

Ferreira

Voz $\text{♩} = 130$

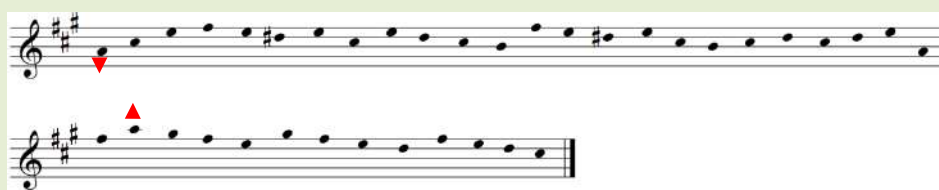
El de - mo - nio a lao - re - ja, tees - tá di - cien - do, no va -
yas al Ro - sa - rio, si - gue - dur - mien - do, Vi - va Ma -
rí - al ¡Vi - va! Ro - sa - rio ¡Vi - va San - to Do - min go,
que lo ha fun - da - do, ¡Vi - va /da - do.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 10		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>MRCM-SMR-285</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Comunicante: Cármen Gálvez Ruíz y otros.					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Granada	Localidad	Lanteira.
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Rosario de la Aurora		Género	Símil	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: La mayor	23	Núm. de compases	27	3
Interválica de inicio	5ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	8ª justa	15	Estructura formal					
			<u>AB AB C D EF</u>			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Rápido, negra=130	4	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con quinto verso hexasílabo	3	Temática del texto	Sobre el Rosario				11
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G5		
Código de variante melódica		<u>223147151142434311</u>						

ROSARIO DE LA AURORA

Lanteira

Voz $\text{♩} = 130$

En el cie-lo, to-das las ma-ña-nas, re-zan el Ro-sa-rio al a-ma-ne-
cer. San Fran-cis-co lle-vael es-tan-dar-te, San Juan la ban-de-ra, la cruz San Mi-
guel, cris-tia-nos ve-nid, de-vo-tos-lle-gad, a re-zar el Ro-sa-rio Ma-
ri-a só-lohay a-le-gri-a del tris-te mor-tal._____

v. ⁸

v. ¹⁵

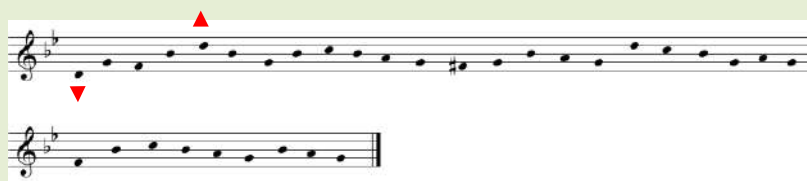
v. ²²

I.1.8. Granada (ASSC-RJR)

Nº DOC.: 1		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		ASSC-RJR-323			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Tiene intérprete					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Granada	Localidad	Alcútar y Bérchules
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Vía Crucis		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Sol menor con modulación a Si bemol.		24	Núm. de compases	18	2
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Combinado: En terraza y ondulado		7
Perfil melódico	Combinado					7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	8ª justa	15	Estructura formal					
			A B <u>CD</u> E <u>CD</u> F G				1	
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante, negra=85	2	Metro	4/4	3
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental							
Estructura poética	Estructura especial. Tiene dos cuartetas con un quinto verso hexasílabo (ver abajo en observaciones)	5	Temática del texto	Sobre Jesucristo				9
Observaciones								
<p>> Esta pieza se canta en los via cruxis, pero es variante de las del G17.</p> <p>> La estructura poética es la siguiente:</p> <p>Poderoso Jesús Nazareno, Del cielo y la tierra Rey universal, hoy mi alma que os tiene ofendido, pide que sus culpas queráis perdonad.</p> <p>Usad de piedad,</p> <p>Pues quisisteis por ella en cuanto a hombre, Ser muy maltratado y en cruz expirar, Reina del cielo estrella del mar, Alcanzadnos gracias para no pecar.</p>								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G17	
Código de variante melódica		<u>24217715</u> 112343459						

COPLAS PARA EL VIACRUCIS (289)

Alcútar y Bércules (Granada)

Voz $\text{♩} = 85$

1. Po-de - ro - so Je-sús Na - za - re - no, delcie - loy la tie-rra Rey u - ni-ver-

5
sal, hoy mi al - maqueos tie - neo - fen di - do pi - de que sus cul - pas que - ráis per-do-

9
nar U - sad de pie - dad pues qui - sis - téis por ella en cuan - tohom - bre

13
ser muy mal - tra ta - do y en cruz ex - pi - rar Rei - na del cie - lo Es - tre - lla del mar

17
al - can - zad - nos gra - cias pa - ra no pe - car

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

I.1.9. Sevilla (FMT-IMF)

Nº DOC.: 1						ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA					
Referencia de la pieza						<u>FMT-IMF-47</u>					
Datos personales del intérprete o los intérpretes											
Comunicante: José Luís Murillo Velázquez de Castro											
Datos geográficos											
Comunidad / región		Andalucía		Provincia		Sevilla		Localidad		Sevilla capital	
Datos de la transcripción musical											
Transcripción propia				Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.				X			
Datos referentes al género											
Título de pieza		Si la Aurora entrara en tu puerta			Género		Música paralitúrgica, de diversión para niños				

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico		Tonal: Mi menor con utilización del tercer grado mayor de Mi mayor.		24		Núm. de compases		22		3	
Interválica de inicio		5ª justa		1		Contorno melódico		Ondulado		4	
Perfil melódico		Combinado								7	



ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	6ª menor	9	Estructura formal					
			<u>AB AB C D AB</u>					1
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Rápido, negra= 120	4	Metro	2/4	1
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental							4
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con quinto verso hexasílabo.		3	Temática del texto	Sobre la Aurora (Virgen)		1	
Observaciones								
El perfil melódico, delata de que se trata de una variante de las de los grupos de los Pedroches y Subbética. Aunque el contorno melódico no lo especifique tan claramente.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G4	
Código de variante melódica			<u>2431479114143431</u>					

SI LA AURORA ENTRARA EN TU CUARTO

Sevilla capital

Voz $\text{♩} = 120$

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of four staves. The first staff is for the voice (Voz) and contains the first line of the melody. The second and third staves are for a vocal line (v.) and contain two alternative endings (1. and 2.) for the second line of the melody. The fourth staff (v.) contains the final line of the melody. The lyrics are written below the notes, with some words underlined to indicate phrasing.

Si laa - ro - ra en - tra en tu cuar - to y yo con laa - ro - ra en - tra -
tar - le los dul - ces can - ta - res que can - ta laa - ro - ra al a -

7 1. ra tam - bién. Al can - cer, quien pu - die - ra en - trar, quien pu - die - ra en -
ma - ne

14 trar. a can - tar - le los dul - ces can - ta - res que can - ta laa -

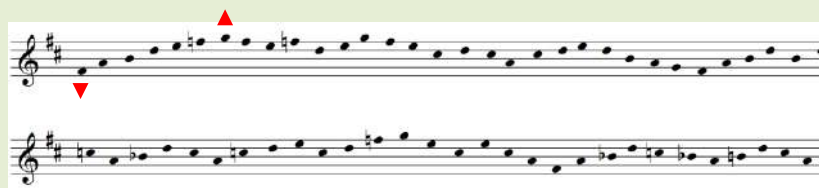
20 ro - ra al a - ma - ne - cer.

I.1.10. Huelva (FMT-IMF)

Nº DOC.: 1		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-19</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Comunicante: Diego Domínguez Pérez					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Huelva	Localidad	Bollullos Par del Condado
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Los campanilleros (I)		Género	Simil.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Re mayor/menor	24	Núm. de compases	28	3
Interválica de inicio	3ª mayor	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	9ª menor	16	Estructura formal					
			AB CD E FD				1	
Estilo melódico	Semiador nado	2	Tempo	Andante, negra= 88	2	Metro	2, 3 y 4/4	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A								
Organización vocal C/A								
	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con quinto verso pentasílabo.		3	Temática del texto	Sobre el Santo Rosario		3	
Observaciones								
Esta pieza tiene un perfil melódico muy parecido a las del G4, pero solo en la segunda semifrasede A. La estructura del perfil melódico tienen rasgos de línea parecidos también a la línea de las del G4, pero la sonoridad de la melodía en conjunto no tiene que ver absolutamente nada, solo esos retazos en esa semifrasede. Además es una pieza que está construida sin un patrón melódico preconcebido, pues el perfil melódico resulta demasiado extenso. La ponemos dentro del G4 pero con interrogación.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G4	
Código de variante melódica			<u>24314716122543433</u>					

LOS CAMPANILLEROS (I)

Bollulos par del Condado

Voz $\text{♩} = 88$

Con las cuen - tas del san - to ro - sa - rio, y

5
v. con nues - tros de - dos ha - bla - mos con Dios. Y Ma -

9
v. rí - a que es nues - tra a - bo - ga - da, a - po -

13
v. ya y sos - tie - ne, nues - tra, pe - ti - ción.

17
v. Sies con de - vo - ción, El ro - sa -

21
v. rio a - gra - daa Ma - rí - a Pre - fe -

25
v. ren - te - men - te, a to dao - ra - ción.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 2		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-20</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Comunicante: Francisco Díaz Rosado					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Huelva	Localidad	Bollullos par del Condado
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Los campanilleros		Género	Símil.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Modal: Modo de Do	15	Núm. de compases	19	2
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico		9ª mayor	17	Estructura formal				
				<u>AB CD E F CD</u>				
								1
Estilo melódico	Semiador nado	2	Tempo	Lento, negra=54	1	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Símil.		4	Textura vocal	Armónica			3
Organización vocal S/A								
Organización vocal C/A		Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental						4
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con quinto verso pentasílabo.		3	Temática del texto	Sobre el Santo Rosario		3	
Observaciones								
No se corresponde con ningún variante de ningún grupo.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G¿?	
Código de variante melódica			<u>15214717121243433</u>					

LOS CAMPANILLEROS (II)

Bollullos par del Condado

Voz $\text{♩} = 54$

En el tiem - po en que la fa - mi - lia, el san - to ro -

sa - rio so - lí - a re - zar. *(campanillas)*

E - ra Es - pa ña rei - na de dos mun - dos, due ñay so - be -

ra - na, por tie - rra y por mar. Que tris - te ver - dá que tris - te ver -

dad *(campanillas)* Mien - tras

me nos se re - za el ro - sa - rio, más des - ven - tu -

- ra da nues - tra - pa - tria es - tá.

Nº DOC.: 3		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-37</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Comunicante: Margarita Bowie Pérez					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Huelva	Localidad	Alosno
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Copla de llamadores		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Modal en proceso de tonalización: Modo de Sol que va hacia Do mayor.	14	Núm. de compases	27	3
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	10ª menor	19	Estructura formal					
			AB CD E CD E				1	
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante, negra=80	2	Metro	2/4	1
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos		5	Temática del texto	Sobre Dios (Jesucristo)		9	
Observaciones								
El perfil melódico de esta pieza corresponde en cierta medida con la primera parte del perfil de las melodías del G7. Además esta pieza presenta una característica muy particular al tener como nota más aguda la subtónica de la escala. Este sonido le da una sonoridad modal, pero, la pieza está en proceso de tonalización, pues del mismo modo aparece también el séptimo grado en función de sensible, en zonas cadenciales. La vamos a poner también en interrogación.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							¿G7?	
Código de variante melódica			14314719112143459					

COPLA DE LLAMADORES

Alosno

$\text{♩} = 80$

Voz

Dios te sal - ve, sa - gra - da Pa - rro - quia, Tem - plo don - de ha

8

v.

bi - ta el Dios de _____ ver - dad _____ no per - mi - ta

15

v.

tu bon - dad _____ in - men - sa, se a pro - fa - na - do _____ de gen -

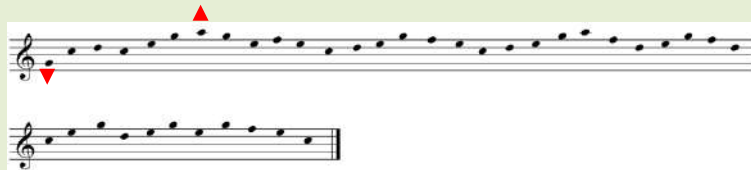
22

v.

ti _____ li - dad. De - be mos guar - dar. _____

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 4		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-38</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Comunicante: Margarita Bowie Pérez					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Huelva	Localidad	Alosno
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Los campanilleros		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Do mayor	22	Núm. de compases	35	4
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	10ª mayor	20	Estructura formal					
			<u>AB CD E F CD</u>					
							1	
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderado, negra=96	3	Metro	2/4	1
Estructura rítmica	Símil.	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental							
								4
Estructura poética	Símil.	3	Temática del texto	Sobre Jesucristo				9
Observaciones								
No presenta modulaciones.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G4	
Código de variante melódica			<u>22414720113143439</u>					

LOS CAMPANILLEROS

Alosno

Voz $\text{♩} = 96$



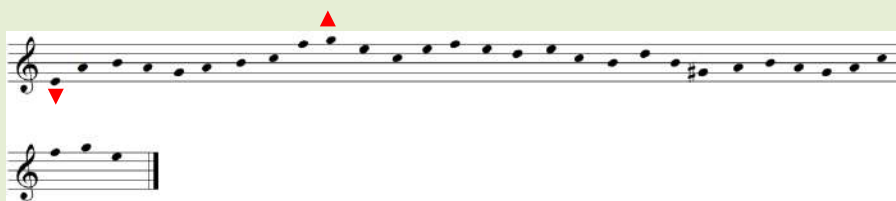
Je-su - cris-to triun-fan - tey glo - rio-so del Se - pul - cro sa - le ves - ti -
do de sol Je - su /sol. Y sus guar - dias ro - da - ron por
tie - rra rin - dien - do le el cul - to de laa - do - ra - ción.
Por que pa - de - ció por que pa - da - ció. Le cir - cun - da la glo - ria del
Pa - dre - pues - la glo - ria es pre - mio de lahu - mi - lla - ción.

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 5		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-41</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Comunicante: Juan Fernández Belardo					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Huelva	Localidad	Cerra de Andévalo
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Coplas de llamadores		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: La menor modula a Do M	24	Núm. de compases	28	3
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	10ª mayor	20	Estructura formal					
			A B C D E F C D				1	
Estilo melódico	Semiador nado	2	Tempo	Andante, negra= 72	2	Metro	2 y 3/4	5
Estructura rítmica	Símil.	4	Textura vocal	Armónica			3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto...	3	Temática del texto	Letras de los propios hermanos		11		
Observaciones								
Hay un traspaso de melodías entre localidades tan lejanas como Iznájar y Cerro de Andévalo. Anécdota que te contó Virgilio Molina, de aquellos emigrantes que se fueron a trabajar a las Minas de Río Tinto.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G14		
Código de variante melódica		<u>243147201225434311</u>						

COPLAS DE LLAMADORES

Cerro de Andévalo

Voz $\text{♩} = 72$

En el Ce - rro hay u - na san - ta ca - sa ____ blan - cay so - li -

7

v.

ta - ria co - moun pa - lo mar, las pa - lo - mas son las Her - ma - ni - tas,

13

v.

son las men - sa - je - ras ____ de la ____ Ca - ri - dad, de la

18

v.

ca - ri - dad, de la Ca - ri - dad, las pa - lo - mas son

23

v.

las Her - ma - ni - tas, son las men - sa - je - ras ____ de la ____ Ca - ri

28

v.

dad.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 6		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-42</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Comunicante: Victoria Maestre Romero					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Huelva	Localidad	Huelva capital y Rociana del C.
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Coplas de campanilleros	Género	Símil.		

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Sol mayor/menor	24	Núm. de compases	34	4
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	9ª mayor	17	Estructura formal					
			<u>AB CD E E CD'</u>			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante, negra = 92	2	Metro	2/4	1
Estructura rítmica	Símil.	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto...	3	Temática del texto	Sobre la Trinidad.				15
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G4	
Código de variante melódica		<u>244147171121434315</u>						

COPLAS DE CAMPANILLEROS

Huelva capital y Rociana del Condado

$\text{♩} = 92$

Voz

Es Ma - ri - a la ca - ña del tri - go, San Jo - sé laes - pi ³ ga,

7

v.

yel Ni - ño la flor, yel Es - pi - ri - tu San-toes el

14

v.

gra - no, yes - tees el mis - te - rio de laEn - car - na - ción,

21

v.

de laEn-car-na - ción de laEn - car - na - ción. Yel Es - pi - ri - tu San-toes el

28

v.

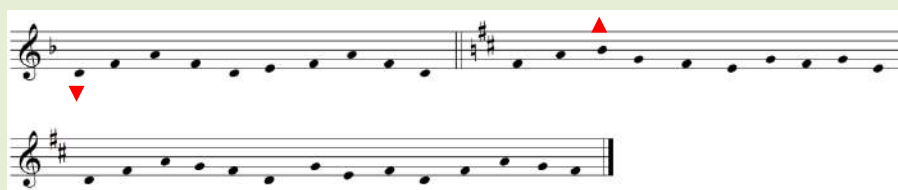
gra - no yes - tees el mis - te - rio, de laEn - car - na - ción.

I.1.11. Cádiz (FMT-IMF)

Nº DOC.: 1		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-49</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informantes: Niñas de la escuela nacional 1ª Ntra. Sra. de las Nieves					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Cádiz	Localidad	Arcos de la Frontera
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Rosario de la Aurora	Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora		

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Re menor/mayor	24	Núm. de compases	25	3
Interválica de inicio	Unísono	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	6ª menor	9	Estructura formal					
			AB CD EF				1	
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderado, negra= 112	3	Metro	2/4	1
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Cuarteta con versos deca y dodecasílabos		2	Temática del texto	Sobre la Virgen María		2	
Observaciones								
Es una de las variantes del G4 más compacta.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G4	
Código de variante melódica			<u>2431479113143422</u>					

ROSARIO DE LA AURORA

Arcos de la Frontera

Voz $\text{♩} = 112$



En el cie-lo seal-qui-lan bal-co-nes pa-raun ca-sa - mien-to que van
a ha-cer, que se ca-sa la Vir-gen Ma-ri-a con el
Pa-tri-ar-ca se-ñor San-Jo-sé, Que se ca-sa la
Vir-gen Ma-ri-a, con el Pa-tri-ar-ca Se-ñor San Jo-sé.

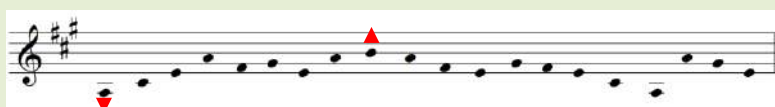
ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

I.1.12. Málaga (ASSC-RJR)

Nº DOC.: 1		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		ASSC-RJR-326			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informantes: Coro de Ntra. Sra. de la Paz y Virgen de la Aurora de Ronda					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Málaga	Localidad	Ronda
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	La Aurora		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: La mayor	23	Núm. de compases	20	2
Intervállica de inicio	3ª mayor	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXOS PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	9ª mayor	16	Estructura formal					
			<u>AB CD ECD</u>				1	
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante, negra= 90	2	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo con alternancia del acompañamiento instrumental						5	
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con quinto verso hexasílabo.	3	Temática del texto	Sobre la Virgen de la Aurora				1
Observaciones								
El perfil melódico de esta pieza se acerca a las del G5. Nos está sucediendo que cuando la sonoridad de una tonada no tiene nada con las de algún grupo de variantes, luego el perfil melódico te sorprende, haciéndote intuir que esa pieza pertenece a tal o cual grupo. Sin embargo, cuando las tonadas tienen un contorno melódico y sonoridad similar, luego el perfil melódico difiere. La vamos a poner dentro del G5 pero con interrogación.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						¿G5?		
Código de variante melódica		<u>22214716112243531</u>						

LA AURORA

Ronda

Voz $\text{♩} = 90$

Que con - ten-tos can-ta-mos la Au - ro-ra a ti Gran Se - ño-ra con mu-cho fer-

5
v. vor, y en la puer-ta ya va-mos can - tan - do, pa-ra que vean to - dos

10
v. su gran-de va - lor. O-ye pe-ca - dor, de jael le-choy mi-ra ha-cia el

16
v. cie - lo, ve - rás un lu - ce - ro que es Ma - dre de Dios,

I.1.13. Almería (ASSC-RJR)

Nº DOC.: 1		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>ASSC-RJR-327</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Asociación musical de la Aurora "Talama" de Bayarcal					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Almería	Localidad	Bayárcal
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Despertar de la Aurora		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Re menor/mayor	24	Núm. de compases	24	3
Interválica de inicio	3ª menor	1	Contorno melódico	Combinado: En terraza y ondulado	7
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	6ª mayor	10	Estructura formal					
			AB CD CD			1		
Estilo melódico	Semiador nado	2	Tempo	Andante, negra = 70 (aprox.)	2	Metro	6/8	4
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A								
Organización vocal C/A								
	Conjunto de voces con alternancia del acompañamiento instrumental						5	
Estructura poética	Cuarteta con versos deca y dodecasílabos.		2	Temática del texto	Sobre Jesús.		9	
Observaciones								
Aquí tenemos una evolución de las variantes del G3, que estaban en modo y evolucionan a tonalidad con cambio de tono menor a mayor.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G3	
Código de variante melódica		<u>24317710122443529</u>						

Despertar de la Aurora de Bayarcal (Almería)

Asociación musical de la Aurora "Talama" de Bayarcal

 = 143

Bayarcal (Almería)

voz



Bandurrias y laúdes



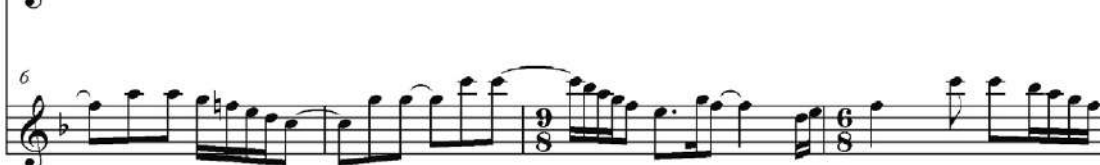
El acompañamiento rítmico está realizado por un tambor cilíndrico con parche de piel. Sólo marca el primer pulso de cada compás

6

v.



B. y l.



10

v.



Una estrofa para la solista y otra estrofa para el coro de mujeres

En la pla - za ma - yor dees - te

B. y l.



14

v.



pue - blo hay u - na ban - de - ra pa - ra rem - pla - zar En la pla - za dees - te pue - blo

B. y l.



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

18

v.

18

B. y l.

21

v.

21

B. y l.

Para terminar, saltar desde el penúltimo compás aquí

En la plaza mayor de este pueblo,
hay una bandera para reemplazar,
y el que quiera sentar plaza,
Jesús Nazareno es el Capitán.

San Francisco se perdió una tarde,
su Madre Bendita le salió a buscar
Y lo ha hallado en el paraíso,
cogiendo la rosa del Santo Rosal

Es María la caña del trigo,
San José la espiga y el niño la flor,
y el Espíritu Santo es el grano,
donde está encerrado por obra de Dios.

Ya sabrás Soberana Princesa,
que hemos dado vueltas por todo el lugar,
dando voces, llamando a los hombres,
que el Santo Rosario vengan a sacar.

I.2. Variantes melódicas del resto de España

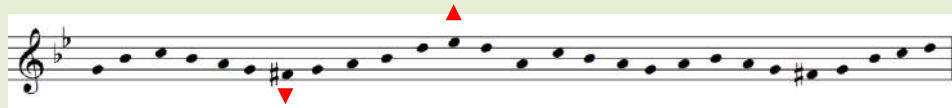
I.2.1. Castilla y León (CPO-FO)

Nº DOC.: 1		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		CPB-FO-195			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: -					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Castilla y León	Provincia	Burgos	Localidad	-
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Canción del Rosario de la Aurora		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Sol m con modulación a Si bemol mayor.	24	Núm. de compases	15	2
Interválica de inicio	3ª m.	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA



Ámbito melódico	7ª m	12	Estructura formal			
			AB CD EF CD			1
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderato	3	Metro 6/8 4
Estructura rítmica	Heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica	3	
Organización vocal S/A	-					
Organización vocal C/A	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental					3
Estructura poética	Septeto con quinto verso doble, hexasílabo.	5	Temática del texto	Sobre el Rosario de la Aurora	1	
Observaciones						
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía					G16	
Código de variante melódica		24214712113443351				

CANCIÓN DEL ROSARIO DE LA AURORA

Moderato

Voz



Va - mos va - mos de - vo - tos a mi - sa, con gran - dea - le -

4

v. gri - a, con gran de vo - ción, y ve - re - mos el ca - liz sa - gra - do don - dees - táen ce -

8

v. rra - do yel cuer - porel Se - ñor; de - vo - tos ve - nid, de - vo - tos lle - gad, a re -

12

v. zar el ro - sa rioa laAu - ro - ra no ten - gáis pe - re - za pa - ra ma - dru - gar.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

I.2.2. Castilla y León (CS-DL)

Nº DOC.: 1		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		CS-DL-154			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: -					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Castilla y León	Provincia	Salamanca	Localidad	Casas del Conde
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Rosario		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal menor: Sol menor	23	Núm. de compases	23	3
Interválica de inicio	2ª mayor	1	Contorno melódico	Combiando	7
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	5ª justa	7	Estructura formal			
			AB CD CD E F			1
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Lento	1	Metro 3/4 2
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica	4	Textura vocal	Armónica	3	
Organización vocal S/A						
Organización vocal C/A						
	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental					4
Estructura poética	Cuarteta con versos deca y dodecasílabos	2	Temática del texto	Sobre la Virgen María	2	
Observaciones						
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía					G16	
Código de variante melódica		<u>2331777111243422</u>				

Misterios

Lento Casas del Conde

Voz 
Hoy con lá - gri-mas a ti cla - ma-mos pues por la man - za - na fa-

7 
tal y no - ci - va — que te lla - men nues - tras es-pe - ran - zas queen

13 
ti tie-nen to - dos el go - zoy la di - cha — que te

19 
A - ve Ma - rí - a A — ve - Ma - rí - a. —

I.2.3. Castilla y León (CCPB-AJMP)

Nº DOC.: 1		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		CCPB-AJMP-84			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: -					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Castilla y León	Provincia	Burgos	Localidad	Belorado
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Canto religioso del Calvario		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Sol M y modula a Mi m	24	Núm. de compases	9	1
Intervállica de inicio	6ª m.	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7 ^a m	12	Estructura formal			
			<u>AB CD</u>			1
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderato	3	Metro 3/4 2
Estructura rítmica	Heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica	3	
Organización vocal S/A	-					
Organización vocal C/A	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental				4	
Estructura poética	Especial	5	Temática del texto	Sobre la muerte (virgen)	7	
Observaciones						
El final de la pieza coincide en el giro melódico descendente con G7 y G16, pero el principio no.						
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía					G _i ?	
Código de variante melódica		<u>24114712113243457</u>				

ROSARIO DE LA AURORA

Ahigal

Moderato

Voz

Al ro - sa - rio de la Au - ro - ra to - can, y di - cen que llue - ve y

7

voz

no quie - ren ir. A ju - gar a los nai - pes te po - nes

13

voz

cua - tro - mil de - mo - nios te si - guen a tí. Cris - tia - nos ve - nid, de -

19

voz

vo - tos lle - gad, no se pier - dan lo que tan - to va le, por la pe - re -

25

voz

ci - ta de no ma - dru - gar Al ro

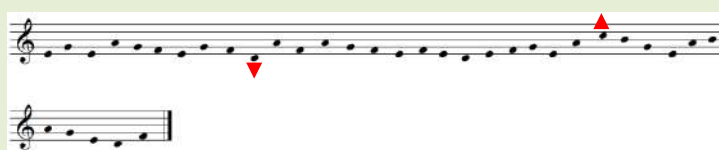
ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

I.2.4. Castilla y León (CPCL-MMA)

Nº DOC.: 1		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CPCL-MMA-504</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: -					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Castilla y León	Provincia	León	Localidad	San Pedro de Foncollada
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Cristianos venid (Rosario de la Aurora)		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Do M	22	Núm. de compases	23	3
Interválica de inicio	3ª M	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7 ^a m	12	Estructura formal					
			<u>AB AC AC D E FG FG</u>			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante, negra=88	2	Metro	4/4	3
Estructura rítmica	Heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica		3		
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto con quinto verso doble hexasílabo.	5	Temática del texto	Sobre el Rosario		11		
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G5	
Código de variante melódica			<u>223147121123434511</u>					

CRISTIANOS VENID (Invitación al Rosario de la Aurora) (I)

San Pedro de Foncollada

Voz $\text{♩} = 88$

U - na mon-ja, des-pués de di - fun - ta, au-naa-mi - ga su-ya se le a-pa-re-

5
ció, y le di - jo que por ser de - vo - ta del san-to ro - sa-rio no se con - de-

9
nó, y le di - jo que por ser de - vo - ta del san-to ro - sa-rio no se con - de-

13
nó. Cris-tia-nos ve - nid, de-vo-tos lle - gad. A re - zar el ro - sa-rioa Ma -

17
rí - a, por que se - rá mu - cha vues-trau - ti - li - dad, a re

20
zar el ro - sa-rioa Ma - rí - a, por que se - rá mu - cha vues-trau - ti - li - dad.

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 2		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CPCL-MMA-505</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: -					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Castilla y León	Provincia	León	Localidad	Barrillon de Curueño
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Cristiano venid (Rosario)		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Modal: La con tercero inestable	12	Núm. de compases	17	2
Interválica de inicio	3ª M	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7ª m	12	Estructura formal					
			<u>AB AC D E AC</u>			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante, negra=84	2	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto con quinto verso doble hexasílabo.	5	Temática del texto	Sobre el Rosario				11
Observaciones								
A pesar de que esta tonada tiene un sonido inestable, creemos que es por equívoco del intérprete que no llega a estar seguro de la entonación del tercer grado. En otras frases de la pieza si lo altera ascendentemente, por lo que la pieza fluctúa entre el modo menor y mayor. Miguel Manzano expresa la idea de que esta variante pertenece al grupo de G5, pero nosotros creemos que la tonada menor, pertenece a otro grupo, a las del G16. ¿En raras ocasiones las tonadas del G5 realizan modulación? Casi todas son mayores.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G16		
Código de variante melódica		<u>122147121122434511</u>						

CRISTIANOS VENID (invitación al Rosario) (II)

Barrillos de Curueño

Voz $\text{♩} = 84$ ↑

Es Ma - ri - a la mu - jer más pu - ra y la más se - gu - ra que en el mun - do

5 ↑

v. hay, a - zu - ce - na, jar - dín vi - o - le - ta y fuen - te que ma - na en pre - cio so lu - gar.

10

v. Cris - tia - nos ve - nid, de - vo - tos lle - gad, a re - zar el ro - sa - rio a Ma -

15

v. rí - a, sial Rey de los cie - los que - réis al - can - zar.

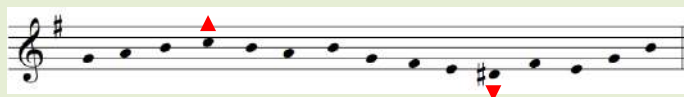
ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

I.2.5. Castilla y León (CPB-MMA)

Nº DOC.: 1		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CPB-MMA-633</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
¿Tiene informates?					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Castilla y León	Provincia	Burgos	Localidad	Quintana del Pidio
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Hermanos venid, devotos llegad (I)		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Mi menor	23	Núm. de compases	17	2
Interválica de inicio	3ª menor	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7ª disminuida	10	Estructura formal					
			<u>AB AC D D AC</u>					
							1	
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Lento, negra=48	1	Metro	6/4	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental							
								4
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con quinto verso hexasílabo	3	Temática del texto	Sobre el Rosario de la Aurora				1
Observaciones								
Esta variante deriva de las variantes del G5, pero en tono menor. En el Cancionero de Germán Tejerizo hay un grupo amplio de esta variante.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G16	
Código de variante melódica		<u>23214710111543431</u>						

HERMANOS VENID, DEVOTOS LLEGAD (I) (Invitación al Rosario)

Quintana del Pidio

Voz $\text{♩} = 48$

Al Ro - sa - rio de la Au - ro - ra to - can, si so - is de -
vo - tos y que - réis se - guir por las sen - das pre - cio - sas del
cic - lo sa - lid dec - sa ca - may de - jad de dor - mir, Her - ma - nos ve -
nid, her - ma - nos lle - gad, no de - jéis de ve - nir al Ro -
sa - rio, por ma - la pe - re - za de no ma - dru - gar.

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 2		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CPB-MMA-634a</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Símil					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Castilla y León	Provincia	Burgos	Localidad	Tolbaños de Abajo
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Hermanos venid, devotos llegad (II)		Género	Símil.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Mi menor	23	Núm. de compases	15	2
Interválica de inicio	3ª menor	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				4
					

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7ª disminuida	10	Estructura formal					
			A B A C D E A B			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Lento, negra=48	1	Metro	6/4	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Símil.	3	Temática del texto	Sobre el Rosario de la Aurora				1
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G16	
Código de variante melódica		<u>23214410111543431</u>						

HERMANOS VENID, DEVOTOS LLEGAD (II) (Invitación al Rosario)

Tolbaños de Abajo

Voz $\text{♩} = 69$

Al Ro - sa - rio de la Au - ro - ra to - can, __ cris - tia - nos de - vo - tos, si que - réis ve -

5
nir __ por la sen - da pre - cio - sa del cie - lo __ sa - lid dee - sa ca - may de - jad de dor -

9
mir. Her - ma - nos ve - nid, her - ma - nos lle - gad, __ no de - jéis de ve - nir al Ro -

13
sa - rio, __ por pe - re - za de no ma - dru - gar. __

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 3		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CPB-MMA-634b</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
¿?					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Castilla y León	Provincia	Burgos	Localidad	Coruña del Conde
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Hermanos venid, devotos llegad (III)		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Modal: modo de La en altura Mi.	11	Núm. de compases	17	2
Interválica de inicio	3ª menor	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Ondulado				4



ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	6ª menor	9	Estructura formal					
			<u>AB AC E E AC</u>			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Lento, negra=86	1	Metro	6/4	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Símil		3	Temática del texto	Sobre el Rosario de la Aurora		1	
Observaciones								
Nos encontramos con un caso especial, donde se funden dos variantes, las del G3 y las del G5. La pieza comienza y termina siendo modal. Durante los primeros trece compases, mantiene la sonoridad de las variantes del G3, pero a partir del compás 14, entra la sonoridad de las variantes del G5. No obstante y dado que la pieza es modal y la primera semifrase corresponde con el perfil melódico de las del G3, nos decantamos por la elección de este grupo.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G3		
Código de variante melódica			<u>1121449111543431</u>					

HERMANOS VENID, DEVOTOS LLEGAD (III)
(Invitación al Rosario de la Aurora)

Coruña del Conde

Voz $\text{♩} = 46$

Al Ro - sa - rio de la Au - ro-ra to-can y si sois de - vo-tos y que-réis se-

5
v. guir, ___ por las sen - das pre-cio - sas del cie - lo, sa - lid de la ca-may de-jad de dor-

9
v. mir. ___ Her - ma-nos ve - nid, de - vo-tos lle - gad, ___ no de-

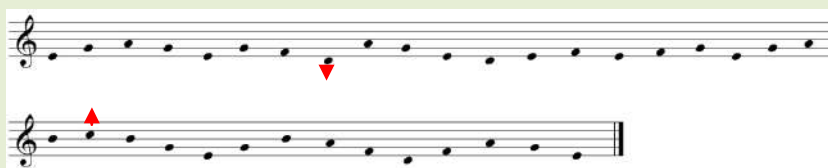
14
v. jéis de ve-nir al Ro - sa-rio por ma - la pe - re - za de no ma - dru - gar. ___

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 4		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		CPB-MMA-635a			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Símil.					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Castilla y León	Provincia	Burgos	Localidad	Pinilla de la Barruecos
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Hermandos venid, devotos llegad (IV)		Género	Música paralitúrgica para cantar el Rosario de la Aurora	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Do mayor	22	Núm. de compases	17	2
Interválica de inicio	3ª menor	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico		7ª menor	12	Estructura formal				
				AB AC D E AC			1	
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Lento, blanca con puntillo = 54	1	Metro	6/4	5
Estructura rítmica	Símil.		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A		-						
Organización vocal C/A		Conjunto vocal con acompañamiento instrumental					4	
Estructura poética	Símil.		3	Temática del texto	Sobre el Rosario de la Aurora		1	
Observaciones								
Versión compacta de G5								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G5		
Código de variante melódica			<u>22214712</u> 111543431					

HERMANOS VENID, DEVOTOS LLEGAD (IV) (Invitación al Rosario)

Pinilla de los Barruecos

$\text{♩} = 54$

Voz



Al Ro - sa - rio de la Au - ro - ra to - can, si sois ge - ne - ro - sas y que - réis ve -

5

v.



nir, _____ por las puer - tas pre - cio - sas del cie - lo, sa - lid de la ca - ma, de - jad de dor -

9

v.



mir. Her - ma - nos ve - nid, de - vo - tos lle - gad a re - zar el Ro - sa - rio Ma -

12

v.



rí - a por - quees laa - le - gri - a del tris - te mor - tal, a re - zar el Ro - sa - rio Ma -

15

v.



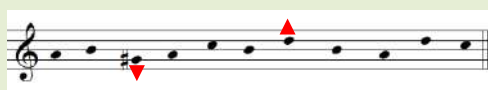
rí - a por - quees laa - le - gri - a del tris - te - mor - tal. _____

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 5		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CPB-MMA-635b</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Simil.					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Andalucía	Provincia	Segovia	Localidad	Cuevas de Provanco
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Hermanos venid, devotos llegad (V)		Género	Símil.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Modal: modo de La con 7 alterado.	13	Núm. de compases	21	3
Interválica de inicio	2ª mayor	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Ondulado				4



ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	5ª disminuida	6	Estructura formal					
			C C B D A B A B			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Rápido, negra= 152	4	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Símil.	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Símil.	3	Temática del texto	Sobre el Rosario de la Aurora				1
Observaciones								
Esta variante es casi una fórmula recitativa, casi una protomelodía y en sí misma es un arquetipo de las variantes del G3. Tiene sonoridades casi gregorianas, muy modales. En principio las melodías de este culto tuvieron que ser de este tipo, austeras, serias, muy secas, acordes a la celebración de la misa del Alba y a las procesiones y vía crucis.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G3		
Código de variante melódica	<u>1331446114243431</u>							

HERMANOS VENID, DEVOTOS LLEGAD

Cuevas de Provanco (Segovia)

Voz $\text{♩} = 152$ *Estribillo* ♩
Ritmico

Her - ma - nos ve - nid, de - vo - tos lle - gad, no de -

6 *Recitando*

v. jéis de ve - nir al Ro - sa - rio por la pe - re - za de no

9 *FIN Estrofa*

v. ma - dru - gar _____ Al Ro - sa - rio de la Au - ro - ra

13

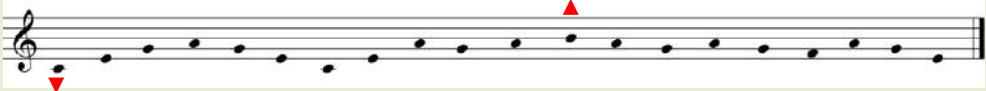
v. to - can, los que sois de - vo - tos, si que - réis se - guir, _____ por la sen - da pre - cio - sa del

18

v. cie - lo, _____ sa - lid de la ca - ma de - jad el dor - mir, _____ Her - ma
Del ♩ a FIN

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 6		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CPB-MMA-636</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Símil.					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Castilla y León	Provincia	Burgos	Localidad	Quintanilla de las Viñas
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Hermanos venid, devotos llegad (VI)		Género	Símil.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Do mayor	22	Núm. de compases	10	1
Interválica de inicio	5ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico		7ª menor	12	Estructura formal				
				A B <u>CD</u>			1	
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Lento, negra con puntillo=63	1	Metro	6/8	4
Estructura rítmica	Símil.		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Cuarteta con versos deca y dodecasílabos		2	Temática del texto	Letras de los hermanos		13	
Observaciones								
Variantes simple del G5								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G5		
Código de variante melódica			<u>221147121114434213</u>					

HERMANOS VENID, DEVOTOS LLEGAD (VI)

Quintanilla de las Viñas

Voz $\text{♩} = 63$



Un cris - tia - no, por ir al Ro - sa - rio, por u - na ven -

4
v. ta - na se qui - so ti - rar, y la Vir - gen le di - jo de - ten - te, de - ten - te cris -

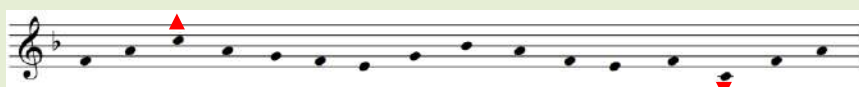
8
v. tia - no por la puer - ta sal, y la /sal.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 7		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CPB-MMA-637</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Símil.					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Castilla y León	Provincia	Burgos	Localidad	Hontoria del Pinar
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Hermanos venid, devotos llegad (VII)		Género	Símil.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Fa mayor	22	Núm. de compases	19	2
Interválica de inicio	3ª mayor	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	8ª justa	15	Estructura formal					
			<u>AB AB C C AB AB</u>			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Lento, negra con puntillo = 52	1	Metro	6/8	4
Estructura rítmica	Símil.	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con quinto verso hexasílabo.		3	Temática del texto	Sobre el Rosario de la Aurora		1	
Observaciones								
Variante aún más compacta que la anterior								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G5		
Código de variante melódica		<u>222147151111443431</u>						

HERMANOS VENID, DEVOTOS LLEGAD (VII)

Hontoria del Pinar

$\text{♩} = 52$

Voz

Al Ro - sa - rio de la au - ro - ra to - can, y si sois de - vo - tos y que - réis se -

5
v. guir, — por la sen - dae - s - pa - cio - sa del cie - lo, sa - lid de la ca - may de - jad el dor -

9
v. mir. — Her - ma - nos ve - nid, — de - vo - tos lle - gad, no de - jéis de ve - nir al Ro -

13
v. sa - rio por la pe - re - ci - ta de no ma - dru - gar; no de - jéis de ve - nir al Ro -

17
v. sa - rio por la pe - re - ci - ta de no ma - dru - gar. —

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 8		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CPB-MMA-638</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Símil					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Castilla y León	Provincia	Burgos	Localidad	Royuela del Río Franco
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Hermanos venid, devotos llegad (VIII)		Género	Símil	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Fa mayor	22	Núm. de compases	15	2
Interválica de inicio	3ª mayor	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico		5ª justa	7	Estructura formal				
				<u>AB AB C C AB</u>				1
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Lento, negra con puntillo=54	1	Metro	6/8	4
Estructura rítmica	Símil.		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A		-						
Organización vocal C/A		Conjunto vocal con acompañamiento instrumental						4
Estructura poética	Septeto...		3	Temática del texto	Sobre el Rosario de la Aurora		1	
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G10	
Código de variante melódica			<u>2221477111443431</u>					

HERMANOS VENID, DEVOTOS LLEGAD (VIII)

Royuela del Rio Franco

Voz $\text{♩} = 54$



A la puer-ta te-néis a la Au-ro-ra, pi-dien-do li-mos-na si la que-réis

5
dar, pa-ra-ha-cer u-naer-mi-taa su Hi-jo, que no tie-ne ca-sa ni don-deha-bi-

9
tar. De-vo-tos, ve-nid, de-vo-tos lle-gad, a re-zar el Ro-sa-rio Ma-

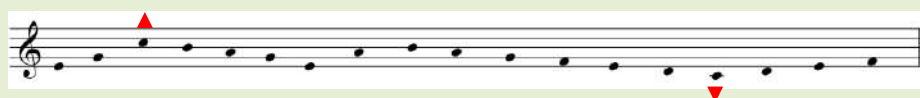
13
rí-a so-laz ya-le-gri-a del tris-te mor-tal.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 9		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		CPB-MMA-639a			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Símil					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Castilla y León	Provincia	Burgos	Localidad	Contreras
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Hermanos venid, devotos llegad (IX)		Género	Simil.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Pasa por las tonalidad de Do mayor, La menor y finalmente va hacia Fa mayor	24	Núm. de compases	15	2
Intervállica de inicio	3ª menor	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	8ª justa	15	Estructura formal					
			<u>AB CD E E AB</u>			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante, negra con puntillo=76	2	Metro	6/8	4
Estructura rítmica	Símil.	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto...	3	Temática del texto	Sobre los santos				5
Observaciones								
Miguel Manzano expone que esta es una variante de las del G5. En realidad, todas las variantes que hemos analizado en este apartado, pertenecen al mismo grupo según el investigador. Diferimos en su opinión, pues hemos encontrado 3 grupos de variantes, en donde Manzano, solo observa un solo grupo. No tenemos muy clara la adscripción de esta pieza al G5. Tiene una sonoridad parecida en algunas secciones de las semifrases. Esto es lo que nos hace decidirnos por ponerla dentro de este grupo, pero la vamos a poner con interrogación.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G5		
Código de variante melódica		<u>24214715112443435</u>						

HERMANOS VENID, DEVOTOS LLEGAD (IX)

Contreras

Voz $\text{♩} = 76$

San Fran - cis - co se per - dióu - na tar - de, sus a ma - dos hi - jos lean - dan a bus -

5
v. car, leen - con - tra - ron en el pa - ra - i - so cor - tan - dou - na ro - sa del ver - de ro -

9
v. sal. Her - ma - nos ve - nid, de - vo - tos lle - gad, a re - zar el Ro - sa - rio la Au -

13
v. ro - ra, si el rei - no del cie - lo que - réis al - can - zar.

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 10		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA				
Referencia de la pieza		CPB-MMA-639b				
Datos personales del intérprete o los intérpretes						
Símil.						
Datos geográficos						
Comunidad / región	Castilla y León	y	Provincia	Burgos	Localidad	Lerma
Datos de la transcripción musical						
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X	
Datos referentes al género						
Título de pieza	Alegría que ya viene el día (I)		Género	Símil.		

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Fa menor/mayor	24	Núm. de compases	35	4
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					
Ámbito melódico	11ª justa	22	Estructura formal		

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

			<u>AB CD EF GH</u>				1	
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderado, negra=116	3	Metro	2/4	1
Estructura rítmica	Símil.		4	Textura vocal	Armónica			3
Organización vocal S/A		-						
Organización vocal C/A		Conjunto vocal con acompañamiento instrumental						4
Estructura poética	Septeto...		3	Temática del texto	Sobre el Rosario de la Aurora			1
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G4		
Código de variante melódica			<u>24414722</u> 113143431					

ALEGRÍA QUE YA VIENE EL DÍA (I) (Invitación al Rosario de la Aurora)

Lerma

Voz $\text{♩} = 116$



A - le - grí - a, que ya vie - neel dí - a, que yaes - táa - so - man - do sus ra -

8
v. yos el sol, y la Vir - gen lle - na dea - le - grí - a,

15
v. de ver el Ro - sa - rio y la pro - ce - sión.

22
v. y la pro - ce - sión y la pro - ce - si - ón. A - le - grí - a, que ya vie - neel

29
v. dí - a que yaes - táa - so - man - do sus ra - yos el sol.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 11		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CPB-MMA-640</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Símil.					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Castilla y León	Provincia	Burgos	Localidad	Melgosa
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Alegría que ya viene el día (II)		Género		

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Fa mayor	22	Núm. de compases	36	4
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	9ª mayor	17	Estructura formal					
			<u>AB CD EF GH</u>				1	
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderado, negra=112	3	Metro	2/4	1
Estructura rítmica	Símil.	4	Textura vocal	Armónica		3		
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto...	3	Temática del texto	Sobre el Rosario de la Aurora		1		
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G4		
Código de variante melódica		<u>22414717113143431</u>						

ALEGRÍA QUE YA VIENE EL DÍA (II) (Invitación al Rosario de la Aurora)

Melgosa

Voz $\text{♩} = 112$

A-le grí-a, que ya vie - nee di-a y ya vaa - so-man - do con sus

8
v. ra - yos el sol. A - le Y la Vir - gen

15
v. son - ri - e de go - zo al ver el Ro - sa - rio y la pro - ce -

22
v. sión. y la pro - ce - sión, y la pro - ce - sión: y la Vir - gen

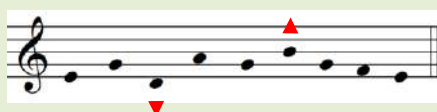
29
v. son - ri - e de go - zo al ver el Ro - sa - rio y la pro - ce - sión.

