



LOS BAILES DE PARRANDAS ENTRE LOS LÍMITES DE MURCIA Y ALMERÍA (SURESTE ESPAÑOL). MÚSICAS DE TRADICIÓN ORAL: DEL BAILE SUELTO AL FLAMENCO

Manuel Sánchez Martínez

Enviado: 13-12-2015

Aceptado: 22-12-2015

Resumen

Algunas comarcas linderas entre las provincias de Murcia y Almería (regiones de Murcia y Andalucía, sureste de España) son ricas todavía en manifestaciones de cultura tradicional que se mantienen vivas gracias a su adaptación a los cambios sociales, como los denominados bailes de parrandas, donde se emplean únicamente músicas de tradición oral para el baile suelto que, emparentadas con algunos toques flamencos, son de singular calidad y variedad. En estos bailes, en ocasiones, se introduce el propio flamenco como fin de fiesta.

Palabras clave: baile de rifa, baile suelto, baile de parrandas, parrandas, seguidillas, malagueña, fandango, flamenco, Chato de Puerto Lumbreras, Cojo de Henares.

Abstract

Some borderline areas of the Spanish provinces of Murcia and Almería (Regions of Murcia and Andalucía, Southeast of Spain) are still rich in traditional culture manifestations that are kept alive due to their adaptation to the current social changes, like the so called "bailes de parrandas", where only oral tradition musics are used for the dancing which, married with some flamenco nuances, are of unique quality and variety. Occasionally in these dances, proper flamenco is introduced as end of party.

1. Introducción

Pocos lugares de España pueden congraciarse de mantener vivas en su seno algunas manifestaciones de la rica cultura festiva tradicional del pasado como las comarcas que bordean los límites administrativos de las provincias de Murcia y Almería, en el sureste peninsular. No es de extrañar que estas manifestaciones activas sorprendan a los observadores de otros lugares, donde tales formas desaparecieron hace mucho tiempo y, si acaso, sólo quedan en la memoria de los más ancianos. Sin embargo, en estas comarcas de la España mediterránea semidesértica, secularmente atrasadas, con medios agrarios escasos debido a una tierra áspera y seca, sus habitantes han continuado, y en algún caso revitalizado, ciertos usos y costumbres comunes por doquier en el pasado.

Una de estas usanzas, los bailes sueltos tradicionales, se iba abandonando en la mayoría de los lugares desde fines del siglo XIX, en períodos de altibajos sucesivos, con la introducción incluso de los bailes agarrados y después de otras modas bailables durante el siglo XX, mientras que en los campos y altozanos de estas comarcas se mantenía el gusto por esta modalidad de baile, afición que, también con sus distintas fases, llega hasta el presente.

Los bailes de los que trata este estudio se pueden asimilar a los bailes reseñados por los costumbristas del sureste español desde el siglo XIX o a los de candil, de cascabel o cualquier otra denominación similar descritos en otros lugares del sur y este español.

Pese a que hay notables, aunque escasos, ejemplos de investigación sobre ello, suele ser en ámbitos de la flamencología donde más se está investigando recientemente sobre estas cuestiones, buscando su relación con el flamenco, con títulos que incluyen los términos preflamenco o protoflamenco, lo que denota el punto de vista desde el cual se abordan. De acuerdo con ello, los recientes



estudiosos del flamenco, en su afán por desentrañar sus antecedentes en los periodos *oscuros* de este arte, de los que trató de manera poco clara la flamencología clásica, más partidaria de explicaciones legendarias de origen romántico, se han adentrado de lleno en el mundo de las músicas de tradición oral hispanas, siguiendo técnicas de investigación científica y musicológica poco empleadas anteriormente, incluso por la mayoría de los folcloristas, lo que nos está proporcionando un importante caudal de información sobre estas melodías y sus contextos, que no sólo nos ayuda a comprender las relaciones entre las músicas tradicionales y el flamenco, sino que nos desvelan interesantes aspectos etnográficos y musicológicos de estas músicas en el pasado, lo que también nos ayuda a comprender sus evoluciones hasta llegar al presente. A algunos de estos fértiles estudios nos remitiremos a lo largo de este artículo.

Asimismo, gracias a esas publicaciones, veremos que algunos de los senderos musicales y culturales recorridos son semejantes en amplios espacios del sur español¹, incluida la zona que nos ocupa.

En estas páginas nos referiremos indistintamente a la cuestión tratada como músicas de tradición oral, músicas tradicionales y designaciones similares. Son términos que con frecuencia son usados sin distinción por los investigadores, huyendo en algunas ocasiones del desprestigiado apelativo de “folclore”, debido al abuso que ha tenido su utilización por la teatralización folclorística de la música popular tradicional². Aquí utilizaremos también el término folclore musical siguiendo el empleo clásico de folclore en sentido

¹ Es una referencia importante el estudio de Berlanga sobre los bailes de candil: Berlanga Fernández, Miguel Ángel. *Bailes de Candil andaluces y fiesta de Verdiales. Otra visión de los fandangos*. Diputación de Málaga, 2000.

² El concepto de folclore ha sufrido un cambio semántico drástico desde su introducción en España a fines del siglo XIX hasta la actualidad, y “ello produce no poca ambigüedad, hasta el punto de que de una propuesta científica ha pasado a ser una actividad artística”, en Rodríguez Becerra, Salvador. “Reflexiones sobre la evolución del concepto de folclore” en *Congreso Nacional de Folclore. Federación Española de Asociaciones de Folclore*. Universidad Rey Juan Carlos. Campus de Fuenlabrada, 15-17, marzo 2013. (En línea), p. 2.

amplio (igual que todavía se usa en los países hispanoamericanos más que en España), como rama de estudio y descripción que abarca las muchas facetas de la cultura tradicional de un pueblo. Con estas denominaciones no nos referimos a las músicas y bailes adaptados para el espectáculo por los grupos de recreación del folclore musical, ya que, aunque emparentadas con tradiciones populares, mantienen un concepto y un uso distinto de los reflejados en este estudio. Cuando nos refiramos a estos grupos y sus actuaciones, lo especificaremos.

El relato se basa en experiencias mayoritarias de la segunda mitad del siglo XX, con algunos apuntes y citas referidas a décadas (incluso siglos) anteriores, aunque la documentación escrita suele ser escasa y la fuente principal son los testimonios orales.

2. El territorio.

El espacio físico donde se centra nuestro estudio comprende tierras limítrofes de las provincias de Murcia (Región de Murcia) y Almería (Andalucía), en el sureste de España. Los municipios principales son los de Puerto Lumbreras y Lorca en Murcia, y Vélez Rubio y Huércal-Overa en Almería, si bien Puerto Lumbreras se segregó del municipio de Lorca en 1958.

La población, antaño muy repartida por el territorio, se concentra en los núcleos principales: las cabeceras de municipio y otros lugares del llano de agricultura pujante, mientras que los terrenos más quebrados casi se abandonaron, aunque se está produciendo un repoblamiento por parte de extranjeros, de inmigrantes laborales de países en desarrollo y europeos en busca de un clima cálido.

Las características geográficas comprenden tanto espacios de valle en la llanura y los tramos bajos de las ramblas como los montuosos y a veces serranos terrenos de las alturas colindantes, comúnmente llamados cabezos,



que en el Cabezo de la Jara llega a los 1242 m. Tiene un clima cálido y seco mediterráneo con unos 17° de temperatura media en la llanura y sobre los 400 mm. de precipitación anual, con sus variantes en función de la altitud y exposición.

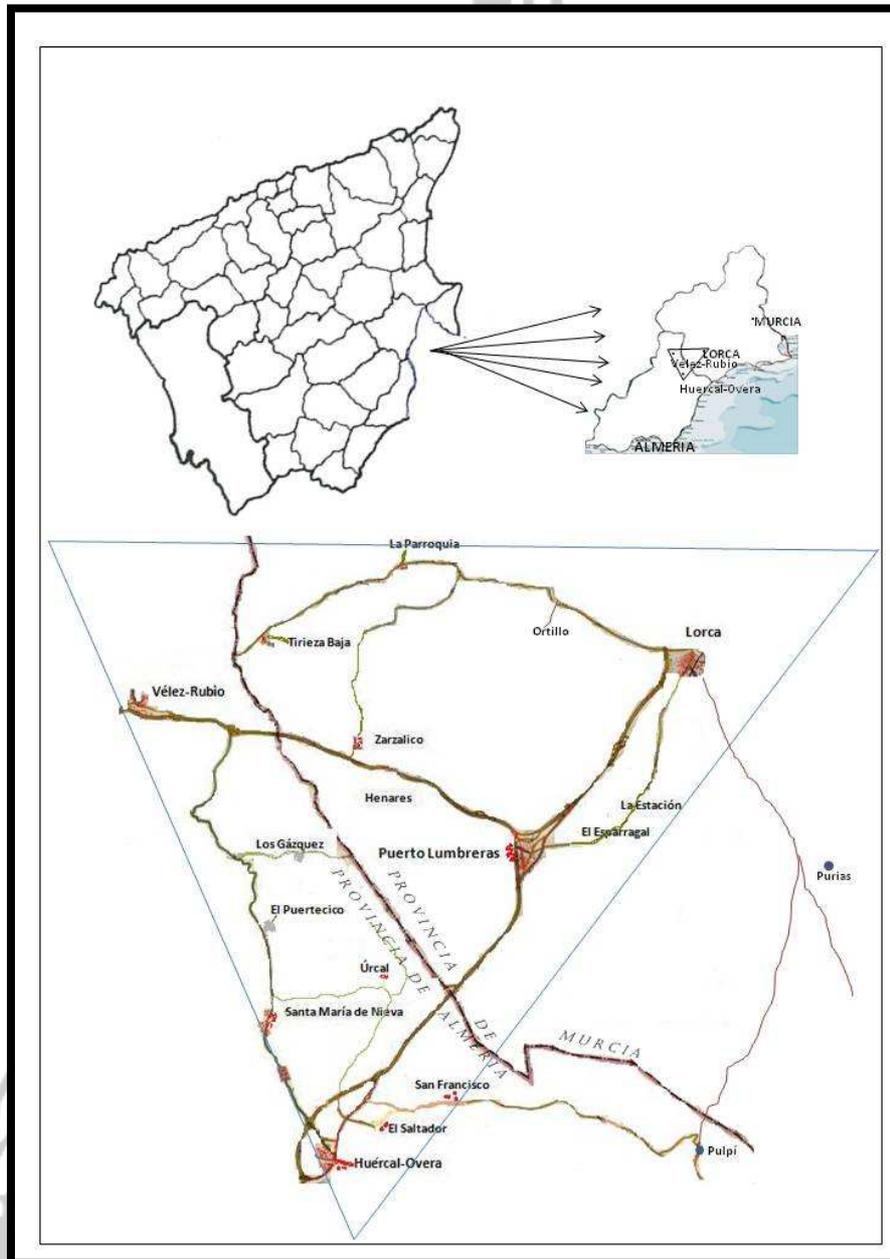


Imagen 1. Mapa de situación del área de estudio
(Fuente: José Martínez Parrilla)

Los terrenos más fértiles están en el llano, donde se han instalado en las últimas décadas producciones hortícolas de regadío (con aguas subterráneas y trasvasadas), mientras que los montuosos suelen ser pobres y de escasa productividad por el tipo de terreno y el clima, y apenas aptos para el cultivo de arbolado como el almendro y la ganadería caprina y ovina.

Puerto Lumbreras, lugar central de nuestro estudio, ha sido un cruce estratégico de carreteras entre el Levante español y Andalucía, en sus ramales norte y sur, y ha tenido un gran protagonismo con la cerámica y el mercado de ganado.



Imagen 2. Paisaje de Henares (Lorca (Murcia), 2014)³

3. Un baile de parrandas

Antes de adentrarnos en el análisis de las fuentes, textos e imágenes, vamos a dirigir una mirada etnográfica al objeto principal de nuestra atención: un baile suelto en las comarcas vecinas entre Murcia y Almería. Se trata de una

³ Las imágenes insertas en el artículo proceden todas del archivo del autor, a no ser que se indique lo contrario.



descripción que refleja experiencias propias vividas fundamentalmente durante la década de 1990, pero cuya vigencia se mantiene, con altibajos y variaciones, hasta el presente. Contiene una serie de situaciones, reales en cada uno de los casos, pero imaginaria en su conjunto, al incluirse en él retazos de hechos observados en distintos momentos.

Para vivir un baile suelto al estilo tradicional en el sureste español⁴ nos acercamos a uno de los pocos lugares donde estos usos aún perviven con cierta cotidianeidad entre los hábitos festivos de sus habitantes, y así llegamos a un bar de carretera en un lugar del oriente de Almería (Andalucía), cercano a la vecina provincia de Murcia, un sábado de primavera por la noche. Antiguamente estos bailes se celebraban los domingos en cualquier casa o edificio con salón, patio o porche de capacidad suficiente para acoger a un buen número de asistentes, pero esta costumbre dominical cambió como cambiaron los propios usos sociales en tantos otros aspectos, buscando adaptarse a nuevas exigencias y circunstancias.

Se celebra allí un baile suelto de los denominados de “parrandas”⁵, que son muy del gusto de los simpatizantes de la zona. Van a tocar dos o tres músicos aficionados, pero con muchos años de práctica. El dueño del bar es seguidor de este tipo de músicas y desde hace unos pocos años les contrata por una módica cantidad durante unos cuantos sábados de cada temporada, generalmente entre febrero y abril; antes no, pues durante las Navidades hay

⁴ Esta descripción se basa en una publicada en nuestro artículo: Sánchez Martínez, Manuel: “Folclore del Sureste español. El baile suelto: el baile popular y el baile bolero”, en *XV Edición de Cuadrillas y Aguilandos en Torreagüera. Revista Costumbrista y Cultural*. Torreagüera, sin paginar, 2004.

⁵ Las parrandas son un tipo de baile, y la música y cante que lo acompaña, de la familia de las seguidillas. Es característico de algunas comarcas del sureste español. En otros lugares se conocen como pardicas, pardas o simplemente seguidillas. Aunque el baile se denomine así, no sólo se bailan estas piezas, aunque sí mayoritariamente, ya que suelen ser de las más sencillas y animadas del repertorio del baile popular de estas comarcas. No obstante, en diferentes sitios, y sobre todo en el pasado, los bailes más populares no tenían por qué ser mayoritariamente de parrandas, habiéndose incluso perdido o restringido su uso a favor de las malagueñas y otros bailes, como ocurrió en la zona de la Huerta de Murcia.

muchas oportunidades para bailar con las cuadrillas⁶; y después tampoco, “porque no se puede bailar a gusto con calor”, según manifiestan los concurrentes. Uno de los músicos toca la guitarra, marcando el ritmo y poniendo la voz, otro se emplea con un violín para hacer la melodía y un tercero toca ocasionalmente la pandereta. Más adelante se unirá al grupo una señora del público repicando unas postizas⁷ y, a veces, cantando.

Se instalan en una esquina del establecimiento, donde hay suficiente espacio para el baile. El público comienza a llegar sobre las diez, después de cenar, porque así se evitan el gasto allí o porque han cenado en algún restaurante. Suelen ser personas mayores (asisten pocos jóvenes) relativamente modestas, de extracción campesina; o bien, si no es así, muy relacionadas con zonas rurales, aunque algunos vivan ahora en los pueblos y ciudades que hay en 30 o 40 kilómetros a la redonda. Se han enterado de que hay baile porque casi todos se conocen ya de otras veces y se pasan la voz. Los asistentes, público y músicos, van vestidos de calle, con ropas de diario, aunque se nota que algunos llevan un traje o vestido de día de fiesta o “el de los domingos”. Es momento de relacionarse, de contactar con amigos y conocidos, y todavía quedan algunas horas más por delante para continuar ese juego social.

Cuando los músicos aprecian que hay suficiente gente, empiezan a tocar las piezas, que suelen ser parrandas, al principio algo quedas pues dicen que “las primeras no son buenas porque salen agarrás” (refiriéndose a que ni las gargantas ni los dedos de los músicos están sueltos para sacar ni buenas coplas ni buena música), pero van surgiendo, generalmente por metro de seguidilla; las menos, serias, y las más, con un tono de picaresca:

*Si vas a la botica
no vayas sola,*

⁶ Las cuadrillas son, por estas tierras, los grupos de músicos populares que interpretan la música en los bailes y fiestas tradicionales, sean religiosas o civiles, y que actúan preferentemente en tiempo de Pascua.

⁷ Se denomina así en la zona a las castañuelas o palillos.



*mira que el boticario
usa pistola.
Ay, que me río,
no me río de nadie
que es vicio mío.*

Como con modestia, salen también las primeras parejas a la pista: estos debutantes parecen estar algo entumecidos. Generalmente son algún matrimonio o pareja ya reconocida, porque hasta que no pasen unas cuantas coplas no suelen pedir los hombres baile a las mujeres con las que tienen menos confianza. Alrededor del espacio central donde se baila se ha ido formando un corro con sillas⁸, ocupadas principalmente por mujeres mayores y de mediana edad, unas pocas de las cuales llevan niños en sus brazos o los tienen a su lado. Es su lugar de espera hasta que llegue la oferta masculina. Los hombres se suelen quedar mayoritariamente de pie tras las señoras. También son personas maduras, y algunos bastante mayores, pero se mantienen en tan buena forma como para participar activamente en el baile. Por la edad de los concurrentes se presume la futura decadencia de estas prácticas festivas concretas.

Suele ser el hombre el que pide baile a la mujer, y para eso se acerca a ella, e inclinándose si está sentada, le indica su deseo en pocas palabras. Aunque también es posible que, si existe mucha confianza, un simple gesto con la cabeza mientras se sostienen las miradas pueda ser suficiente. La mujer asentirá de palabra, con la cabeza o con un gesto de hombros, ya que, por lo común y salvo algún motivo concreto, no se niega (aunque también se puede hacer de rogar); esto puede ser debido a que a muchas mujeres les parece una descortesía rechazar el ofrecimiento. Si se da la aceptación, podría ocurrir que la

⁸ La fórmula de constituir un corro con asientos o sin ellos, encerrando el lugar del baile y dejando un lugar a un lado para el músico o los músicos es la más apreciada porque permite la pronta interacción de los concurrentes: tocar, cantar, bailar, escuchar y ver. Y por ello es repetida en cuantas situaciones de baile tradicional se dan. Algo muy diferente al sistema de una actuación en escenario con un público observador, y en buena medida pasivo, sentado enfrente.

citada bailaora⁹ no abandonara la pista en un buen rato porque, si la ven dispuesta, es normal que haya varios hombres que se sucedan con una misma pareja, bien pidiéndole que continúe en la pista si su pareja anterior se ha retirado o, si esto no ha sucedido y existe la confianza suficiente, desplazando un hombre a otro tocándolo en el brazo o el hombro y haciéndole ver que se le coge el relevo con pocas o ningunas palabras (“¡déjame a mí!”, pueden llegar a decir). En estos casos el desplazado se suele apartar, haciendo en ocasiones algún gesto de disconformidad o resignación que da la impresión de no deberse a enfado o mal humor, sino a la intención de seguir el *juego* establecido por la costumbre, como una parte más de las *reglas no escritas* del baile. Hay también casos en los que sí hay mujeres que rechazan la petición de seguir en la pista, dependiendo del cansancio, real o pretextado como excusa, del estado de ánimo, de quién sea el peticionario o, incluso, de si está o no el marido presente.

⁹ Para designar a las personas que bailan son corrientes las expresiones “bailaor / bailaora” o “bailaores / bailaoras” (palabras con sincopa de bailador / bailadora o bailadores / bailadoras), si bien todavía es más frecuente emplear frases tales como: “el / la que baila” o “los / las que bailan”. Existe menos variación para el caso de un músico, ya que se les suele denominar como “el músico” o “el que toca”, y también, aunque menos, como “tocaor”, o para el que emplea la voz, denominado como “el que canta” mayoritariamente y apenas como “cantaor”, tal y como se recoge en las siguientes coplas populares(*): La madre que te parió / bien podía parir otra / la una para el que canta / la otra para el que toca. Si bien el cancionero también recoge las otras denominaciones: La guitarra pide vino / y las cuerdas aguardiente / y el tocaor que la toca / zagalas de quince a veinte.

Para los que bailan, el cancionero recoge también esos dos tipos de denominaciones semejantes, como en: Una copla se ha perdido / y con otra ya son dos / una pa la bailaora / y otra para el bailaor; Báilala bien bailaor / báilala bien que es mi hermana / y si no la bailas bien / sale su hermano y la baila; Esa bailaora que baila / lleva encimica una estrella / con un letrero que dice / viva quien baila con ella; De oro fino son los lazos / que lleva la bailaora / ella se luce con ellos / y a todo el mundo enamora; Esa zagala que baila / me la comiera yo solo / y a ese que baila con ella / que se lo coman los lobos.

Sin embargo, la Real Academia Española no recoge algunas acepciones de los términos, puesto que designa exclusivamente como bailaor a un “bailador de música flamenca” (y también recoge cantaor como “cantante de flamenco”, pero no tocaor, aunque sí tocador, como persona que toca instrumentos) (DRAE, 2001).

(*) Las coplas citadas en este artículo han sido escuchadas en vivo por el autor en distintos puntos del sureste español, sobre todo en el área de estudio, y son reflejo coetáneo de la sociedad tradicional, por lo que nos aportan información sobre el ambiente, usos y circunstancias de un baile suelto tradicional como el que aquí se describe.



El que toca, mientras tanto, los anima con frases o interjecciones, o echando una copla adecuada a la situación:

*Ya pueden echarse al medio
los que vayan a bailar,
la mano del tocaor
de madera no será.*

Para empezar a bailar las parrandas, al menos el paso más sencillo de los que se conocen y el más repetido, se coloca el hombre frente a la mujer y, si hay varias parejas, los hombres se alinean en una fila y las mujeres en otra. Los músicos inician la música y cuando el que canta empieza la entradilla de la copla, los que están bailando comienzan a dar pasos laterales uno frente al otro al ritmo que marca la guitarra. Cuando el cantaor comienza la copla en sí, los bailaores se cruzan con su pareja con paso de jota, y al llegar al lugar que ocupaba el otro giran sobre sí mismos (aunque si el baile está tan concurrido que apenas hay espacio para bailar, algunos optan por no cruzarse y evitar así los roces con otras parejas). Luego seguirá la música sin voz y cuando esto sucede los que bailan suelen hacerlo otra vez de frente, ejecutando casi siempre el llamado “paso de parranda”. Con la voz se reproducirá el paso de jota con un nuevo cruce y se repite lo dicho antes. Cada copla dura menos de un minuto y los bailaores la finalizan con una vuelta sobre sí mismos y marcando con los pies los últimos golpes de la guitarra, quedando hombro contra hombro lateralmente (aunque no tienen por qué tocarse), y levantando a veces un brazo. Algunos hombres marcan el final también apoyando la puntera de un pie en el suelo, haciendo una especie de adorno.

Las parrandas se pueden hacer variadas, ya que es posible ver otros pasos diferentes, más giros intermedios, zapateados y otras diversas evoluciones; en general, el tipo de pasos elegidos parece depender de la procedencia de los bailaores, por lo que no es difícil saber de qué lugar o zona geográfica son originarios si nos fijamos en sus prácticas. Sin embargo, también es común que haya mujeres que conozcan varios pasos diferentes y los ejecuten con una cierta

dosis de improvisación. A veces se pueden hacer sencillas coreografías con dos parejas, llamadas parrandas “de corro”.

En este baile, como en todos los sueltos de tradición oral, es la mujer la que hace a su gusto los pasos, debiendo seguirla el hombre. Y ellas, al menos las buenas bailaoras, bailan distinto de los hombres, con movimientos elegantes, en tanto que estos, por lo general, se comportan con más aspavientos y rusticidad.

A medida que pasan los bailes, la fiesta se va animando. Pronto se observa que algunos hombres y mujeres bailan más que otros y, aunque también hay matrimonios, se trata en general de personas que han venido solas. Con el tiempo sabremos que son solteros, separados o divorciados, o bien que dejan en casa a su pareja (que no quiere o no puede ir al baile). Un individuo, cuya mujer se encuentra imposibilitada y no sale de su casa, se desfoga bailando tanto que llega a exclamar: “¡me las voy a bailar a toas esta noche!”.

De vez en cuando, tras una larga serie de parrandas, se toca una malagueña (una variedad de fandango) o, más raramente, una jota. Entonces son pocos los que bailan, porque muchos no saben bailar otra cosa que parrandas.

Durante la ejecución de los bailes las parejas no se tocan, y solo cuando finaliza una pieza algunos hombres tienen la costumbre de posar delicadamente la mano sobre el hombro de la mujer, movimiento que a veces apenas es un gesto. Dicen que es porque así quieren darle a ésta las gracias por haber accedido a bailar, o bien porque así pretenden reservarse a esa bailaora para el siguiente turno. Este respeto o distanciamiento físico del hombre hacia la mujer se puede comprobar cuando el baile va avanzado a lo largo de la noche y tomando bríos. Hay un momento en que baila una señora con un hombre y aquélla no paraba de intentar engaños¹⁰, cosa que a veces conseguía,

¹⁰ Se les llama así a los intentos que hace la mujer, que es la que manda siempre en el baile suelto, de confundir al hombre, que intenta efectuar iguales pasos que ella, durante las evoluciones de un baile. Con tal fin aquella efectúa pasos complicados o,



exasperando a su pareja. El guitarrista, divertido, lanzaba un “¡mala leche pa engañarte, tiene!”. Y tanto fue así que al final de una pieza el burlado exclamó: “¡coño, a ver si te estás quieta de una vez!”, al tiempo que, dando muestras de inquietud, intentaba sujetar a la mujer imaginariamente, con sus manos a la altura de los hombros de ella, pero *sin tocarla*.

Entre tanto, cuando el baile está más vivo, la interacción entre músicos, público y bailaores aumenta. Una señora del público, que también baila, sale a cantar y a tocar las postizas junto al músico de la guitarra, y se acerca entonces el clímax de la fiesta: los presentes jalean las evoluciones y los toques de unos y de otros, con frases del tipo “¡qué fuerza tienen las tías, muchacho!, ¡las mujeres que se queden toas, los tíos que se vayan!, o ¡ay, quién baila!”¹¹. Los que bailan parecen ser los protagonistas principales, y el guitarrista los anima con comentarios y adjetivos entre copla y copla o en medio de una de ellas (“¡Tranquilos, que va a salir esto hecho un órgano. De aquí al cielo!”, “¡Ay, quién fuera mozo madre mía. Qué mozuelas!”, o hasta un “¡Quiero morirme!”), y el público le devuelve algunas frases, como: “¡bravo, bravo!”, “¡vaya!” o “¡eso es!”. La gente, que mira atenta, expectante, expresa sus opiniones de esta manera, pese a que los hay que demuestran un cierto recato prudente. Pero, en general, a estas alturas el ambiente está como *electrizado*. El hecho de que casi todos se conozcan de otras ocasiones, si es que no eran amigos ya, facilita la comunicación en el grupo, aunque llegado este momento tampoco hace falta ese conocimiento previo. El que toca y canta participa de forma especial, además, echando coplas que tienen relación con el momento. Por ejemplo, en

más frecuentemente, amagos de movimientos y giros que luego no realiza. Si el hombre, creyendo intuir tal movimiento, lo finaliza realmente, o bien no puede seguir sus pasos, queda burlado a la vista de todos, y dependiendo de las ocasiones y de las personas puede ser incluso una situación enojosa.

¹¹ Esta es una expresión característica dicha por parte de los que miran, o de los que cantan o tocan, que también pueden decir “¡mira quién baila!”. Es frecuente que entonces los que bailan respondan “¡ay, quién canta!”, o “¡mira quién habla!”, como parte de una costumbre ritual que demuestra la interacción existente entre los participantes. Para oírlo, escúchese el archivo de audio de la nota 102.

una ocasión en que salen dos mujeres solas a bailar una de las escasas malagueñas de la noche, canta aquello de:

*En mi vida he visto yo
lo que he visto en este baile,
bailan mujer con mujer
por ser los hombres cobardes.*

Y al acabar la copla lanza, como dardos, sus burlas dirigidas a los hombres: “¡es que no sus da envidia, válgame la hostia divina! ¡Cuidao con la maná que hay!”.

En efecto, en el baile suelto bailan habitualmente una pareja de hombre y mujer, pero tampoco es infrecuente que bailen dos mujeres juntas cuando no tengan pareja masculina que las acompañe. Sin embargo, esto no es posible entre dos hombres (“es una cosa que no se ha visto”, dicen), y en el caso de que ello sucediera, sería invariablemente puesta en duda su masculinidad.

Pronto, tras la malagueña, de ritmo más asentado que las parrandas, y recuperadas las fuerzas, todos retoman las parrandas, cuya energía, ya avanzada la noche, parece que sigue creciendo.

Estamos, pues, en un nuevo punto álgido, pleno de intensidad y emoción, que surge en un momento preciso, cuando todos están ya *calientes* y hay perfecta compenetración entre músicos y bailarines, lo que los lleva a ese cierto frenesí en la música y el baile que dura lo que unas cuantas piezas. Ese momento especial no es fácil de alcanzar en todos los bailes, pero cuando llega, los que están presentes saben reconocerlo. Tras cada paso, tras cada nota, tras cada copla, tras cada exclamación, hay sentimiento y emoción. Las miradas de las parejas que bailan se encuentran durante sus evoluciones en la pista, pero también hay gestos repletos de significado silencioso. Es el lenguaje no verbal, gestual, que en estas circunstancias se nos muestra como todo un universo altamente expresivo: el juego, la burla, el coqueteo, el desafío, el despecho, el



deseo... se intuyen tras esas miradas y actitudes¹². En ocasiones, ambos se pueden mirar directamente mientras se encuentran de frente, pero la mirada del hombre se mantiene de reojo cuando inician los giros. Se miran a la cara, pero también a los pies, principalmente el hombre a la mujer para poder seguirla. Algunas mujeres sostienen la mirada del hombre más que otras: casi siempre son las que han ido sin pareja o las que bailan con maridos o muy conocidos. Sin embargo, las mujeres casadas suelen mantener la vista en el suelo o como ausente, casi sin levantarla mientras bailan, ejerciendo un papel decoroso asumido por la costumbre. El músico, que participa de esa intensidad que flota en el ambiente, también lo nota y hunde su cabeza en las curvas de su guitarra mientras con sus gruesos dedos arranca a las cuerdas de su instrumento las notas vibrantes de unas parrandas sordas¹³ (“¡vamos a echar unas sordicas!”, dice al comenzarlas) que enaltecen a los concurrentes. Los músicos saben cuándo *echarlas* a la pista, pues son conscientes del efecto estimulador que tienen sobre el público. Entonces, la excitación impide parar, y una tras otra salen músicas, coplas y parejas a la pista, reproduciéndose por parte de unos y de otros las expresiones y gestos admirativos y exclamativos, en unas escenas de interacción total de todos con todos¹⁴. El músico busca cómplices del instante y se refiere a una de las bailaoras, conocida de antiguo, y que le recuerda tiempos de juventud compartida, con una conversación llena de

¹² Dice la copla: No me mires cuando bailo / que me puedo equivocar / y sin saber lo que hago / te voy a querer mirar / mira tú para otro lado.

¹³ En ese tipo de parrandas no se canta y el guitarrista puntea las notas de la copla. Requieren de gran habilidad técnica por parte del músico, pero también los bailaores deben ser avezados y con el oído hecho a este tipo de música para no perderse durante el baile sin el acompañamiento de la voz.

¹⁴ Naturalmente, esos instantes tan intensos son especialmente apreciados por los ya iniciados. Como en cualquier otra actividad social, el desconocimiento de esas reglas y particularidades antes descritas que rigen en los bailes sueltos puede mermar la capacidad de percepción de la fuerza emocional de los momentos, y ofrecer a los ojos de los profanos únicamente una visión más o menos estética (a veces relacionada con la estereotipada percepción que de lo folclórico se suele tener todavía), pero en el fondo no comprendida en toda su amplitud.

ironía y doble sentido en el fragor del baile -“esas ya no van...” dice ella, -“es que se pasó ya aquello... Vamos a otra...”, le espeta el músico mientras pone toda su maestría en arrancar complicadas y lucidas variantes a una serie de sus *sordas*, provocado por la mujer: -“Cambia, cambia...” le dice ella; y él toca otras sordas magistrales y dice -“otro cambio que tampoco va..”, para que ella le lance una puya irónica tras la apoteosis -“tampoco van, hombre”.

Al cabo de un rato, cuando el clímax decrece y cansados ya todos, se hace un receso y se aprovecha para consumir un refrigerio por parte de los músicos y de algunos de los presentes. Se retoman maneras más formales que durante el alboroto del baile y se comenta cómo va la fiesta, lo que está haciendo alguno o alguna de los que bailan, o los músicos, o bien se habla de los asuntos de cada uno, pues es un buen momento para la charla porque el ambiente se encuentra distendido.

En esta interrupción preguntamos a una de las mujeres presentes acerca de cómo aprendió a bailar ella, y su respuesta fue similar a otras que ya habíamos escuchado con anterioridad en muchos otros lugares, puesto que nos manifestó que ya de pequeña gustaba de ir a los bailes de los mayores, mirando y colocándose entre las parejas, si estas se lo permitían, y se iba fijando en los pasos de las mujeres para luego practicarlos “bailando frente a una olivera”, árbol que ejercía a modo de estática pareja y alrededor de la cual tenía el suelo bien apisonado a causa de tanto bailar en ese sitio. Luego, conforme fue ganando edad y soltura, se fue introduciendo poco a poco en los bailes con parejas reales.

Pero seguimos en el baile que convoca nuestra atención, puesto que, tras unos minutos, cuando los músicos lo consideran, retoman la faena y el baile continúa. Mientras tanto, unos se van pero otros vienen, y unos y otros se despiden o se saludan con gestos de la cabeza o levantando la mano. También es común que parejas de matrimonios amigos lleguen en mitad del baile, pues



antes han ido a cenar a algún merendero o restaurante de la zona. Saben que viniendo aquí acabarán el sábado con fiesta y diversión asegurada.

Más adelante, avanzada la noche, puede haber incluso alguna otra interrupción para descansar, pero finalmente el baile se reanuda y tras un rato más, languidece y finaliza en las primeras horas de la madrugada, cuando los músicos se encuentran agotados y en la sala apenas queda público para bailar. Es ya muy tarde, pero eso no quiere decir que se acabe la velada. Es la hora de tocar por placer, si es que antes no se hiciera ya por eso. Llega entonces el turno del flamenco. En la madrugada tranquila, el guitarrista luce su maestría con los diversos *palos* que toca, y no es infrecuente que haya algún aficionado (o aficionada, aunque menos) que se arranque para probar suerte con una copla de fandango, bien espontáneamente o bien porque el público, que ya conoce sus habilidades, se lo pide. Ya no se baila, tan solo se busca una cierta relajación tras la agitación de las horas anteriores. Los pocos que aún permanecen en el bar forman un corro alrededor de ellos y así, entre copas y coplas lastimeras que nos proclaman amores, penas y despropósitos, acaba finalmente un baile de sábado.

