

- KERMAN, J. (1985). *Musiology*. London, Fontana.
- KRAMER, L. (1990). *Musical cultural practice, 1800-1900*. Berkeley, University of California Press.
- KRAMER, L. (1995). *Classical music and postmodern knowledge*. Berkeley, University of California Press.
- Leppert, R. y McClary, S. Eds. (1987). *Music and society. The politics of compositions, performance and reception*. Cambridge, Cambridge University Press.
- MARTÍ, J. (2003). El aula de música ante el reto de la interculturalidad. *Cuadernos de Pedagogía*. 328, 55-57.
- MERRIAM, A. P. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston, IL, Northwestern University Press.
- MIDDLETON, R. (1990). *Studying popular music*. Milton Keynes, U. K., Open University Press.
- NETTL, B. (1964). *Theory and Method of Ethnomusicology*. New York, The Free Press of Glencoe.
- SHEPHERD, J. (1991). *Music as Social Text*. Cambridge, Polity Press.
- SMALL, C. (1989). *Música, Sociedad, Educación*. Madrid, Alianza. (Edición inglesa, 1980).
- TOMLINSON, G. (1993). Musical past and postmodern musicologies: a response to Lawrence Kramer. *Current Musicology*. 53, 18-24.
- TRAVÉ GONZÁLEZ, G. (2003). Música y problemas sociales. *Cuadernos de pedagogía*. 328, 48-50.

## CANCIONES DE ACEITUNA EN LA COMARCA DE LA LOMA DE ÚBEDA (JAÉN): ESTUDIO, TRANSCRIPCIÓN Y APLICACIÓN DIDÁCTICA

Isabel María Ayala Herrera  
Virginia Sánchez López  
Universidad de Jaén

El presente artículo se propone estudiar desde el punto de vista etnomusicólogo un tipo de canción de faena agrícola conservada en la comarca de la Loma de Úbeda (Jaén): la canción de aceituna. El trabajo se estructura en cuatro partes fundamentales: una introducción, que repasa las investigaciones más destacadas sobre los cantos agrícolas y de aceituna en la provincia de Jaén; una segunda parte, dedicada al estudio de las características más significativas de dicho repertorio; el tercer apartado, que constituye un análisis musical pormenorizado de las cinco coplas de aceituna localizadas; y un apartado final, donde se sugieren una serie de propuestas didácticas relacionadas con el repertorio estudiado, cuya aplicación pedagógica está pensada para la etapa primaria. La intención última de esta aportación consiste en despertar el interés por este grupo de canciones como herramienta importante en la pedagogía actual.

### Introducción

Hasta el momento hay pocas investigaciones dedicadas al análisis del folclore musical superviviente en Jaén y su provincia relacionado con las faenas agrícolas, y menos aún con las coplas de aceituna. Los escasos trabajos publicados consisten en recopilaciones de canciones tradicionales centradas casi exclusivamente en el estudio del texto y no en el de la música. A continuación, citaremos las aportaciones, tanto bibliográficas como discográficas, más destacadas en este terreno.

María Dolores Torres, autora del primer *Cancionero Popular de Jaén*<sup>1</sup> que incluía una edición musical de los cantos de la provincia, dedicó un breve apartado de su obra a las canciones de las faenas del campo: recopiló dos aradas (canción interpretada durante el arado), dos trilleras (canciones de trilla) y dos cantos de siega. Resulta chocante que entre las más de 300 canciones recogidas por la autora, ninguna esté clasificada como de aceituna.

Juan Hidalgo Montoya, editor del *Cancionero de Andalucía* de 1984, transcribió tres coplas de aceituna, tituladas *Aceitunero*, *Adiós, olivariyos*, y *A los olivariyos*. El autor no analiza las coplas ni indica la localidad andaluza de donde fueron recogidas<sup>2</sup>.

Un grupo de reconocidos investigadores de la provincia de Jaén, entre ellos Rafael Ortega y Sagrista y Manuel Caballero Venzalá, publicaron en 1986 *Cinco pregones aceituneros*, escritos para la Fiesta de la Aceituna de Martos, que viene celebrándose desde 1981. Los pregones rememoraban, bajo la apariencia de lo poético y nostálgico, tradiciones y costumbres ligadas a las faenas de recolección de aceituna. Los autores, entre recuerdos personales, intercalan a veces la letra (y no la música) de coplas de aceituna cantadas en la provincia de Jaén.