I.2.6. Castilla y León (FMT-IMF)

Nº DOC.: 1		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		FMT-IMF-4			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informate: No aparece informate					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Castilla y León	Provincia	Ávila	Localidad	Navarrevisca
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	El Rosario o la campanilla		Género	Música paralitúrgica...	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Do mayor	22	Núm. de compases	9	1
Interválica de inicio	3ª mayor	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	6ª mayor	10	Estructura formal		
			A B		1
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderado	3
			Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorrítmica...	4	Textura vocal	Armónica	3
Organización vocal S/A	-				
Organización vocal C/A	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental				4
Estructura poética	Estructura especial: en dos versos con deca y dodecasílabos	5	Temática del texto	Sobre el Rosario	11
Observaciones					
Esta pieza no está transcrita del todo, o al menos el informante, no la interpretó entera. Es una variante compacta de las del G5.					
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía					G5
Código de variante melódica	<u>221147101132434511</u>				

EL ROSARIO O LA CAMPANILLA

Moderato Navarrevisca

Voz

A tu puer - ta hayu - na cam - pa - ni - lla, pi -

6

v. dien - do li - mos na ___ si la ___ pue - des dar.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 2		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-5</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Ignacio Rodrigo					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Castilla y León	Provincia	Soria	Localidad	San Pedro Manrique y Voz Mediano
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Virgen Santa (Aurora)	Género	Símil.		

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Do mayor	22	Núm. de compases	40	4
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7ª menor	12	Estructura formal			
			Especial. Se explica en observaciones			4
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderado	3	Metro 3/4 2
Estructura rítmica	Heterorrítmica...	4	Textura vocal	Armónica	3	
Organización vocal S/A						
Organización vocal C/A						
			Canción en grupo con acompañamiento instrumental			4
Estructura poética	Septeto...	3	Temática del texto	Sobre la Virgen	2	
Observaciones						
Esta pieza posee una estructura formal especial:						
La primera semifrase se repite dos veces en A y B, por tanto la estructura quedaría del siguiente modo (la que está entre paréntesis sería la semifrase de la frase completa, con su misma letra:						
(A)+A (B)+B C D A (B)+B C						
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía					G18	
Código de variante melódica			<u>22414712413243432</u>			

VIRGEN SANTA, (Aurora)

San Pedro Manrique y Vozmediano

Moderato

Voz

¡Vir-gen San-ta! Vir-gen San-ta, dad nos vues-tra gra-cia, dad
Por las ca-lles Por las ca-lles, vues-tras a-la-ban-zas, vues-

7

v.

nos vues-tra gra-cia, pa-ra que con e-lla, pa-ra que con
tras a-la-ban-zas, yel san-to Ro-sa-rio, yel san-to Ro-

13

v.

e-lla po-da-mos can-tar. pa-ra que con e-lla po-da-mos can-
sa-rio, Rei-na ce-les-tial. yel san-to Ro-sa-rio Rei-na ce-les-

19

v.

tar. Ve-nid a re-zar el Ro-sa-rio la
tial.

25

v.

Vir-gen pu-ra, ala Vir-gen pu-ra. Si la paz del al-ma,

31

v.

si la paz del al-ma que-réis al-can-zas, si la paz del


37

v.

al-ma que-réis al-can-zar.

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS
DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 3		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-7</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: -					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Castilla y León	Provincia	Salamanca	Localidad	El Cabaco, San Martín del Castañar y Peña de Francia
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Dios te Salve María		Género	Música...	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Modal: modo de la en su altura	11	Núm. de compases	10	1
Interválica de inicio	3ª menor	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	5ª justa	7	Estructura formal		
			<u>AB CDEF G</u>		1
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante	2
			Metro	5/8	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica...	4	Textura vocal	Armónica	3
Organización vocal S/A	-				
Organización vocal C/A	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental				4
Estructura poética	Estructura especial: 7 estrofas con versos irregulares, de 6, 7 y 8 sílabas	5	Temática del texto	Sobre la Virgen María	2
Observaciones					
En el interior de la melodía se encuentra la sonoridad de las variantes del G16. Hay que cantarla unas pocas de veces para darse cuenta de ello.					
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía					G16
Código de variante melódica	<u>1111447112543452</u>				

DIOS TE SALVE MARÍA (Rosario cantado)

El Cabaco, San Marín de Castañar y Peña de Francia

Andante

Voz

Dios te sal - ve Ma - ri - a!, lle - na e - res de gra - cia el Se - ñor es - con -

4

A

ti - go ben - di - ta tú e - res en - tre to - das las mu - je - res, y ben - di - to es el

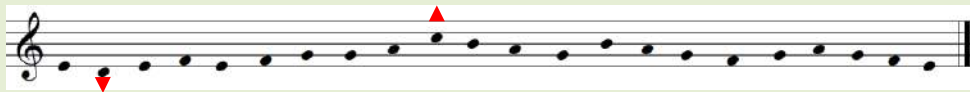
7

A

fru - to de tu vien - tre - Je - sús, San - ta Ma - ri - a.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 4		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-8</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: -					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Castilla y León	Provincia	Salamanca	Localidad	Mogarraz
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Rosario		Género	Musica paralitúrgica...	


ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Do mayor	22	Núm. de compases	21	3
Intervállica de inicio	Unísono	2	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					


ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA


Ámbito melódico		7ª menor	12	Estructura formal			
				C C <u>EF</u> <u>EF</u>			1
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	no hay indicación (moderato)	3	Metro	3/4 2
Estructura rítmica	Heterorrítmica...		4	Textura vocal	Armónica		3
Organización vocal S/A		-					
Organización vocal C/A		Conjunto vocal con acompañamiento instrumental					4
Estructura poética	Septeto...		4	Temática del texto	Sobre el Rosario		11
Observaciones							
La cuarteta principal no está transcrita, quizá porque el intérprete no la recordaba o porque la grabación estaba en mal condiciones, o porque simplemente la aprendió así. Comienza con el estribillo, no es nada extraño, pero como faltan esas primeras estrofas, llegamos a esa conclusión.							
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G5	
Código de variante melódica			<u>223247121132434411</u>				

ROSARIO

Mogarraz

Voz 
Cris - tia-nos ve - nid, de - vo - tos lle - gad, _____ a re - zar el Ro -

8
v. 
sa - rioa Ma - ri - a so - laz ya - le - gri - a del tris - te mor - tal. _____ A re -

15
v. 
zar el Ro - sa - rioa Ma - ri - a s - laz ya - le - gri - a del tris - te mor - tal.

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 5		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-50</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: María Gómez Galán					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Castilla y León	Provincia	Ávila	Localidad	Candeleda y Mombeltrán
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Rosario de la Aurora	Género	Símil...		

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Mi menor	23	Núm. de compases	47	5
Interválica de inicio	2ª mayor	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	9ª mayor	17	Estructura formal					
			A A A <u>BC</u> C D D <u>BC</u> E E E <u>FG</u> <u>BC</u> <u>BC</u> <u>BC</u>		1			
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Rápido, negra= 138	4	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental							4
Estructura poética	Especial	5	Temática del texto	Rosario de la Aurora				11
Observaciones								
<p>Nos encontramos con una pieza con una estructura forma y poética especial. La estructura se amplía repitiendo frases melódicos iguales, creando nuevos versos para las mismas, de ahí resulta una estructura poética como la que viene a continuación:</p> <p>Silencio, silencio que vamos a orar, Y al Cristo bendito te has de encomendar, Al Cristo bendito de la Calle Real, Que su Madre gozosa nos llama, Vayamos al templo a su Hijo honrar, Seremos felices por eternidad,</p> <p>Cristianos venid, devotos llegad.</p> <p>A rezar el Rosario a María, Que en vida y en muerte nos ha de amparar, Virgen del Rosario, Madre del Pilar, Ampara a tus hijos en ese Pilar, Líbranos de peste y de enfermedad.</p> <p>Que del cielo bajó una paloma, Que Santo domingo la envió bajar, (cuatro estrofas más aunque incompletas porque el informante no se acordaba)</p>								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G7	
Código de variante melódica		<u>235147171142434511</u>						

ROSARIO DE LA AURORA

Candeleda y Mombeltrán

Voz $\text{♩} = 138$

Si - len - cio, si - len - cio, que va - mos ao - rar, que su
Yal Cris - to ben - di - to tehas deen - co - men - dar,
Al Cris - to ben - di - to de la ca - lle - Real,

7
v. Ma - dre go - zo - sa nos lla - ma, va - ya - mos al Tem - plo a su Hi - jo hon - rar. —
Se - re - mos fe - li - ces por e - ter - ni - dá. —

14
v. $\text{♩} = 100$
1. Cris - tia - nos ve - nir, de - vo - tos lle - gar. — A re - zar el Ro -
2. — — — — —

21
v. sa - rioa Ma - rí - a queen vi - da yen muer - te Nos ha deam - pa - rar. — Vir -
Am -
li -

28
v. **FIN**
gen del Ro - sa - rio, Ma - dre del Pi - lar. — Que del cie - lo ba - jou - na pa -
pa - raa tus hi - jos en e - se Pi - lar. — Al Ro - sa - rio de la Au - ro - ra
35 bra - nos de pes - te y deen fer - me - dad. —


35
v. lo - ma, que San - to Do - min - go laen - vi - ó ba jar. — (No recuerda el texto)
to - can, le - van ta her - ma - ni - tay ven - tea re - zar. — No per - da - mos lo

42
v. que tan - to va - le por la pe - re - ci - ta de no ma - dru - gar.

Repetir 3 veces
hasta Fin

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 6		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-53</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informantes: -					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Castilla y León	Provincia	Ávila	Localidad	Arenas de San Pedro
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Glosa del Santo Vía Crucis	Género	Música paralitúrgica...		

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Modal: modo de La altura Re	11	Núm. de compases	24	3
Interválica de inicio	3ª menor	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	6ª menor	9	Estructura formal		
			AB CD E CD		1
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderado	3
			Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorrítmica...	4	Textura vocal	Armónica	3
Organización vocal S/A	-				
Organización vocal C/A	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental				4
Estructura poética	Septeto...	3	Temática del texto	Sobre Jesucristo	9
Observaciones					
En el sistema melódico puede parecerse a las variantes del G3, pero en el contorno melódico se acerca a las del G16.					
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía					G16
Código de variante melódica	<u>1131479113243439</u>				

GLOSA DEL SANTO VIA CRUCIS

Arenas de San Pedro

Moderato

Voz

Po-de - ro - so Je - sús Na - za - re - no, de cie - los y tie - rra

7
v. Rey u - ni - ver - sal. Hay un al - ma queos tie - ne o - fen - di - do, pi - de que sus

13
v. cul - pas que - ráis per - do - nar. U - sad de pie - dad, pues qui - sís - teis por

19
v. e - llaen cuan - tohom - bre ser muy mal - tra - ta - do yen cruz ex - pi - rar.

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 7		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-54</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Santos Marful de Juana					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Castilla y León	Provincia	Ávila	Localidad	Navaluenga
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Vía Crucis		Género	Música paralitúrgica.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Sol menor con modulación a Si bemol	24	Núm. de compases	27	3
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					
Ámbito melódico	8ª justa	15	Estructura formal		

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

				<u>AB CD E CD</u>				1
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante	2	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental							4
Estructura poética	Septeto...	3	Temática del texto	Sobre Jesucristo				9
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G16	
Código de variante melódica			<u>24314715112243439</u>					

VÍA CRUCIS

Navaluenga

Andante

Voz



Po-de - ro - so Je - sus Na - za - re - no, de cie - los y tie - rras Rey,
u - ni - ver - sal. O - yeaun al - ma queos tie - neo - fen - di - do, Pi -
de - que sus cul - pas que - ráis per - do - nar. U - sad de pie - dad,
Hoy con - mi - go mos - tard - meel ca - mi - no pa - ra queen ser -
vi - ros me pue - dao - cu - par.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 8		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-55</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Juana González González					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Castilla y León	Provincia	Ávila	Localidad	Serranillos
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	El escapulario de la Virgen del Carmen		Género	Música paralitúrgica	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Modal: Modo de Sol en altura Fa	14	Núm. de compases	20	2
Intervállica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					


ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS
DEL ROSARIO DE LA AURORA


Ámbito melódico	6ª mayor	10	Estructura formal					
			AB AB + (muletilla)				1	
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderado	3	Metro	5 y 6/8	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica...	4	Textura vocal	Armónica			3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Especial	5	Temática del texto	Misterios			3	
Observaciones								
Padre nuestro que estás en los cielos, De estas dos palabras me acuerdo y “na” más, Que mi padre ya estaba en los cielos, Yo como buen hijo también allá, Y como es amorosa digamos, Viva la del Carmen Madre de Piedad.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G¿?		
Código de variante melódica		<u>14214710113543453</u>						


EL ESCAPULARIO DE LA VIRGEN DEL CARMEN

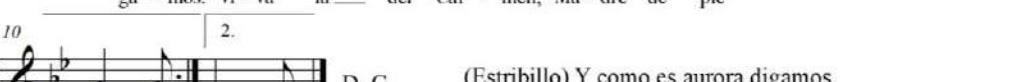
Serranillos


Moderato


Voz 
Pa - dre nues - tro quees - tás en los cie - los, dees - tas

v. 
dos pa - la - bras mea - cuer - doy na más, — quemí Pa dre yaes - ta - tá enlos

v. 
Y co - moes a - mo - ro - sa di -

v. 
cie los, yo co - mo — buen hi - jo tam - bién i - réa - lla, tam - bién i - réa -

v. 
ga - mos: vi - va la — del Car - men, Ma - dre de pie

v. 
lla - dad —

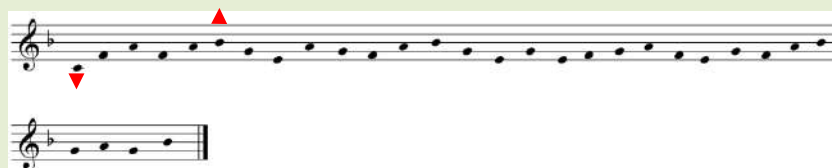
(Estribillo) Y como es aurora digamos,
Viva la del Carmen, Madre de Piedad.

I.2.7. Valencia (CMPV-SS)

Nº DOC.: 1		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		CMPV-SS-928			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Coro parroquial de la localidad.					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Comunidad valenciana	Provincia	Valencia	Localidad	Fortaleny
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Aurora		Género	Música paralitúrgica...	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Fa mayor	22	Núm. de compases	32	4
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Ondulado				4



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico		7ª menor	12	Estructura formal				
				AB C D AB C D E E FG FG			1	
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Lento, negra=56	1	Metro	2 y 3/4	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica...	4	Textura vocal	Armónica.		3		
Organización vocal S/A		-						
Organización vocal C/A		Canción solista con acompañamiento instrumental y alternancia del solista y grupo vocal.					5	
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con quinto verso hexasílabo		3	Temática del texto	Sobre el sacerdote		14	
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G18		
Código de variante melódica			<u>224144121115435314</u>					

AURORA

Fortaleny

$\bullet = 56$

Solo *Coro*

Voces

Pa - dre cu - ra, aus - ted dig - na men - te, aus - ted dig - na
Pa - ra dar u - na vuel - ta a las ca - lles, u - na vuel - ta a las

Bombo

6

v

men - te, li - cen - cia pe - di - mos, li - cen - cia pe - di - mos -
ca - lles, "pa" los que qui - sie - ran, "pa" los que qui - sie - ran

b.

11

v

en pri - mer lu - gar. li - cen - cia pe - di - mos en pri - mer lu -
ve - nir a re - zar. "pa" los que qui - sie - ran ve - nir a re -

b.

16

Solo *Coro*

v

gar. Her - ma - nos ve - nid, her - ma - nos lle -
zar.

b.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

22

v

gad a re - zar el Ro - sa - rioa Ma - ri - a siel rei -

b.

28

v

no del Cie - lo que - réis al - can - zar.


b.

28

Detailed description: The image shows two systems of musical notation. The first system covers measures 22 to 27. It features a vocal line (v) in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a bass line (b.) in a bass clef. The vocal line contains the lyrics: 'gad a re - zar el Ro - sa - rioa Ma - ri - a siel rei -'. The second system covers measures 28 to 33. It also features a vocal line (v) and a bass line (b.). The vocal line contains the lyrics: 'no del Cie - lo que - réis al - can - zar.'. Both systems include a repeat sign at the end of the system.

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 2		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CMPV-SS-929a</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Coro parroquial y banda de música					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Comunidad de Valencia	Provincia	Valencia	Localidad	Montroy
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Aurora		Género	Música paralitúrgica	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Fa mayor	22	Núm. de compases	25	3
Interválica de inicio	4 ^a justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico		7ª menor	12	Estructura formal				
				<u>AB CD EF GH</u>			1	
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Lento, negra=56	1	Metro	2 y 3/4	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica...	4	Textura vocal	Armónica		3		
Organización vocal S/A		-						
Organización vocal C/A		Canción en grupo con alternancia del acompañamiento instrumental					5	
Estructura poética	Cuarteta con versos deca y dodecasílabos		2	Temática del texto	Sobre la Virgen		2	
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G18		
Código de variante melódica			<u>22314712111543522</u>					

AURORA

Montroy

$\text{♩} = 56$ *Instrumentos*

Voz

6 *Voz*

Un do - min - go de Pas - cua bri -
y la Vir - gen se que - dó tur -

11

llan - te, de Pas - cua bri - llan - te, ___ cuan - do el sol ra - dian - te, ___
ba - da, se que - dó, tur - ba - da, ___ de la luz tan cla - ra, ___

16

cuan - do el sol ra - dian - te, ___ cuan - do el sol ra - dian - te, Je - sús, re - su - ci -
de la luz tan cla - ra, ___ de la luz tan cla - ra, ___ que su Hi - jo

21

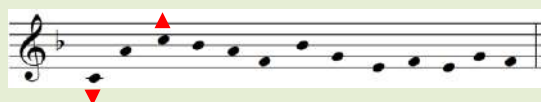
tó, ___ cuan - do el sol ra - dian - te, Je - sús re - su - ci - tó. ___
dió, ___ de la luz tan cla - ra que su ___ Hi - jo dió. ___

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 3		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CMPV-SS-929b</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Joaquín Yuste Muñoz					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Comunidad de Valencia	Provincia	Valencia	Localidad	Puebla de San Miguel
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	La Aurora		Género	Música paralitúrgica	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Fa mayor	22	Núm. de compases	13	2
Interválica de inicio	6ª mayor	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico		8ª justa	15	Estructura formal				
				<u>AB</u> C D			1	
Estilo melódico	Semiador nado	2	Tempo	Lento, negra =50	1	Metro	2/4	1
Estructura rítmica	Heterorrítmica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A		-						
Organización vocal C/A		Conjunto vocal con acompañamiento instrumental					4	
Estructura poética	Cuarteta con versos deca y dodecasílabos		2	Temática del texto	Sobre la Virgen, María y Aurora		1	
Observaciones								
En esta pieza faltan estrofas y frases melódicas. El perfil y la sonoridad se acerca mucho a las del G18, pero no se ajusta del todo a este grupo por lo que la vamos a poner en interrogación.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						¿G18?		
Código de variante melódica			<u>22214715121143421</u>					

LA AURORA

Puebla de San Miguel

Voz $\text{♩} = 50$

A - la - bar a la Au - ro ra Ma - ri - a, la Au - ro ra Ma -

6

v. $\text{♩} = 50$

ri - a, in - ten - tan a - cor des mia - cen - toy mi voz.

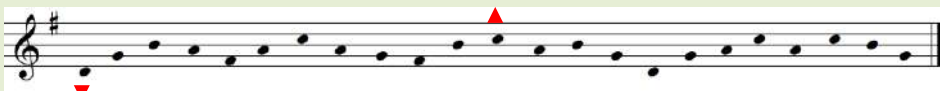
11

v. $\text{♩} = 50$

mia - cen - toy mi voz.

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 4		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CMPV-SS-930</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Grupo de vecinos de la localidad					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Comunidad valenciana	Provincia	Valencia	Localidad	Calles
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Aurora		Género	Música paralitúrgica	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Sol Mayor	22	Núm. de compases	20	2
Intervállica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7ª menor	12	Estructura formal					
			<u>AB C D E F GH</u>			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante, negra= 92	2	Metro	2 y 3/4	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Cuarteta con versos deca y dodecasílabos	2	Temática del texto	Sobre el Rosario de la Aurora				1
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G18		
Código de variante melódica		<u>22214712112543421</u>						

AURORA

Calles

Voz $\text{♩} = 92$

The musical score is written in G major (one sharp) and consists of four staves. The first staff is for the voice, with a tempo marking of quarter note = 92. It begins with a 2/4 time signature, changes to 3/4, then 2/4, and ends with 3/4. The lyrics are: "A la Au - ro - ra te - néis a la puer - ta, te - néis a la". The second staff is for voice, starting at measure 6, with a 3/4 time signature, changing to 2/4, then 3/4, and ending with 2/4. The lyrics are: "puer - ta, pi - dien - do li - mos - na, pi - dien - do li - mos - na". The third staff is for voice, starting at measure 11, with a 3/4 time signature, changing to 2/4, then 3/4, and ending with 2/4. The lyrics are: "si la que - réis dar; a re - zar el San - to Ro - sa - rio,". The fourth staff is for voice, starting at measure 16, with a 2/4 time signature, and ending with a double bar line. The lyrics are: "el San - to Ro - sa - rio de la ma - dru - gá.".

A la Au - ro - ra te - néis a la puer - ta, te - néis a la

puer - ta, pi - dien - do li - mos - na, pi - dien - do li - mos - na

si la que - réis dar; a re - zar el San - to Ro - sa - rio,

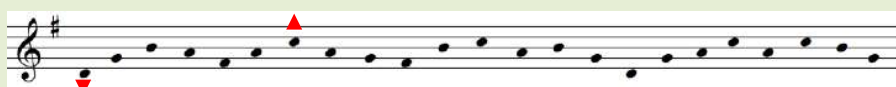
el San - to Ro - sa - rio de la ma - dru - gá.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 5		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CMPV-SS-930b</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Coro de la Aurora					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Comunidad de Valencia	Provincia	Valencia	Localidad	Bélgida
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Aurora de la Purísima		Género	Música paralitúrgica	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: La menor con breves modulaciones a Do mayor	24	Núm. de compases	24	3
Interválica de inicio	Unísono	1	Contorno melódico	Combinado: en terraza y ondulado	7
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS
DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7ª menor	12	Estructura formal					
			<u>AB AB C C DE DE</u>			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante, negra=76	2	Metro	6/8	4
Estructura rítmica	Heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo con alternancia del acompañamiento instrumental						5	
Estructura poética	Septeto con versos deca y docecasílabos, con quinto verso doble hexasílabo.	5	Temática del texto	Sobre la Virgen María				2
Observaciones								
Variante de la Aurora de Priego de Córdoba.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G14		
Código de variante melódica		<u>24317712112443552</u>						

AURORA DE LA PURÍSIMA

Bélgida

Tempo = 76

Pueblo

Voz *Banda*

Bombo *simile*

Des - per - tad, oh dor - mi - dos cris - tía - nos que el di - a de

5 *Instrumentos/Voces*

v. fies - ta ya vaa - ma - ce - cer, Y os es pe - ra la Vir - gen Ma - rí - a ra - dian - te de

9 *Instrumentos* *Voces*

v. - glo - ria dea - mor y po - - der. - - Con go - zo - soa -

13 *Instrumentos* *Voces*

v. - fán - - Noha - ya co - - ra - zón - - que no

17 *Instrumentos*

v. - de sus pri - me - ros la - ti - dos por - la ni - ña - pu - ra yen - su con - cep - ción, que no

21 *Voces*

v. de sus pri - me - ros la - ti - dos por la ni - ña pu - ra yen su con - cep - ción.

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 6		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CMPV-SS-931</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Coro parroquial					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Comunidad Valenciana	Provincia	Valencia	Localidad	Vallada
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Aurora Antigua		Género	Música paralitúrgica	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Sol mayor	22	Núm. de compases	13	2
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico		8ª justa	15	Estructura formal			
				<u>AB CD</u>			1
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Lento, negra=56	1	Metro	3/8 5
Estructura rítmica	Heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica	3		
Organización vocal S/A							
Organización vocal C/A		Canción en grupo con acompañamientos instrumental					4
Estructura poética	Dos versos deca y dodecasílabos	5	Temática del texto	Sobre la Aurora	1		
Observaciones							
A esta pieza le hacen falta estrofas, la tercera y la cuarta. Además tiene una muletilla añadida después de la segunda estrofa							
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G¿?	
Código de variante melódica			<u>22214715111543451</u>				

AURORA ANTIGUA

Vallada

Voz

$\text{♩} = 56$

A la Au - ro - ra te - néis a la puer - ta pum, chim pum tí - ro - ri - ro - rá, pi -

Platillos

Bombo

v.

8

dien - do lí - mos - na si la que réis dar, si la que - réis dar.

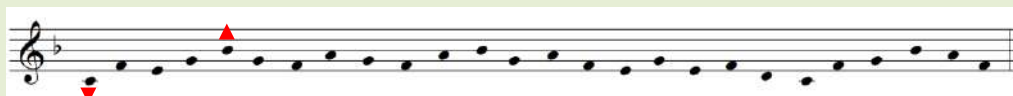
8

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 7		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CMPV-SS-934</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Coro de la Aurora de la localidad					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Comunidad valenciana	Provincia	Valencia	Localidad	Beniredrá
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Aurora		Género	Música paralitúrgica	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Fa mayor	22	Núm. de compases	37	4
Intervállica de inicio	4 ^a justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Ondulado				4



ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico		7ª mayor	13	Estructura formal				
				<u>AB CD AB CD</u>			1	
Estilo melódico	Semiador nado	2	Tempo	Lento, negra=66	1	Metro	2/4	1
Estructura rítmica	Heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica		3		
Organización vocal S/A		-						
Organización vocal C/A		Conjunto vocal con acompañamiento instrumental					4	
Estructura poética	Cuarteta con versos deca y dodecasilabos		2	Temática del texto	Sobre la Virgen de la Aurora		1	
Observaciones								
Las frases B,D, B1,B2, son la repetición de la segunda semifrase de A y C.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G18		
Código de variante melódica			<u>22414413121143421</u>					

AURORA

Beniredrá

Voz $\text{♩} = 66$

Es la Au - ro - ra la que más ma - dru gá, es la Au - ro - ra la que más ma -
8 dru - gá, si - ga mos a to - do nohay que des - ma - yar nohay
15 que des - ma - yar, que si guien - doa la Au -
21 ro - ra di - vi na, que si - guien - doa la Au - ro - ra di - vi
27 na, el per dón, del cie lo po - déis al - can - zar, po -
33 déis al can - zar.

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 8		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		CMPV-SS-935			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informantes: Serafina y Pilar García Zuriaga					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Comunidad de Valencia	Provincia	Valencia	Localidad	La Yesa
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Aurora		Género	Música paralitúrgica	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Do mayor	22	Núm. de compases	9	1
Interválica de inicio	3ª menor	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Ondulado				4
					
Ámbito melódico	4ª justa	5	Estructura formal		
			AB AB	1	

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderato	3	Metro	6/8	4
Estructura rítmica	Heterorrítmica...	4	Textura vocal	Armónica	3			
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental							4
Estructura poética	Cuarteta deca y dodecasílabo	2	Temática del texto	Sobre el Rosario de la Aurora	1			
Observaciones								
Esta tonada es prácticamente una protomelodía, muy básica y con la sonoridad de las variantes del G5. Muy reducida.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G5	
Código de variante melódica		<u>2211445113443421</u>						

AURORA

La Yesa

Moderato

Voz

Al ro - sa - rio de la Au - ro - ra to - can; por fal - ta de gen - te no pue - de sa -

v.

5

lir; lla - ma - re - mos án - ge - les del cie - lo que los de la Tie - rra no pue - den ve - nir. —

Detailed description: The image shows a musical score for the piece 'Aurora'. It consists of two staves. The top staff is for the voice (Voz) and the bottom staff is for guitar (v.). The music is in 6/8 time and marked 'Moderato'. The lyrics are: 'Al ro - sa - rio de la Au - ro - ra to - can; por fal - ta de gen - te no pue - de sa - lir; lla - ma - re - mos án - ge - les del cie - lo que los de la Tie - rra no pue - den ve - nir. —'. The guitar part starts with a measure marked '5'.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 9		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CMPV-SS-936</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: María Fuster y María Rosa Poveda					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Comunidad Valenciana	Provincia	Valencia	Localidad	Jalance
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Canto del Rosario		Género	Música paralitúrgica	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Fa mayor	22	Núm. de compases	19	2
Interválica de inicio	3ª mayor	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS
DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7ª menor	12	Estructura formal					
			<u>AB</u> <u>AB</u> C D <u>EF</u> <u>EF</u>		1			
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderato, negra = 100	3	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental							4
Estructura poética	Septeto...	3	Temática del texto	Sobre el Rosario				11
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G5	
Código de variante melódica		<u>222147121132434311</u>						

CANTO DEL ROSARIO

Jalance

Voz $\text{♩} = 100$

Por la puer-ta del Cic - lo sea - so - ma la blan - ca pa - lo - ma dul -

7

v. ceem - pe-ra - triz, Cris - tia - nos ve - nid, de - vo - tos lle - gad. A re -

13

v. zar el Ro - sa - rioa Ma - ri - a so - laz ya-le - gri - a del tris - te-mor - tal.

I.2.8 Valencia (FMT-IMF)

Nº DOC.: 1		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-10</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Teresa Matarredona Aznar					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Comunidad Valenciana	Provincia	Alicante	Localidad	Benisiva y Vall de Gallinera
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	A la Aurora tenéis a la puerta		Género	Música paralitúrgica	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Re mayor	22	Núm. de compases	14	2
Intervállica de inicio	3ª mayor	2	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Ondulado				4



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	6ª menor	9	Estructura formal					
			A B C D E F					1
Estilo melódico	Semiador nado	2	Tempo	Moderado, negra=96	3	Metro	4/4	3
Estructura rítmica	Heterorrítmica...	4	Textura vocal	Armónica			3	
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	especial	5	Temática del texto	Sobre el Rosario de la Aurora			1	
Observaciones								
Creemos que esta pieza tiene una estructura de septeto, pero por alguna circunstancia, no se ha completado la transcripción.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G18		
Código de variante melódica		<u>2222449123343451</u>						

A LA AURORA TENÉIS A LA PUERTA

Benisiva y Vall de Gallinera

♩ = 96

Voz

A la Au - ro - ra te - néis a la puer - ta te - néis

4

v. a la puer - ta, pi - dien - do li - mos - na pi - dien - do li - mos

7

v. na si la quie - res dar pi - dien - do li - mos - na si la que - reis dar.


11

1. 2.

v. Ve - nid sin tar - dar.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 2		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-18</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Ismael Segarra Oliete					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Comunidad de Valencia	Provincia	Castellón	Localidad	Albocácer
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Despertá Antigua		Género	Música paralitúrgica	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Modal: modo de mi en Fa sostenido	1	Núm. de compases	6	1
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

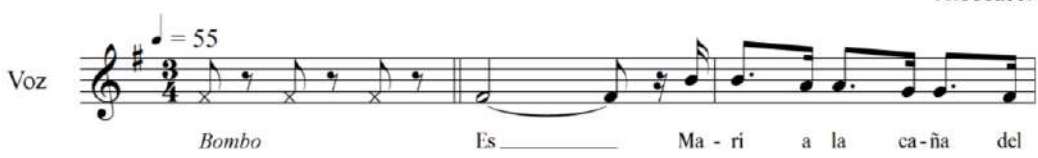
ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA


Ámbito melódico		9ª mayor	17	Estructura formal				
				A B			1	
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Lento, negra= 55	1	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorrítmica...	4	Textura vocal	Armónica		3		
Organización vocal S/A								
Organización vocal C/A		Canción en grupo con acompañamiento instrumental					4	
Estructura poética	Dos versos, el primero deca y el segundo dodecasílabo		5	Temática del texto	Sobre la Virgen María		2	
Observaciones								
Al igual que la anterior, le faltan estrofas melódicas y literarias. Es la primera melodía con el sistema melódico modal de Mi.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G¿?		
Código de variante melódica			111471 <u>17</u> 111243452					

DESPERTÁ ANTIGUA

(Rosari de l'Aurora)

Albocácer

Voz 
Bombo Es Ma - ri a la ca - ña del

v. 
tri - go. queel Sol de los So - les be - nig - ña - lum - bró.

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 3		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-22</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Ismael Segarra Olite					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Valencia	Provincia	Castelón	Localidad	Albocáser
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			
Datos referentes al género					
Título de pieza	Despertá		Género	Síml	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Fa Mayor	22	Núm. de compases	23	3
Interválica de inicio	3º menor	1	Contorno melódico	Combinado: en terraza y ondulado	7
Perfil melódico	Ondulado				4
					

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	4ª justa	5	Estructura formal					
			<u>AB C AB</u>			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante: negra=85	2	Metro	2/4	1
Estructura rítmica	Heterorrítmica...	4	Textura vocal	Armónica	3			
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Especial	5	Temática del texto	Sobre la Virgen de la Aurora	1			
Observaciones								
Solo tiene las dos primeras estrofas de la cuarteta, de modo que la estructura queda del siguiente modo:								
Es María la caña del trigo, Que el Sol de los soles benigno alumbró.								
Venid y llegad. A la Aurora tenéis a la puerta, Radiante y hermosa con gran claridad.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G5		
Código de variante melódica		<u>2231745112143451</u>						

DESPERTÁ

(Rosari de l'aurora)

Albocáser

Voz $\text{♩} = 88$

Es Ma - ri - a la ca - ña del tri - go que el Sol de los So - les

9

v.

be - nig - nó a - lum - bró. Ve - nid y lle - gad. A la Au - ro - ra te neís

17

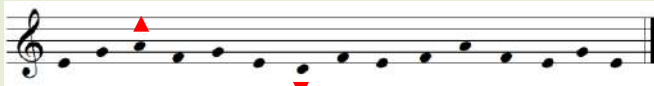
v.

a la puer - ta ra - dian - te y her - mo - sa con gran cla - ri - dad.

Detailed description: The image shows a musical score for the song 'Despertá'. It consists of three staves. The first staff is for the voice (Voz) and is in 2/4 time with a tempo of 88. The lyrics are 'Es Ma - ri - a la ca - ña del tri - go que el Sol de los So - les'. The second staff is for the first guitar part (v.) and starts at measure 9. The lyrics are 'be - nig - nó a - lum - bró. Ve - nid y lle - gad. A la Au - ro - ra te neís'. The third staff is for the second guitar part (v.) and starts at measure 17. The lyrics are 'a la puer - ta ra - dian - te y her - mo - sa con gran cla - ri - dad.' The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 4		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-25</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informantes: Tobías Salés Beltrán					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Comunidad Valenciana	Provincia	Castellón	Localidad	Benassal
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Despertada para el Rosario de la Aurora		Género	Música paralitúrgica	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Do mayor	22	Núm. de compases	45	5
Intervállica de inicio	3ª menor	1	Contorno melódico	Combinado: en terraza y ondulado	7
Perfil melódico	Ondulado				4
					

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS
DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	5ª justa	7	Estructura formal					
			<u>AB</u> C D <u>AB</u> <u>AB</u> C D <u>AB</u>			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderato, negra= 96	3	Metro	2/4	1
Estructura rítmica	Heterorrítmica...	4	Textura vocal	Armónica		3		
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto...	3	Temática del texto	Sobre el Rosario		11		
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G¿?		
Código de variante melódica		<u>22517471131434311</u>						

DESPERTADA PARA EL ROSARIO DE LA AURORA

Benasal

Voz $\text{♩} = 96$

The musical score is written in 7/4 time with a tempo of 96 beats per minute. It consists of six systems, each with a vocal line and a voiceless line. The lyrics are: 'El Ro - sa - rio de la ma - dru - ga - da, es pa - ra los po - bres que no tie - nen pan, de - vo - tos ve - nid, de - vo - tos lle - gad. A re - zar el Ro - sa - rio Ma - ri - a, Rei - no de los Cie - los que - réis al - can - zar. Y los ri - cos es - tan en la ca - ma, pa - ra que la se - re - na, no les ha - ga mal, de - vo - tos ve - nid, de - vo - tos lle - gad, a re - zar el Ro - sa - rio Ma - ri - a, Rei - no de los cie - los que - réis al - can - zar.'

El Ro - sa - rio de la ma - dru - ga - da, es pa - ra los po - bres que no tie - nen

9 pan, de - vo - tos ve - nid, de - vo - tos lle - gad. A re - zar el Ro - sa - rio Ma -

17 ri - a, Rei - no de los Cie - los que - réis al - can - zar. Y los ri - cos

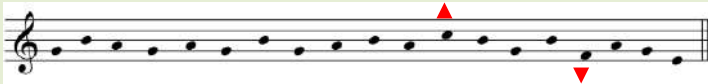
25 es - tan en la ca - ma, pa - ra que la se - re - na, no les ha - ga mal, de - vo -

33 tos ve - nid, de - vo - tos lle - gad, a re - zar el Ro - sa - rio Ma - ri - a,

41 Rei - no de los cie - los que - réis al - can - zar.

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 5		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-26</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Vicente Callao Frábregat					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Comunidad de Valencia	Provincia	Castellón	Localidad	Benassal y Borriana
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Crida al Rosari de l'a Aurora		Género	Música paralitúrgica...	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Mi menor	23	Núm. de compases	16	2
Intervállica de inicio	3ª mayor	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Ondulado				4
					

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	5ª justa	7	Estructura formal					
			E F G H H			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderado, negra=98	3	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorrítmica...	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A								
Organización vocal C/A	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto	3	Temática del texto	Sobre el Rosario				11
Observaciones								
Esta pieza es un septeto al que le faltan las cuatro primeras estrofas.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G7		
Código de variante melódica		<u>23214471132434311</u>						

CRIDA AL ROSARI DE L'A AURORA

Benassal y Borriana

Voz $\text{♩} = 98$

Cris - tia - nos ve - nid, de - vo - tos lle - gad, a re - zar el Ro -

7
sa - rioa Ma - rí - a, siel Rei-no del Cie - lo que - réis al can - zar,

13
siel Rei-no de Cie - lo que - réis al-can - zar.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 6		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-46</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: José González					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Comunidad Valenciana	Provincia	Castellón	Localidad	San Mateo
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	La desperta del Rosari	Género	Música paralitúrgica		

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Mi menor	23	Núm. de compases	11	2
Interválica de inicio	3ª menor	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Ondulado				4
					

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	5ª disminuida	6	Estructura formal					
			<u>AB CD</u> (muletilla)			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Lento, negra=56	1	Metro	6/8	4
Estructura rítmica	Heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Cuarteta con versos deca y dodecasílabos con muletilla	2	Temática del texto	Sobre el Rosario				11
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G5	
Código de variante melódica		<u>23214461114434211</u>						

LA DESPERTÁ DEL ROSARI

San Mateo

Voz $\text{♩} = 56$

El Ro - sa - rio tie - nes a la puer - ta pi - dien - do li - mos - na si le quie - res

5
dar. No te pi - de - ni pla - ta ni o - ro si no queal Ro - sa - rio va yas a re -

9
zar Eh a a des - per - tar.

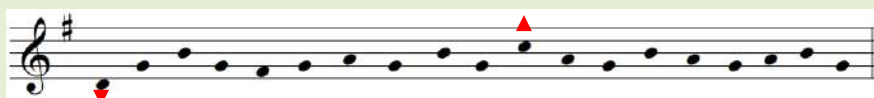
Bombo

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 7		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IME-51</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informantes: -					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Comunidad de Valencia	Provincia	Castellón	Localidad	Morella
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Despertinos de Dominicas libres	Género	Música paralitúrgica		

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Sol mayor	22	Núm. de compases	7	1
Interválica de inicio	4ª justa	5	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Ondulado				4



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico		7ª menor	12	Estructura formal			
				A B C A B C			1
Estilo melódico	Semiador nado	2	Tempo	Moderado	3	Metro	Libre 5
Estructura rítmica	Heterorrítmica...	4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A		-					
Organización vocal C/A		Conjunto vocal con acompañamiento instrumental					4
Estructura poética	Cuarteta con versos deca y dodecasílabo respectivamente		2	Temática del texto	Sobre la Virgen María		2
Observaciones							
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G18	
Código de variante melódica			<u>22154412123543422</u>				

DESPERTINOS DE DOMINICAS LIBRES

Morella

Moderato

Voz *3 campanadas* Oh, Ma - ri - a, en va - lle na - ci - da,

v. *3* o - bra del Al - ti - sí - mo, Nues - tro Re - den - tor,

v. *4* nues - tro Re - den - tor, *3 campanadas*

v. *5* Pues qui - sis - te ser a - pa - re - ci - da,

v. *6* a - lláun po - bre - ci - to yhu - mil - de pas - tor,

v. *7* y hu - mil - de pas - tor.

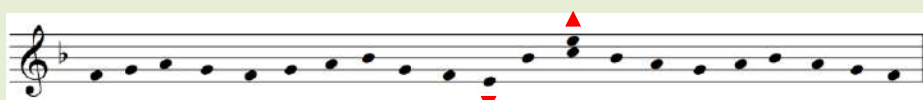
ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

I.2.9. Aragón (CCT-MAL)

Nº DOC.: 1		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		CCT-MAL-73			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informantes: D. Manuel Herrero y Antonio Sanz (1840)					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Aragón	Provincia	Teruel	Localidad	Calanda
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Coplas de la Aurora		Género	Música paralitúrgica	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Fa mayor	22	Núm. de compases	48	5
Interválica de inicio	3ª mayor	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Ondulado				4



ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	8ª justa	15	Estructura formal					
			A B A B C A B			1		
Estilo melódico	Semiador nado	2	Tempo	Lento	1	Metro	2/4	1
Estructura rítmica	Heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica		3		
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción solista con acompañamiento instrumental y alternancia del solista y grupo vocal.						3	
Estructura poética	Septeto...	3	Temática del texto	Letras de los propios hermanos		13		
Observaciones								
<p>> Para el repertorio de esta zona geográfica, vamos a transcribir solo la primera o las dos primera frases; para el perfil melódico. Las melodías cuyo progreso melódico va por grados conjuntos y con unos ritmos muy parecidos, son complicadas a la hora de entablar grupos de variantes. Por esto, no vamos a extender el estudio melódico más allá de las dos primeras frases, pues sería un trabajo agotador tener en cuenta todo el perfil melódico de cada una de las melodías para determinar el grupo al que pertenecen.</p> <p>> En algunos casos, si que añadiremos secciones, semifrases, o frases que creamos oportunas, a fin de aclarar las relaciones de variantes melódicas.</p> <p>> Cabe destacar que la voz superior de la melodía no va acoplada en el perfil. Solo escribimos dicha voz a la hora de determinar el ámbito melódico, que puede aparecer separado de dicho perfil, después de una doble barra, al final del ejemplo.</p>								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G19	
Código de variante melódica		<u>225144151211433313</u>						

COPLAS DE LA AURORA

Calanda

Lento
Coro

Voz

En Ca - lan - da ha - bí-aun ve - ci - no, el cual

9

v.

se lla - ma - ba Mi - guel Pe - lli - cer, aun que

17

v.

po - bre, cris tia - noy vir - tuo - so, se - gún sus cos -

25

v.

tum - bres, lo dan - aen - ten - der. Pues es de cre -

Solo

33

v.

er. Fue de - vo - to cor - dial a Ma rí a,

Coro

41

v.

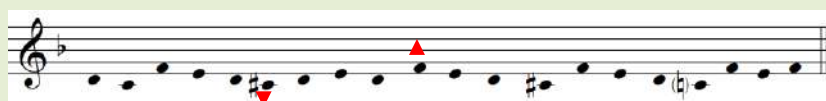
por lo cual suam - pa - ro, lle - góa me - re - cer.

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 2		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CCT-MAL-74</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informantes: D. Manuel Herrero y Antonio Sanz (1840)					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Aragón	Provincia	Teruel	Localidad	Calanda
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Coplas de la Aurora		Género	Música paralitúrgica	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Fa mayor/Re menor	24	Núm. de compases	36	4
Interválica de inicio	3ª menor	2	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Ondulado				4



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7ª disminuida	11	Estructura formal		
			A B A B C A B		1
Estilo melódico	Semiador nado	2	Tempo	Lento	1
			Metro	2 y 3/4	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica...	4	Textura vocal	Armónica	3
Organización vocal S/A	-				
Organización vocal C/A	Canción solista con acompañamiento instrumental y alternancia del solista y grupo vocal.				3
Estructura poética	Septeto con quinto verso hexasílabo	3	Temática del texto	Sobre los santos	5
Observaciones					
Cuando escuchamos esta melodía, nos suena a la melodía del G14, como la de Priego de Córdoba, aunque posea un perfil melódico diferente. Pero sucede que esta tonada es variantes de la CCT-MAL-239, que en ella si se puede observar ese parecido, sobre todo al cantar el verso hexasílabo. También el séptimo grado alterado es un factor que determina el parecido, y sobre todo la sonoridad global de la pieza. Quizá no tanto el factor del perfil melódico.					
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía				G14	
Código de variante melódica		<u>24424411121543335</u>			

COPLAS DE LA AURORA

Calanda

Voz *Lento Coro*

¡Oh glo - rio - so Mi - guel! tú que e - res de to - da la -

8
v. gle - sia pa - trón ge - ne - ral. Es - ta vi - lla des - de

15
v. sus prin - ci - pios teha e - le - gi - do por su - ti - tu -

22
v. *Solo* lar. Dig - na *Coro* team - pa - rar. A los fie - les que te

29
v. die - ron cul - to ya los de Ca - lan - da en par - ti - cu -

36
v. lar.

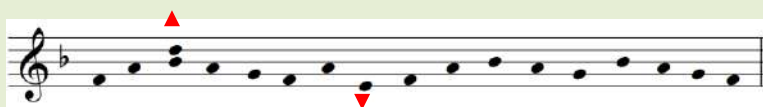
Detailed description: The image shows a musical score for 'Coplas de la Aurora' in Calanda. It consists of six staves. The first staff is for the voice (Voz) and is marked 'Lento Coro'. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of chords. There are two triplet markings (indicated by a '3' over the notes) in the first and second measures. The lyrics are '¡Oh glo - rio - so Mi - guel! tú que e - res de to - da la -'. The second staff is for a voiceless part (v.) and starts at measure 8. It features a similar melodic structure with chords and triplet markings. The lyrics are 'gle - sia pa - trón ge - ne - ral. Es - ta vi - lla des - de'. The third staff continues the voiceless part from measure 15. The lyrics are 'sus prin - ci - pios teha e - le - gi - do por su - ti - tu -'. The fourth staff starts at measure 22 and is divided into a 'Solo' section (measures 22-28) and a 'Coro' section (measures 29-35). The lyrics are 'lar. Dig - na team - pa - rar. A los fie - les que te'. The fifth staff continues the voiceless part from measure 29. The lyrics are 'die - ron cul - to ya los de Ca - lan - da en par - ti - cu -'. The sixth staff starts at measure 36 and consists of a single chord. The lyrics are 'lar.'.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 3		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CCT-MAL-75</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: D. Manuel Herrero y Antonio Sanz (1840)					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Aragón	Provincia	Teruel	Localidad	Calanda
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Coplas de la Aurora		Género	Música paralitúrgica	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: fa mayor	22	Núm. de compases	24	3
Interválica de inicio	Unísono	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Ondulado				4



ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico		7ª menor	12	Estructura formal				
				A B A B C A B			1	
Estilo melódico	Semiador nado	2	Tempo	Lento	1	Metro	2 y 3/4	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A		-						
Organización vocal C/A		Conjunto vocal con acompañamiento instrumental					4	
Estructura poética	Septeto...		3	Temática del texto	Sobre la Virgen María		2	
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G20		
Código de variante melódica			<u>22314412121543432</u>					

COPLAS DE LA AURORA

Calanda

Voz *Lento*

A - cu - da - mos al gran Pa - tro - ci - nio de Ma - ri - a

6
v. Vir - gen y Ma - dre de Dios, pues es tan - to su gran va - li -

11
v. mien - to, que to - do seal can - za por su in - ter - ce - sión.

16
v. Dios de po - si - tó. En Ma - ri a la mi - se - ri cor - dia, pa -

21
v. ra quea - cu da - mos a su pro - tec - ción.