4. Antecedentes de los bailes de parrandas en los bares

Los relatos etnográficos recogidos en la zona nos mencionan, de forma unánime, la existencia a mediados del siglo XX de costumbres festivas con participación destacada de los bailes sueltos en los cortijos de campos y serranías del territorio que nos ocupa. Estos bailes tenían lugar en cualquier época del año, y eran independientes de los que se celebraban durante el ciclo navideño con las cuadrillas de Ánimas, como parte de los rituales propios de este tipo de agrupaciones (bailes de puja o subastados, bailes durante los recorridos petitorios de la Pascua...).

Por la literatura y testimonios diversos se sabe que esta modalidad de baile suelto era generalizada en toda España durante el siglo XIX y anteriores, y recibía distintos nombres: bailes de candil, de cascabel, etc.

Esto debió de ser así también en los lugares donde no habían desaparecido todavía durante las décadas precedentes a la Guerra Civil española, aunque las fuentes escritas son escasas, por tratarse de bailes particulares, en contextos muy locales, en lugares con frecuencia alejados de las poblaciones más grandes, a veces de las vías de comunicación principales y, generalmente, fuera del interés de los ojos de los habitantes urbanos. Algún testimonio así nos lo aseguró, indicando que en Béjar (diputación montesa de Lorca cercana a Puerto Lumbreras) aprendió músicas con sus familiares cercanos en la década de 1930, habiendo un parón durante la guerra hasta que se reiniciaron después de 1940 (PL¹⁵).

Contrariamente a muchos otros lugares donde desaparecieron definitivamente por la quiebra de la guerra, hacia mediados del siglo XX se había retomado con vigor la costumbre en estas áreas campesinas, y en cualquiera de los cortijos de la zona se realizaban dichos bailes en los domingos¹⁶ (el día festivo de la sociedad tradicional), muchas veces con la denominación de bailes de rifa.

Los testigos confirman la importancia y aceptación popular de estos bailes, en especial los de rifa, y la pervivencia de la música para baile suelto¹⁷.

¹⁵ Las siglas entre paréntesis y resaltadas en negrita que aparecen al final de algunas frases se corresponden con las iniciales de los informantes que han facilitado el dato, cuyas referencias concretas vienen al final del texto, en las fuentes orales empleadas.

¹⁶ Además de varios testimonios personales, véanse las coplas siguientes, que sirven para cerrar una pieza bailable: Echaré la despedía / por el ojo de la llave / quédate con Dios morena / hasta el domingo en la tarde; La despedía os echo / y con esta ya van nueve / las otras las dejaremos / para el domingo que viene.

¹⁷ El musicólogo norteamericano Alan Lomax grabó músicas tradicionales a habitantes de La Parroquia (Lorca) durante su trabajo de campo en España en 1952 (disco pendiente de edición por Rounder Records dentro de la colección *The Spanish*



No obstante, en otras zonas diferentes los testimonios nos hablan de la decadencia que hubo hasta que comenzó a renacer el gusto por las cuadrillas y sus músicas a fines de la década de 1970.

4.1 Cuadrillas y ermitas en fiestas y la Navidad. Bailes de puja

En un amplio territorio del sur español se han efectuado tradicionalmente bailes de puja o subastados en los días cercanos a la Navidad, destacando el 28 de diciembre o día de los Inocentes (aunque no únicamente), por lo que también se denominan como de Inocentes. En estos bailes, insertos en pleno calendario ritual festivo navideño de las cuadrillas de Ánimas¹⁸ (que también comprende, entre otros, la petición del aguinaldo (aguinaldo) en recorridos por los términos parroquiales), toca la cuadrilla del lugar y los personajes encargados de subastar, que suelen ser llamados inocentes, realizan la puja al mejor postor de cada baile, para lo que se elige al personaje de más gracejo del lugar, que con sus bromas y buen hacer consigue con frecuencia aumentar el precio de la puja, en un juego colectivo al que todos los presentes suelen prestarse (ya que el que asiste debe acatar las reglas consuetudinarias) y que tiene múltiples variantes.

En ocasiones se celebraban en mitad de todo tipo de bailes unas pequeñas funciones de teatro improvisado llamadas juegos, de antigua trayectoria cultural en el terreno.

Recordings). La Parroquia (o La Fuensanta) y sus contornos, como Fontanares, son lugares de larga y singular práctica en el baile suelto y otros aspectos tradicionales.

¹⁸ Las cuadrillas de Ánimas (que reciben también otras denominaciones como animeros, aguilanderos, etc.) son los grupos musicales que desde hace siglos dan apoyo a los rituales de las hermandades religiosas. Debido a la extendida y común existencia de estas cuadrillas, el sureste español, un territorio de cultura tradicional afín que comprende varias provincias de distintas comunidades autónomas, se puede catalogar como El País de las Cuadrillas, habiendo sido nombrado también por Emilio del Carmelo Tomás Loba como “El Reino de las Cuadrillas”, en Gris Martínez, J. (Coord.) y otros: *Pascuas y Aguilandos* Ed. Hermandad de Nuestra Señora del Rosario, Santa Cruz (Murcia), 2011, p. 19. Para más información sobre las cuadrillas del sureste español, véanse las obras de Manuel Luna Samperio citadas en la bibliografía.

Además, en los días de fiesta del patrón local de cada lugar se celebran romerías en las correspondientes ermitas¹⁹, en las que se subastan distintos productos donados por los feligreses “para las Ánimas”, empleándose el método de la rifa con papeletas de números o bien pujando por llevar durante un tramo, con la misma finalidad dadivosa, las andas del santo local²⁰ durante las procesiones que se realizan por los alrededores de la ermita para que el patrón extienda, con la presencia simbólica, su beneficosa gracia a los campos de sus fieles, en el pasado generalmente agricultores.



Imagen 3. Rifa en la romería de El Pradico (Lorca (Murcia), 2005)

¹⁹ Para el caso del territorio lorquino véase: Munuera Rico, Domingo y Ruiz Martínez, José Antonio. “Manifestaciones culturales populares”, en *Lorca. Historia, Arte, Economía y Cultura Popular*. Cámara Oficial de Comercio e Industria de Lorca, 1985, pp. 87 y ss. Para la comarca de Los Vélez: Luján Ortega, María y García Martínez, Tomás: “Análisis de las fiestas en las ermitas rurales de la comarca de Los Vélez (Almería)”, en García Jiménez, M. (Coord.). *Música de Tradición Oral. XXV Años de los Encuentros de Cuadrillas de Ánimas de Los Vélez*. Instituto de Estudios Almerienses. Almería, 2008, pp. 101-142.

²⁰ Véase esta subasta de andas de San Antón en la romería de El Praico (o Pradico) (Lorca), en 1993: <https://youtu.be/5Z3NDJmZEe4>. Todas las referencias de enlaces a Youtube están incluidas en el canal “Memorias de la Tradición”, gestionado por el autor de este artículo: <https://www.youtube.com/user/antropologoclemente>.



En estos casos también es muy corriente que durante las romerías se celebren bailes, exclusivamente sueltos, en los que una cuadrilla pone la música necesaria²¹.



Imagen 4. Baile en la romería de El Piar (Vélez Rubio (Almería), 2004)

4.2 Los bailes y los bailes de rifa

A mediados del siglo XX en los cortijos de los campos y terrenos montuosos de la zona (y mucho menos en los pueblos) era corriente la celebración periódica de bailes sueltos en cualquier momento del año (JMLP). Las fuentes orales y escritas que hemos recabado diferencian entre los bailes normales y los bailes de rifa²², una denominación local. La divergencia radicaba, al parecer, en el hecho mismo de la rifa, puesto que en cuanto a su desarrollo básico eran idénticos: una reunión de gentes de los contornos para

²¹ Véanse imágenes de un baile en la fiesta de la ermita de El Pradico (Lorca), tocando la cuadrilla de Henares en 1993: <https://youtu.be/qAo2OR39OpA> ; o este otro baile en la ermita de Burruezo (Lorca), tocando músicos de Purias y La Torrecilla, en 1994: <https://youtu.be/s0KcSuOb0gl>

²² Véase, García Fernández, Domingo: *Memorias de un emigrante*. Edición del autor, 2001, p. 212; y el mismo Domingo García como informante en Gris Martínez, J. (Coord.) y otros: *Carreras y bailes de ánimas*. Ed. Hermandad de Nuestra Señora del Rosario, Santa Cruz (Murcia), 2012, p. 165. En áreas cercanas a Lorca las rifas se hacían más bien en ventorrillos, porque en casas particulares “no estaba bien visto”. José Llamas Sánchez (de El Campillo de Lorca, 1941), en Gris Martínez, J. (Coord.) y otros: *Pascuas y Aguilandos...* op. cit. p. 68.

divertirse bailando piezas para baile suelto al son de la guitarra de un único músico²³, que podía estar ocasionalmente acompañado por algún otro con distintos instrumentos: violín, laúd, etc: “lo que más se hacían eran rifas de esas, rifas de campo. Y el baile, y el tío ahí tocando y tocando toa la noche, y bailando”²⁴ (GMR). También se diferenciaban en la distinta responsabilidad en caso de tumultos, lo que era frecuente por la costumbre del “palo al candil”²⁵ o finalización brusca y desordenada del baile por parte de provocadores que rompían la escasa iluminación (PCP): en el caso de los bailes a secas la responsabilidad era de los alborotadores, mientras en que los bailes de rifa la responsabilidad la asumía el convocante, generalmente el dueño de la casa (AAG).

Había periodos y actividades en los que eran más frecuentes los bailes, como durante las fiestas de la Cruz de mayo (MDPP, IFB) o los descascaros de la almendra (GMR).

Desde antiguo, en los contextos de los territorios del sur de España donde existían grupos que ejecutaban rituales festivos al son de músicas de tradición oral, la rifa consistía en el sorteo, durante la fiesta del día del patrón local, de algún producto o productos donados por los feligreses para recaudar fondos

²³ El cancionero refleja ampliamente esta circunstancia, mencionando a la guitarra y al músico que la toca en muchas ocasiones, bastantes más que a otros instrumentos y sus intérpretes. Aunque se aprecia que los que más citados son aquellos que tocando pueden cantar: guitarra, guitarros, percusiones..., ya que generalmente no lo suelen hacer los que tocan melodías: violín, laúd, bandurria... Por ejemplo: Esta guitarra es de pino / y la tapa de nogal / y la mano que la toca / de madera no será; Guitarrica, guitarrica / las cuerdas te he de romper / en la puerta de mi novia / no quisiste tocar bien; Toma niña esta guitarra / que me la dió un marinero / si no la quieres la cambias / por un barquito velero; Si la guitarra la llama /se levanta esaboría / dando vueltas por la cama / como una loca perdía; etc.

²⁴ En las citas textuales se ha procurado respetar el habla popular de los informantes, transcribiéndola aproximadamente.

²⁵ También se citan estos finales abruptos de los bailes para Andalucía, en Berlanga Fernández, Miguel Ángel. *Bailes de Candil andaluces...* op. cit. pp. 52 y ss. Véase la copla: Anoche vine borracho / le pegué un palo al candil / la mujer y los muchachos / me echaron el garrotín.



para las Ánimas o los gastos parroquiales²⁶: para la rifa se empleaban dos series de tiras de papel con números, una de las cuales se destinaba primero a ser vendida, y cuando ya no existía demanda, se comenzaban a subastar grupos de tiras al mejor postor, y la otra servía para ser introducida en una bolsa, de la cual se extraía un único número, al poseedor del cual se le adjudicaba el regalo²⁷. En otros lugares el sistema empleado era con dos barajas de cartas, subastándose los naipes de una y sirviendo la otra para extraer la carta que daba derecho a recibir el regalo al agraciado. Actualmente esta fórmula ha desaparecido de la mayoría de los sitios donde se practicaba, aunque todavía quedan algunos puntos donde se mantiene o ha sido recuperada²⁸, especialmente en la zona de nuestro estudio o lugares adyacentes: La Hoya, Tirieza Baja, El Pradico y otras.

El sistema de la rifa está documentado desde antiguo entre las culturas de origen latino, pues ya se empleaban estos sorteos durante las fiestas de las Saturnales de la vieja Roma²⁹ (que incluían los carnavales de la época, con intercambio de papeles sociales entre diferentes clases, como amos y esclavos) siendo considerado como un regalo de los ricos a los más pobres. Estos festejos paganos se celebraban precisamente durante el mes de diciembre, entre los días 17 y 24, lo que constituye un antecedente claro de algunos rituales que han

²⁶ El sistema de rifas ya era popular en los bailes y fiestas de siglos pasados: “Si hay alguno que tenga parte en la rifa, a percibir la alaja acuda aprisa... cese el juguete”. Bernardo Acero. *La rifa*. Tonadilla a solo, 1792, en Núñez, Faustino. *Guía comentada de música y bailes preflamencos (1750-1808)*. Ed. Carena. Barcelona, 2008, p. 164.

²⁷ “[El dueño decía] -Esto es lo que se rifa. Y empezaban a vender números por tiras y cuando ya no compraban más empezaba la subasta, y había que pujar, que eran cuatro o cinco tiras”, en Díaz Andreo, Ramón. *Las formas de vida de nuestros antepasados en las fincas de la sierra y biografía*. Ed. Vulcano. Madrid, 2003, p. 83.

²⁸ Véase esta rifa con tiras de números en la fiesta de San Antón en la ermita del Pradico (Lorca), en 1993 <https://youtu.be/HWKpZsyzCsA> o esta otra rifa con cartas en la no lejana localidad de Garrobillo (Águilas), en 1992 <https://youtu.be/xa7UaXzd2tY>

²⁹ Antonio Mandly, *Música oral del Sur*, n.1. 1995, citado por Berlanga Fernández, Miguel Ángel. *Bailes de Candil andaluces...* op. cit. p. 131

llegado hasta nosotros, tras pasar por el tamiz de la religión, como los bailes de inocentes con puja o con rifa³⁰.

El baile, fuera normal o de rifa, se anunciaba por parte del organizador, generalmente un padre de familia, a los convecinos, y la voz se iba pasando de unos a otros. Era normal que al término de un baile se avisara del lugar y día del siguiente. Solían ser en la noche de los domingos o de algún día festivo, cuando ya habían acabado la faenas agrarias de la mayoría de los concurrentes, lo que también concuerda con el acentuado simbolismo que tiene la noche asociada al divertimento y asueto (en especial con el baile y la música)³¹.

Estas diversiones se desarrollaban bajo la débil luz de un candil o quinqué: “cada uno alumbraba con lo que podía, pero eso no alumbraba ná” (GMR); “mi madre tenía el candil de aceite y el candil de gas” (IFB). Este hecho dio lugar en otros lugares a la denominación de bailes de candil³².

Asimismo, se celebraban en algún cortijo o casa con una sala con suficiente amplitud para contener a un buen número de participantes³³, alrededor de la cual se disponían sillas o se formaban improvisados bancos con tablones de madera, reservando un sitio para el músico o los músicos que iban a tocar. Esto

³⁰ En algunos puntos del sureste de España y Málaga, con sus variantes, se siguen haciendo este tipo de bailes. Véase Berlanga Fernández, Miguel Ángel. *Bailes de Candil andaluces...* op. cit. pp. 60 y ss.

³¹ Véanse las coplas: Venga juerga, venga juerga / venga juerga y alegría / que a mí me gusta la juerga / más de noche que de día; Vámonos de aquí zagales / que las Cabrillas van altas / y la luz del día viene / repasando nuestras faltas (copla de retirada de una juerga nocturna que menciona a las Cabrillas, un cúmulo de siete estrellas también conocido como Pléyades).

³² Véase: Berlanga Fernández, Miguel Ángel. *Bailes de Candil andaluces...* op.. cit.

³³ “Los cortijos más antiguos del campo [...] tenían todos una entrada muy grande, preparada para que pudieran reunirse los vecinos de la diputación y hacer los bailes de malagueñas y parrandas”, en Guirao López-Carrasco, Lucas. *Vivencias campesinas en la Lorca de Alfonso XIII y... sigue*. Edición del autor. Barcelona, 1989, p. 97; “Antes las casas tenían un salón donde se enciende el fuego para hacer la comida, el espacio restante queda libre para bailar y jugar a las cartas”, José Torrente Fernández (Zarzalico, Lorca, 1955-2015), en Gris Martínez, Joaquín. *Auroros y Animeros. Tesoros vivos de la humanidad*. Ed. Hermandad de Nuestra Señora del Rosario, Santa Cruz (Murcia), 2007, p. 279.



valía especialmente para el invierno, ya que si era verano, la fiesta podía hacerse en los exteriores, incluso de las viviendas más pequeñas.

Al baile acudía gente de todas las edades de los contornos, generalmente campesinos de cualquier condición, y preferentemente jóvenes de ambos sexos. Las chicas iban siempre acompañadas por la madre, alguna hermana mayor o parienta, y los chicos acudían individualmente o en grupo. En realidad la motivación del baile, en una buena medida, residía en que se trataba de un ritual de galanteo permitido por la sociedad tradicional, organizado principalmente “por el dueño de la casa, que tenía mozas y mozos solteros [...] y allí se arreglaban noviajes” (JMLP), y que disponía de sus reglas consuetudinarias que prohibían el contacto individual entre los jóvenes de ambos sexos: “estaba muy mal visto agarrarse pa bailar” (GMR), pero permitía su conocimiento en espacios públicos, bajo la mirada de la colectividad, en ciertos momentos admitidos por la costumbre. Así ocurría también con los bailes de Ánimas, en la puerta de la iglesia o bajo el amparo de rituales religiosos.

Si el baile era de rifa, se sorteaba algún producto que donaba el amo de la casa donde se celebraba, generalmente productos agropecuarios, con el mismo sistema de las rifas de las ermitas, como un pollo, un gallo, un saco de almendras, media fanega de trigo, un par de palomas o pichones, un espinazo (procedente de la matanza del cerdo)³⁴, etc. (MDPP, JMLP): “mi madre criaba pollos y luego decía: -este tengo que rifarlo al Pradico, que es pa las Ánimas-” (IFB). La recaudación podía quedársela el dueño de la casa para sufragar los gastos (como la comida de músicos y allegados), pero también podría donarse para las Ánimas (o aunque se anunciara así, pudiera ir a parar a “las ánimas

³⁴ “En un cortijo en una rifa el dueño de la casa decía de antemano: -El domingo rifo un gallo. Se lo decían unos a otros y cuando llegaba esa noche se juntaba mucha gente por dos razones: la primera por la ilusión de que les podía tocar el gallo comprando número y la segunda porque era el único medio donde podían verse los mozos y las mozas”, en Díaz Andreo, Ramón. *Las formas de vida de nuestros antepasados...* op. cit, p. 83. Véase una rifa en el primer vídeo de la nota 28.

vivas”, entendido ello de manera muy irónica –GMR-). Se trataba habitualmente de productos que no tenían que ser adquiridos y que eran generados en la normal actividad económica de la propia casa, en un periodo donde la escasez monetaria de las clases campesinas y el trueque eran cosa corriente. No obstante, había casos en que la rifa era organizada por algún terrateniente pudiente al que gustaban estos bailes de sus labradores, y el regalo consistía en bienes adquiridos, como un corte de tela para un traje que ofrecían los dueños de las fincas más grandes de Ortillo (Lorca) (IFB), lo que era también otra forma de destacar las diferencias de estatus entre los *señoritos* y los campesinos y, en cierta manera, entre lo urbano y lo rural.

4.2.1 El baile

En el baile se desarrollaba un sistema de lenguajes gestuales y simbólicos entre los jóvenes, reglado por la costumbre, que permitía conocer las preferencias y deseos de unos y otras. Así, las miradas acompañadas de señas gestuales³⁵ podían indicar la petición callada de baile de un chico a una chica, que podía ser contestada o no (MDPP, JPM). Pero también se empleaba el “envío de una puja” (GMR) (o conjunto de tiras de números que había adquirido un chico) a determinada chica de su preferencia por intermediación de la persona que subastaba las tiras:

- Entonces lo que hacían también, cuando hacían la rifa, pues el muchacho que quería hablar con la muchacha, le mandaba una puja de números. Si ella lo aceptaba, pues ya sabes que hablaba con ella. Y si no lo aceptaba, pues le devolvía la puja de números, se la echaba al bolsillo y ya está. Y ya se sabía que no quería saber na (MDPP).

- Sí. Uno le decía al que repartía los números [en voz baja] –“anda y dale esta puja a fulana” (JMLP).

³⁵ Véase la copla: Cuando no puedas hablarme / con los ojos hazme señas / que en algunas ocasiones / los ojos sirven de lengua.



La interpelada podía aceptar el obsequio, lo que indicaba que había buena predisposición para baile y tal vez para más cosas, o no, ante lo cual el chico debía cambiar de estrategia o buscar otra receptora de sus envíos³⁶.

La atenta mirada vigilante de las madres condicionaba las respuestas de las hijas, puesto que si daban su aceptación a algún chico que no era considerado conveniente por la madre, podía ser amonestada: “a ese no debes de hablarle” (MDPP).

A veces el baile se pedía expresamente, con un “Oye, ¿quieres bailar conmigo” (MDPP) o “¿vamos a echar unas parrandas?” (JPM), por parte del hombre hacia la mujer que, en teoría, podía negarlo.

Sin embargo en realidad el baile no estaba tan mediatizado, y las mujeres tenían, por cortesía que dictaba la costumbre, casi la obligación de bailar con aquel que pedía baile, aunque luego no hablara con él: “ella por educación no decía que no” (GMR), ya que eso “estaba feo” (FLP). En efecto, no bailar unas pocas parrandas era considerado un desaire criticable, y más si luego se bailaba con otro³⁷, e incluso las madres o acompañantes de la chica lo permitían, aunque luego prohibieran el diálogo; “Bailar sí” (JMLP), “lo que no te dejaban era hablar” (MDPP).

³⁶ “[Los mozos] decían al que pujaba: -Dásela a fulana de mi parte. Y se los daba delante de todos. -Toma, son de parte de fulano... Si los aceptaba era seña que lo quería, pero si lo rechazaba quería decir que no le quería y era una humillación”, en Díaz Andreo, Ramón. *Las formas de vida de nuestros antepasados...* op. cit. p. 84.

³⁷ “Las mozas tenían que tener cuidado en el baile si un mozo les pedía bailar porque si les decía que no y después bailaba con otro se enfadaba y decía cosas como estas: - ¿Es que ese es mejor que yo o es que tú no tienes formalidad? La ponían colorada y así venían las peleas delante de todos. Tenían que bailar con todos les gustase o no o sino con ninguno. Las leyes de aquella época eran muy serias y se tenían que respetar”, en Díaz Andreo, Ramón. *Las formas de vida de nuestros antepasados...* op. cit. p. 84. En Andalucía la costumbre era similar, y Berlanga opina que, más que una obligación femenina, este hecho era una estrategia consentida de cierta libertad de elección por parte de las mujeres, que así podían bailar incluso con quien su entorno no quisiera, en Berlanga Fernández, Miguel Ángel. *Bailes de Candil andaluces...* op. cit. pp. 58-59.

Para finalizar la tanda de bailes, que podían ser unas pocas piezas (dos o tres) si era por cortesía, se podía emplear alguna frase tal como “bueno, ahora descansa” (MDPP), o “mira, ahora voy a descansar” (FLP), que se utilizaba mucho. Pero también se podía bailar “todo lo que aguantaban” (IFB).

Las mujeres solían permanecer en sus asientos: “nosotras estábamos sentás en la silla, mirando” (MDPP) y nunca pedían baile a un hombre: “si no las sacabas, ahí se estaban sentás toa la noche” (GMR), “eso de sacar al hombre no se podía hacer” (IFB), con la excepción de si se trataba de un familiar cercano, como hermano, padre o tío, o persona de mucha confianza (MDPP), aunque también podían bailar dos mujeres juntas (nunca dos hombres), tanto por divertirse como por “demostrar que así bailaban también” (GMR), es decir, como una estrategia que mostrara a los hombres que ellas estaban dispuestas para el baile, pero sin decirlo abiertamente y hasta haciéndose de rogar³⁸.

Durante el baile, un hombre podía quitar a otro y ponerse a bailar con la mujer, como en las parrandas al terminar una pasada, y diciendo algo como “¿Me dejas una parranda? Y el otro te dejaba. De eso había mucho” (GMR), y en las malagueñas ocurría incluso en mitad del baile:

- En las malagueñas, cuando se estaba bailando, llegaba otro y seguía... (GMR).
- Y seguía... Se quitaba él y seguía el otro (IFB).
- Y ya si lo quitas ¿cómo no se va a ir? Sería una cosa fea (GMR).

Lo cual era una manera de abrir el baile a más bailaores, posibilitando que no acapararan mucho tiempo los mismos, o permitiendo que un hombre pudiera bailar con una mujer aunque no le hubiera pedido baile.

En el desarrollo del baile suelto, manda la mujer, es decir, que esta, si tiene conocimientos, puede hacer a su antojo los pasos que cree convenientes en ese momento, entresacados al instante del repertorio que conoce, aprendido de

³⁸ Dice la copla: Las mujeres al baile / a bailar vienen / pero quieren primero / que se lo rueguen.



mirar a sus mayores desde niños (para ensayarlos después) o bien asimilado en los distintos bailes a los que se asiste y a los que pueden comparecer bailaores de otros puntos que conozcan pasos distintos: “no todas, pero la que destacaba un poco los hacía, aunque también había hombres que destacaban” (IFB). Estos pasos no se acostumbran a ejecutar en el mismo orden siempre, sino que los suelen variar las mujeres a su gusto, dependiendo de sus propias habilidades en el baile y pudiendo hacer figuras o engaños a su antojo³⁹: “esa picardía de darse la vuelta y engañar ha sido una cosa típica siempre” (JPM), “hacían la picardía de engañar un poco en el baile” (GMR), salvo que por cortesía hacia el hombre no se usara esa prerrogativa consuetudinaria.

- [Los engaños los hacíamos] pos según te parecía. A lo mejor cogías y te dabas la vuelta, y cuando habías dao dos vueltas, te habías quedao sin darla, y entonces lo dejabas ahí... le hacías un [engaño]... [Y a los hombres] no les daba gusto, no: - “¡Ya me has engañao otra vez!”. Eran cosas tontas. (MDPP).

-Pero nos divertíamos (FLP).

-Aquello te divertías más que ahora en una fiesta (JMLP).

Mientras, el hombre debe seguir a la mujer en todo momento, estando muy pendiente de sus pies, giros y movimientos, ejecutando los mismos pasos que hace ella para bailar en conjunto: “siempre la mujer era la que dirigía el baile, tú tenías que seguirla. Claro, porque si tú sales a bailar por un lao y ella por otro... tú tienes que seguirla a ella. Ese paso que está haciendo, probar a hacerlo igual...” (GMR).

Así, en estas circunstancias concretas, la mujer tiene la conducción de la situación, otorgándole, por unos instantes y en público, una libertad que le da

³⁹ [Los mozos] “Con la música al compás / cuidando de dar la vuelta / pero sin ser engañado / a la vez que su pareja” en García Fernández, Domingo. *Memorias de un emigrante*. op. cit. p. 75.

Asimismo, en otras ocasiones hemos escuchado casos excepcionales de mujeres que tenían tal habilidad e ingenio para el baile que incluso se “inventaban” los pasos sobre la marcha, buscando confundir a su pareja y su lucimiento personal.

preeminencia sobre la voluntad del hombre que, en otros contextos y ante la colectividad, no puede poseer⁴⁰.

Pero los *engaños* femeninos no sólo son físicos, producto del baile, sino que pueden ser simbólicos, producto de la fascinación que ejerce sobre los hombres una buena bailaora⁴¹. La atracción se manifiesta vivamente en mitad del mismo baile, con la conexión total entre los participantes:

- [Los bailes de parrandas han sido] toa mi alegría. Eso era la costumbre que se tenía entonces, pero ir a un baile o una rifa era alegría más grande que... Y cuando se ponía una bailaora buena a bailar, es cuando uno... (JMLP).

[Pregunta: ¿Tú tocabas mejor cuando se ponía una buena bailaora?]

- ¡Bahhh!... Todo, ¡es todo!...[con rotundidad] (JMLP).

[Pregunta: Y yo imagino que ellos bailaban mejor cuando tú tocabas bien.

¿Eso era recíproco?]

- Hombre, claro... Si una comida te gusta a ti, te la comes más a gusto que si no te gusta (JMLP).

Siendo así, el concepto de “castos” que se les aplicaba a estos bailes por parte de la ideología conservadora de ciertas épocas (por contraposición a los denostados bailes agarrados y otras modas que triunfaban en muchos lugares⁴²), no deja de ser matizable. En los bailes sueltos existe la sensualidad, que cualquiera que los haya practicado en ambientes como los aquí descritos (no en condiciones de representación folclórica teatralizada), ha podido

⁴⁰ Parafraseando al refrán, la sociedad tradicional aprieta pero no ahoga, porque se ha dotado de mecanismos, como este, para liberar las tensiones que se crean en su seno, por ejemplo debido al fuerte control social al que se somete a los individuos.

⁴¹ Véase la copla: Vivan los cuerpos juncales / que se menean con rumbo / y engañan a los zagales / con el salero del mundo.

⁴² Agarrados o *agarraos* son bailes en los que la pareja baila enlazada: pasodobles, tangos, valsos, polcas...

La implantación de los nuevos ritmos bailables que sustituían a los tradicionales también la recoge el cancionero: Las muchachas de hoy en día / no saben las seguidillas / y bailan el agarrao / pa que les hagan cosquillas; Como el mundo siga así / con el ritmo del foxtrot / los hombres llevarán falda / las mujeres pantalón.



percibir: una mirada robaba, un roce, el desafío de un gesto, de un movimiento...

Pese al estricto control sexual, sobre todo de las chicas, la imaginación cubría pequeñas parcelas de libertad personal a las que sólo los protagonistas (y tal vez sus allegados más íntimos) tenían acceso, y ello era un buen estímulo para asistir a los bailes⁴³. Al respecto, el empleo de coplas picantes, incluso obscenas⁴⁴, posibilitaba expresar libremente y en público algunos conceptos pensados, pero reprimidos de hecho socialmente.

En el baile, además de otras motivaciones, como se ha visto en citas anteriores, el concepto de diversión está implícito en los recuerdos de los asistentes, y aunque las mujeres solteras debían ir siempre acompañadas por una familiar, ello no tenía porqué restar entretenimiento: “yo iba con la madre siempre. ¡Pero si a mi madre le gustaba más que a mí y a mí más que a ella!” (MDPP).

Por otra parte en un baile suelto existe una intensa interacción entre todos los participantes, dándose habitualmente el intercambio de los papeles o roles asumidos circunstancialmente por los presentes, pudiéndose pasar de ser espectadores a bailaores o músicos, y viceversa, en una magna expresión de lo que es una fiesta totalmente participativa.

Las reglas generales, que formaban parte, y que en cierta medida todavía lo hacen, de un código de costumbres para el baile suelto (que admiten

⁴³ En cierta ocasión, a mediados de la década de 1990, un viejo músico y bailaores de la sierra de Moratalla (Murcia), nos confesó que él tenía “la sangre caliente” y que de joven le gustaba ir a los bailes “para ver cómo se les movían las tetas a las muchachas”.

⁴⁴ Sólo unos ejemplos del inacabable repertorio: Si quieres ver lotería / bájame los pantalones / y verás el premio gordo / con dos aproximaciones; Porque ayer no te alumbré / hoy me tratas con orgullo / otra vez yo me pondré / un farol en el capullo / y en cada huevo un quinqué; No me folles en el suelo / como si fuera una perra / que con esos cojonazos / to me lo llenas de tierra; Soy morena, no lo niego / porque lo llevo en la cara / si lo llevara en la seta / las bragas me lo taparan (véase la versión culta de esta última copla en la pág. 249).

diferentes variantes) son semejantes a las que han regido en otros lugares hispanos⁴⁵ y nos llevan a una situación opuesta a las reglas del baile agarrado, donde la pareja baila entrelazada y en el que es el hombre el que suele mandar sobre la mujer, mientras que esta se deja llevar. Ahora bien, a veces en algunos lugares hay costumbre de bailar siempre los mismos pasos, bien porque no se conozcan otros y la generalidad baile los mismos casi siempre (lo que suele pasar en las parrandas), bien porque la acción de las escuelas de baile haya dejado marcada esa costumbre, o porque el baile se haya ido simplificando con el tiempo.

Estas características descritas nos permiten afirmar que en el baile suelto popular, como en otros aspectos relacionados con la transmisión oral de la cultura, existe la práctica habitual (consciente o inconsciente) de la variabilidad e incluso la improvisación, y lo convierten en un acontecimiento vivo, imprevisible y no estático en sus formas⁴⁶ que obliga a los bailaores a estar plenamente concentrados en el desarrollo del mismo, y a los hombres en particular, puesto que deben mostrarse muy pendientes de los movimientos de su pareja, mientras que las mujeres deben ser habilidosas, receptivas en cuanto a la adquisición de conocimientos y, finalmente, elegantes en las maneras, aunque no exentas de cierta picardía. Naturalmente, esta comprobación nos lleva a aseverar también que, con estas *reglas*, ningún baile es igual a otro, lo que permite evitar la uniformidad e incrementa de manera apreciable las posibilidades de diversión, que es, al fin y al cabo, una de las principales

⁴⁵ Para Andalucía, véase Berlanga Fernández, Miguel Ángel. *Bailes de Candil andaluces...* op. cit. Y nuestra propia experiencia personal, con informaciones recibidas en comarcas del interior de la Comunidad Valenciana (Lucena del Cid, Castellón), indica costumbres similares.

⁴⁶ Desde una perspectiva antropológica, sería comparar esta constatación con una “película” donde se suceden distintas situaciones y posibilidades no totalmente previstas, es decir “vivas”, frente a una “foto fija” que nos muestra tan solo una instantánea de esa película, donde se puede observar una situación no cambiante, inmóvil en sus formas externas, que se reproduce siempre de igual manera. Cuando esta última situación se produce, el baile, tal y como aquí lo entendemos, se convierte en una “danza”, bien para servir con alguna finalidad ritual o bien para teatralizarla otorgándole, por ejemplo, la categoría de “demostración folclórica”.



funciones sociales del baile, junto a la del cortejo de la pareja, el lucimiento personal, la sociabilidad, etc.⁴⁷ Esta circunstancia aleja esta modalidad de bailes de los estereotipos y del concepto de monotonía que con frecuencia se les ha adjudicado, con la única referencia de los cuadros folclóricos repetitivos (productos de escuela y ensayo continuo) que suelen usar los grupos de recreación folclorística para sus puestas en escena de productos artísticos, tomando como referencia bailes, músicas y cantes populares que reducen a reglas fijas, prescindiendo de la creatividad y la variabilidad inherentes a ellos. No es razonable pensar que una sociedad que tenía en los bailes uno de sus pocos momentos públicos de diversión, galanteo y lucimiento se hubiera conformado con acallar la creatividad que bulle, particularmente en las mentes jóvenes, con fórmulas uniformes, porque ello daría lugar, antes o después, al hastío.

4.2.2. *La música*

Las fuentes orales, antiguas grabaciones caseras y algunas características que han llegado hasta hoy nos indican que en la zona hubo una generación excepcional de músicos, bailaores y cantaores que creó tendencia por imitación, dándose una notoria riqueza en estas manifestaciones cuya versatilidad, insistimos, es propia de las músicas de tradición oral. En un tiempo y espacio determinado se dio la coincidencia de jóvenes con cualidades y de buenos maestros que habían recibido a su vez enseñanzas de músicos de destacadas capacidades. Al centrarse esas músicas en las de baile suelto, pues el baile agarrado era muy minoritario, la especialización dio lugar a la variación, que

⁴⁷ El cancionero popular retrata lo que es un baile vivo y sus características: Báilala bien bailaor / tú que lo sabes hacer / date una vuelta por bajo / y una mudanza al revés; Arrímate bailaor / por arrimarte no pecas / que el que baila y no se arrima / es comerse el pan a secas; Báilala bien bailaor / báilala bien que me duele / aunque no me toca nada / la sangre en el cuerpo hierve; Una dicen que queda / se la echaremos / porque la están bailando / los cuerpos buenos.

posiblemente fuera una continuación, tal vez mejorada en algunos aspectos, de una situación anterior.

Estos músicos eran generalmente hombres, aunque tenemos noticia de mujeres con buenas cualidades musicales con instrumentos (la guitarra generalmente): “Mi madre tocaba las parrandas muy bien a la guitarra, e incluso le hacía adornos. Y también había otras mujeres que tocaban por allí [Béjar]” (PL); “según mi padre [José el Chato], decía que su madre tocaba mejor que su padre” (ACM). Pero a estas mujeres las costumbres de la época las relegaban, aunque no siempre, a demostrar sus habilidades en la intimidad del hogar (FMB), siendo los espacios públicos de destacada predominancia masculina: bailes y bailes de rifa, cuadrillas de Ánimas, etc., quedando el papel femenino en estos contextos, por lo general, vinculado al baile, el toque de postizas y el cante ocasional.

Los músicos aprendían desde muy jóvenes con maestros ocasionales que, a veces, eran los mayores más avezados y que no solían cobrar por ello, o bien maestros ambulantes de la sierra como el famoso Tío Perete⁴⁸:

- [...] A mi padre iban a que les diera clase. Un primo mío venía a que le enseñara el violín, y mi hermano, de verlo al otro, aprendía también (GMR).
- Iban pa que los enseñara, como él sabía... Pero maestros de esos cobrando, no (IFB).
- Eran más aficionaos que otra cosa. Ahí, el que salía músico, es porque sabía más (GMR).

⁴⁸ Véase el apartado dedicado al Cojo de Henares. Y también los recuerdos de la madre de Emilio Torrente de un viejo maestro de música (¿el Tío Perete?) y de su hijo de niño: “Una noche, tras la lección de un maestro de la sierra, músico aficionado que poseía el don de tocar unas parrandas que tan sólo él hacía sonar; tu abuelo llegó a casa y no se fue a la cama. Se quedó allí, practicando aquellas notas, con pocos años de edad, pero con el mayor de los esfuerzos y la más persistente de las constancias. A día siguiente el viejo hombre se impresionó de aquel niño que había conseguido tocar la melodía que otros muchos antes abandonaron”, en Ponce Gea, Ana Isabel. *Punto y aparte. De la vida y obra de Emilio Gea Torrente*. Edición de la autora. Huércal-Overa, 2011. pp. 224-225.



Así, la imitación, como en otros órdenes de las músicas de tradición oral, era el camino más usual de aprendizaje.

La estructura de la música giraba en torno al sonido de la guitarra, con frecuencia con un único intérprete, que solía ser muy habilidoso con el instrumento⁴⁹ y al que podía acompañar algún otro guitarrista o un guitarro o un violín, casi siempre en número reducido, que no cobraban por ello (JMLP, GMR) (aunque sí podían comer de lo que ofertaban los dueños) y que se iban intercambiando durante la larga sesión de baile:

-Allí [en Ortillo] tocaba Antonio el Rizao ¡Y eso tocaba de miedo! Daba gusto bailar con él. [...] Y luego el Cojo de Henares ¡que eso era ya...! Y luego El Chato, pero eso ya de últimas [...] [Y] cuando uno se hartaba, tocaba otro. Querían coger la guitarra porque les gustaba (GMR).

-[...] Entonces era un músico solo y ya está. [Estábamos] yo u otro que tocaba... no iba a estar yo to el tiempo. Se me ponían los dedos ya en carne viva de tanto tocar. Es que estábamos toas las noches prácticamente de bailes y rifas. Luego ya, de diecisiete o dieciocho años, nos juntábamos el Carujo, que es el famoso Carujo, y Jesús el Túnez, y ya tocábamos los tres juntos" (JMLP).

Existe así un contraste con el mayor número de músicos que participa con las cuadrillas de Ánimas y sus rituales navideños y festivos (que con frecuencia son los mismos que en los bailes del resto del año): "[Había muchos músicos] cuando era pa cuadrilla, sí. Siete u ocho... o diez. Ahora ya, a partir de la base... en las rifas tocaba uno solo la guitarra, pero ya en la cuadrilla tenían que ir más" (JMLP). Esta circunstancia sitúa los bailes sueltos y de rifa en un estadio

⁴⁹ "Algunos especializados tocaban muy bien y sabían tocar el compás sin perder una nota", en Díaz Andreu, Ramón. *Las formas de vida de nuestros antepasados...* op. cit. p. 83. Este sistema musical de un único individuo a la guitarra y al cante para hacer baile es bastante arcaico, y tanto grabados y pinturas antiguos como testimonios escritos dan noticia de su generalidad. Seguramente por evolución posterior, en el siglo XIX, tanto cantaores flamencos como troveros que improvisaban coplas por malagueñas troveras en espectáculos individuales, tocaban ellos mismos la guitarra. La separación en distintas personas de cante e instrumento vendría después, con la especialización artística.

intermedio entre la individualidad propia, por ejemplo, de la ejecución flamenca y la interpretación colectiva característica de la música cuadrillera.

El músico principal solía poner el cante, pero era frecuente que alguna mujer de los contornos, buena cantaora, palmeara y cantara a la vez junto al músico:

Y a veces la mujer tocaba las palmas al lado de la guitarra, y cantaba. Había algunas que cantaban muy bien. Una hermana mía cantaba. Se ponía al lado del músico y cantaba las parrandas. Y la Soledad la Cursa... había algunas que daba gloria de oírlas cantar (**IFB**).

La fórmula es bastante estimada⁵⁰, pues la voz aguda femenina sobresale por encima de la música más que la masculina (que es más pareja al tono de los instrumentos, salvo que este se rebaje), ya que suele ser opinión generalizada que los que cantan con tono agudo y con melisma, de forma que se *apeguen* bien a la música, sean los más apreciados en el ámbito de las músicas hispanas. Incluso hay clases de parrandas o malagueñas que por su tono son más adecuadas para que las canten las mujeres (**PCP**).

También era de uso común que los instrumentos se pudieran rebajar de tono, desde el natural hasta uno completo o más, para que el cantaor habitual pudiera lucirse mejor y aguantara mucho tiempo cantando sin forzar en exceso la voz, además de que en ello influía el material de la encordadura utilizada entonces para los instrumentos, generalmente de tripa, que requería menos tensión para lograr las afinaciones buscadas (**FMB**)⁵¹.

⁵⁰ Lo dice una copla muy usada en la zona: Cuando toco la guitarra / y una de mi tierra canta / se alegra mi corazón / se esclarece mi garganta. Véanse las siguientes imágenes que lo ejemplifican: Juan el Rubio tocando parrandas a la guitarra y una cantaora en 1994: <https://youtu.be/YUMIGBhPIAE> ; y El Cojo de Henares a la guitarra, Pepe Torrente con Juan el Carujo al violín y una cantaora en 1994: <https://youtu.be/DsxxlqZ1V9U> Con estos ejemplos nos podemos hacer una idea bastante aproximada de lo que era la música de un baile suelto o de rifa durante las décadas centrales del siglo XX.

⁵¹ Nuestra propia experiencia personal con músicos populares así lo indica también: durante los años en que el cantaor habitual de la Cuadrilla de Fuente-Álamo de



Los músicos veteranos explican frecuentemente las peculiaridades de los *trucos* que sirven para hacer más variados y lucidos los temas que interpretan: “A mí me decía Antón Miravete que la prima del guitarra no había que obligarla” [refiriéndose a que había que dejarla un poco por debajo del tono del resto de la afinación, puesto que ya resultaba chillona de por sí, lo que valía también para la prima del violín] (PL).

De acuerdo con ello, algunos instrumentos de cuerda se cifraban, es decir, se jugaba asimilando cuerdas a tonos distintos del resto, incluso en coordinación con otros instrumentos. Así ocurría con guitarras, guitarros y violines (PCP). De esta manera comprobamos cómo la música se adaptaba a las circunstancias de los intérpretes y no al revés, posibilitando un mayor lucimiento y, por ende, una mayor diversión colectiva⁵². La música, pues, tenía una estructura dúctil en algunos aspectos, lo que resulta ajeno (y a veces combatido) al estamento académico, alguno de cuyos representantes, al aproximarse a estas músicas para explicarlas o transcribirlas, las minusvaloraron por ello, cayendo en el error de la falta de comprensión que nos ha privado de algunos datos imprescindibles para el análisis y estudio posterior.

Tanto en la música como en el baile, lo corriente era que tocara la postizas una mujer sola, para evitar que un repiqueteo excesivo pudiera confundir a músicos y bailaores. Por eso durante el baile es costumbre en la zona que las mujeres, y también algunos hombres, en vez de emplear las postizas, para llevar el ritmo se acompañen chasqueando fuertemente los dedos⁵³, práctica

Murcia fue Pedro Leandro Baños, el Bolero, el tono de los instrumentos se rebajaba un tanto, lo que permitía a Pedro el Bolero cantar con más soltura, pero impedía a la cuadrilla tocar en conjunto con otros grupos que iban afinados al tono natural durante encuentros de cuadrillas y similares si no se variaba la afinación.

⁵² Lo dice la copla: La guitarra que toco / tiene dos letras / y la primera dice / que te diviertas.

⁵³ [Las mujeres] “No se perdían parranda / y ellas bailando seguían / clujiendo al compás los dedos / o podían ser las postizas”, en García Fernández, Domingo: *Memorias de un emigrante*. op. cit. p. 75. Véase a mujeres (y hombres) chasqueando los dedos en, entre otros, el vídeo de la nota 153.

que en algunos ambientes se llama “hacer capirotos”, como en zonas de Almería (FMB), o “pitos” en el área de Puerto Lumbreras (PCP).

En cuanto a los ritmos de las músicas, es bastante corriente que los informantes veteranos hagan mención acerca de que antiguamente eran más pausados y que progresivamente se fueron acelerando, de acuerdo con los gustos generales. Incluso había temas específicos más pausados, como este caso descrito para El Chato de Puerto Lumbreras (y las músicas de Lubrín) por su hijo Antonio:

[Pregunta ¿Y tu padre aprendió de tus abuelos?]

- Sí. Eran varios hermanos, y todos tocaban la guitarra. Muy a la antigua, pero también hacían unas parrandas muy marcás. Muy parás, más marcás de lo que se está haciendo ahora. De hecho me recuerdo que mi padre las hacía mucho con un dedo largo, largo, y las paraba mucho, con el dedo meñique de la mano izquierda paraba mucho la cuerda, y era porque por allí se hacían muy parás... (ACM).

O lo que menciona Juan el Rubio:

-Lo que es la parranda, se baila a lo mejor más alegre, porque las parrandas que yo en aquel momento me enseñaron, eran muy buenas parrandas, porque ellos eran muy buenos maestros, pero después a la música se le dio otro tipo de aceleramiento, lo cual queda muy bien, para mi gusto, queda muy bien. Se adorna mucho la parranda (JPM).

Y este otro para Ortillo (Lorca):

Unos tocaban más lento y otros no. El Rizado ese tocaba por los aires, y mi hermano también. Y mi padre era más lento, más antiguo... ton... ton [onomatopeya del ritmo pausado]. Quiere decirse que le daba a la guitarra y pisaba [golpeaba] más. Y ahora, un poquito más alante ya... ya empezaban a darle más ligero. El Cojo también va rápido, [...] y El Chato. [...]. Eso a mí me encantaba. Los demás, con eso lento, a mí no me gustaba. Es que no se podía bailar. Eso te animaba a aligerar... [desde el principio yo bailaba] con toa la que me gustaba que



bailaba ligero, pues bailaba con ella. Toas, yo bailaba con toas... pero me gustaba las que bailaban ligero (GMR).

Aunque también iba por zonas, como en la parte norte de la zona objetivo de nuestro estudio, donde se tocaba y bailaba más lento (“sentado” o “asentado”) que en otras partes:

-La Parroquia yo recuerdo que nos íbamos allí a enseñar, y bailaban más o menos igual que aquí, algo más esfarataos, pero como remanece mucho La Parroquia de Vélez Rubio y ya se empareja toa la zona de ahí, sí bailan la misma parranda, na más que más sentaíca (ACM).

Y también dependía de los temas, ya que la malagueña suele ser más pausada que las parrandas o que la misma jota⁵⁴.

4.2.3. *Las piezas que se tocan y bailan*

En todo caso, dentro de los ritmos ternarios propios del folclore musical hispano, predominaban con mucho en el repertorio las seguidillas, que en la zona se llaman parrandas, en sus diversas variedades locales, interpretándose mucho menos las malagueñas o fandangos⁵⁵: “de siempre se ha tocao más las parrandas, porque ¡las parrandas las bailaban mucho! y las malagueñas ya... eran menos” (JMLP), “mis hermanas bailaban sólo parrandas. Parrandas nada

⁵⁴ Esto es más evidente en tiempos posteriores, cuando emergieron las cuadrillas y se crearon los encuentros, en los que con frecuencia es posible observar ritmos frenéticos que exigen mucho de músicos y bailaores. Posiblemente los ritmos más vivos de la música y el baile vayan en consonancia con el propio aceleramiento que han adquirido muchos aspectos de la vida cotidiana y el gusto por las músicas rápidas comerciales. No obstante, hay zonas donde el ritmo general de los bailes sueltos suele ser más pausado (como el Noroeste murciano), tal como ocurre también en las malagueñas de la Huerta de Murcia.

⁵⁵ En cuanto a los antecedentes, entre las músicas populares desde el siglo XVI “lo más importante es el omnipresente ritmo ternario”, Castro Buendía, Guillermo. *Génesis Musical del Cante Flamenco*. Libros con Duende. Sevilla, 2014. Vol I, p. 184. En la sociedad actual, cuya referencia musical, incluso en ambientes folk, son los ritmos binarios (los discotequeros y hasta los sonidos celtas), que permiten un baile sencillo de saltos alternativos, cuesta que las personas no habituadas se adapten a los ritmos ternarios, que exigen el conocimiento de pasos concretos. Así, es posible ver en conciertos o encuentros donde se tocan músicas ternarias hispanas, a personas habituadas a bailar con músicas tipo celta ejecutando movimientos deslavazados e inconexos.

más... ni malagueña tampoco. [Parrandas era] lo que se bailaba por allí. Si alguno bailaba malagueña, ese era famoso... Había pocos" (GMR).

Las jotas eran prácticamente desconocidas para los músicos y bailaores del terreno, (JMLP) pues son de introducción reciente: "la jota [que bailo] me la inventé yo, con pasos de unos y pasos de otros " (GMR), así como los bailes agarrados, que eran de uso en pueblos y ciudades, especialmente entre las clases más pudientes, pero desacostumbrados y hasta estigmatizados en los muy tradicionales ambientes rurales del terreno⁵⁶: "el agarrao ahí no había" (JMLP), "[los que bailaban agarrao eran] ellos, los señoritos. A lo mejor ponían un disco de esos y... a veces bailaban algo, pero poco. Eso era más en el pueblo" (GMR), "allí [en Ortillo] era más de parrandas, era más de la sierra" (IFB). E incluso se ignoraban las sevillanas académicas que se pusieron de moda –como en la actualidad- en las últimas décadas del siglo XX (porque también hay parrandas sevillanas).

Por lo general el baile suelto (en todas las piezas) se da entre un hombre y una mujer o entre dos mujeres que, frente a frente, bailan libremente. El baile de dos hombres juntos es desconocido en estos lugares, y sería muy mal visto por los concurrentes, que atribuirían el hecho a la falta de masculinidad de los participantes⁵⁷.

El baile más usado, las parrandas, era tenido por un baile sencillo⁵⁸, pero la especialización hizo que se produjera una notable variabilidad que, según

⁵⁶ En cambio en otros lugares no lejanos, los músicos han tocado sin problemas todo tipo de piezas, incluidos los agarrados, como esta polca con músicos de Aledo en 1992: https://youtu.be/ig7p-TB1_xk

⁵⁷ Es un caso singular, apenas visto por estas tierras desde hace mucho tiempo, la exhibición que podían dar los maestros de baile o maestros boleros, a quienes, por la excepcionalidad de su arte de escuela, no sólo se les *permitía* bailar entre hombres, sino que era un espectáculo muy apreciado. Véase el ejemplo de estas imágenes de tres maestros boleros de Fuente-Álamo de Murcia (Murcia) bailando juntos como un desafío en 1992: <https://youtu.be/QymeC55Cp3c>

⁵⁸ "Indudablemente, la parranda es lo más de la tierra, lo más típico, nacido del alma y de las costumbres de la gente humilde y campesina. Hasta los tontos saben bailar parrandas... Es un baile pavo –suelen decir los buenos bailaores del campo a favor de



parece, actualmente está mermada, y de la que nos hablan las fuentes orales: “de parrandas hay *cuarenta* clases, pero nosotros bailamos las tres que he bailao siempre” (GMR).

Uno de los maestros de baile de la zona nos describe algunas variantes en las que las mujeres eran las protagonistas principales, puesto que son las de deben de saber los pasos:

-Había una parranda también que era la parranda que le decían la del blinquillo, porque la mujer picaba alante, alante y al vuelo; alante, alante y al vuelo, alante, alante... no picaba atrás el pie. Se llamaba del blinquillo. Había otra que [...] picaba alante y atrás y decían uno, dos, tres y se amagaban, las dos al mismo tiempo. Aquello estaba bonico... No bailaba nunca un hombre, porque no llegaba, un hombre no llegaba. Eran dos mujeres que lo hacían. Pero to eso antiguo to, to eso antiguo... sí (ACM).

Las seguidillas, similares o con variantes muy cercanas, se han bailado y tocado desde las sierras de Segura y Cazorla hasta el mar y los límites con la Comunidad Valenciana, llamándose también pardicas en algunos lugares (Noroeste murciano), seguirillas (en zonas de Almería –FMB-), simplemente seguidillas, torrás en La Mancha, gandulas en la Sierra de Segura...

Solían bailarse por un buen número de parejas simultáneamente, si había espacio para ello.

su Malagueña huertana, que la encuentran más difícil y a propósito para su lucimiento [...]. La parranda es baile de figuras, de varias parejas. Es tan espontáneo, tan natural que parece creado en el momento. La llevan en sí, en su propia alma...”, Eliodoro Puche, “Cantos y aires regionales. Aires de Levante”, en *Estampa*, año I, nº 38, 18 de septiembre de 1928, pp. 24-25, citado en Gelardo Navarro, José. *El flamenco en Lorca. Lorca en el flamenco*. Azarbe, Murcia, 2004, p. 153-154. El maestro de baile Antonio Cairón menciona en 1820 la existencia de una serie de bailes populares de su época, derivados de otros más complejos anteriores “que una mujer, aunque jamás haya bailado en su vida un paso de danza, ni sepa lo que ella es, basta que tenga un poco, de gracia natural, para que inmediatamente sin dificultad pueda aprender en pocas lecciones cualquiera de los preferidos bailes”, citado en Castro Buendía, Guillermo. *Génesis Musical del Cante Flamenco*. op. cit. Vol. I, p. 161.

Aunque en otros lugares del sureste se perdió su uso en épocas pasadas⁵⁹, en las comarcas occidentales de Murcia y orientales de Almería se han mantenido vivas en ambientes festivos, como estamos viendo, hasta la actualidad.

Entre las clases de parrandas que se tocan están las *normales* (por La o por Re), las del medio (también conocidas como peretas), las sordas, las parrandas sevillanas, los picapedreros⁶⁰, etc.

En cuanto a las malagueñas, que son la clase de fandangos bailadas por estos territorios, se trata de un baile más reposado que las parrandas y con una variedad de pasos mayor, lo que permite un mayor lucimiento de los bailaores, en función de sus habilidades y estilo personal: las mujeres por su manera asentada y elegante de bailar y por la variedad de pasos que pueden conocer, y los hombre por su esfuerzo en seguir a la mujer con dignidad viril para no desmerecer. Se trata de un baile ejecutado por pocas parejas a la vez, y a veces una sola.

Sin embargo en ocasiones, además del habitual baile de parejas, hay variantes con el empleo de coreografías sencillas, como una que llaman “de corro” para las parrandas (**GMR, ACM**), y que consiste en que, previo acuerdo de dos parejas, tras cada una de las vueltas de la parranda, en vez de quedar cada persona enfrentada, como es lo normal, con la pareja con la que está

⁵⁹ Un caso conocido y cercano es la comarca de la Huerta de Murcia, donde las parrandas eran de mucho uso a mediados del siglo XIX, pero los testimonios son contundentes al datar su práctica desaparición a fines de ese siglo. Véase Sánchez Martínez, Manuel. “La génesis y consolidación del folclorismo en Murcia (1851-1939)”, en *4º Seminario sobre Folklore y Etnografía*. Ayuntamiento de Murcia, 2004, pp. 70-125. Los grupos más rigurosos de recuperación del folclore musical local, que trabajaron con músicos informantes ancianos en las últimas décadas del siglo XX, no pudieron recoger ningunas y no las llevan en sus repertorios (Patiño, Torreagüera, Beniel...). Pese a ello, el costumbrismo literario y artístico ha mantenido el estereotipo de la parranda como un icono simbólico de la Huerta de Murcia y su contexto cultural tradicional, incluso aseverando erróneamente su pervivencia.

⁶⁰ Se trata de una música y un baile que toman nombre de una conocida copla: “Madre, lléveme usted al campo / a ver los picapedreros / ole, ole, ole, / a ver los picapedreros / que están picando la piedra / con gracia y mucho salero” (**ACM**).



bailando, se dé únicamente tres cuartos de vuelta para quedar frente a la pareja del vecino, con lo cual el paso de parranda cada vez se realiza frente a una persona distinta. Para el golpe final, pueden quedar formando corro los cuatro y los dos hombres haciendo amago (en ocasiones sin tocarlas) de abrazar a las mujeres⁶¹: “si bailábamos a cuatro, el corro de cuatro, pos estabas bailando con una y al cante se daba uno la vuelta y se quedaba bailando con la otra, y la terminación se hacía más o menos en un conjunto a cuatro” (JPM).

También existe la posibilidad de bailar las parrandas entre tres (o parranda *corría*), lo que evita dejar a alguien sin bailar si no tiene pareja, modalidad que consiste en que durante el paseo se van entrecruzando los bailaores: “había una parranda... cuando había tres mujeres por ejemplo, había una de pico..., claro, pa bailar una había que estarse quieta, y bailaban la parranda corría, en la que normalmente bailando se hacía un ocho, hacían un número ocho cada una, y se metían por medio” (ACM).

Las malagueñas también se pueden hacer con un tipo de variante, si entre varias parejas se ponen de acuerdo: bailando en un corro, al dar la vuelta entre mudanzas el hombre cambia de pareja para bailar cada mudanza con una mujer distinta⁶².

En estos casos de coreografías sencillas, se aumenta así un poco la complejidad del baile, y, por tanto, la diversión y el espectáculo para los presentes.

Cuando ha habido gente destacada en el baile, ha sido corriente que se les dejara bailar solos para deleite de la concurrencia: “...cuando había buenos

⁶¹ Estas sencillas coreografías populares, y otras más complicadas, están extendidas por muchos puntos del sur y levante español para los distintos tipos de bailes sueltos.

⁶² Véanse las imágenes de esta malagueña bailada por tres parejas que se intercambian en el Bar España (Huércal-Overa, Almería, 1993), con El Cojo de Henares al toque e Isabel Hernández al cante: <https://youtu.be/RPiZrtAdNjM>.

bailaores: -deja que se echen unas parrandas estos-... para verlos a ellos” (FLP), así, lo simplemente lúdico dejaba paso también al espectáculo para contemplar.

Durante el baile el contacto físico es casi nulo, existiendo a veces algún leve trato después del baile (generalmente al finalizar una pieza) en forma de toque o más bien roce cortés en el hombro de la mujer por parte del hombre⁶³, lo que algunos tienen como un adorno (GMR). Ahora bien, como en otras cuestiones, estas costumbres iban por zonas, de manera que en Fontanares (Lorca) o los Llanos del Taberno (zona de Huércal-Overa): “en aquellos años la parada era en lo alto del hombro la mano. Todavía hay hombres que lo hacen” (ACM), “era una costumbre de hacer así [gesto de mano al hombro]... con los cuatro deos. Sin tocar mucho, que luego a luego...” (GMR), porque esa costumbre, si se consideraba que había habido un exceso, podía dar lugar a disgustos entre los bailaores y los maridos o parejas de las que bailaban con ellos: “esa cosa era delicá, que algunas noches ha habió follones y trajines [...] antiguamente, era mirando a la mujer y no le gustaba al marío, pos cuando le pones la mano encima, no le gusta” (ACM).

-[En Fontanares] tenían el vicio ese de poner la mano en el hombro cuando terminaban (JMLP).

-Eso era una costumbre (FLP).

-Era una costumbre. Como si.... cuando terminas el baile y dices “Ahora descansas” (JMLP).

- Mis primos que se han criado por ahí [Fontanares], cuando venían aquí, a Nogalte, pa un baile [...], las costumbres de allí las hacían, le ponían la mano. Y los de aquí no (FLP).

- Esos son sitios (JMLP).

⁶³ Berlanga cita la costumbre del abrazo ritual al finalizar el baile en algunas zonas de Andalucía (Granada). Tal vez sea el posado de la mano del hombre en el hombro femenino un caso relicto de ese uso. Ver Berlanga Fernández, Miguel Ángel. *Bailes de Candil andaluces...* op. cit. pp. 65 y ss.



Las diferencias entre las distintas zonas se notaban en esos detalles, pero también en la calidad del baile, con apreciables contrastes entre lugares muy próximos:

-[Los de la Parroquia] bailaban bien... ¿sabes? Bailaban bien. Unos mejor que otros, pero bailaban bien. Yo la parte que peor he visto que bailan es por esta parte de Huércal [Overa], los que vivían en el campo. Los que se han enseñao ya, pues no... pero los que se han ido allí a Huércal, de un sitio ahí [...], esos a la pata sola⁶⁴ (JMLP).

- Y sin embargo el Puertecico, que está cerca de allí, [...], allí había gente que bailaba bien (FLP).

- Allí pa las malagueñas era único (JMLP).

- ¡Buufff! [con admiración] Y parrandas, había unos...(FLP).

- Gente viva... ¿Me entiendes lo que te quiero decir? [...] ¡Gente viva!⁶⁵... Y bailando bien (JMLP).

- ¡Buahhh! [con admiración] ... (FLP).

- Sí. Ahí, en los Fontanares es que había bailaores muy buenos y bailaoras... ¡Mucho buenos! Un tal Los Alarcos que decían... ¡Madre mía! Eso bailaban en la palma de la mano. Y hay otras zonas que no... ¿El porqué es eso? Pos yo te lo voy a decir. Si tú te enseñas, como aquí en la parte de Henares, las bailaoras se han enseñao de ver a sus padres, a los más mayores de verlos bailar bien, buena música que han tenío, es muy distinto a no tener buena música y no ver na más que a la pata sola... Porque ellos se han enseñao tos a lo mismo, porque si no, ¿por qué iban a salir tantos con la pata sola? (JMLP).

4.2.4. Los estilos de baile. Diferencias de género

De manera habitual, hombres y mujeres aprendían a bailar de forma autodidacta, desde niños, mediante la observación y la repetición de lo visto, sin maestros fijos o también con ayudas ocasionales, tomando ideas, pasos o gestos de aquí y de allá, y conformando, junto a las características de su propia

⁶⁴ Dice la copla: Esa niña que baila / tiene una nota / que menea una pata / más que la otra.

⁶⁵ Dice la copla: Sangre vivica, vivica / sangre vivica la quiero / porque la sangre vivica / sale de los cuerpos buenos.

personalidad, su particular manera de bailar, única y peculiar⁶⁶. Esta fórmula tradicional da lugar a la típica diversidad de las músicas y bailes de tradición oral. Un ejemplo:

-Yo no fui a ningún sitio a aprender las parrandas. Las aprendíamos de ver... Era mi madre, que esté en Gloria, mis tíos, mis tías... iba uno aficionándose y aprendiendo, en fin, le ponía interés (JMP).

[Pregunta: ¿Es que maestros no había?]

- No, no, había que fijarse (JMP).

[Pregunta: ¿tú practicabas solo?]

- De zagalillos practicábamos por alrededor de las personas mayores que estaban bailando (JMP).

Y otro caso:

[Pregunta: ¿Entonces, en aquella época, había maestros que enseñaban a bailar?]

- No. No... (JMLP).

- No me recuerdo de nada [de eso]. De críos íbamos a los bailes y como veíamos a los otros bailar, los mayores que bailaban. Mi madre que en paz descansa, que tocaba las postizas, que bailaba muy bien. Mi padre que tocaba la guitarra. Pues entonces yo me iba a bailar. Y estábamos... los mayores bailaban aquí y los pequeños bailaban allí en una orilla (MDPP).

- Pero mirando a los mayores (FLP).

Y también fue así con uno de maestros de baile de la zona:

-Estas dos muchachas que venían de la familia de Los Cojolillos [y yo] que nos enseñamos juntos. Porque tenía una hermana que medio bailaba de antes, y en fin, enseñaron unos pasicos, uno daba un paso..., pero sí, nos enseñamos a bailar un poco, y yo iba a mirar y no había niños na más que yo. Y me gustaba y me enseñaba. Y yo na más que de ver pillé los pasos enseguida (ACM).

⁶⁶ Véanse las imágenes de este baile suelto en Cañada de la Cruz (Moratalla, Murcia, 2013), donde unas niñas de distinta edad imitan a los mayores, fijándose en ellos al bailar unas pardicas (variedad de seguidillas del Noroeste murciano): <https://youtu.be/gS0Ja62Qtgw>.



Por eso en estos bailes sueltos cada cual baila diferente de los demás. La norma es seguir el ritmo de la música y unas evoluciones básicas, pero en los detalles cada persona tiene libertad para expresar libremente su lenguaje corporal. De esta manera, viendo bailar a alguien no es difícil intuir los caracteres de su personalidad, ya que suele trasladarlos a su estilo de baile.

En cuanto a la gestualidad, aunque ambos sexos hicieran los mismos pasos, es claramente distinguible el aire y ciertos movimientos diferentes de hombres y mujeres.

Se trata de una de las muchas reglas no escritas del baile tradicional que se aprendía, inconscientemente las más de las veces, viendo bailar a los mayores. Mientras las mujeres, al menos las clásicas buenas bailaoras, evolucionan elegantemente (con porte "sentao", según la expresión coloquial), con movimientos seguros, precisos y sin grandes alharacas, con expresión casi indiferente ("a lo suyo", se dice), casi de desafío impasible, y con los brazos bien levantados, ellos rebajan ese porte gallardo y, aunque bailan menos airosos, con brazos bajos en muchos casos, intentan casi un ritual de cortejo, incluso con adornos en los pasos, alharacas gestuales, cayendo de rodillas al final (elementos que nunca introduce una mujer), o marcando la postura final con una pose, buscando así hacer destacar, de otra manera, su propia presencia y no desmerecer en el baile frente a una mujer que, sólo con salir a la pista con el aire que lleva, ya tiene ganado el favor de los presentes⁶⁷. Algunas de estas

⁶⁷ El cancionero nos muestra esta característica en repetidas ocasiones, como ocurre en: Vale más una camisa / que doscientos camiones / la luna y el sol se clisan / cuando una mujer se pone / a bailar con sus postizas; Ya sale la reina al baile / ya sale la emperadora / ya sale la que le pone / a su novio la corona; Cuando sales a bailar / dicen los que están mirando / ya sale la primavera / pronto llegará el verano; Eres la perla del mar / eres la paloma mía / eres tú la que le das / al baile sabiduría / cuando sales a bailar. Véase también la apreciación de Pedro Morata Muñoz (de la Cuadrilla de Cuesta de Gos, Águilas): "...en el baile la que manda es la mujer. La bailaora cuando se pone delante con las postizas es la reina, a partir de ahí la música está a su servicio y el bailar tiene por delante un objetivo, que es que no se dé cuenta nadie que no tiene ni idea del baile que está haciendo ella. Porque los buenos bailaores de verdad lo que saben hacer muy bien es disimular de maravilla", en Gris Martínez, J. (Coord.) y otros. *Músicas y fiestas de Navidad. Recordando a Domingo Hernández García*. Ed. Hermandad de Nuestra Señora del Rosario, Santa Cruz (Murcia), 2014, p. 38. Las diferencias se aprecian mejor en las malagueñas, que son más

características eran más apreciables en los bailes más asentados, como la malagueña, que en la jota o las parrandas, cuyo ritmo más brioso condiciona un tanto algunas gestualidades.

Estas disparidades eran reflejo de los distintos papeles sociales reservados para hombres y mujeres por la sociedad tradicional. En cuanto esta evolucionó, algunos de estos comportamientos variaron, como veremos más adelante. También se daba esta diferenciación con los papeles activos en público, ya que los hombres se dedicaban más a la música, además de al baile y al cante, y las mujeres al baile, y a veces al cante, mientras que la música, aparte del toque de postizas, la reservaban más para la intimidad del hogar.

Las diferencias de género en el baile eran más que un reflejo de los usos sociales, pues también formaban parte de los rituales de galanteo, ya que con ellas se podía llamar la atención del otro sexo, especialmente con el buen baile, como complemento de otros aspectos de estos rituales (vestuario, embellecimiento, formas de expresarse...).

Con el tiempo, algunos cambios dictados por las modas se fueron introduciendo en esta gestualidad, principalmente en el caso de los hombres. El más apreciable de ellos fue bailar con los brazos levantados en vez de bajos⁶⁸, algo que antes estaba reservado, por lo general, a las mujeres, so pena de crítica social que pondría en duda la masculinidad del bailar:

- Los hombres mayores bailaban con los brazos bajos (IFB).
- Es que el que levantaba los brazos decían que era... (GMR).

sentadas que las parrandas y donde hay más posibilidad de lucimiento. Véanse unas imágenes de un baile de parrandas en el Bar España, (Huércal-Overa, Almería), en 1993: <https://youtu.be/O2NGF9EQ820> ; en zonas cercanas a las que tratamos estas distinciones resaltan aún más, por ejemplo véanse estas imágenes de malagueña en Cuesta de Gos, (Águilas, Murcia), también en 1993: https://youtu.be/cLm_Si9oGdU.