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS
DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 4		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CCT-MAL-76</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: D. Manuel Herrero y Antonio Sanz (1840)					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Aragón	Provincia	Teruel	Localidad	Calanda
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Coplas de la Aurora		Género	Música paralitúrgica	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Fa mayor, aunque tienen en la armonía un Mi bemol, y esto nos hace pensar que venga del modo de Sol.	22	Núm. de compases	26	3
Intervállica de inicio	3ª mayor	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	8ª disminuida	13	Estructura formal		
			A B A B C A B		1
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Lento	1
			Metro	2 y 3/4	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica	3
Organización vocal S/A					
Organización vocal C/A	Canción solista con acompañamiento instrumental y alternancia del solista y grupo vocal.				3
Estructura poética	Septeto...	3	Temática del texto	Sobre la Virgen María	2
Observaciones					
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía					G20
Código de variante melódica		<u>22314713</u> 111543332			

COPLAS DE LA AURORA

Calanda

Voz *Lento* *Coro*

De lo al - to del cie - lo sea - so - ma a - le - gre Ma - ri - a,

7
pa - ra ver quien vá, y los án - ge - les to - dos sea - le - gran

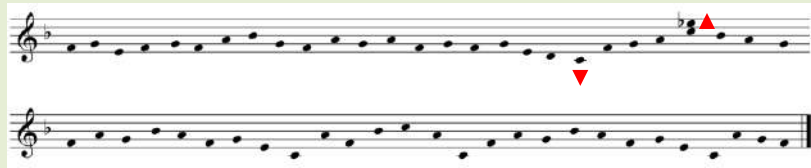
13 *Solo*
de ver que el ro - sa - rio van a co - men - zar. Va - mos sin tar -

19 *Coro*
dar. Y da - re - mos gran gus - roa Do - min - go, glo - ria a Ma -

24
ri - a, ra - bíaa Sa - ta - nás.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 5		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CCT-MAL-83</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: -					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Aragón	Provincia	Teruel	Localidad	Torrecilla de Alcañiz
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Coplas de la Aurora	Género	Música paralitúrgica		

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Fa mayor	22	Núm. de compases	77	8
Interválica de inicio	Segunda mayor	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico		10ª mayor	20	Estructura formal				
				A B C D E F G H I J J' K I' J'' L I''				1
Estilo melódico	Semiador nado	2	Tempo	Lento.	1	Metro	2 y 3/4	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica y heterométrica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A		-						
Organización vocal C/A		Canción solista (duo) con acompañamiento instrumental y alternancia del solista y grupo vocal.						3
Estructura poética	Estructura especial.		5	Temática del texto	Sobre la Virgen María		2	
Observaciones								
La estructura de los versos es la siguiente:								
<p>Hoy es el día en que María, Sale a buscar a sus devotos, los que al Rosario con devoción, Van a rezar.</p> <p>¡Viva la Reina del Cielo!, ¡viva la Madre de Dios!, ¡viva, porque es Madre de Dios!, Viva, porque es Madre nuestra, Para nuestra salvación.</p> <p>María, llena eres de gracia, madre de Misericordia, líbranos del enemigo, en nuestra última hora.</p>								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							Partitura única	
Código de variante melódica			22814720121543352					

COPLAS DE LA AURORA

Lento Torrecilla de Alcañiz

Voz *Duo* *Coro*

The musical score is written for voice and guitar. It consists of eight staves of music. The first staff is for the voice, starting with a 'Duo' section and ending with a 'Coro' section. The tempo is marked 'Lento'. The key signature is one flat (B-flat). The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4. The lyrics are: 'Hoy es el día, en que Ma - ri - a sa - le - a - bus - car a sus de vo - tos, los que al ro - sa - rio, con de - vo - ción van a re - zar. ¡Vi - va la Rei - na del cie lo!, vi - va la Ma - dre de Dios!, ¡Vi - va vi - va por quees Ma - dre nues - tra, pa - ra nues - tra sal - va - ción Ma - ri - a, lle - na de gra - cia, Ma - dre'.

Hoy es el día, en que

Ma - ri - a sa - le - a - bus - car a

sus de vo - tos, los que al ro - sa - rio, con de -

vo - ción van a re - zar. ¡Vi -

va la Rei - na del cie lo!, vi - va la

Ma - dre de Dios!, ¡Vi - va vi - va por quees Ma - dre

nues - tra, pa - ra nues - tra sal - va - ción

Ma - ri - a, lle - na de gra - cia, Ma - dre

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS
DEL ROSARIO DE LA AURORA

2


COPLAS DE LA AURORA

60

v. 


de mi - se - ri - cor - dia, li - bra - nos del e - ne - mi -

68

v. 

go, li - bra nos del e - ne - mi - go en nues -


76

v. 

tra - úl - ti - ma ho - ra.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 6		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CCT-MAL-146</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informantes: -					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Aragón	Provincia	Teruel	Localidad	Barachina
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Coplas de la aurora		Género	Música paralitúrgica	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Fa M	22	Núm. de compases	30	4
Interválica de inicio	5ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	6ª mayor	10	Estructura formal					
			A B A B C D C E E			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante	2	Metro	2 y 3/4	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica...	4	Textura vocal	Armónica		3		
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Especial	5	Temática del texto	Sobre Jesúcristo		9		
Observaciones								
<p>> Esta pieza tiene una estructura poética especial, debido a la repetición de la partes de la estructura formal. Sería del siguiente modo:</p> <p>Allá arriba en el santo sepulcro, (10) Hay una bandera que se deja ver, (12) El que quiera sentar plaza en ella, (10) Jesús Nazareno es el coronel. (10) Viva María, viva el Rosario, (10) Viva Santo Domingo, que lo ha fundado. (12)</p> <p>Por tanto vemos que tiene unas medidas irregulares, de 10 y 12 sílabas.</p> <p>> A veces las variantes utilizan solo la primera semifrase, se prestan estas secciones y luego casi que desaparece la relación entre ellas. Esto suele suceder en la variaciones en la música clásica, donde a veces sucede lo mismo: se expone al principio y luego desaparece, dando pie a unas construcciones musicales completamente diferentes. Con esta variantes pasa lo mismo. Si no fijamos en la primera semifrase, es similar a las del G5, pero luego cambia por completo.</p>								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G5		
Código de variante melódica		22414710112543459						

COPLAS DE LA AURORA

Barrachina

Andante

Voz

A - lláa - rri - baen el san - to se - pul - cro,

6

v.

hay u - na ban - de - ra que se - de - ja ver, el que quie - ra sen - tar - pla - zaen

12

v.

e - lla, Je - sús Na - za - re - no es el co - ro - nel. Vi - va,

19

v.

vi - va Ma - rí - a, Vi - va el ro - sa - rio, vi - va San - to Do -

25

v.

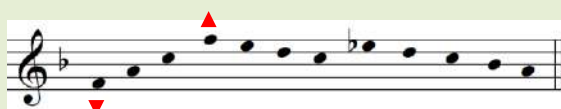
min - go que loha fun - da - do, que loha fun - da - do. —

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 7		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CCT-MAL-147</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: -					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Aragón	Provincia	Teruel	Localidad	Barrachina
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Coplas de la Aurora		Género	Música paralitúrgica	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Fa mayor con utilización del 4º grado menor en la armonía	24	Núm. de compases	16	2
Interválica de inicio	5ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	8ª justa	15	Estructura formal					
			A B A B			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante	2	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorrítmica...	4	Textura vocal	Armónica		3		
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Cuarteta con versos deca y dodecasílabos	2	Temática del texto	Sobre Jesucristo		9		
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G5		
Código de variante melódica		<u>24214715112243429</u>						

COPLAS DE LA AURORA

Andante Barrachina

Voz

A lláa - rri-baen el san - to se - pul - cro, — hay u - na ban - de - ra que

7

v.

se de - ja ver, — el que quie - ra sen - tar pla - zaen

12

v.

e - lla — Je - sús Na - za - re - no es el co - ro - nel.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 8		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CCT-MAL-150</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: -					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Aragón	Provincia	Teruel	Localidad	Burbaguena
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Coplas de la Aurora		Género	Música paralitúrgica	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Fa M, con utilización de sonidos de Do m y Sol m.	24	Núm. de compases	38	4
Interválica de inicio	5ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7ª menor	12	Estructura formal					
			A B A B C C D E			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Lento	1	Metro	2/4	1
Estructura rítmica	Heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica	3			
Organización vocal S/A	Canción en grupo responsorial					2		
Organización vocal C/A	-							
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodesílabos don quinto verso doble hexasílabo.	5	Temática del texto	Sobre la Virgen, Santos y Jesucristo	2			
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G5		
Código de variante melódica		<u>24414712111143252</u>						

COPLA DE LA AURORA

Burbaguena

Voz *Lento*



A la - ri - lla del E - bro fa - mo - so, la Vir - gen ben - di -

9
ta so - bre su Pi - lar, a San - tia - go quies - ta - ba re - zan -

17 *Muy lento*
do, un tem - plo - lli mis - mo man - dóe di - fi - car. Yes - tá en su Pi -

25 *a tempo*
lar, yes - tá - yes - ta - tá. Has - tael di - a queel Rey de los Re -

33
yes, a ví vos y muer - tos nos ven - gaa juz - gar.

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 9		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CCT-MAL-152</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informantes: -					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Aragón	Provincia	Teruel	Localidad	Navarrete
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Coplas de la Aurora		Género	Música paralitúrgica	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Fa M	22	Núm. de compases	9	1
Interválica de inicio	3ª M	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	6ª mayor	13	Estructura formal			
			A B A B			1
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante	2	Metro 4/4 3
Estructura rítmica	Isorrítmica e isométrica	1	Textura vocal	Armónica		3
Organización vocal S/A	-					
Organización vocal C/A	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental					4
Estructura poética	Cuarteta octosilábica	1	Temática del texto	Sobre el Rosario		11
Observaciones						
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G19
Código de variante melódica		<u>221147131123134111</u>				

COPLAS DE LA AURORA

Navarrete

Andante

Voz

El ro - sa - rio de Ma - ri - a, pro - cu - raa - ten-to re -

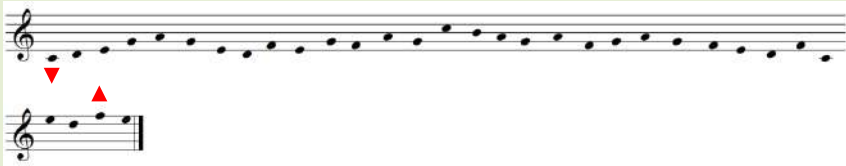
5

v.

zar, si de - se - as al - ma mí - a del cie - loy de Dios go - zar.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 10		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CCT-MAL-180</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante:					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Aragón	Provincia	Teruel	Localidad	Alloza
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			
Datos referentes al género					
Título de pieza	Coplas de la Aurora	Género	M. p.		

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Do M	22	Núm. de compases	16	2
Interválica de inicio	3ª M	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	12ª M	22	Estructura formal		
			<u>AB CD E CD</u>		1
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Lento	1
			Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterométrica...	4	Textura vocal	Armónica	3
Organización vocal S/A					
Organización vocal C/A	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental				4
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con quinto verso hexasílabo	3	Temática del texto	Sobre José	16
Observaciones					
<p>En esta pieza podemos encontrar frases que pertenecen a otras variantes, que las hemos encontrado en la provincia de Córdoba. Tiene el quinto verso con la misma frase melódica que las del G13. Y luego también, otras estructuras parecidas a las del G1, concretamente a la de Castro del Río y Baena con las notas del quinto, sexto y onceavo, doceavo compás. Más luego la creación original de toda la pieza en su contexto geográfico. Por tanto, nos encontramos con un caso, que no significa, que sea el primero, pero si el que hasta ahora nos ha supuesto este planteamiento por no saber muy bien si colocarla dentro de alguno de estos dos grupos o asignarla como partitura única, que no lo es. Es una síntesis de sonoridades de G1, G13 y su propia sonoridad geográfica.</p>					
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía				G1-G13.	
Código de variante melódica		<u>222147221112434316</u>			

COPLA DE LA AURORA

Alloza

Lento

Voz



Al es - po - so más pu - roy más cas - to, que se ha lla en la —

4

v. tie - rra y el cie - load - mi ró. hoy mia - fee - to le can - tan las glo - rias, bus can -

8

v. do en su am - pa - ro con sue - lo — y fa vor. Yes jus - ta ra - zón, pues Jo -

12

v. sé en - tre - to dos los hom - bres, sin du da es el San - to y el hom - bre me - jor.

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 11		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CCT-MAL-181</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: -					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Aragón	Provincia	Teruel	Localidad	Híjar
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia	X	Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			
Datos referentes al género					
Título de pieza	Coplas de la Aurora		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Sol M	22	Núm. de compases	23	3
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					
Ámbito melódico	10ª mayor	20	Estructura formal		
			AB C C AB C C D AB C C		1

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Lento	1	Metro	6 y 9/8	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica	3			
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental							4
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con quinto verso hexasílabo		3	Temática del texto	Sobre el Rosario de la Aurora		11	
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G21	
Código de variante melódica			<u>223147201115434311</u>					

COPLAS DE LA AURORA

Hijar

Voz *Lento*

E - a, e - a, des - pier - ta cris - tia - no, des - pier - ta cris -

4
tia - no, que - la her - mo - sa au - ro - ra to - ca - su - cla

7
1. rin, que - la her - rin. De - jael le - cho y ven al ro -

10
2. sa - rio y ven al ro - sa - rio, a - can - tar las glo -

13
1. rias, de un día - fe - liz, a - can - liz. Con buen co - ra -

16
2. zón, a - la - ban - doa Je - sús en el di - a, a Je - sus en el

19
di - a, que - su - frio gus - to - so la cir - cun - ci -

22
1. sión, que - su - sión. 2.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 12		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		CCT-MAL-183a			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: -					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Aragón	Provincia	Teruel	Localidad	Híjar
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Coplas de la Aurora	Género	Música paralitúrgica		

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Sol M	22	Núm. de compases	36	4
Interválica de inicio	Unísono	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS
DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	9ª menor	16	Estructura formal			
			A B A B C A D			1
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Despacio	1	Metro 3/4 2
Estructura rítmica	Heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica	3	
Organización vocal S/A	-					
Organización vocal C/A	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental					4
Estructura poética	Septeto con quinto verso hexasílabo	3	Temática del texto	Sobre los Santos: Antonio Abad	5	
Observaciones						
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía					G21	
Código de variante melódica		<u>22414716111243435</u>				

COPLAS DE LA AURORA

Hijar

Despacio

Voz

San An - to - nio es - tan - do en la cue - va, a - lli

7

v.

pe - le - an - do con el in - fer - nal, mu - chos

13

v.

di - as sin co - mer bo - ca - do, el glo - rio - so -

19

v.

San - to en a - quel lu - gar. ¡Oh, An - to - nio A -

25

v.

bad! Ga - nas al - mas pa - rael cie - lo em - pi - re - o,

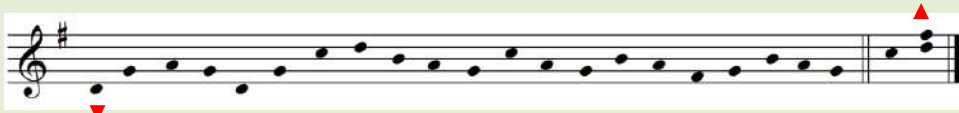
31

v.

triun - fas - del de - mo - nio, dra - gón in - fer - nal.

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 13		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		CCT-MAL-183b			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante:					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Aragón	Provincia	Teruel	Localidad	Híjar
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Coplas de la Aurora		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Sol M	22	Núm. de compases	33	4
Interválica de inicio	4ª justa	5	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico		10ª M	19	Estructura formal				
				A B C A B C D A B C			1	
Estilo melódico	Semiador nado	2	Tempo	Despacio	1	Metro	2 y 3/4	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica...	4	Textura vocal	Armónica			3	
Organización vocal S/A		-						
Organización vocal C/A		Conjunto vocal con acompañamiento instrumental					4	
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con quinto verso hexasílabo		3	Temática del texto	Sobre los santos: S. Valerio		5	
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G21		
Código de variante melódica			<u>22454719</u> 121543435					

COPLAS DE LA AURORA

Hijar

Despacio

Voz

Mo - ra - do - res dees - ta no - ble vi - lla, en la ma - dru -

6

v.

ga - da - sa - lid a can - tar, sa - lid a can - tar, el ro -

11

v.

sa - rioa la Vir - gen Ma - ri - a, - sial San - to Va - le - ro -

16

v.

he - mos ~~dar~~ gra - dar, he - mos ~~dar~~ gra - dar. Va - mos -

22

v.

lea - ro - gar. Y pi - da - mos al

26

v.

glo - rio so San - to, - yen nues - tra do - len - cia -

30

v.

nos a - li - via - rá, nos a - li - via - rá.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 14		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CCT-MAL-193</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: -					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Aragón	Provincia	Teruel	Localidad	Cortes de Aragón
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Coplas de la Aurora		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Sol M	22	Núm. de compases	43	5
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS
DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	10 M.	20	Estructura formal					
			A B C A B C D A E C					
						1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Lento	1	Metro	2/4	1
Estructura rítmica	Heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Conjunto vocal con acompañamiento instrumental							
								4
Estructura poética	Septeto con versos deca y dodecasílabos con quinto verso hexasílabo		3	Temática del texto	Sobre la Virgen María			2
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G21	
Código de variante melódica			22514720111143432					

COPLAS DE LA AURORA

Cortes de Aragón

Voz *Lento*

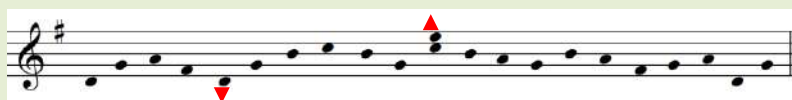
¡Oh Ma - rí - a! cuan di - cho - sa fuis - te!, del pri - mer mo -
men to de tu con - cep - ción, de tu
con cep - ción, con - ce - bi - da sin man - cha nin - gu - na,
fuis - teis e - le - gi da por Ma - dre de Dios,
por Ma - dre de Dios. ¡Oh, con cuán - toa mor! Te cri -
a - ron tus an - cia - nos pa - dres, co - moa Rei - naex - cel
sa de la cre - a - ción, de la cre - a - ción.

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.:15		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CCT-MAL-195</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: -					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Aragón	Provincia	Teruel	Localidad	Hoz de la Vieja
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Coplas de la Aurora		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Sol M	22	Núm. de compases	42	5
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico		9ª mayor	17	Estructura formal				
				A B C A B C D A B C			1	
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Lento	1	Metro	2 y 3/4	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica		4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A		-						
Organización vocal C/A		Canción solista con acompañamiento instrumental y alternancia del solista y grupo vocal.					3	
Estructura poética	Septeto con versos decasílabos y dodecasílabos con quinto verso hexasílabo.		3	Temática del texto	Sobre la Virgen María		2	
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G21		
Código de variante melódica			<u>22514717111543332</u>					

COPLAS DE LA AURORA

Hoz de la Vieja

Voz *Lento* *Solo* *Coro*

Es Ma - ri - a la blan - ca pa - lo - ma, queal sa - lir de Ro - ma

ma la vie - ron vo³ - lar, la vie - ron vo - lar, y por

e - so los a - ra - go - ne - ses la lla - ma - mos Ma⁻³ dre.

Vir - gen del Pi³ - lar, Vir - gen del Pi - lar. Ve - nid a re -

- zar. El ro - sa - rioa la Vir - gen Ma - ri - a, siel rei - no del cie⁻³

lo que reis al can³ - zar, que ries al - can - zar.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 16		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CCT-MAL-198</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: -					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Aragón	Provincia	Teruel	Localidad	Vivel del Río
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Coplas de la Aurora		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Sol M	22	Núm. de compases	24	3
Interválica de inicio	3ª M.	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Ondulado				4
					

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS
DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	6 ^a M	10	Estructura formal		
			<u>AB AB C AB</u>		
					1
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Lento	1
			Metro	2/4	1
Estructura rítmica	Heterométrica...	4	Textura vocal	Armónica	3
Organización vocal S/A					
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental.				
					4
Estructura poética	Septeto...	3	Temática del texto	Letras de los propios hermanos	13
Observaciones					
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía	G19				
Código de variante melódica	<u>223144101111434313</u>				

CANTO DE LA AURORA

Vivel de Río

Lento

Voz

Dos pas - to - res sea - rri-man aun ár - bol, al ver u - na nu - be

7
de tri - bu - la - ción, ca - yóun ra - yo: Dios nos li - brey guar - de de los dos, al

13
u - no lo hi - zo car - bón. Pe - roal o ³ - tro no. Que lle - va - ba

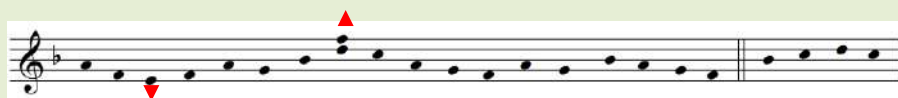
19
laes - tam-pay re - li - quia, dees - ta Vir - gen pu - ra con gran de - vo - ción.

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS
DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 17		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CCT-MAL-216</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: -					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Aragón	Provincia	Teruel	Localidad	Linares
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Coplas de la aurora		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Fa M.	22	Núm. de compases	36	4
Interválica de inicio	3ª m. desc.	2	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico		9ª menor	16	Estructura formal			
				A B A B C A B A B			1
Estilo melódico	Semiador nado	2	Tempo	Moderado	3	Metro	3/4 2
Estructura rítmica	Heterorrítmica...	4	Textura vocal	Armónica		3	
Organización vocal S/A							
Organización vocal C/A		Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental.				4	
Estructura poética	Septeto...	3	Temática del texto	Sobre el Rosario de la Aurora		2	
Observaciones							
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G20	
Código de variante melódica			<u>22424716</u> 123243432				

CANTO DE LA AURORA

Linares

Moderato

Voz

A la Au - ro - ra tie - nes a la puer - ta, des - pier -

7

v.

ta ___ cris - tia - no si quie - res ___ ve - nir, no ___

13

v.

de - jes tan be - llo pro - di - gio, por un cuar - to

19

v.

deho - ra que pue - des ___ dor - mir. Her - ma - nos ___ ve -

25

v.

nid. A re - zar el ro - sa - rio a Ma - rí - a,

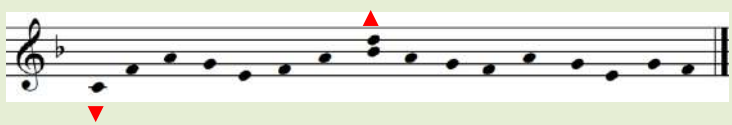
31

v.

si el rei - no ___ del cie - lo, que réis con - se - guir.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 18		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CCT-MAL-221</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: -					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Aragón	Provincia	Teruel	Localidad	Sarrión
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Coplas de la Aurora		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Fa M.	22	Núm. de compases	38	4
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	9ª M.	17	Estructura formal		
			A B C C A B C C D D' A B C C		1
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andantino	2
			Metro	2 y 3/4	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica	3
Organización vocal S/A	-				
Organización vocal C/A	Canción solista con acompañamiento instrumental y alternancia del solista y grupo vocal.				3
Estructura poética	Septeto...	3	Temática del texto	Letras de los propios hermanos	13
Observaciones					
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía					G20
Código de variante melódica	<u>224147171125433313</u>				

COPLAS DE LA AURORA

Sarrión

Andantino Coro

Voz

De los án - ge - les oi - go las vo - ces, quea - le - gres yu - fa - nos

7
can - tan con pla - cer, — con pla - cer, con pla - cer. Por que

13
di - cen que vie - ne laAu - ro - ra, re - par - tien - do flo - res al a - ma - ne -

19
cer, — al a - ma - ne - cer, a - ma - ne - cer. *Solo* Ve - nid a co -

25
ger, a co - ger. *Coro* De las flo - res fra - gan - tes yher - mo - sas,

31
que siem - bra Ma - rí - a, con - tra Lu - ci - fer, — Lu - ci - fer,

37
Lu - ci - fer.

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 19		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CCT-MAL-237</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informantes: -					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Aragón	Provincia	Teruel	Localidad	Fresnada
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Coplas de a Aurora		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Fa M.	22	Núm. de compases	23	3
Interválica de inicio	3ª M	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Ondulado				4
					

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7ª menor	12	Estructura formal		
			A A B C C C D E F		
					1
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Lento	1
			Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Hay estructura heterométricas e isométricas		6	Textura vocal	Armónica
					3
Organización vocal S/A	-				
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental				4
Estructura poética	Especial	5	Temática del texto	Letras de los hermanos	13
Observaciones					
Estructura especial de la poesía. Es de este modo:					
<p>A vos Aurora graciosa, a vos ensalzado cedro, a vos torre de David, arca del Testamento, te llaman los hombres.</p> <p>Auxilio y remedio, estrella del mar, estaca del cielo, escala del cielo.</p> <p>Hay dos estructuras poéticas dentro de la pieza. La primera es una quintilla con versos irregulares. La segunda es una cuarteta con versos hexasílabos.</p>					
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía					G20
Código de variante melódica	<u>223144121112634513</u>				

LETRILLAS DE LA AURORA

Fresnada

Voz *Lento*

A vos Au - ro - ra gra - cio - sa, a vos en sal - za - do - ce - dro,

7
a vos to - rre de Da - vid, ar - ca ar - ca del Tes - ta - men - to te

13
lla - man los hom - bres, au - xi - lio y re - me - dio. Es - tre - lla del mar. Es -

19
ca - la del cie - lo, es - ca - la del cie - lo.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 20		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CCT-MAL-239</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: -					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Aragón	Provincia	Teruel	Localidad	Valderrobles
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Coplas de la Aurora		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: La menor con modulaciones a Do M	24	Núm. de compases	34	4
Intervállica de inicio	4ª justa	2	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS
DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7ª disminuida	10	Estructura formal					
			<u>AB AB C AB</u>			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Lento	1	Metro	2/4	1
Estructura rítmica	heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A								
Organización vocal C/A								
	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Septeto...	3	Temática del texto	Sobre la Virgen María				2
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G14	
Código de variante melódica								
<u>24424710111143432</u>								

COPLAS DE LA AURORA

Valderrobres

Lento

Voz

Cin - co son los ca - ño - nes del a - gua, que ba - jan del cie - lo_

9

v.

deun fi - no cris - tal, don-de be bea - que - lla pas - tor - ci - lla Ma-dre del Ro -

19

v.

sa - rio, Rei-na ce - les tial. Ve-nid a be - ber. De la fuen-te que ba - ja del

28

v.

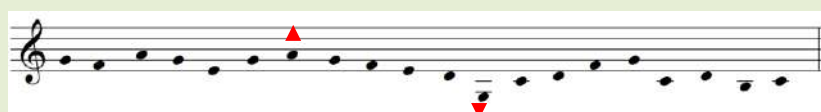
cie - lo, pa - ra sus de - vo - tos na co doen Be - lén.

I.2.10 Aragón (FMT-IMF)

Nº DOC.: 1		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-21</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: María Jesús Felices Santué					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Aragón	Provincia	Huesca	Localidad	Broto y Yebra de Brasa
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Aurora de Pascua		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Do M	22	Núm. de compases	13	2
Interválica de inicio	3ª menor desc.	2	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	9ª M	17	Estructura formal			
			AB AB C C			1
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Lento, negra=58	1	Metro 3/4 2
Estructura rítmica	Heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica	3	
Organización vocal S/A	-					
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental				4	
Estructura poética	Especial	5	Temática del texto	Letras de los hermanos	13	
Observaciones						
La estructura poética de la pieza es la siguiente:						
<p>Hoy es día de Pascua florida, Devotos del templo venid a adorar, hoy es día de Pascua florida, devotos del templo venid a adorar. Cristianos venid, devotos llegad</p>						
Se repiten las dos primeras estrofas, y el quinto verso es la unión de dos hexasílabos.						
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía					G5	
Código de variante melódica		<u>222247171112434513</u>				

AURORA DE PASCUA

Broto y Yebra de Brasa

Voz $\text{♩} = 58$

Hoy es di_ a, de Pas - cua flo - ri - da, de - vo - tos del tem-plo ve -

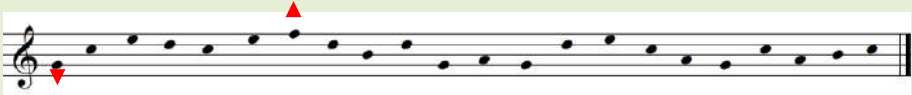
7 1. 2.

v. $\text{♩} = 58$

nid aa - do - rar, rar, cris - tia - nos ve - nid, cris - tia - nos lle - gad.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 2		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-24</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Gregorio Serrano Minquez					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Aragón	Provincia	Zaragoza	Localidad	Almonacid de la Cuba y Zaragoza
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Aurora		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Do M	22	Núm. de compases	17	2
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Combinado: Ondulado y en terraza	7
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS
DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	9ª M	17	Estructura formal					
			<u>AB CD EF</u>			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Lento, negra= 63	1	Metro	2/4	1
Estructura rítmica	Heterométrica	4	Textura vocal	Armónica	3			
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Especial	5	Temática del texto	Sobre la Virgen María	2			
Observaciones								
La estructura poética de esta tonada está diseñada a partir de dos versos, el primero de once sílabas y el segundo de doce sílabas.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G18		
Código de variante melódica		<u>222177171111143452</u>						

AURORA

Almonacid de la Cuba y Zaragoza

Voz $\text{♩} = 63$

Es Ma - ri - a la blan - ca pa - lo - ma, la blan - ca pa - lo - ma,

v. ⁷

que al sa - lir de Ro - ma, que al sa - lir de Ro - ma la vic - ron vo - lar, _____

v. ¹³

_____ que al sa - lir de Ro - ma la vic - ron vo - lar.

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 3		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-29</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Vicente Rivares Fontana					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Aragón	Provincia	Huesca	Localidad	Nueno
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Aurora		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Do M	22	Núm. de compases	27	3
Interválica de inicio	3ª m.	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico		6ª menor	9	Estructura formal				
				A B C D			1	
Estilo melódico	Semiador nado	2	Tempo	Lento, negra =48	1	Metro	2 y 3/4	5
Estructura rítmica	Hererorrítmica	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental						4	
Estructura poética	Estructura especial. Con versos de medidas irregulares		5	Temática del texto	Letras de los hermanos		13	
Observaciones								
La línea melódica y el acompañamiento de la guitarra se acerca mucho a las variantes del G5, por eso la vamos a poner aquí pero con interrogación								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						¿G5?		
Código de variante melódica			<u>22314791215434513</u>					

AURORA

Nueno

Voz $\text{♩} = 44$

O - roin - cien - so y mi - rra leo - fre - cen en
tra - dos de O - rien - te vie - nen en

6
los tres Re - yes Ma - gos al Rey ce - les -
por u - naes - tre - lli - ta de luz sin i

12 1. 2.
tial, que pos gual. Di - ga - mos tam - bien que el Se - ñor fue a - do - ra do en - tre

19
pa - jas as den - tro deu - na Cue - va jun -

25
toa Be - lén.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL
ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 4		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-40</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Antonio Sesé Mur y Antonio Ballarín Lacome					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Aragón	Provincia	Huesca	Localidad	Campo
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Aurora		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: La M	23	Núm. de compases	35	4
Interválica de inicio	5ª justa	1	Contorno melódico	Combinado: Ondulado y terraza	7
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico		9ª M	16	Estructura formal				
				A B A B C D E F G			1	
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Lento, negra=50	1	Metro	2, 3, 4, 5 y 6/4	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A		-						
Organización vocal C/A		Canción solista con acompañamiento instrumental y alternancia del solista y grupo vocal.						3
Estructura poética	Septeto...	3	Temática del texto	Sobre la Virgen del Rosario				2
Observaciones								
Esta pieza es muy diferente a nivel melódico a las de Teruel. Pero si llama la atención a división de las frases, por separación. <u>Esto puede ser considerado también una variante, no solo la melodía.</u>								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							¿?	
Código de variante melódica			<u>23417716111543332</u>					

AURORA

Campo

$\text{♩} = 50$

Voz

Oh, Ma - ri - a, Vir - gen del Ro - sa - rio, vues - tro en - ten - di - mien - to nos

7

v.

vie - ne a - lum - brar. des - per - tar - nos las nues - tras me - mo - rias.

13

v.

yen cen - ded nos nues - tra vo - lun - tad. Pa - ra - com - tem -

19

v.

plar. Los mis - te - rios del San - to Ro - sa - rio, quea bue - nay glo -

25

v.

ria vues - tra va - mos a - can - tar, los mis - te - rios del San - to — Ro

31

v.

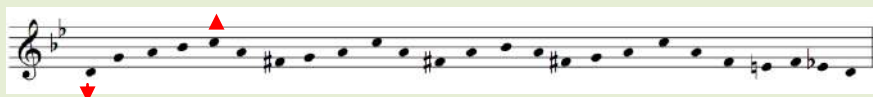
sa - rio, quea bue - nay glo - ria vues - tra va mos a — can - tar.

I.2.11 Extremadura (CPG-BG)

Nº DOC.: 1		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		CPE-BG-326 (tomo I)			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Antonio Reyes					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Extremadura	Provincia	Badajoz	Localidad	Huertas de Campanario
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	El Rosario de la Aurora		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Modal: modo de Mi en altura Re con 2º y 3º inestable	7	Núm. de compases	27	3
Intervállica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7ª menor	12	Estructura formal					
			<u>AB CD E E CD</u>		1			
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderato, negra=112	3	Metro	2 y 3/4	5
Estructura rítmica	Heterométrica	4	Textura vocal	Armónica	3			
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental.							4
Estructura poética	Septeto...	3	Temática del texto	Sobre el Rosario de la Aurora	1			
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G16	
Código de variante melódica		7314712113543431						

EL ROSARIO DE LA AURORA

La dictó D. Antonio Reyes
Huertas de Campanario

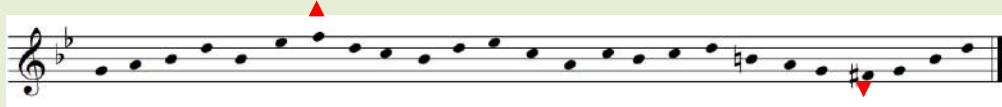
voz $\text{♩} = 112$



El ro - sa - rio de la ma - dru - ga - da, ch pa-ra loh po-breñ queal cam-
po se van, y loh ri - cos se que - dan en ca - sa por te -
mor al fres-co no leh va ya da. Her-ma-noh ve - nid, de-vo-toh ye -
gá, a re - zar el ro - sa - rioa Ma - ri - a, qu'el Rei - no del cie-lo po-deih
con - quis - tad.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 2		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		CPE-BG-329 (tomo I)			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Antonio Otero Seco					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Extremadura	Provincia	Badajoz	Localidad	Cabeza de Buey
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Los campanilleros		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Sol m/M	24	Núm. de compases	34	4
Interválica de inicio	Unísono	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS
DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	8ª menor	15	Estructura formal					
			A B C D E F G D E			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante	2	Metro	2 y 3/4	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica...	4	Textura vocal	Armónica		3		
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental.						4	
Estructura poética	Septeto...	3	Temática del texto	Letras de los propios hermanos		13		
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G9		
Código de variante melódica		<u>244147151125434313</u>						

LOS CAMPANILLEROS

El Rosario de la Aurora (con letra profana)

La dictó Antonio Otero Seco
Cabeza de Buey (Badajoz)

Andante mosso

Voz



El her - ma - no Ce - li - pe Ba - ta - ta, _____ es cam - pa - ni -

7

v.



lle - ro ___ dea - ques - ta her - man - dad, los o - cha - vos y cuar - tos que jun - ta, ___

13

v.



por la ma - ña nita en a - guar - dien - te van, ___ por la ma - ña - ni - ta en a -

19

v.

Estribillo



guar - dien - te van. ___ Vie - n' es - toa pro - bar, ___ que un jo - ci - no por

25

v.



po - co que co - or - te, ___ mas que u - na na - va - ja siem - pre ha de cor - tar. ___

31

v.



más que u - na na va - ja siem - pre ha de cor - tar. _____

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 3		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		CPE-BG-761 (tomo II)			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Modesta					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Extremadura	Provincia	Badajoz	Localidad	Fuenlabrada
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Coplas de la Aurora		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Fa M	22	Núm. de compases	17	2
Interválica de inicio	3ª M	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	6ª menor	9	Estructura formal					
			<u>AB CB</u>			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Rápido, negra=132	4	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Isorrítmica e isométrica	1	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental.							4
Estructura poética	Cuarteta octosilábica	1	Temática del texto	Sobre el Rosario de la Aurora				1
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G¿?	
Código de variante melódica			<u>2221479114213411</u>					

1. COPLAS DE LA AURORA

*Recogida a una anciana de
Fuenlabrada, llamada Modesta. Cántase al amanecer,
en el día de la Candelaria (2 de febrero) por las calles.*

♩ = 132

voz

¡Lo que vie - nen al Ro - sa - rio con de - vo - ción

7

v.

yo - be - dien - cia, se - pa que su pe - ni - ten - cia

13

v.

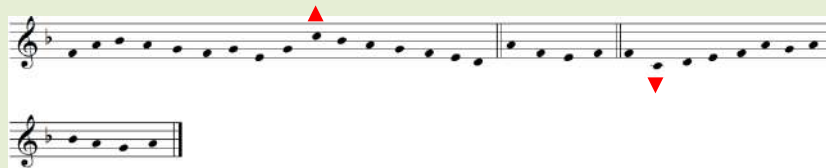
ten - drán pre - mio con ¡Au - ro - ra.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 4		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CPE-BG-762</u> (tomo II)			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Francisca Bonilla					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Extremadura	Provincia	Badajoz	Localidad	Castilblanco
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Rosario de a Aurora		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Re M con modulación a Fa M	24	Núm. de compases	32	4
Interválica de inicio	3ª M	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	8ª justa	15	Estructura formal					
			AB AB C AB' D E AB' C AB'			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderato	3	Metro	2 y 3/4	5
Estructura rítmica	Heterométrica	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental.						4	
Estructura poética	Septeto...	3	Temática del texto	Sobre el Rosario de la Aurora y los Santos				1
Observaciones								
En esta tonada tenemos una síntesis de dos variantes, las del G13 y las del G16. En la segunda semifrase podemos observar ese movimiento descendente, típico de la variante de G16 y después de la segunda doble barra de compás (en el perfil melódico) vemos que ese giro melódico es el mismo que el giro melódico que se da en el verso hexasílabo de las del G13. Se utilizan dos melodías en una; después de E, entra la nueva, que enlaza con C y finaliza en las estructuras AB' siguientes.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G13-G16		
Código de variante melódica		24414715113543431						

3. ROSARIO DE LA AURORA

Dictó: Francisca Bonilla de Castilblanco.

Se cantaba en la madrugada de los viernes de Cuaresma, desde la iglesia hasta el cementerio por el itinerario del Calvario. Regresaban por el mismo sitio, rezando y cantando el Rosario. Hace ocho o nueve años que no se usa. (etc.) *Ten.*

Voz *Modto.*

El Ro - sa - rio de por la ma - ña - na, son pa - ra loh
Y loh ri - cos s'eh - lan en su ca - ma, guar - dan - doel re -

6 *Estribillo*

1. po - breh que no tie - nen pan. ga. Va - mos a be -
len - te de la ma - dru

11

ber Au-na fuen - te que ma - na Ma - ri - a, loh dí - a de

16 *FIN*

fieh - ta yal a - ma - ne - cer. II. En el dí - a de to - dos los

21

San-to(s) H'ha - bi - doen el cie - lo u - na - gran se - ñal, u - na Cruz con treh

27

cla - vos yun ca - liz, quea to - doel he - re - je le hi - zo tem - blar.

Al Estribillo hasta hasta Fin.

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 5		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		CPE-BG-763a (tomo II)			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Rafael Jiménez Rubio					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Extremadura	Provincia	Badajoz	Localidad	Orellana la Vieja
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Rosario de la Aurora		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Fa m con modulación al homónimo mayor.	24	Núm. de compases	41	5
Intervállica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	10ª menor	19	Estructura formal			
			A B <u>CD</u> E E <u>CD</u>			1
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Lento	1	Metro 2/4 1
Estructura rítmica	Heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica	3	
Organización vocal S/A	-					
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental.				4	
Estructura poética	Septeto...	3	Temática del texto	El Rosario de la Aurora	1	
Observaciones						
Al igual que la anterior pieza, tenemos una síntesis de melodías. Por un lado, la primera frase es igual a la del G10 y luego en las secciones C y D es igual a la de Iznájar, G14. Vamos a proceder del mismo modo que la anterior, colocándola en el grupo al que pertenece la primera frase. Como lo anotamos aquí, luego lo podemos comentar en su lugar correspondiente.						
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía					G10-G14	
Código de variante melódica	<u>24514719111143431</u>					

4. ROSARIO DE LA AURORA

(Versión de Orellana la Vieja)

Cántalo a primeras horas de la mañana por las gentes de pueblo por las calles. Principia un grupo de fieles y termina un grupo de ellos

Donada por D. Rafael Jiménez, ya fallecido, organista que fue de la S.I. Catedral de Badajoz

Grave y ligado

Voz

El Ro - sa - rio de la ma - dru - ga - da, ___ Eh pa - ra los

8

v.

po - breh que al ___ cam - po se van. ___ Que loh ri - cos s'ch - tán en la

16

v.

ca - ma, hu - yen - do el re - len - te de la ma - dru - gá. ___ Crih - tia -

25

v.

nos ___ ve - mid(r), de - vo - tos lle - gad(r). A re - zar el Ro - sa - rioa Ma -

34

v.

ri - a, siel - rei - no del cie - lo que - réih al - can - zar. ___

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 6		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		CPE-BG-763b (tomo II)			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Dora Camacho Pacheco					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Extremadura	Provincia	Badajoz	Localidad	Herrera del Duque
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Rosario de la Aurora		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Sol M con modulación a Mi m	24	Núm. de compases	19	2
Intervállica de inicio	Unísono	2	Contorno melódico	Combinado: En terraza y ondulado	7
Perfil melódico	Ondulado				4

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS
DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7ª menor	12	Estructura formal		
			<u>AB CD</u>		1
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderato	3
			Metro	2 y 3/4	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica	3
Organización vocal S/A	-				
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental.				4
Estructura poética	Cuarteta con versos deca y dodecasílabos	2	Temática del texto	Sobre el Rosario de la Aurora	1
Observaciones					
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía					G14
Código de variante melódica		<u>24227412113543421</u>			

ROSARIO DE LA AURORA

(Versión de Herrera del Duque)

A excepción de cuando se indique, el bombo y platillos percuten en ritmo de corcheas ininterrumpidamente

Dictó: Dora Camacho Pacheco

Voz *Bombo y platillos* *Canto*

A laAu - ro - ra te - néis a la

6
puer - ta Pi - dien - do li - moh - na - s, la que - réis da(r)

11
— Pa-raa - yu - dar aha - cer u - naer - mi - ta, que no tie - ne —

16
ca - sah ni tem - plo don - deeh - tar. (...)

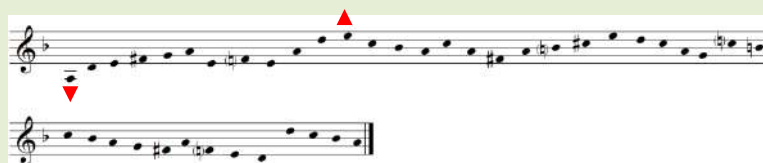
Nota de Bonifacio Gil: (En el nº 197 del Cancionero de Kurt Schindler, "Folk music and poetry of Spain and Portugal", aparece una versión casi idéntica a la presente. No obstante la inserto o por los datos folklóricos que me han facilitado).

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 7		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		CPE-BG-768 (tomo II)			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Magdalena González					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Extremadura	Provincia	Cáceres	Localidad	Casas de D. Pedro
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Coplas del Rosario de la Aurora		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Modo de la con 3º, 6º y 7º inestable	13	Núm. de compases	28	3
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	13ª justa	22	Estructura formal					
			<u>AB CD E CD</u>			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderato, negra =116	3	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental.						4	
Estructura poética	Septeto...	3	Temática del texto	Sobre la Virgen de la Aurora				1
Observaciones								
Nos encontramos con un caso especial en cuanto se refiere al sistema melódico. La melodía parece estar en proceso de tonalización. Parte de un modo de Mi en altura Re, con el segundo grado alterado ascendentemente, tercer, sexto y séptimo grado inestable. También podría parecer que nos encontramos con un sistema melódico tonal, y que este fluctúa entre el modo menor de Re y el modo mayor de Re.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G7		
Código de variante melódica	<u>13314722113243431</u>							

13. COPLAS DEL ROSARIO DEL AURORA

*Dictó : Magdalena González Calderón,
de Casas de don Pedro.*

Proceden al "Ofrecimiento de los Misterios"

VOZ $\text{♩} = 116$

En el nom-bre de Dios po-de - ro-so, Au - ro-ra Di - vi-na, te ven-go-a - la-

8

v. $\text{♩} = 116$

bá(r), _____ Noeh con - for-meeh-ta Vir-gen me - re - ce, si no co - mo

15

v. $\text{♩} = 116$

pue-da mi len-guaeh - pli-cá(r) Eh tach-la ver - dá(d), _____ que la Hoh-tia por

22

v. $\text{♩} = 116$

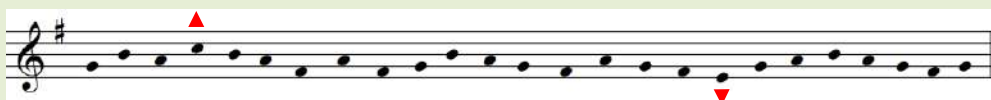
chi-ca que se - a; tie - neun Dios en - te - ro sin fal - tar - le ná. _____

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 8		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		CPE-BG-775 (tomo II)			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Mariano del Río Gutiérrez					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Extremadura	Provincia	Badajoz	Localidad	Puebla de Alcocer
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Rosario de la Aurora		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonalidad: Mi menor con modulación a Sol	24	Núm. de compases	17	2
Interválica de inicio	3ª M	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	6ª menor	9	Estructura formal					
			¿ <u>AB</u> <u>CD</u> E <u>CD</u> ? En observaciones		1			
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante, negra=82	2	Metro	2 y 3/4	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental.						4	
Estructura poética	Septeto	3	Temática del texto	Sobre el sacerdote				14
Observaciones								
<p>> Esta pieza no está completa, le hacen falta las cuatro primeras estrofas para completar la tonada.</p> <p>> Como la pieza está incompleta, no podemos saber el comienzo, pero las secciones que tiene se acerca al grupo de variantes de G16, aunque no descartamos tampoco la idea de que comenzara la pieza con las frase melódicas del G7.</p>								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G16	
Código de variante melódica		<u>24214791125434314</u>						

23. ROSARIO DE LA AURORA

*Dictó: Mariano del Río Gutierrez de 68 años
sacristan, de Puebla de Alcaçer (Badajoz)*

*Se canta en la madrugada del Corpus
y los dos días siguientes.*

Voz $\text{♩} = 82$

Sa - cer - do - te; mi - nih - tro de Crih-to, que con vuch - trah ma - nos al -

7
záis al Se - ñor. *Acordeón*

13
2.
D.C. Repitiendo la primera frase con otras estrofas. La presente es incompleta

15
Adición para la 4ª y 5ª estrofa

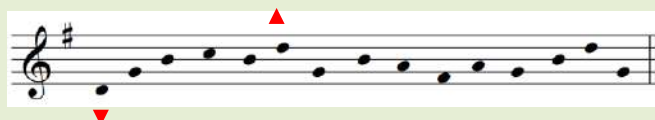
Her - mo - so - fa rol.

I.2.12. Extremadura (CCP-AC)

Nº DOC.: 1						ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA						
Referencia de la pieza						<u>CCP-AC-289</u>						
Datos personales del intérprete o los intérpretes												
Informante: Asunción Camisón												
Datos geográficos												
Comunidad / región	Extremadura	Provincia	Cáceres	Localidad	Ahígal							
Datos de la transcripción musical												
Transcripción propia						Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.						X
Datos referentes al género												
Título de pieza	Rosario de la Aurora			Género	M. p.							

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tona: Sol M	22	Núm. de compases	28	3
Interválica de inicio	4ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	8ª justa	15	Estructura formal		
			<u>AB AC D D EC</u>		
					1
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderato	3
			Metro	2 y 3/4	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica	3
Organización vocal S/A	-				
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental.				4
Estructura poética	Septeto con quinto verso doble hexasílabo.	5	Temática del texto	Sobre el Rosario de a Aurora	11
Observaciones					
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía					G16
Código de variante melódica		<u>223147151135434511</u>			

ROSARIO DE LA AURORA

Ahigal

Moderato

Voz

Al ro - sa - rio de la Au - ro - ra to - can, y di - cen que llue - ve y

7

voz

no quie - ren ir. A ju - gar a los nai - pes te po - nes

13

voz

cua - tro - mil de - mo - nios te si - guen a tí. Cris - tia - nos ve - nid, de -

19

voz

vo - tos lle - gad, no se pier - dan lo que tan - to va le, por la pe - re -

25

voz

ci - ta de no ma - dru - gar Al ro

I.2.13. Extremadura (FMT-IMF)

Nº DOC.: 1		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-1</u> Esta pieza ya la hemos analizado en <u>CPE-BG-329</u> (tomo I), Nº DOC.: 2			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
-					
Datos geográficos					
Comunidad / región	-	Provincia	-	Localidad	-
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			-
Datos referentes al género					
Título de pieza	-		Género	-	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	-		Núm. de compases	-	
Interválica de inicio	-		Contorno melódico	-	
Perfil melódico	-				

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS
DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	-		Estructura formal		
			-		
Estilo melódico	-	Tempo	-	Metro	-
Estructura rítmica	-		Textura vocal	-	
Organización vocal S/A	-				
Organización vocal C/A	-				
Estructura poética	-		Temática del texto	-	
Observaciones					
-					
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía				G9	
Código de variante melódica		<u>244147151125434313</u>			

LOS CAMPANILLEROS

Cabeza del Buey

Andante mosso

Voz



El her - ma - no Ce - li - pe Ba - ta - ta, _____ es cam - pa - ni -

7

v.



lle - ro ___ dea - ques - ta Her - man - dad; los o - cha - vos y cuar - tos que jun - ta,

13

v.



por la ma - ña - ni taen a - guar - dien - te van, por la ma - ña - ni - taen a -

19

v.



guar - dien - te van. Vie n'es - tóa - pro - bar queun jo - ci - no por

25

v.



po - co que co or - te, más queu - na na - va - ja siem - preha de cor - tar,

31

v.



más queu - na na - va - ja siem - preha de cor - tar.

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS
DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 2		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-2</u> Esta pieza ya la hemos analizado en <u>CPE-BG-326</u> (tomo I), Nº DOC.: 1			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
-					
Datos geográficos					
Comunidad / región	-	Provincia	-	Localidad	-
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia	-	Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			--
Datos referentes al género					
Título de pieza	-	Género		-	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	-	Núm. de compases		-	
Intervállica de inicio	-	Contorno melódico		-	
Perfil melódico					
-					
Ámbito melódico	-	Estructura formal			

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

			-	
Estilo melódico	-	Tempo	-	Metro -
Estructura rítmica	-	Textura vocal	-	
Organización vocal S/A	-			
Organización vocal C/A	-			
Estructura poética	-	Temática del texto	-	
Observaciones				
-				
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía				G16
Código de variante melódica		731471 <u>2</u> 113543431		

EL ROSARIO DE LA AURORA

Huertas de Campanario

Voz $\text{♩} = 112$

El ro - sa - rio de la ma - dru - ga - da, ch pa - ra loh

6

po - bre que al cam - po se van _____ y loh ri - cos se

11

que - dan en ca - sa por te - mor al freh - co no leh va - y'a da. _____

16

Her - ma - nos ver - nid, _____ de - vo - toh - ye - gá. _____ A re -

21

zar el ro - sa - rioa Ma - rí - a qu'el Rei - no del cie - lo po-deih al - can -

26

zar. _____

Detailed description: This is a musical score for a vocal piece. It consists of six staves of music, each with a vocal line and Spanish lyrics. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 112. The lyrics are: 'El ro - sa - rio de la ma - dru - ga - da, ch pa - ra loh po - bre que al cam - po se van _____ y loh ri - cos se que - dan en ca - sa por te - mor al freh - co no leh va - y'a da. _____ Her - ma - nos ver - nid, _____ de - vo - toh - ye - gá. _____ A re - zar el ro - sa - rioa Ma - rí - a qu'el Rei - no del cie - lo po-deih al - can - zar. _____'. The lyrics are written below the notes, with some words split across lines and some lines ending in a long horizontal line indicating a continuation of the text.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 3		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-3</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Gerardo López					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Extremadura	Provincia	Badajoz	Localidad	Herrera del Duque
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	El Rosario de la Aurora		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Sol M con modulación a Mi m	24	Núm. de compases	19	2
Interválica de inicio	Unísono	2	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Ondulado				4

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7ª menor	12	Estructura formal		
			<u>AB CD</u>		1
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante	2
			Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica	3
Organización vocal S/A	-				
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental.				4
Estructura poética	Cuarteta con versos deca y dodecasílabos	2	Temática del texto	Sobre el Rosario de la Aurora	1
Observaciones					
<p>Esta pieza es la misma que recogió Bonifacio Gil, pero interpretada por otra persona diferente y con algunos cambios en la melodía. En esta pieza, que es una transcripción de Kurt Schindler, vemos que no aparece en Sol sostenido por ningún lado, y hay también cambios en el decurso melódico, en los primeros compases y en penúltimo compás. Esto trae a colación el tema de que las variantes melódicas, es un fenómeno condicionado por la capacidad interpretativa y la memoria del que las canta. Vemos que aquí hay dos intérpretes (y dos recopiladores) cantando en la misma localidad, la misma canción, pero con diferencias.</p>					
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía					G10
Código de variante melódica		<u>24224412112243421</u>			

EL ROSARIO DE LA AURORA

Andante Solemne Herrera del Duque

Voz

A la Au - ro - ra te - néis a la puer - ta, pi - dien - do li -

6
mos - na si la que - réis - dar, pa - raa - yu - dar aha -

11
cer u - na cr - mi - ta, que no tie - ne tem - plo ni

15
1. ca - sa don - dees - tar. 2. ca - sa don - dees - tar. 3.

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 4		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-27</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Isabel Gallardo Gómez					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Extremadura	Provincia	Badajoz	Localidad	Bienvenida
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	El canto de la Aurora		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Protomelodía con sonoridad tonal	22	Núm. de compases	9	1
Interválica de inicio	3ª M	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico		6ª menor	9	Estructura formal			
				A A B C			1
Estilo melódico	Semiador nado	2	Tempo	Lento	1	Metro	3/4 2
Estructura rítmica	Isorrítmica e isométrica las secciones A A, Heterorrítmica y heterométrica las secciones B y C		1	Textura vocal	Armónica		3
Organización vocal S/A		-					
Organización vocal C/A		Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental.					4
Estructura poética	Especial		5	Temática del texto	Sobre Dios		8
Observaciones							
La estructura poética es del siguiente modo: Santo Dios, santo fuerte, santo inmortal, líbranos señor, de todo mal.							
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G22	
Código de variante melódica			<u>2211479121213458</u>				

EL CANTO DE LA AURORA

Bienvenida

Voz Lento

San - to _____ Dio _____ s, San - to _____ fuer _____ te,

5
v. San - to _____ in - mor - tal, lí - bra - nos, se - ñor, de to - do mal.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 5		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-30</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Isabel Gallardo Gómez					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Extremadura	Provincia	Badajoz	Localidad	Orellana de la Sierra y Orellana la Vieja
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Rosario de la Aurora		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Fa M	22	Núm. de compases	27	3
Interválica de inicio	3ª m	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Ondulado				4

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	5ª justa	7	Estructura formal					
			<u>AB AB C AB</u>			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Andante, negra= 92	2	Metro	2/4	1
Estructura rítmica	Heterorrítmica...	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental.						4	
Estructura poética	Septeto...	3	Temática del texto	Sobre el Rosario				11
Observaciones								
<p>SI observamos el decurso melódico de las pieza podemos encontrar similitudes con las variantes de la provincia de Teruel, sobre todo con las del G20. El quinto verso realiza el mismo giro, y si a las dos primeras frases le añadimos terceras, tienen mucho parecido. La ponemos en paréntesis.</p>								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						¿G20?		
Código de variante melódica		<u>22314471121434311</u>						

ROSARIO DE LA AURORA

Orellana de la Sierra y Orellana la Vieja

Voz $\text{♩} = 92$

Al Ro - sa - rio de Ma - rí - a, to - can con len - gua de
A - cu - di, an - ge - lí - toh del cic - lo, que loh de la

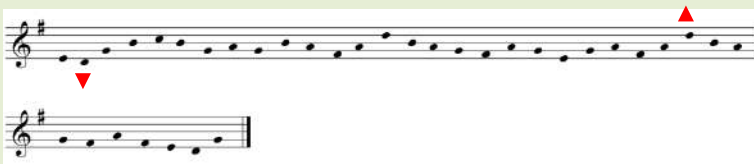
8
pla - ta, pi - co de mar - fil. Da pe - na el de -
tie - rra, no quie ren ve - nir.

15
ci, que tea - cu - seel de - mo - nio al - gún dí - a, queal San -

22
to Ro - sa - rio no quie - reh - ve - ni.

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 6		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-31</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Alfonso González Cabello					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Extremadura	Provincia	Badajoz	Localidad	Peñalsordo
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Rosario de la Aurora		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Mi m con modulación a Sol M	24	Núm. de compases	43	5
Interválica de inicio	Unísono	2	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	8ª justa	15	Estructura formal					
			<u>AB CD ED F CD CD</u>			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderato, negra= 96	3	Metro	2/4	1
Estructura rítmica	Heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental.						4	
Estructura poética	Septeto...	3	Temática del texto	Sobre el Rosario de la Aurora				11
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G14	
Código de variante melódica		<u>245247151131434311</u>						

ROSARIO DE LA AURORA

Peñalsordo

Voz $\text{♩} = 96$

A tu puer-tach - tá la cam - pa - ni - ya, Ni te ya - ma e - ya

9
ni - te ya - mo yo, que te ya - ma la - bo - ca deun án - gel que en eh -

17
te mo - men - to eh tu deh - per - ta - dó; que te ya - ma la bo - ca deun


25
án - gel que en eh - te mo - men - to eh tu des - per - ta - dor. Te - ned de - vo -

33
ción Queen Ma - ri - a te - ne - mos los hom - breh re - fu -

39
gio yam - pa - ro ven - tu ra y fa - vó.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 7		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-34</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Segundo Platero González					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Exremadura	Provincia	Badajoz	Localidad	Villagarcia de la Torre
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	El canto de la Aurora		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Protomelodía con sonoridad tonal	22	Núm. de compases	9	1
Interválica de inicio	3ª M	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	6ª M	10	Estructura formal			
			A A B C			1
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Lento	1	Metro 2, 3 y 5/4
Estructura rítmica	Isorrítmica e isométrica las secciones A A, Heterorrítmica y heterométrica las secciones B y C		1	Textura vocal	Armónica	3
Organización vocal S/A	-					
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental.					4
Estructura poética	Especial	5	Temática del texto	Situaciones existenciales		7
Observaciones						
La estructura poética es del siguiente modo: Santo Dios, santo fuerte, santo inmortal, líbranos señor, de todo mal.						
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía					G22	
Código de variante melódica		<u>22114710111513457</u>				

EL CANTO DE LA AURORA (Variante 1)

Villagarcía de la Torre

Voz *Lento*

San - to Dio__ s San - to fuer - te, San-to in-mor-

4

ta ___ l, li - bra - noh, Se - ñor de to - do mal.

Repite dos veces con la misma letra.

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 8		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		FMT-IMF-35			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Segundo Platero González					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Extremadura	Provincia	Badajoz	Localidad	Villagarcía de la Torre
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Rosario de la Aurora		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Re M	22	Núm. de compases	26	3
Interválica de inicio	Unísono	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	6ª M	13	Estructura formal					
			A B <u>CD</u> E <u>CD</u>	1				
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderato, negra=112	3	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica		3		
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental.						4	
Estructura poética	Septeto	3	Temática del texto	Sobre la Virgen de la Aurora		1		
Observaciones								
La frases de C y D, corresponden a las frases del G5.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G5		
Código de variante melódica			<u>22314713113243431</u>					

ROSARIO DE LA AURORA

Villagarcía de la Torre

$\text{♩} = 112$

Voz



En el nom-bre del Dios po-de-ro-so, L'Au-ro-ra Di-vi-na la

7

v.



ven-go-a-la - bar; Noch con-for-me la Vir-gen me-re-ce, si

13

v.



noch co-mo pue-da mi len-guaeh-pli-car. Bien co-noz-co ya. Que tuh

20

v.



mu-chah de-vo-cio-neh mue-ve y tus a-la-ban-zas sal-go-a pu-bli-cá.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 9		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		FMT-IMF-36			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Segundo Platero González					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Extremadura	Provincia	Badajoz	Localidad	Villagarcía de la Torre
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Rosario de la Aurora		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Sol m/Sib M	24	Núm. de compases	10	1
Interválica de inicio	3ª m.	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Ondulado				4
					

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS
DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7ª m.	12	Estructura formal					
			A B C A B A B			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Lento, negra=60	1	Metro	6 y 9/8	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental.						4	
Estructura poética	Septeto	3	Temática del texto	Sobre el demonio				6
Observaciones								
Parece que tiene una estructura especial pero es un septeto:								
El demonio como es tan maldito, Agarró una piedra y quebró un farol, Y salieron los frailes franciscos, Y lo conjuraron en un callejón, Vamos con fervor, A rezar el rosario a María, Para que nos libre de tribulación.								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G16		
Código de variante melódica			<u>24114412111543436</u>					

ROSARIO DE LA AURORA

Villagarcía de la Torre

Voz $\text{♩} = 60$ *Messo tempo*

El de - mo - nio co moch tan ih - tu - to*, a - ga - rró la
(* Astuto)

4
pic - dra y que - bróun fa - rol, y que - broun fa - rol, y sa -
Va - mos con fer - vó, a RE -

7
lie - ron loh frai - les fran - cis - cos, y lo con - ju - ra - ron en un ca - lle -
zar leel Ro - sa - rioa Ma - ri - a pa - ra - que noh li - bre de tri - bu - la -

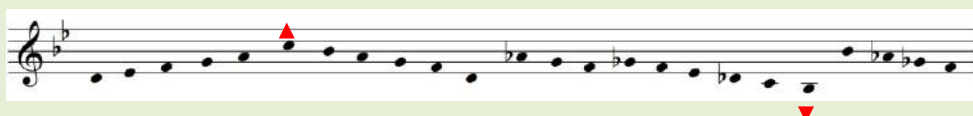
10
jón. _____
ción. _____

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 10		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		FMT-IMF-45			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: María Rincón Gallardo					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Extremadura	Provincia	Badajoz	Localidad	Orellana la Vieja
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Rosario de la Aurora		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Modo de la en altura si b, con 3º, 6º y 7º inestable	13	Núm. de compases	20	2
Intervállica de inicio	3ª m.	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Descendente				2



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico		9ª menor	16	Estructura formal				
				<u>AB AB C AB</u>			1	
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Rápido, negra=132	4	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorrítmica	3	Textura vocal	Armónica		3		
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental.						4	
Estructura poética	Septeto...		3	Temática del texto	Sobre el Rosario de la Aurora		1	
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G7		
Código de variante melódica			<u>13214216114233431</u>					

ROSARIO DE LA AURORA

Orellana la Vieja

$\text{♩} = 132$

Voz



Un de - vo - to por ir al Ro - sa - rio, cin - cuen - ta bu - ñe - los se
y le di - ce la Vir - gen Ma - ri - a: ¡De - ten - te de - vo - to mo -

7
qui - so co - mé, Yes - tae - la ver - dá. Que la
ja - las en miel.

13
hos tia por chí - ca que se - a tie - ne un Dios a den - tro sin

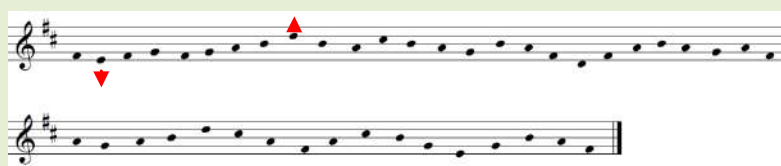
18
fal - tar - le ná.

I.2.14. La Rioja (CPR-BG)

Nº DOC.: 1		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CPR-BG-180a</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: -					
Datos geográficos					
Comunidad / región	La Rioja	Provincia	La Rioja	Localidad	Baños de Río Tobía
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Canción Religiosa		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Re M.	23	Núm. de compases	32	4
Interválica de inicio	Unísono	2	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS
DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7ª m.	12	Estructura formal					
			<u>EE A B CD CD</u>			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderato, negra= 116	3	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A								
Organización vocal C/A	Canción solista con acompañamiento instrumental y alternancia del solista y grupo vocal.						3	
Estructura poética	Septeto con quinto verso doble o decasilabo	5	Temática del texto	Sobre el Rosario				11
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G5	
Código de variante melódica	<u>224247121132433511</u>							

CANCIÓN RELIGIOSA

Baños de Río Tobía

$\text{♩} = 116$ *Coro*

Voz



Cris - tia - nos ve - nid, De - vo - tos lle - gad, A re -

6

v.



zar el ro - sa - rioa Ma - rí - a So - laz ya - le - grí - a, del

11

v.



tris - te mor - tal. tal, Al bal - cón de los

16

v.



cie - los sea - so - ma, la Vir - gen Ma - rí - a, Rei - na ce - les - tial

22

v.



— Y los án - ge - les to - dos sea - le - gran al ver que el ro - sa - rio se
án - ge - les pa - ran sus can - tos, por que nues - tros rue - gos se

28


v.



vaa co - men - zar. Y los zar.
oi - gan a qui.

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 2		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CPR-BG-180b</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: -					
Datos geográficos					
Comunidad / región	La Rioja	Provincia	La Rioja	Localidad	Santa Eulalia Bajera
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Canción reigiosa		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Fa M.	22	Núm. de compases	29	3
Interválica de inicio	3ª M	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	8ª justa	15	Estructura formal		
			<u>AB AB' C C AB</u>		
					1
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderato	3
			Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica	3
Organización vocal S/A					
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental.				
					4
Estructura poética	Septeto...	3	Temática del texto	Sobre el Rosario de la Aurora	11
Observaciones					
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía					G5
Código de variante melódica	<u>223147151132434311</u>				

CANCIÓN RELIGIOSA

Santa Eulalia Bajera

Voz $\text{= } \hat{?}$

Al ro - sa - rio de la Au - ro - ra to - can to - das las ma - ña - nas al

7
a - ma - ne - cer, Y San - tia - go lle - vael es - tan - dar - te y

13
la cruz de Cris - to lle - va San Mi - guel. De - vo - tos ve - nid,

19
cris - tia - nos lle - gad, No se pier - da lo que tan - to va - le, por

25
la pe - re - ci - lla de no ma - dru - gar.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 3		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>CPR-BG-181</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: -					
Datos geográficos					
Comunidad / región	La Rioja	Provincia	La Rioja	Localidad	Córnago
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza			Género		

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Re M	22	Núm. de compases	21	3
Interválica de inicio	3ª m	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	5ª justa	7	Estructura formal					
			<u>AB AB C C AB</u>			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderato, negra=100	3	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica		3		
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal (H/M/Mixto) con acompañamiento instrumental.						4	
Estructura poética	Septeto con quinto verso doble, decasílabo	5	Temática del texto	Sobre el Rosario de la Aurora		11		
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G5	
Código de variante melódica		<u>22314771132434511</u>						

CANTO RELIGIOSO

Cornago

Voz $\text{♩} = 100$



Al ro - sa - rio de la Au - ro - ra to - can, to - das las ma - ña - nas al
Y San - tia - go lle - va el es - tan - dar - te, y la Cruz de Cris - to lle -
a - ma - ne - cer. Cris - tia - nos ve - nid, de - vo -
va San Mi - guel.
tos lle - gad. No se pier - da lo que tan - to va - le, por la pe - re -
ci - ta de no ma - dru - gar.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	6ª M.	10	Estructura formal		
			<u>AB AB C C AB</u>		
					1
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderato	3
			Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorritmica	4	Textura vocal	Armónica	3
Organización vocal S/A	-				
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental.				4
Estructura poética	Septeto con quinto verso doble	5	Temática del texto	Sobre el Rosario de la Aurora	11
Observaciones					
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía					G5
Código de variante melódica	<u>224147101132434511</u>				

ROSARIO DE LA AURORA

Viniegra de Arriba

Moderato

Voz



Al ro - sa - rio de la be llau - ro - ra to - cad her - ma - nos, si que - réis ve -

8

V.



nir. _____ Por la sen - da del cie - lo pre - cio - sa, de - jad _____ la ca - may tam -

15

V.



bién el dor - mir. _____ ¡Her - ma - nos ve - nid!, ¡de - vo - tos lle - gad! _____ No de -

23

V.



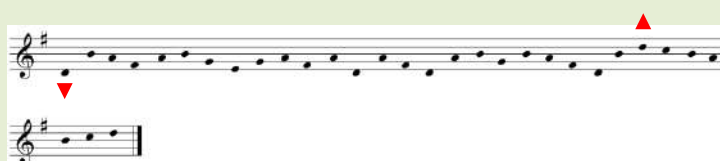
jéis de ve - nir al Ro - sa - rio por la _____ pe - re - za de no ma - dru - gar.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 2		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-52</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Mauricio Escobés Zabala					
Datos geográficos					
Comunidad / región	La Rioja	Provincia	La Rioja	Localidad	Calahorra
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Canción de la Aurora	Género	M. p.		

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Re M	22	Núm. de compases	43	5
Interválica de inicio	6ª M	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	8ª justa	15	Estructura formal		
			<u>AB C AB C D D EF EG</u>		
					1
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderato	3
			Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterométrica	4	Textura vocal	Armónica	3
Organización vocal S/A	-				
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental.				4
Estructura poética	Especial	5	Temática del texto	Sobre los Santos	5
Observaciones					
Las estrofas de esta pieza siguen del siguiente modo:					
<p>San Emeterio y San Celedonio, Sufrieron martirio en el arenal, De la ilustre ciudad de Calahorra, Que guarda sus restos en la catedral. Dichoso arenal.</p> <p>De estos dos lucientes soles, Memoria y eterno a quedado, En la ilustre Calahorra, Que su sangre derramaron.</p> <p>Por tanto es una pieza a la que se le añade una cuarteta después del quinto verso, con versos octosílabos, excepto el segundo, que es nonesílabo.</p>					
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía					G5
Código de variante melódica	<u>22514715113243455</u>				

CANCIÓN DE LA AURORA

Moderato Calahorra

Voz 
San E - me - te - rioy San Ce - le - do - nio, su - frie - ron mar - ti - tio en

7 
el a - re - nal, en el a - re - nal, de lai - lus - tre ciu - dad de Ca - la -
queen el si - tio que los de go -

13 
ho - rra, que guar - da sus res - tos en la ca - te - dral. Di - cho - soa - re -
lla - ron, e - xis - te hoy la pi - la - pa - ra - bau - ti - zar.

19 
nal. Dees - tos dos lu - cien - tes so - les, me - mo - riay ter -

25 
noa que - da - do, en lai - lus - tre Ca - la - ho -

31 
rra, que su san - gre de - rra - ma - ron; en lai - lus - tre

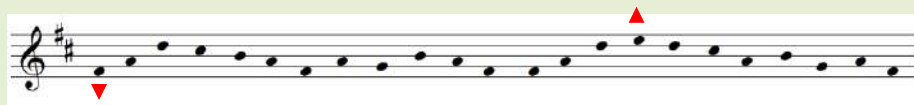
37 
Ca - la - ho - rra, que su san - gre de - rra - ma - ron.

I.2.16. Castilla la Mancha (FMT-IMF)

Nº DOC.: 1		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-23</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Francisca Sánchez Moreno					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Castilla la Mancha	Provincia	Ciudad Real	Localidad	Alcázar de San Juan
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Dios te salve María (R. A.)		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal: Re M	22	Núm. de compases	18	2
Interválica de inicio	3ª M	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7



ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7ª menor	12	Estructura formal		
			<u>AB AB CC DE</u>		1
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Lento	1
			Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica	3
Organización vocal S/A	-				
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental.				4
Estructura poética	Especial	5	Temática del texto	Sobre la Virgen María	2
Observaciones					
Es un rezo del Ave María que se interpreta en el Rosario de la Aurora. Muy cercana a las variantes del G5.					
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía					G5
Código de variante melódica		<u>222147121111243452</u>			

DIOS TE SALVE MARÍA (Rosario de la Aurora)

Alcázar de san Juan

Voz *Lento*

Dios te sal-ve Ma - rí - a, lle-na e - res de gra - cia, el Se - ñor es con -

7

v.

ti - go ben - di - ta tu e - res, en-tre to - das las mu - je - res, y ben - di - toes el


13

v.

fru - to de y ben - di - toes el fru - to de tu vien - tre Je - sús. _____

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 2		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-28</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: José González					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Castilla la Mancha	Provincia	Albacete	Localidad	Elche de la Sierra
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Y veréis a la Virgen de Nieva		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Sol M	22	Núm. de compases	20	2
Interválica de inicio	5ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7ª M	13	Estructura formal					
			A B A B C D <u>EF</u> <u>EF</u>			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderato	3	Metro	2, 3 y 4/4	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica		3		
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental.						4	
Estructura poética	Septeto con quinto verso doble	5	Temática del texto	Sobre el Rosario de la Aurora		11		
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G5		
Código de variante melódica		<u>222147131135434511</u>						

Y VERÉIS A LA VIRGEN DE NIEVA (Rosario de la Aurora)

Elche de la Sierra

Moderato

Voz

Al Ro - sa - rio de la Au - ro - ra to - can to - can to - quen o no

5
v. to - quen, yo no pue - do ir. Por que ten - go las mi -

9
v. gas des - he - chas, Yun va - so Yun va - so de vi - no pa - ra - con - su - mir.

13
v. De - vo - tos su - bid, de - vo - tos ba - jad. Y ve - réis a la Vir - gen de Nie - va que man - to que

17
v. lle - va queher - mo - sa que va, y ve va.

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 3		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-32</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Francisca Sánchez Moreno					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Castilla la Mancha	Provincia	Ciudad Real	Localidad	Tomelloso y Alcázar de san Juan
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Entre todas la mujeres (Rosario de la Aurora)		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Do M	22	Núm. de compases	18	2
Interválica de inicio	3ª m	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	8ª justa	15	Estructura formal			
			<u>AB AB CDEF CDEF</u>			1
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderato	3	Metro 3/4 2
Estructura rítmica	Heterorrítmica	4	Textura vocal	Monódica	1	
Organización vocal S/A	Grupo de voces cantando al unísono				2	
Organización vocal C/A					-	
Estructura poética	Especial	5	Temática del texto	Sobre la Virgen María	2	
Observaciones						
La canción es un Ave María cantado						
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía				Es la misma que se canta en Rute. Un himno a la Virgen.		
Código de variante melódica	<u>22214715113241252</u>					

ENTRE TODAS LAS MUJERES (Rosario de la Aurora)

Tomelloso

Moderato

Voz


Dios te sal - ve Ma - ri - a, lle - na e - res de gra - cia, el se - ñor es con -

7
ti - go, ben - dí - ta tu e - res en - tre to - das las mu - je - res, en - tre to - das las mu -

13
je - res, y ben - di - to es el fru - to de tu vien - tre Je - sús. y ben - sús.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 4		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-39</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Juana María Villalta					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Castilla la Mancha	Provincia	Ciudad Real	Localidad	Membrilla y el Bonillo (Albacete)
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Un devoto por ir al Rosario		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Fa M	22	Núm. de compases	14	2
Interválica de inicio	5ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7 ^a m	12	Estructura formal					
			A B A B			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Lento	1	Metro	2 y 4/4	1
Estructura rítmica	Heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica				4
Organización vocal S/A								
Organización vocal C/A								
		Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental.					4	
Estructura poética	Cuarteta con versos deca y dodecasílabos		2	Temática del texto	Sobre el Rosario de la Aurora		11	
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía							G5	
Código de variante melódica								
			<u>222147121111444211</u>					

UN DEVOTO POR IR AL ROSARIO

El Bonillo

Voz *Largo*

Un de - vo - to por ir al Ro - sa - rio, por u - na ven - ta - na

6
v. se qui - soa - rro - jar. Y lle - gó la Au - ro - ra y le di - jo

10
v. de - ten - te de - vo - to por la puer - ta sal.

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 5		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-43</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Jerónima Villar Agudo					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Castilla la Mancha	Provincia	Ciudad Real	Localidad	De los Infantes, Viillanueva
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Un devoto por ir al Rosario		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Fa mayor	22	Núm. de compases	21	3
Interválica de inicio	3ª M	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	6ª m	9	Estructura formal					
			A B C A B C			1		
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderato	3	Metro	2 y 3/4	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica		3		
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental.						4	
Estructura poética	Cuarteta con versos deca y dodecasílabos	2	Temática del texto	Letras de los hermanos		13		
Observaciones								
Es la conversión mayor de las variantes del G3								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G3		
Código de variante melódica			<u>22314791135434213</u>					

UN DEVOTO POR IR AL ROSARIO

Infantes

Moderato

Voz

Un de - vo - to por ir al Ro - sa - rio por u - na ven -

6 ta - na se qui - soa - rro - jar se qui - soa - rro - jar

11 y res - pon - den los pa - dres fran - cis - cos, de - ten - te de -

16 vo - to por la puer - ta sal por la puer - ta sal.

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 6		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-44</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Juana María Villalta					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Castilla la Mancha	Provincia	Ciudad Real	Localidad	Membrilla
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Al Rosario de la Aurora tocan		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Tonal: Fa M	22	Núm. de compases	19	2
Interválica de inicio	5ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7
					

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS
DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7ª m	12	Estructura formal		
			<u>AB CD CD</u>		
					1
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Lento	1
			Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorrítmica...	4	Textura vocal	Armónica	3
Organización vocal S/A	-				
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental.				4
Estructura poética	Cuarteta con versos deca y dodecasílabos	2	Temática del texto	Sobre el Rosario de la Aurora	11
Observaciones					
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía				G5	
Código de variante melódica		<u>222147121112434211</u>			

AL ROSARIO DE LA AURORA TOCAN

Membrilla

Voz *Lento*

Al Ro - sa - rio de la Au - ro - ra to - can, to - quen o no to - quen yo

v. ⁷

no qui - ro ir, _____ Por - que ten - go las mi - gas pi - ca - das yun

v. ¹³

va - so de vi - no pa - ra con - su - mir. _____ Por - que mir _____

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Nº DOC.: 7		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		<u>FMT-IMF-48</u>			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Gabriela Gallego Piqueras					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Castilla la Mancha	Provincia	Ciudad Real	Localidad	Terrinches
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Al Rosario de la Aurora tocan		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO					
Sistema melódico	Modal (en observaciones)	10	Núm. de compases	17	2
Interválica de inicio	5ª justa	1	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Combinado				7

ANEXO I. ANÁLISIS GENERAL DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	7ª m.	12	Estructura formal		
			<u>AB AB</u>		1
Estilo melódico	Silábico	1	Tempo	Moderado	3
			Metro	3/8	5
Estructura rítmica	Heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica	3
Organización vocal S/A	-				
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental.				4
Estructura poética	Cuarteta con versos deca y dodecasilabos	2	Temática del texto	Sobre el Rosario de la Aurora	11
Observaciones					
Esta pieza posee un sistema melódico modal. Concretamente modo de Mi en altura Fa con tercer grado inestable. ¿Es la primera? que nos encontramos con este sistema melódico, y casi la última en analizar. Tiene una sonoridad muy parecida también a la primera que abre el grupo de variantes G7. Pero su decurso melódico nos dice que pertenece al G5					
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía				G5	
Código de variante melódica		<u>102147121135434211</u>			

AL ROSARIO DE LA AURORA TOCAN

Terrinches

Allegretto

Voz 

Al Ro - sa - rio de la Au - ro - ra to - can, to - quen o no to - quen yo

v. 

no quie - ro ir, por - que ten - go las mi - gas des - he - chas y un

v. 

va - so de vi - no pa - ra con - su - mir.

I.2.17. Murcia (FMT-IMF)

Nº DOC.: 1		ASPECTOS GENERALES DE LA PARTITURA			
Referencia de la pieza		FMT-IMF-33			
Datos personales del intérprete o los intérpretes					
Informante: Dolores Cayuela Martínez					
Datos geográficos					
Comunidad / región	Murcia	Provincia	Murcia	Localidad	Totana
Datos de la transcripción musical					
Transcripción propia		Transcripción reeditada (de cancionero, audio, etc.)			X
Datos referentes al género					
Título de pieza	Aurora		Género	M. p.	

ANÁLISIS MUSICAL Y LITERARIO

Sistema melódico	Tonal:Do M	22	Núm. de compases	15	2
Interválica de inicio	Unísono	2	Contorno melódico	Ondulado	4
Perfil melódico	Ondulado				4



ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS
DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ámbito melódico	5ª justa	7	Estructura formal					
			<u>AB AB</u>			1		
Estilo melódico	Silabico	1	Tempo	Rápido, negra=126	4	Metro	3/4	2
Estructura rítmica	Heterorrítmica	4	Textura vocal	Armónica				3
Organización vocal S/A	-							
Organización vocal C/A	Canción en grupo vocal con acompañamiento instrumental.						4	
Estructura poética	Cuarteta con versos deca y dodecasílabos	2	Temática del texto	Sobre los Santos				5
Observaciones								
Grupo de variantes melódicas al que pertenece esta melodía						G5		
Código de variante melódica		<u>2222447114243425</u>						

AURORA

Totana

Voz $\text{♩} = 126$

San Fran - cis - co se per - diou - na tar - de, sus hi - jos de -

v. ⁶

vo - tos le van a bus - car, loen con - tra - ron en el Pa - ra -

v. ¹¹

i - so co - gien - do las ro - sas del San - to Ro - sal

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS
DEL ROSARIO DE LA AURORA

ANEXO II

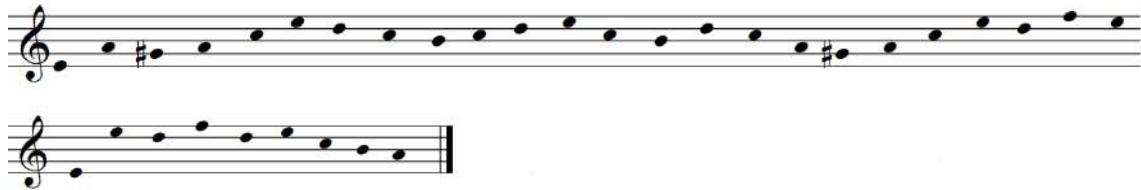


ANEXO II. EXAMEN DE LOS PERFILES MELÓDICOS DE LOS TIPOS MELÓDICOS

II.1. Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico A

- Explícito

Ref. MPCP-LLP-153b (c. 37-58)

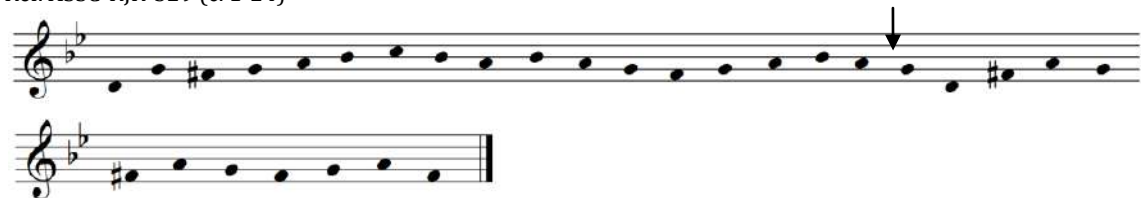


Ref. MPCP-LLP-155 (c. 1-14)



- Explícito con cambios en la dirección melódica

Ref. ASSC-RJR-329 (c. 1-24)



Comentario: Esta pieza posee un ámbito melódico más reducido que las de tipo explícito. Incluso, por su sencillez, podría presentarse como el modelo de tipo melódico. Pero creemos que es una simplificación de las anteriores referencias, y de la que viene a continuación, puesto que las localidades a las que pertenecen fueron, como el caso de Lucena, centros neurálgicos de los dominicos durante el siglo XVIII. Y por tanto centros importantes donde había mayor población y mayor devoción al Rosario de la Aurora. De estos lugares irradian melodías a los pueblos cercanos, y creemos que Monturque, que es la localidad a la que pertenece esta melodía, con referencia ASSC-RJR-329, estuvo bajo el influjo de esa irradiación. Indicamos con una flecha el lugar de finalización de los cambios melódicos de la pieza, que llegan hasta el 16, a partir de ahí la melodía ya se va por otros derroteros.

- Latente

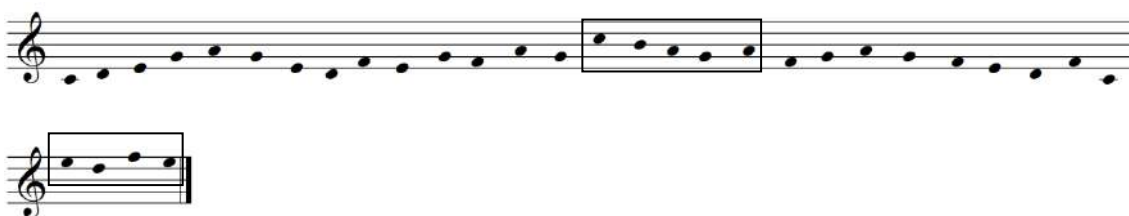
Ref. ASSC-RJR-179 (c. 1-75..., solo la parte vocal y la voz del bajo)



Comentario: Con respecto a las de tipo explícito, esta tonada tiene rasgos prácticamente iguales en la segunda frase y algo menos en la quinta. Estas secciones están rodeadas en el ejemplo y se sitúan entre los compases 34-35 y 62-65 respectivamente.

- Con estructuras del tipo melódico pero apenas hay relación con él

Ref. CCT-MAL-180 (c. 1-11...)¹



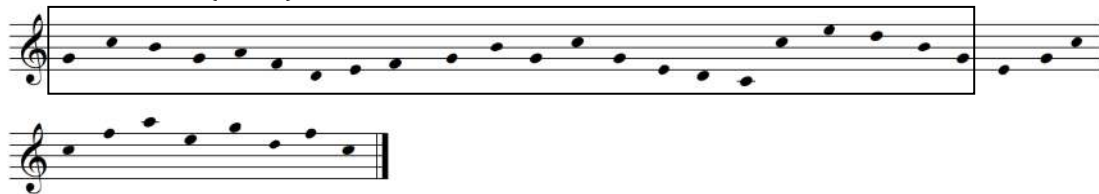
Comentario: Esta pieza apenas tiene relación con el tipo melódico A, pero encontramos estructuras melódicas comunes, que son las que nos llamaron la atención y las que nos indujeron a pensar en la influencia del mismo sobre esta melodía. Estas estructuras están entre los compases 5-6 y 10-11. Ésta última estructura aparecerá en más tipos melódicos, es común, pero como la serie la hemos abierto con este tipo melódico A, por eso indicamos que pertenece al mismo.

¹ **NOTA IMPORTANTE:** Los perfiles melódicos de las piezas que referenciamos en nuestro trabajo, a veces se van a presentar en correspondencia con el curso melódico de la tonada desde el principio hasta el final de la misma, desde el primer sonido, hasta el último. Otra veces, los perfiles melódicos no se van a presentar con esa correspondencia, por considerar que lo que viene a continuación del último compás que indicamos, es redundante con el principio de la tonada (y por tanto con la línea de sonidos del perfil melódico) o con alguna parte o partes que posee la misma, y que por tanto no es necesario exponerlo. Esto lo vamos a indicar del siguiente modo: cuando el perfil melódico recorre todos los sonidos de la pieza, ponemos el primer y el último compás. Ejemplo: Ref. MPCP-LLP-155 (c. 1-14). Cuando el perfil melódico no recorre todos los sonidos de la tonada y se queda en compases anteriores a la terminación de la misma, lo detallamos igual que el anterior ejemplo, pero con puntos suspensivos a continuación del segundo número. Ejemplo: Ref. CCT-MAL-180 (c. 1-11...,)

II.2. Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico B

- Explicito

Ref. MPCP-LLP-168 (c. 1-21)



Ref. MPCP-LLP-322 (c. 1-26)



Comentario: Podemos observar que los perfiles melódicos de ambas melodías coinciden desde el principio hasta donde finaliza el recuadro.

II.3. Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico C

- Explícito

Ref. MPCP-LLP-170 (c. 1-30...)

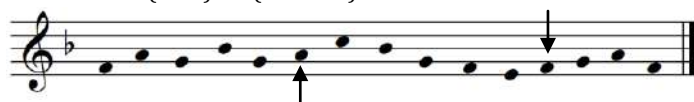


Ref. MPCP-LLP-344 (c. 1-19...)



- Explícito pero con cambios en elementos musicales

Ref. FMT-IMF (CYM)-43 (c. 1-10...)



Comentario: En esta pieza, la melodía comienza a cambiar a partir del compás 6 (señalado con la 1ª flecha en el perfil melódico). Si observamos los perfiles melódicos de las anteriores piezas, vemos como en el 6º sonido, la nota desciende, pero en esta que estamos comentando, vemos que asciende. El tipo melódico está presente desde el principio y se deja notar en las dos frases melódicas que la conforman (desde el principio, hasta la segunda flecha) pues está diseñada por una cuarteta con versos decasílabos para los impares, y dodecasílabos para los pares.

- Latente

Ref. CPB-MMA-634b (c. 1-17)




Comentario: La variante que posee este perfil melódico, lo tiene prácticamente similar a las que lo tienen explícito, solo cambia a partir de la sección que no está en el recuadro. Es latente, porque atendiendo a la partitura, nos encontramos también con una figuración diferente a la que tienen las variantes que hemos decidido, que sean las que representan mejor el tipo melódico C. Éstas están construidas con una primera estructura de negras y corcheas (ver ejemplo 1), y la que aquí comentamos, está construida por otro tipo de figuración: corcheas, blancas y negras (ver ejemplo 2).

ANEXO II. EXÁMEN DE LOS PERFILES MELÓDICOS DE LOS TIPOS MELÓDICOS

Ejemplo 1. Pieza del Rosario de la Aurora, escrita a base de negras y corcheas

Hinojosa del Duque

Voz



San Ga-briel ce-les-tial men-sa-je-ro, vo-lan-do li-ge-ro al

Ref. MPCP-LLP-243

Ejemplo 2. Pieza del Rosario de la Aurora, escrita a base de blancas, negras y corcheas

Coruña del Conde

Voz



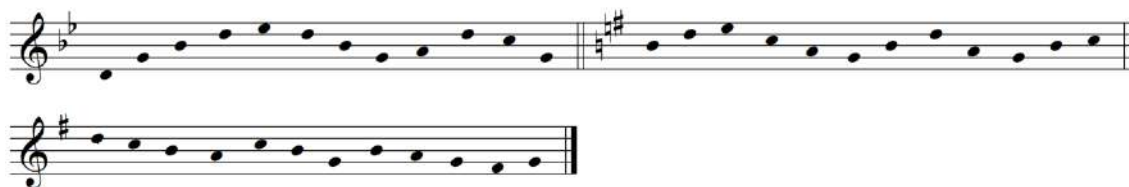
Al Ro-sa-rio de la Au-ro-ra to-can y si sois de-vo-tos y que-réis se-

Ref. CPB-MMA-634b

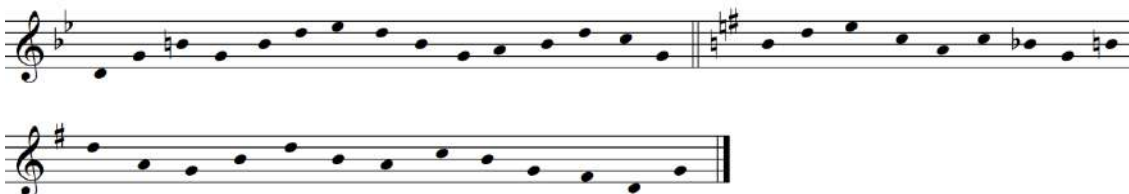
II. 4. Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico D

- Explícito

Ref. MPCP-LLP-259 (c. 1-33)



Ref. MPCP-LLP-348 (c. 1-19)



- Explícito pero con cambios en elementos melódicos

Ref. FMT-IMF (SE)-47(c. 1-12...)



Comentario: El perfil melódico de esta tonada es más reducido que el de las dos anteriores, pero si observamos su decurso vemos que realiza también modulaciones, pero esta vez a la inversa, de menor a mayor. Los mayores cambios melódicos se producen entre los compases 10-12.

- Solo con algunas estructuras del tipo melódico

Ref. FMT-IMF (HUE)-19 (c. 1-14...)



Comentario: Esta pieza tiene un perfil melódico parecido a las del G4, pero solo posee algunas notas en común (señaladas con el recuadro). La estructura del perfil melódico tienen rasgos de línea parecidos también a la línea de las del G4, pero la sonoridad de la melodía en conjunto no tiene que ver absolutamente nada. Es una pieza que está construida con un patrón melódico preconcebido, pero no llega a encajar del todo, porque tiene un decurso melódico muy complicado de interpretar. Está dentro de este grupo, pero casi con interrogación. Hemos acertado el perfil hasta el compás 14.

II.5. Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico E

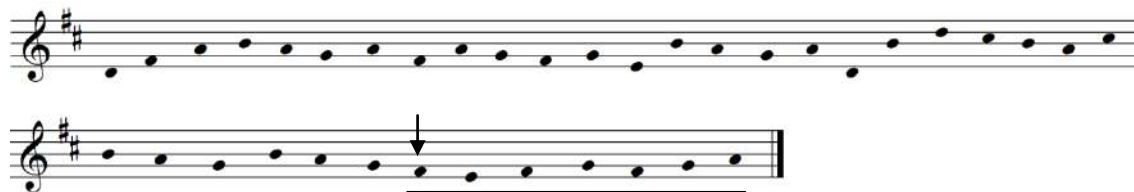
- Explícito (con inicio por grados conjuntos)

Ref. CPG-GTR-640 (c. 1-16...)



- Explícito con inicio de tríada

Ref. CPG-GTR-645 (c. 1-21...)



- Explícito con cambios en elementos melódicos

Ref. MPCP-LLP-342 (c. 1-11...)



Comentario: La pieza que tiene este perfil melódico, posee la estructura poética del septeto con versos deca y dodecasílabos con quinto verso hexasílabo doble. Y es con estos dos últimos versos con los que comienza. Es decir, que cambia la estructura normal (tengamos por ejemplo la de AB CD EF CD que es la de la tonada de arriba con referencia CPG-GTR-645) a la siguiente estructura: EE FG AB CD. Por tanto aquí tenemos una tonada con el tipo melódico explícito pero con cambios en la organización de las frases, y por tanto, en la estructura de la canción. El comienzo de esta pieza debería estar en el primer Do que aparece en el recuadro de su perfil melódico y señalado con una flecha. El principio de este perfil melódico, coincide con el final del perfil melódico de la pieza de arriba, el cual está indicado con una flecha y con subrayado.

- Latente

Ref. FMT-IMF (V) 46 (c. 1-5...)



Comentario: Aunque este perfil melódico es muy reducido, cuando cantamos la melodía, podemos percibir que el tipo melódico se encuentra en el interior de la pieza. Tiene una

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS
DEL ROSARIO DE LA AURORA

figuración similar a las de tipo explícito. Lo vemos en los ejemplos que ponemos a continuación. En el ejemplo 3, aparece la primera frase de una de las piezas del cancionero de Granada de Germán Tejerizo Robles, y en el siguiente, la primera frase y la segunda casi al completo de la pieza principal que estamos tratando en este comentario.

Ejemplo 3. Primera frase de una de las variantes melódicas del Tipo E explícito

Yegen

Voz 
El que di-ce que a-maa la Vir-gen y lue-go blas - fe-ma el nom-bre de Díos.

Ref. CPG-GTR-645

Ejemplo 4. Dos primeras frases de la pieza que posee en tipo melódico E latente

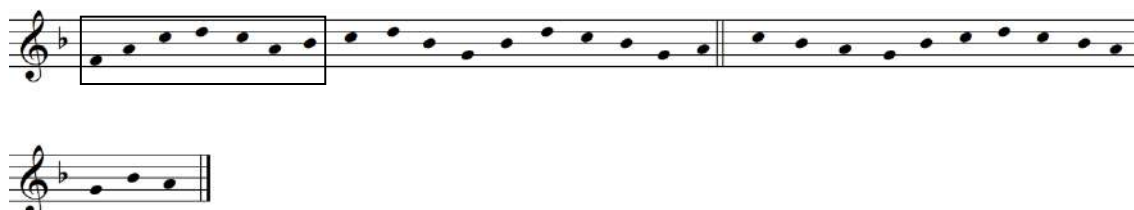
San Mateo

Voz 
El Ro - sa - rio tie-nes a la puer-ta pi-dien-do li - mos - na si le quie-res

Ref. FMT-IMF (V) 46

- Con elementos del tipo melódico pero apenas hay relación con el modelo

Ref. CCT-MAL-146 (c. 1-30)



Comentario: El comienzo del perfil melódico de esta pieza es semejante al de las piezas de tipo explícito con inicio de tríada (dentro del recuadro). Es evidente que existe cierta influencia del tipo melódico E, aunque no llega a cuajar del todo, de ahí que parece resultar una melodía distinta. También tenemos ciertas semejanzas en la parte que viene a continuación de la doble barra divisoria del siguiente ejemplo 5, el que corresponde a una sección de la tonada que aquí comentamos (sonidos descendentes Do, Si, La, Sol más Re, Do, Si y La) con una de las secciones de la tonada con ref. CPG-GTR-645. Las secuencias no se corresponden en altura, pero si encontramos semejanzas en el tipo de intervalo que utilizan, que es el de 4ª justa descendente en ambas piezas (ejemplos 5 y 6).