⁶⁸ También en este caso las costumbres iban por zonas y personas: véase esta referencia de 1974 en Segura de la Sierra (Jaén), en un terreno culturalmente similar al estudiado, con algunos hombres mayores bailando con los brazos levantados en un baile de seguidillas con jota en un corro colectivo: <https://www.youtube.com/watch?v=M0lJ0ueHhJI> (inserta en el canal de Youtube de Jesús Tejas). Para hombres bailando con brazos bajos en nuestra zona de estudio, véase el primer vídeo de la nota 67 (diferencias de género, Bar España, 1993).



- [...] de la acera de enfrente. Allí [Ortillo] es que se criticaba mucho (IFB).

Sin embargo los mejores bailaores, como uno de nuestros entrevistados (Ginés Martínez), sí que empezaron a querer lucirse, marcando posturas de alarde que acompañaran el buen baile, y poco a poco fueron teniendo imitadores, de tal manera que era posible ver en un mismo baile hombres con los brazos bajos y hombres con los brazos altos⁶⁹.

- Yo con los brazos bajos no. Yo siempre me ha gustao levantarlos algo [...] yo de bailar con los brazos amagaos, no me gustaba. Yo veía que los que bailaban bien, levantaban los brazos (GMR).

[Pregunta: ¿Y otros hombres bailaban con los brazos arriba?]

- Algunos... Los que bailaban... El Cotes ése, Los Curtos...

- Muchos no (IFB).

- To el que bailaba algo bien, hacía flor en eso. Los demás... igual, bah, por bailar (GMR).

[Pregunta: ¿Entonces todo el que quería bailar y lucirse...?]

- Ya bailaba más... más flamenco (IFB).

- Claro, si quería lucirse un poco, tenía que hacer un poco de arte. (GMR).

Y otro ejemplo más:

Pero yo me acuerdo que antiguamente los brazos no se levantaban, no se levantaban porque el hombre bailaba con los brazos bajos. Y entonces yo decía “pos eso porque si bailas, si levantas los brazos... porque a lo mejor eres medio marica” pensaba así en aquél entonces: [...] el tío macho era el tío macho, esas cosas se pensaban así, y claro, yo no levantaba los brazos, no levantaba los brazos y bailaba con los brazos tiesos pa abajo, me enseñé a bailar, pero con los brazos tiesos p’abajo. Hasta que llegó un momento que le dije a mi padre y aquél hombre, Eliseo

⁶⁹ La apreciación de esta diferencia hizo que, a partir de mitad de la década de 1980, algunos grupos folclóricos murcianos que querían renovar los usos estilísticos más artísticos heredados de los grupos de Coros y Danzas de la Sección Femenina comenzaran a bailar con los brazos bajos, asemejándose así a las costumbres más tradicionales que observaban en sus trabajos de campo. Véase el vídeo siguiente, fechado en 1991 en el que toca la Cuadrilla de Cañada de la Cruz (Moratalla, Murcia), y donde componentes masculinos (y femeninos) del grupo folclórico El Rento de La Alberca (Murcia) bailan con los brazos bajos: <https://youtu.be/OKCejocsL2c>.

Cojeras, decía “levanta los brazos”. Él bailaba con los brazos p’abajo, [...] y yo decía “no, que eso lo bailan los maricas”, yo decía aquella cosa. Y yo digo, “tengo que bailar con los brazos p’arriba que están bonicos”. Y empecé a bailar con los brazos p’arriba..., sí que estaban mejor (ACM).

También podían hacer algún tipo de figuras marcadas que mejoraban el lucimiento personal, como poses con brazos y piernas al terminar el baile, que incluso modificaban costumbres anteriores, como la del parado de la mano en el hombro de la mujer:

- [Antes, a la mujer] había una costumbre de hacerle como un toque en la espalda o al hombro (JPM).

Pregunta: ¿Y tú tenías esa costumbre?

- Tenía esa costumbre al principio, pero luego al final, de mis tiempos, de mis bailes, no. Las terminaciones las hacía de otra forma, hacía las terminaciones siempre con el brazo en alto y acompañado de un toque de pie, de otra figura del pie (JPM).

Pregunta: ¿Entonces cuando empezaste a bailar, era de otra manera y luego se puso como más artística la cosa...?

- Sí, exactamente. Porque entonces, en aquellos tiempos, no bailaban los hombres con los brazos por alto. Porque el que bailaba con los brazos por alto decían que era “distinto” [con ironía] y luego ya pues... yo lo veo bien que el hombre baile con los brazos por alto, igual que la mujer, porque queda muy bonito, pa mi gusto (JPM).

Estos usos para el lucimiento del bailar han sido habituales entre los maestros boleros o maestros de baile que emplean la figura del “bien parado”, así como en los bailes flamencos (tributarios de ciertos aspectos del baile bolero), y marcaban una diferencia de estilo, propio de la exhibición, y con usos bastante ajenos hasta lo conocido hasta entonces como tradicional o popular en los bailes y bailes de rifas, de aspecto más lúdico. Estas formas pudieron ser imitadas por los bailaores que no eran de escuela, aunque también esas influencias pudieron llegar, tanto por la vía de las formas estilísticas de los grupos de recreación folclorística, como con los concursos de baile que se



fomentaron en la zona desde la mitad del siglo XX, en los que participaban los grupos citados y de los que trataremos más adelante.

Según se deduce de los testimonios citados, este giro más artístico en el papel de los hombres en los bailes de parrandas se apreciaba en el ambiente social de los bailes en los años 50 y 60 del siglo XX. Algunos ya buscaban la variante estética de lucimiento personal que no fuera la meramente lúdica. El qué dirán, o ciertos prejuicios y modos de entender el baile que había hasta entonces, pesaban y dictaban normas de cumplimiento social, bajo la amenaza de la crítica colectiva⁷⁰. Sin embargo, poco a poco la crítica iba difuminándose de la vida social y se iban adquiriendo nuevas maneras de entender el baile, que, como la misma sociedad de la época, tenía ciertos aspectos en transformación.

La imitación de los mejores siempre ha sido uno de los factores que ha influido poderosamente en los estilos de baile personal (y por supuesto de música y de cante), ya que la admiración por determinados movimientos, toques o formas de cantar ha proporcionado a los aficionados el deseo de alcanzar y reproducir esas habilidades: la excelencia suele proceder de la excelencia. Sin embargo, a diferencia de lo que sucede con los bailes de escuela, donde el maestro enseña por repetición sistemática y ordenada y los alumnos suelen quedar influidos en sus maneras por ese ejemplo, el modo tradicional de la imitación sin maestro, con el método de mirar y ensayar en soledad o con algún otro acompañante ocasional, proporciona al ejecutante la oportunidad de conformar un estilo personal, amalgama de lo visto y de las propias habilidades. Esto es lo que se puede apreciar viendo el baile de personas de

⁷⁰ Cada sociedad tiene en un momento dado unas reglas generales de comportamiento no escritas asumidas por la mayoría, y la crítica colectiva es una manera de control social de las desviaciones del modelo establecido por la costumbre. Pero las costumbres cambian con los tiempos, *y los criticadores de antaño pueden ser los criticados de hogaño*. En este texto solemos hablar de reglas generales para explicar comportamientos que no deben ser tomadas como un absoluto, porque siempre hay excepciones y variaciones, dependiendo de las circunstancias y de la personalidad de cada cual (“cada persona es un mundo”).

cierta edad que aprendieron por su cuenta y buscaban la excelencia imitando a los más capaces, y a ello se refieren los informantes:

[Pregunta: ¿Y los pasos los aprendiste en Ortillo?]

- Claro... Nosotros de vernos unos y otros. Las Cotas bailaban esas clases de pasos. Nosotros lo aprendimos allí de ellas, de ver. De verlos (GMR).

- Pero to de allí, del campo. Nada de escuelas (IFB).

- O de uno que le dicen Juan Cotes, que es uno que ha bailao siempre muy bien. (GMR).

- Y sus hermanas (IFB).

- Ese bailaba con sus hermanas y yo las veía que hacían aquellos pasos y eso. Yo lo aprendía. Pero el primo... ése bailaba muy bien. Y las hermanas... las hermanas eran como artistas... de bien que bailaban. Bueno, y estaban los Alarcos, en La Parroquia estaban los Alarcos⁷¹, que bailaban muy bien. Los Curtos... siempre había flor en la gente (GMR).

- Algunos que sobresalían (IFB).

- Había uno que era Domingo el Curto [...]. Ese lo he visto yo bailar de pequeño, ¡Carmen María cómo bailaba ese hombre! ¡parecía un trompo! Aquello me chocó una barbaridad (GMR).

4.2.5. *Los intentos de difusión y reactivación*

Bajo la influencia de las actividades que la Sección Femenina y sus Coros y Danzas desarrollaban tras la Guerra Civil española⁷², hubo intentos de dar a conocer y promocionar la peculiaridad de que el baile suelto estuviera todavía

⁷¹ Los Alarcos de La Parroquia son bailaores citados varias veces por distintos informantes.

⁷² Los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Falange Española continuaron la labor de grupos para la demostración folclórica que funcionaban en distintas regiones desde comienzos del siglo XX, pero dándole un impulso nacional unitario, véase: Sánchez Martínez, Manuel. "El folclorismo en Murcia (1939-1970)", en *5º Seminario sobre Folklore y Etnografía*. Ayuntamiento de Murcia, 2005. pp. 52-109.

Con relación a la situación que describimos en estas páginas sobre los usos festivos populares, las formas de recreación artística de los bailes tradicionales por parte de los Coros y Danzas de Sección Femenina (y los grupos que continuaron su labor cuando se extinguieron), forman parte de lo que los musicólogos y antropólogos han denominado la teatralización del folclore (Frechina), la realidad imaginada (Berlanga) o el folclore de segunda mano (Martí).



vivo en estos territorios, y así se creó un circuito de concursos de baile (sobre todo en las diputaciones del campo lorquino) aprovechando festejos de carácter campesino instituidos por el régimen político franquista, en los que el protagonismo organizativo solía ser de Lucas Guirao López-Carrasco⁷³, de algunos componentes de los Coros y Danzas de Lorca (como Antonio Aguirre Soubrier o Antonio de la Almazara) o de curas.

Algunos de nuestros informantes recuerdan estos concursos y los mecanismos institucionales para fomentarlos (la movilización de los cargos políticos del régimen), como uno que organizó la Hermandad de Labradores de Lorca en el balneario de Fuensanta, diputación de La Tova, el 19 de mayo de 1968⁷⁴. Los ganadores en esa ocasión fueron Antonia Gázquez Cantos y su tío Antonio Gázquez Belmonte. Antonia tenía entonces unos trece años y su padre, que era muy dado a ir de fiesta, la había llevado en bicicleta, aunque ella no iba allí a participar en el concurso. Los presentes, que sabían que bailaba (había aprendido en los bailes cortijeros y las fiestas locales), la animaron a participar con su tío (que tenía entonces 35 años). El premio fue de unas trescientas pesetas. En el jurado estaban varias personas llegadas de Lorca, como los citados antes. A consecuencia de ello, en ese mismo año de 1968, por la Navidad, el pedáneo de Fontanares fue a su casa para intentar llevarlos a un concurso que había en la plaza de toros de Lorca (organizado por Lucas Guirao), pero no quisieron acudir en aquella ocasión (AGC). Otra vez, y por la

⁷³ Lucas Guirao López-Carrasco, de la diputación de Aguaderas (Lorca), resulta un personaje clave para entender la evolución del folclore musical local en la segunda mitad del siglo XX. El festival folclórico de carácter benéfico que fundó en 1966 tuvo cuatro ediciones y en el mismo se celebraban concursos de baile, pero también participaban cuadrillas de Hermandades (junto con grupos de Coros y Danzas), por lo que se puede considerar un precedente de lo que luego se ha conocido como encuentros de cuadrillas. Véase Sánchez Martínez, Manuel. "La puesta en valor del folclore musical campesino en Lorca. El caso de Lucas Guirao López-Carrasco", en *Revista Alberca 4*. Asociación de Amigos del Museo Arqueológico de Lorca, 2006, pp. 183-200.

⁷⁴ La noticia la refleja el diario *La Verdad*, del martes 21 de mayo de 1968, p. 7, en Sánchez Martínez, Manuel. "La puesta en valor del folclore musical campesino en Lorca...". op. cit. pp. 189-190

misma época, los buscó también el pedáneo, que acudió con el teniente de alcalde de entonces, José García Pérez, y Antonio Aguirre para intentar llevarlos a bailar a Madrid, a los concursos de Coros y Danzas (AGB)⁷⁵.

El mencionado Lucas Guirao era buen conocedor de las tradiciones musicales de su tierra, pues actuaba como guión de pascuas con las cuadrillas del campo lorquino, y fomentó entre las décadas de 1940 y 1970 esos concursos de baile con premio para las gentes de la zona⁷⁶, aprovechando sus conexiones con el poder político de entonces y al socaire del prestigio y protección institucional que gozaban los Coros y Danzas lorquinos. Estas actividades institucionales de fomento del baile suelto por la vía artística se daban simultáneamente a la existencia de los bailes en los cortijos, si bien en su fase última, y eran algunos de los mejores bailaroes los que se presentaban a esos concursos con premio, para lo que solían ensayar en pareja mixta.

[Pregunta: ¿En qué año fue el concurso que bailaste en Lorca con aquella muchacha que conocías?]

- Pues el 62. Estaba Lucas Guirao, que era el que daba los premios. (GMR).

[Pregunta: ¿Era el que organizaba aquello?]

- Claro... Allí en la Plaza de España, bailamos nosotros. Y bailaron esas de la Casa La Huerta, esas que se juntan las dos. Ellas se llevaron el segundo premio y nosotros nos dieron el primer premio. Y bailamos la jota y las parrandas [...]

Las parrandas bailábamos nosotros siempre por ahí, en los sitios donde la gente nos veía bailar. Y bailamos esas tres parrandas. Y la cosa fue que las ensayamos, porque no estábamos uníos nosotros. Y entonces dijimos "Vamos a

⁷⁵ Véase la nota 110.

⁷⁶ Los concursos de baile suelto con premio ya se instituyeron en España a fines del siglo XIX por parte de los costumbristas de la época, para fomentar ese tipo de baile y evitar su desaparición. La Sección Femenina retomó la idea después de 1942 y la oficializó para todo el país: Véase Sánchez Martínez, Manuel. "Hacia una interpretación del modelo folclórico musical en el sureste español", en García Jiménez, M. (Coord.). *Música de Tradición Oral. XXV Años de los Encuentros de Cuadrillas de Ánimas de Los Vélez*. Instituto de Estudios Almerienses. Almería, 2008, pp. 201-258.



hacer esto, vamos a hacer lo otro"... y entonces fue cuando bailamos las tres parrandas y la jota (GMR).

Para estos concursos en las fiestas de las diputaciones lorquinas solía montarse un escenario por el que desfilaban grupos y parejas, siguiendo la fórmula demostrativa de los Coros y Danzas, por lo que los bailes tradicionales se transformaban así en actuaciones que separaban a actores y espectadores, lo que constituía una fórmula diferente al baile tradicional que hemos descrito en páginas anteriores, donde las motivaciones y los elementos simbólicos solían ser distintos (galanteo y diversión, además del posible lucimiento), siendo continua la interacción e intercambio de papeles.

Los concursos de baile continuaron celebrándose por parte de instituciones y particulares en fiestas y bares, bajo distintas fórmulas, incluso hasta comienzos del siglo XXI (JPM, GMR).

Teniendo en cuenta estas características y adaptaciones, los bailes sueltos y las músicas de tradición oral que los acompañaban permanecieron vivos en los lugares campesinos del área de estudio, tal vez con algunos cambios y simplificaciones, pero manteniendo buena parte de sus funciones y motivaciones sociales y culturales, hasta bien avanzado el siglo XX, sobrepasada la sexta década del mismo, cuando en zonas cercanas de las provincias de Murcia y Almería que circundaban nuestro territorio (y por supuesto en la mayoría de los lugares de España) habían desaparecido casi por completo en décadas anteriores.

5. Los bailes de parrandas en los bares

5.1 Los comienzos

Hacia la mitad de la década de 1960 los cambios socioeconómicos en España comenzaron a apreciarse con fuerza. Ya no bastaba con conformarse con vivir en el campo y del campo, con los magros recursos que se podían extraer del mismo. En los cortijos se apreciaba la falta de beneficios materiales que

existían en los pueblos y ciudades (luz, agua, transporte, escuelas...) y que transmitían la radio, la prensa y, algo más adelante, la naciente televisión. Y se empezó a buscar un nuevo modo de vivir y un sustento que permitiera acceder a esas mejoras materiales. En muy pocos años se produjo un despoblamiento masivo del campo que nutrió de emigrantes los barrios obreros de las ciudades industriales de Cataluña, Levante y algunos países europeos⁷⁷. El efecto llamada de los primeros que emigraron y consiguieron trabajo hizo que una oleada de nuevos candidatos se animara a dar el paso de abandonar las tierras que los vieron nacer y crecer. No obstante, no todos emigraron a ciudades lejanas, sino que un buen número de ellos se asentó en los pueblos grandes, cabecera de los municipios (Puerto Lumbreras, Lorca, Vélez Rubio, Huércal-Overa... en nuestra zona de estudio), desde donde era posible, incluso, poder desplazarse a sus antiguas tierras (si las tenían), para continuar trabajándolas: Paco López había vivido en la diputación de Béjar (Lorca) hasta que se *bajó* a Puerto Lumbreras a fines de los 60, “como tantos otros”, pero conservó tierras y ganado en el campo (PL).

La deserción del campo acabó con el soporte humano de los bailes y bailes de rifa en los cortijos, que desaparecieron casi de la noche a la mañana, a partir de 1968-1970 (AAG) para desconsuelo de los practicantes, los cuales añoraban esas diversiones perdidas que eran también un soporte simbólico que recordaba su juventud, la unión con sus mayores y el apego a la tierra de nacimiento y crecimiento: “en el año 75 ya no había personal pa [los bailes]... los bailes en los cortijos ya no se usaban, se usaban más bien los bailes en las fiestas, fiestas patronales (JPM).

En efecto, quedaban los festejos, pues los bailes de romería, en las ermitas del campo y la sierra, se mantuvieron en algunos lugares de la mano de los que permanecieron por la zona, dando lugar a que los emigrados volvieran para

⁷⁷ Esto lo refleja en su libro en verso García Fernández, Domingo. *Memorias de un emigrante*. op.cit. p. 90 y ss.



animar los despoblados lugares siquiera por un día, el día de la fiesta, conformando una costumbre que se mantiene todavía:

[Pregunta: ¿Cuándo se dejó de bailar en los cortijos?]

- Pos cuando la gente empezó a bajarse a los pueblos. Empezaron muchos a dejarse... (GMR).

- De sesenta y cinco p'alante... (IFB).

- Solamente se baila ya en las fiestas: fiestas de El Piar, fiestas de Henares...

Las rifas, eso de hacer rifas en las casas, se acabó (GMR).

A veces, si algún emigrante volvía ocasionalmente desde Francia o Barcelona, y se encontraba con alguno de los esporádicos bailes que se hicieron de últimas en algún cortijo, este le hacía retomar por unas horas la arcadia feliz perdida:

-[A finales de los sesenta] se seguía bailando. Porque recuerdo que recién venío de Francia, mis suegros que estén en Gloria, que vivían allí en Zarzalico, y nosotros vivíamos ya aquí en El Esparragal, y todavía no había nació mi hija, que nació en el año 70, y subimos allí a lo de mi suegra una tarde y a mi cuñado, que vivía allí, y subimos una tarde, que precisamente era domingo, y nos dijeron que había una rifa en lo de un vecino, y fuimos casa del vecino ¡y aquello pa mi fue mucho más que una fiesta...! Yo aluciné, porque después de llevar tantos años fuera, entre la mili, entre haberme ido a Palma de Mallorca, entre haberme ido a Francia, y estar aquí un tiempo sin haber ido a ningún sitio... y gobernamos de ir a la fiesta, y yo llegué allí y bailé más que un tonto, la verdad, lo disfruté mucho y lo pasé muy bien. Y entonces empecé a iniciarme otra vez (JPM).

También, justo en esa época, posiblemente como una respuesta institucional a la evidencia, es cuando el costumbrismo fomentó más los concursos de baile que hemos descrito anteriormente.

En estas condiciones, los bailes sueltos en su estado "natural" anterior se perdieron casi de forma total durante unos años, tal vez cuatro o cinco⁷⁸. Sin

⁷⁸ Véase un relato de este panorama decadente durante la década de 1970, precisamente en la misma época de la desaparición de los bailes en los cortijos de la

embargo, que no se practicaran no quiere decir que no hubiera todavía gente que supiera tocar, cantar y bailar y así lo hiciera ocasionalmente. De hecho, cuando surgió el detonante oportuno se reiniciaron pronto con otro formato, ya que se conservaban frescos en la memoria colectiva. Así, fruto de una adaptación a esas condiciones sociales cambiantes y contra todo pronóstico (la emigración acabó definitivamente con muchas de estas manifestaciones festivas en la mayoría de los lugares de España), se retomaron los bailes sueltos hacia mitad de la década de 1970 en un escenario nuevo: los bares, aunque ya, como veremos, con algunos cambios en las funcionalidades⁷⁹.

[Pregunta: ¿Y es posible que la gente se bajara de los cortijos para vivir por Puerto Lumbreras y entonces se empezara lo de los bares?]

- Sí... una parte de eso, sí. De la gente que se había bajao, como le gustaba... Hubo unos años que se cortó eso. Digo: "Vaya, se han acabao los bailes", pero bastante tiempo, y luego empezaron otra vez (JMLP).

[Pregunta: Pero ¿en los bares?]

- En los bares. En los cortijos [se cortó] ya porque se bajó la gente de los cortijos al pueblo, aquí a Puerto Lumbreras.

[...] cuando se bajó la gente de por ahí, del campo, es cuando ya empezaron a hacer baile aquí en los bares, y entonces pos la misma [gente] y otra gente más del pueblo... pero la mayoría era del campo (JMLP).

Los distintos informantes (JPM, JMLP, MDPP, GMR, IFB) coinciden en señalar que el artífice principal de ello fue El Chato de Puerto Lumbreras, músico que comenzó a realizar bailes sueltos en el bar El Rodeo, sito en el Camino Viejo del Puerto, el antiguo camino de Lorca a Puerto Lumbreras por El

zona, en Flores Arroyuelo, Francisco. "Situación de la música popular murciana", en *Aspectos culturales de Murcia*. Caja de Ahorros de Alicante y Murcia. Murcia, 1980, pp. 61-74.

⁷⁹ Estas readaptaciones son frecuentes con otras manifestaciones de la cultura tradicional: "La transformación de la sociedad tradicional no comporta la desaparición de todas sus prácticas culturales, sino que muchas se han reformulado en el marco de la modernidad avanzada adoptando nuevas funcionalidades" (traducción del autor), en Frechina, Josep Vicent. *Pensar en Vers. La cançó improvisada als països de la mediterrània*. Caramella. Calaceit, 2014, p. 101.



Esparragal de Puerto Lumbreras, lo que los informantes perciben como una innovación distinta a lo conocido con anterioridad⁸⁰:

- Eso era ya por sacar dinero el del bar. Eso ya fue otra cosa. Avisaban al Chato pa pagarle pa que tocara y que la gente hiciera gasto por allí. Eso es otra cosa (GMR).

- Lo natural era lo de antes (IFB).

Tampoco es descartable, por ciertas informaciones que nos han llegado, la existencia de antecedentes en alguno de los bares de carretera de la zona que nos ocupa por parte de músicos locales (JCRG).

Las parrandas, que seguían siendo la pieza predominante en los bailes de los bares, como lo habían sido en los cortijos, pasaron a denominar genéricamente los mismos bailes, que desde entonces se publicitaron como “bailes de parrandas”.

Los contextos sociales y culturales que se dieron fueron favorables a la novedad, puesto que la población que había emigrado de los cortijos a los pueblos (“se habían bajado [de sus cortijos en los terrenos altos] al Puerto – Lumbreras- o a Lorca”, por ejemplo, a decir de los locales), había mantenido su red de relaciones sociales con sus antiguos vecinos, tanto los emigrados como los pocos que permanecieron en sus cortijos⁸¹, y los gustos por el tipo de diversión con baile también persistían frescos en la memoria⁸².

⁸⁰ Pese a ello, hay referencias de bailes en zonas cercanas a Lorca, cuando se menciona que “en una taberna se solía hacer rifa, y con ello el promotor recupera los gastos ocasionados, inclusive la cena de los músicos”, José Llamas Sánchez (de El Campillo de Lorca, 1941), en Gris Martínez, J. (Coord.) y otros. *Pascuas y Aguilandos*. ... op. cit. p. 68.

⁸¹ Para el caso de Málaga y los verdiales de los Montes, M.A. Berlanga relata una situación asimilable. Berlanga Fernández, Miguel Ángel. *Bailes de Candil andaluces*... op. cit. pp 123 y ss.

⁸² Con motivo de la reactivación desde fines de la década de 1970, de los grupos tipo cuadrillas de Ánimas en el sureste español, hay varios ejemplos de emigrados a ciudades que, en distinta épocas, han conformado cuadrillas a imitación de las de sus lugares de origen, a las que a veces se reincorporan ocasionalmente, e incluso ayudando a mantener las cuadrillas originales: tales son los casos, por ejemplo, de la

Y también cambió el día de celebrarlos del domingo al sábado (**JPM**, **MDPP**, **GMR**), hecho derivado del cambio socioeconómico de la época, que aceleradamente hizo pasar a la mayoría de la población de un modo de vida rural a uno urbano, con predominio de la industria y los servicios, que tiene unos tiempos de asueto distintos: es la época en la que se comenzaba una aproximación a una nueva manera de organizar el ocio: el *weekend* anglosajón, desconocido en el mundo agrario.

Pero igualmente influyó en el cambio la semiprofesionalización de los intérpretes, que si antes no cobraban, ahora lo hacían, si bien eran cantidades más o menos modestas. Este hecho tenía un precedente en los músicos de las cuadrillas de Ánimas durante los periodos de los rituales navideños, cuando eran *contratados* por el mayordomo de la Hermandad local, siendo asalariados de la misma por unos días y percibiendo por ello manutención y algunos bienes (**FMB**). Esta circunstancia indujo una mayor especialización de los músicos en su papel de protagonistas como intérpretes de músicas para bailar parrandas, papel que ya resaltaba con anterioridad en los bailes cortijeros: “Yo lo que más he hecho siempre es acompañar... [pero] yo me perfeccioné mucho en las parrandas, y ya después con José María [El Cojo] y El Chato. Y siempre trato de perfeccionarme algo” (**JPM**). Aunque también las malagueñas, y en menor medida las jotas, fueron objeto de la mejora de la interpretación, ya que ahora se podía exigir a los músicos contratados una mayor calidad, si cabe, en su toque. Y así se mantuvo también la costumbre de acudir pocos músicos a tocar, y con más razón ahora, que se cobraba por ello.

Hay que tener en cuenta, asimismo, que en esa época se dio una coyuntura general favorable a un mejor aprecio de la cultura tradicional. Son los tiempos

Barrida Hispanoamérica de Cartagena (Murcia), con emigrados de los campos cartageneros; la Rondalla Blas Infante de Ibi (Alicante), con emigrados procedentes los campos orientales granadinos; Caravaca (Murcia), con muchos de sus animeros originarios de los campos de la propia Caravaca, Moratalla y Nerpio; Las Torres de Cotillas (Murcia), con emigrados de los campos de Lorca, Puerto Lumbreras y Vélez Rubio; o Águilas (Murcia), con emigrados de los campos aguileños y lorquinos, etc.



finales de la dictadura franquista, y el inicio de la transición a la democracia, y España entera, en especial la urbana, empieza a volcarse en descubrir el mundo rural y lo que queda de su cultura, poco menos que estigmatizada, cuando no ridiculizada, desde ciertas ópticas en la etapa anterior. Se crean programas de televisión⁸³ y radio dedicados a la cuestión que captan el interés de la sociedad urbana, que vivía de espaldas a ese mundo, y de la rural (la que permaneció o la que emigró) que se reconoce a sí misma, y se reconstruyen, adaptan o directamente se inventan eventos procedentes o asimilables a la cultura tradicional. Por ejemplo, y refiriéndose al sureste español, en 1976 se funda en Murcia capital la primera peña huertana (La Panocha), procedente de un antiguo grupo folclórico oficial activo durante el franquismo: una fórmula asociativa de cultivo y mantenimiento de tradiciones, reales o inventadas, que ha sido ampliamente imitada en muchos lugares del sureste⁸⁴. Y en un sentido más próximo al asunto que tratamos en este artículo, en 1979 se funda lo que luego sería la Fiesta de las Cuadrillas de Barranda, evento que con el tiempo se convierte en una referencia nacional para los grupos que practican músicas de tradición oral. También, a partir de 1980 se realizan grabaciones sonoras de este tipo de agrupaciones tradicionales y sus músicas, que tuvieron gran difusión. Entre ellas una de “La Cuadrilla de Puerto Lumbreras” que recoge algunos temas específicos de nuestra zona de estudio⁸⁵. En paralelo a lo visto,

⁸³ *Raíces o Los Ríos*, por ejemplo.

⁸⁴ Véase Sánchez Martínez, Manuel. “El folclorismo en Murcia desde 1970”, en *6º Seminario sobre Folklore y Etnografía*. Ayuntamiento de Murcia, 2006, pp. 6-40.

⁸⁵ Luna Samperio, Manuel. “*La Cuadrilla*” de P. Lumbreras. Folklore de la R. Murciana. Vol. 1. Diputación Provincial de Murcia en colaboración con el Centro de Teatro, Música y Folklore. Barcelona, 1980. Sobre los músicos participantes en la grabación y sus circunstancias, véase Tomás Loba, Emilio del Carmelo. “Etnografía musical en los rituales religiosos festivos de Los Vélez” en García Jiménez, M. (Coord.). *Música de Tradición Oral. XXV Años de los Encuentros de Cuadrillas de Ánimas de Los Vélez*. Instituto de Estudios Almerienses. Almería, 2008, p. 42. Otras grabaciones del mismo M. Luna son: *Cuadrillas de Hermandades*. Folk de la Región Murciana. Vol. 3. Diputación Provincial de Murcia - Centro de Teatro, Música y Folklore. Movieplay, 1980; y *II Encuentro de Cuadrillas. Lorca 1981*. Folklore de la R. Murciana. Vol. VI y VII. Diputación Provincial de Murcia - Centro Regional de Teatro, Música y Folklore, Madrid, 1981.

igualmente renacen o se revitalizan romerías y otros festejos populares desaparecidos o en decadencia, y se crean otros muchos basándose con frecuencia en adaptaciones de elementos, tradicionales o no, preexistentes.

Hacia 1983 el autor de las citadas grabaciones, el músico y antropólogo Manuel Luna, conoció los bailes de parrandas, dando a la luz pública su existencia en medios de alta difusión con la descripción de los bailes y sus peculiaridades⁸⁶.

Los tiempos habían evolucionado, y ahora los bares solían ser más grandes y mejor acondicionados que las humildes tabernas y ventorrillos de antaño, con lo cual podían dar albergue a un buen número de asistentes a los bailes, si bien los lugares de celebración de los mismos solían rotar cada cierto tiempo, dando lugar a un buen número de nombres que nos han transmitido los informantes y nuestra propia experiencia. De esta manera, al mencionado bar Rodeo se le añaden otros bares por toda el área (con sus nombres o con el que eran conocidos sus dueños): Los Pascuales, Los Bayonas, La Terraza, La Pestilla (o El Pestillo), El Guirrete, (zona de El Esparragal-Estación de Puerto Lumbreras); Mi Jose (carretera de Águilas, Purias, Lorca); El Repechao (carretera de Purias a Pulpí, La Escucha, Lorca); España (carretera de Puerto Lumbreras a Huércal-Overa, cruce de Úrcal y Las Norias, Huércal-Overa); La Parra (Huércal-Overa); El Cruce (El Saltador-San Francisco, Huércal-Overa); Manilo (Carretera de Caravaca, Lorca); La Venta de Diego Túnez, Bar de Pedro, El Tropezón, Mesón Cartagena, Los Ángeles (Puerto Lumbreras); Venta La Petra (carretera de Puerto Lumbreras a Vélez Rubio, Lorca); La Morena (Vélez Rubio); Cabrera (La Parroquia, Lorca); etc.

La ubicación de los bares condicionaba la procedencia de los asistentes, pues aunque los había que eran capaces de desplazarse lejos el sábado por la

⁸⁶ Luna Samperio, Manuel: *Nuestro Folklore*. Diario La Verdad. Murcia, (s/f). [Coleccionable del citado diario editado a mitad de la década de 1980].



noche para disfrutar del baile (como peñas de matrimonios y amigos que solían hacerlo –GMR-), también era frecuente que el entorno inmediato proveyera de concurrentes. Así, por ejemplo, cuando el Cojo de Henares tocaba en el Bar Manilo de Lorca, abundaban los asistentes procedentes de la misma Lorca, pero también de la Ribera (lugares cercanos al río Guadalentín aguas arriba de Lorca) y del resto de las diputaciones que recorría la carretera de La Parroquia, pues eran estos territorios muy *parranderos* y a los que les resultaba relativamente cercana la ubicación del bar (JMLP).

La periódica mudanza de lugar era producto de diversos factores: del cansancio de la gente repitiendo en el mismo sitio, o porque el dueño de otro local ofrecía al músico mudar a cambio de una mejor remuneración o por amistad, o bien porque había competencia, en otros bares, de bailes agarraos, que cansaban menos a la gente y que a la vez tenían otras connotaciones⁸⁷, en cuanto a relaciones entre sexos, que los bailes sueltos (que en eso podían ser menos problemáticos -JMLP-), pero también había cuestiones económicas, como el caso del dueño del Bar Bayonas, que mencionaba que no le era rentable patrocinar mucho tiempo este tipo de bailes porque la gente no consumía, pues se llevaba incluso la comida de casa para tomarla allí (MLS).

En los bailes de parrandas el dueño del bar hacía con frecuencia una rifa para poder pagar con los beneficios a los músicos, emulando el viejo sistema cortijero.

Los bailes de parrandas en los bares, con músicos semiprofesionalizados, son un producto exclusivo de estos territorios (FMB), que por imitación se han podido efectuar en otras zonas del sureste, pero ya más bien con la

⁸⁷ La mentalidad tradicional asociaba los bailes sueltos con un sistema de relaciones de género más casto que los agarrados, por lo que en épocas políticas de restricción y control moral se fomentaron aquéllos y se estigmatizaron estos últimos. Véase: Sánchez Martínez, Manuel. “El folclorismo en Murcia (1939-1970)”, op. cit. Esa misma mentalidad figura presente en alguna conversación mantenida al referirse a las diferencias entre los bailes sueltos y los agarrados, catalogándose a éstos como “esfaratamatrimonios”.

participación de cuadrillas, desde que estas han adquirido el sistema actual de funcionar durante todo el año en festejos y encuentros de cuadrillas, y no por músicos individuales o en escaso número. Y, precisamente por sus peculiares características, los antecedentes por vía directa de estos bailes de parrandas son los bailes y bailes de rifa en los cortijos y no los rituales de las cuadrillas y su evolución posterior.

Las motivaciones para acudir a estos bailes de parrandas pueden ser tan variadas como el número de asistentes, pero la oportunidad para las relaciones sociales que brindan, y fundamentalmente la diversión, está muy presente en lo expresado por los informantes.

La existencia de los bailes corre de boca en boca, anunciada por los dueños de los bares y los mismos protagonistas, siguiendo el mismo método que los antiguos bailes y bailes de rifa, aunque también hay casos de publicidad mediante carteles colocados en el propio bar y en lugares próximos.

El desarrollo de estos bailes sueltos, como se puede observar en las imágenes que dan cobertura a este texto, poco tiene que ver con la teatralización artística de los grupos de representación folclórica (Coros y Danzas y similares), aunque tampoco con los estilos impuestos en los encuentros de cuadrillas en las últimas décadas, que con frecuencia suponen un estadio intermedio, adaptado a los gustos y necesidades sociales actuales, entre los bailes populares y las demostraciones folclóricas de los grupos citados en primer lugar, de los que se asumen ciertos usos, como ocasionales puestas en escena con muestras sucesivas de grupos en un escenario, con acompañantes habituales que ejercen de cuerpos de baile, espectadores sentados y pasivos, incluso con presentadores del espectáculo, etc., y donde las motivaciones y elementos simbólicos varían respecto de los bailes que hemos descrito anteriormente.



Imagen 5. Cartel anunciador de un baile de parrandas con El Chato y su Cuadrilla.
(San Francisco-El Saltador, Huércal-Overa (Almería), 1991)

5.2 Los protagonistas

Los bailes de parrandas en los bares tuvieron dos protagonistas principales en la música: El Chato de Puerto Lumbreras y El Cojo de Henares, ambos consumados músicos de guitarra popular que dominaban un amplio repertorio y ponían el cante, por lo que ellos solos se podían bastar para hacer la música necesaria en un buen baile de parrandas⁸⁸. Eran acompañados ocasionalmente por algunos (con frecuencia sólo uno o dos más) de los mejores músicos de la zona, siguiendo el esquema musical de los desaparecidos bailes de los cortijos. Y también está acreditado que otros músicos del terreno, por ejemplo algunos habituales de la cuadrilla de Henares⁸⁹, realizaron bailes en los bares sin la participación obligada de los dos músicos citados.

⁸⁸ Desde siempre, con una guitarra puede haber diversión y comida, si no dinero: “no faltarán pesetas, que aquí hay guitarra...” Luis Misón, *El puerto...* Tonadilla a dúo, 1759, en Núñez, Faustino. *Guía comentada...* op. cit. p. 370. El mismo Núñez comenta: “bien es verdad que donde hay una guitarra y alguien que sabe tocarla, no se pasa hambre”. Y también: “Siendo como a cosa de las ocho de la noche de la vigilia de San Jaime estaba tocando la guitarra junto con algunos de esta villa para ir a algunas fiestas a tocar y ganarme la vida...”, toma de declaración judicial a José Pérez Lledó, preso en la cárcel de Crevillente el 11-09-1822, en *Baile con Jaime Alfonso el Barbudo*, grabación en la exposición museográfica del Museo de Arqueología e Historia de Elche (Alicante).

⁸⁹ Luna Samperio, Manuel. *Nuestro Folklore*. op. cit. p. 45.

En cuanto al modo en que se los conoce, el mundo tradicional tiene como parte importante la imposición de apodos o motes a las personas. Desde antiguo ha sido la forma de distinguir claramente a los individuos, evitando confusiones y ubicando en familias concretas a cada uno, sobre todo en lugares donde había muchos apellidos comunes. Los apodos más característicos suelen ser impuestos por otros en función de alguna circunstancia o característica singular del motejado⁹⁰. El mundo artístico (el baile, el cante, la música, el flamenco...) ha usado también de esta peculiaridad, y en nuestro caso casi todos los protagonistas (personajes con una muy conocida faceta pública) tienen su apodo, que suele provenir de ramas familiares, aunque también en algún caso derivado de la conocida personalidad como músico. Estos apodos, aunque provengan de la familia y ambientes locales, se han elevado a sobrenombres artísticos y hacen inconfundibles a las personas en el ámbito concreto que estamos tratando.

5.2.1 *El Chato de Puerto Lumbreras*

José Liberato Contreras Fernández, más conocido como El Chato o El Chato de Puerto Lumbreras (10 de abril de 1938 – 24 de junio de 2000), fue un gitano, nativo de Lubrín, en el oriente de Almería (Andalucía), pero afincado en Puerto Lumbreras (Murcia) desde joven. Al Chato se le conocía como Pepe en su lugar de residencia y como Liberato en su tierra natal (ACM). Su familia tenía conocimientos musicales, y su padre, Miguel Contreras, era de profesión herrero⁹¹, y tenía una fragua ambulante que transportaba en ferrocarril y montaba allí donde era necesario (ACM), pero el propio José el Chato aseguraba que su padre fue *bolero*, es decir, maestro de baile y música, y posiblemente estaba emparentado con los boleros de Sorbas (FMB), entre ellos

⁹⁰ “[El apodo] es sobre todo un término de referencia, es decir, sirve para señalar a un individuo o para hablar de él en su ausencia y, en este sentido, es un nombre eminentemente comunitario”, en Frigolé, Joan. *Un hombre*. Muchnik Editores, Barcelona, 1997, p. 50.

⁹¹ Faceta laboral que está muy vinculada históricamente a los cantos de los gitanos.



el último maestro bolero en activo del oriente de Almería: José Fernández Contreras, El Gálvez (La Huelga, Sorbas, 1892 / Almería, 1974)⁹². Su madre, María Fernández, también era una excelente intérprete de guitarra (JCF, ACM). Además, otros familiares tenían también conocimientos de músicas tradicionales y se los transfirieron (ACM, FMB). Su mujer, natural de Puerto Lumbreras, era una excelente bailaora y el propio Chato transmitió, a aquellos de sus hijos que se interesaron por ello, repertorios que estos consideran en su mayor parte procedentes de la zona originaria de su padre.

De profesión fue vendedor ambulante de frutas, recolector de hierbas y jornalero agrícola ocasional, entre otros trabajos por el estilo, pero si por algo es célebre en los ambientes musicales de la zona es por su maestría en las músicas de tradición oral.



Imagen 6. José Contreras Fernández, El Chato
(Barranda (Caravaca, Murcia) 1996)

Además de músicas para baile suelto, El Chato tenía conocimientos de flamenco, heredados de la familia y obtenidos de sus experiencias, y tocaba

⁹² Véase: Martínez Botella, Francisco. “La música tradicional y los últimos maestros boleros del levante almeriense”, en García Jiménez, M. (Coord.). *Música de Tradición Oral. XXV Años de los Encuentros de Cuadrillas de Ánimas de Los Vélez*. Instituto de Estudios Almerienses. Almería, 2008, pp. 291-298, y comunicación personal del mismo autor.

fandangos y otros palos, acompañando ocasionalmente a algunos cantaores, o incluso cantando él mismo.

José el Chato murió en 2000 al ahogarse en un trágico accidente durante una excursión a la playa de Los Cocceores, entre Águilas (Murcia) y Terreros (Almería).

Aunque sabemos poco de su trayectoria anterior, todas las fuentes consultadas coinciden en afirmar que José el Chato organizó, hacia la mitad de la década de 1970, los primeros bailes de parrandas de los bares en el mencionado Bar El Rodeo. Tras las emigraciones de unos años antes, se estaban produciendo importantes cambios sociológicos. Entre otras, se habían abandonado costumbres festivas, como los bailes y bailes de rifa, pero el fermento estaba en el recuerdo de esos bailes y sólo hacía falta que alguien dinamizara esa energía dormida, y ese fue El Chato de Puerto Lumbreras. Pronto se propagó la noticia y los bailes de parrandas en los bares de El Chato se hicieron muy populares⁹³.

Personalmente pudimos acudir a algunos de ellos como los del Bar El Cruce (El Saltador – San Francisco, Huércal-Overa, Almería, los sábados 14 de diciembre de 1991 y 4 de enero de 1992) y el Bar Cabrera (La Parroquia, Lorca, Murcia, el sábado 13 de marzo de 1993), y en todos los casos el ambiente era abigarrado, animado y con una buena participación del público, que procedía tanto de los alrededores como de lugares más lejanos y que llenaba de coches los contornos. Se trataba de bares instalados en territorio de mucha afición a las parrandas, donde la gente baila mayoritariamente ese estilo y es lo que se pide incansablemente al intérprete, con series interminables que no se hacen monótonas porque el músico varía continuamente las tonalidades y las maneras de tocar las seguidillas, con falsetas y adornos punteados, saliendo entonces

⁹³ Véase este vídeo, fechado hacia 1986 en un bar de El Esparragal: <https://youtu.be/Bdn6a9L2gm8> donde tocan, entre otros, José el Chato, guitarra y voz; Juan el Rubio, guitarra; Domingo Morillas, Mingo, pandereta; y otros.



parrandas del medio o peretas⁹⁴, sevillanas, por La⁹⁵, por Re, picapedreros, cantadas, sordas (solo música)... Únicamente de vez en cuando se puede echar alguna malagueña⁹⁶ (o fandango), para cambiar algo y que se luzca alguna pareja. O también podía tocar algún fandango de Huelva o un toque flamenco como variación de las parrandas. Y jotas... muy poco, porque la jota tuvo una introducción muy tardía en estas tierras, por influencia de los festivales folclóricos, los concursos de baile y contactos con otros lugares (cuando ya hubo más movilidad), por lo que no hay mucha gente mayor que la sepa bailar.

A partir de la difusión de los encuentros de cuadrillas, José el Chato era llamado a muchos de ellos y comparecía con algunos de los músicos más afines a él, como Juan Gázquez Romera, El Carujo, al violín; Juan Pedrero Miras, El Rubio, a la guitarra; Alfonso Sánchez, Higos Secos, a la guitarra y cante; Domingo Morillas, Mingo o Mindo, a la pandereta; Cristóbal Hernández, El Bomba (o Bombas), a los platillos y como guión de pascuas; su propio hijo, Antonio Contreras, al laúd; etc. Además, como elemento ajeno a los usos tradicionales (donde músicos y bailaores son autónomos y cada uno acude al baile de manera independiente), pero adaptado a las modernas creaciones, para estos encuentros El Chato llamaba a algunos bailaores conocidos y apreciados por sus habilidades de entre los que solían acudir a sus bailes de los sábados en los bares, a fin de mostrar el tipo de baile de su área de procedencia⁹⁷.

Debido a su fuerte personalidad, José acaparaba todo el protagonismo y al grupo se le solía denominar como El Chato y su cuadrilla o La Cuadrilla de El Chato, siendo este un caso atípico, pues se da la circunstancia de que las

⁹⁴ Véanse estas parrandas del medio, sordas y cantadas, de El Chato en 1995 en: <https://youtu.be/VA953nXAUS8>.

⁹⁵ Véanse estas parrandas por La de El Chato, acompañado por su hijo Antonio al laúd, y otros, en 1995: <https://youtu.be/7m63uRvIhOw>.

⁹⁶ Véase la siguiente malagueña de El Chato, en 1995: <https://youtu.be/0StYymoAHxc>.

⁹⁷ Véase a El Chato y su cuadrilla durante en un encuentro de cuadrillas en 1991, con dos bailaoras de la zona de Puerto Lumbreras en acción: <https://youtu.be/k8s4csrQPKw>.

cuadrillas suelen designarse con el topónimo del lugar matriz, de acuerdo con los usos tradicionales de las cuadrillas de animeros o de hermandad. Por eso se puede considerar a la Cuadrilla de El Chato como una cuadrilla de reclamo⁹⁸ más que como una cuadrilla de Ánimas, aunque en los encuentros de cuadrillas pudiera hacer el mismo papel que cualquier otra.

A veces llevaba niños tocando con él, alumnos aventajados de sus escuelas ambulantes. Estas eran instaladas durante un tiempo en alguno de los lugares de las comarcas de Murcia, Almería o incluso Granada donde habían mostrado interés por aprender músicas tradicionales, llegando a abarcar un amplio territorio con lugares como Zurgena, Huércal-Overa, Puerto Lumbreras..., (ACM). Al principio inició la escuela él solo, aunque le acompañaba con frecuencia su hijo Antonio, quien, cuando aprendió a bailar, pudo ejercer como maestro de baile junto con su hermana, formando en conjunto lo que se conoció como “La Escuela de El Chato”:

-El baile lo aprendí mirando. [...] Porque la primera escuela que se puso... [...], de mi padre enseñar a bailar, [...] había una familia que le decían los Cojolillos, y entonces pos un día allí, en un corralico de marraneras en una casa, se juntaron entre Cojolillos, amigos, amigas, niños y niñas, pues ahí, siete, ocho o diez... y entonces un hombre [...] que le decían Eliseo Cojeras, un buen bailar de aquellos antiguos, le dijo a mi padre, que se conocían de echar sus ratos de la casa, de cántate un fandango y ya está... y le dijo “¿por qué no vienes y tocas la guitarra, que mi hija baila un poquico, y se van a juntar unas cuantas, a ver si se enseñara?”. Ahí en un corral que había en la punta de adentro, en las marraneras. -“venga, pos sí”. Allí se empezó, la primera escuela que tuvo mi padre se empezó ahí (ACM).

[Pregunta: ¿pero eso era para bailar?]

-Mi padre no, mi padre nunca, no sabía bailar. -“¿quién te ha enseñao?” - “El Chato”... - No, le ha enseñao el hijo de El Chato (ACM).

⁹⁸ Terminología empleada por Emilio del Carmelo Tomás Loba para cuadrillas contratadas para una fiesta específica en Gris Martínez, J. (Coord.) y otros. *Carreras y bailes de ánimas*. op. cit. p. 57.



La escuela de baile y música de El Chato ha dejado una huella importante en las zonas donde ha ejercido sus enseñanzas, y las formas de bailar de los alumnos, propias de la instrucción con maestro y diferentes del aprendizaje por simple imitación que se daba antiguamente, son características e identificables por los conocedores de estas prácticas en los bailes de parrandas, fiestas en romerías, encuentros de cuadrillas, etc.

De sus avatares en esas escuelas, de los bailes que se organizaban al terminar las sesiones y de la popularidad que adquiriría El Chato nos da noticias su hijo Antonio Contreras:

-Yo he pasao muchísimos ratos de frío, porque mi padre era tan bueno que nos íbamos a la escuela a enseñar... a la escuela [con ironía]... un cortijucho o donde fuera. Y cuando se acababa, no lo dejaban que se fuera “Venga, ahora a bebernos un vaso de vino, una tapica de chorizo..., de la matanza...”. Y del baile se iba al cortijo fulano, y se hacían las dos de la mañana tocando tal, pero en el cortijo siempre. Y se hacía el baile allí, un día y otro, un día y otro. Antiguamente, claro: hoy toca en el cortijo fulano, en el cortijo mengano y se hacía en la era, en la era del cortijo (ACM).

El Chato llegaba a tener una triple actividad durante los sábados, el día usual de las escuelas de baile y los bailes de los bares, ya que trabajaba de día, por la tarde se desplazaba para dar clases y por la noche tocaba en los bares:

[Pregunta: ¿Y cuándo empezaste tú a tocar con tu padre?]

- Pos muy chiquitillo. Nos íbamos a arrancar tomillo, y yo tendría doce o trece años arrancando tomillo, pero antes de aquello yo ya tocaba la guitarra. Y después de arrancar tomillo, veníamos a las tres o cuatro de la tarde, nos lavábamos una miaja, comíamos un poco y entonces nos íbamos a enseñar a bailar... a las escuelas, a las escuelas que él hacía [...], y por la noche, pos a tocar la guitarra a los bailes pa que la gente... a los bares. Todos los fines de semana había (ACM).

En sus bailes en los bares, El Chato se erigía en protagonista absoluto pues, además de poner la música con su guitarra, extrayéndole sonidos con

aromas de toques que también tiene el flamenco, utilizaba la triple función de acompañamiento (rasgueo), melódica (con el punteo), y de percusión (con el golpeo)⁹⁹, cantaba con un estilo muy peculiar, haciendo entradillas a las coplas con ayes y tarabillas diversos (Eleee, le, le, le... o Lere, lere, lereee)¹⁰⁰, que también suelen emplear otros cantaores de la zona (y aún de otras tierras hispanas), y animaba en cualquier momento del baile, durante los pasajes sin voz o cuando interpretaba sordas a la guitarra, con interjecciones varias del tipo: ¡eleee!, ¡oleee!, ¡ole ya!, ¡Hale, hale!, ¡quién baila!, ¡así se baila!, ¡eso es, eso es!, ¡ay, qué parejas, madre!, ¡ay, qué postizas!, ¡vayaaa!, ¡eso!!!, ¡miraaaa!, ¡tooomaaaa!, ¡vamos con la otra!, ¡a estas las harto yo!... o le espetaba a una buena bailaora, para que continuara, un “¡vamos, Antonia, que no digan de nosotros”¹⁰¹. Mientras, imprimía con su guitarra un ritmo trepidante y adornado a las parrandas que ponía casi eléctrico el ambiente, convirtiendo algunos momentos en auténtico espectáculo, con lo cual los bailes adquirirían un especial toque jaranero, tan característico de El Chato, que era muy del gusto de los que bailaban y del público en general, que profería todo tipo de exclamaciones en interacción con el músico, convirtiendo algunos instantes en mágicos productos efímeros del creativo arte popular... como con *duende*¹⁰².

Como era de esperar, José el Chato despertaba la admiración entre los asistentes a sus bailes por su toque de guitarra: “...El Chato... me encantaba el

⁹⁹ Estas posibilidades de la guitarra, comunes tanto para el caso de El Chato como para otros guitarristas habilidosos de la zona, ya estaban experimentadas por los guitarristas populares de siglos anteriores. Para el rasgueado y punteado de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, véase Núñez, Faustino. *Guía comentada...* op. cit. pp. 383 y ss.

¹⁰⁰ Esos usos, habituales del flamenco, también se encuentran entre los que cantaban en siglos pasados músicas de tradición oral. Para el caso del siglo XVIII, véase Núñez, Faustino. *Guía comentada...* op. cit. pp. 528 y ss. y 634 y ss.

¹⁰¹ Todas las expresiones citadas fueron pronunciadas, entre otras, por El Chato durante un baile de parrandas en el Bar Cabrera de La Parroquia (Lorca), el sábado 13 de marzo de 1993.

¹⁰² Escúchese el siguiente archivo sonoro, durante el baile de parrandas de El Chato citado en la nota anterior y que ejemplifica lo dicho: <https://youtu.be/h1xAP-X5VCU>.



clujó que le daba a la música con la malagueña. Es que clujía la guitarra con una gracia...” (GMR).

En cuanto a las parrandas, tenía también una peculiar maestría en la interpretación de las parrandas del medio, que otros conocen como parrandas peretas¹⁰³ y que en ocasiones, por su singular interpretación de las mismas, se han llegado a llamar “parrandas de El Chato”. Tales parrandas han sido imitadas con tal profusión en todo el sureste español y por toda clase de intérpretes y grupos que, debido a las intervenciones de estos en otros lugares de España, se están llegando a identificar a escala nacional como uno de los iconos simbólicos del folclore musical de Murcia y de todo el sureste.

José el Chato consiguió refinar lo suficiente su *producto* musical como para poder *venderlo* convenientemente, pero no para vivir solo de ello, sino como complemento económico no siempre seguro y, de manera significativa (tal como es muy conocido para el caso del flamenco), como una manera de obtener un reconocimiento social, de prestigio, en una sociedad mayoritariamente *castellana* que apreciaba la faceta artística que provenía de un gitano, y en la que se encontraba integrado y estimado. Además, estaba el siempre trascendental concepto de diversión, más allá del beneficio económico, que va aparejado a las músicas de todo tipo y que aparece con asiduidad al tratar con los protagonistas de estas páginas:

- Era el hecho de que ese día [que había fiesta con baile suelto] era juntarse con los amigos y pasárselo bien, hubiera o no hubiera (JCM).

¹⁰³ Llamadas así porque también las tocaba El Tío Perete (ver apartado de El Cojo de Henares), a quien algunos se las atribuyen, aunque Antonio Contreras, hijo de José el Chato, indica que esa denominación es errónea porque esas parrandas las aprendió su padre en su lugar de origen: Lubrín. El propio José el Chato citaba el recuerdo que dejaron en la comarca Los Ciegos de Lubrín, excepcionales músicos populares de comienzos del siglo XX (JCF). La riqueza pasada de las músicas de tradición oral en este lugar y sus contornos se confirma en otras investigaciones, véase: Martínez Botella, Francisco: “La música tradicional y los últimos maestros boleros del levante almeriense”, op. cit. Véase el vídeo de la nota 94.

- [...] Él lo que nunca... cuando ha habido una boda o un bautizo de gitanos, él ha ido, y ha estado, pero no se divertía. Él se divertía con sus amigos, con sus bailes de sus parrandas. Yo he estado siempre al lado de él, y nos ha llamado una familia a una boda, y nos han invitado y hemos estado, pero él no estaba en su sitio, él su sitio era en esto (ACM).

- Él tenía una anécdota que decía que él no se juntaba con los gitanos, que sus amigos eran los castellanos (JPM).

Como otros maestros en un arte, José el Chato no se conformaba con simplificaciones. A diferencia de otros músicos de tradición oral, que conocen unas pocas piezas para baile y que actúan como meros acompañantes, El Chato tenía un amplio repertorio que perfeccionaba. Como experto, su semiprofesionalización dio lugar a una notable especialización a la que supo sacar mucho partido, sorprendiendo a veces, incluso a los más allegados, con músicas que sólo interpretaba en momentos especiales: “él tenía siempre un algo escondido” (ACM).

Por ejemplo, su singular manera de tocar una jota, con un cierto estilo flamenco muy personal (habitual en su manera de interpretar), fue tomada incluso como modelo para servir de inspiración en músicas folk¹⁰⁴.

Para el investigador Francisco Martínez Botella, si José el Chato, con sus cualidades, hubiera nacido medio siglo antes, habría tenido un ambiente más propicio, con más músicos en los que apoyarse, y hubiese llegado a un grado más alto de reconocimiento en la categoría de los músicos de guitarra, lo que también puede valer para otros músicos populares de la zona.

5.2.2 *El Cojo de Henares*

José María Lasso Pérez, apelado en su zona como José María Narciso, es más conocido en el mundo de las músicas de tradición oral como El Cojo de Henares. Nació en un cortijo de Los Gázquez, en Nogalte (diputación de Lorca,

¹⁰⁴ Jotas de “el Chato”, en Eliseo Parra: *De ayer a mañana*. World Village – Harmonia Mundi, 2005.



Murcia) el 14 de octubre de 1943. En su familia no había claros antecedentes musicales, pero desde niño le fascinó el toque de la guitarra, dando sus primeros pasos con ese instrumento de la mano de Pedro Belmonte, El Tío Perete, en los primeros años de la década de 1950. El Tío Perete era un vendedor ambulante de quincallería de Puerto Lumbreras que recorría los cortijos de la zona vendiendo y cambiando productos de menaje y trapos¹⁰⁵ y que, al mismo tiempo, enseñaba músicas tradicionales, siempre para baile suelto, a los alumnos de sus clientas a cambio de algún sustento alimenticio (JMLP). El Tío Perete era un buen músico y cantaor, y dejó una profunda huella en toda la zona, especialmente por el toque de las parrandas del medio, que debido a la reputación que alcanzó son conocidas popularmente como parrandas peretas¹⁰⁶.



Imagen 7. José María Lasso Pérez, El Cojo de Henares
(Zarzalico (Lorca, Murcia) 2014)

José María Lasso aprendió de él varias clases de parrandas, incluidas las sordas, y alguna malagueña.

¹⁰⁵ “Por ejemplo en los cuarenta / solían venir quinquilleros / recorriendo los cortijos / en busca de trapos viejos”, en García Fernández, Domingo. *Memorias de un emigrante*. op. cit. p. 146.

¹⁰⁶ Véase también lo dicho anteriormente para El Chato de Puerto Lumbreras.

A los 8 años sufrió una poliomielitis que le dejó secuelas irreversibles en una pierna¹⁰⁷, hecho del cual procede su apodo artístico.

Apenas adquiridos los primeros conocimientos con la guitarra y cuando tuvo edad suficiente, ya era requerido para participar en los bailes y bailes de rifa que se hacían en los cortijos:

[Pregunta: ¿Y desde el principio empezaste a ir con las cuadrillas?]

- No (JMLP).

[Pregunta: ¿Tú empezaste con los bailes y las rifas...?]

- Sí. Tenía once años y no tenía fuerza, porque las guitarras llevaban cerrojo de palo y no tenía yo fuerza, porque algunas estaban muy fuertes. Y yo le decía a uno "Oye, aprieta... Ya está, déjala" (JMLP).

Después, por su cuenta, aprendió otras modalidades musicales (como la jota) y también toques de flamenco, como fandangos, alegrías, soleares, seguidillas...: "Sí, lo toco de todo un poco, [y lo saqué] en mi casa, ensayando yo" (JMLP), y como nunca tuvo estudios musicales, la enseñanza fue siempre por el método de la imitación de aquellas músicas que escuchaba y que le gustaban, que es el método más habitual de aprendizaje en las músicas de tradición oral: "si había un músico que tocaba distinto a mí, pues yo ya... practicaba... o cosa que yo lo había oído, digo: -esto tengo yo que sacarlo-" (JMLP). Ello lo confirma un testimonio cercano:

-[...] Venía de noche, a lo mejor a las dos de la mañana, venía del baile, de la rifa... y llegaba a la casa, cogía la guitarra y empezaba: pom, pom, pom... y hasta que no sacaba lo que él había visto que le había gustao, no paraba (MDPP).

En otras ocasiones, nuestro protagonista compartía el hallazgo de nuevos temas con sus amigos musicales más afines, como el mismo José María Lasso cuenta:

¹⁰⁷ Estos datos proceden de una entrevista personal, pero también de Gris Martínez, J. (Coord.) y otros. Carreras y bailes de ánimas. op. cit. pp. 203 y 204, ("Animeros de Los Gázquez", José María Lasso Pérez).



-[Había] otra malagueña que la sacamos yo y el Torrente [Pepe Torrente¹⁰⁸], la sacamos en Huércal, que también estuve yendo a Huércal a tocar, al bar de La Parra una temporada (JMLP).

[Pregunta: ¿Y allí viste a alguien tocar?]

- ¡No! Lo sacamos nosotros así... [...] Que vino aquello a la cabeza, y estaba Torrente con el violín y dice “por aquí se toca la malagueña, que es malagueña, pero fandanguera”. Oye, y me enganché... y saqué la malagueña, y saqué también los punteos que le correspondían (JMLP).

Así, tanto El Cojo como otros músicos de la zona dan noticia de la creatividad existente, que ha sido uno de los motores habituales de la diversificación de las músicas de tradición oral, y que en estas comarcas es apreciable, pues marca diferencias con la simple repetición de unos pocos temas de notas sencillas que se da en la mayoría de los lugares.

De joven compartió aventuras musicales con otros destacados intérpretes populares del lugar, como Juan Gázquez Romera, El Carujo; Jesús Martínez Pérez, El Túnez; Antonio el Tejeras y Emilio Torrente (Emilio Gea Torrente)¹⁰⁹, y también aprendió a tocar el violín de manera autodidacta, y durante un par de años lo estuvo tocando con las cuadrillas de Navidad, aunque después lo abandonó y continuó exclusivamente con la guitarra.

¹⁰⁸ José Torrente Fernández, Pepe Torrente, (1955-2015), como otros del terreno, fue un músico popular muy creativo que dejó una escuela espontánea de músicos jóvenes que le siguen. Véase esta cita de cómo se compusieron unas parrandas muy conocidas en la zona, “Las parrandas sevillanas (por LaM y ReM) de Henares. La historia de estas parrandas comienza cuando una noche Pepe Torrente, primo de Emilio [Torrente], estaba viendo la televisión. La programación llevaba esa noche consigo música: unas sevillanas preciosas interpretadas por el grupo que llenaba el escenario. Fue tanta la admiración de Pepe por estas sevillanas, que cogió el violín y las adaptó al toque de parrandas. Cuando Pepe se encontró con Emilio, [este] se puso manos a la obra y las sacó en el laúd”, Bernardo David Pérez Martínez, en Ponce Gea, Ana Isabel. *Punto y aparte...* op. cit. p. 237. Además de otros vídeos en el canal Youtube de referencia, véanse unas parrandas sevillanas con Pepe Torrente al violín, Emilio Torrente al laúd, El Cojo de Henares a la guitarra, y otros, con la Cuadrilla de Henares en 1994: <https://youtu.be/Ilc-IJf45eQ>.

¹⁰⁹ Véase el recuerdo y enumeración que hace de los muchos y buenos músicos de esta época (de Los Gázquez, Vélez Rubio, y Henares, Lorca) Emilio Gea Torrente, en Ponce Gea, Ana Isabel. *Punto y aparte...* op. cit. pp. 225 y ss.

Asimismo, y como ocurrió en otros muchos lugares de España con músicos populares, los grupos oficiales de folclore del franquismo (Coros y Danzas de la Sección Femenina de Puerto Lumbreras) requirieron sus servicios durante la década de 1960 para actuaciones en los concursos que organizaban en los teatros de las capitales, para lo cual les prestaban una indumentaria a la antigua (*trajes regionales*) que nunca se usaba en los bailes y bailes de rifa habituales en los cortijos¹¹⁰, y ensayaban temas especiales, medidos y arreglados para las características reglamentarias de los concursos, que no eran tampoco los habituales en sus diversiones cotidianas.

Hacia 1970 emigró y se instaló en Murcia capital, trabajando de soldador hasta su jubilación, sin perder contacto con su tierra natal, a la que con frecuencia regresaba para ser uno de los protagonistas principales de los bailes de parrandas de los sábados en los bares, y tocar, en las fiestas navideñas y locales, generalmente en romerías, con la Cuadrilla de Henares. Con esta misma cuadrilla también ha participado en numerosos festivales del tipo de los encuentros de cuadrillas, desde que estos se empezaron a conocer¹¹¹.

En Murcia capital también se relacionó durante un tiempo con peñas huertanas (**JMLP**), cuyos grupos de Coros y Danzas habían heredado sistemas y repertorios de la Sección Femenina, pero en los que, por sus características y

¹¹⁰ Otros de nuestros informantes, Juan el Rubio y Paco López, también participaron de jóvenes en esas actuaciones. Durante la década de 1960, la Sección Femenina abrió sus concursos oficiales a los conocidos como “Grupos de Labradores”, que no eran más que gentes de lugares rurales que practicaban esos bailes en sus diversiones cotidianas y a los que aleccionaban con ensayos continuos y uso de trajes regionales para uniformizarlos y presentarlos en escenarios escogidos. Véase: Sánchez Martínez, Manuel. “Hacia una interpretación del modelo folclórico musical en el sureste español”, op. cit. El Fondo de Música Tradicional del CSIC conserva imágenes de varios de esos Grupos de Labradores (entre otros de Coros y Danzas): https://www.youtube.com/channel/UCCn_cM8h49z--UnV53R6Q0Q.

¹¹¹ Con la Cuadrilla de Henares ha participado también en la grabación: Cuadrilla de Henares, *Ecos de Nogalte*, Trenti, 2012. Véanse algunas muestras del repertorio de El Cojo de Henares. Parrandas por La y parrandas sevillanas: <https://youtu.be/rHgdTOZY-1s> ; parrandas del medio o peretas sordas: <https://youtu.be/QR-gXoOP6NA> ; Malagueña por Mi: https://youtu.be/BYU1W5O_IUU.



regladas puestas en escena, era difícil encajar la libertad expresiva de las músicas que había aprendido en su tierra.

En cuanto al flamenco, además de las oportunidades que surgían al final de los bailes de parrandas, ha tocado en fiestas particulares, tanto en su lugar de origen como en su lugar de trabajo.



Imagen 8. Baile de parrandas con El Cojo de Henares y Pepe Torrente (Bar España, Cruce Úrcal-Las Norias (Huércal-Overa, Almería), 1992)

Al Cojo de Henares pudimos verlo personalmente tocando en los bailes de parrandas que amenizaba en el Bar España (en la antigua carretera nacional de Puerto Lumbreras a Huércal-Overa, cruce de Úrcal y Las Norias), donde asistimos en varias ocasiones a los que realizó entre 1992 y 1995, generalmente en compañía de los violinistas Pepe Torrente (José Torrente Fernández) y Juan el Carujo (Juan Gázquez Romera), y donde se llegó a instalar un pequeño equipo de sonido que aumentaba la potencia audible.

En estos bailes el contexto era similar al descrito anteriormente para los de El Chato, y aunque la distinta personalidad de ambos se dejaba notar en el desarrollo de los mismos, la diversión y el buen ambiente se percibía siempre. Incluso el propio dueño del Bar España nos aseguró que él organizaba aquellos bailes en su local “porque le gustaba mucho”.

5.2.3 Otros protagonistas

Los dos intérpretes señalados ocuparon la mayor parte del protagonismo musical de los bailes de parrandas en los bares, pero a menudo eran acompañados por algunos otros músicos de la zona, aunque nunca con el número y variedad de instrumentos que solía conformar una cuadrilla en Navidad¹¹². Entre estos músicos, se encontraban algunos de los ya citados, como Juan Pedrero Miras, El Rubio¹¹³, a la guitarra; Cristóbal Hernández, El Bomba, platillos y voz, y su hermano Fernando Hernández, El Bomba, voz; Alfonso Sánchez, Higos Secos, guitarra; Juan Gázquez Romera, El Carujo, violín; José Torrente Fernández, Pepe Torrente, violín; Emilio Gea Torrente, Emilio Torrente, guitarra, laúd, violín, etc.; Jesús Túnez, El Túnez, guitarra; Domingo Morillas, Mingo o Mindo, pandereta; Juan Gázquez Martínez, guitarra, guitarra y voz; Antonio Contreras, El Chato (hijo), laúd, etc. Algunos de ellos podían tocar más con El Chato que con El Cojo o al revés, pero otros lo hacían con cualquiera de los dos según las circunstancias. Incluso se dio el caso de coincidir El Chato y El Cojo en diversas ocasiones en el mismo baile, y llegar a tocar los dos juntos, tanto músicas tradicionales como flamenco.

La mayoría de ellos ha formado parte de esas generaciones excepcionales de músicos populares que han aumentado, sostenido y transmitido la riqueza musical existente en la zona, de la que ya hablamos anteriormente y de la que podemos ver algunos ejemplos en la nota adjunta¹¹⁴. Al igual que ocurre en

¹¹² La cuadrilla la conforma habitualmente un número variable de hasta ocho, diez o más músicos, que pueden usar guitarras, timple, guitarros, tenores, cítaras, guitarras de ánimas, laúdes, bandurrias, violines y diversas percusiones como panderetas, platillos, postizas, cascañetas o cañas rajadas, triángulos, botellas de anís, etc.