ANEXO II. EXÁMEN DE LOS PERFILES MELÓDICOS DE LOS TIPOS MELÓDICOS

Ejemplo 5. Sección de la tonada CCT-MAL-146, en la cual tenemos estructuras melódicas descendente en 4ª j

12
v. e - lla, Je - sús Na - za - re - no es el co - ro - nel. Vi - va,

19
v. vi - va Ma - ri - a, Vi - va el ro - sa - rio, vi - va San - to Do -

25
v. min - go que lo ha fun - da - do, que lo ha fun - da - do. ____

Detailed description: The image shows three staves of musical notation for a vocal line. The first staff (measures 12-18) is in 3/4 time and contains the lyrics 'e - lla, Je - sús Na - za - re - no es el co - ro - nel. Vi - va,'. The second staff (measures 19-24) is in 3/4 time and contains the lyrics 'vi - va Ma - ri - a, Vi - va el ro - sa - rio, vi - va San - to Do -'. The third staff (measures 25-28) is in 3/4 time and contains the lyrics 'min - go que lo ha fun - da - do, que lo ha fun - da - do. ____'. Arched lines above the notes in the second and third staves indicate descending melodic structures. The first arch in the second staff spans measures 19-21, and the second arch spans measures 22-24. In the third staff, the first arch spans measures 25-26 and the second arch spans measures 27-28.

Ref. CCT-MAL-146

Ejemplo 6. Sección de la tonada CPG-GTR-645, en la cual tenemos estructuras melódicas descendente en 4ª j

17
v. Ver - güen - za le dé de pe - dir per - dón, que lo mis - mo que a - que - llos ju -

25
v. di - os le es - cu - pen la ca - ra a nues - tro - Se - ñor.

Detailed description: The image shows two staves of musical notation for a vocal line. The first staff (measures 17-24) is in 3/4 time and contains the lyrics 'Ver - güen - za le dé de pe - dir per - dón, que lo mis - mo que a - que - llos ju -'. The second staff (measures 25-28) is in 3/4 time and contains the lyrics 'di - os le es - cu - pen la ca - ra a nues - tro - Se - ñor.'. Arched lines above the notes in the second staff indicate descending melodic structures. The first arch spans measures 25-26, the second arch spans measures 27-28, and the third arch spans measures 29-30.

Ref. CPG-GTR-645

II.6. Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico F

- Explícito

Ref. MPCP-LLP-222 (c. 1-11)



Ref. MPCP-LLP-265 (c. 1-33...)

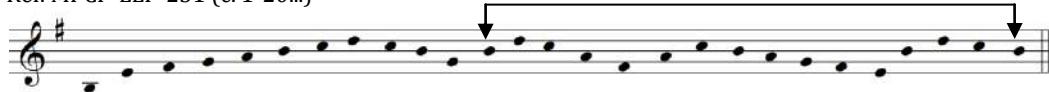


Comentario: Los perfiles melódicos de ambas tonadas son prácticamente iguales, solo que en la segunda se amplía el número de frases porque se repiten partes de la pieza. Estas repeticiones en la segunda tonada, estarían dispuestas a partir de la indicación de la flecha.

7. Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico G

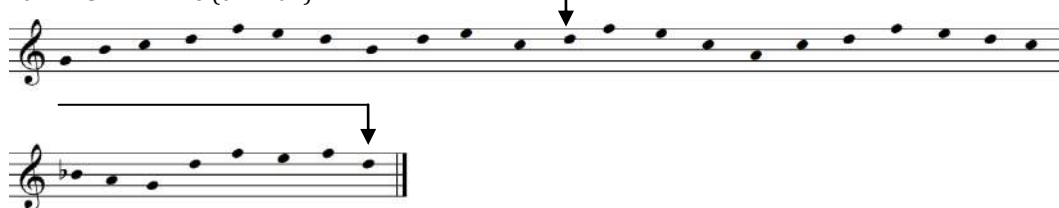
- Explícito

Ref. MPCP-LLP-231 (c. 1-20...)



- Explícito con cambios en el sistema melódico y en las dos primeras frases melódicas

Ref. MPCP-LLP-246 (c. 1-20...)



Comentario: La pieza que tiene este perfil melódico está en un sistema melódico modal de La con el tercer grado inestable y transportado a Sol. Las correspondencias del tipo melódico de esta tonada con las del tipo melódico explícito pueden verse en las indicaciones de las flechas y entre las extensiones de cada una en los ejemplos. En las partituras corresponde al inicio de la tercera frase en cada una de ellas.

- Latente y con sistema melódico modal de Sol (c. 1-24...)

Ref. FMT-IMF (HUE) 37 (c. 1-24)



Comentario: El perfil melódico de esta tonada revela que estamos ante una variante del tipo melódico G. Aunque el comienzo tiene una sonoridad mayor, y no delata la modalidad hasta que llegar al Si bemol, el intervalo entre el primer sonido de la melodía que es Sol y el Si bemol que hemos comentado que es de décima menor, (viene indicado en el ejemplo de arriba) es el que nos indica dicha correspondencia. ¿Por qué?, pues porque este decurso melódico ascendente con este tipo de intervalo, es una de las principales características del tipo melódico G.

- Con elementos del tipo melódico (c. 1-12...)

Ref. FMT-IMF (V)-26



Comentario: Esta pieza contiene elementos del tipo melódico G, concretamente entre los compases 6-7 y 11- 12. En el perfil melódico solamente podemos observar la correspondencia que hay entre los dos últimos compases que acabamos de mencionar con respecto a las del tipo explícito en la terminación de la cuarta frase.

Ejemplo 7. Elementos melódicos relacionados con los elementos melódicos de aquellas tonadas que tienen el tipo melódico explícito. Los incluimos en el recuadro²

CRIDA AL ROSARI DE L'A AURORA

Benassal y Borriana

♩ = 98

Voz

Cris - tia - nos ve - nid, de - vo - tos lle - gad, a re - zar el Ro -

7

v.

sa - rioa Ma - ri - a, siel Rei - no del Cie - lo que - réis al can - zar,

13

v.

siel Rei - no de Cie - lo que - réis al - can - zar.

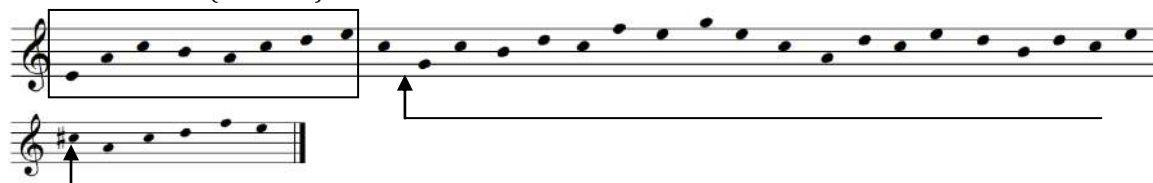
Ref. FMT-IMF (V)-26

² Esta pieza no está transcrita completamente, comienza a partir de la quinta frase y finaliza con la séptima.

II.9. Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico I

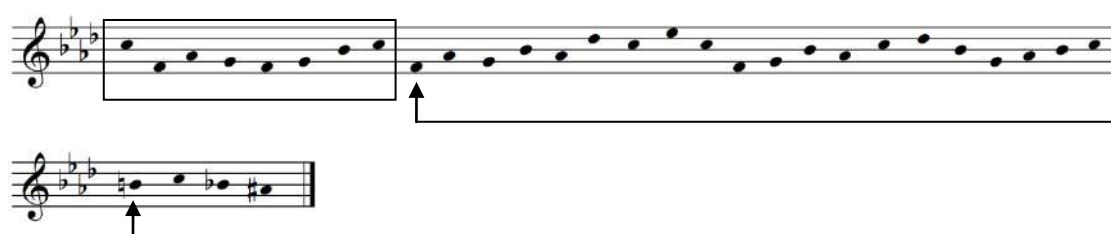
- Explícito

Ref. MPCP-LLP-261 (c. 13-34...)



- Explícito con comienzo descendente

Ref. MPCP-LLP-295 (c. 1-28...)



Comentario: Como podemos comprobar el perfil melódico de esta pieza es el mismo que el perfil melódico de la pieza de arriba, solo que el comienzo es distinto. Mientras que la tonada de arriba tiene un comienzo ascendente, la que estamos tratando lo tiene descendente. Marcamos el inicio dentro del recuadro y las coincidencias del perfil entre ambas tonadas con las flechas y unidas con la línea continua.

Ejemplo 8. Comienzo ascendente, tipo melódico explícito ascendente

Musical score for Example 8. It features three staves: a vocal line (v.) and two instrumental lines (v.). The vocal line has lyrics: "Je - su - cris - to es lle - va - do al de sier - to y cua - ren - ta di - as en el a -". The instrumental lines are labeled "Instrumentos". The score includes measure numbers 11, 16, and 21. The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4. A box highlights the melodic profile in the vocal line, and arrows indicate its alignment with the instrumental parts.

Ref. MPCP-LLP-261

ANEXO II. EXÁMEN DE LOS PERFILES MELÓDICOS DE LOS TIPOS MELÓDICOS

Ejemplo 9. Comienzo descendente, tipo melódico explícito

Pozoblanco - julio 1910

♩ = 96

Voz

Un con-cur-so de gen-te muy gran-de, si-gueen es-te dí-a en

v.

7

pos del Se-ñor, ob-ser-van-do su(s) mu-chos mi-la-gros,

Ref. MPCP-LLP-295

- Explícito con cambios en la dirección del decurso melódico

Ref. CPE-BG-329(I) (c. 1-29...)

Comentario: El perfil melódico de esta pieza difiere considerablemente de los perfiles melódicos de las piezas de arriba, pero si comparamos las melodías transcritas, podemos observar las semejanzas melódicas en ellas. En los dos ejemplos que mostramos a continuación (10 y 11), podemos observar sus semejanzas, a pesar de que el perfil melódico difiere. Las coincidencias se deben a uso del ascenso del decurso melódico de ambas piezas hacia el quinto grado, y después de realizar giros melódicos por encima del mismo, cierra de nuevo la segunda frase en el quinto grado.

Ejemplo 10

La dictó Antonio Otero Seco
Cabeza de Buey (Badajoz)

Andante mosso

Voz

El her-ma-no Ce-li-pe Ba-ta-ta, es cam-pa-ni-

7

lle-ro dea-ques-ta her-man-dad, los o-cha-vos y cuar-tos que jun-ta,

13

v.

por la ma-ña nita en a-guar-dien-te van, por la ma-ña ni-fac-n a-

Ref. CPE-BG-329(I)

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS
DEL ROSARIO DE LA AURORA

Ejemplo 11

Pozoblanco - julio 1910

Voz $\text{♩} = 96$
Un con - cur - so de gen - te muy gran - de, si - guen es - te di - a en

v. ⁷
pos del Se - ñor, ob - ser - van - do su(s) mu - chos mi - la - gros,

v. ¹³
yes - cu - chan - don ten - tos su pre - dí - ca - ción. Je - sus dí - ri -

Ref. MPCP-LLP-295

II.10. Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico J

- Explícito

Ref. MPCP-LLP-285 (c. 1-21...)

r. 2ª frase r. 3ª frase r. 4ª frase

- Explícito con cambios melódicos

Ref. CPE-BG-763a (II) (c. 1-23...)

r. 2ª frase r. 3ª frase r. 4ª frase

Comentario: la pieza que tiene este perfil melódico, posee un ámbito melódico un poco más amplio que la de arriba. Esto se produce porque a partir de la tercera frase, el decurso melódico de esta tonada realiza un salto interválico de 4ª justa, en lugar de un salto de 2ª mayor, que es lo que realiza la tonada de arriba. Esto lo podemos observar en los perfiles melódicos de ambas tonadas. Podemos ver como en ellos aparecen flechas y notas rodeadas, que indican la nota de reposo y final de frase de la tonada. Si observamos el reposo de la tercera frase en ambos perfiles (r. 3ª frase), advertimos que en ambas se produce un ascenso, solo que en el perfil de MPCP-LLP-285, el salto se produce de Sol a La, y en el perfil de CPE-BG-763ª (II), de Si a Mi. Estos ejemplos, son muestras de variantes melódicas con el tipo melódico explícito pero con cambios en el decurso melódico. Podemos apreciar también como el estilo de canto y el cambio de compás (que en el caso de CPE-BG-763a (II) es semiadornado), produce variantes por ampliación de las notas de la frase melódica. Los vemos en los siguientes ejemplos.

Ejemplo 12. Dos primeras frases melódicas silábicas (se refleja en el recuadro del perfil melódico)

Voz Pozoblanco

♩. = 54

En tu puer-tacs-tán las cam-pa - ní-tas, le-van-ta-ber-ma - no si las qui-res ver,

v. 8

por que di - cen que pa - sa laAu - ro-ra, rer-par-tien-do ro-sas al

Ref. MPCP-LLP-285

Ejemplo 13. Dos primeras frases, la segunda semiadornada, (se refleja en el recuadro del perfil melódico)

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS DEL ROSARIO DE LA AURORA

Cántalo a primeras horas de la mañana por las gentes de pueblo por las calles. Principia un grupo de fieles y termina un grupo de ellos *Donada por D. Rafael Jiménez, ya fallecido, organista que fue de la S.I. Catedral de Badajoz*

Grave y ligado

Voz *E - Ro - sa - rio de la ma - dru - ga - da, — Eh pa - ra los*

v. *po - breh que al cam - po se vin. — Que loh ri - cos s'eh - tán en la*

Ref. CPE-BG-763a (II)

- Con elementos del tipo melódico

Ref. FMT-IMF (JAE)-14 (c. 1-23...)

Comentario: Esta pieza tiene secciones de varios tipos melódicos. Del que estamos aquí tratando (tipo melódico J), y del tipo melódico A, sobre todo con frases de la tonada con referencia ASSC-RJR-179. La hemos incluido en el tipo melódico I, porque tiene un comienzo parecido. Lo podemos apreciar en los ejemplos que mostramos a continuación (14, 15 y 16):

Ejemplo 14. Elementos comunes del tipo melódico en la primera frase de la tonada

Jódar

Voz *A tu puer-taes-tán las cam - pa - ní-tas que se lla - man e -*

Ref. FMT-IMF (JAE)-14

Ejemplo 15. Rodeamos el comienzo del tipo melódico J. Si eliminamos la figuración y el compás podemos apreciar las semejanzas con el comienzo de la tonada de arriba

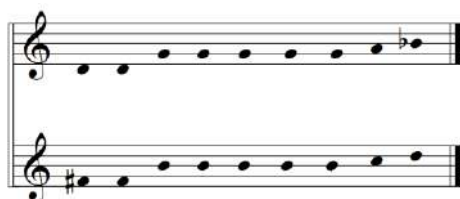
Aldeire

Voz *Es Ma - ri a la bar-ca de pla-ta — San Jo-scel pi - lo-to el Ni-ñoel ti-*

Ref. MRCM-SMR-272

ANEXO II. EXÁMEN DE LOS PERFILES MELÓDICOS DE LOS TIPOS MELÓDICOS

Ejemplo 16. Comparación del decurso melódico de la primera frase de FMT-IMF (JAE)-14 y MRCM-SMR-272. Sin ritmo y sin compás, solo los sonidos y cada línea melódica en su correspondiente altura, sin transporte. La primera en Sol menor y la segunda en Fa Mayor aunque la tonada termina la cuarta frase en Si menor



II.11. Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico K

- Explícito

Ref. MPCP-LLP-337 (c. 1-26...)



Ref. MPCP-LLP-338 (c. 1-53...)



Comentario: Los perfiles melódicos de las dos piezas son prácticamente iguales y podrían incluirse dentro del grupo de variantes melódicas del tipo melódico I, a no ser porque presentan algunas diferencias que comentaremos ahora en las características más destacadas del tipo melódico.

II.13. Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico M

- Explícito

Ref. ASSC-RJR-334 (c. 1-30)

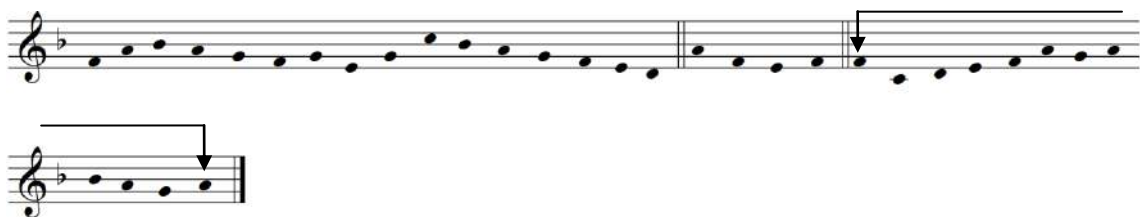


Ref. FMT-IMF (CO)/11 (c. 1-27...)



- Con elementos del tipo melódico

Ref. CPE-BG-762 (II)



Comentario: Aunque la pieza que aquí comentamos es sustancialmente diferente, posee una sección que utiliza los mismos giros melódicos. La hemos señalado con flechas en el perfil melódico y vamos a comparar la melodía de la tonada que corresponde con esa sección del perfil melódico, con otra melodía de las que tienen el tipo melódico explícito para poder comprobar las correspondencias (ejemplo 17).

Ejemplo 17. Señalamos con flechas la situación de la melodía que corresponde con la parte del perfil melódico que antes hemos indicado y rodeamos los sonidos similares en ambas partes de la tonada

16 FIN
v. fieh - ta yal a - ma - ne - cer. II. En el dí - a de to - dos los

21
v. San - to(s) H'ha - bi - doen el cie - lo u - na - gran se - ñal, u - na Cruz con treh'

Ref. CPE-BG-762 (II)

ANEXO II. EXÁMEN DE LOS PERFILES MELÓDICOS DE LOS TIPOS MELÓDICOS

Ejemplo 18. Señalamos la sección de esta tonada que tiene el tipo melódico M explícito, y que corresponde con la sección de la anterior pieza, en cuyo decurso melódico, aparece la misma estructura de sonidos, aunque con ampliación de la frase como podemos ver en los sonidos que vienen en los recuadros en lugar de los círculos

27
V. *1. FIN* 2. *Solo*
guar - de sol. dor. ¡Los an -
res - plan - dor.
mi - ta - ción. *D. C. al primer solo hasta FIN.*

32
V. *Solo*
ge - les - son!, Los an - ge - les - son!

Ref. ASSC-RJR-166

II.14. Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico N

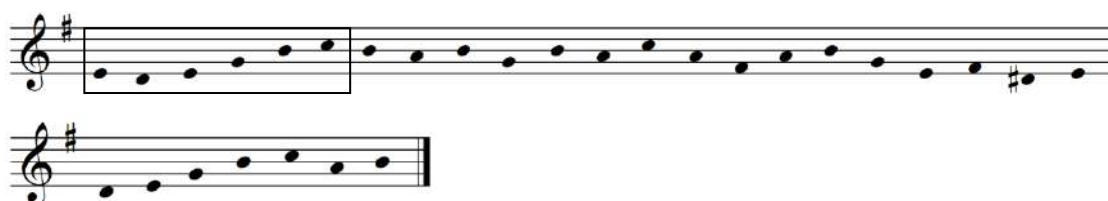
- Explícito

Ref. ASSC-RJR-202 (c. 1-



- Explícito con cambios melódicos

Ref. ASSC-RJR-218 (c. 1-36...)



Comentario: La pieza que tiene este perfil melódico, posee una figuración distinta a la de tipo explícito. Ésta va a corcheas y la que tratamos en este comentario va a corcheas. En los perfiles de uno y otro hemos señalado la extensión de la primera frase, que como podemos comprobar, son prácticamente idénticas, cada una en su altura claro. Las diferencias rítmicas las vamos a ver con los siguientes ejemplos 19 y 20.

Ejemplo 19. Comienzo de la tonada que tiene el tipo melódico explícito. Podemos ver que va a corcheas

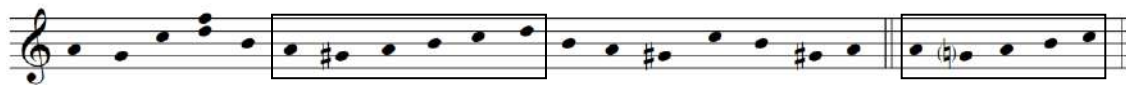
Ref. ASSC-RJR-202

Ejemplo 20. Comienzo y desarrollo de las dos primeras frases de la tonada que tiene el tipo melódico explícito con cambios en la duración de las figuras. Además podemos observar como existe un inciso entre la primera y la segunda frase, cosa que no sucede en la de tipo explícito, que une la primera y segunda frase

Ref. ASSC-RJR-218

- Latente

Ref. CCT-MAL-239 (c. 1-24...)



Comentario: Como podemos comprobar en el perfil melódico de esta tonada, las secciones que están en los recuadros, son prácticamente similares a las anteriores.

II.16. Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico O

- Explícito

Ref. CPG-GTR-629 (c. 1-17...)



- Explícito con cambios melódicos

Ref. CPE-BG-775 (II) (c. 1-17)



Comentario: la pieza que tiene este perfil melódico, tiene cambios a nivel rítmico y melódico, por eso los perfiles melódicos de ambas tonadas, la que tiene el perfil melódico explícito y la que aquí comentamos, parecen no tener semejanza alguna. Pero si cantamos la melodía de CPE-BG-775 (II), podemos apreciar las similitudes. No es el primer caso que encontramos, en el que los perfiles melódicos de tonadas del mismo tipo melódico, presentan diferencias entre sí. Esto se debe a los cambios que sufren las tonadas a causa del desplazamiento de los sonidos básicos del modelo del tipo melódico, debido a cambios rítmicos, de duración de los sonidos o de omisión de sonidos entre otros factores. En cualquier caso, consideramos oportuno incluir a continuación la pieza con referencia CPE-BG-775 (II), para poder apreciar su sonoridad y comprobar que se trata de una variante melódica del tipo melódico O (ejemplo 21).

Ejemplo 21. Variantes melódicas del tipo melódico O con decurso melódico explícito con cambios melódicos

23. ROSARIO DE LA AURORA

*Dictó: Mariano del Río Gutiérrez: de 68 años
sacristán, de Puebla de Alcañices (Badajoz)*

*Se canta en la madrugada del Corpus
y los dos días siguientes.*

Voz $\text{♩} = 82$

Sa - cer - do - te, mi - ni - stro de Cri - to, que con vuchi - trah ma - nos al -

7
v. *Acordeón*
zaís al Se - ñor.

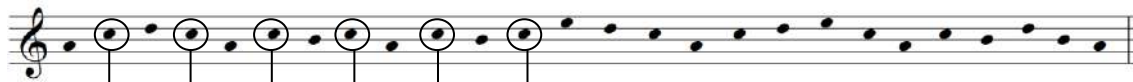
13
v. *D.C. Repitiendo la primera frase con otras estrofas. La presente es incompleta*

15
v. *Adición para la 4ª y 5ª estrofa*
Her - mo - so - fa - rol.

Ref. CPE-BG-775 (II)

- Latente

Ref. FMT-IMF (CYL)-7



Comentario: La pieza que tiene este perfil melódico es una de las pocas que hemos encontrado con compás de 5/8. En el perfil melódico podemos observar como el tercer grado es una nota que está continuamente presente, una característica muy modal. Hay que cantarla muchas veces para percibir la melodía del tipo melódico O. Hay que tener en cuenta que la estructura poética de la tonada que tiene este perfil melódico es la del Ave Maria, con estrofas irregulares. Esto unido al compás que es de 5/8 hace que las acentuaciones cambien de lugar.

II.17. Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico P

- Explícito

Ref. CPG-GTR-632 (c. 1-24...)



- Con elementos del tipo melódico

Ref. ASSC-RJR-323 (c. 1-11...)

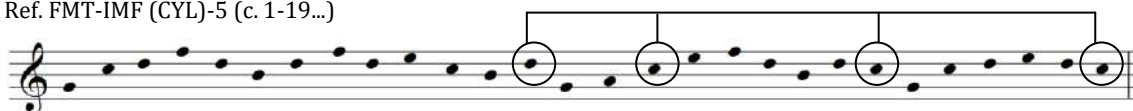


Comentario: Podemos observar en el perfil melódico como ambas piezas realizan giros melódicos similares para llegar hasta la fundamental una octava por arriba.

II.18. Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico Q

- Explícito

Ref. FMT-IMF (CYL)-5 (c. 1-19...)



Ref. CMPV-SS-928 (c. 1-32)



Comentario: Aunque los perfiles melódicos de estas dos tonadas pueden parecer diferentes entre ellos, están utilizando el mismo procedimiento para construir la tonada. Lo hacen a partir de la creación de un decurso melódico por grados conjuntos que sube y baja en torno a los grados importantes de la escala, realizando los reposos cadenciales sobre el quinto, cuarto o primer grado de la escala mayor. Los reposos los hemos dejado anotados en el perfil melódico de ambas tonadas. En la primera estos reposos están en los compases 8, 10, 15 y 19. En la segunda tonada, los reposos se sitúan en los compases 6, 8, 12 y 16.

- Explícito con cambios melódicos

Ref. CMPV-SS-934



Comentario: la pieza que tiene este perfil melódico realiza continuos melismas a lo largo de la pieza, por lo que a veces el decurso melódico del tipo melódico explícito se pierde un poco. También los reposos cadenciales son de menor duración (están indicados en las notas rodeadas con círculos) que las de tipo explícito, aunque la disposición es prácticamente igual en el decurso de la melodía. El recuadro indica la parte del perfil melódico de esta pieza que tiene similitud con la parte del perfil melódico de la segunda tonada de arriba, el cual también está en un recuadro.

ANEXO II. EXÁMEN DE LOS PERFILES MELÓDICOS DE LOS TIPOS MELÓDICOS

Ejemplo 22. Observamos las figuraciones rítmicas de esta tonada, de estilo semiadornado y diferentes al del modelo del tipo melódico

Beniredrá

The image shows a musical score for a piece titled 'Beniredrá'. It consists of two staves. The top staff is for the voice ('Voz') and the bottom staff is for the violin ('v.'). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as '♩ = 66'. The lyrics are written below the notes. The vocal line starts with a quarter rest, followed by quarter notes, eighth notes, and a triplet of eighth notes. The violin line starts with an eighth note, followed by eighth notes, a quarter note, and eighth notes. The lyrics are: 'Es laAu - ro-ra la que __ más ma - dru _____ gá, es laAu - ro-ra la que más ma-
dru - gá, si - ga _____ mos a to - do nohay que des-ma - yar nohay'

Ref. CMPV-SS-934

- Latente

Ref. CMPV-SS-929b

A single musical staff in treble clef with a key signature of one flat. The melody consists of a sequence of notes: a quarter note on G4, followed by quarter notes on A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, Bb7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, Bb8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, Bb9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, Bb10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, Bb11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, Bb12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, Bb13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, Bb14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, Bb15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, Bb16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, Bb17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, Bb18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, Bb19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, Bb20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, Bb21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, Bb22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, Bb23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, Bb24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, Bb25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, Bb26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, Bb27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, Bb28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, Bb29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, Bb30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, Bb31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, Bb32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, Bb33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, Bb34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, Bb35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, Bb36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, Bb37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, Bb38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, Bb39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, Bb40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, Bb41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, Bb42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, Bb43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, Bb44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, Bb45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, Bb46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, Bb47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, Bb48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, Bb49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, Bb50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, Bb51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, Bb52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, Bb53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, Bb54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, Bb55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, Bb56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, Bb57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, Bb58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, Bb59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, Bb60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, Bb61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, Bb62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, Bb63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, Bb64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, Bb65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, Bb66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, Bb67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, Bb68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, Bb69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, Bb70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, Bb71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, Bb72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, Bb73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, Bb74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, Bb75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, Bb76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, Bb77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, Bb78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, Bb79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, Bb80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, Bb81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, Bb82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, Bb83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, Bb84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, Bb85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, Bb86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, Bb87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, Bb88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, Bb89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, Bb90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, Bb91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, Bb92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, Bb93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, Bb94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, Bb95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, Bb96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, Bb97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, Bb98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, Bb99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, Bb100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, Bb101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, Bb102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, Bb103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, Bb104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, Bb105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, Bb106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, Bb107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, Bb108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, Bb109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, Bb110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, Bb111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, Bb112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, Bb113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, Bb114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, Bb115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, Bb116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, Bb117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, Bb118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, Bb119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, Bb120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, Bb121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, Bb122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, Bb123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, Bb124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, Bb125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, Bb126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, Bb127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, Bb128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, Bb129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, Bb130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, Bb131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, Bb132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, Bb133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, Bb134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, Bb135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, Bb136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, Bb137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, Bb138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, Bb139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, Bb140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, Bb141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, Bb142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, Bb143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, Bb144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, Bb145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, Bb146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, Bb147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, Bb148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, Bb149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, Bb150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, Bb151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, Bb152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, Bb153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, Bb154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, Bb155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, Bb156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, Bb157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, Bb158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, Bb159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, Bb160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, Bb161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, Bb162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, Bb163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, Bb164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, Bb165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, Bb166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, Bb167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, Bb168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, Bb169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, Bb170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, Bb171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, Bb172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, Bb173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, Bb174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, Bb175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, Bb176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, Bb177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, Bb178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, Bb179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, Bb180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, Bb181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, Bb182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, Bb183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, Bb184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, Bb185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, Bb186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, Bb187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, Bb188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, Bb189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, Bb190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, Bb191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, Bb192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, Bb193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, Bb194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, Bb195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, Bb196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, Bb197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, Bb198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, Bb199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, Bb200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, Bb201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, Bb202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, Bb203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, Bb204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, Bb205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, Bb206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, Bb207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, Bb208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, Bb209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, Bb210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, Bb211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, Bb212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, Bb213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, Bb214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, Bb215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, Bb216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, Bb217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, Bb218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, Bb219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, Bb220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, Bb221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, Bb222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, Bb223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, Bb224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, Bb225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, Bb226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, Bb227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, Bb228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, Bb229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, Bb230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, Bb231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, Bb232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, Bb233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, Bb234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, Bb235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, Bb236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, Bb237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, Bb238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, Bb239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, Bb240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, Bb241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, Bb242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, Bb243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, Bb244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, Bb245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, Bb246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, Bb247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, Bb248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, Bb249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, Bb250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, Bb251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, Bb252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, Bb253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, Bb254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, Bb255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, Bb256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, Bb257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, Bb258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, Bb259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, Bb260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, Bb261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, Bb262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, Bb263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, Bb264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, Bb265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, Bb266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, Bb267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, Bb268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, Bb269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, Bb270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, Bb271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, Bb272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, Bb273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, Bb274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, Bb275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, Bb276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, Bb277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, Bb278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, Bb279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, Bb280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, Bb281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, Bb282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, Bb283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, Bb284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, Bb285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, Bb286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, Bb287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, Bb288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, Bb289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, Bb290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, Bb291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, Bb292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, Bb293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, Bb294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, Bb295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, Bb296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, Bb297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, Bb298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, Bb299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, Bb300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, Bb301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, Bb302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, Bb303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, Bb304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, Bb305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, Bb306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, Bb307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, Bb308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, Bb309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, Bb310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, Bb311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, Bb312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, Bb313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, Bb314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, Bb315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, Bb316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, Bb317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, Bb318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, Bb319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, Bb320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, Bb321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, Bb322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, Bb323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, Bb324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, Bb325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, Bb326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, Bb327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, Bb328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, Bb329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, Bb330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, Bb331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, Bb332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, Bb333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, Bb334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, Bb335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, Bb336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, Bb337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, Bb338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, Bb339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, Bb340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, Bb341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, Bb342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, Bb343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, Bb344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, Bb345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, Bb346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, Bb347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, Bb348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, Bb349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, Bb350, C351, D351, E351, F351, G351,

II.19. Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico R

- Explícito

Ref. CCT-MAL-73



Comentario: los perfiles melódicos de estas tonadas realizan movimientos parecidos: desde la fundamental, realizan movimientos ascendentes y descendentes hasta finalizar la tonada. Quizá puedan presentar diferencias en el decurso melódico y sonar a melodías diferentes, pero el esqueleto de estas tonadas es prácticamente igual.

II.20. Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico S

- Explícito con cambios melódicos

Ref. CCT-MAL-75 (c. 1-8...)



Ref. CCT-MAL-76 (c. 1-8...)



Ref. CCT-MAL-216 (c. 1-18...)



Comentario: Nos encontramos con un tipo melódico en el que prácticamente todas sus variantes son distintas, sin que exista una característica concreta en la melodía que indique que pertenece a este grupo. Sin embargo a la hora de analizar el perfil melódico vemos como hay una característica común en muchas de ellas. Por ejemplo en los tres perfiles que tenemos arriba, vemos como existen correspondencias en los mismos. Podemos apreciar en ellos, tres partes prácticamente similares. Recuadros con línea continua, recuadros con línea discontinua y recuadros con línea discontinua y con punto. Son las semejanzas que existen entre ellos.

II.21. Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico T

- Explícito

Ref. CCT-MAL-183b



Ref. CCT-MAL-195



- Explícito con cambios melódicos

Ref. CCT-MAL-183a



Comentario: la pieza que tiene este perfil melódico, tiene una figuración distinta a las otras variantes melódicas, y es la única que no comienza con un salto ascendente de 4ª justa, por eso en el perfil melódico comienza desde Sol y no desde Re. Es la parte que está dentro del recuadro del perfil melódico la que más no recuerda de que esta tonada se trata de una variante del Tipo Melódico T.

II.22. Examen de los perfiles melódicos del tipo melódico U

- Explícito

Ref. FMT-IMF (EX) 27



- Explícito con cambios melódicos

Ref. FMT-IMF (EX) 34



Comentario: ambas tonadas son la misma, y con cambios melódicos una con respecto a la otra. Los perfiles melódicos son prácticamente iguales.

ANEXOS DE LA PARTE VI. METODOLOGÍA Y ESTUDIO DE LAS VARIANTES MELÓDICAS
DEL ROSARIO DE LA AURORA

ANEXOS

TRABAJO DE CAMPO

ANEXO I



ANEXOS I. CUESTIONARIOS

Cuestionario 1. Responde: José López, Hermandad de la Aurora de Luque (Córdoba)

1. *¿Por qué elegiste esta hermandad y esta advocación en particular?*

R: En realidad no sé si yo fui el que la eligió o viceversa. De todas formas a mí el folklore popular me atrae mucho.

2. *¿Cuáles fueron tus primeras experiencias entorno a la religión cristiana?*

R: Catequesis, primera comunión, confirmación, etc.

3. *¿Te sentiste obligado por tu familia?, ¿dirigido en ese camino a causa de la influencia del entorno social en el que vives?, ¿lo hiciste voluntariamente?*

R: Obligado no, influenciado por el entorno, sí, y si fue voluntario una vez llegué a ser adulto.

4. *Explícame qué es lo que significa para ti el concepto de "ser penitente", y en el caso de que lo seas, qué tipo de votos o sacrificios realizas y por qué.*

R: No soy penitente, y no tengo un concepto definido sobre ello, pertenezco a una hermandad de gloria, no de penitencia.

5. *¿La fe soluciona tus dudas existenciales? (de dónde venimos y a dónde vamos, relaciones familiares y sociales, sobre la muerte, etc.)*

R: La fe me ayuda a enfrentarme a mi destino dándome fuerza.

6. *¿Crees que el mundo es obra de un ser divino, que es causa de todas las cosas?*

R: Mientras la ciencia no me demuestre lo contrario, creo que no solo el mundo sino el universo y todo lo existente tuvo que ser iniciado por alguien o algo superior.

7. *¿Qué actos, comportamientos y pensamientos te prohíbes o intentas inhibir en ti por ser cristiano?*

R: Los normales de cualquier ser civilizado y con amor al prójimo.

8. *¿Qué te sugieren estos términos?: salvación, resurrección, infierno.*

R: Fe en lo que hago, esperanza en que lo haya hecho bien, y castigo por el daño que haya causado.

9. *¿Qué opinas sobre las demás religiones?, ¿sobre otras creencias religiosas?*

R: Para mí son todas buenas, siempre y cuando se respeten los principios básicos de honestidad, amor, supervivencia, etc.

Cuestionario 2. Responde: José Antonio Bravo Cañete, Hermandad de la Virgen de la Aurora de Luque (Córdoba)

1. *¿Por qué elegiste esta hermandad y esta advocación en particular?*

R: Fue mi padre el que me inculco el pertenecer a esta hermandad, pues yo salía de pequeño con él porque me gustaba la música y en especial todas las tradiciones de mi pueblo. Con respecto a la advocación de la Virgen de la Aurora, es una imagen muy especial; que no creo haya otra por los alrededores que te atraiga tanto por su belleza y gran valor artístico.

2. *¿Cuáles fueron tus primeras experiencias entorno a la religión cristiana?*

R: Mis primeras experiencias con la religión cristiana como todo chaval ya con conocimiento, fueron cuando empezamos con la catequesis para hacer la primera comunión y seguidamente con la adoración nocturna juvenil, a la que también pertenecí cuando se fundó en Luque.

3. *¿Te sentiste obligado por tu familia?, ¿dirigido en ese camino a causa de la influencia del entorno social en el que vives?, ¿lo hiciste voluntariamente?*

R: Para nada fui obligado por mi familia, ni nadie me influenció, fue una cosa voluntaria.

4. *¿Qué significa para ti la palabra pecado?*

R: Es la acción o pensamiento que va en contra de la voluntad de Dios, algo que en determinada religión y en nuestro caso la católica, es considerado malo o no correcto.

5. *Explícame qué es lo que significa para ti el concepto de “ser penitente”, y en el caso de que lo seas, qué tipo de votos o sacrificios realizas y por qué.*

R: La penitencia es: el remordimiento que se siente tras realizar algo malo o que, por algún motivo, se cree que no fue bueno haberlo concretado. En mi caso soy penitente de la Cofradía del Santísimo Cristo del Silencio y la Expiración, más conocida como “El Silencio” en la cual vamos rezando un viacrucis, realizando un recorrido con los pies descalzos o

bien arrastrando cadenas que van sujetas a los tobillos. En ese recorrido mis pensamientos y recuerdos fluyen continuamente por mi mente.

6. *¿La fe soluciona tus dudas existenciales? (de dónde venimos y a dónde vamos, relaciones familiares y sociales, sobre la muerte, etc.)*

R: Posiblemente la fe solucione las dudas existenciales, pero, ¿Por qué es que las tenemos?, ¿qué nos las causa?, ¿y si las dudas sobre el existencialismo son solo distracciones metidas en nuestros cerebros para no percibir el verdadero propósito que tenemos? O quizás el propósito que tenemos sea la propia búsqueda de un propósito “nuestra fe”.

7. *¿Crees que el mundo es obra de un ser divino, que es causa de todas las cosas, creado por un Dios infinitamente superior al ser humano?*

R: Sinceramente creo que no. Pero es la fe hacia ese Dios, la que nos lo hace creer. Pero como católico te digo, que algo hay.

8. *En caso afirmativo, ¿por qué crees que hay tanto mal en este mundo, si él tiene el poder de cambiar el destino de las cosas?*

R: Mi respuesta es como en la pregunta anterior: no. Pues si no, no tiene lógica que haya mal en este mundo.

9. *¿La Virgen calma en ti la ansiedad y el miedo ante acontecimientos futuros?*

R: Sí, por la fe y devoción que le tengo. Es para mí como mi psicóloga personal.

10. *¿Haces una distinción entre Ella y Dios cuando tienes necesidad de recogimiento, de orar, o crees que es la misma cosa, la misma “sustancia” pero con distinto nombre?*

R: No, depende del momento y la circunstancia.

11. *¿Te empuja a ser mejor persona; moralmente, te da más estabilidad?*

R: Sí, vuelvo a decir que para mí es como mi psicóloga.

12. *Háblame de los milagros que ella ha generado.*

R: No necesito milagros de ella, solo protección y refugio pues la fe hacia ella lo es todo para mí.

13. *¿Qué actos, comportamientos y pensamientos te prohíbes o intentas inhibir en ti por ser cristiano?*

R: Intentas como todo buen cristiano, cumplir con el decálogo de los diez mandamientos, para vivir liberado de la esclavitud del pecado.

14. Qué te sugieren estos términos: salvación, resurrección, infierno.

R: Son términos que utiliza la fe cristiana:

- Salvación o Redención: Es la "salvación" de los seres humanos del pecado.

-Resurrección: Es la creencia cristiana a través de la fe que sostiene que un ser puede recobrar la vida después de la muerte.

-Infierno: Según la religión católica, es el lugar donde después de la muerte son torturadas eternamente las almas de los pecadores

15. ¿Qué opinas sobre las demás religiones?, ¿sobre otras creencias religiosas?

R: Cada cual es libre de poder creer o no o pertenecer a una u otra religión. Por lo cual no tengo nada que decir u opinar sobre este tema.

Cuestionario 3. Responde: Alejandro López Rueda, Hermandad de la Virgen de la Aurora de Luque (Córdoba)

1. ¿Por qué elegiste esta hermandad y esta advocación en particular?

R: Elegí esta hermandad porque me gustaban las coplas al sentirlas de pequeño, en mi casa acostado, y al alba al escuchar los canticos.

2. ¿Cuáles fueron tus primeras experiencias entorno a la religión cristiana?

R: Fui monaguillo y desde entonces tengo un buen vínculo con la iglesia.

3. ¿Te sentiste obligado por tu familia?, ¿dirigido en ese camino a causa de la influencia del entorno social en el que vives?, ¿lo hiciste voluntariamente?

R: Lo hice voluntariamente.

4. ¿Qué significa para ti la palabra pecado?

R: La Palabra pecado para mí significa algo que has hecho para perjudicar a alguien.

5. Explícame qué es lo que significa para ti el concepto de "ser penitente", y en el caso de que lo seas, qué tipo de votos o sacrificios realizas y por qué.

R: Penitente es la persona que pide algo y se pone una penitencia para que se cumpla.

ANEXO I. CUESTIONARIOS

6. *¿La fe soluciona tus dudas existenciales? (de dónde venimos y a dónde vamos, relaciones familiares y sociales, sobre la muerte, etc.)*

R: No, no me lo soluciona.

7. *¿Crees que el mundo es obra de un ser divino, que es causa de todas las cosas, creado por un Dios infinitamente superior al ser humano?*

R: No, no es obra de un ser humano.

8. *En caso afirmativo, ¿por qué crees que hay tanto mal en este mundo, si él tiene el poder de cambiar el destino de las cosas?*

R: Por eso a la pregunta anterior, es no.

9. *¿La Virgen calma en ti la ansiedad y el miedo ante acontecimientos futuros?*

R: Yo creo que hay que creer en algo para salir adelante ante cualquier problema.

10. *¿Haces una distinción entre Ella y Dios cuando tienes necesidad de recogimiento, de orar, o crees que es la misma cosa, la misma "sustancia" pero con distinto nombre?*

R: No, ante un problema te refugias al que te venga en mente en ese momento.

11. *¿Te empuja a ser mejor persona; moralmente, te da más estabilidad?*

R.: Sí.

12. *Háblame de los milagros que ella ha generado.*

R: Milagros ninguno, pero hay que refugiarse en algo.

13. *¿Qué actos, comportamientos y pensamientos te prohíbes o intentas inhibir en ti por ser cristiano?*

R: Algunos mandamientos.

14. *Qué te sugieren estos términos: salvación, resurrección, infierno.*

R: Salvación: no sé, pero dicen si eres bueno te pasaran cosas buenas, pero no sé hasta qué punto es así. Resurrección: no me sugiere nada porque resurrección, ¿para qué?, para eso no te mueres y punto. Infierno: tampoco creo que exista nada de eso.

15. *¿Qué opinas sobre las demás religiones?, ¿sobre otras creencias religiosas?*

R: No opino nada ya que cada uno cree y hace lo que quiere.

Cuestionario 4. Responde: Miguel Bermúdez Mérida, Hermandad de la Virgen de la Aurora de Priego de Córdoba

1. *¿Por qué elegiste esta hermandad y esta advocación en particular?*

Miguel Bermúdez Mérida: La elegí por mi barrio y por la música, la advocación vino después.

2. *¿Cuáles fueron tus primeras experiencias entorno a la religión cristiana?*

M. B. M.: En mis tiempos, fue a través de la primera comunión, por entonces con 7 u 8 años.

3. *¿Te sentiste obligado por tu familia?, ¿dirigido en ese camino a causa de la influencia del entorno social en el que vives?, ¿lo hiciste voluntariamente?*

M. B. M.: Voluntariamente.

4. *¿Qué significa para ti la palabra pecado?*

M. B. M.: Lo tengo como calificativo para diferenciar el mal del bien

5. *Explícame qué es lo que significa para ti el concepto de “ser penitente”, y en el caso de que lo seas, qué tipo de votos o sacrificios realizas y por qué.*

M. B. M.: No soy penitente, y en mi caso en la hermandad que milito, salir en el Rosario de la Aurora todos los sábados del año (obligándonos cuando podemos) ya es un gran sacrificio.

6. *¿La fe soluciona tus dudas existenciales? (de dónde venimos y a dónde vamos, relaciones familiares y sociales, sobre la muerte, etc.)*

M. B. M.: La fe sí. Nos ayuda a sobrellevar momentos muy difíciles en nuestras vidas.

7. *¿Crees que el mundo es obra de un ser divino, que es causa de todas las cosas, creado por un Dios infinitamente superior al ser humano?*

M. B. M.: Creo que es algo superior a nuestra mentalidad (no sé cómo calificarlo)

ANEXO I. CUESTIONARIOS

8. *En caso afirmativo, ¿por qué crees que hay tanto mal en este mundo, si él tiene el poder de cambiar el destino de las cosas?*

M. B. M.: El mal en este mundo lo creamos nosotros mismos y lo contrarrestamos con el bien. El destino de las cosas puede cambiarlo, esa fuerza natural o sobrenatural (Dios).

9. *¿La Virgen calma en ti la ansiedad y el miedo ante acontecimientos futuros?*

M. B. M.: Sí, cuando tienes un rato para orar ante ella, calma tu ansiedad y tus miedos.

10. *¿Haces una distinción entre Ella y Dios cuando tienes necesidad de recogimiento, de orar, o crees que es la misma cosa, la misma "sustancia" pero con distinto nombre?*

M. B. M.: Sí, lo haces porque al ser una Madre consigues acercarte más a Dios. Aunque creo que son la misma sustancia.

11. *¿Te empuja a ser mejor persona; moralmente, te da más estabilidad?*

M. B. M.: Por supuesto que sí. Te hace ser mejor persona y te sosiega la vida.

12. *Háblame de los milagros que ella ha generado.*

M. B. M.: Los milagros no son cosas que pueden distinguirse muy palpablemente, pero si analizas bien tu vida, puede haberse dado alguno en ella.

13. *¿Qué actos, comportamientos y pensamientos te prohíbes o intentas inhibir en ti por ser cristiano?*

M. B. M.: Prohibirme hace daño a mis semejantes.

14. *Qué te sugieren estos términos: salvación, resurrección, infierno.*

M. B. M.: Salvación es igual a descanso. ¿Resurrección?, sin memoria no me sirve. Y el infierno, lo dejas en esta vida.

15. *¿Qué opinas sobre las demás religiones?, ¿sobre otras creencias religiosas?*

M. B. M.: Creo que todas tienen un núcleo que es igual (Dios, Alah, Buda, etc.) pero con mandamientos distintos.

Cuestionario 5. Responde: Antonio Bermúdez Cano, Hermandad de la Virgen de la Aurora de Priego de Córdoba

1. *¿Por qué elegiste esta hermandad y esta advocación en particular?*

Antonio Bermúdez: Por tradición familiar y porque me atraía mucho la música y la maravillosa imagen de la Virgen.

2. *¿Cuáles fueron tus primeras experiencias entorno a la religión cristiana?*

A. B.: A través de las hermandades y de mi labor en la parroquia como monaguillo.

3. *¿Te sentiste obligado por tu familia?, ¿dirigido en ese camino a causa de la influencia del entorno social en el que vives?, ¿lo hiciste voluntariamente?*

A. B.: Lo hice voluntariamente, pero tal vez movido por la fe y la devoción que en mi familia se sentía hacia la Aurora.

4. *¿Qué significa para ti la palabra pecado?*

A. B.: El mal lo que nunca se debe hacer

5. *Explícame qué es lo que significa para ti el concepto de “ser penitente”, y en el caso de que lo seas, qué tipo de votos o sacrificios realizas y por qué.*

A. B.: Es estar tú solo junto a Dios unas horas, hablando directamente con Él o con su Madre, reflexionando, una experiencia única, un sacrificio, un cansancio, pero que merece la pena, por estar esas horas a solas con “ellos”.

6. *¿La fe soluciona tus dudas existenciales? (de dónde venimos y a dónde vamos, relaciones familiares y sociales, sobre la muerte, etc.)*

A. B.: La fe ayuda mucho en tu día a día, sobre todo en los momentos más difíciles, es un apoyo excepcional que también te ayuda a entender la vida y la muerte

7. *¿Crees que el mundo es obra de un ser divino, que es causa de todas las cosas, creado por un Dios infinitamente superior al ser humano?*

A. B.: Sin Dios no se puede entender la creación, solo Él pudo hacer algo tan grande, dejado en manos del género humano, que a veces no somos capaces de ver la grandeza de esa creación.

8. *En caso afirmativo, ¿por qué crees que hay tanto mal en este mundo, si él tiene el poder de cambiar el destino de las cosas?*

ANEXO I. CUESTIONARIOS

A. B.: El mal lo crea el hombre, en nuestras manos está el erradicar ese mal, pero no comprendemos, que Dios nos da la libertad, pero muchos de nosotros no sabemos usar esa libertad para el bien de todos.

9. *¿La Virgen calma en ti la ansiedad y el miedo ante acontecimientos futuros?*

A. B.: La Virgen es un apoyo, sin el cual no se podría entender la vida. Es la que te ayuda a hablar con Dios.

10. *¿Haces una distinción entre Ella y Dios cuando tienes necesidad de recogimiento, de orar, o crees que es la misma cosa, la misma "sustancia" pero con distinto nombre?*

A. B.: La Virgen es un camino para estar cerca de Dios. Ella es su madre, y a veces acudimos antes a las madres, que nos guían y ayudan a hablar con Dios. Es un paso previo, pero Dios solo hay uno

11. *¿Te empuja a ser mejor persona; moralmente, te da más estabilidad?*

A. B.: Una madre siempre te ayuda a ser mejor en todos los aspectos de la vida, te enseña, ayuda y enseña a ser mejor persona, y Ella, siempre la tienes cerca, para que seas mejor persona

12. *Háblame de los milagros que ella ha generado.*

A. B.: Creo que siempre está haciéndote pequeños milagros, aunque a veces no nos damos cuenta, pero que nos sirven para poder afrontar el día a día.

13. *¿Qué actos, comportamientos y pensamientos te prohíbes o intentas inhibir en ti por ser cristiano?*

A. B.: Procuero cumplir con los mandamientos de Dios, aunque a veces no lo haga lo bien que quisiera hacerlo, aunque procuro hacer todo el bien que pueda, no solo con grandes cosas sino con el día a día, haciendo todo lo posible para ayudar al que le hace falta

14. *Qué te sugieren estos términos: salvación, resurrección, infierno.*

A. B.: Salvación, resurrección e infierno son términos difíciles. La salvación la ganamos día a día con nuestros actos. La resurrección para una mejor y eterna vida es nuestra meta, y el infierno algo que se puede evitar haciendo siempre el bien en todos los aspectos de la vida

15. *¿Qué opinas sobre las demás religiones?, ¿sobre otras creencias religiosas?*

ANEXOS DEL TRABAJO DE CAMPO

A. B.: No las comparto en algunos de sus aspectos, pero las respeto al máximo, pues todos los caminos son buenos, si llegan a Dios.

ANEXO II



ANEXO II. ENTREVISTAS

Entrevista 1. Miguel Manzano Alonso (Zamora)

Información sobre la entrevista	
Participantes	Miguel Manzano Alonso y Rafael Jiménez Rueda
Tipo de entrevista	Diálogos sobre las variantes melódicas
Lugar y fecha	En Morales del Vino, el 27-07-2021. En casa del investigador

1. Miguel Manzano¹: El que pretende percibir el modo, la escala en la que una melodía está cantada, siempre tiene que transportar a Do y a La, siempre a la escala natural, porque (de ese modo) es donde ves tú, en qué nota termina.

(Comienza a cantar la melodía de una de las variantes melódicas que llevaba preparada. La que elige comienza en la nota re, pero él la canta comenzando desde la nota Mi.)

2. M. M.: Estás cantando notas ondulables, son las que te dan el modo en que está la canción, la tengas escrita o la hayas oído a la altura que te dé la gana, de una octava entera, siempre es una de las notas de los siete modos. Pero prescindiendo de la armadura. Tú sabes que con dos bemoles, los sonidos naturales, bajan un tono en la escritura. Los sonidos naturales, me refiero, a la altura que estén, siempre la escala esté en la altura que esté, está compuesta de tonos y semitonos en un orden lógico, y en ese los tienes tú que pensar. Y luego ya los transcribes.

(Comienza a cantar la melodía que antes seleccionó, y comenta que si la dejamos o intentamos cantar un tono más alto, entonces el sonido se ahoga (está haciendo comentarios por tanto sobre la forma de transcribir no sobre las variantes melódicas). Luego continúa comentando que la transcripción que tiene entre sus manos está muy bien hecha pues toda la melodía se ha bajado un tono, de Mi a Re, por tanto se puede cantar mejor)

3. M. M.: No tienes otro orden de notas donde esto pueda estar correctamente (escrito).

(Miguel sigue hablando sobre la transcripción musical, sobre la mejor manera de escribir las canciones para que queden correctamente escritas sobre el pentagrama. Sigue probando con la misma melodía que antes seleccionó y me muestra las posibilidades de altura que tiene la melodía, hablando sobre la armadura y sus efectos sobre la tonada)

¹ La numeración al principio de la frase corresponde a cada una de las intervenciones que vamos haciendo a lo largo de toda la conversación. Como Miguel Manzano interviene más veces que yo, su numeración siempre va por delante. Esta es una solución que he encontrado de cara a la citación en el cuerpo de la tesis.

Pregunta 1. *¿Entonces tengo que dirigir todas las tonadas que tenga con bemoles, las tengo que dirigir hacia las notas naturales?*

4. M. M.: ¡No!, ¡si está bien!, una cosa es que tú percibas de qué material sonoro, de qué escala modal, tonal, orden de notas, con sus tonos y semitonos en sus sitios, está construida, pensada una melodía, y otra cosa es que digas: para si alguien quiere ayudarse de un instrumento o acompañar.

P. 2: *Hombre, es que este cancionero está muy bien, porque lo ha hecho un musicólogo (me refiero al Cancionero del Valle de los Pedroches de Luís Lepe Crespo). Luego hay otros cancioneros en los que han recogido canciones de éstas y son un desastre, porque te ponen hasta siete sostenidos y te suben hasta el La y el Si agudo en algunas melodías.*

5. M. M.: ¡Eso es una burrada!, sobre todo porque la escritura musical, es un artificio para poder conservar los sonidos que se cantan y se oyen. Pero quien canta y oye, no canta y oye disparates ¿no?, sino que canta en una altura aproximada. Todos los modos tienen un colorido y una forma de sonar diferente dependiendo un poco a qué altura los pones y por qué sonidos empiezan y acaban.

P. 3: *¿El perfil melódico es lo que define las variantes?, no el decurso melódico.*

6. M. M.: Pues llámalo como quieras, decurso y perfil es lo mismo. ¿Cómo defines tú “perfil melódico”?

P. 4: *Porque a la hora de realizar el perfil, voy anulando una serie de notas, voy desechando lo que son las notas de paso y lo voy trazando.*

7. M. M.: Sí, es como resumir, un esqueleto. (Eso) te puede ser útil para explicarlo.

P. 5: *Porque claro, lo que es el decurso melódico, ahí entraría todas las notas de paso, los floreos, mordentes, apoyaturas, etc. Puede pasar que el camino de las notas puede estar formado por una melodía que sea muy melismática, y el perfil melódico está incrustado entre todas esas notas. Por tanto (la melodía) puede ser muy diferente pero claro, luego al ver el perfil melódico te das cuenta de que es la misma melodía.*

8. M. M.: Eso te es útil para ver como dentro de un invento..., muy esquelético, puedes meterle “carne de muchas monedas”, pero te están quedando los pasos principales que te dicen tú estás metido en esta sonoridad de este modo, el que sea, modo mayor, menor, modo de Mi, el que sea.

P. 6: *Miguel me he encontrado tonadas con los mismos patrones rítmicos pero con diferentes melodías. Entonces, en lo que me tengo que fijar siempre es en la sonoridad ¿no?, porque los patrones rítmicos se pueden utilizar en muchísimas melodías.*

9. M. M.: El ritmo no le tengas en cuenta al analizar la música (hablando sobre las variantes claro) porque en los sistemas melódicos, el ritmo no te vale para nada. En principio oye. Tú

lo que estás diciendo es: ¿qué sonoridad básica hay en esta melodía? Entonces, la cantas, la puedes ir resumiendo y hacerla solo un esqueleto. Pero vamos, cantando es igual, no tienes por qué tener prisa en cantar una melodía entera, sobre todo si además es bonita, como esta, que es muy simple pero está muy bien hecha.

P. 7: *En el cancionero de Burgos, en el capítulo XI (capítulo dedicado a las variantes melódicas), explicas lo que son los tipos melódicos (y cómo de estos se generan) las variantes melódicas, luego enganchas el tema al término prototipo y haces una ampliación de éste con el término arquetipo.*

10. M. M.: Yo entiendo por arquetipo, una melodía que está tan bien hecha y tan resumida, que te comprende todos los materiales musicales melódicos algunos, los rítmicos los dejamos a parte, casi siempre, todo el esqueleto sonoro de una forma de sonar un modo en algunas canciones queda retratado perfectamente, y esas son como una especie de modelos que funcionan en la mente, para que luego según sea el texto, los estires más o menos, los combines.

P. 8: *Entonces en relación a los arquetipos, ¿te estás refiriendo exclusivamente a los modos?*

11. M.M.: ¿Cuándo tú pones (por ejemplo), el modo de Mi y lo dibujas en un esquema o cómo?

P. 9: *A ver, por ejemplo, de esta serie de tipos melódicos que tenemos aquí (en referencia a los grupos de variantes melódicas que había encima de la mesa). Seguramente ahora cuando los veamos, vamos a llegar a la conclusión de que más de uno va a ser el mismo, porque no creo que haya tanto tipo melódico. Lo que pasa que ha sido la primera lectura y saldrán más. Entonces estos son tipos melódicos, el arquetipo melódico de estos sería...*

12. M. M.: Pues encogerlo de forma que tenga el comienzo, primer reposo, continuación, segundo reposo, cumbre melódica, que la tiene que haber siempre y luego el descenso, dejándolo en un esqueleto.

P. 10: *De acuerdo, y eso sería el arquetipo.*

13. M. M.: Si claro, con ese arquetipo tienes que ir luego a agrupar todo lo que va dentro de esa sonoridad esquemática, que la has sacado tú, pues todo lo que entraría dentro de ahí, todos los ejemplos vaya.

P. 11: *Estaba yo confundido con el tema del arquetipo. Porque claro, si tenemos nosotros un repertorio musical, como puede ser en el flamenco, tenemos las colombianas, las marianas, las alegrías, etc. Eso serían variantes melódicas de un prototipo melódico también, porque tienes las alegrías de las cuales hay infinidad pero claro, al fin y al cabo son las mismas, que han surgido del mismo tipo melódico.*

14. M. M.: (Más o menos adornada), suena con la misma sonoridad. Claro, eso es la multiplicación de variantes melódicas, que engendra un tipo melódico, que es un invento en muchos casos. Por aquí por esta zona se llega a la que pudo ser el invento primitivo, si haces como yo hago en León, si tienes diez variantes, las ordeno en orden lógico evolutivo.

P. 12. R. J.: *Claro, eso es lo que a mí me interesa saber. Es decir, como hace usted para saber el orden lógico evolutivo y no cronológico evolutivo.*

15. M. M.: Mira, por ejemplo. El modo de Mi, su orden lógico evolutivo es ir hacia el modo menor. En la memoria y tal, según se va recordando, se le va metiendo el Fa sostenido, a veces en León el Fa ambiguo, que es como (un sonido) a medio camino. Y al final, si tienes catorce variantes, yo las puse en el orden lógico evolutivo, en el sentido de que, por ejemplo si es un modo de Mi y evoluciona al modo de La (siempre en la altura de mi), pues el sostenido va entrando poco a poco, unas veces aparece una vez y otras como si se olvidara. Otras veces aparece un Fa ambiguo o neutro y dices ¡caramba!, ¿esto es una duda o una forma de cantar especial que la han captado y que a ellos les suena bien, y que funciona estupendamente para darle una novedad o para que el modo no evolucione del todo al tono, sino que se queda a medio camino de esa manera, con un sonido ambiguo o dos.

(Comienza a cantar una melodía intentando realizar los cuartos de tono de La ambiguo)

16. M. M.: (Sonríe). Yo como no tengo costumbre de hacerlo, pues tengo que esforzarme, pero la gente que lo ha hecho de toda la vida, te clavan los tres cuartos de tono entre el Sol y el Mi a la altura que sea.

P. 13: *Ahora en nuestra conversación, pienso que aquí en Castilla y León ha habido una profesionalización de los músicos que por allí abajo (me refiero a Andalucía), y quizá estas cosas que estamos hablando, de ser consciente de meter en un momento concreto un grado determinado para que suene de tal manera, forma parte de la especialización del propio cantor. Es como vender el producto, es como decir: me suena esto bien, le voy a incluir estas cosas (estos sonidos).*

17. M. M.: ¡Claro!, el que lo inventa e inventa la tradición, y esa tradición esta en ciertos momentos de decadencia (La, Sol, Fa, Mi), pues con un La, Sol ambiguo, Fa ambiguo y Mi. Porque les suena mejor, y así lo aprendieron y entonces pues, funciona así la memoria. Y luego ya cuando se pierde, pues las últimas variantes es cuando aparecen claro el Sol sostenido y el Fa sostenido o el natural.

(Miguel canta la cadencia final del modo de Mi, realizando pruebas con los sonidos elevados e intentado realizar otra vez los sonidos ambiguos del Sol y el Fa).

P. 14: *Leyendo los cancioneros de aquí de Castilla y León y de otros sitios, no tiene que ver nada el contenido musical que hay en estos cancioneros con lo que hay en Andalucía.*

18. M. M.: Pero eso no quiere decir que no haya habido tradición, sino que los que la han recogido los cancioneros, han corregido. Es decir, si es un sonido ambiguo lo corrigen o

para arriba o para abajo (vuelve a cantar los sonidos ambiguos de Sol y Fa). Ninguna de las dos notas es, porque queda en el medio, no es desafinación. Es que claro los músicos que salían de la capilla de la catedral pues corregían. Es decir, ¡caramba!, es que esto es una viejísima forma de cantar y de entonar que se conserva en memorias de gente mayor pero se ha perdido ya y en las transcripciones, no dan fe de ello.

P. 15: *Pero, ¿corregir todo un repertorio?, he leído prácticamente todos los cancioneros musicales andaluces, y claro solamente en la parte del Valle de los Pedroches que linda con la parte de Extremadura, ahí si encuentras cosas más interesantes.*

19. M. M.: ¿Es muy tonal no?

P. 16: *En la parte de los Pedroches hay muchos modos de Mi, y cosas muy interesantes, pero como te digo, en los demás cancioneros, te encuentras cosas excepcionales, como el modo arábigo español.*

20. M. M.: Quizás se haya utilizado mucho la guitarra, el flamenco... Claro la guitarra no afina con notas ambiguas.

P. 17: *¿Cuáles son los soportes de la música de tradición oral?*

21. M. M.: La memoria. Porque además por aquí la guitarra es muy escasa. No hubo guitarras nunca en la tradición oral, para acompañar el repertorio tradicional. No hacía falta, que se yo..., si eran canciones de ronda, si había una ronda con guitarras, siempre era una especie de rondalla con algo en tono mayor, ya muy tardío, porque la ronda es un género lírico, el más hondo de todos y entonces hay ahí mucha antigüedad.

P. 18: *Vale, entonces puede que sea por eso también. Que las melodías que se canten por aquí sean más modales y tengas unas sonoridades distintas, pero quizá sea por eso, por el tema de la guitarra. Porque en Andalucía, lo que es la guitarra, desde una punta hasta a otra, es un instrumento que se ha utilizado muchísimo, desde principios del siglo XX.*

P. 19: *¿Me puedes decir la diferencia que existe entre los términos sonoridad y sistema melódico?*

22. M. M.: La sonoridad es la forma de sonar. Cada sistema tiene su forma de sonar, y el que entiende de música modal, enseguida capta en qué modo esta una pieza. Porque lo de menos es la altura, porque cada una canta con su voz, más arriba o más abajo, pero siempre la melodía es la misma, transportada sin instrumento.

P. 20: *En referencia a los modos: ¿cuáles son los más antiguos y cuáles son las más recientes, y cómo has llegado a esa conclusión? Por ejemplo: el modo de Mi es más antiguo que el modo de Do.*

23. M. M.: Quizá por la abundancia y por el tipo de géneros. O sea, rondar y bailar, han venido con la humanidad desde (muy antiguo), entonces ahí estaría un poco (el hecho). Y

dormir al niño, y casarse. O sea, todo esto son siglos de antigüedad, pero la antigüedad de una melodía tampoco..., se puede haber inventado una melodía modal, muy recientemente al final de los años cincuenta del siglo pasado. Todavía oí inventar a alguien dentro de la tradición, cuando recogía el cancionero.

P. 21: *Claro, entablar un orden cronológico evolutivo..., eso es complicado a no ser que tengas el primer documento. Entonces si es lógico lo que usted dice, lo del orden lógico evolutivo.*

24. M. M.: Del modo se va al tono, pasando por un modo alterado con dudas, que se resuelven entonando con un sostenido, con un bemol, son un sonido ambiguo, vas pasando del modo antiguo al tono. Hay canciones en el cancionero de Zamora que tienen variantes, lo mismo las canciones de boda.

P. 22: *El concepto de lógico evolutivo lo detecté hace poco tiempo, a raíz de leer el Cancionero de Burgos. Porque yo pensé desde un principio que se podía en principio entablar un orden cronológico evolutivo de las variantes, pero después me he dado cuenta de que eso no se puede hacer a no ser que tengas el original.*

25. M. M.: ¿Cómo pasó esta canción de un modo de Mi a un modo menor de La? Pues no se sabe, pero hay un hecho.

(Le enseñó a Miguel la música impresa en el Procesionario de los dominicos, referente a los Misterios del Rosario e intercambiamos opiniones sobre la posibilidad de que si esos documentos musicales tuvieran los mismos decursos melódicos que otras canciones impresas en los cancioneros actuales, se podría entablar un orden cronológico evolutivo y a continuación relata Miguel):

26. M. M.: Bueno, teniendo más de uno, puedes con bastante aproximación adivinar de cómo se pudo pasar (de lo modal a lo tonal). De lo que no se puede pasar de lo tonal y lo reciente hacia atrás, a no ser que pillas a un viejo al final de una recopilación que te canta una canción que ya te ha cantado otra gente y que la has transcrito. Eso me pasó a mi alguna vez, y viene de repente uno y te le pega una marcha atrás y dices, ¡pero si era el viejo este!

(Seguimos mirando la música impresa en el Procesionario pero no llegamos a ninguna conclusión y comenzamos a mirar las variantes de los rosarios de la aurora)

P. 22: *Todas estas piezas acaban en el tercer grado de la escala (me estoy refiriendo al grupo A de las variantes que clasifiqué en Piñuel de Sayago). ¿Esto es música tonal no?*

27. M. M.: ¡Claro!, si. ¿Sabes qué ocurrió aquí?, porque yo esto de pequeño lo he cantado en mi pueblo, en ¿Torrefrades? Siempre había tres o cuatro hombres, mi padre era uno, y hacían el dúo por abajo.

P. 23: *Es muy fácil, solo añadir la tercera por abajo.*

28. M. M.: Claro, dúo a la tercera. El cura mismo lo hacía. Entonaba y luego ya como íbamos los niños y el cura, pues don Felipe (mi padre) y algún hombre más que tenía buen oído la cantaban (entona las dos voces). Lo tenían memorizado y buen oído y sonaba a dos voces.

(Cantamos el rosario a dúo)

29. M. M.: Esto está por toda España ¿eh? Yo tengo un libro de mi abuelo que tiene todas estas cosas. Son los jesuitas, los paúles, etc. le dedicaron misiones en Cuaresma durante el año y estas cosas y algunas otras las cantaban, las del rosario de la aurora siempre claro. O sea, que esto es un arquetipo que está en la memoria y está afirmando la tonalidad mayor. Porque cuando metes armonía no puedes decir que es un modo de Mi.

(Comienzo a cantar las tonadas que están en sonoridad menor)

30. M. M.: Eso es llevar la sonoridad mayor a la sonoridad menor.

31. M. M.: Tú piensa que la música que está en la memoria solo, vive en variantes. Un cantor popular de toda la vida es capaz de inventar. Yo me he encontrado, tres casos nada más. Los demás, a lo mejor lo eran, o lo han sido, pero yo no lo sabía. Entonces cuando estás metido en esa corriente, en un momento dado, eras capaz de inventar dentro del estilo, y con una ocurrencia un poco nueva, aunque se parezcan unas a otras, Me he encontrado varios casos de esos. Los demás, pues lo sabían porque lo habían aprendido de otra gente.

Respuestas sobre datos biográficos

Pregunta 1. *Miguel naciste en una época muy convulsa (Guerra Civil, Postguerra,...), ¿cómo es que entraste como niño cantor y posteriormente como alumno de música y corista en la capilla de la Catedral de Zamora?*

Miguel Manzano Alonso: Porque mucho antes entre en el seminario, y allí ya empecé a cantar, entre el segundo curso de la pues doce años, trece, catorce..., trece años, en Salamanca, y allí ya pues cantábamos mucho en el pueblo también cantábamos. El rosario este no era el rosario este de la aurora, no era así, no me acuerdo ya como era, pero había de vez en cuando un rosario de la aurora. Entonces, pues yo empecé a cantar primero en el pueblo y en la iglesia con los sacristanes. Éramos los sacristanilos del cura, que era un muy tacaño y no pagaba sacristanes, y tenía un coro de niños, y nos enseñó la Misa de Ángelis por ejemplo. La misa de Requien se la cantábamos un “corico” de cinco niños. Ahí empecé yo a cantar, en la escuela con mi padre, que nos enseñaba canciones también porque era muy buen músico, hasta hizo un himno a la bandera, o sea que, era músico. Y bueno ya luego, lo que era en toda la vida de piedad en el seminario, pues cantaba siempre los domingos, la misa de Ángelis u otra parecida y luego se cantaba un canto a la comunión y luego en el mes de mayo se cantaba a la Virgen todos los días una canción. Aprenderíamos

unas tres o cuatro, la ensayábamos con uno de los curas y cantábamos. ¿Rosario de la aurora?, no cantábamos.

P. 2: *¿Te hubiera gustado estudiar en el conservatorio?*

M.: Pues me hubiera gustado, pero no sé si habría aprendido más o habría sido más rutinario, porque..., bueno aquí no había conservatorio (se refiere Zamora), en Salamanca sí. No tuve la oportunidad de ir a un conservatorio. Pero bueno yo creo que un conservatorio, habría aprendido. Sin embargo en el seminario, teníamos música obligatorio. Allí aprendimos a solfear bastante bien, y luego catábamos mucho, en los domingos, en los sábados y en el mes de mayo y en el mes de junio. Un par de misas gregorianas, la de Ángelis, la de la Virgen, etc.

P. 3: *Veo que has tenido a lo largo de tu vida cargos muy importantes en la administración pública, entre ellos Asesor de Cultura Tradicional de la Junta de Castilla y León. ¿Qué tipo de experiencias te produjo este cargo?*

M. M.: Pues de vez en cuando me mandaban algún libro para ver si lo publicaban o no y yo les emitía mi juicio. Porque previamente me encargaron un cancionero de Castilla y León teórico, bueno teórico y práctico, lo tienen en catálogo. O sea con la junta, con la primera no, con la segunda junta muy buena relación. Estableció un consejo de asesor de música de la Junta de Castilla y León.

P. 4: *Miguel en tus comentarios en entrevistas que he leído, dejas constancia de que eres una persona de fuertes convicciones, no solo en lo personal, sino también en lo profesional. ¿Te han atacado alguna vez por decir algunas verdades con respecto a algunos asuntos musicales? Por ejemplo: la crítica al himno de Asturias, el hecho de que la jota no tenga su origen en Aragón,...*

M. M.: No, más bien de hecho lo que he propuesto, he conseguido hacerlo. Lo que pasa es que dentro de la etnomusicología, dentro de la musicología a cuya junta pertenecía la etnomusicología, todavía era incipiente. Éramos dos o tres y poco pillábamos allí vamos. Conmigo ya se empezó un poco a estudiar y a hacer algún encargo. Y claro, por el hecho de escribir algún artículo en algunas de las revistas de musicología, debe de haber tres o cuatro. Pero todos los he puesto..., toda mi producción de artículos que he escrito, está en un libro que se llama "Escritos dispersos", que lo tendrás a lo mejor. Estoy terminando el segundo tomo, en este año va a salir. ¡Tan gordo como el otro!

P. 5: *Pasas de ser un organista-compositor y sacerdote comprometido con la Iglesia más progresista a dedicarte a la labor pedagógica y de recopilación musical. En cuanto a la primera cuestión: ¿Cómo fue la situación laboral de esos años antes de entrar a trabajar en el Conservatorio de Salamanca?*

M. M.: Pues me gané la vida dando clases de música en una academia que fundé con otro compañero y luego pues empezando a..., en un colegio de enseñanza media, estuve profesor ocho años. Pues estuve enseñando solfeo básico, a todo el alumnado. De los

tiempos más aburridos que he tenido en toda mi vida. Porque claro, yo daba clase a dos grupos de sexto, dos de séptimo y dos de octavo. En cada grupo habría seis o siete que seguían el estudio del solfeo y de la flauta un poco, pero vamos no saqué de allí ningún aficionado que luego se hubiera dedicado a la música.

P. 6: En cuanto a la segunda: ¿Qué fue, la curiosidad, el deseo de continuar con una saga de recopiladores y compositores españoles y europeos, la inquietud ante la pérdida del patrimonio musical castellano-leonés, como material para tus composiciones, la idea de que con ello podrías ganarte mejor la vida? ¿Qué sucedió para que comenzaras a recopilar la música tradicional castellana?

M.: Pues yo empecé a recoger canciones de una manera informal de vez en cuando. De vez en cuando alguna, iba a algún pueblo de algún compañero y tal; con un cuadernito con catorce o quince melodías tenía. Pero el año que nació mi primera hija, nos fuimos a vivir a un pueblo un mes entero de vacaciones. A un pueblo que está como a treinta kilómetros de Zamora. Y allí alquilamos una casa, nos la alquiló el cura que había sido alumno mío de música en el internado, y a partir de un magnetófono que había comprado en Alemania y un día me dio por decir: ¿habrá todavía canciones que se canten por aquí? Entonces con esa duda me presenté en casa de la que había sido delegada de sección femenina, de los coros y danzas, (¿nombre?) y le pregunté: ¿no habría aquí alguien que me cantara algo?, - ¡cómo no!, el tío ¿Masío? y el tío Domingo te cantan unas. Fui allí, me llevé el magnetófono y el primer día veinticuatro tonadas. Me quedé pasmado y me dije: ¿Pero es posible que todavía halla esto aquí? Las transcribí y me quedé maravillado, porque hay canciones ahí de primera categoría. Sonoridad arcaica, antigua, modal. Yo de modos sabía mucho porque había estudiado modalidad en París. Entonces en aquella primera entrevista me dije: ¿Y no habrá en el pueblo siguiente algo? Fui y saqué otro par, y en el otro tal. Total que en aquel verano ya empecé a meterme hasta diez o doce pueblos, y transcribía y saqué una cosecha de unas ciento y pico canciones, pero de ellas cuarenta o cincuenta que eran de primera categoría y las que yo había visto en García Matos y en otros cancioneros. Ya me lo tomé a pecho, empecé a llamar gente amiga que me buscaran..., amigos curas tenía muchos y todos me ayudaban, mi familia, la familia de mi padre, de mi madre, en Bermillo, Villamor de Cadozos, un tío mío. Y luego pues fue ir transcribiendo y picarme cada vez más a..., porque claro aquello era un tesoro y yo veía que aquello era. Primero fue el cancionero de Zamora, después me encargaron el de León y empecé por los pueblos cercanos a Zamora. Pero luego alquilamos dos años, dos veranos seguidos una casa en un pueblo y nos metíamos un mes allí. Yo me iba a recoger y estos se quedaban en casa. Y mira de León salieron más de tres mil tonadas debe tener o más.

P. 7: ¿De dónde has sacado tanto tiempo para hacer tantos trabajos?

M.: Pues el tiempo se saca del tiempo (risas). O sea, como solo tenía el tiempo de clase y no tenía que prepararlas porque eran unas clases muy sencillas. Y abrimos una academia de música otro compañero y yo, y todo eso me dejaba un tiempo. Pero claro, si me ganaba la vida entre eso y ayudando a mi mujer como ceramista, me quedaban muchas horas al día libres. Y claro yo tenía ese pique, no había fin de semana, donde no fuera a algún sitio

donde ya hubiera previamente hablado con alguien. Allí, en el índice de las canciones cuento como lo hice; que saldrá ahora en la nueva edición.

P.8: *Te planteo dos cuestiones, a ver qué me respondes:*

1. Constantine Brailoiu escribió en 1931 su famoso artículo "Outline of a method of musical folklor" y decía en una frase (te la traduzco del inglés):

"Por el contrario, si nosotros solo trabajamos en la definición de la autenticidad de los estilos musicales rurales, los "especímenes" son recogidos, analizados y clasificados por nosotros -como si compráramos mariposas clavadas y las situáramos en el lugar teórico de su existencia- esto no revelaría nunca ningún secreto más allá de su realidad material; que no sea de su vida en la tierra.

2. La siguiente es tuya copiada de otra entrevista:

"(...) los profesores o catedráticos que imparten la especialidad de la etnomusicología, se dedican a estudiar en la música todo lo que no es música, sino antropología, etnografía, historia, psicología, sociología, economía, etc. Está bien clara cuál es el reto, al cual casi nadie responde hoy por hoy".

M. M.: Lo de Brailoiu me parece un disparate. Yo toda la vida en la música culta, y cuando llego a la música popular me encuentro una novedad que descubro, no se había descubierto. ¿Por qué?, pues porque incluso si quieres con esas músicas si quieres hacer un tratamiento ultramoderno, te dejan hacerlo. Y con una calidad ya de la melodía, en la cual es muy difícil. Yo he compuesto cantidad de música, y muy buena y se ha difundido, pero creo que no he llegado con mi inspiración nunca a la que tienen media docena de canciones populares que he recogido, que jamás sería yo capaz de inventarlas. No todas, luego hay mucho vulgarismo, mucha repetición, mucha sencillez, sin valor en la canción popular tradicional. Pero cuando tienes paciencia para preguntar a quien sospechas que sabes porque la primera que te canta te ha dejado así como sorprendido, allí hay que seguir andando. Yo le he hecho con varios. Algunas me han regalado, cuarenta, cincuenta canciones.

P. 9: *Y que te parece la vertiente antropológica, semiótica etc.?*

M: Creo que debe primar más la propia música que la antropología musical. ¿Para qué quiero yo conocer al hombre que me canta? ¡A mí me importa un bledo! Luego, es un ser humano, y le debo ese favor, y además luego me invita a merendar. Pero te quiero decir que lo que importa de un músico tradicional, lo que te interesa es la belleza de aquello que está en su memoria. Texto y música.

P. 10: *¿Cómo ves la situación actual de la etnomusicología en el ámbito académico español?*

M: Pues no la conozco mucho, más que..., se que aquí en Salamanca, se sigue una línea parecida a la que yo comencé. Y ya ha salido bastante gente. Yo conozco a una Zamorana de aquí, que está ya por muy buen camino, haciendo cosas muy bien hechas. Pero claro, el problema ya no es coger el coche y marcharse a recoger porque ya no hay. Ahora lo que hay que hacer es labores de síntesis y de profundizar en reflexión musicológica en toda la música recogida anteriormente. Sobre todo en los mejores cancioneros que hay. El cancionero de Zamora, el de Olmeda, que es un modelo y te sirve para comprender la tradición musical. Pero otros son más vulgares. Yo recojo todo, y luego si hay alguna cosa un poco mala, no vale la pena. Pero luego lo que tiene validez normal, media y buena y muy buena, todo lo he recogido y luego lo he comentado todas las canciones, y luego doy mi opinión y cojo en capítulos amplios, tú lo sabes, unos conceptos básicos de etnomusicología, enfretándome a toda esta pandilla de etnomusicólogos de..., no sé de qué, y, ¿para qué vale eso?

11. *¿Cómo fue el inicio de las clases de etnomusicología en el Conservatorio Superior de Salamanca?*

M.: Pues como tuve tiempo de preparar el programa, ya fue un programa que se metió desde el principio, empezaba a cantar y a hablar sobre lo que cantábamos. Porque claro, hacer preguntas a alumnos de conservatorio sobre ¿qué tono es de esta canción?, y no saben. Ve que acaban en Mi, y tienen algún sostenido. Pues no sé porque La menor no es, por ejemplo. Y ¿por qué y tal?, y a partir del mundo del que están metidos. El primer grupo que tuve de cinco o seis, vamos dos de ellos salieron con las ganas de seguir. Muchos no porque era obligatorio, algún par de cursos de folklore.

12. *¿El programa lo estableciste tú entonces no?*

El programa lo fuí haciendo yo de lo que había escrito en todos los prólogos de los libros, yo tenía más que preparado el programa, porque ya lo había pensado todo.

13. *¿No te fijaste en otras programaciones, por ejemplo en el programa que García Matos llevaba a cabo en sus clases?*

M.: Si pero García Matos era otra cosa. Era novedad entonces y trabajó muy bien, pero no se centró en ser un músico etnomusicólogo que enseña música en un conservatorio, porque ya lo era. Él iba allí y les cantaba. Embobaba a compositores que no sabían ni torta de eso y claro, se quedaban maravillados con él, porque sabía mucho y se manejaba muy bien hablando. Luego les llevaba un día el tamboril se ponía a cantar y a bailar y no te digo nada, se quedaban bizcos. Pero García Matos ha sido, una de las personas de mayor nivel en relación al pensamiento sobre la música tradicional.

14. *¿Cuáles fueron tus aportaciones a la carreta de etnomusicología en esta institución?*

M.: Pues hacer un programa para tres cursos. Da mucho de sí. Pero no acabas en tres años.

15. Miguel en cuanto a las técnicas que tú utilizas en tus composiciones, ¿es algo intuitivo o tienes algún método interiorizado que te hace trabajar para componer.

M.: No, no. Tengo la habilidad de tener la armonía en la cabeza y en las manos, porque siempre acompañaba sin libros, y tengo la armonía en los dedos y busco los acordes instintivamente y luego cuando es música modal popular me valió mucho componer More Hispano, que son doce números dobles y me lo publicaron en Londres y tal. Eso fue una meditación musical honda para piano sobre temas tradicionales, casi todos modales.

Como yo fui organista religioso, tengo todos los libros de los mejores compositores que había que te componían canciones. Pero sobre todo en los métodos de la misa, cuando era sin respuesta. O sea, íbamos a misa, leíamos un libro, el cura decía la pronunciaba y allí habría media hora de silencio. Y los días de fiesta sábados y domingos, había un organista que amenizaba o "amenazaba" (risas). Luego también tengo mucha música en las manos ¿eh? O sea, yo toda la canción que conozco, la acompaño correctísimamente y con las armonías que corresponden. O sea, tengo la armonía en los dedos. Es que estuve veinticinco años haciendo eso. Algunas de memoria las recuerdo todavía.

Entrevista 2. Hermanas de la Virgen Niña de Hinojosa del Duque

Información sobre la entrevista	
Participantes	María Reyes, María Barbancho, Jesús Enrique Aranda (párroco de la ciudad).
Tipo de entrevista	Entrevista no estandarizada, relacionada con el tipo de agrupación vocal e instrumental, el tipo de canciones que cantan y sobre cuestiones de la hermandad a la que pertenecen.
Lugar y fecha	Hinojosa del Duque, 7-01-2022.

Pregunta 1. *¿Qué instrumentos musicales utilizáis?*

María Reyes: Guitarra, y ahora en Navidad, laúd, y tambor y pandereta, y un palo con un sonajero y cascabeles.

P. 2. *La música que interpretáis, ¿cómo la habéis aprendido? ¿Os la han enseñado?, ¿por medio de partituras?*

M. R.: Sí, por partituras.

P. 3. *¿Sabéis de música entonces?*

M. R.: No, no, nosotros no sabemos. Ellos tocan la partitura con la guitarra y nosotros nos cogemos a la música a base de ensayos.

P. 4. *¿Utilizáis siempre la misma música?*

M. R.: Sí, porque son siempre cantos de la parroquia. A parte de ahora de la de Navidad, de villancicos, pero son cantos de parroquial.

María Barbancho: Que ahora es cuando cambiamos, pero luego durante el año lo que cantamos es siempre con guitarra.

P. 5. *¿La misma música la utilizáis con distintas letras?*

M. R.: Bueno, unas canciones llevan una música y otras llevan otra, depende.

P. 6. *Las letras que cantáis, ¿de dónde proceden? ¿Las creáis vosotras o son letras populares de aquí del pueblo?*

M. R.: No, las populares del pueblo son en las misas de la Virgen, que se le llama vulgarmente “la misa de la calle”. Que es antes del 25. Traen a la Virgen del Castillo aquí a la parroquia y hay nueve días de misa. Cada día ofrece una (¿...?) de la misa, por eso se le llama la misa de la calle, pero que no se hace la misa ahí en la calle, que la misa se hace aquí. Entonces se cantan canciones como de los “mulliores”, con platillos, tambores y eso. Esa es la única excepción, luego ya es más normal.

M. B.: Esa es la única que lleva instrumentos más diferentes, ahí también estoy yo. Que somos los mismos, los mismos de un coro vamos luego al otro coro. Ese era un coro diferente, lo llevaban otros pero ya se han ido muriendo, y ya nos hemos quedado también los que estábamos en el coro este de la iglesia.

P. 7. ¿Sobre qué temas tratan las letras que cantáis?

M. R.: Pues cuando: “va a salir, sacerdote revestido, mirad cómo se dispone”, cuando va a salir, y luego: “de la sacristía sale”. Cuando va a salir el sacerdote se canta (comienzan a cantar María Reyes y María Barbancho) “De la sacristía sale, vestido de humanidad, representa Jesucristo, y a decirle la misa va. ¡Oh, Virgen María!, Purísima Flor, extiende a nosotros tu manto de amor”. Luego se repite otra vez. Esas canciones son muy bonitas. Los sacerdotes, el sacerdote que hay, llama a compañeros, vienen cada día un distinto sacerdote y se van todos encantados con las canciones esas de las misas. Vulgarmente se les dice las misas de la calle pero son las misas de la calle.

P. 8. ¿En qué fechas soléis realizar el rosario de la aurora?

M. R.: En el mes de octubre.

M. B.: Todos los días. Bueno sale la procesión... Salimos el domingo por la mañana, pero luego todos los días rezamos y cantar.

(Llega una nueva compañera. María Reyes y María Barbancho comienzan a reírse, comentando que se acerque la nueva compañera a ver si puede aportar nuevas ideas, pero siguen ellas solas con la entrevista)

P. 9. ¿A qué hora realizáis los rosarios?

M. R.: El rosario de la aurora a las siete y media. Antes cuando yo era joven era a las seis de la mañana. Y por la tarde, los domingos a las cinco el de los niños. Pero ya es a las siete y media de la mañana. Se sale por las calles. Se saca a la Virgen Niña en unas andas chiquitas, y vamos con velas, porque como ya es de noche. Unas veces por una calle, otras veces para otra, en distintas calles el rosario.

P. 10. *¿Cómo era el rosario antiguo, lo recordáis?*

M. R.: Las canciones son las mismas. El rosario antiguo y este es lo mismo. Las canciones se van cantando por las calles.

P. 11. *¿Y los cambios que se han producido ahora en la actualidad con respecto a lo que hacíais antiguamente?*

M. B.: Que ahora viene menos gente. Esas misas se llenaban de gente, mucha gente. Este año ha venido menos gente.

M. R.: Este año por la pandemia ha venido menos gente al rosario de la aurora.

P. 12. *¿Me podríais decir los años en los que habéis visto mayor afluencia a este tipo de cultos del rosario?*

M. B.: Yo es que siempre he visto el mismo... En de que estamos con la pandemia es cuando hemos visto que esto...

M. R.: El año pasado no se hizo, no se salió por las calles. Este año si se ha recuperado y se ha ido. Hemos ido con distancias de seguridad, con nuestras mascarillas, etc. Pero si, menos gente sí.

P. 13. *¿Pero no habéis tenido años en los que esto se haya perdido y luego se haya vuelto a recuperar?*

M. R.: Hubo unos años ahí que... Desde D. Manuel esto se perdió. Pero luego llegó otro sacerdote, D. José María y lo recuperó. Pues hará diez u once años. Luego lo cambiaron a Pozoblanco, vino D. Patricio y siguió y ahora es Jesús, es de aquí de Hinojosa, es del pueblo y también ha seguido con el rosario de la aurora.

P. 14. *¿Utilizáis algún tipo de vestimenta?*

M. R.: No.

P. 15. *Diferencias con respecto a los auroros de otras localidades.*

M. R.: Yo no lo recuerdo. Yo he oído que aquí había "mulliores". Unos tíos de mi madre eran "mulliores". Que yo conservo los platillos originales, los que traigo para cantar ahora. Pero eso ya se perdió.

P. 16. *¿Celebráis verbenas o algún tipo de fiestas especiales?*

M. R.: Sí, en san Juan, que es el titular de nuestra parroquia, ahí detrás se dice la eucaristía, la misa, y luego cada uno traemos un poquito y hacemos un poquito de convite. Eso es nosotros como parroquia. Luego ya cada hermandad cuando tienen el titular de su hermandad pues hacen algunas cosas, según les parece a ellos.

P. 17. *¿Vosotras esperáis recibir algún tipo de recompensa espiritual por lo que hacéis?*

M. R.: Nosotras trabajamos por nuestra parroquia, pero sin recompensa económica. Por eso a través de la fe, de la que nos han inculcado nuestros padres, hemos estado siempre dentro de la parroquia y nosotras seguimos trabajando por nuestra parroquia.

M. B.: Yo trabajo mucho en el sagrario, y se pierde aquí mucho (tiempo), pero la recompensa es... lo buenamente ahora...esperamos y si no pues mira, lo hacemos por el señor.

P. 18. *¿Tenéis una imagen titular del Rosario o de la Virgen de la Aurora?*

M. R.: No, la Virgen Niña, que está justo ahí. Una que es así (hace gestos con las manos), chiquita. La Virgen Niña es la que se saca en las andas. Virgen del Rosario también hay, lo que pasa que es muy grande para sacarla, entonces necesitas mucha fuerza y las mujeres no podemos con tanto, y sacamos la Virgen Niña.

P. 19. *Esa es la virgen que sacáis en el rosario de la aurora. Entonces, ¿Virgen de la Aurora no hay?*

M. R.: No, no hay. Como no sea la Virgen del Castillo, que era la de los mullores.

P. 20. *¿Cuáles son vuestras principales funciones? ¿Estáis constituidas como una hermandad? ¿Sois personas independientes? ¿Cómo funcionáis?*

M. R.: Independientes total. Somos catequistas, colaboramos en la parroquia en lo que se necesita. En limpieza, en el ¿poro? Y ya está. Ahora el domingo que es bautismo del señor, ese Niño Dios que está en el altar, se lo pone un vestido muy bonito que lo tengo yo en mi casa. Y se le pone un vestido, como los vestidos de bautiza, largo, grande, y se le pone ahí en el altar.

P. 21. *¿Cómo se definís a vosotras mismas? ¿Habéis seguido con la tradición de los muñiores? ¿Habéis seleccionado las canciones que antiguamente se cantaban? ¿Son canciones que vosotras habéis recogido de otro sitio?*

M. R.: Son canciones que se cantaban antiguamente, las que se cantan en la misa de la virgen.

(Les pongo una de las canciones que tiene el grupo Alira grabada sobre los auroros de Hinojosa del Duque. A las dos mujeres la canción les suena, pero las letras parece que ya no tanto. En este momento interviene el señor párraco del pueblo D. Jesús Enrique Aranda Cano).

Jesús Enrique Aranda: Era la música que tenían antes los muñiores. Como decimos aquí: los que iban cantando por las calles. Y esa era la música que tenían. Luego ya por los años ochenta o así, fue cuando se volvieron a retomar las misas de la Virgen, la música esa varió.

P. 22. *Entonces, ¿este tipo de repertorio no lo cantáis ya no (en referencia al repertorio recogido por Lepe Crespo en su cancionero)?*

J. E. A.: Las letras sí, la música... Esa música que nos has puesto, ahora mismo ya no se canta. Son otros tipos de música.

P. 23. *Entonces, ¿vosotros no pertenecéis a la hermandad no?*

J. E. A.: Es que la Virgen del Castillo como tal, no tiene una hermandad. Lo que si tiene para las misas de la Virgen, ahora en Navidad. Si tiene, nosotros le llamamos las misas de la calle también. Cada día, tiene una hermandad de cada calle, pero no es una hermandad de la virgen lo que hay.

(Es que yo pensaba que vosotras pertenecíais al grupo de la muñiores de aquí de Hinojosa del Duque, pero claro me estáis comentando de que eso ya se ha perdido).

J. E. A.: Estamos en fase de recuperación. Aquí antiguamente, igual que ahora, tampoco había. Los que estaban eran los muñiores de la Virgen del Castillo, pero tampoco eran una hermandad. Eran como otro ente. O sea, que lo que sacaban de beneficio era para la Virgen del Castillo, que es la ermita que está aquí en la misma plaza. Pero se perdieron, como digo si estamos en fase de ir recuperando eso. Ya la gente mayor murió. Y luego lo que sí es que, estos cantos, si se cantan en las misas de la virgen. En la novena de antes de la Navidad, para las misas de la calle, si se cantan todos estos cantos que cantaban los muñiores, que nosotros le llamabas el coro de las misas de la calle. Son los mismos cantos, pero como te he comentado antes, no son de algunos cantos, la misma música, la misma letra sí, pero no exactamente la misma música de algunos cantos.

(Les canto otra canción, y todos la reconocen de inmediato y me dice Jesús que esa es la que actualmente se canta (la más parecida a la de la Niña de los Peines)).

Entrevista 3. Hermanos de la Aurora de Castro del Río (Córdoba)

Información sobre la entrevista	
Participantes	D. Antonio Erencia, D. Francisco Tamajón y D. Pedro Granados Millán.
Tipo de entrevista	No estandarizada con preguntas sobre la hermandad y pensamientos sobre la religiosidad particular.
Lugar y fecha	Castro del Río, 7-12-2022.

Preguntas relacionadas con la hermandad, música, funciones, etc.

Pregunta 1: *¿Cuáles son vuestras principales funciones dentro de la hermandad?*

Antonio Erencia: Yo soy el secretario. Mi función principal es..., como el trabajo de los secretarios de todos los organismos es llevar las actas de la reuniones y después, durante el periodo, las nuevas noches que estamos cantado en la calle, elaborar la lista de los hermanos que cantan cada noche. Tener actualizada la lista de hermanos, y cuidar de que le cantemos a todos, para que no se quede nadie atrás.

P. 2. *¿Estáis constituidos como hermandad?*

Antonio Erencia: Si, nosotros somos una hermandad religiosa a todos los efectos. Estamos en el registro de asociaciones religiosas nacional, tenemos estatutos aprobados desde el año 93, estamos dentro del grupo de hermandades que hay en el pueblo.

P. 3. *¿Cómo se definís a vosotros mismos?*

A. E.: Nosotros aquí, somos un grupo de campanilleros. Las campanillas es el centro de de la actividad y la música que tenemos nosotros. De hecho, sin campanillas no podemos tocar. Pedro está aquí, que es nuestro director musical, y sabe que puede faltar algún instrumento más que otro. Tuvimos ayer..., estamos recuperando cierta tradición de instrumentos de cuerda y ayer prácticamente todo era cuerda y alguna flauta viento y madera, pero lo que no podemos es estar sin campanillas. Es el elemento que nos une y al resto de hermandades, de coros de campanilleros que hay en la comarca. Cuando hacemos encuentros, que los hacemos de forma regular (antes de la pandemia), lo que nos une a todos el sonido de las campanas.