¹¹³ Juan Pedrero Miras, Juan el Rubio, nació en 1941 en la zona serrana del norte del área de estudio, y vivió de joven en distintos lugares, entre ellos Zarzalico, donde aprendió a tocar con El Tío Ramón Carujo, padre del violinista Juan el Carujo. Podemos verle en este vídeo interpretando parrandas a la guitarra acompañado de una cantaora, en 1994: <https://youtu.be/5qF5gsm4Iz4>.

¹¹⁴ Véanse, además de los distintos vídeos que acompañan el texto, parte de los repertorios de Los Chatos de Puerto Lumbreras: Malagueña antigua, <https://youtu.be/shjiaBKOYxk>;



otras ramas musicales, algunos de estos músicos han tenido aspectos desafortunados en sus vidas personales y han fallecido relativamente jóvenes.

En estos bailes, además de los músicos descritos, se podían sumar otros que llegaran ocasionalmente, incluidos algunos hombres al cante, pero, sobre todo, mujeres que también cantaban, siguiendo el viejo estilo de los cortijos, junto al músico de turno¹¹⁵, o acompañándose con las palmas¹¹⁶, o incluso tocando las postizas¹¹⁷.

5.3 La música

Para la música, continúa lo descrito para el apartado de los antecedentes, aunque con ciertas variantes, porque se aprecia que hay algunas notas de creatividad, producto de la especialización y dedicación semiprofesional, que refuerzan el repertorio anterior.

En la zona, y para cualquier tipo de bailes sueltos, al menos en tiempos más recientes, las músicas “vivas” (entiéndase de ritmo más ligero o vivo) gustan más que las “sentás” (más pausadas), como tuvimos oportunidad de apreciar durante un baile suelto organizado en La Parroquia (Lorca), en 1992, en el que tocó la Cuadrilla de Zarzadilla de Totana (Lorca), y donde comprobamos cómo esta cuadrilla le daba a la música un ritmo más vivo de lo

Malagueña garruchera, <https://youtu.be/uLGpp9dLugs>; Malagueña Garruchera “auténtica”, <https://youtu.be/UKwtVB4lPtU>; Malagueña murciana, <https://youtu.be/cHfnoJCyn4s>; Parrandas sevillanas, <https://youtu.be/5ezS8r7f9Y> Parrandas Los picapedreros, <https://youtu.be/wRHY0qkBesQ>; Parrandas del medio y sevillanas, https://youtu.be/58M-6z52d_Q; Jota, https://youtu.be/RX_KF9tLCYs (aunque se pueden ver más variedades en el canal de Youtube de referencia).

¹¹⁵ Véase el vídeo de estas parrandas tocadas y cantadas por El Cojo de Henares y cantadas también por Isabel Hernández (de Águilas, Murcia) en el Bar España (Huércal-Overa, Almería, 1993): <https://youtu.be/zXV2qHS4aqs>.

¹¹⁶ Véase el vídeo de estas parrandas tocadas y cantadas por El Cojo de Henares en el Bar España (Huércal-Overa, Almería, 1993), con mujeres a las palmas: <https://youtu.be/W0CUrkKHvUA>.

¹¹⁷ Véase el vídeo de esta malagueña tocada y cantada por El Cojo de Henares y por María Seisdedos a las postizas y al cante, entre otros, en el Bar España (Huércal-Overa, Almería, 1993): <https://youtu.be/BGhYISG2alM>.

habitual en ellos para estar acorde con el gusto de los asistentes. Un músico llegó a decir que prefería las parrandas más “sentás” y no tan “arrebatás”, de lo que enseguida disintieron los bailaores. Estos ritmos vivos condicionan la presencia de los bailaores más veteranos, con dificultades para seguirlos y posibles problemas posteriores, como en el mismo baile citado nos manifestó un señor muy mayor: “estas cuatro parrandas sé que me van a costar caras.... pero ¡me gusta tanto el baile!”.

En todo momento, y como parte asimismo imprescindible, también son protagonistas destacados los bailaores asistentes que en ocasiones pueden intercambiar papeles con los músicos. Algunas veces se trata de peñas y grupos de amigos o familiares a quienes se les puede ver tanto en los bailes de los bares como en las fiestas en romerías y de otro tipo.

Los músicos pueden tocar en cualquier momento del año en los bares, pero a la vez participan en el ritual de Navidad con las cuadrillas de Ánimas y, desde que estas han ampliado su tiempo de actuación a todo el año, pueden tocar con ellas en cualquier momento. Sin embargo, aunque sean las mismas personas, esta función dual la saben diferenciar bien los músicos, por tratarse de espacios y lugares simbólicos significativamente distintos. Ello es así, principalmente, porque cuando hay una cuadrilla en una fiesta es la colectividad la que manda y la parte musical del ritual gira en torno al grupo¹¹⁸, siendo mal vistas las individualizaciones, que son la norma común en los bailes de los bares. Veamos un caso que lo ejemplifica. En cierta ocasión durante la fiesta de Henares, donde tocaba la cuadrilla del lugar, en la que se incluía El Cojo de Henares, una bailaora quiso que este le tocara, de manera exclusiva, unas parrandas sordas, para lo que tuvo que pedir permiso al resto de la cuadrilla:

¹¹⁸ La cuadrilla de músicos es apalabrada para realizar el ritual por el Mayordomo de la Hermandad local, que organiza la fiesta y sufragará los gastos y manutención de la cuadrilla, quedando la misma condicionada por las reglas consuetudinarias que rigen estas actividades tradicionales.



-Porque estuvimos en Nares [Henares] en la fiesta y estuvo [una chica]. Esa baila bien, y quería que le tocara... y estaba toa la cuadrilla. Una cuadrilla que era bastante, pero quería que le tocara yo solo unas sordas, pa bailárselas, y tuve que hacerlo (JMLP).

- Es que con eso ya rebajas a los otros músicos (FLP).

- No hombre, no. Porque los otros lo dijeron (JMLP).

- No, pero es verdad (FLP).

[Pregunta: Entonces, ¿cuándo hay una cuadrilla tocar solo parece una cosa rara...? ¿Otra cosa es hacerlo en un bar en el que estés solo?]

- Hombre, claro (FLP).

- Sí, es que me lo dijo. Hombre, ya pidió permiso ella -"Dejadme que me toque unas parrandas sordicas, o dos, o tres..." y los otros dijeron "Que sí, que sí, que toque..." (JMLP).

A los principales protagonistas, que han cobrado por tocar en los bares, se les puede considerar como una suerte de semiprofesionales. Pese a que algunas veces, cuando van con la cuadrilla en Navidad, pueden percibir alguna cantidad del Mayordomo, la fórmula de la retribución por tocar en los bailes sueltos apareció como novedosa y suponía una especie de mercantilización de lo conocido hasta entonces ("un negocio"), pero debido a ello los músicos quedaban obligados a depurar sus habilidades y ser muy buenos en la interpretación¹¹⁹. De hecho, solo los mejores pudieron entrar en este sistema de semiprofesionalización, como El Cojo de Henares:

[Pregunta: ¿Desde que empezaste a tocar de crío, te daban algo de remuneración en los bailes?]

C. ¡No! Eso era libremente (JMLP).

[Pregunta: ¿Y de mayor?]

¹¹⁹ Para el flamenco se dio durante el siglo XIX un proceso de profesionalización similar que ha sido estudiado en los manuales clásicos. Véase también Valderrama Zapata, Gregorio. *De la música tradicional al flamenco*. Ed. Arguval, 2008, y Berlanga Fernández, Miguel Ángel. *Bailes de Candil andaluces...* op. cit. pp. 108 y ss.

- No, no... en los bailes que se hacían antiguamente, ahí no había dinero.

Nada, de nada¹²⁰ (JMLP).

[Pregunta: ¿Entonces no te dieron nada hasta que empezaste en los bares?]

- En los bares ya sí, porque eso es un negocio (JMLP).

[Pregunta: ¿Es un negocio?]

- Claro, si el tío saca algo por hacer baile, pos debe de pillar también el músico algo. Sí, eso es así...(JMLP).

A pesar de ello, el placer y la diversión que proporciona tocar es un acicate muy importante que se destaca con frecuencia por los mismos ejecutantes, valorándolo incluso por encima de la retribución económica. Veamos las propias palabras de destacados protagonistas, El Chato de Puerto Lumbreras y Juan el Rubio:

-Había veces que había baile en otro sitio, y por lo que fuera no le habían llamao, habían llamao a otros, y él iba igual, y tocaba en el baile lo mismo. Le gustaba tanto que no se podía contener (ACM).

[Pregunta: ¿por qué crees que el Chato se puso a tocar en los bares?]

- A él le gustaba, y luego rifaban [algo para pagarle] ... (ACM).

- Le gustaba. Era una forma de divertirse y tos lo que íbamos alrededor de él. Y además, a lo grande... y al mismo tiempo, pos si había alguna *cosilla*, pos mejor (JPM).

- Había un momento en que le llamaban y le pagaban, pos dos mil o tres mil pelás... lo que le daban en aquellos momentos (ACM).

- Pos si le pagaban algo, también era... como to el mundo...[...] A lo mejor alguna vez nos daban alguna propinilla, una invitación, o alguna cosa... pero no, más bien no se hacía por interés, se hacía por pasarlo bien y hacer pasarlo a los demás con lo que sabíamos hacer (JPM).

El Cojo de Henares:

- Estaba contratao en ese bar [Manilo]. Me tiré yendo tres años, ¡tos los sábados! Lo pasaba bien... (JMLP).

¹²⁰ Que en estas ocasiones la retribución era nula lo manifiesta una copla satírica: Dicen que yo canto mal / pa lo que gano bien canto / los que cantan son los curas / que ganan sus santos cuartos (escúchese en el vídeo de la nota 113).



Pregunta: ¿Y entonces a ti te contrataban?

- ¿Contratarme? Pues no... ajustábamos [el precio, aunque] poco... En el Manilo nos tiramos tres años porque eran clientes fijos. Esos ya no fallaban, y claro, el dueño del bar, como tenía sus clientes, hacía una rifa pa dármele a mí y lo que él sacaba en la barra, pa él (JMLP).

Pregunta: ¿Entonces lo de la rifa era lo que te quedabas tú?

- Claro, si no ¿cómo me iba a pagar él? Si alguna vez no se hacía rifa. pos me daba, no lo que me tenía que dar, pero algo (JMLP).

Como vemos, las rifas al estilo tradicional de los cortijos siguen existiendo y sirven para sufragar los gastos de los músicos¹²¹.

5.4 El baile suelto

Sigue, en lo esencial, lo descrito para los bailes de rifa y similares, pero con algunas variantes.

Por un lado, continúan sin utilizarse prácticamente los bailes agarrados, sino músicas y bailes sueltos, siguiendo la costumbre anterior.

Las parrandas son todavía el tema predominante, observándose largas series de hasta diez o quince coplas seguidas, separadas por alguna malagueña (de cuatro o cinco coplas), y más escasamente, jotas (con tres o cuatro coplas).

Se aprecia también que conforme fue pasando el tiempo y alejándose de la época de los bailes originales en los cortijos, iba produciéndose una cierta mezcla y simplificación de estilos y variaciones de género, en especial entre bailaoras noveles, que son producto de escuela por lo general, aunque también aquí hay diferencias por zonas:

¹²¹ En marzo de 2015 hemos tenido la oportunidad de asistir a un baile de parrandas en La Estación de Puerto Lumbreras, con la participación de Antonio el Chato, y hemos comprobado que el sistema general descrito para baile de parrandas en los bares, con rifa para pagar a los músicos, se mantenía de manera muy similar.

-En algunos [sitios] ves bailar malagueñas y es parrandas. Dicen algunos “Tócame una malagueña”. ¿Tócame una malagueña? ¡Pero si estás bailando igual que las parrandas! Pero ¿cómo dices –“Tócame una malagueña”? (FLP).

-Pero que antes salían buenos bailaores... Sí, de siempre ha habido bueno (JMLP).

Sin embargo cuando los bailaores no son hábiles, pueden dar lugar a problemas porque, al fin y al cabo, se baila ante “un público” y no se puede hacer cualquier cosa¹²²:

- Y personas que se han puesto en el baile, y te da pena. Estás mirando y dices “¡Madre mía! pero ¿pa qué están bailando?” (FLP).

- Sí, tienes que mirar para otro sitio y no mirarlos a ellos, porque te equivocas. Claro, en el momento que no llevan los golpes, tienes que mirar para otro lao, porque si no, te lías. Y si pruebas a llevarle el golpe a esa, entonces el que está bailando con ella, que lleva bien los golpes, pues ya lo lías... y tienes que mirar pa otro lao. [...]

Yo mira qué te digo, pa no hacer una cosa bien hecha, en un público, vale más que se estén bien quietos (JMLP).

Entre los mayores son apreciables todavía las diferencias de gestualidad en el baile de hombres y mujeres, al estilo tradicional, que solo conscientemente se pueden cambiar¹²³.

Para el baile femenino sirve lo dicho para los bailes de rifa, pero también es posible encontrar situaciones en que el aprendizaje de la mujer ha sido más

¹²² También se estima que ocurre lo mismo con la música y con el cante. Dice la copla: En el campo es diferente / cantar bien o cantar mal / pero en medio de la gente / cantar bien o no cantar.

¹²³ Véase el siguiente ejemplo de un curioso baile de parrandas de carnaval con máscaras (Bar España, Huércal-Overa, Almería, en 1993), donde hombres y mujeres, travestidos del otro sexo o disfrazados como animales, disimulan conscientemente los movimientos propios de su género para confundir a los asistentes acerca de su identidad (por ejemplo, algunos, como los que llevan pelucas de colores, bailando los hombres con los brazos altos y porte estirado, y las mujeres con brazos bajos y gesto menos altivo). Viendo dicho intento burlón, el músico (El Cojo de Henares) les amonesta, entre el cachondeo de los bailaores, diciendo que “nada de tonterías, si no, no se toca [...] cada uno como baile, y si lo conocen, ya está...”: <https://youtu.be/Z4hi1JRtS2k>.



reciente, con maestro que le ha enseñado con una fórmula repetitiva como método de enseñanza. En este caso, los movimientos suelen delatar, a los ojos de los acostumbrados a asistir a estos bailes, las diferencias entre los que aprendieron desde niños con el método de “mirar y repetir” y los que se instruyeron en escuela, aunque la mujer que sabe bailes desde su lugar de origen cambia menos de manera de bailar que algunos hombres (véase lo dicho para estos sobre la gestualidad en apartados anteriores): “la mujer que bailaba de antes, seguía con su misma costumbre” (GMR).

5.5 Variaciones de género y otros cambios

Paralelamente a la instauración de los bailes de parrandas en los bares, la sociedad está cambiando también, y ello se refleja en algunos de los comportamientos de los participantes.

Por ejemplo, fuera ya del ambiente controlado de los cortijos, e inmersas en los cambios que propiciaba la fórmula de los bailes en los bares, las mujeres empiezan a dejar de tener un papel pasivo en la petición de baile entre sexos, y se atreven a veces a pedir baile a conocidos, porque ya no existen tantos formalismos y “se variaba con el ritmo de la vida” (MDPP), lo que no es más que una adaptación de las reglas no escritas del baile suelto a las cambiantes condiciones de la sociedad en general, que apuntan hacia una mayor libertad pública de la mujer. Si bien es cierto que a estos bailes en los bares ya no acuden tantas mujeres casaderas como en los cortijos (suelen ser más las casadas y emparejadas), de todo hay y se dan casos de encuentros y seducciones más propios de discotecas modernas que de bailes a la antigua (MLS).

Así, como en otras facetas de la vida, los roles clásicos de los distintos sexos, los propios de la sociedad tradicional que están también reflejados en el baile, evolucionan y a veces parecen perder sus nítidos contornos diferenciados, que ahora se difuminan o matizan, al menos en parte, para perseguir, tal vez inconscientemente, una mayor homogeneización, que se asemeje a esa

búsqueda de igualdad que la sociedad demanda como deseable en muchos ámbitos (véase también lo dicho anteriormente para los cambios estéticos en el baile masculino). Aunque el sistema va cambiando, con adaptaciones, y los elementos simbólicos ya no son exactamente los mismos, el baile sigue siendo un vehículo válido de diversión y por eso tiene éxito.

También varía el número de bailaores simultáneos, ya que al ser utilizados espacios más grandes, por lo general pueden bailar más parejas: “En los cortijos había una costumbre que empezaba uno a bailar, y hasta que no bailaba aquel, pos a lo mejor no bailábamos los demás, y en los bares pos se baila todo el mundo a la vez (JPM).

Igualmente se empieza a notar el citado efecto de las escuelas de baile, especialmente la de José el Chato y su hijo Antonio en los primeros tiempos, aunque luego hubo otros maestros y maestras de baile que enseñaron por la zona, como María Isabel Martínez Fernández¹²⁴, la hija de Ginés Martínez, uno de nuestros informantes, o Gregorio Gómez Ruiz, ambos de Lorca. Esto se refleja en una mayor uniformidad en el estilo de baile, sin tanta libertad expresiva como existía anteriormente (por lo general, ya que existen casos que intentan una enseñanza más abierta), lo que se advierte sobre todo entre la gente más joven, puesto que muchos mayores, según hemos descrito, no habían necesitado de maestro para aprender:

[Pregunta: ¿Y qué diferencia veis en los bailes de antes y los más recientes?]

- Porque antes había gente que bailaba bien y ahora el baile que hay es to enseñao, todos te hacen las mismas posturas (JMLP).

[Pregunta: ¿Porque han aprendido de maestro?]

- Claro. Y antes se enseñaban, como mi cuñá mismo, se ha enseñao ella porque le gusta, y no tiene na que envidiarle a la que le han enseñao, porque cada una baila de su forma [...]. A mí me gusta más lo de antes que lo de ahora, porque

¹²⁴ Aunque iniciada por su padre, tuvo formación autodidacta y montó escuelas ambulantes en Zarcilla de Ramos, Úrcal, La Pulgara, El Charco, en su propia casa, etc. (GMR). Véase el vídeo de la nota 125.



han aprendío ellos de su cuenta. Y ahora, [...] ves uno bailar... y ves a tos hacer los mismos pasos. Y de la otra forma, como ya van buenos los pasos y los ha hecho por él... tiene su mérito. Hecho por uno, tiene su mérito (JMLP).

- Antes tenías eso. En un baile había diez parejas bailando, y cada una bailaba de una forma: aquel le daba al pie de una forma, otro de otra... Y sin embargo ahora ves tú diez parejas bailando, y cuando ves una, ya lo has visto tó (MDPP).

Por otra parte, no todas las escuelas son iguales, pues además de la sistematización de pasos habitual en toda escuela de baile clásica existen otras maneras creativas que marcan diferencias más artísticas con lo conocido hasta entonces (buscando una aproximación a prácticas propias, por ejemplo, de la complejidad de la Escuela Bolera). Como demostración significativa que recoge cómo son percibidas estas diferencias por parte de los mismos protagonistas, tenemos el testimonio del maestro de baile Antonio el Chato:

- Las malagueñas que se están haciendo hoy, la malagueña murciana, es la malagueña murciana de toa la vida, pero entonces han arreglao otras cosas, y venga vueltas, y venga tal... y una jota no sé cómo, y unas parrandas no sé qué... "¡Eso lo has inventao tú! Lo vas a bailar tú con la pareja que te has enseñao... pero ¿con quién más lo vas a bailar?" (ACM).

- Con nadie. No puedes bailar con nadie (JCM).

- Estará muy bonito, saltarás si eres joven, [...] pero eso a mí no me vale, tú tienes que bailar algo que puedas bailar con una mujer, con la otra mujer, con la otra que no has visto tú en toa tu vida y está en un baile y decirle "¿baila?", y bailas. Eso es lo que hacía El Chato, o los que le seguían al Chato. Es que eso es el baile... (ACM).

[Pregunta: ¿Eso ha sido así antes, sobre todo por los hombres, que se adaptaban al baile de la mujer...?]

- Claro, eso era lo que había, al baile que se ha hecho de toa la vida. Entonces yo, nunca hemos inventao un baile, nunca (ACM).

Y está claro que los intérpretes veteranos ven muchas diferencias también con algunos de los enseñados en escuelas:

- ...[algunos que bailan] Sí, esos son enseñaos... ¡Vamooooo!... como el cante. También tienen que salir pa bailar... porque salen tos a bailar, y tos no bailan lo mismo. Llevan los mismos golpes, pero no... hay quien le da más solera (JMLP).

- Más soltura al cuerpo. Más sueltos... que otros parece que van ahí... [como encogidos], aunque sea el mismo baile, parece que van como si fueran amarraos (MDPP).

- En toas las cosas tienes que ir suelto. Si vas encogío ahí... No. Las cosas... tiene uno que confiar en lo que va a hacer (JMLP).

Así, se constata que en los tiempos más recientes el baile suelto se ha academizado o escolarizado (por nuestra zona de estudio, pero aún más por otras de todo el sureste y aún del resto de España), existiendo poca gente que aprenda ya tan sólo de mirar e imitar. Esto nos trae el recuerdo de las necesidades marcadas por los maestros de baile de la Escuela Bolera (de los que tenemos abundantes noticias de su dedicación ambulante a la enseñanza desde el siglo XIX hasta nuestros días), a los que el gusto por su arte los lleva a ser contratados por los que apetecen de estas modas artísticas y que tienen mucha dificultad para el aprendizaje autodidacta. Si bien ahora la enseñanza no tiene por qué poseer siempre el alto contenido artístico de los bailes boleros, la falta de ejemplos cotidianos vivos desde la infancia, en el entorno familiar o social, hace que se dependa mucho de maestros para iniciarse en el baile suelto más sencillo. Estos tutores, que en muchos casos son algunos de los que tienen más conocimientos y la voluntad de enseñar, llegan a ser semiprofesionales, o incluso profesionales eventuales, y entran en acción, por la propia demanda social, cuando se quiebra la tradición oral.

Asimismo, es apreciable que, en ciertas épocas, se nota la falta de una generación intermedia de practicantes, que casi carece de representación, pues con frecuencia se observa cómo saltan las edades de los aficionados de abuelos a nietos. Sin embargo, los jóvenes que comenzaron a practicar en las décadas de 1980-1990 van cubriendo ese hueco generacional de la edad adulta.



Con el tiempo, y como ejemplo de otro cambio social, desde que se puso de moda el sistema moderno de los encuentros de cuadrillas en el sureste español, que ha favorecido la reconstitución o creación de muchos de estos grupos, la mayor parte de la gente joven que participa está vinculada a alguna de estas cuadrillas, que suelen tener algún tipo de escuela, lo que cambia el antiguo sistema según el cual el público asistente era personal generalmente sin apenas vinculaciones a grupos (excepto para el caso de las cuadrillas de Ánimas en periodo navideño), que es la fórmula que conoció la gente mayor. Asimismo, el sistema de encuentros de cuadrillas, vigente desde la década de 1980, hibridó en la zona con los bailes en los bares que se organizaban desde unos años antes, y así se originaron casos de encuentros de cuadrillas en restaurantes con salones de suficiente capacidad, donde se producía la sucesión de grupos sobre un escenario, y a la vez la gente podía bailar cuando tocaban. El ejemplo más conocido es el Salón Guirrete de la zona de la Estación de Puerto Lumbreras (JPM, PCP).

De la misma forma, a los encuentros de cuadrillas, y requeridos por cuadrillas que no tienen grupos de baile más o menos estables (que la mayoría de las cuadrillas suele tener), -como el mismo Chato de Puerto Lumbreras, que llevaba a donde le llamaban una cuadrilla hecha solo para ese momento-, acuden bailaores de los que van a divertirse los sábados en los bailes de parrandas de los bares, pero sin usar de los formalismos estéticos de uniformidad e igualdad requeridos por los grupos de Coros y Danzas:

-[Fuimos a lo] primero con El Chato, porque como El Chato no tenía cuadrilla, que era na más que cuando hacían una junta [de cuadrillas]. Pos entonces ya nos juntamos con ellos y donde quiera que iban nos llamaban [...], y los de Zarzadilla y más cuadrillas que nos llamaban también, que nos llevaban a bailar muchas veces (GMR).

No obstante este caso es especial, pues el propio informante, que forma una pareja de baile muy conocida con su hija, es requerido por su modo lucido

de bailar, para lo cual: "... esos pasos los ensayábamos... Pa cuando nos invitaban por ahí, teníamos que saberlos" (GMR)¹²⁵. Se trata en este caso de una evolución hacia formas estéticas de exhibición que ya se daban en décadas anteriores en los bailes por parte de bailaores que no tenían que ser propiamente de escuela, y que se incrementaron con la participación en los concursos de baile y con otras influencias.

De cualquier manera, en los bailes de parrandas de los bares se dan también las motivaciones asociadas de diversión, de gusto por la fiesta y el baile (con los añadidos sociales que lleva aparejados), de lucimiento y de espectáculo, también de galanteo o ligue (aunque menos, por faltar mucho elemento juvenil, que era esencial en tiempos anteriores), y pueden pasar unas u otras a primer plano dependiendo de las circunstancias, mientras que los participantes, simplemente, interactúan socialmente, sin entrar por lo general en meditaciones intelectuales sobre la mayor o menor autenticidad y fidelidad al pasado tradicional de los actos que realizaban, lo que contrasta con el modo habitual de gestionar algunos grupos de recreación folclórica, que se plantean reproducir lo más fielmente posible usos festivos desaparecidos en sus contextos originales (con la faceta de *autenticidad* como referencia) o de otros que buscan conformar espectáculos de alto contenido artístico con sus bailes folclóricos.

En los bailes de parrandas, como en todo sistema social que funcione y se reproduzca en el tiempo, el modelo se tiene que desarrollar convenientemente y a gusto de los participantes, para lo que es precisa la contribución interactiva de todos los implicados. Dicho en las lúcidas y sencillas palabras de unos de los protagonistas:

¹²⁵ Véase a la pareja de baile de Ginés Martínez Ruzafa con su hija María Isabel Martínez Fernández realizando un elaborado baile de parrandas de tres pasos distintos (que cita el propio Ginés en otros lugares de este texto), con música de El Chato de Puerto Lumbreras y su cuadrilla durante un encuentro de cuadrillas en 1991: <https://youtu.be/7LDgTqhptaA> (la pareja que baila en mitad de la imagen).



-Porque no deja de ser una pequeña profesión, aunque no estemos metíos, digamos, en un ámbito de estudio ni mucho menos, pero es una cosa que casi la mayoría de las veces va a cálculo, pensao por todos y llevao a cabo de una forma que es bastante agradable (JPM).

5.6 Las coplas o cancionero empleado

Una parte muy importante de los repertorios musicales citados es la oralidad que acompaña ciertos temas (excepto en las variantes de músicas sordas o sin cante), en donde tiene el mayor protagonismo el uso de letras procedentes en su mayoría de la tradición oral local. Las coplas, o cancionero utilizado, son múltiples, y usadas, con frecuencia, de manera adecuada a los contextos en los que se cantan.

5.6.1 *Cancionero de las parrandas*

Para las parrandas, la música y baile preferido en la zona, se utilizan las coplas con metro de seguidilla con y sin bordón, es decir, siguiendo la estructura de versos de la seguidilla 7-5-7-5, generalmente rimando en asonante los versos pares, y del bordón o estribillo 5-7-5, rimando 1 y 3 también en asonante, aunque en ambos casos no es infrecuente que las rimas sean consonantes. La utilización de la seguidilla nos remonta a un uso popular muy extendido en España desde hace siglos¹²⁶ y que se ha perdido en otros lugares.

Pero para las parrandas también se pueden usar las cuartetos octosílabas, con rima asonante (y a veces consonante) en los versos pares y libre en los impares, incluyendo a veces un bordón de seguidilla. Inclusive es posible el empleo de ambas fórmulas por la misma persona dentro de una misma serie de parrandas. Estos usos mixtos se admiten mejor con determinados tipos de

¹²⁶ Al parecer la seguidilla hispana tiene antecedentes en las jarchas hispanohebreas medievales, aunque se puso de moda a partir del siglo XVII, teniendo su periodo álgido en los siglos XVIII y XIX, donde ofreció soporte, con su estructura breve, a los temas de los boleros y majos, las tonadillas escénicas, etc. Es destacado su papel en temas musicales del sur español (cantiñas, juguetes, seguidillas manchegas y de otros tipos...). Véase Castro Buendía, Guillermo. *Génesis Musical del Cante Flamenco*. Libros con Duende. Sevilla, 2014. Vol II, pp. 862 y ss.

parrandas, por ejemplo las más pausadas, y depende de la habilidad vocálica de los cantaores que apenas se note el cambio de métrica dentro de un mismo tema.

Pongamos ejemplos reales de esta variación:

*La guitarra que toco
no tiene prima,
pero tiene bordones
de plata fina.
Ay, que te arañó,
como soy gato viejo
no te hago daño.*

*En mi vida he visto yo
lo que he visto en este baile,
bailan mujer con mujer
por ser los hombres cobardes.*

*Yo tenía una novia
me la quitaron,
se la quité yo al otro
y así cambiamos.
Ay que me han hecho,
capitán de la guardia,
niña, tu pecho.*

*Madre que burro que soy
que rebuzno y tiro coces,
tengo pelos en las patas
y me las rasco de noche.
La mula roja,
al pajar del abuelo
que la recoja¹²⁷.*

No obstante, en el fragor del baile, cuando en el cante se sucede sin interrupción una copla detrás de otra y no hay tiempo para pensar, es habitual que haya repeticiones de versos, estrofas que se dejan inacabadas, o errores que

¹²⁷ Se trata de un extracto de cuatro cantes por parrandas de una larga serie escuchada a José el Chato de Puerto Lumbreras, en el Bar Cabrera de La Parroquia (Lorca, Murcia), 13-03-1993, en donde se aprecia el empleo mixto de distintos tipos de coplas.



se subsanan sobre la marcha inventando nuevos versos que rimen, mezclando coplas, etc.

Además, también es normal que cantar empleando seguidillas o cuartetas vaya por áreas y dependa de las personas. Mientras que en Puerto Lumbreras y alrededores se emplea la mezcla de seguidillas y cuartetas, con predominio de las seguidillas, en las cercanas comarcas de la serranía lorquina y del Guadalentín murciano (zonas de Lorca, Totana, Aledo...), las parrandas se suelen cantar mayoritariamente con cuartetas, a veces introduciendo como remate el bordón de seguidilla:

*Soy morena no lo niego
la muestra llevo en la cara,
si lo llevara en el pie
la media me lo tapara.*

*Cómo quieres río grande
que el agua del mar se seque,
cómo quieres que yo olvide
a quien he querido siempre.
Dame de aquello
que me dabas anoche
que estaba bueno.*

*Báilala bien bailador,
báilala bien que me duele,
y aunque no me toca nada,
la sangre en el cuerpo hierve.*

*Si mi suegra me se muere
no es por falta de alimento,
en la cabecera tiene
dos tomates y un pimiento¹²⁸.*

En cuanto a la temática de las coplas para parrandas, es clásico que para las seguidillas en general, y debido al tipo de música empleada, a veces

¹²⁸ Esta serie es un extracto cantado en una serie de parrandas por La Cota, una cantaora procedente de parte norte de Lorca, durante un baile de parrandas en el Bar España (Huércal-Overa, Almería), el 30 de mayo de 1992, estando al toque El Cojo de Henares.

jaranera, se prefiera un tipo de materia más festiva y alegre, a veces con sarcasmo o ironía, e incluso rayana en la burla y el esperpento, uso desinhibido que ya solía ser así desde que se pusieron de moda las seguidillas hace siglos¹²⁹.

Pero en esta utilización desenfadada de las letras, las cuartetos empleadas también acompañan a las seguidillas, como se puede ver en los ejemplos citados.

5.6.2 *Cancionero de las malagueñas*

Para el caso de las malagueñas o fandangos del terreno, son empleados los metros de cuartetos y quintillas octosílabas, con rima asonante o consonante en versos pares y libre en los impares, si bien se encuentran variaciones con rimas también de impares.

Veamos un ejemplo:

*Tengo pena si te veo
y si no te veo doble,
no tengo más alegría
que cuando mientan tu nombre
se alegra la pena mía.*

*Como quieres que te quiera
como quiero yo a mi madre,
si madre no hay más que una
y a ti te encontré en la calle,
como mi madre ninguna.*

*Si te duele la cabeza
arrímate a mi cintura,
que tengo una hierbabuena
que todos los males cura.*

*Cuando toco la guitarra
y una de mi tierra canta,*

¹²⁹ “Las seguidillas [...] son aparejadas i dispuestas para cualquier mote y dicho sentenzioso i agudo, de burla, ó grave, aunque en este tiempo se han usado más en lo burlesco y picante”. Gonzalo Correas, en *Arte grande de la lengua española castellana*, 1626, citado por Castro Buendía, Guillermo. *Génesis Musical del Cante Flamenco*. op. cit. Vol II, pp. 864.



*se alegra mi corazón,
se esclarece mi garganta.*

*La perdiz que es retrechera
al perdigón majadero,
a fuerza de darle el pie,
se lo lleva al matadero,
lo digo porque lo sé¹³⁰.*

La temática de las letras para malagueñas suele ser distinta de la usada para las parrandas. Su ritmo más lento y hecho para el lucimiento de los bailaores demanda, por lo general (como es clásico para los fandangos), un tipo de letra más sentimental o sentenciosa, cercana a los refranes, y aunque se puedan introducir también algunas letras más jocosas o desenfadadas, estas suelen ser menos frecuentes.

5.6.3 Cancionero de las jotas

Para las jotas, de uso relativamente reciente en el terreno y minoritarias tanto entre los intérpretes como en las demandas de los bailaores, se suelen emplear las cuartetas octosílabas terminadas con un remate de seguidilla. No es raro que los textos hagan referencia a temas aragoneses, como es habitual en toda España por la ya secular asociación de la jota con Aragón, Zaragoza y sus símbolos, y también que, por el tipo de ritmo más vivo, se introduzcan letras con aire festivo:

*Zaragoza está en un llano
y la torre nueva en medio,
y la Virgen del Pilar
al otro lado del Ebro.
Anda vete, anda vete,
barbero loco,
ni tu madre te quiere
ni yo tampoco.*

¹³⁰ Estas coplas están extraídas de una serie cantada en una malagueña por El Cojo de Henares, en el Bar España, 13 de febrero de 1993, y se puede apreciar el uso indistinto de las quintillas y las cuartetas, siendo que algunas de estas se puedan rematar con un último verso que es postizo a la copla principal, sirviendo solo para redondear los cinco versos de la quintilla.

*En Zaragoza te vi
dentro de una platería,
y relumbraban tus ojos
más que la plata que había.
Como quieres que quiera
lo que tú quieres,
tú quieres a los hombres
yo a las mujeres¹³¹.*

5.6.4 *El cancionero y el cante*

En cuanto a las letras mismas, se observa que el cancionero utilizado se compone mayoritariamente de coplas que provienen del pasado. Algunas incluso llevan siglos formando parte del acervo del castellano y se citan en textos antiguos, como:

*Tu marido en los toros
bien se divierte,
cada uno se alegra
de ver su gente¹³².*

Los buenos cantaores se precian de conocer centenares de ellas (**FRL**), lo que posibilita que tengan alguna oportuna para cada momento y circunstancia que se presenta.