P. 4. *¿Vosotros sois un grupo independiente de la hermandad, o sois la hermandad en sí?*

A. E.: Nosotros somos la hermandad. Nosotros somos la hermandad en la calle. Con nosotros va el albacea de la hermandad, el secretario de la hermandad, el director musical

de la hermandad y los que nos acompañan son todos hermanos. No somos un grupo independiente.

P. 5. *¿Cómo son las relaciones que tenéis con las demás hermandades de las zona?*

A. E.: Nosotros tenemos una magnífica relación con el resto de las hermandades, porque no s solemos apoyar en nuestras festividades en los demás. Es frecuente que vayamos a Lucena, a Cabra, a Luque, a Benamejé, a Priego,... Todos nos apoyamos unos a otros en cuando..., intentamos que nuestros días grandes, en nuestro caso el 8 de diciembre, intentamos que nos acompañen para realzar un poco más. Lo que es frecuente que mantengamos contacto entre nosotros. Incluso, la hermandad de Priego hizo un año, un encuentro a nivel nacional de hermandades en la que participamos por supuesto y bueno, es frecuente que ellos nos visiten a nosotros y nosotros a ellos.

P. 6. *¿Cómo habéis aprendido la música, por tradición oral o por lenguaje musical?*

Pedro Granados: Bueno, yo puedo hablarte de mi experiencia..., cuando en el año 93 que comenzamos, podemos hablar de un antes y un después desde mi experiencia como músico. Nosotros empezamos a tocar con partitura. Es verdad que las partituras que teníamos de antes existían, hay gente que también estaba tocando de oído, normalmente los de guitarra, la cuerda es más de oído, pero desde el año 92 o 93, no sé decirte exacto, vamos con partitura.

P. 7. *¿Se conoce el autor de esa partitura?*

Pedro Granados: No, yo creo que todas las partituras, si las escuchas tienen mucho parecido, no sé de donde viene exactamente la música de campanilleros. Pero es verdad que es muy parecida unas con otras.

A. E.: Nuestro cronista oficial, tiene recogido que ya existen en el siglo XVII-XVIII, ya existía ese fenómeno aquí en estas campiñas. Por lo visto el tiene una teoría que según la cual, todo parte de unas predicaciones de carmelitas, que en esa época estuvieron no solamente en Castro, si no en todos estos pueblos, y eso explicaría cierta homogeneidad en las letras. Porque es verdad que muchas de nuestras letras, sobre todo las más antiguas, las que tenemos ahora son una mezcla con las tradicionales con otras que se han ido incorporando, son muy parecidas. Se cantan con distintas tonalidades, con distinta musicalidad, pero se cantan prácticamente las mismas letras, lo que puede suponer que tengan un origen remoto común. Este cronista establece esta predicación de carmelitas y que no solamente estuvieron por aquí en esta zona, sino que además estuvieron por toda la zona del Levante, que también hay una fuerte tradición de auroras. De Navarra, que también las hay, y por esta zona..., en Huelva..., En fin hay un arco, que va desde todo el sur de España por el Levante, hasta unirlo con Navarra en la que todos nos conocemos. A lo mejor una musicalidad manchada por comarcas pero todos nos reconocemos. De hecho, recuerdo (esto es anecdótico) de estar en Valencia, en la visita del Papa Benedicto, cuando hizo el papa la visita a España y estábamos alojados en un sitio..., no lo recuerdo bien.

Había muchos pueblos y muchas personas y veo cuando estábamos de madrugada y de pronto “veo” una música y me digo –esto es la aurora-, y era un pueblo de Alicante, que estaban entrando allí en el local que estábamos nosotros y estaban tocando con toques de guitarra y era fácilmente reconocible. O sea, tiene que haber obligatoriamente, algo que nos una (está hablando de arquetipos melódicos) en el inicio de todo esto, porque es bastante parecido a lo que hacemos nosotros. Bueno, aquí en esta zona, nosotros reconocemos muy fácilmente cuando estamos hablando de la aurora de Priego, de Benamejí, de Montilla, porque, está hay lo que hacemos nosotros, aunque tienen distintos ritmos musicales, y muchas letras que son idénticas.

P. 8. *¿Te refieres a la letra o a la música con la de los carmelitas?*

A. E.: Me refiero a las letras.

P. G.: Es que están unidas.

A. E.: Me refiero a la letra..., porque como dice Pedro, en los últimos años si tenemos partituras, bueno entre otras cosas porque tú (señala a Pedro) te has encargado de hacer las partituras de bastantes instrumentos.

P. G.: Si, son adaptaciones, digamos de la misma melodía, adaptaciones de arreglos de acompañamiento y eso. Pero la base estructural y la melodía..., eso no se ha tocado. Nuestro compositor Joaquín Villatoro, también hizo arreglos de la Aurora. Ha habido muchos arreglos y a lo mejor muchas versiones, pero a lo mejor también llevadas por la necesidad de los músicos que ha habido durante la época de la aurora. En esta época hemos tenido..., no sé en qué año concretamente, hubo que pagarles a los músicos para que tocaran.

A. E.: La hermandad ha pasado por épocas de bonanza y por épocas de crisis

P. G.: Sí, yo creo que es algo importante.

A. E.: En los años setenta y ochenta, la aurora prácticamente apenas existía. Hubo muy pocos que mantuvieron las “ascuas” vivas de lo que hoy es una hermandad que tiene trescientos años. En esa época salía muy poca gente a la calle, con muy pocos músicos y con muy pocos cantores. Estas personas, que durante los años realmente complicados mantuvieron como te digo las ascuas, la lucécita para que no se apagara, son a las que nosotros ya nos enganamos en el año noventa, y con el trabajo de la junta de gobierno, esto empezó a resurgir. Y sobre todo también, porque en Castro comienza a surgir la escuela municipal de música, la agrupación musical, etc. Entonces, donde antes había una escasez absoluta de música, pues ahora afortunadamente, ahora no, hace ya bastante tiempo, hay músicos suficientes. Los músicos de antes de esa época, no sé si tenían algún tipo de partitura. En la calle por lo menos cuando tocaban, tocaban de oído en la calle.

P. G.: Estamos hablando de seis músicos, de los cuales a lo mejor eran guitarras, también tenemos fotos de hace mucho tiempo, un saxofón, un clarinete, un acordeón,...

A. E.: La hermandad tiene una relación de hermanos de aquella época. En el siglo XIX, sufre una refundación, a partir de una serie de bulas. A partir de la *Bula Inefábilis*, del Papa León X, creo que fue en el año 1851, no lo recuerdo, cuando se establece el Dogma de la Inmaculada Concepción, la hermandad tiene aquí una especie de renacimiento. Lo que no sé si de esa época había partituras musicales. En esa época, se tocaba prácticamente igual que estamos tocando ahora nosotros, la misma musicalidad, las letras, como digo, hemos ido incorporando otras nuevas. Pero desde esa época la cosa ha ido cambiando poco el tono. Es que no tenemos ninguna partitura..., de trompeta... No porque además en esa época tampoco es seguro que fueran instrumentos de viento los que hubiera en las noches. Pedro está recuperando, una noche de las nueve, sacamos instrumentos de viento y madera, porque él tiene el convencimiento, de que en origen, podrían haber actuado este tipo de instrumentos, más que nuestros instrumentos de viento. De hecho, hay un pueblo de por aquí, que lo que llevan es viento y madera.

P. G.: Como en Priego. Ellos sí que hablan de que ellos tienen la aurora intacta desde..., que no ha tocado la composición, los instrumentos. Eso pueden mantenerlo..., pero como hemos dicho antes, como los instrumentos han sido por necesidad y se han ido añadiendo los que había, entonces, no ha podido mantener, digamos en origen..., pero en Priego de Córdoba sí que hablan de que ellos tienen su música intacta en cuanto a instrumentos.

A. E.: Nosotros estamos pensando, que nuestra actual música, viene de una necesidad de los años cincuenta o sesenta, de tirar de los músicos que había en el pueblo. Y los músicos que había, era cinco o seis músicos que tocaban los instrumentos que tocamos ahora. Es verdad que, de eso hace ya más años, los que cantamos la aurora, lo que hemos oído, son básicamente instrumentos de viento.

P. G.: No deja de ser algo que para ellos es lo habitual que tiene la aurora.

A. E.: En los años setenta se fue mucha gente y se tira de los músicos que servían para esto, para el coro de capilla, para la procesión de la Virgen, cinco o seis músicos que es lo que había en esa época.

P. 9. *¿Tenéis especial predilección por algún tipo de copla?*

A. E.: Cantamos más las que decimos aquí las tradicionales. De hecho esta noche las hemos repetido un montón de veces: la aurora, los hermanos, la paloma,... Son letras que..., bueno la gente se las sabe porque las ha cantado siempre, las saben solo por oídas. Esas son las de siempre, cuando no había librito. La gente se aprendía, pues siete u ocho letras, no treinta y tantas que recoge el libro ahora. Pero es verdad que la gente, sobre todo la gente mayor, cuando nosotros..., cantamos habitualmente la copla que digo yo. Pero si el hermano que está en el coro, y le abre la puerta y le pides opinión, él va a decir siempre una letra tradicional. El repertorio se va repitiendo las nueve noches. Habitualmente cantamos sobre 28 auroras y le damos vueltas a todas las que prácticamente a todas las que la gente se sabe y a todas las que hemos ensayado los tres últimos domingos de noviembre, que es cuando tenemos los ensayos, intentamos incorporar letras nuevas a la

memoria de la gente, porque si no cantamos siempre las mismas. Y las mismas son ocho o nueve. Tenemos..., treinta y tres. Entonces, poco a poco vamos metiendo letras nuevas, para que nos suenen con estilo, tanto como suenan las tradicionales.

Francisco Tamajón: Efectivamente, las que más suenan son las que todo el mundo se sabe. Hay libritos para todos, todo el mundo se acuerda de echar el librito, y al final todo el mundo, la que le viene a la cabeza es la que se acuerda, la aurora, y al final se repite, aunque el hermano salga, es la que se sabe, y es la que por tradición, sus padres es la que le han inculcado y es la que al final...

P. G.: Y luego hay muchas casas que quieren una letra todos los años. Por ejemplo, yo cuando llego a la mía, pues me gusta que canten esta...,

P. 10. *¿En qué fechas realizáis el Rosario?*

A. E.: desde el día de San Andrés, desde el amanecer del día 30 hasta el 8 de diciembre, nueve noches, una novena.

P. 11. *¿A qué hora?*

A. E.: entre las 5 y las 7 a.m.

P. 12. *¿El Rosario de antes es igual que el de ahora?*

A. E.: A principios de siglo, había rosarios todos los días. Cuando se terminaba de cantar, se hacía un Rosario. Eso se intentó recuperar, pero eso era inviable. Bueno, porque el que trabaja a sus horas..., termina de cantar y se va a su puesto de trabajo... Antes había muy pocos hermanos y se podía terminar antes de cantar y entonces te dejaba un margen de tiempo para poder hacer el Rosario. Ahora que terminamos de cantar a las siete, el único Rosario que se hace en la calle es el del día 8. Termina la procesión y una misa.

P. 13. *Los años en los que habéis visto una mayor asistencia.*

A. E.: Pues los estamos viviendo ahora. Es verdad que llevamos una línea ascendente desde hace ya bastante tiempo. Nosotros partimos, bueno nosotros, la junta de gobierno que se formó en el noventa y cinco o noventa y seis. Partimos de una hermandad, que entonces tenía ciento cuarenta y tanto hermanos y ahora, este año que hemos tenido junta de gobierno para admitir a los nuevos hermanos que son ocho, y vamos adosados trescientos. La hermandad lleva teniendo una época ¿dulce? de hace ya veintitantos años. De todos modos lo que estamos viendo ahora es un reverdecimiento de multitud de hermanos, de niños, de mujeres, de hermanos que hacen venir a sus niños también... Que eso si es novedoso, pero esto, esto que tú has visto esta noche del coro con venir siete u ocho críos de ocho o nueve años..., eso antes no existía. Antes salíamos los hermanos juntos, todos adultos, y había muy poca presencia femenina. Se ha abierto mucho el abanico, presencia de mujeres, no solamente en la junta de gobierno que tenemos trece hermanas, entre las

hermanas, la presencia en la calle, en el coro de cantores. En ese sentido, la hermandad ha dado un giro de 180 grados. No le hemos cerrado la puerta a nadie.

Francisco Tamajón: Ha sido por voluntad propia

A. E.: Es una hermandad en la que participan altos cargos de las hermandades del resto del pueblo. Yo creo que es la hermandad más popular que tenemos aquí en el pueblo. Numéricamente a lo mejor hay otras. La de la Virgen de la Salud, que es la patrona del pueblo. Pero esta es una hermandad muy *sui géneris*, con carácter propio (...) Nuestro propio funcionamiento, en el sentido de carácter abierto, de los actos religiosos, del acto popular que tenemos el último día, que hay migas para todo el pueblo, una vez que termina el acto religioso, de la misa, la presencia de los jóvenes, con sus niños, todo esto le ha dado..., le está cambiando la cara ¿no?, le está dando un nuevo carácter a la hermandad. Así que, ya veremos si esto se consolida o es agua de mayo..., es pasajero (...) La hermandad se está planteando poner *números clausus* a los cantores. Porque ahora mismos le estamos cantando a todos los hermanos. Claro, tenemos el tiempo que tenemos, nueve noches y de cinco a siete, estamos limitados. Entonces, no podemos, aunque el abanico para ser hermano, está abierto, que sigamos cantándole a todos los hermanos, eso es ya para pensárselo. Hoy por ejemplo, hemos acabado a la siete y cuarto. Un día normal, para la gente que trabaja, hubiéramos acabado tarde. Hay gente que va a Córdoba, a la aceituna, etc. Y todo el mundo de la aurora sabe que a las siete o a las siete menos cinco estamos acabados.

P. 14. *Las salidas las realizáis por la mañana verdad, no hacéis fiestas ni verbenas.*

A. E.: No, nosotros tenemos las actividades por la mañana, nos vemos aquí sobre las 4:30 a.m. y cantamos, tenemos un triduo, dedicados a los hermanos que han fallecido durante este año, y bueno, 5, 6 y 7 por la tarde el Triduo (¿...?) Ocasionalmente el ayuntamiento nos ha pedido que cantemos, pero muy ocasionalmente porque la aurora, no quiere perder la seña de identidad que supone que canta nueve noches al año y que canta en unas fechas determinadas. Algunas veces en algunas ferias artesanales, algunas ferias de pueblos, en la Diputación de Córdoba, en algún acto muy puntual el ayuntamiento a lo mejor nos pide que, como somos uno de los sellos distintivos del pueblo, pues nos dice que cantemos, por ejemplo en octubre (...)

P. 15. *Tenéis ermita propia.*

A. E.: Nosotros estamos situados en la Ermita Ntra. Madre de Dios.

P. 16. *Y la imagen, ¿es de la Virgen de la Aurora?*

A. E.: Sí. Es una escultura, una donación del año 91, Se llama..., Antonio Borrego..., lo tengo que buscar, es un escultor madrileño. La escultura se hace en Madrid, se esculpe y se pinta en Madrid. Es una donación de un hermano. Hasta entonces (año 91), se hacían los cultos con la Virgen del Rosario, que es la que está en el altar mayor, la que tiene el manto azul. La nuestra es una pieza enteramente de madera.

Preguntas relacionadas con las creencias religiosas y otras emociones

P. 17. *¿Qué sentido tiene para vosotros este tipo de cultos?*

A. E.: Yo te hablo desde mi punto de vista. Estoy seguro de que dentro de la hermandad, se puede encontrar gente que le gusta por tradición, le gusta porque le hace recordar pasajes familiares de cuando era pequeño y sus padres le levantaban para que los vieran, o me consta que, esta madrugada, he llamado a un hermano castreño que está en Lanzarote, y me tiene dicho que en estos días, a las cinco de la mañana lo llame para oír la que se canta en la iglesia. Simplemente lo llamo, le pongo el aparato (el móvil) y le digo buenas noches... Sobre el punto de las emociones y las sensaciones, te vas a encontrar opiniones para todos los gustos. Algunos los hacen porque es un momento festivo del pueblo, porque es a las cinco de la mañana. Yo desde mi prisma personal y como católico, apostólico, romano, para mí es una festividad religiosa, en la que rendimos culto a nuestra Virgen, en este caso a la advocación de la Aurora. Pero para mí, estamos rindiendo culto a la Madre de Dios. Entonces, mis sentimientos cuando estamos en la calle, y cuando estamos en los triduos y cuando estamos en los actos del día 8, yo estoy en un acto religioso de mi Madre, de mi Madre del Cielo, y lo vivo de esa manera, pero ya te digo que eso es una cosa absolutamente personal, personal e intransferible. La verdad que todos nos encontramos en María. Unos por tradición, otros porque le gusta la música, otros por otras cuestiones, pero la protagonista de las fiestas, para mí, es la Virgen.

Francisco Tamajón: Vaya, yo coincido en la mayoría de los aspectos. Para mí, es mi penitencia. Un saludo a la Madre, que es María, por las calles de mi pueblo, que es lo más grande. Es verdad que (¿...?) como la Aurora para mí, no hay otra cosa. Porque es que a mí me obliga a levantarme a una hora que no es habitual, que este año por circunstancias, me ha pillado de vacaciones, pero por norma yo tengo que..., muchas mañanas, de dejar de cantar e irme al trabajo, porque no me da, no me da tiempo. Entonces, para mí es un esfuerzo, un sacrificio, y es lo que yo me pongo, es mi penitencia. Es lo que a mí me llena, el salir a cantar y alabar sobre todo el nombre de María por las calles de mi pueblo. Entonces, me llena de satisfacción, de gozo..., para mí es pleno. Es verdad que otros salen por tradición, por la fiesta (¿...?) antiguamente la juventud, porque no te dejaban salir tus padre a esas horas, tenían que salir acompañados por los padres, entonces era una novedad, vas consolidándote en el tiempo, vas echando raíces y sabes lo que quieres (¿...?) es la luz que me ilumina.

Pedro Granados: Me viene a la mente una época, que por suerte ya se ha terminado y hablando lo que era la juventud, que cerraban la discoteca y era como la excusa para estar más tiempo en la calle, y sí que había una afluencia en los días festivos de gente joven que venía alegres y con mucho alboroto y digamos que no tenía que ver nada con todo esto pero sí estaban las calles llenas de ese ambiente, digamos... Yo el hecho de ser músico, también tiene que ver en que la aurora me guste, por tradición, porque desde mi infancia siempre me ha gustado salir siempre desde que era pequeño. No tan vinculados a ellos, religiosamente, pero bueno, se vive también (...) espiritualmente.

A. E.: Mira Rafael: Antonio Fernández Dorrego, escultor gallego, afincado en Madrid. Ese es el escultor que en el año 91 (...) es que el que dona la imagen a la hermandad.

Entrevista 4. Hermanos y hermanas de la Aurora de Cambil (Jaén)

Información sobre la entrevista	
Participantes	Simona Morales Oya, Virtudes García Montoro, Gregoria Almagro Rodríguez, Eufrasio Alcaraz Castro, Antonio Gamiz Monzón, Modesto Vidal Rodríguez, Manuel José Molina Almagro, Ana Ramos Ruíz y Antonio Gámiz Castro
Tipo de entrevista	No estandarizada con preguntas sobre la hermandad y pensamientos sobre la religiosidad particular.
Lugar y fecha	Cambil, 29-12-2022.

Presentación

Simona Morales Oya: Pues yo soy Simona. Soy la presidenta de la asociación. Porque de unos años “para acá”, se hizo una asociación por si se podía ayudar más oficialmente y todas esas cosas. Pero bueno, realmente se está haciendo, lo mismo que se hacía antiguamente. Se mantiene con la lotería que hacemos todos los años. Y desinteresadamente, porque toda la gente del pueblo es la que va en la tambora. Solemos salir dos veces al año. Bueno, dos veces..., salimos el 7 de diciembre, que parece que es cuando empezaron a salir. Era la Virgen del Rosario, y luego ya cambiaron a la Inmaculada. Pero nosotros salimos la noche del 7 al 8. Ha habido años en los que hemos estado toda la noche hasta la mañana. Antiguamente si estaban toda la noche. Pero ya nosotros, para mantener la tradición, hemos decidido eso. También para que no se haga tan agobiante para los que están y no se harten.

Y luego salimos también, a la semana siguiente, pues con las canciones de ánimas, pidiendo casa por casa. Hacemos un recorrido a todo el pueblo. Cada día hacemos un barrio, y vamos pidiendo alimentos. Porque desde el año..., cuando fue aquella crisis..., aquella tan grande, que había colas en todos los comedores y todo, pidiendo para comer..., Pues lo propusimos y les pareció a todos bien y salimos a pedir. Y recogemos bastante, porque recogemos un camión de comida todos los años. Y este año ya lo hemos recogido también, lo estamos empaquetando y arreglándolo para llevarlo al comedor de San Roque.

Eso es lo que hacemos actualmente, salimos el día 7 de diciembre, hacemos el recorrido por el pueblo y, venimos luego por el cura, nos lo llevamos a la Ermita del Señor del Mármol, que está ya la Virgen preparada, que nosotros le llamamos la Aurora, pero no sabemos si será la Aurora, porque luego he visto yo auroras, en Priego por ejemplo, y las he visto de otra manera. Están sentadas, y están con el “dese” (trono) debajo y todo eso, pero esta no. Esta es una Virgen como una Inmaculada, de pié, de olivo que es. Pero esta es que se compró. Porque hubo un tiempo, en el año sesenta y tantos, no sé exactamente, se disolvió la cofradía. Entonces, el hermano mayor era el padre de mi prima. Era el tío Juanillo “el de la caja”, Juan Almagro. Y entonces, él era el que lo tenía. Pero aquello entonces se disolvió, porque en aquel momento, el cura que teníamos de turno, no le

pareció conveniente, decía que era una fiesta de borrachos y de eso, y aquello se eliminó. Y luego en el año 81 me parece – ¿no Antonio?- se retomó. Vinieron los primos de Madrid. Mi tío Antonio, Juan Felipe, Julián,... Ellos se juntaron todos y entonces con la ayuda del Ayuntamiento, se revitalizó. Vaya salieron ellos por las calles, se pidió, se compró la Virgen, se hizo una fiesta muy grande y entonces estaba el mismo cura. Y al llegar ahí, a la misma plaza, pues el cura, al ver la gente que había, y la gente que iban bien y todo eso, pues abrió las puertas de la iglesia para que entrara todo el mundo y entraron a la Virgen. Fue muy emotivo aquello. Entonces, a partir de allí, empezamos a salir. Antes estuvo Juan Felipe, Julián ¿no? Luego estuvo mi tío. Mi padre siempre ha estado también, y ya ellos muy mayores, con ochenta y tantos años, pues en el año 2005 creo, entré yo de presidenta. Entonces si hicimos una reunión más o menos y escribimos el libro (libro de actas), después ya no hemos escrito nada, aunque lo tenemos todo registrado, porque yo tengo unos sobres, y en los sobres yo pongo manualmente, tanto de esto, tanto de lo otro, hemos comprado esto, hemos comprado lo otro, y lo llevo todo registrado bien. Porque si alguno quiere mirarlo, lo ve. Pero no funcionamos como una asociación con los libros de actas y todas esas cosas. Porque desde que estoy yo, lo estoy haciendo. Y ahora a ver, si estos jóvenes que vienen se echan ha(cia) delante y se quedan con el cargo, pues ahí los llevamos como podemos

Comentario Rafael Jiménez Rueda: Estupendo me has respondido a todas las preguntas. Te las iba a hacer poco a poco, pero me las has respondido todas.

Pregunta 1: ¿Sobre qué hora realizáis la “tamborá”? Me dices el 7 y el 8 de Diciembre.

Simona: Empezamos a las diez de la noche, primero hay una pequeñita tambora y todos nosotros vamos, pero es para los niños, para ver si así se van introduciendo y no se pudiese perder la tradición, vamos detrás de ellos. Entonces a las diez de la noche, empezamos todos nosotros y vamos por todos los barrios del pueblo. Antiguamente, iban a Albuniel, a los cortijos, a todos los sitios, pero aquello se quedó. Pero ahora ya lo hacemos así. Luego, salimos venimos a por el cura, vamos a por la Virgen, hacemos procesión, después se le hace la fiesta a la Virgen, en la iglesia, la misa y cuando se sale se lleva otra vez la Virgen a la ermita y a continuación hacemos aquí una chocolatada.

P. 2. ¿Entonces tenéis el día 7 y 8?, ¿El día 7 hacéis una salida a las 22:00 de la noche y luego el día grande el día 8?

S.: El día 8 (de diciembre) tenemos una comida/convivencia y nos juntamos todo el que se quiere apuntar. Antiguamente, eran habichuelas lo que hacía el hermano mayor, una buena “de esa”, de habichuelas y claro, como estaban cansados de andar “parriba” y “pabajo”, por lo que iban era a comer calentito y bien. Hemos dejado que las habichuelas sea el plato principal de la comida.

P. 3. ¿Utilizáis algún tipo de vestimenta?

S.: No, nosotros no hemos utilizado, -¿antiguamente se ponían algo? -. No aquí no. Aquí hemos ido cada uno con una ropa y es todo el pueblo el que acude. Nosotros estamos ocho o diez, o doce, y luego ya vestimenta ninguna. Instrumentos van dos guitarras, van

panderetas la botella del anís, hay dos campanillas, porque este año he comprado una, antes había una antigua que..., está ahí, que la lleva el hombre más mayor, ¿no? (pregunta al grupo), ¿es el más mayor? Él vendrá ahora a lo mejor a las 7, porque le he dicho, sí que se acerque.

P. 4. *¿Y ese instrumento que tenéis hay?*

S.: La tambora, se incorpora en el año 1880 o por ahí

P. 5. *¿A raíz de qué se incorpora?*

S.: A raíz de que iban con los panderos e iban con eso, a raíz de dar más sonido para que todos los cortijos se enteraran.

P. 6. Pero, ¿campanillas también lleváis?

S.: Campanillas también llevamos sí. (Saludos). Él es bisnieto del hermano mayor, es su sobrino. La tambora hay que..., todos los años hay que templarla, hay que apretarla, (comentario: Manuel hay ya que apretar la tambora). Entonces cada año hay que apretarla para tensarla, para que vaya saliendo el sonido mejor y luego cada año, cuando terminamos, pues ellos la aflojan, para que no se estropee.

P. 7. *¿De qué material está hecha?*

Antonio Gamiz Monzón: Pielas, desde que yo estoy, yo he puesto dos pieles, hemos comprado dos pieles y se les han puesto porque se han roto. Y eso viene de Valencia, porque por aquí no hay. Yo intenté buscar en Jaén, la primera me parece que fue, ¿en el Real Musical? Y la segunda ha sido en el Ayala o al contrario. Hay uno que se ha perdido no se cuál que ya la he "enterrao", y ya queda otra.

P. 8. *¿Es difícil encontrarlas?*

S.: Sí, es difícil, ya por internet tiene que ser.

P. 9. *¿Es muy antiguo?*

S.: Es antiguo, y además que no es el típico tambor de esos de por ahí fuera. Que por ahí si hay bastantes tamboras, pero son de otro tipo.

Comentario del entrevistador: Claro, porque tienen una medida estándar y éste sea un poco más especial también. Y los parches no los pusisteis encontrar de manera estándar.

P. 10. *¿Cómo habéis aprendido la música, por tradición oral, de padres a hijos?*

S: De ellos de uno a otros y ya está

P. 11. *¿Aprendéis por música?*

S.: Bueno, ellos si saben música,

Comentario de los demás participantes: ¡Aprendices, estudiamos un poquito!

S: ¿Pero tú si sabes solfeo?

Comentario de los demás participantes: ¡Nos defendemos un poco!

S.: Yo sé solfeo, pero no tengo oído ninguno. Yo no toco nada.

P. 12. *¿La música que utilizáis es siempre la misma o cambiáis la temática de las letras? Me explico: si utilizáis la música que cantáis para las ánimas.*

S: Las de las ánimas tiene distinto tono a las de la aurora, las de la aurora tenemos quince o dieciséis estrofas, las de las ánimas hay cuatro, cinco o seis.

P. 13. *¿Utilizáis música diferente?*

S.: Se cambia un poco el tono, pero el tono es distinto

Comentario de los demás participantes: El tono es siempre igual, la letra es la que cambia

S.: y el tono porque las ánimas, a ver, tocarlos, cantadla , cántala Antonio, las de las ánimas

Comentario de los demás participantes: Es siempre el mismo tono.

S.: yo creo que no.

Canta:

A las ánimas benditas
no hay que cerrarle la puerta,
que diciendo que perdonen
ellas se van tan contentas
Dale por amor de dios limosna de calidad
a las ánimas benditas que dios te lo pagará.(Estribillo)

S.: Cántale la de la Aurora, "A la aurora venimos buscando...". Yo creo que cambia.

Cantan en grupo:

A la aurora venimos buscando
que dicen que anda por este lugar,
recorriendo rosas y jazmines

para los devotos que van a rezar (bis)
Llevad bien, coged esa rosa fragante y hermosa
que pintó la Aurora contra Lucifer (bis) .

Comentari de los demás participantes: Es que se repite,

S.: Yo creo que es tono distinto. A”mos “a ver que sea sobre lo mismo , pero creo que es tono distinto. Tú que entiendes de música.

Comentario del entrevistador: Son dos melodías diferentes.

P. 14. *¿Tenéis especial predilección por alguna copla en especial tanto de ánimas como de la aurora?*

S.: Sí, la primera. Esta es la primera y la de las ánimas, cuando vamos pidiendo pues igual que venimos pidiendo. Hay unas muy bonitas, unas letras muy bonitas unas coplillas muy bonitas, porque la de la Santa Rosa de la cueva es muy bonita, la del Rosario.

P. 15. *¿Son letras locales, o las habéis copiado de algún cancionero?*

S.: No, esto es de aquí. Nosotros la hemos sacado de aquí. Pero sí que es verdad que cuando nos juntamos con los de Luque, decían las mismas canciones pero con otro tono, porque ellos hacen..., yo que sé..., como los campanilleros, distinto, pero muchas canciones si coincidíamos, verdad.

Comentario de los demás participantes: Sí, normalmente la temática es casi la misma.

S.: La letra coincidían “letrillas”.

Comentario del entrevistador: Las letrillas, con algunos cambios, cogiendo la misma letra adaptándola a la localidad.

S.: Eso, si y en Campillo pasa igual, tienen letras de estas, a lo mejor no las tienen todas, porque nosotros es que hemos recopilado muchas ,verdad, pero ellos cantan menos canciones, nosotros cantábamos más, pero algunas si se repiten.

Comentario demás participantes: Aquí al pueblo hay una coplilla de estas, no ,que al entrar al templo hace referencia a imágenes y luego con el cura , recoger al cura.

P. 16. *¿Me habías dicho que aquí estaba en principio la Hermandad del Rosario?*

S.: No, la Hermandad era las Ánimas del Purgatorio, las santas ánimas, que por eso he traído el libro

P. 17. *¿Y esa hermandad no hay noticias de ella desde el siglo XVI?*

S.: Sí, Hay escrito. Hay registro desde el siglo XVI. Anotaciones de los hermanos mayores..., hay anotaciones. Y luego ya a partir desde que se incorporó la tambora en el siglo ¿? Entonces ya se salía también. Se decidió de salir en el Rosario, el día de la Virgen del Rosario, que era el 7 de diciembre. La Virgen del Rosario, antes era el 7 de diciembre. Lo que pasa que luego cambiaron el nombre, según lo que yo he leído, en lo que escribió Manolo Cubillo, en lo que ha estudiado él y lo ha sacado. Se ve que es eso, y además en los rosarios, es la Virgen del Rosario.

P. 18. *¿Tenéis noticias sobre si hubo conventos de frailes?*

S.: Aquí ha habido conventos. Los Basílicos, estaban en La Mata. En Matamejé, había un convento, pero ese ya hace tiempo que no...

Comentario de los demás participantes: Una "cortija".

S.: Y en Albuniel me parece que había otro.

Comentario de los demás participantes: Sí de monjas, había uno.

S.: No, antiguamente. Eso que había de monjas, era una casa que venían hay con los niños y eso. Pero antes si había allí otro convento creo yo, en Albuniel. Pero que los Basílicos si han estado ahí, muy cerca, tirando para Huelma unos kilómetros antes.

Comentario de los demás participantes: Siete u ocho kilómetros hay.

P. 19. *De Aquí de la zona está Cambil, ¿hay algunas localidades cercanas que todavía estén practicando este tipo de cosas?*

Comentario de los demás participantes: Hay en la Guardia

S.: ¿En la Guardia? ¿En la guardia salen los auroros? En el Campillo. Está yendo para Granada en la cuesta que se sube, que hay una cooperativa en la misma autovía, a mano izquierda, conforme vas a Granada. Pues el pueblo pone hay Campillo, ahí está. Es lo que sabemos pero bueno, nosotros no hemos ido.

Comentario del entrevistador: Para terminar, unas preguntas un poco más intimas . Si queréis responder, que no es necesario que lo hagáis.

Preguntas relacionadas con los pensamientos acerca de la religión

S.: Tú pregunta y si podemos te respondemos.

P. 20: *¿Qué sentido tiene para vosotros este tipo de cultos? Si queréis me respondéis de forma individual o creéis que tenéis que responder algo al respecto.*

S.: Más vale individual, ¿no? Yo para mí, el sentido es que nuestra familia lo ha tenido y se ha preocupado de que esto salga adelante y entonces para que no se pierda. Me dijo el primo (Julián) que no lo dejara. Entonces es muy emotivo para mí, por eso. Luego por lo demás, pues también, porque yo soy católica. Entonces todo lo que hacemos aquí, está dentro de lo que podemos hacer. Yo ya he dado mi opinión, ahora vosotros.

Respuesta participante 1: Estábamos desde “pequeñillos”, desde las raíces y lo estamos viviendo y eso es lo que sabemos y nos gusta.

Respuesta participante 2: Y luego normalmente, la labor que hacemos , pues también a la hora de recoger comida , alimentos que cogemos.

Comentario R. J. R.: Como obra de caridad.

Respuesta participante 3: Exactamente, eso es también una labor tan importantísima que hacemos todos los años. Recoger alimentos para los necesitados, eso es fundamental para nosotros.

Respuesta participante 4: Y luego la tradición, que está “arraigá” a nuestra familia, la señal de identidad del pueblo, y luego la obra social que hacemos.

S.: Voy a decir una historia, que esa no la sabes. La tambora antes, la llevaba antes un señor más mayor, pero claro, ya era mayor, estaba muy mal y un año, el año que yo cogí la tambora, pues el pobre es que ya no podía. Entonces el muchacho que ahora la lleva, que es Antonio, pues la cogió. A partir de que la cogió, pues ya la toca todos los años él. Este hombre lo hacía muy bien, pero ya no podía llevarla, si es que no podía con su alma. Y bueno, ya llevamos desde el 2005, que él entró conmigo ¿Cuántos años llevamos? Veinte años casi.

Comentario de los demás participantes: Diecisiete o por ahí, diecisiete para dieciocho.

S.: Pues esos años llevamos.

Comentario del entrevistador: Y bueno..., cosas también como me has comentado, más intimas. Claro al introducirte de lleno en este tipo de cultos, a veces te hace sentir cosas muy especiales.

S.: Te emociona.

Comentario del entrevistador: Te hace ponerse más en contacto con este ambiente religioso y a veces cuando uno está en situaciones existenciales, un poco complicadas, uno acude a lo que sea necesario para intentar, por lo menos vivir quitarle un poco de ansiedad al asunto y vivir con más calma. O sea de intentar encontrar algún tipo de recompensa espiritual, mediante todo es este tipo de realizaciones, de cultos, de asistencia, de mantener la tradición.

P. 21. *¿Vosotros cuando hacéis cosas de este tipo, tenéis en mente recibir algún tipo de premio, de recompensa espiritual?*

S.: Yo creo que no. Cuando se hacen estas cosas, no se piensa en que te puedan recompensar, piensas en lo que puedes ayudar, que es otra cosa distinta. Además, yo por ejemplo no pienso que hay que pedir, hay que dar y ya recibiremos si tenemos que recibir, y si no, pues lo que Dios quiera. Hay que ser así.

Respuesta participante 1: Este tipo de encuentros, de reuniones, de asistencias como has dicho, lo que se pretende para los cristianos no creyentes es que se siga actualizando el evangelio: dad y se os dará, pedid y..., Bueno, pues ponemos en práctica el evangelio. Para los creyentes, nosotros, los que no se enteren... Pero bueno, una obra social más, nosotros esperamos en el premio, que el señor nos lo pagará.

Respuesta participante 2: Como dice la canción .

Respuesta participante 3: Para nosotros los cristianos es así. "Pa" otros..., hay mucha gente que no es cristiana, que no es creyente.

S.: Colabora y da y está.

Respuesta participante 4: Pero nosotros no, nos tiene que llevar al encuentro, a ese encuentro personal e íntimo con el Señor mediante la Eucaristía.

S.: Es que lo tenemos todo. Está todo, está todo encaminado, una cosa con la otra, tal como lo han dado la tradición. Es así, ayudar a los demás, porque las ánimas cogían y pedían y pagaban las misas, a los que no tenían nada, pagaban entierros porque "esos" no tenían nada. ¿Cómo?, con los dineros que hacían. Porque los dineros que le daban de limosna, pues eso lo invertían en ellos, y además toda la comida. Hacían subastas en el pueblo y con el dinero ese, lo hacían, ayudaban a los más necesitados. Por lo tanto, desde el principio ha sido ayudando a los demás. Yo creo tal como lo vamos viendo, y lo que nos van diciendo, porque los que estudian..., Tenemos otro "librillo", que era de Mendoza. Era..., Amescua, el libro pequeñillo. Amescua, me parece que se llama el que lo escribió. Y también pone igual: que se preocupaban por los demás, y que tenían bienes, tenían una casa, tenían olivas. Pero cuando la desamortización..., Entonces se lo quitaron todo. Pues claro, en la casa meterían a la gente que no tuviese nada. Si tenían siete olivas, que se las había "dao" quien sea, pues la cogerían y con ese aceite, pues tenían para las lámparas y para lo que le ofrecieran a las ánimas. Nosotros también le ofrecemos una misa a ánimas, cuando hacemos la recogida de alimentos, pues le hacemos una misa a las ánimas también.

P. 22. *¿Cómo veis el futuro de esta tradición? ¿Qué hacéis para mantener la tradición?*

S.: Nosotros ya te he dicho, hemos hecho la tambora para los niños. La hacemos antes a las seis y media de la tarde para que los niños acudan. Pero que bueno, no sé, tengo miedo, yo tengo miedo de que se pueda perder.

Comentario demás participantes: Sí, hay que reinventarse, adaptarse a los tiempos.

S.: Los más jóvenes tendrán que echarse para adelante, porque los años van pasando.

Comentarios de los demás participantes: Los jóvenes no están por la labor.

S.: Hay muchas tareas, es que hay muchas tareas. Tienen el campo, tienen su trabajo, tienen sus estudios y tienen tantas cosas, que luego a la hora de esto... Ahora mismo, mi hijo está en el campo que estaba en la aceituna todavía, terminando la última oliva. Antonio que tenía que estar también, los animales, que se le ha presentado ahora...

Comentario demás participantes: Diez mil cosas tenemos

S.: Yo les digo a ellos: ¿cuándo vais a tirar?, y ellos me dicen: ¡mientras tu estés!

Comentario de los demás participantes: Esta la vida muy mala. Hay que aprovechar al máximo los días.

S.: Y yo intento el máximo posible, molestarlos a ellos lo menos posible.

Comentario de los demás participantes: Hasta que nos toque la lotería, hay que estar de sol a sol. El futuro bueno si es que... La juventud de hoy tiene otras cosas. Pero que bueno, que siempre habrá algo.

S.: Este año ha habido mucha gente también.

Comentario del entrevistador: Este trabajo yo lo empecé en 2011, y estuve durante dos años trabajando en la Subbética. Y ahora como lo he vuelto a retomar, me está sorprendiendo un poco, porque estoy viendo más gente que antes, y gente muy nueva también, y parece que la cosa se va animando con la juventud también.

S.: Yo lo he intentado en el colegio. Pero que no. Los chicos vienen cuando eso de la tambora, salen todos los chicos, salen a las seis y media. Además, en el video que te he mandado, en uno que iban los niños, era el video de la tarde. El primero era el de la tarde, cuando estuvo aquí Andalucía directo. Ya han venido varias veces. Yo creo que tienen que ocupar espacio y dicen vamos a Cambil.

Comentario del entrevistador: Bueno son tradiciones muy antiguas, y se tienen que mantener. Está bien que la televisión se interese por esto, y que la gente lo vea también, forma parte de nuestra cultura.

S.: La verdad es que en el programa de Atrápame, ya he sentido tres o cuatro veces la tambora. Le han preguntado que de dónde es la tambora, que qué es lo que hacen, y con las preguntas para equivocar a la gente.

Comentario de los demás participantes: Sí, la mujer de Andalucía directo se enteró bien. Estamos aquí en Vilches con la Tambora. No quise decirle porque estaba en directo. - Estamos con la Tambora aquí en Vilches-

Comentario del entrevistador: Bueno estupendo, pues nada Simona, muchas gracias por haberme concedido este rato.

S.: Anda y aprieta la tambora. ¡Que le aprietes los cordones!

ANEXO III



ANEXO III. DIARIO DE CAMPO

Informe 1. Miguel Manzano Alonso, 31 de julio de 2021

Llegar hasta D. Miguel Manzano Alonso ha sido complicado. Debido a la pandemia hemos tenido que posponer el encuentro en varias ocasiones. Es normal, está ya mayor y tiene que cuidarse. Yo hablé con Miguel hace ya algunos años. Creo que fue en 2009 en un concierto que dimos en el casino de Salamanca, allá por mis años de estudio. Recuerdo que toqué un fandango serrano junto a mi compañero de estudios Javier Montes. Nos salió muy bien y recuerdo que la gente nos aplaudió muy fuerte. Después de actuar, se me acercó Miguel y me comentó lo interesante de la mezcla que habíamos conseguido, con mi sonoridad andaluza y con la flauta de tres agujeros de Javier. Se ve que le gustó la mezcla. Después de algunos años, volví a comunicarme con él por medio de correo electrónico, donde estuvimos tratando el asunto de los sistemas melódicos en algunas de las piezas del Rosario de la Aurora. Sus apreciaciones me sirvieron bastante. Y pasaron los años pues esto fue en 2015.

El siguiente contacto que comenzamos a tener fue a raíz del asunto de mi tesis doctoral. Contactamos por teléfono en alguna ocasión antes del encuentro, pues como he comentado al principio, era imposible que me pudiera acercar a su domicilio por el asunto de la pandemia del COVID-19. Pero ya pasaron las limitaciones a la movilidad, y afortunadamente este verano, podemos movernos con absoluta libertad y es lo que me ha permitido acercarme a su casa, hablar con él, conocerlo y disfrutar de un espléndido almuerzo que nos preparó su mujer.

Es una persona amable, simpática, muy observadora y con una inteligencia musical sorprendente y estuvo muy atento a como yo cantaba, y muy interesado en todas mis apreciaciones sobre la música tradicional. Hablamos durante horas. Llegué sobre las 11 de la mañana a su casa y estuvimos hablando sin parar hasta la hora de almorzar. Luego comimos, nos tomamos un café, él se echó un rato y comenzamos con la entrevista. Anteriormente habíamos hablado sobre el objeto de mi tesis, analizamos un montón de melodías del Rosario de la Aurora. La sobremesa fue para declaraciones más personales y experiencias en torno a la música y alguna que otra aclaración sobre las variantes melódicas.

Informe 2. Hinojosa del Duque, 7 de enero 2022

Es la primera salida de campo que hago en este trabajo y el entusiasmo me ha acompañado durante todo el proceso del viaje, del encuentro con los contactos y con la visita al pueblo de Hinojosa del Duque en la provincia del Córdoba. Esta zona tiene un encanto particular. Es una especie de altiplanicie que se alza por encima de la campiña cordobesa, y cuya altitud y paisaje es muy atractiva para la vista, sobre todo para aquellas personas que no conocen este lugar. En la época en la que he venido, todo está verde y húmedo y los campos resplandecen por ese color y por ese frescor que invade el lugar.

Hemos tenido un pequeño malentendido en nuestro encuentro, pues en principio quedamos el miércoles 5 de enero de 2022. Pero sucedió que yo quedé a la espera de que me llamaran, y los contactos creyeron que el día y la hora ya se habían concretado. Total que como no me contestaron yo entendí que no podían, motivado por las fiestas navideñas. Volví a llamar el jueves 6 de enero y me sorprendió que la mujer con la que contacté estaba enfadada, porque me dijo que se habían quedado esperando, ella junto a un grupo de amigas y el párroco de la localidad. Pensaron que había sido una broma, una inocentada. No sabía que decirle, le pedí disculpas y le comenté que tenía pensado ir al día siguiente, a lo que ella ya con cierta desconfianza me respondió que intentaría llamar otra vez a las compañeras para que asistieran a la cita.

El día que llegué al pueblo, el viernes 7 de enero, hacía bastante frío. Mientas hacía hora, estuve tomándome un café cerca de la Iglesia de San Juan Bautista, y había un chaval hablando sobre temas de política junto con el señor que estaba tras la barra. Luego este chaval sería el que me guiara y me contara la historia de la Iglesia de la Aurora, que está en el centro de la Plaza del Pueblo, pero yo aún no lo sabía.

Ya era casi la hora y se acercó a mí D. María Reyes Revaliente Murillo, la cual me volvió a referir otra vez el asunto del encuentro fallido del día anterior. ¡Creían que había sido una broma que alguien les había gastado!, ¡una inocentada! Pero ya una vez que entramos en conversación y se unieron las demás compañeras y el cura, y viendo la seriedad de las preguntas y mis intenciones, se calmaron y comenzamos con la entrevista. María y sus compañeras respondieron a las preguntas de forma muy natural. Luego se nos acercó el párroco y comenzó también a hablar sobre los auroros de la localidad. La entrevista salió muy bien y al terminar nos acercamos a la Ermita de la Virgen del Castillo. En esta se encontraba un joven que me contó un poco la historia de esta ermita. Me sorprendió el conocimiento que tenía de la historia de la misma y de los acontecimientos que allí sucedieron durante la Guerra Civil. Por lo visto, el bando republicano utilizó el espacio interior de la ermita como granero, y llevaron a cabo una serie de actuaciones anti-religiosas, que no tuvieron más objetivos, que los de encender la ira del bando contrario. El joven estaba un poco cohibido y no quiso que le grabase las conversaciones más delicadas, por miedo a que le pudiera generar algún tipo de problema. Hice caso omiso a sus peticiones y no lo grabé y tampoco anoto aquí nada de lo que me comentó por respeto a su decisión. Solo comentar que en este pueblo, Hinojosa del Duque, tuvo que haber muchos problemas entre ambos bandos, y me temo que aún quedan las rencillas de esa época.

Informe 3. Rute, 09 de julio 2022

Ayer fue el primer día que tuve contacto con los auroros de Rute. Hace doce años que no he vuelto a tener trato con ellos, pues cuando terminé mi trabajo, comencé a dedicarme a otras cosas de mi interés. Cuando llegué a Rute, a eso de las 00:00, sabía a lo que iba. Había dedicado parte de la tarde a preparar todos los dispositivos para el asunto de la grabación y no tenía las preocupaciones que en el pasado tuve, pues sin apenas recursos, solo con mi cámara de fotos fujifilm, hice prácticamente todo. Ahora más dispuesto y con más “cacharros” (cámara de video, grabadora digital, cámara de fotos, un móvil que hace todas estas funciones, etc.), estaba más seguro.

Nada más llegar al Santuario de la Virgen del Carmen, me encontré con un chaval de dieciocho o diecinueve años, al principio no lo conocí, pero luego me di cuenta de que era uno de los niños que tenía fotografiado en el anterior trabajo. Había crecido mucho. De todos los componentes del grupo, sólo reconocí a unos cuantos, había muchas caras nuevas. Primero me atendió Antonio Rabasco, que se alegró mucho de verme y luego me presentó a Antonio Padilla Cruz, responsable de los auroros de la hermandad, al cual le expliqué mis propósitos: que estaba haciendo un trabajo para sacarme el doctorado en la Universidad de Granada, y que quería grabarlos para obtener material para el mismo.