Continuando con la temática que refleja el cancionero, también se percibe que, en algunos aspectos, está fosilizado y con carácter arcaico, pues además de las habituales coplas intemporales dedicadas a los sentimientos y cuestiones de toda época, en los aspectos prácticos concretos, se aprecian bastante los asuntos referidos al mundo de la sociedad tradicional, y más concretamente de la ruralidad en la que vivían la mayoría de nuestros antepasados (oficios, sistemas

¹³¹ Extracto de una serie de coplas para jota de El Cojo de Henares. Bar España, 13 de febrero de 1993.

¹³² Variante leve (*tu por mí*) de una mencionada como cantada por “una bella Murcianita con un cierto descaro y desparpajo”, en el periódico *El Chismoso* de Murcia, marzo-mayo 1822, citado en Gelardo Navarro, José. *El flamenco en Lorca...* op. cit., p. 20. Pero hay otras con ese *desparpajo*: Un perro con un cuerno / corre que rabia / y un hombre con doscientos / se aguanta y calla; Como tienes tan alta / la ratonera / los ratones pequeños / no dan con ella; Dame lo que te pido / que sé que tienes / de eso que hay en el monte / que no son liebres; Camisa con camisa / no se divierte / camisión con camisa / es diferente.



agropecuarios, elementos de la naturaleza y animales...), en tiempos en que la cultura urbana y el desarrollo tecnológico no habían acaparado los modos de vida generales¹³³. Las letras y los contextos a los que se refieren son comprensibles por la mayoría de la gente mayor que se crió en ese mundo rural, en el que los métodos de diversión incluían estos bailes sueltos¹³⁴. Esto entra en relación con cierta falta de inventiva que existe entre los que cantan (y también es posible que por el escaso número de los mismos), tan distinta del esplendor reflejado por los cronistas para el pasado¹³⁵. A este respecto, la improvisación se da poco y sólo se aprecia en el cante de las malagueñas, por influencia de las

¹³³ Véase como ejemplos: Un pastor me lo ha dicho / y un hortelano / vale más sacar leche / que arrancar nabos; Dicen que no la quieres / ni vas a verla / pero la veredita / no cría yerba; Como quieres que tenga / la cara blanca / si soy carbonerillo / de Salamanca; Ya está el pájaro, madre, / puesto en la esquina / esperando que salga / la golondrina; A la luz del cigarro / voy al molino / se me apaga el cigarro / pierdo el camino; Lleva la molinera / ricos collares / con harina que roba / de los costales; Con el aire que lleva / la molinera / mueve tos los molinos / de la Ribera; Anteanoche fui al molino / y a la molinera vi / y encima de los costales / el polvo le sacudí (las coplas de temática molinera son recurrentes en el viejo cancionero hispánico); Un pastor me da voces / desde allí arriba / que le suba el cayado / que se le olvida; etc. Por el contrario, apenas si se escuchan coplas dedicadas a inventos tecnológicos, algunos de los cuales sí estaban entre nosotros a fines del siglo XIX: Mucho corre el tren p'arriba / pero más corre p'abajo / que parece que se lleva / los hilos del telegráfo (sic); Montada en bicicleta / quisiera verte / porque dicen que montas / divinamente.

¹³⁴ Actualmente se siguen empleado estas coplas, que reflejan una realidad mayoritariamente del pasado, por parte de gente joven, de procedencia urbana, incorporada al revitalizado mundo de las cuadrillas, pero formando parte de la asociación que tienen las músicas tradicionales con un tiempo anterior que se puede considerar más *auténtico* y digno de ser conservado. Es una demostración de que las motivaciones y elementos simbólicos que se vinculan a las músicas de tradición oral a veces se fijan y no fluctúan con las adaptaciones sociales, mientras que otras veces sí lo hacen.

¹³⁵ Véase para fines del siglo XIX: "Sucede con las melodías [del pueblo] lo mismo que con sus coplas y cantares, que nacidas muchas de ellas con tal ó cual motivo entre el estruendo de un baile, el placer de una romería, ó á impulsos de un solitario arranque de melancolía y sentimiento, aparecen, se divulgan y vuelven á menudo á desaparecer sustituidas por otras que incesantemente produce la inextinguible musa popular": Inzenga, José. *Cantos y bailes populares de España. Galicia, Valencia, Murcia*. Unión Musical Española, A. Romero A. Madrid, 1888, p. XVI. Y para el primer tercio del siglo XX: "Las coplas en el metro de la seguidilla, suelen ser trovas improvisadas, con cierto humorismo alusivo y picaresco, pero nada hiriente, e ingenuas como las figuras del baile. La guitarra rasguea. Un cantaor inventa una copla; al poco otro le responde con otra, también sacada de su cabeza... Y así hasta el infinito, que suele ser el cansancio de las parejas antes que el rosario de coplas de todos los que improvisan termine de dar la vuelta al corro que encierra el baile...", Eliodoro Puche (1928), "Cantos y aires regionales. Aires de Levante", op. cit., en Gelardo Navarro, José. *El flamenco en Lorca...* op. cit. p. 154.

malagueñas troveras o repentizadas¹³⁶. No obstante, siempre hay algún aficionado que se atreve a componer y lanzar coplas nuevas, que solo tienen fortuna si son repetidas en sus cantes por los oyentes.

Al mismo tiempo que las coplas, es bastante corriente que los que cantan empleen, dependiendo de su costumbre personal, además de palabras de apoyo para el segundo verso, como niña, morena, ole ole, etc., (o la sustitución del mismo segundo verso en las repeticiones, como con “ole bien de mi vida”), las tarabillas o glosolalias¹³⁷, que también se usan con frecuencia para iniciar el cante, ya que son palabras de distinto tipo sin ningún sentido especial y que sirven como adorno vocálico. Este tipo de entradillas es muy característico de las parrandas, (no así de malagueñas o jotas), y proporciona una gran personalidad a sus intérpretes, siendo otra de las señas de identidad del folclore musical local¹³⁸. También es frecuente que en vez de con glosolalias se comiencen las parrandas con el segundo verso repetido por dos veces. En todos los casos, esta práctica ayuda al cantaor a calentar la voz para entonar correcta y brillantemente la copla.

Además es apreciable que en los registros de los que disponemos no se escuchan destacadas voces durante los bailes de parrandas recientes, como las que reflejan los testimonios del pasado, especialmente entre los hombres. Pese a ello, sí es muy acusada la personalidad en el cante de algunos personajes. Sin

¹³⁶ Las cantadas por los troveros en las sesiones de trovo, de vieja tradición en el sureste español. De todas maneras, se aprecia que en tiempos recientes hay una mayor inclinación a la improvisación de las letras entre los jóvenes con capacidades para ello (que frecuentemente son también guiones de pascuas y troveros), especialmente en las malagueñas.

¹³⁷ Véase lo dicho en el apartado dedicado a El Chato de Puerto Lumbreras.

¹³⁸ Esta singularidad dio lugar a que cuando las músicas de Puerto Lumbreras fueron conocidas en el entorno de los grupos de recreación folclórica del área de Murcia capital, a comienzos de la década de 1980 y gracias a la grabación citada (“*La Cuadrilla*” de P. Lumbreras... op. cit.), una de las parrandas registradas (“Parrandas del Tío Perete”), cuyo cantaor, Fernando Hernández el Bomba, la entona repetidamente con la glosolalia “Eh, le le, lerele, le le...”, fueran copiadas miméticamente y conocidas vulgarmente por los imitadores como “parrandas del lerele”.



embargo para las mujeres es distinto, pues las que han cantado han sido más brillantes (suele destacar su voz por encima de la música) y estimamos que más parecidas a lo escuchado por los informantes en tiempos pretéritos (véanse las imágenes que se adjuntan al texto).

Tampoco para las parrandas (ni para las jotas) se suelen emplear con profusión los melismas (alargamiento de vocales con distintas notas), ya que la rapidez habitual en la música lo impide, aunque también puede haber algún caso si la música es más pausada¹³⁹. Sin embargo para las malagueñas, más asentadas, sí se utiliza el melisma por parte de los cantaores con cualidades para ello, lo que entronca con la tradición de lucimiento vocálico en los fandangos¹⁴⁰.

6. El flamenco

6.1 Antecedentes en la zona

En estas tierras no se acaba el gusto por las músicas hispanas en las músicas de tradición oral. Nuestros informantes coinciden en señalar la extraordinaria afición que ha habido por el flamenco a escala popular entre todas las clases sociales. Han existido en la zona abundantes seguidores, a veces semiprofesionales, del toque y cante, y tal afición popular se ve reflejada en las costumbres festivas.

Para el pasado, no tenemos apenas documentos escritos del uso del flamenco en zonas rurales, aunque sí para las ciudades¹⁴¹.

¹³⁹ Hay ejemplos en alguna grabación casera y también en el caso del mencionado Fernando Hernández el Bomba (en *“La Cuadrilla” de P. Lumbreras*, op. cit.), que, además de músicas tradicionales, cantaba flamenco.

¹⁴⁰“El canto melismático, forma expresiva musical de gran tradición en la Península, podemos encontrarlo en multitud de formas populares”, en Castro Buendía, Guillermo. *Génesis Musical del Cante Flamenco*. op. cit. Vol I, p. 51; Similar apreciación se recoge en Núñez, Faustino, *Guía comentada...* op. cit. p. 87.

¹⁴¹ Véanse, por ejemplo, las obras de José Gelardo citadas en la bibliografía.

Sin embargo, los testimonios orales indican que en tiempos pretéritos había más afición que en el presente al flamenco, y solía haber cantaores en reuniones y fiestas, incluso en los campos y cortijos, aunque siempre menos que las músicas tradicionales: “en los bailes normalmente se cantaba algo [de flamenco], siempre se cantaba algo..., pero siempre lo menos... porque siempre ha sido [parrandas] (JPM).

Se trataba de gente dotada con cualidades para ello que acostumbraban a interpretar fandangos¹⁴², la mayoría de las veces imitando a los cantaores profesionales: “vamos a cantar por Pepe Pinto... o por Antonio Molina¹⁴³”, se decía, imitando incluso el deje del cantaor (FMB):

- Siendo yo pequeño me acuerdo que sí había muchos que cantaban, como el Jaime el del Carro [...] ; Cantaba fandangos de esos...! (GMR).

[Pregunta: ¿Pero en los cortijos?]

- Sí, había alguno que cantaba. Había algunos que cantaban..., ¡pero mucho! Pero no sabían... era na más que lo que salía de ellos... Esos del Cura, que salían cantando por Antonio Molina. Yo cuando era pequeño, cantaba también. [...] Me gustaba de imitarle a tos los cantaores. Era la afición que yo tenía para eso (GMR).

Para estas tareas de imitación de los profesionales era imprescindible que hubiera modo de escucharlos, es decir, además de los teatros y escenarios de fiestas, esporádicos y de no siempre fácil acceso para mucha gente, tenerlos

¹⁴² Véase como ejemplo, en otra zona del sureste español, este vídeo de un veterano cantaor de Benizar (Moratalla, Murcia), que a la vez canta con las cuadrillas, interpretando fandangos flamencos en una fiesta privada en 2014: <https://youtu.be/Bd50zmJiLEQ>.

¹⁴³ Véase el impacto de Antonio Molina en la época, además de la cita del texto, en: “Hacia 1958 viviendo en La Canalica, se compra la primera radio, todas las noches esperando escuchar cantar a Antonio Molina, hasta que todo el mundo compra su propia radio y dejan de acudir los vecinos a escucharla.”, Francisco Carricondo Gea (de La Dehesa de Tonosa, Vélez Rubio, 1931), en Gris Martínez, J. (Coord.) y otros. *Pascuas y Aguilandos...* op cit. p. 134; “Antonio [Ayén Aránega, de la Cuadrilla de Los Torrentes o de los Ayenes, porque eran ocho hermanos] era muy buen guía o cantaor por Antonio Molina”. Francisco Ayén Aránega (de Los Ferrangos, Los Torrentes, Vélez Rubio, 1931), en Gris Martínez, J. (Coord.) y otros. *Pascuas y Aguilandos...* op cit. p. 138.



disponibles mediante discos y, sobre todo, a través de la radio (o del cine). Y ello valía tanto para cantaores como para músicos. Pero también existía la posibilidad de escuchar a los mejores aficionados de la zona en fiestas privadas e imitarlos, como le ocurría a El Cojo de Henares: “en el fandango no me ha dao clase nadie, na más que de ver. Yo lo aprendí de escuchar...” (JMLP).

6.2 El flamenco en los bailes de parrandas

No era raro oír que en fiestas públicas y privadas, ya en los tiempos de los bailes en los bares, se interpretara flamenco por algún personaje, bien local o bien venido desde fuera, siempre ceñido al toque y al cante:

- Recuerdo que yo, en aquella época que yo tocaba con El Chato, que por aquí se ponía mucho algodón, y venían muchos andaluces a coger algodón, y yo recuerdo que estuvimos algún tiempo yendo a tocar al Bar de la Terraza, y allí venían varios andaluces y cantaban muy bien por flamenco, y por sevillanas y por fandangos de Huelva (JPM).

Como vemos, esta afición se demostraba igualmente en la temática que estamos analizando aquí, pues, en efecto, con cierta frecuencia los bailes de parrandas en los bares solían incluir interpretaciones flamencas. Al toque estaba, únicamente con guitarra, el mismo músico que protagonizaba el baile (en nuestro caso El Cojo de Henares o El Chato de Puerto Lumbreras), marcando diferencias con el baile de parrandas precedente, que podía tener algún instrumento más. Mientras, al cante podía encontrarse algún aficionado que acudía al acontecimiento festivo, y en muy menor medida los cantaores de parrandas o malagueñas que habían intervenido durante el baile, aunque alguno había también¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Véanse los siguientes ejemplos de flamenco (de distinta factura) en un baile de parrandas con El Cojo de Henares (Bar España, Huércal-Overa, Almería, 1994): <https://youtu.be/evyXt15yk8k>; <https://youtu.be/ihJwSXYQxos>; <https://youtu.be/oZJfU--FxWo> ; y unos audios con José el Chato al toque y otro al cante por fandangos, en La Parroquia (Lorca, Murcia, 1993)

-Cuando terminaba el baile, había muchos que se destacaban también cantando. Sí, había muchos que cantaban flamenco a la guitarra (IFB).

-Son aficionados, y claro que ha habido cantaores flamencos [...] El Bomba era el más famoso¹⁴⁵ (GMR).

-Ese cantaba bien flamenco y to (IFB).

Se trata de un sistema muy del gusto de los asistentes y de los músicos, pues supone terminar la fiesta (el flamenco suele dejarse para el final, aunque no siempre es así) de una manera relajada. El fragor de las parrandas y sus bailes trepidantes, con fases de paroxismo incluso, da paso a la experiencia de la música para los sentidos, desprovista de los aditamentos propios que acompañan el baile suelto y del mismo baile, ahorrando a los asistentes la distracción de la atención por otros motivos distintos de los meramente musicales. Es el momento de disfrutar y dar paso a la transición psicológica entre el tumulto y la despedida de la fiesta para regresar a casa.

El flamenco supone, en efecto, la concentración de la atención desde lo colectivo que supone el jaleo del baile suelto a la particularidad del intérprete, que puede comprender la dualidad músico-cantaor. Se pasa entonces de la diversión colectiva como motivación principal, con muchos participantes, al disfrute del arte íntimo, donde la individualidad toma el protagonismo, en una sucesión de formas de entender la música dentro del mismo escenario físico: los bares.

<https://youtu.be/uBUgejhj2zi> y del propio Chato al cante y al toque por tarantos en la misma sesión: https://youtu.be/Ph_CrqpCJCC.

¹⁴⁵ Fernando Hernández el Bomba, citado antes. Ya desde el auge del cante flamenco se daban casos de cantaores con capacidades que cantaban tanto temas tradicionales como flamenco y sus variantes. Véase el caso en Murcia, a comienzos del siglo XX, del Nene de las Balsas, en Ayuso García, María Dolores y García Martínez, Tomás. "La malagueña de la madrugada y el Nene de las Balsas", en *Revista Sinfonía Virtual*, nº 23, 2012, www.sinfoniavirtual.com/flamenco/nene_balsas.pdf.



En estas interpretaciones flamencas dominan sin duda los fandangos de varios tipos, que son también del gusto del músico guitarrista:

- [Aprendí flamenco] de escuchar la radio. [...] Muchas cosas de fandango, que a mí me gusta más el fandango que todo lo otro. Yo lo aprendí de escuchar [...], sí, me he defendió un poco. En el fandango no me ha dao clase nadie, na más que de ver. Para mi tiene su misterio (JMLP).

Buenos cantaores, que incluso podrían haber sido profesionales, y aficionados con habilidad y cualidades acudían a los bailes de parrandas, tan multitudinarios, y alternaban con los amigos y conocidos, para, al final del baile, a veces después de unas cuantas copas y con alegría en el cuerpo, dejarse ir por fandangos, para “dejar a la gente contenta”:

[Pregunta: ¿se tocaba flamenco en los bailes de parrandas?]

- Sí, exactamente. Si había algún aficionao que quería cantar, pues se tocaba. Como en El Rodeo. [...] Si hay alguno que canta, sí... si no, no... Es que los cantaores están escasos. Hay, pero si no están en ese momento que tú estés en un baile... Pero si al terminar, están... “vamos a eso...” (JMLP).

[Pregunta: ¿Los cantaores de parrandas y malagueñas cantaban algo de flamenco?]

- No, cada cosa tiene lo suyo. [...] Eso es una cosa, y lo otro, es otra. Es que flamenco no lo pueden hacer todos (JMLP).

Y otro testimonio al respecto:

[Pregunta: En los bailes en los bares ¿se suele terminar con flamenco?]

- Con todo, con flamenco, con sevillanas, con un poquico de todo se suele terminar. Y si luego hay un hombre que le gusta echar unos fandanguicos... Y entonces lo que hacía mi padre, su ilusión, era cerrar así... sí. Nos gusta. Cuando no hay, no (ACM).

[Pregunta: ¿Y aquí ha habido afición al flamenco?]

- Sí lo hay, y lo sigue habiendo, lo que pasa es que eso, como no se ejercita, pos se va perdiendo. Pero sí, siempre hay algún hombre en la barra, que le gustaba

el flamenco. [También] lo que se hacía era una miaja de roá de pascuas¹⁴⁶, si es que no había otra cosa, alguien, algún trovador, y se cerraba ahí. O unos fandanguicos, que yo todavía me gusta hacerlo, al igual si hay alguno mis hermanos o yo le cantamos algún fandango, porque mi padre nos enseñó un poquico. ¿Que no hay? Pues bueno, pero que siempre nos gusta cerrar algo bonito, dejar a la gente contenta (ACM).

Entre los protagonistas que participaban en estos eventos y fiestas privadas había cantaores muy conocidos en la tierra, como José el Perete, Pepe Cayuela, Los Gemelos del Sur, pero especialmente Juan Marín: “era en El Rodeo, yo bajaba también, y estaba Juan Marín, y entonces sí le tocaba [fandangos]. No es [profesional], pero sabe tanto como si fuera...”. (JMLP); “Juan Marín, los primeros fandangos los cantaba con mi padre [José el Chato] en el Bar de Los Pascuales, en el Bar de El Rodeo, allí conoció a mi padre. [...] Y a remate, toas las noches, Juan el Rubio, mi padre y Juan Marín, cerraban el flamenqueo, sí (ACM).

No hay que olvidar que en esta tierra, como en Andalucía, la relación del fandango flamenco con el fandango popular viene de antiguo¹⁴⁷. Así, en estos bailes de parrandas es posible ver en el mismo lugar la versión tradicional del fandango de baile (o malagueña) y su evolución (una vez liberado de la estructura fija que marca el baile -FMB-) en fandango flamenco, cantados generalmente con el mismo tipo de copla: cuartetos o, sobre todo, quintillas. Algunos autores indican que, en efecto, las fórmulas tradicionales de folclore musical están en la base de ciertas formas del flamenco solista, hecho para el

¹⁴⁶ Una *roá* es una serie de cantos de pascuas o de aguilando, típicos en la Navidad de las cuadrillas de la zona, compuestos por cuartetos octosílabos que improvisa el guión o trovador y responde un coro repitiendo dos veces los dos últimos versos que repentinamente el guión (en otras zonas el coro utiliza un estribillo). Aunque en un ambiente distinto al de los bares (un encuentro de cuadrillas), véase esta *roá* de pascuas cantada por Cristóbal Hernández el Bomba, con José el Chato, Juan el Carujo, Mingo, etc. al toque (Fuente-Álamo de Murcia, 1991): <https://youtu.be/KwgtTIPsYIk>.

¹⁴⁷ Véase Berlanga Fernández, Miguel Ángel. *Bailes de Candil andaluces...* op. cit. pp.113 y ss.



goce estético y no para el baile, existiendo estados intermedios (como las nanas, o cantos de trilla o siega)¹⁴⁸ que evolucionarían a fórmulas ad libitum más complejas. Si bien para algunos el fandango no sería un estilo propiamente flamenco, precisamente por su cercanía a las músicas populares, esa proximidad es lo que lo hace más popular entre la gente¹⁴⁹ que está acostumbrada a escuchar y cantar malagueñas y, por lo tanto, se hace más reconocible para el público en general y de imitación más fácil por parte de cantaores populares aficionados.

Por otro lado, existen otras posibles influencias, como en tierras andaluzas de la misma Almería y Granada con el ejemplo de los fandangos troveros de La Alpujarra y, en Murcia y la Vega Baja alicantina, de las malagueñas troveras.

Para nuestros protagonistas, el fandango, especialmente el de Huelva, solía ser la primera aproximación al flamenco: “el fandango de Huelva [lo toco] porque es lo primero que se aprende” (JMLP); “Llegué a cantar algo con ellos, en las reuniones, pero bueno, como afición de pasar un momento entre amigos. [...] Pues yo cantaba algo de fandango de Huelva, y lo que es el fandango...” (JPM).

Los músicos más conocidos también podían complementarse en las fiestas y momentos finales de los bailes de parrandas: “en los bailes he sío yo [el que tocaba flamenco], aparte de que llegaba El Chato y te ayudaba un poquico..., lo mismo que yo a él” (JMLP).

¹⁴⁸ Véase Berlanga Fernández, Miguel Ángel. *Bailes de Candil andaluces...* op. cit.; Castro Buendía, Guillermo. *Génesis musical del cante flamenco*, op. cit.; Valderrama Zapata, Gregorio. *De la música tradicional al flamenco*, op. cit.; Hurtado Torres, Antonio y David: *La Voz de la Tierra. Estudio y transcripción de los cantes campesinos de las provincias de Jaén y Córdoba*. Centro Andaluz del Flamenco. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2002.

¹⁴⁹ El fandango, bien flamenco o bien folclorizado, fue muy difundido en la España de la posguerra civil, a veces oscureciendo para el gran público otros cantes, aunque su propia proliferación, junto a otros cantes difundidos, “permitió un ensanchamiento del público para el flamenco”, en Gelardo Navarro, José. *El flamenco en Lorca...* op. cit. pp. 217-218.

Y el flamenco, caminando aquí en paralelo a las músicas tradicionales bien ejecutadas, puede conmover y resultar impresionante para los asistentes: “Si tú me estás escuchando a mi unas parrandas bien tocás, te emociona ¿no? Pues, lo mismo. El cante flamenco aquí le gusta a mucha gente (JMLP).

Sin embargo, la dificultad que existe a la hora de cantar flamenco no lo hace accesible a todos, si no que, en palabras de El Cojo de Henares, es como una carta donde además de la letra “se tiene que llevar la ortografía”:

- Lo que no se puede hacer es enseñar a cantar. Si no tienes galillo, no vas a ningún lao. El cante, ¡tú verás!... a mí me gusta más que el comer, pero como no sé cantar, pos no canto. Pero el cante me gusta más que la música cien veces... porque un cantaor bueno ¡madre mía!... pero si no tienes galillo ¿cómo vas a cantar? (FLP).

- Es como si tú tienes una buena letra y es una pura falta... No tiene categoría. Si tú escribes una letra [...], con sus puntos, con su letra como tiene que llevar la ortografía, se sabe escuchar. Si tú escribes una carta, muy bonita y tiene faltas de ortografía, ni caso. Ahora ya, una carta que lleva lo que tiene que llevar, esa carta la escuchas. [Eso] te lo tienen que educar... tus altos, tus bajos... cuando tienes que salir... ¡Pos no tiene miga eso! (JMLP).

6.3 Las músicas de tradición oral y el flamenco

Pero la relación con el flamenco llega más allá de las sesiones finales de fandangos, pues ciertas maneras de interpretar la música a la guitarra demuestran unas concomitancias que no se dan en otros lugares fuera de nuestra área de estudio. Para el músico Pedro Cabrera esto es muy evidente en la manera generalizada que tienen los guitarristas de tocar matando el bordón o sexta cuerda con el pulgar y haciendo el rasgueo en las cuerdas primeras y los golpes con los otros dedos¹⁵⁰, al igual que ocurre en ciertos palos flamencos, una costumbre que viene desde antiguo, pues los músicos han aprendido todos de oído, sin intervención de escuelas musicales, sino por imitación de personas

¹⁵⁰ Véanse algunos de los vídeos incluidos como apoyo visual, y especialmente a El Cojo de Henares en estas series de parrandas sordas en el Bar España (Huércal-Overa, Almería, 1994) <https://youtu.be/mRllzJ9X1HY>.



mayores que se pueden asimilar a maestros populares ocasionales (Pedro Belmonte, El Tío Perete es un ejemplo de ello). Además, la mayoría de ellos, y en función de sus habilidades, utiliza con profusión para la guitarra la triple vertiente del toque con rasgueo, punteo y golpeo, empleando adornos melódicos que incrementan el lucimiento del músico y realzan el baile, lo que resulta destacado en los muy elaborados toques de parrandas de El Cojo de Henares y El Chato de Puerto Lumbreras. Los propios músicos así lo indican, de manera que se puede considerar como una seña de identidad musical en la zona: "... porque el estilo de aquí [Puerto Lumbreras y alrededores] a Huércal-Overa cambia, porque aquí es aflamencado y allí, con ser Andalucía, no (ACM); "hay algunas variedades de parrandas, como las del medio, que tienen más música que las otras, y al hacer esos juegos de acordes con el acorde menor, te recuerdan al flamenco" (FMB). Igualmente, se aprecia entre los músicos de estas tierras un uso abundante de falsetas a la guitarra, que ya estaban presentes en las músicas de tradición oral en siglos pasados, pero que en otros lugares se abandonaron en la interpretación del folclore musical, simplificándolo¹⁵¹.

El entronque de algunas de estas parrandas (las del medio, peretas o del Chato) con ciertos ritmos del flamenco, lo interpretan así Los Chatos:

- Digamos, la parranda tiene diez ritmos lo mismo que una bulería, lo mismo que una sevillana, que un fandango, sí es lo mismo. Y como ellos remanecen del flamenco, por eso están las parrandas esas de cuatro y dos, que son las notas de las bulerías, [por eso dice mi hermano que van parás], es por eso, porque es lo mismo, es la misma base. Quieras que no, tocaban flamenco, aunque tocaran parrandas. Y

¹⁵¹ El lorquino Eliodoro Puche habla, para la malagueña, de su época (1928): "es una malagueña que no tiene de la verdadera sino un lejano recuerdo de su ritmo para el baile. No hay falsetas en la guitarra. Sólo rasgueo para acompañamiento de la danza de muy pocas figuras. Las coplas no tienen complicaciones para el cantaor, son casi como un recitado. La mayor parte saben cantarlas y hacer con los dedos sobre los trastes las cuatro o cinco posturas necesarias para las variaciones", Eliodoro Puche, "Cantos y aires regionales. Aires de Levante", op. cit., en Gelardo Navarro, José. *El flamenco en Lorca...* op. cit. pp. 153-154.

de ahí remanece la parranda flamenca esa, la parranda del Chato, o las peretas... es la misma parranda (JCM).

[Pregunta: ¿Por eso suenan tan distintas de las otras parrandas?]

- Es que son notas de bulería, de los tangos, del flamenco (JCM).

- Él [José el Chato] conocía el folclore de aquí, pero lo hacía a su estilo, lo aflamencaba, [...] si te has dao cuenta, cuando las cantamos las aflamencamos un poquico, y las cantamos aflamencás. Y por eso queda ese deje bonico... que por cierto remanece de la sevillana, porque la parranda viene de la sevillana (ACM).

[Pregunta: ¿Entonces vosotros creéis que las parrandas tienen un punto flamenco?]

- Esas sí. Sí, seguro, porque tienen la base de eso y tienen esas dos notas que es el tresillo de bulería [...] Viene del tresillo de sevillana, que es bulería (JCM).

- ...una parranda pereta [...], tú tocas una bulería, por ejemplo de Camarón, y tiene el mismo compás de una parranda (ACM).

- Y la puedes tocar. Tiene diez, lo mismo, del uno a diez... es de a dos, de a cuatro, de a seis... (JCM).

- Lo que pasa es que según como lo clasificas lo pones pa que salga parranda o bulería, pero podría cantarse una bulería de Camarón en una parranda (ACM).

Para el investigador y flamencólogo Guillermo Castro esta explicación está próxima a la realidad ya que aunque el compás de la bulería no es exactamente igual al de la seguidilla, tiene una cierta relación, pues al juntar 4 compases de parranda (3 tiempos) salen los 12 tiempos de la bulería. Y el 10 es el pulso de cierre según la cuenta flamenca. Castro considera que, efectivamente, por ciertas características como éstas, las músicas descritas y algunas formas del flamenco comparten similares elementos musicales (GCB).

Además, algunas de estas peculiaridades se han señalado como existentes en el toque popular de guitarra desde hace siglos, desde que se desarrollaron los instrumentos y los más capacitados supieron sacarles el máximo partido, por lo que se pueden tener como antecedentes de algunas habilidades del propio flamenco. Aunque, como es normal en otras músicas, las interrelaciones no son infrecuentes y, si bien faltan estudios oportunos que lo refuercen, se



puede intuir que existieron influencias mutuas entre el flamenco y el folclore musical que dieron lugar a hibridaciones, y más cuando los intérpretes de ambos estilos musicales eran los mismos.

Como es habitual en todo tipo de música, la excelencia en el toque, o incluso la creatividad, repercute en el éxito de sus intérpretes, y estos suelen ser los más demandados para protagonizar, por ejemplo, bailes y fiestas. Si el producto es bueno, tiene mayor salida entre el público y otorga al músico fama y prestigio e, incluso, alguna remuneración económica.

Esta singularidad musical de la zona la aleja del concepto estático y repetitivo que a veces se ha adjudicado a la música tradicional (sobre todo en su comparación con la riqueza musical del propio flamenco)¹⁵².

Asimismo, la propia puesta en escena de los músicos y su interpretación, tocando y cantando al mismo tiempo, nos recuerda usos similares del flamenco en sus inicios y durante el siglo XIX, cuando, en muchas ocasiones, el cantaor y tocaor solía ser la misma persona, como han puesto de manifiesto los estudiosos de la historia del flamenco.

Por las referencias concretas obtenidas y las líneas generales de los estudios realizados al respecto, es constatable que, para intuir de dónde vienen estas influencias compartidas con el flamenco, debemos dirigir la mirada hacia Andalucía y su tradición musical.

¹⁵² Véase por ejemplo la siguiente apreciación: “No es necesario traer a colación que el flamenco no constituye una parte del folclore, ya que las diferencias con este saltan a la vista: la plasticidad creativa frente al hieratismo tradicionalista es la principal de todas”, González Alcantud, José Antonio: “Prólogo”, en Lorente Rivas, Manuel. *Etnografía antropológica del flamenco en Granada. Estructura, sistema y metaestructura*. Universidad de Granada. Diputación Provincial de Granada, 2001.

7. Hogares del pensionista y otros lugares de baile

Conforme se incrementa la edad de los concurrentes a los bailes, con poco relevo generacional, y paralelamente a la mejora de los servicios públicos para las personas mayores (con la creación de espacios para su ocio y atención), los bares de los Hogares del Pensionista (o Centros de la Tercera Edad o de Mayores, según la terminología cambiante) de la zona han ido recogiendo el protagonismo de los bailes de parrandas, y centros de este tipo en Puerto Lumbreras, La Estación y otros lugares organizan bailes a los que, si bien puede acudir toda clase de público, la asistencia mayoritaria es de personas mayores y jubiladas. Ello se empezó a producir: “sobre el 85, Más o menos. [...] y de ahí en adelante. Cuando la gente empezó ya a jubilarse, y empezó a haber Hogares y a haber otro ambiente de vida, fuimos ambientándolo de otra forma...” (JPM).

Como ocurrió con los bailes en los bares normales, también al recalar los bailes sueltos en los Hogares de Pensionistas ha habido una adaptación a las circunstancias concretas del contexto. Por ejemplo, han pasado a realizarse por la tarde en vez de por la noche (terminando regularmente antes de la cena), son más frecuentes durante los días próximos a la Navidad y, asimismo, pueden convocarse cualquier día de la semana y no únicamente los sábados, acomodándose así a la mayor disponibilidad horaria de los concurrentes mayoritarios.

En estos bailes suelen llegar a tocar otros músicos distintos de los citados, especialmente tras la muerte de José el Chato en 2000, aunque El Cojo de Henares está presente en algunos de ellos¹⁵³. Entre los nuevos incorporados a la música se encuentran algunos jóvenes de talento y gran versatilidad,

¹⁵³ Véase el vídeo siguiente, de un baile en un Hogar del Pensionista de Puerto Lumbreras, fechado en 2001: <https://youtu.be/Eh-4Lm98k8w>.

Los Hogares del Pensionista recogen actualmente la mayoría de los bailes de parrandas de la zona. Así, en diciembre de 2015 se programaron varios de ellos en Puerto Lumbreras (PCP).



vinculados generalmente a la cuadrilla de Henares en los últimos años, como Bernardo David Pérez Martínez, Pedro Cabrera Puche y otros.

Sin embargo, en los Hogares del Pensionista el baile suelto tiene un competidor notable: el baile agarrao, porque el baile suelto, para los más mayores: “es muy cansao pa bailar... (GMR):

-Y luego la gente de la parranda de toa la vida, se ha hecho mayor y les cuesta saltar, y entonces si hay un baile de salón, pos se van al baile de salón, aunque les gusta el baile de parranda, porque no saltan, no se cansan... (ACM).

En efecto, “...en el Hogar del Pensionista hacen, pero es baile de ese agarrao, acordeón...” (JMLP); “...en su momento cuando empezaron aquello de los Hogares de los Pensionistas, a ponerse en marcha y tal, pos colaborábamos. Aquí a Puerto Lumbreras venía un señor de Lorca, Paco el del Acordeón. Venía mucho...” (JMP). E incluso, durante las sesiones de baile agarrao, y para que haya algo de baile suelto, se puede prescindir de los músicos y poner cintas de parrandas grabadas a los intérpretes más conocidos en algún otro baile suelto:

[Pregunta: Y después de los bailes en los bares se pasó a los centros de la tercera edad?]