Esto del trabajo de campo no se olvida, es como montar en bicicleta, pero cuando llevas tiempo sin hacerlo, tienes que “calentar” un poco, pues debes deshacerte del papel de espectador y sumergirte en el papel de periodista, cámara y fotógrafo. Tienes que intentar aislarte de las miradas del público que se congrega alrededor del fenómeno. Debes asumir tu papel, y desprenderte de lo que por sentido común no harías siendo un simple espectador. El hecho de tener que moverte alrededor de los componentes de los campanilleros (o auroros) dentro de la iglesia, en el altar, te da al principio un poco de reparo, pues sé que se entiende por una falta de respeto el darle la espalda a la Virgen. Por eso siempre voy con cautela, no vaya ser que alguien se sienta ofendido. Pero en este papel, como digo de periodista, tienes que desprenderte de ese pensamiento y moverte libremente a través de los componentes y del público. Ahora que lo pienso, esa es la actitud que siempre me ha llamado la atención de los cámaras y los fotógrafos: que se comportan de una forma autónoma, exento del comportamiento social del público en general, de forma individual, que es lo que los hace sentir en cierto modo más “especiales”.

La costumbre es comenzar la ronda cantándole a la Virgen del Carmen. Una vez presentados, salieron del santuario y comenzaron el itinerario previsto para esa noche. Aunque volver a retomar otra vez el estudio del fenómeno de los auroros, me ha parecido muy interesante, no ha sido tan emocionante ni apasionante como la primera vez, puesto que el fenómeno no ha cambiado nada. Por eso a esto se le llama *tradicción*. Si tengo que ser sincero, estuve casi todo el rato grabando, pero también absorbido por una pregunta que ayer tarde leí en el texto de Daniel Devoto; sobre las conclusiones a las que se llega después de trabajar con el fenómeno de los romances. Devoto dice que “las conclusiones no dicen más de lo que proporcionan los datos mismos, y la operación de disponer los romances sobre el mapa está más cerca del mero censo que de una elaboración científica” (Devoto, 1955: 251). Estas preocupaciones las tengo por el hecho de que ahora no toca

describir el contexto y el texto, ahora toca obtener información científica y útil de todo este fenómeno cultural y musical.

Entre estas cuestiones hubo otra que me llamó mucho la atención: el estilo de cantar. Es muy curiosa la *independencia estilística* que poseía cada uno de los cuatro solistas que intervinieron en la actuación. Este dato me parece muy interesante, pues demuestra el nivel de participación que puede llegar a tener los individuos en este fenómeno. Al mismo tiempo demuestra también la capacidad que tiene la música para la *socialización* y la *solidaridad*. Socialización porque lleva a los individuos a compartir una experiencia común a través de la música, donde se enseñan una serie de valores tales como *compartir, respetar, responder, escuchar*, etc. Solidaridad porque el grupo *se ayuda, se protege, se respalda*, etc. Estas dos cuestiones se pueden observar, como digo en la forma de cantar.

Nada de esto ocurriría, en un contexto que fuera contrario al que describimos, en el cual se penalizaría, una forma de cantar que no estuviera de acuerdo a unos “cánones” de belleza, afinación, altura, potencia, ornamentación, etc. Sería muy interesante y necesario introducir este asunto en algún apartado de la tesis.

Ya a medio itinerario, los campanilleros y todos los acompañantes hicieron una parada en la casa de una de las hermandades de la localidad, creo recordad que era la de la Virgen de la Cabeza. En este lugar, los licores y los dulces eran abundantísimos, hasta el punto de llegar a caer en la opulencia. Esto es síntoma de que la economía va “estupendamente”, pues las cofradías tienen ahorros por la falta de gasto en estos años anteriores; por el asunto de las restricciones causadas por el virus de COVID-19.

Este primer encuentro con los auroros de las Subbéticas cordobesas, me ha traído muy buenos recuerdos, pero también me ha recordado el arduo trabajo que voy a tener que empeñar para hacer de nuevo trabajo de campo. Las horas a las que actúan son puntas: o bien a las 00:00 o bien a partir de las 5:30 o 6:00 de la mañana. Ambos casos me obligan por un lado, a acostarme tarde y por otro lado a levantarme muy temprano, yo que soy persona de horario de sueño establecido. Espero que no me vuelva a pasar como en la anterior ocasión del trabajo de 2010, donde se me cambió por completo, el horario de sueño.

Informe 4. Carcabuey, 7 de agosto de 2022

Como siempre, volver a Carcabuey es todo un placer. Las maravillosas vistas que rodean al pueblo, y el pueblo en sí, con su castillo medieval sobresaliendo desde lo alto de la localidad, son dos motivos excelentes para hacerle sentir a uno, una sensación muy agradable. Anoche llegamos tarde a la procesión. Digo llegamos porque me acompañaba mi pareja en esta visita. La procesión salió de la Iglesia Mayor del pueblo a las 21.30, pero duró muy poco, porque justo llegamos a las 22.10, ya estaba de vuelta en la Iglesia. Sólo nos dio tiempo a ver dicho encierro. No he conseguido averiguar por qué no había banda de música como en otros años y por qué la procesión ha sido tan corta. Otra cosa que me sucedió es que de los antiguos hermanos que antes había, no vi a ninguno de ellos, excepto a Antonio Castro. Nos dio tiempo escuchar el Gloria y el Salve a la Virgen de la Aurora. Precioso y debo decir que me emocioné. Son unos cantos muy bellos, muy bien entonados y los componentes de la hermandad y auroros, saben cantarlos muy bien.

Informe 5. Salida para tomar fotografías de enclaves arqueológicos de la Subbética, 1 de octubre 2022

En el trabajo de campo hay momentos de todo tipo. Los hay que son muy alegres, porque te lo pasas muy bien con la gente, que casi siempre es amable y está dispuesta a ayudarte en todo lo que puede. Hay momentos de reflexión, momentos de cansancio, de incompreensión y a veces de desesperación. Pero esta salida que acabo de hacer, es de las que más disfruto. No se trata de grabar a gente, de hacer entrevistas, de caminar junto a una procesión. Esta salida la he realizado para tomar imágenes de restos arqueológicos en las Subbéticas cordobesas; de castillos y fortalezas medievales, que desafortunadamente están ya en la ruina. Salimos en un todoterreno para adentrarnos en lugares de difícil acceso, una tienda de campaña para poder dormir a campo abierto en la noche, accesorios de camping y mucha aventura por delante.

Salí junto con mi pareja desde Estepa el sábado 1 de octubre de 2022 por la mañana. La ruta que había marcado para tomar fotografías comenzaba en el Arroyo de Martín González en Lucena (Córdoba), que según cuentan las crónicas, fue el lugar donde el regidor de Lucena D. Martín Hurtado apresó a Boabdil en 1483, después de que sus tropas fueran derrotadas por las tropas que dirigía Diego III, Fernández de Córdoba. Luego continuaríamos hacia el Castillo de Zambra, Rute el “Viejo” y “Jardín del Moro” o Castillo de Tiñosa. Este último lo visitaríamos al día siguiente por la mañana, después de pasar la noche en una pradera con encinas que hay por debajo de este lugar, ahí en la sierra. Todos estos enclaves arqueológicos, fueron muy importantes durante la Edad Media en la Subbética y me han parecido muy interesantes de visitar, para dejar constancia de ellos, de forma somera en la contextualización histórica de mi trabajo.

Como he comentado la primera parada la hicimos en el arroyo de Martín González. Es un arroyo que está a los pies de la Ermita de la Virgen de Araceli, en dirección Rute (Córdoba), en los llanos del Campo de Aras. El arroyo es largo, está entre paisajes de olivos y su figura dibuja desde lejos, un camino de chopos y cañaverales serpenteantes. No pudimos tomar unas fotografías en condiciones, porque el terreno es muy llano. Pero el lugar, una vez que conoces su historia da que pensar. ¿Cómo fue este sitio en los tiempos de la batalla entre moros y cristianos?, ¿qué posiciones ocuparían las tropas?, ¿en qué lugar concreto tuvo el fatal desenlace? En un ejercicio de pura imaginación, casi que se pueden oír los gritos de guerra y los sonidos de las espadas, cañones y caballería. Por esto quise visitar el lugar, para poder imaginar a partir de las vistas, la situación histórica tan trascendental que ahí ocurrió.

Continuamos la visita y nos dirigimos hacia el pueblo de Zambra (Córdoba), famoso por sus aguas minerales. En el lugar estaban celebrando las fiestas patronales y toda la calle central de la localidad, estaba engalanada con mantones de color granate. Nos trasladamos a las afueras del pueblo, por un camino que nos habían indicado para llegar hasta el lugar que estábamos buscando. Después de subir con el todoterreno durante unos kilómetros, por un camino de piedras y exigiéndole potencia al vehículo porque era un camino duro, llegamos a un lugar llano. Sembrado de olivos. Buscamos el castillo moviéndonos con el

coche de un sitio para otro hasta que de repente, entre los espacios de unas hiladas de olivos, apareció el formidable castillo, que ya está en ruinas.

Aparcamos el coche y nos fuimos andando hasta el lugar. Las vistas eran increíbles, y la situación, como la de todos estos lugares, estratégica, a salvo entre riscos y en altura considerable, tanto como para evitar una invasión rápida del enemigo. Fue conquistado a los musulmanes en el año 1240 y cedido a la Orden Calatrava a mediados del mismo siglo. Del castillo quedan restos de la muralla, de la torre del homenaje, un torreón y varias salas abovedadas.

La siguiente visita fue al enclave de Rute el "Viejo". Un lugar que está a la salida de la localidad de Rute en dirección Carcabuey. Es una fortaleza mayor que la de Zambra y también de origen árabe. Desde el punto más alta se obtiene una visión panorámica de toda la campiña cordobesa. Y de la fortaleza queda, en la parte más alta, los restos de lo que sería la torre del homenaje. Quedan también restos de lo que era la muralla del recinto y un torreón aislado en la parte trasera del lugar, que mira a la Sierra de la Horconera. El lugar sufrió un incendio hace poco, por lo que toda la vegetación está calcinada y deja el suelo al descubierto.

Ya en el crepúsculo del atardecer nos dirigimos hacia el lugar en el que íbamos a pasar la noche. El lugar en el que lo hicimos está un poco más arriba del cortijo de La Vichira, en un llano al que se accede por medio de un carril en muy mal estado. La situación del lugar es increíblemente bella. Por un lado hacia el Oeste se puede observar la campiña y por el Este, toda la Sierra de la Horconera, con el paso del Arroyo de las Labores, que es el lugar por donde tendríamos que acceder al día siguiente al Castillo de Tiñosa.

Pasamos la noche en este lugar. Nos dimos una buena cena y nos acostamos pronto. A media noche salimos de la tienda de campaña para poder observar el cielo estrellado, que siempre es gratificante hacerlo, pues es un regalo para la vista y para el alma, poder ver tantas estrellas, en un cielo tan limpio como el que tuvimos esa noche. Son momentos de ensimismamiento, en los que surge esa nostalgia primitiva de la vida salvaje. Es ese mismo sentimiento que le entra a uno cuando en mitad de la noche, te quedas observando las llamas de un fuego. Estas cosas tienen ese poder evocador al que nadie es capaz de volver la cabeza, simplemente te atrapan y te absorben y alejan de ti, todos los pensamientos que en ese momento y en cualquier otro lugar, tendrías pasando por la mente. Es la magia de la naturaleza, es el amor de nuestra alma por esos elementos naturales, es la nostalgia, un sentimiento triste que quizá nos invade porque en algún momento de nuestra historia, tuvimos que someternos a un poder que fue separándonos de todas estas cosas de la tierra y el cosmos.

A pesar de haber dormido poco por la noche, el despertar fue agradable. Nos pusimos en pie a las siete de la mañana. Desayunamos, recogimos las cosas y nos pusimos en marcha para llegar hasta nuestro destino. Nos iba a costar un poco, pues había que franquear un paso complicado y peligroso, y luego subir por una pendiente llena de piedras y espinos. El viento también soplaba con fuerza ese día. La verdad que nos costó llegar hasta el lugar. Para ver la intensidad de la subida, hay que ver la pendiente. Subimos desde unos 750m de altitud; donde pasamos la noche, hasta los 1252m en unos 3 kilómetros aproximadamente, que es el lugar donde está el Castillo de Tiñosa.

La fortaleza está dentro del término municipal de Priego de Córdoba y fue conquistada en 1245 por Fernando III el "Santo". El castillo fue abandonado a finales del siglo XIII, porque los moros de Rute realizaban continuos ataques. Quedan los restos de la muralla principal, con las aberturas de la puerta principal. También, en lo alto del enclave queda un aljibe abovedado, con restos de almagra en las paredes, así como una serie de trazos decorativos y alargados en las mismas. Un lugar de difícil acceso, y no sé a qué se refieren las crónicas históricas con la indicación de que aquí existió una villa, pues el lugar no invita al asentamiento. Si a un posible refugio ante el ataque del enemigo, pero no como asentamiento poblacional, por las circunstancias orográficas a las que se ve sometido el lugar. La subida es difícil, pero la bajada es aún peor. Si a esto le sumamos las condiciones atmosféricas, el lugar es prácticamente inhabitable.

Informe 6. Javalí Viejo, 9 de octubre de 2022

Las razones que me han llevado a visitar Murcia son muchas. En primer lugar llevo escuchando los auroros de la huerta de Murcia, ya desde hace muchos años, prácticamente desde que comencé mi trabajo de investigación sobre los auroros de las Subbéticas. Su forma de cantar, tan diferente de los de esta zona, siempre me ha causado muchísima curiosidad y siempre me he preguntado, cuáles son los motivos por los que el canto de estas personas suena tan diferente de los de otros lugares de España. Murcia, es un lugar muy parecido a Andalucía, y el dialecto, casi parecido al de la gente de Jaén (o al menos así era el acento de los individuos con los que pude hablar), te hace sentir que estás en tu tierra. Desde que atravesamos en límite de Comunidad, de Andalucía a Murcia, y desde la localización de Puerto Lumbreras, se extiende hasta Murcia un corredor de huertas, polígonos y localidades. Es un asentamiento muy amplio y que ha crecido muchísimo durante estos últimos años, debido a la sobreexplotación de la tierra, que ya está “quejándose”, pues el sistema tradicional de regadío, se ha roto cambiándose por otro sistema que está desajustando el manto freático, con las consecuencias que ello conlleva.

Pasé la noche del sábado en un hotel de Murcia con mi pareja, y el domingo, muy temprano nos levantamos para ir a Javalí Viejo, donde se iba a producir un encuentro de campanas de auroros de Murcia: campana de auroros de la Virgen del Rosario de Javalí Nuevo, de las Torres de Cotillas, de la Virgen del Carmen del Rincón de Seca, de la Virgen del Rosario del Rincón de Seca, de la Virgen del Rosario de Santa Cruz, la campana de Auroros de Alhama de Murcia y la campana de auroros de la Virgen del Rosario de Javalí Viejo. Este encuentro estuvo motivado en parte, porque en el pasado mes de septiembre de 2022, murió una persona en la localidad, a causa de una inundación y desbordamiento de la rambla de la Ventosa, que inundó la calle de San Nicolás. La celebración estuvo dedicada a la memoria de esta persona de 58 años.

La llegada a la localidad fue complicada, debido el entresijo de carriles que había. Debe ser complicado manejarse entre tantas vías, sobre todo en estos tiempos, que como comentaba anteriormente, la huerta ha crecido, y deben haberse creado muchas vías de acceso. Al llegar al pueblo, y acercarnos a la iglesia Mayor de la localidad, tan solo había una persona en la puerta esperando. Eran las siete y media de la mañana, y el encuentro comenzaba a las ocho. Me preocupé un poco, porque como no había gente y solo faltaba media hora para la celebración, pensé que nos habíamos equivocado de lugar. Pero al momento llegó D. Pedro Cabrera Puche, que era mi contacto en Murcia, y nos dijo que no nos preocupáramos, que al rato se juntarían aquí todas las campanas. Y así fue. Primero llegó el señor cura, y luego poco a poco, en cuestión de quince minutos, todo el mundo estaba ya en la puerta de la Iglesia.

Siempre me ha llamado muchísimo la atención la forma de cantar que tienen estas agrupaciones de auroros. Esas formas circulares en las que estructuran sus coros, son efectivas para el oído, porque las voces son más audibles para todos los que están dentro del mismo. A su vez los dos círculos, marcan las cuerdas, y los que están en uno, le responden al otro, en sentido antifonal. También el sentido simbólico del círculo, creo que marca una cultura social muy particular, privaba de difícil acceso por parte del extraño, de círculo de amistad, que cierra su apertura al extranjero.

La celebración duro aproximadamente unas tres horas. Comenzó y finalizó en la Iglesia. Se hizo un recorrido circular por diferentes calles del pueblo, en donde las diferentes campanas se iban alternando, cantando siempre a continuación del trono de la Virgen del Rosario de la localidad. La campana de auroros de Javalí Viejo, iba delante del trono rezando el padre nuestro por las calles. Una vez que se terminó el recorrido, todos los asistentes se reunieron dentro de la Iglesia, y comenzó una misa. Durante la misma, cada campana actuó con una pieza, y así se fue desarrollando hasta finalizar el acto, encargado al alcalde la localidad y al Delegado de Medio Ambiente y Eficiencia Energética del Ayuntamiento de Murcia.

Nuestro encuentro finalizó de forma muy especial, pues terminamos hablando con el gran antropólogo D. Manuel Luna Samperio y con D. Gabriel Gallego Espinosa natural de Patiño, editor, diseñador gráfico de páginas web y fotógrafo. Ambos me pusieron al día sobre la cultura de la Huerta de Murcia, hablamos también sobre la cultura musical de las campanas de auroros y sobre temas diversos y variados.

Informe 7. Castro del Río, 06 de diciembre de 2022

Hoy me he tenido que levantar a las tres de la madrugada para poder ir al encuentro con los auroros de Castro del Río (Córdoba). Me ha recordado a las salidas que hice allá por el año 2010; ocasiones de trabajo de campo, con el fin de recoger material para mi estudio sobre los auroros de las Sierras Subbéticas. La madrugada de hoy ha sido muy lluviosa, y además se espera que durante toda esta semana, con días festivos entre medias, esté marcada por la lluvia. He salido desde Martos, y durante el camino me he encontrado con varios bancos de niebla, los cuales me han hecho ralentizar la velocidad, por lo que he llegado con el tiempo justo. De hecho, al entrar en la Iglesia Nuestra Madre de Dios, el párroco estaba terminando de oficiar la misa del alba, y acto seguido comenzaron a cantar los auroros. La lluvia nos ha acompañado durante la mitad de la celebración, y la misma ha obligado a los participantes a llevar paraguas, los cuales se agolpaban en callejones muy estrechos, creando un cuadro un tanto curioso, a lo que se le sumaba otras veces la poca iluminación que tenían estos lugares.

La música de la aurora de Castro de Río me sorprendió cuando la escuché por primera vez en Luque, en septiembre de 2010. Tiene una sonoridad muy intensa, debido en parte a la instrumentación de viento metal, y en parte a la gran cantidad de componentes que tiene el coro de voces. También las dobles campanas que tocan normalmente dos individuos, intensifica la dinámica y muestra la presencia tímbrica de este sonido tan fundamental y característico.

Me ha llamado muchísimo la atención la cantidad de niños pequeños que han asistido al acto: unos diez aproximadamente. También la participación de mujeres en los coros de voces y como instrumentistas. La hora de celebración del acto, las 5 a.m., también ha sido motivo de planteamientos reflexivos. ¿Por qué a una hora tan temprana? Habiendo días festivos entre el 30 de noviembre y el 8 de diciembre, ¿por qué no ponen una hora diferente los días festivos y los demás días la siguen manteniendo? Hasta la presente, no me he encontrado con ningún grupo de auroros que salga tan temprano. Por tanto, aquí hay tres cuestiones muy interesantes: 1) la integración de los niños en el culto para intentar inculcar y mantener la tradición, 2) la apertura de la mujer a los actos en los que el varón siempre ha sido la figura de género dominante, y 3) escoger una hora del día temprana, para acudir al acto, cuyas motivaciones serán diversas. De entre las que se me ocurren, puedo destacar dos en particular: 1) considerar la celebración como un acto de penitencia en sí, y 2) tener la imposibilidad de acudir a otra hora por cuestiones de trabajo, que en sí no es un acto de penitencia, pero que puede estar condicionado por la “responsabilidad” de querer participar y mantener una tradición local, que para el que la práctica es importante, de ahí el esfuerzo de tener que levantarse tan temprano, “guardianes de la tradición”.

Informe 8. Cambil. 29 de diciembre 2022

La llegada al pueblo de Cambil, ha sido espectacular. Enclavado en el corazón de Sierra Mágina, en Jaén, se esconde este pequeñito pueblo. Las montañas de la sierra se levantan a su espalda, dos ríos profundizan en el paisaje, que lo convierten en una amplia onda de construcciones blancas. Llegué a una plaza cercana al colegio público de la localidad y dejé el coche en un aparcamiento cercano, para poder pegar un salto al mirador del castillo medieval de Cambil, pues había quedado con Simona a las 18.30 y como llegué media hora antes, pues me decidí a hacerlo. Más que un castillo, son solo unas cuantas murallas lo que ha quedado de la construcción, pero las vistas desde ahí arriba, eran espectaculares.

Comencé el descenso por las escaleras del castillo, de vuelta al pueblo y en búsqueda de la plaza del ayuntamiento, que era el lugar donde había quedado con mi informante, Simona. Una exposición de muñecos, manteles y otros objetos tejidos a base de punto de colores, inundaban dicha plaza. Según me contaron era una pequeña tradición, que estaban intentando poner en marcha, con el fin de embellecer durante la época navideña, la plaza central del pueblo.

Estuve entretenido durante unos minutos mirando todos esos dibujos y texturas de colores, cuando me percaté de que Simona había llegado, pues no la conocía en persona pero si la había visto en uno de los videos que me mandó; de los que les había grabado Canal Sur y en los que salía ella hablando. Nos saludamos, intercambiamos algunas palabras y me invitó a que nos trasladáramos al salón parroquial para dar paso, primero a la entrevista, y luego a la grabación de las piezas musicales.

La entrevista fue muy emotiva, y debo decir que desde que llevo haciendo trabajo de campo, nunca me había pasado lo que me pasó con Simona: me respondió del tirón, casi todas las preguntas que yo tenía preparadas para hacérsela a ella. Me dejó casi perplejo y no pude concentrarme del todo en todo lo que decía, pues como la información la soltó toda de golpe, pues no daba pie con abasto para estar atento a todo lo que decía y a mirar las preguntas que tenía en mi libreta para ver lo que yo le tenía que preguntar. Estos informantes son increíblemente buenos, pero el problema es que luego a la hora de realizar la transcripción, el orden de las preguntas se pierde y cuesta más trabajo. Simona se emocionó y lloró cuando habló sobre los familiares que le habían “entregado” la salvaguarda de esta tradición. Se ve que esta localidad, este culto está muy arraigado, que la gente lo siente mucho y que lo intentan mantener, proteger y rejuvenecer por medio de la invitación de los más pequeños a que participen también en las celebraciones.

Informe 9. Luque, 3 de septiembre de 2023

Esta noche me he levantado a las 3:00 a.m., porque la procesión de la Virgen se iba a llevar a cabo sobre las 6:00 a.m. Antes de llegar a la localidad, se ha apoderado de mí el cansancio. No he llegado al pueblo con las mismas ganas que cuando llegué al mismo, hace ya unos 13 años, por el hecho de tener que volver a repetir otra vez la misma operación de trabajo de campo. Pero en cuanto he llegado a la Ermita de la Virgen de la Aurora, en la Plaza de las Cuatro Esquinas, y ver a algunos de los auroros de la hermandad, el cansancio se me ha disipado casi por completo. Estaban en la puerta Manuel Higuera y José López y algunos otros que no conocía. Al acto religioso han acudido los auroros de Zuheros; también estaban convocados los auroros de Monturque (Córdoba), pero debido a las malas condiciones meteorológicas, no han acudido.

La procesión ha seguido su curso de forma normal, solo ha habido un cambio relacionado con la salida y llegada de la Virgen, que se ha realizado desde la Parroquia de la Asunción, en lugar desde su propia ermita. Esto ha sucedido –según me han comentado– por exigencia del párroco de la localidad, que tiene convocadas a todas las hermandades, para que procedan del mismo modo: salida y llegada en la parroquia principal del pueblo. No estoy seguro de cuáles son los motivos, si por cuestiones prácticas, de comodidad o por cuestiones más teológicas.

La mañana ha finalizado con algo de lluvia, han tenido que dejar la imagen de la Virgen en la parroquia central, y luego nos hemos ido todos a desayunar.

Informe 10. Iznájar, 8 de septiembre de 2023

Ha sido complicado llegar al pueblo de Iznájar desde Martos. He tomado una carretera secundaria por Priego de Córdoba, pasando por la aldea del Higueral. Eran las 3:30 a.m. de la madrugada, y perderte por esas carreteras estrechas de las Sierras Subbéticas a esas horas tan intempestivas, pues como que no hace ninguna gracia. Además el sueño me acompañaba, y más de una vez tuve que torcer el volante con rapidez, pues la inercia de las curvas cerradas, te pilla por sorpresa cuando estás en ese estado. Cuando pasé la aldea mencionada, me sorprendió ver a un señor mayor con chaleco fluorescente, corriendo cuesta abajo por la carretera y solo. Me dije a mi mismo, que vaya horas las de salir a hacer deporte, y pensé que posiblemente no estuviera muy bien aquel señor. Pero al continuar el trayecto, me fui encontrando cada vez a más gente y ya me di cuenta de que estaban en peregrinación hacia el Santuario de la Virgen de la Piedad de Iznájar.

Cuando llegué a la localidad, tuve que dejar el coche en lo alto del pueblo, cerca del Ayuntamiento. No recordaba que el pueblo fuera tan grande y como llegué un poco tarde, pues la aurora salía a cantar a las 5:00 a.m., tuve que situarme, escuchar por donde iban y preguntar por donde estaban, porque no los terminaba de localizar. Habían avanzado bastante y estaban ya a media hora de empezar, en la parte baja del pueblo. La tradición en este pueblo no merma. Frasquito de Rute y Virgilio Molina de Iznájar, estaban presentes, el primero con 86 años y el segundo con 84 años. Me ha dado mucha alegría encontrarme con ellos. En este lugar han descansado, bebido anís, y luego han continuado hacia la parte alta de la localidad, hasta llegar al Ayuntamiento. Aquí han vuelto a descansar y la música se ha intercalado con el Rosario, que lo iba pronunciado el sacerdote, al cual le respondía la gente. Han continuado hasta el Santuario, donde el cura ha practicado la misa del alba, intercalando todo con cánticos de la aurora.

Nos ha sorprendido que en esta misa, se haya destacado tanto la imagen y la figura de la Virgen. No de la Piedad en sí, pero sí la del nombre de María. Al contrario que en Luque, que nos sorprendió el hecho de que prácticamente todo el discurso del cura, se centró en Dios y en Jesucristo. En esta misa se ha destacado por encima de todo a la Virgen. Creo que este hecho se explica por el nivel de devoción que existe en la localidad, y en las localidades de los pueblos cercanos. Como es un encuentro masivo de gente, de lugar de peregrinación, pues debe destacarse la figura de la Virgen, que es al mismo tiempo la patrona de la localidad.

La misa ha transcurrido con algo nuevo que no había visto nunca: se han colocado tres curas en tres lugares diferentes, y han comenzado a confesar a la gente. Parece que la coyuntura para de la Iglesia institucional en este acontecimiento en particular es positiva, y lo aprovechan para desarrollar su trabajo. Los actos finalizaron con vítores a la Virgen y con un desayuno molinero, que era muy bien venido para todos los asistentes.

P. D.: De vuelta a casa, me volví a perder otra vez por las carreteras de las Sierras Subbéticas. Esta vez de Rute a Carcabuey.

Informe 11. Priego de Córdoba, 16 de septiembre de 2023

Hace ya mucho tiempo que no voy por Priego de Córdoba, y eso que me hicieron hermano y consejero (hace ya muchos años) sobre asuntos relacionados con la música. Pero el trabajo y la distancia, apenas me dejan tiempo para hacerles una visita. Este último encuentro ha sido obligado por cuestiones del trabajo; he notado ciertos cambios. Lo que más me ha llamado la atención, es el número de personas jóvenes que actualmente hay en la cuadrilla, que ha aumentado, en detrimento de las personas mayores, que ya van quedando pocas, unos porque se encuentran ya en una edad muy avanzada y otros por desgraciadamente han fallecido. La razón de que haya tantas personas jóvenes se debe a que el hermano mayor de la cofradía es también muy joven, a penas rozará los 25 años y esto ha afectado positivamente a la hermandad. La procesión se desarrolló con total normalidad, pasando por las calles acostumbradas y haciendo las paradas obligadas en los templos que se van encontrando a lo largo del recorrido.

Informe 12. Cuevas de San Marcos, 8 de octubre de 2023

Como de costumbre, he tenido que levantarme a las 4:00 a.m. para acercarme a esta localidad malagueña. Estamos a principios de octubre, y la temperatura ambiente es cálida. Pero he ido pasando por varias localidades, que están junto al río Genil, y la temperatura bajaba unos 5 o 6 grados al paso por estos pueblos. Es curioso como las estrellas se difuminan al pasar por estos lugares, efecto que produce la humedad existente. Hay que conducir por una carretera muy estrecha para llegar a la localidad. Ya en el centro, junto a la Iglesia de San Marcos, he aparcado el coche, y he esperado a los hermanos de la Aurora. He llegado un poco antes de las 6:30 a.m., por lo que me he dado una vuelta por el centro, para ver si había algún bar abierto, para tomar un café y así espabilarme un poco. Pero todo estaba cerrado, y todo el centro en un silencio casi sepulcral. De repente comenzaron a oírse los pasos de una persona que iba arrastrando los pies. Era una persona mayor, que se había levantado temprano para escuchar a los auroros. Fue andando hasta unos bancos que había en la plaza contigua a la iglesia, y se sentó y casi al instante se quedó dormido, recto con la cabeza a medio lado.

De buenas a primeras, comenzaron a sonar las campanas de la iglesia, lo que daba a entender, que el Rosario de la Aurora se estaba preparando. Y así fue, poco a poco se habían reunido los hermanos de la aurora dentro de la iglesia, y fue ahí donde comenzaron a cantar. Seguidamente salieron a la plaza, se dispusieron circularmente y comenzaron a cantar de nuevo. Acto seguido, comenzó el Rosario. El sacerdote del pueblo iba delante con la cruz, acompañado de dos jóvenes que portaban dos velas. Una señora iba recitando los Misterios y el Ave María. Los músicos entonaban otra melodía diferente para cantar estos textos y se iban parando en las casas de los hermanos, para cantar la melodía propia que ellos interpretan. El recorrido no fue muy largo, duró aproximadamente una hora y poco más. Sorprenden estos actos religiosos y despiertan la imaginación. Hay pensar que antiguamente se realizaban todos los fines de semana del año, y que participaba más gente de la que participa en la actualidad. Por tanto, debieron ser en su momento de máximo auge, un fenómeno sobrecogedor.

El acto finalizó con la misa del alba. En puerta de la iglesia, mantuve una conversación con algunos de los componentes de la hermandad. Sobre todo me interesó mucho la conversación que mantuve con un señor con gafas y barba blanca larga. Muy instruido sobre las tradiciones locales y profesor de escuela de la localidad. Me estuve explicando que antiguamente, (como actualmente sucede también), los profesores del colegio venían de todos los lugares de España a hacer oposiciones en Andalucía. Eran estos los que muchas veces enseñaban melodías tradicionales de sus respectivas regiones a sus alumnos y alumnas. De modo que esto explica, los casos en los que algunas veces nos encontramos con melodías tradicionales que parecen estar fuera de su contexto. Como el caso de la canción “la señora longaniza”, que se canta en Benamejí, y de la que estoy seguro que fue algún maestro o maestra de Castilla y León, la que pudo enseñarla en esta localidad cordobesa, hace al menos dos generaciones atrás.

Informe 13. Garbayuela (Badajoz), 22 de octubre de 2023

El viaje a este pequeño pueblo de la provincia de Badajoz fue largo y pasé por toda la sierra que da cabida a miles de cabezas de ganado ovino y vacuno. Extensos valles, se abren por el camino, lo mismo que de vez en cuando me adentraba por estrechas vaguadas, donde la carretera se estrechaba en una línea serpenteante llena de curvas, hecho que hizo del camino, una travesía larga y lenta, pero las vistas del paisaje, merecían la pena. Llegué el sábado 21 de octubre por la tarde a Herrera del Duque, un pueblo que está a unos 20 kilómetros de la localidad de destino y en donde me iba a alojar, porque en Garbayuela no había hostales ni hoteles. Un lugar lleno de cazadores, pues me enteré que cerca de Herrera del Duque, hay un lugar donde se realizan monterías durante los meses propios para ello. Por esta razón, hay en este pequeño pueblo tanto hostal. La noche previa al encuentro con los auroros de Garbayuela, fue tranquila. Me di una vuelta por la localidad y cené algo en un bar llamado de los Pastores. Me acosté pronto, porque tenía que levantarme temprano, como de costumbre a las 4:00 a.m. y realizar el desplazamiento a Garbayuela. No llegué a tiempo para ver a la gente reunirse poco a poco a las puertas de la Iglesia de San Pedro. Habían quedado a las 5:30 a.m. y comenzarían a cantar a las 6:00 a.m. Llegué como unos diez minutos tarde, lo suficiente como para que comenzaran a cantar y a realizar los típicos recorridos por el pueblo. Nada más aparcar el coche y parar el motor me percaté del sonido del grupo musical, y mientras preparaba las cámaras y la grabadora, me extrañó oírlo pero no de una forma común, sino que me pude dar cuenta de que un poco avanzados, estaba un grupo de auroros, y no entendía como al terminar las coplas, se seguía escuchando, no sé si en la lejanía o cerca, la música en otro tono de intensidad menor. Pensé que podría ser el teléfono móvil de alguno de ellos, que quizá lo tuvieran encendido y con el volumen máximo. Pero cuando me acerqué a ellos, me di cuenta de que lo que ocurría, es que había dos grupos de auroros divididos por las calles del pueblo y alejados entre ellos, por eso el efecto acústico que sentí a primera hora al bajar del coche.

Lo primero que me llamó la atención de este grupo musical, era la gran tambora que llevan, igual que la que se utiliza en Cambil (Jaén). Al llegar al primer grupo, también me llamó la atención, la edad avanzada de todos los componentes y al saludarlos, me dijeron que Juan Miguel, que era la persona de contacto, estaba en el otro grupo. Comencé a buscarlos por las calles del pueblo, no fue difícil dar con ellos. En el momento del encuentro saludé a todos los componentes y me presenté al contacto. Fue un saludo breve y muy rápido, al parecer tenían prisa porque tenían que cantar en las puertas de muchos hermanos de la Aurora de la localidad y por este motivo, iban muy acelerados. Eran más jóvenes que los del primer grupo, y por eso mismo entendí que eran los que recorrerían más lugares, pues debían cantar muchas coplas, y en muchas casas. Una vez que terminaron de cantarlas, se reunieron en la puerta de la Iglesia los dos grupos, y entraron a la Iglesia a comenzar con la misa. Posteriormente realizaron un Rosario de la Aurora, interpretando salves, glorias y kyrie eleison, ya todos juntos por las calles del pueblo, con algunas tonadas en latín y con el pendón de la hermandad y una estrella que guiaba la comitiva. La visita finalizó tomándonos unos cafés y hablando sobre el fenómeno de la Aurora hasta las 11:00 de la mañana, casi 3 horas. Me facilitaron unos trabajos y nos despedimos.

Informe 14. Benamejé, 29 de octubre de 2023

Los auroros de Benamejé siempre han sido un interrogante para mí. Recuerdo que fue sobre el año 2014 cuando conocí a ¿Paco Nieto?, un componente de la asociación cultural de los campanilleros, el cual me estuvo hablando sobre la tradición que tienen en este pueblo. Me enseñó algunas imágenes y algunos videos, y creo recordar que sentí algo de desazón, pues no había incluido a estos músicos en el libro que acababa de publicar, a pesar de que también pertenecían a la Subbética cordobesa. A partir de ese año, y hasta hace unos años atrás, que volví a retomar el asunto de los auroros para realizar mi tesis, volví a interesarme por este grupo.

Hace unas tres semanas tuve contacto con ellos, pero no en su localidad de origen, sino en Cuevas Bajas (Málaga). Me sorprendió la calidad de las voces y la música que tocaban, la cual tenía un sabor exquisito. Me sorprendió la compactación de las voces y su timbre melódico, el equilibrio de las tesituras en las cuerdas, motiva si duda por la introducción del guitarrón. Pensé pero, ¿cómo es posible que esta agrupación se me escapara en los años en los que estuve haciendo mi trabajo? Posteriormente he sabido que los auroros han estado mucho tiempo parados, y que fue en 2007 cuando retomaron la tradición, y que fue en 2012, cuando en realidad, el grupo comenzó a tener verdadera importancia.

El Rosario de la Aurora, transcurrió con total normalidad por las calles de la localidad. Hizo bastante frío y el camino fue largo, pues se trasladó desde la Parroquia de la Inmaculada Concepción hasta el Santuario de Jesús el Alto, a las afueras del pueblo. Durante el camino y al encuentro con el cementerio, la procesión se paró y dirigieron el trono de la Virgen del Rosario, hacia la puerta de entrada del mismo. Este había sufrido daños en uno de sus muros principales a causa de la caída de varios árboles, los cuales habían levantado y derrumbado los nichos que tenían cerca.

El santuario estaba colmado de gente, y la nave central estaba llena de gente a la hora de comenzar la misa de alba la cual transcurrió con normalidad. Si hubo un detalle que me llamó muchísimo la atención y que no lo he sentido en otro lugar, como es Iznájar: la respuesta a una de todos los asistentes ante las directrices litúrgicas del sacerdote, tanto en las declamaciones como en las cantadas. Esto es síntoma de una gran devoción, la que siente los benamejicenses por la Virgen del Rosario. Después de la misa se ofreció un desayuno estupendo y aquí finalizaron los actos que tienen los auroros de Benamejé durante los domingos del mes de octubre.

ANEXO IV



ANEXO IV. DOSSIER FOTOGRÁFICO

1. Hinojosa del Duque. Hermanas de la Virgen Niña



Ermita de la Virgen del Castillo (Arriba). Antiguo lugar en el que los “mullores” tenían su sede religiosa. Iglesia de San Juan Baustista (catedral de los Pedroches, abajo)



ANEXOS DEL TRABAJO DE CAMPO



María Barbancho Ramirez (arriba izquierda)
María Jesús Guerra González (arriba derecha)
Maria Reyes Revaliente Murillo (abajo)



ANEXO IV. DOSSIER FOTOGRÁFICO



Virgen del Castillo (izquierda)
Virgen del Rosario (derecha)



Virgen de Belén (izquierda)
Virgen Niña (derecha)

2. Javali Viejo. Fiesta de la Aurora en honor a la Virgen del Rosario



Campana de auroros de Javali Viejo



Campana de auroros de Rincón de Seca.

ANEXO IV. DOSSIER FOTOGRÁFICO



Campana de auroros de Alhama de Murcia



Campana de auroros de las Torres de Cotillas



Procesión de la Virgen del Rosario en Javali Viejo



Farol para alumbrarse en la oscuridad de la noche



Imagen de la Virgen del Rosario de Javali Viejo



La Virgen del Rosario de la localidad en procesión

3. Castro del Río. Cultos y actos en honor a Ntra. Sra. de la Aurora



Hermanos de la Virgen de la Aurora de Castro del Río



ANEXO IV. DOSSIER FOTOGRÁFICO



Hermanos de la Virgen de la Aurora de Castro del Río





Virgen de la Aurora de Castro de Río, y hermanos de la Aurora de la localidad. Los de la fotografía de abajo tocan el instrumento principal del coro: las campanillas



4. Cambil. Componentes de la “Tambora” de Cambil



(Izquierda) Virtudes García Montoro
(Derecha) Simona Morales Oya



(Izquierda) Gregoria Almagro Rodríguez
(Derecha) Eufrasio Alcaraz Castro

ANEXOS DEL TRABAJO DE CAMPO



(Izquierda) Antonio Gamiz Monzón
(Derecha) Modesto Vidal Rodríguez



(Izquierda) Manuel José Molina Almagro
(Derecha) Ana Ramos Ruíz

ANEXO IV. DOSSIER FOTOGRÁFICO



Antonio Gamiz Castro



Virgen del Rosario de Cambil

ANEXOS DEL TRABAJO DE CAMPO



Fotografía del grupo musical y paisaje típico del pueblo de Cambil



5. Luque. Rosario de la Aurora y procesión de la Virgen de la Aurora



Hermanos de la Aurora de Luque



Fondo de la Ermita de la Aurora de Luque



Virgen de la Aurora de Luque (Restaurada en 2018)



Pendón de la Hermandad de la Virgen de la Aurora con el símbolo del sol y hermanos de la Aurora portando diferentes instrumentos musicales. Flauta travesera fabricada a mano por José Antonio Bravo Cañete (izquierda), bandurria (derecha)

ANEXO IV. DOSSIER FOTOGRÁFICO



Procesión de la Virgen de la Aurora por las calles de la localidad



Hermanos de la Aurora portando diferentes instrumentos musicales. El de la izquierda es de Luque (Antonio Jiménez Tienda) y porta unos crótalos. El de la derecha es de Zuheros (Antonio Lastres García) y porta un acordeón, instrumento utilizado también por los auroros de Luque



Misa del alba celebrada en la Parroquia de la Asunción de Luque

6. Iznájar. Rosario de la Aurora, con motivo de la celebración de la festividad de la Virgen de la Piedad



Agrupación musical del Rosario de la Aurora de Iznájar





Agrupación musical Rosario de la Aurora de Iznájar





Pendón de la Asociación cultural de la Aurora de Iznájar



Imagen de la Virgen de la Piedad, patrona de la localidad



Altar para celebrar la misa del alba, después del Rosario



Amanecer en el Santuario de la Virgen de la Piedad



Agrupación musical del Rosario de la Aurora



Devotos de la Virgen en la plaza del Santuario de la Virgen de la Piedad

7. Priego de Córdoba. Procesión de la Virgen de la Aurora



Arriba y abajo: Hermanos de la Aurora de Priego de Córdoba



ANEXO IV. DOSSIER FOTOGRÁFICO



Arriba: Autoridades: representantes de otras hermandades, párroco del pueblo y hermano mayor de la cofradía de la Virgen de la Aurora (segundo por la derecha). Abajo: cuadrilla de músicos





Arriba: Portadores del trono de la Virgen. Abajo: Cuadrilla de músicos



ANEXO IV. DOSSIER FOTOGRÁFICO



Arriba: aglomeración de asistentes en la procesión en la Cruz de la calle Carrera de Álvarez. Abajo: Niños campanilleros de la cuadrilla de músicos





Salida de la procesión de la Iglesia de San Francisco



8. Procesión de la Virgen de la Aurora de Lucena



(Arriba) Campanilleros de la Virgen de la Aurora de Lucena y cruz guía (abajo)





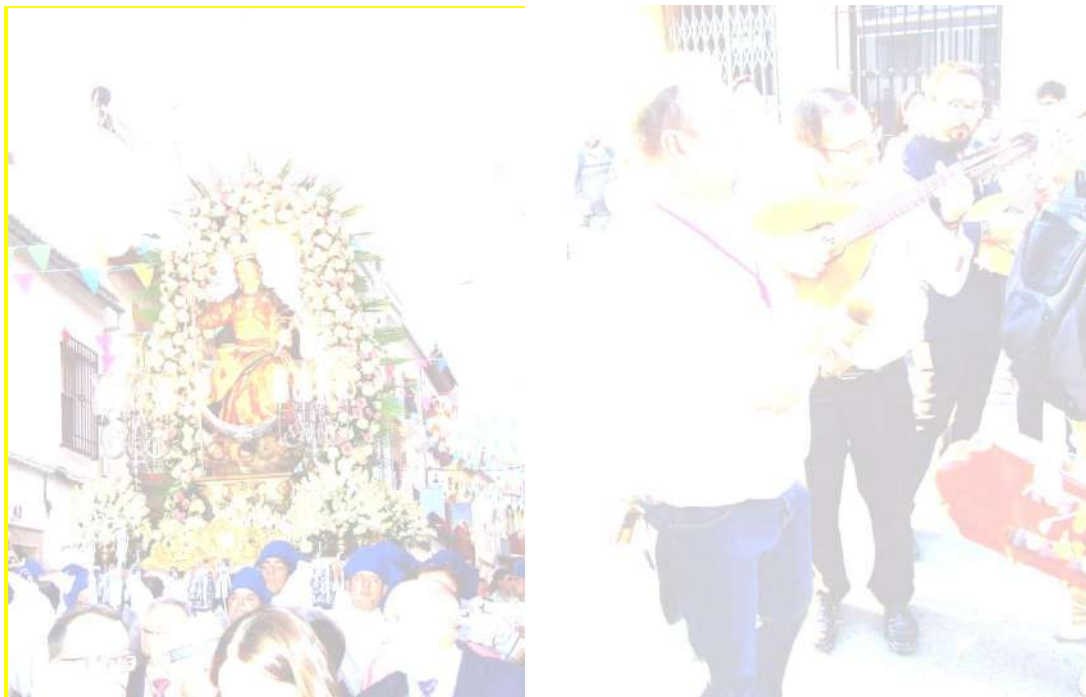
(Arriba) Formación instrumental y participantes del coro instrumental y vocal (abajo)



ANEXO IV. DOSSIER FOTOGRÁFICO



(Arriba y abajo izquierda) Procesión de la Virgen de la Aurora y campanillero de la formación instrumental
(abajo derecha)



9. Benamejé. Actuación en Cuevas Bajas y Rosario de la Aurora



Auroros de Benamejé en la procesión de la Virgen del Rosario de Cuevas Bajas





Auroros de Benamejé y procesión de la Virgen del Rosario de Cuevas Bajas





Procesión de la Virgen del Rosario y Rosario de la Aurora en Benamejé



ANEXO IV. DOSSIER FOTOGRÁFICO



Auroros de Benamejí y procesión de la Virgen del Rosario





Homenajes a **Francisco** Cordón Pulido (arriba) y a Francisco Alejandro Moreno Sarmiento (abajo)



ANEXO IV. DOSSIER FOTOGRÁFICO



Desayuno en el Santuario de Jesús el Alto y vistas de la Subbética cordobesa desde el mismo lugar



10. Garbayuela. Rosario de la Aurora de Garbayuela (Badajoz)



Agrupación musical de los auroros de Garbayuela, portando sus principales instrumentos musicales para acompañar las melodías que cantan





Imagen de la campanilla que utilizan para acompañar instrumentalmente el Rosario



Iglesia de San Pedro de Garbayuela (Siglo XVI)



Hermanos de la Aurora de la Virgen del Rosario de Garbayuela



(Izquierda) Preparándose para el Rosario de la Aurora en la Iglesia de San Pedro.
Imagen de la Virgen del Rosario

ANEXO IV. DOSSIER FOTOGRÁFICO



Informante: Luís A. Agenjo Rivas



Informante: Juan Miguel Díez-Madroñero Gómez

11. Distintas hermandades de la Virgen de la Aurora u otras advocaciones y asociaciones culturales de la Aurora de la Subbética



Hermanos de la Aurora de Zuheros (Córdoba),
Luque (3-09-2023)



Virgen de la Aurora de Zuheros

ANEXO IV. DOSSIER FOTOGRÁFICO



Hermanos de la Aurora de Cabra,
Priego de Córdoba (16-09-2023)



Campanilleros de la Virgen del Carmen de Rute
(15-07-2022)



Virgen del Carmen de Rute. Patrona de la localidad



Virgen de la Cabeza de Rute

ANEXO IV. DOSSIER FOTOGRÁFICO



Campanilleros de la Virgen del Carmen de Rute



Campanilleros de la Virgen del Carmen de Rute

12. Miguel Manzano Alonso. Morales del vino, 31 de julio de 2021



Conversaciones con Miguel Manzano Alonso





Miguel Manzano Alonso (izquierda), Rafael Jiménez Rueda (derecha)



Esta tesis doctoral titulada *Metodología aplicada a grupos de variantes melódicas en los Rosario de la Aurora de Andalucía. Clasificación y Análisis integrado* se finalizó el 3 de julio de 2024 en Estepa (Sevilla), siendo su autor D. Rafael Jiménez Rueda y director de tesis D. Miguel Ángel Berlanga Fernández, catedrático de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada.