- Sí. También. Ahí iba este con el acordeón... El Paco el del Acordeón... Y ese llevaba cintas grabás de parrandas y las ponía (IFB).

- Tocaba [agarrados] y luego paraba y ponía las cintas (GMR).

[Pregunta: ¿Pero él tocaba parrandas al acordeón?]

- No... él ponía cintas [...] ponía cintas de otros: del Bombas, del Chato, de la Cuadrilla de la Zarzadilla (GMR).

Incluso el propio Cojo de Henares se escucha tocar en alguna ocasión:

-[En algunos de los bailes] sí ponen cintas mías. Porque estuve este verano que hacían baile en El Esparragal, en el Hogar de los Pensionistas de la Estación..., y estaban ahí sentaos y pusieron una cinta, con unas parrandas y unas sordas. Y le digo al que la puso: - “¿Dónde te has hecho con esa cinta?”, - “Pos no te acuerdas

que te grabé en Almendricos?”. Yo ya ni me acordaba. ¡Si eso es mío...!, ja, ja... (JMLP).

Se trata así de organizar bailes sueltos durante un rato no muy largo, en mitad de un baile agarrado, para dar lugar al descanso del músico y, a la vez, para contentar a los concurrentes y que no se queden con las ganas de echar unas parrandas, aunque sea unas pocas: lo que su salud les permita¹⁵⁴.

En otra ocasión fuimos testigos de un baile de parrandas que se organizó durante unas fiestas navideñas en Puerto Lumbreras, y que fue celebrado en el auditorio de un centro social de gran capacidad. Encima de un gran escenario, preparado para diversos festejos, tocó José el Chato y un grupo de músicos, entre los que se contaban varios niños, además de alguno de sus compañeros habituales (Cristóbal el Bomba, El Mingo y Juan el Carujo) y, aunque la calidad del sonido (con altavoces y micrófonos) era escasa dado el local utilizado, la asistencia fue multitudinaria, con el patio de butacas y el anfiteatro lleno de gente, testimonio de la popularidad de El Chato y de la afición a los bailes de parrandas en la localidad, y con mucha gente, de edad madura pero también muy jóvenes, bailando en una larga fila frente al escenario¹⁵⁵.

Este tipo de bailes tan multitudinarios son una copia en gran formato de los bailes en los bares, utilizando para ello una puesta en escena propia de grupos artísticos (con escenarios, sonorización, gran espacio para el público asistente...), o de los encuentros de cuadrillas, en pleno auge por aquellos años (aunque sin sucesión de grupos, con un único conjunto actuante), de los que se

¹⁵⁴ Personalmente nos encontramos una vez, a finales de la década de 1990, con este sistema de reproducir cintas grabadas a alguno de los protagonistas de este texto en un lugar alejado geográficamente, pero de cultura próxima, como La Puebla de Don Fadrique (Granada). Durante un baile agarrado en el Hogar del Pensionista se pusieron, curiosamente, cintas con parrandas de El Chato de Puerto Lumbreras, cuyo ritmo vivo contrasta con el más reposado de las seguidillas bailadas en las tierras altas granadinas.

¹⁵⁵ Véase el siguiente vídeo de ese baile de parrandas con El Chato y su cuadrilla en diciembre de 1993: <https://youtu.be/aNxZJWO4ipl>.



distinguen porque reproducen, por el uso que hace la gente y a diferente escala, los antiguos bailes sueltos, con unas personas bailando y tocando, y otras (que esta vez son muchas) mirando o esperando su turno. En estos casos, los bailes siguen siendo lugares de encuentro, pero con algunas motivaciones y significados diferentes y, sin duda, en un ambiente más parecido a los bailes celebrados en los bares que a los bailes de rifa en los cortijos. Como es común en los encuentros de cuadrillas, el baile se celebró en domingo, el mismo día que solía hacerse en los cortijos.

8. La situación actual

En el presente (2015) los bailes sueltos se continúan desarrollando en dos ocasiones principales: las fiestas en romerías durante la Navidad y fechas señaladas para cada lugar, y en los encuentros de cuadrillas.

Las romerías siguen agrupando a los antiguos habitantes de los cortijos y sus descendientes en su ermita de referencia, a la que prácticamente solo acuden para dicha fiesta y, si hay cementerio, para rendir visita a sus difuntos. A veces son difundidas por las redes sociales, por lo que pueden congregar también a otros aficionados al baile y a las músicas de tradición oral que siguen a las cuadrillas.

Por su parte, los encuentros de cuadrillas son muy abundantes durante Navidad y en las fechas cercanas a la misma en el sureste español, han crecido exponencialmente por todos sitios y continúan extendiéndose, incluso por otros lugares del sur español, multiplicando las oportunidades para bailar, especialmente entre la gente más joven que practica estos bailes y que suele estar integrada en alguno de los grupos: cuadrillas propiamente dichas, y grupos folclóricos o de Coros y Danzas que actúan ocasionalmente como cuadrillas, para lo que reproducen sus repertorios reglados para escenario pero utilizando vestuario de calle normal en lugar de los trajes a la antigua que usan en sus actuaciones. Entre todos estos grupos los hay que no promueven el baile

colectivo, como es la norma tradicional, sino que muestran únicamente su cuerpo de baile de escuela, lo que disminuye las posibilidades de diversión colectiva y crea espectadores pasivos. Veamos dos testimonios:

- El encuentro de cuadrillas, el problema que tiene [es que hay algunos] que llevan un grupo, que a mí eso me quema. Sí que lleves un grupo..., llévalo, pero tú toca, cuando vas a un encuentro de cuadrillas tú toca pa que toa la gente que quiera bailar, que baile. Si no, ¿se divierte quién? La cuadrilla con ese grupo. Y los que miran ¿qué hacen? (ACM).

- Ahora saben a lo mejor algo más moderno, como estos que van en Coros y Danzas, que se aprenden unas clases de bailes más educaos... Y entonces hacía cada uno lo que sabía (GMR).

- Antes era más natural. Ahora son más enseñaos ya (IFB).

- Es como si yo traigo aquí a uno, y hace así [una postura de escuela] ¡huyyy!... Y ya no es. Ya cuesta para hacerla como cuando la cosa es natural (GMR).

No obstante, en cuanto a la temática principal de este texto, además de los bailes citados en los Hogares del Pensionista, los bailes sueltos en los bares normales se siguen realizando, aunque se nota una disminución con respecto a unas décadas atrás: “ahora es que hay muy poco ya” (GMR).

Pese a ello, estos bailes en bares se hacen a consecuencia de que, a finales de la década de 2000, el hijo de José el Chato, Antonio Contreras Muñoz, Antonio el Chato, retomó, a petición de algunos aficionados, la escuela de baile y música ambulante¹⁵⁶ que llevó en su día con su padre, tras años de interrupción provocada por la trágica desaparición de José el Chato: “pero ya cuando mi padre faltó... de hecho lo dejamos todo, de la música todo. Estuvimos ocho años sin tocar una parranda” (ACM). Al poco tiempo del

¹⁵⁶ Véase el siguiente vídeo de un ensayo de la escuela de baile ambulante de Antonio el Chato en La Estación de Puerto Lumbreras en 2015: https://youtu.be/BNxV_TYYDoM.



reinicio de la escuela, comenzó a hacer también bailes en los bares, donde sus alumnos, aunque también el público en general, pudieran participar¹⁵⁷.



Imagen 9. Antonio Contreras Muñoz, El Chato (hijo)
(Estación de Puerto Lumbreras (Murcia), 2015)

Por su parte, para Antonio el Chato el motivo de esta revitalización es el mismo que animaba a su padre: la diversión, pues le gusta mucho esta actividad lúdica, aunque también cobra pequeñas cantidades por ejercerla que, además del pago de sus alumnos, proceden, al viejo estilo de los cortijos, de rifas que se hacen en el lugar de celebración. Según lo que se observa en dichos bailes de parrandas, la asistencia se divide entre gente mayor, que bailó en su momento en sus lugares de origen, ahora rayana en la ancianidad, y gente de mediana edad y jóvenes que proceden de la propia escuela de baile de Antonio. Como ya indicamos antes, el contraste se puede apreciar en la manera de evolucionar (en la gestualidad principalmente), pero también en los comportamientos públicos de hombres y mujeres, principalmente éstas, sin muchos de los condicionantes de género de antaño.

¹⁵⁷ Véase el siguiente vídeo de un baile de parrandas de Antonio el Chato en La Estación de Puerto Lumbreras en 2015: https://youtu.be/bogOn_8O9Cs.

En estos bailes de parrandas actuales hay músicos, y músicas vivas en evolución, que han modificado algunas de las funcionalidades del pasado, pero no a los niveles de los grupos de recreación folclórica. Aunque se pueden introducir novedades creativas en la música (como un piano electrónico que toca Juan el Chato), sigue en su mayor parte el sistema tradicional, sin haber escenarios que separan a actores y espectadores, y el ambiente nos recuerda a los bailes de los cortijos, pero sin los juegos y los componentes de cortejo, siendo ahora el principal componente la diversión, “hacerlo por el capricho de hacer” (ACM), aunque también el estipendio recibido (si lo hay), y un elemento no menos importante ahora: seguir la tradición y honrar a los antepasados. Así ocurre con Antonio el Chato, quien relata cómo volvió a retomar la escuela y la música después de la experiencia que tuvo en un bar:

-Yo estaba allí en el bar, no sabía na de que allí había baile. Y la gente que quería tanto a mi padre, estaba en aquel baile y yo al escuchar la música, pos me iba. Y una mujer me cogió, me dio dos zarandeos, bien daos, y me dijo “¿Dónde vas? Tú no te vas de aquí esta noche sin tocar, porque a tu padre le gustaría que tú tocaras”. Y la verdad, la mujer se echó a llorar y yo... también. Pero le toqué una parranda sorda... Porque me dijo “tú no te vas de aquí sin tocar una parranda de las que tocaba tu padre”. Y me obligó y la toqué. [...] y lo hice. Y a partir de ahí, oye, me rompí... Y digo “¿Sí?, pos ahora a hacer lo que hacía él” (ACM).

[Pregunta: ¿Cómo un homenaje a lo que aprendiste de él?]

- Sí. Yo cada vez que acabo un baile, acabo, miro p’arriba y digo “este pa ti”. Yo tos los días..., cada vez que hago un baile, que hago una escuela, miro p’arriba y “este pa ti”, [...] Mi hermano y yo, cada vez que acabamos “Otro más, hale, ya...” y nos vamos más contentos (ACM).

Sin embargo, la existencia de estos bailes sueltos de parrandas hacia la mitad de la década de 2010 es precaria, pues de nuevo se han puesto de moda otro tipo de bailes. Como ya ocurriera en las décadas de 1980 y 1990, las sevillanas andaluzas de tipo académico parece que destacan en el gusto de los bailaores, acompañadas incluso de la estética de vestuario, propia de ferias y



romerías de la Andalucía Baja. Estas músicas andaluzas compiten en el mismo lugar y tiempo con la música autóctona, a veces solapándose con éxito.

Esto es evidente en algunas fiestas populares de la zona que nos ocupa (como romerías), lo que provoca el rechazo de los defensores de lo autóctono (generalmente estudiosos, folcloristas y otros aficionados) frente a estéticas foráneas que se ponen de moda entre los habitantes locales, y que son tenidas por algunos de estos como más deseables de seguir, en un proceso de sustitución y mestizaje cultural que tiene una gran cantidad de antecedentes en el pasado. En este sentido, la fuerza que tiene el andalucismo en la cultura española, como corriente cultural, artística y festiva es muy importante y, desde hace más de dos siglos, recurrente y con diversos periodos de auge.

Pese a ello, y producto de la influencia de cuatro décadas de bailes en los bares, no es extraño que esporádicamente se reúnan músicos en alguno de los bares de la zona (muchos de ellos jóvenes incorporados en tiempos recientes a las cuadrillas), con cualquier motivo o celebración, para efectuar un baile suelto, si bien estos no tienen siempre la gran participación de antaño¹⁵⁸.

9. Epílogo

Los bailes de parrandas en los bares del área estudiada son un hecho bastante insólito y excepcional dentro del panorama de las músicas de tradición oral hispanas, que supuso que a fines del siglo XX, cuando en la mayor parte de los lugares habían desaparecido, incluso muchas décadas atrás, manifestaciones similares, se reconstruyera todo un sistema de diversión y relaciones sociales en torno al baile suelto, surgido de una evolución de los bailes y bailes de rifa de los cortijos gracias a una adaptación a los cambios socioeconómicos, sin la participación de grupos de recreación folclórica y que vino de la mano de unos

¹⁵⁸ Véase el siguiente vídeo de un baile suelto en la nueva Venta la Petra (Autovía A-92 de Puerto Lumbreras a Vélez Rubio) en noviembre de 2014: <https://youtu.be/zoT9YBs8SAw>.

pocos músicos populares extraordinarios. Esta fórmula también tiene a veces momentos para la exhibición y el lucimiento personal, pero nunca como espectáculo teatral.

Esto fue posible porque los propios bailes sueltos sobrevivieron, hasta la emigración masiva de finales de la década de 1960, en su espacio natural de los cortijos y con su funcionalidad tradicional, de diversión y galanteo, en el seno de una sociedad todavía con fuertes dosis de cultura tradicional que rechazaba incluso los bailes agarrados, lo cual perduraba fresco en la memoria de los aficionados cuando unos años después se crearon los bailes de los bares. A ello colaboró el mantenimiento de las relaciones sociales de los muchos emigrados que recalaron en los pueblos cercanos, que no cortaron drásticamente la vinculación cotidiana con su modo de vida anterior ni sus relaciones con sus convecinos, cosa que no ocurría con los que partieron a ciudades lejanas o al extranjero, quienes solo podían participar de estos acontecimientos en sus ocasionales regresos al lugar de nacimiento (o parcialmente formando grupos con otros emigrados en sus nuevas residencias).

En la zona que nos ocupa, la línea cultural que conduce desde lo que en otros lugares se han denominado bailes de candil hasta el presente es directa, pues los bailes sueltos se han mantenido vivos, adquiriendo el carácter de símbolo de identidad local, lo que se demuestra en la escasa o nula utilización de las músicas y bailes agarrados en romerías, fiestas y bailes de parrandas, teniendo esos bailes otros espacios y músicos, sin apenas coexistir con los bailes sueltos, aunque los practicantes puedan conocer cualquier clase de baile.

Asimismo, hemos comprobado cómo ha existido una evolución en la manera de entender y desarrollar el baile suelto, con sus transformaciones y cambios en las motivaciones y formas externas. Así lo indican los testimonios personales a los que hemos podido acceder, pero intuimos que antes de esto



también hubo modificaciones, aunque por el momento nos permanecen ocultas por falta de fuentes.

Aunque es cierto que en las músicas de tradición oral hay grupos y músicos que tocan lo básico, unas pocas notas musicales para acompañar colectivamente, hemos constatado cómo también existen individuos con un dominio casi exquisito de los instrumentos, lo que supone un triunfo de la individualidad y la especialización (como los casos de El Cojo o de El Chato). Y más si ello supone un sobresuelo y ganancias económicas, ya que lo bueno, se puede *vender* más fácilmente, y siempre es mejor ganar algo tocando, y divirtiéndose a la vez, que trabajando en las condiciones del campo o la fábrica. Se trata de la búsqueda de la excelencia en la música y el baile popular frente a lo que es más repetitivo.

Los contrastes con cualquier idea de folclore musical simplificado y estereotipado son evidentes viendo algunas de las imágenes que hemos adjuntado a este texto, con músicos con un llamativo toque variado y una interacción generalizada entre todos los participantes (música, cante, baile, resto del público...), sin partes pasivas. Es, como algunas clases de arte inmaterial que se precien, un compendio de momentos efímeros e irrepetibles, muy distinto de ciertas actuaciones repetitivas faltas de emoción.

Un baile suelto al estilo tradicional (acabado o no en flamenco), como los aquí descritos, no podría ser simplificado y llevado a escena al estilo de las representaciones folclóricas sin perder toda su esencia popular, propia de la identidad festiva de los participantes, que “actúan” para sí y para su entorno (con sus motivaciones de diversión, lucimiento o incluso ligue), y no para un público más o menos pasivo. Su propia identidad es tan acusada y contrastada que no se puede imitar tal cual en un escenario, o todavía no se ha conseguido, como sí es habitual en el flamenco, que es más de artistas individuales y

espectadores. Eso marca también las diferencias entre ambas partes de la fiesta: más colectiva (folclore musical) y más de actores (flamenco).

Por otra parte, las relaciones entre estas músicas y el flamenco no solo residen en su empleo sucesivo ocasional en los mismos espacios físicos, sino en las influencias que se observan en los músicos y en sus formas de tocar la guitarra.

Además, mientras el flamenco ha sido elevado a la categoría de arte y protegido por instancias públicas, siendo analizado y diseccionado desde todos los puntos de vista, científicos, intuitivos, poéticos, musicológicos, informáticos, etc. por investigadores del mundo entero, el folclore musical tradicional se ha considerado por muchos especialistas como un hermano menor, menos evolucionado, y, en su caso, menos tratado, o bien estudiado con frecuencia por su consideración como proto-flamenco o preflamenco, como base más o menos lejana de algunas formas flamencas. A veces se percibe que la música tradicional no se considera con suficiente entidad propia, pero es posible que para otorgarle esa identidad falten investigaciones rigurosas del mismo nivel de las que se realizan sobre el flamenco, con el fin de desentrañar algunas peculiaridades que han permanecido ocultas para los estudiosos (como las del folclore musical que hemos descrito en estas páginas) y que cada vez se tornan más dificultosas por la desaparición física de los protagonistas y la ausencia, hasta ahora, de registros sonoros, aunque es posible que la aparición de grabaciones caseras subsane esta carencia.

Por ello, creemos que sería conveniente realizar un estudio etnomusicológico riguroso, dado el interés excepcional que estas músicas pueden tener dentro del paisaje hispano de las melodías de tradición oral, y por las vías de estudio que pudieran abrirse para la comprensión de una realidad poco conocida y con frecuencia estereotipada y simplificada.

Con este trabajo hemos querido poner un peldaño más en la investigación, animando así a otros, más capaces, a continuarla.



10. Fuentes utilizadas

10.1. Bibliografía

- AYUSO GARCÍA, MARÍA DOLORES y GARCÍA MARTÍNEZ, TOMÁS. "La malagueña de la madrugada y el Nene de las Balsas", en *Revista Sinfonía Virtual*, nº 23, 2012. En línea.
- BERLANGA FERNÁNDEZ, MIGUEL ÁNGEL. *Bailes de Candil andaluces y fiesta de Verdiales. Otra visión de los fandangos*. Diputación de Málaga, 2000.
- CASTRO BUENDÍA, GUILLERMO. *Génesis musical del cante flamenco, Vol. I y II*. Libros con duende. Sevilla, 2014.
- DÍAZ ANDREO, RAMÓN. *Las formas de vida de nuestros antepasados en las fincas de la sierra y biografía*. Ed. Vulcano. Madrid, 2003.
- FLORES ARROYUELO, FRANCISCO: "Situación de la música popular murciana", en *Aspectos culturales de Murcia*. Caja de Ahorros de Alicante y Murcia. Murcia, 1980, pp. 61-74.
- FLORES, LLUÍS-X.; FLORES, MIQUEL-A.; MONJO, JOAN-L.; TOMÁS, EMILIO DEL C.: "La Jota al País Valencià. Algunes consideracions", en *Caramella, Revista de Música y Cultura Popular*, nº 24. Gener-juny 2011, pp 30-51.
- FRECHINA, JOSEP VICENT. *Pensar en Vers. La cançó improvisada als països de la mediterrània*. Caramella. Calaceit, 2014.
- FRIGOLÉ, JOAN. *Un hombre*. Muchnik Editores, Barcelona, 1997.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, DOMINGO. *Memorias de un emigrante*. Edición del autor, 2001.
- GELARDO NAVARRO, JOSÉ. *El flamenco en Lorca, Lorca en el flamenco*. Ed. Azarbe. Murcia, 2004
- GELARDO NAVARRO, JOSÉ. *Las claras del día. El flamenco en la ciudad de Murcia a finales del XIX. Historia y crónicas*. Nausícaä Ediciones. Murcia, 2003.
- GRIS MARTÍNEZ, JOAQUÍN. (Coord.) y otros. *Carreras y bailes de ánimas*. Ed. Hermandad de Nuestra Señora del Rosario, Santa Cruz (Murcia), 2012.
- GRIS MARTÍNEZ, JOAQUÍN. (Coord.) y otros. *Músicas y fiestas de Navidad. Recordando a Domingo Hernández García*. Ed. Hermandad de Nuestra Señora del Rosario, Santa Cruz (Murcia), 2014.
- GRIS MARTÍNEZ, JOAQUÍN. (Coord.) y otros. *Pascuas y Aguilandos*. Ed. Hermandad de Nuestra Señora del Rosario, Santa Cruz (Murcia), 2011.
- GRIS MARTÍNEZ, JOAQUÍN. *Auroros y Animeros. Tesoros vivos de la humanidad*. Ed. Hermandad de Nuestra Señora del Rosario, Santa Cruz (Murcia), 2007.
- GUIRAO LÓPEZ-CARRASCO, LUCAS. *Ermitas y Hermandades del Campo de Lorca*. Ed. Hermandad de Nuestra Señora del Rosario, Santa Cruz (Murcia), 2009. [reedición del original mecanografiado de 1980]

- GUIRAO LÓPEZ-CARRASCO, LUCAS. *Vivencias campesinas en la Lorca de Alfonso XIII y... sigue*. Edición del autor. Barcelona, 1989.
- HURTADO TORRES, ANTONIO y HURTADO TORRES, DAVID. *La Voz de la Tierra. Estudio y transcripción de los cantes campesinos de las provincias de Jaén y Córdoba*. Centro Andaluz del Flamenco. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2002.
- INZENGA, JOSÉ. *Cantos y bailes populares de España. Galicia, Valencia, Murcia*. Unión Musical Española, A. Romero A. Madrid, 1888.
- LORENTE RIVAS, MANUEL. *Etnografía antropológica del flamenco en Granada. Estructura, sistema y metaestructura*. Universidad de Granada. Diputación Provincial de Granada, 2001.
- LUJÁN ORTEGA, MARÍA y GARCÍA MARTÍNEZ, TOMÁS. "Análisis de las fiestas en las ermitas rurales de la comarca de Los Vélez (Almería)", en GARCÍA JIMÉNEZ, M. (Coord.). *Música de Tradición Oral. XXV Años de los Encuentros de Cuadrillas de Ánimas de Los Vélez*. Instituto de Estudios Almerienses. Almería, 2008, pp. 101-142.
- LUNA SAMPERIO, MANUEL. "Las cuadrillas del Mediterráneo: estabilidad y cambio en los territorios identitarios de las músicas de raíz campesina", *Música oral del Sur. Revista Internacional*, nº 5. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Granada, 2002, pp. 53-65.
- LUNA SAMPERIO, MANUEL. "Revitalización y cambio en el patrimonio musical campesino del sureste español: crónica de una recuperación etnográfica", *Seminario sobre Folklore*. Ayuntamiento de Murcia, 2001, pp. 38-51.
- LUNA SAMPERIO, MANUEL. "Sistemas y tipos de cofradías: Cuadrillas y hermandades de ánimas en Murcia, Albacete y Andalucía Oriental", *Grupos para el ritual festivo*. Editora Regional de Murcia, 1989, pp. 185-210.
- LUNA SAMPERIO, MANUEL. *Las Cuadrillas de Murcia*. Producciones Trenti. Madrid, 1992.
- LUNA SAMPERIO, MANUEL. *Nuestro Folklore*. Diario La Verdad. Murcia, (s/f). [Coleccionable del citado diario editado a mitad de la década de 1980.]
- MARTÍ I PÉREZ, JOSEP. *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Ed. Ronsel. Barcelona, 1996.
- MARTÍNEZ BOTELLA, FRANCISCO. "La música tradicional y los últimos maestros boleros del levante almeriense", en GARCÍA JIMÉNEZ, M. (Coord.). *Música de Tradición Oral. XXV Años de los Encuentros de Cuadrillas de Ánimas de Los Vélez*. Instituto de Estudios Almerienses. Almería, 2008, pp. 291-298.
- MUNUERA RICO, DOMINGO y RUIZ MARTÍNEZ, JOSÉ ANTONIO. "Manifestaciones culturales populares", en *Lorca. Historia, Arte, Economía y Cultura Popular*. Cámara Oficial de Comercio e Industria de Lorca, 1985, pp. 85-120.
- MUÑOZ ZIELINSKI, MANUEL. *Calendario festivo. Costumbres, usos y fiestas de la Región de Murcia: 1840-1930*. Edición de autor. Murcia, 2004.
- NÚÑEZ, FAUSTINO. *Guía comentada de música y bailes preflamencos (1750-1808)*. Ed. Carena. Barcelona, 2008.



- PONCE GEA, ANA ISABEL. *Punto y aparte. De la vida y obra de Emilio Gea Torrente*. Edición de la autora. Huércal-Overa, 2011.
- RODRÍGUEZ BECERRA, SALVADOR. "Reflexiones sobre la evolución del concepto de folclore" en *Congreso Nacional de Folclore. Federación Española de Asociaciones de Folclore*. Universidad Rey Juan Carlos. Campus de Fuenlabrada, 15-17, marzo 2013. (En línea).
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, MANUEL. "El folclorismo en Murcia (1939-1970)", en 5º *Seminario sobre Folklore y Etnografía*. Ayuntamiento de Murcia, 2005. pp. 52-109.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, MANUEL. "El folclorismo en Murcia desde 1970", en 6º *Seminario sobre Folklore y Etnografía*. Ayuntamiento de Murcia, 2006, pp.6-40.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, MANUEL. "Folclore del Sureste español. El baile suelto: el baile popular y el baile bolero", en *XV Edición de Cuadrillas y Aguilandos en Torreagüera. Revista Costumbrista y Cultural*. Torreagüera, sin paginar, 2004.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, MANUEL. "Hacia una interpretación del modelo folclórico musical en el sureste español", en GARCÍA JIMÉNEZ, M. (Coord.). *Música de Tradición Oral. XXV Años de los Encuentros de Cuadrillas de Ánimas de Los Vélez*. Instituto de Estudios Almerienses. Almería, 2008, pp. 201-258.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, MANUEL. "La génesis y consolidación del folclorismo en Murcia (1851-1939)", en 4º *Seminario sobre Folklore y Etnografía*. Ayuntamiento de Murcia, 2004, pp. 70-125.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, MANUEL. "La puesta en valor del folclore musical campesino en Lorca. El caso de Lucas Guirao López-Carrasco", en *Revista Alberca* 4. Asociación de Amigos del Museo Arqueológico de Lorca, 2006, pp. 183-200.
- TOMÁS LOBA, EMILIO DEL CARMELO. "El baile popular en el sureste peninsular. Espacio y expresión del baile suelto en el ámbito de la fiesta", en 4º *Seminario sobre Folklore y Etnografía*. Ayuntamiento de Murcia, 2004, pp. 38-68.
- TOMÁS LOBA, EMILIO DEL CARMELO. "Etnografía musical en los rituales religiosos festivos de Los Vélez" en GARCÍA JIMÉNEZ, M. (Coord.). *Música de Tradición Oral. XXV Años de los Encuentros de Cuadrillas de Ánimas de Los Vélez*. Instituto de Estudios Almerienses. Almería, 2008, pp. 33-80.
- VALDERRAMA ZAPATA, GREGORIO. *De la música tradicional al flamenco* Ed. Arguval, 2008.

10.2. Otras fuentes

Prensa digitalizada del Archivo Municipal de Murcia (AMM).

Enlaces web:

Canal Memorias de la Tradición: <https://www.youtube.com/user/antropologoclemente>

Blog Memorias de la Tradición: <http://memoriasdelatradicion.blogspot.com.es>

10.3. Testimonios orales

(Las siglas se corresponden con los testimonios incluidos en el texto)

-Entrevista a José María Lasso Pérez (El Cojo de Henares) (**JMLP**), músico y cantaor; a su hermano Francisco Lasso Pérez (**FLP**) y su cuñada María Dolores Pérez Pérez (**MDPP**), bailaores. Puerto Lumbreras, 7 de noviembre de 2014. José María Lasso, nativo de Nogalte (Lorca), aprendió de niño músicas tradicionales con Pedro Belmonte, el Tío Perete, que dio nombre a las parrandas peretas, y toques flamencos de manera autodidacta. Consumado intérprete de guitarra, fue uno de los protagonistas que mantuvieron durante años los bailes en los bares de la zona de estudio.

-Entrevista a Antonio Contreras Muñoz (**ACM**) y Juan Contreras Muñoz (**JCM**) (Los Chatos), músicos y cantaores. Estación de Puerto Lumbreras, 25 de marzo de 2015. Son hijos de José Liberato Contreras Fernández, El Chato de Puerto Lumbreras, de quien aprendieron músicas tradicionales. Antonio formó la escuela de baile que, bajo la dirección de su padre, se instaló durante bastantes años en el territorio objeto del estudio, colaborando a la expansión de una característica forma de bailar. Antonio sigue actualmente en activo con su escuela de música y baile ambulante.

-Entrevista a Juan Pedrero Miras (El Rubio) (**JPM**), músico. Estación de Puerto Lumbreras, 27 de mayo de 2015. Músico nacido y criado en las zonas serranas situadas entre Lorca y Puerto Lumbreras. Habitual acompañante de El Chato de Puerto Lumbreras y de El Cojo de Henares.

-Entrevista a Ginés Martínez Ruzafa (**GMR**) e Isabel Fernández Barnés (**IFB**), bailaores. Lorca, 14 de octubre de 2015. Ambos nacieron y se criaron en Ortillo (Lorca), donde aprendieron bailes y músicas tradicionales. Ginés ha formado muchas veces una pareja de baile muy conocida en los ambientes locales (romerías, encuentros de cuadrillas...) con su hija María Isabel Martínez Fernández, y anteriormente con otras bailaoras con las que participó en concursos de baile en la década de 1960.

-Conversaciones con Francisco Martínez Botella (**FMB**), el 13 de noviembre de 2015 y 27 de noviembre de 2015. Francisco, natural de Albánchez (Almería), es un estudioso de la cultura tradicional de su tierra natal, y experto conocedor de las músicas tradicionales almerienses, en especial en las zonas orientales adyacentes a Murcia.



-Conversaciones con José Liberato Contreras Fernández (El Chato de Puerto Lumbreras) (**JCF**). Zarcilla de Ramos (Lorca), 6 de marzo de 1993 y 13 de marzo de 1993. Descendiente de una familia musical procedente de Lubrín (Almería), se instaló en Puerto Lumbreras, desde donde desarrolló una prolífica labor de enseñanzas de bailes (junto con su hijo Antonio) y música populares por toda las comarcas de nuestro estudio. Fue, al parecer, el creador de los bailes de parrandas en los bares a mediados de la década de 1970, hecho trascendental para el mantenimiento de las músicas de tradición oral en estado vivo.

-Conversación con Francisco Romero López (El Tío Paco) (**FRL**), músico, cantaor y bailar. Córdoba, 30 de noviembre de 2002. Natural de El Cabezo, municipio de Vélez Rubio, lugar lindante con el vecino Henares de Lorca (Murcia), donde aprendió todo el repertorio y rituales de las músicas de tradición oral de su tierra. Poseedor de una memoria prodigiosa, tenía memorizados muchos centenares de coplas populares que le posibilitaban cantar, al estilo de los cantaores tradicionales, horas enteras sin repetir ninguna.

-Conversación con Paco López (Paco de los Guevaras) (**PL**), músico. Puerto Lumbreras, 9 de marzo de 2003. Paco de los Guevaras vivió su juventud desde la década de 1930 en la diputación de Béjar (Lorca), donde aprendió sus músicas y a finales de la de 1960 se instaló en Puerto Lumbreras. En 1980 formó parte de la Cuadrilla de Puerto Lumbreras que grabó el histórico disco recopilado por Manuel Luna Samperio *“La Cuadrilla” de P. Lumbreras*. Folklore de la R. Murciana. Vol. 1. Diputación Provincial de Murcia en colaboración con el Centro de Teatro, Música y Folklore. Barcelona, 1980. Uno de los temas, unas parrandas del medio o peretas, es dedicado a él y denominado *“Parrandas de Paco López”*.

-Conversación con Antonia Gázquez Cantos (**AGC**) y su tío Antonio Gázquez Belmonte (**AGB**). Tirieza Baja (Lorca), 26 de diciembre de 2005. Fueron los ganadores del concurso de baile que presidió Lucas Guirao en el balneario de La Fuensanta el 19 de mayo de 1968. Aprendieron a bailar mirando y ensayando, como era la costumbre tradicional, y participaban en los bailes locales en una época en la que todavía no se había perdido la costumbre, aunque esta declinaba.

-Conversación con Pedro Cabrera Puche (PCP), Puerto Lumbreras, 29 de noviembre de 2014 y comunicaciones posteriores. Músico versátil nativo de Las Torres de Cotillas (Murcia) pero con fuertes antecedentes musicales familiares y afectivos en Zarzalico (Lorca) y alrededores.

-Conversación con Manuel Luna Samperio (MLS), Murcia, 3 de diciembre de 2014. Músico y antropólogo de dilatada trayectoria.

-Conversaciones con Guillermo Castro Buendía (GCB), investigador especialista en flamenco, 9 de diciembre de 2015 y comunicaciones personales posteriores.

-Otras colaboraciones con diversas informaciones: Francisco Navarro Padilla, Pedro Morata Muñoz, cuadrillero; José Clemente Rubio García, cuadrillero (JCRG); Antonio Andreo Gázquez "el Cucharón", músico y guión de Pascuas (AAG).

Notas de trabajo de campo: Tirieza Baja (Lorca), 26-12-2005 y La Parroquia (Lorca), 14-08-1992.

11. Agradecimientos

A todos los informantes, porque son memoria viva de su tiempo. A todos los colaboradores y amigos, por su buena disposición. A Enrique Pravia Serrano por la corrección y sugerencias de estilo. A José Martínez Parrilla por el mapa que sitúa la zona de estudio. A Jesús Tejas Juncos por sus sugerencias. A José Francisco Ortega Castejón por su estímulo y ayuda. A Justo Mendaza Martínez por la traducción al inglés del resumen.

Y a los músicos y bailaores que he conocido: El Chato de Puerto Lumbreras, El Cojo de Henares, Juan el Carujo, Pepe Torrente, Emilio Torrente, Juan Gázquez, El Mingo, Los Bombas, Juan el Rubio, Paco López, Jesús el Túnez, Pedro Cabrera, Antonio el Cucharón, Los Chatos, Ginés Martínez, Las Cotas,...; y a los que no he conocido: Antonio el Rizado, El Tío Ramón Carujo, El Tío Perete, Los Ciegos de Lubrín, Los Alarcos, Los Curtos... y a tantos otros..., porque todos ellos fueron y son los imprescindibles eslabones de la cadena que conduce, viva, creativa y diversa, la música de tradición oral hasta el presente.