El escritor jiennense Manuel Urbano Pérez rinde un homenaje al mundo del olivar en su monografía *Coplas aceituneras*<sup>3</sup>. La obra es un compendio de coplas referidas a la aceituna, extraídas de la literatura culta y popular española,

1. TORRES RODRÍGUEZ DE GÁLVEZ, María de los Dolores de. *Cancionero Popular de Jaén*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1972. La autora obtuvo el primer premio al mejor Cancionero de la provincia, convocado en 1955 por la Sección IV del Instituto de Estudios Giennenses, cuya publicación se vio retrasada diecisiete años. El corpus de canciones seleccionadas y transcritas por la autora fue fruto de un intenso y prolongado trabajo de investigación que había iniciado varias décadas antes. La labor de rescate del folclore jiennense iniciada por «Lola Torres» ha sido continuada por la Asociación que lleva su nombre, y que se mantiene en la actualidad.

2. HIDALGO MONTOYA, Juan. *Cancionero de Andalucía*. Madrid: Antonio Carmona ed., 1984.

3. PÉREZ ORTEGA, Manuel Urbano. *Coplas aceituneras*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén, 1997. La clasificación de las coplas que el autor propone está realizada desde una óptica muy personal, de fuertes connotaciones literarias. Un primer grupo, denominado «la verde oliva», está integrado por: coplas de amor, de adiós aceitunero, de ausencia, del rosa al verde subido y otros sonrojos, religiosas, gastronómicas, medicinales, de la gracia y disparate, y algunos significados distintos. Un segundo grupo, llamado «las horas y los días», se compone de coplas: de cosecha, de remate, la otra mirada, nuevas tareas, orgullo aceitunero y honor de pueblo.

debidamente contextualizadas por anécdotas y otras informaciones diversas. Este trabajo ha sido de gran ayuda para establecer concordancias entre las letras de las canciones analizadas en el presente estudio y las de otras zonas peninsulares.

La provincia de Jaén cuenta con diversos grupos e intérpretes que han contribuido en la recuperación del repertorio musical tradicional jiennense. Dentro de la discografía de la agrupación *Panaceite* destacamos el álbum *Cosecha de coplas* (1997), donde se incluyen unos melenchones aceituneros. Por su parte, el grupo *Andanje* grabó algunas coplas de campo cantadas en el sureste español (Jaén, Albacete, Granada, Almería, entre otras provincias), dentro de una recopilación de cuatro discos que vieron la luz en el año 2001<sup>4</sup>. Las procedentes de Jaén son coplas interpretadas en faenas agrícolas relacionadas con el trigo y las habas, pero ninguna con la recolección de aceituna. Lo interesante de los trabajos discográficos del grupo *Andanje* es la información musical y documental que aportan sobre cada una de las piezas grabadas.

Antonio Hurtado, en su libro *La voz de la tierra*<sup>5</sup>, estudió los cantes campesinos de Córdoba y Jaén, en concreto los «cantes de besana», interpretados durante el arado en los cultivos de cereal, como el trigo. El autor completó la transcripción de los cantes seleccionados con un exhaustivo análisis literario-musical. En este trabajo no se recoge ninguna copla de aceituna de las dos provincias mencionadas.

La publicación más reciente sobre folclore musical jiennense, titulada *Melenchones y otras canciones de corro en la provincia de Jaén*, ha sido escrita por Pilar Sicilia y Juan Carlos Navasal. Se trata de una obra de difusión que contiene la transcripción de canciones de diversos pueblos de Jaén, organizadas de modo geográfico y sin un análisis musical paralelo. Entre las numerosas coplas que los autores han reunido, tan sólo una (recogida en Alcaudete) hace referencia a la aceituna<sup>6</sup>.

4. *Andanje, Anónimo y Popular*, 4 vols. Madrid: SGAE, 2001. Dep. legal M-8765-20001 (SONIFOLK S.A.). Con el patrocinio de la Diputación Provincial de Jaén y la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

5. HURTADO TORRES, Antonio. *La voz de la tierra: estudio y transcripción de los cantes campesinos en las provincias de Jaén y Córdoba*. Jerez de la Frontera: Centro Andaluz de Flamenco, 2002.

6. SICILIA DE MIGUEL, Pilar y Juan Carlos NAVASAL HUERTAS. *Melenchones y otras canciones de corro en la provincia de Jaén*. Jaén: Muebles Alonso, 2005, p. 54. La canción se titula *Chingale que chingale*.

## Las coplas de aceituna

Las canciones de faenas agrícolas pertenecen a un grupo con entidad propia dentro de las canciones tradicionales: las canciones de trabajo. Los cantos del campo son la expresión musical más personal y espontánea de un colectivo entregado a la agricultura en todas sus formas posibles.

Todos los cantes de trabajo, y los de las faenas agrícolas no son una excepción, se clasifican como un género de música eminentemente funcional. Todas las investigaciones destacan siempre el papel primordial que cumplen estos cantos en la dura jornada laboral como fuente de distracción y amenidad, con el fin de hacer más soportable el esfuerzo físico empleado en la tarea; el canto surge de un modo natural y su ritmo se adecua casi perfectamente al movimiento corporal del campesino durante el trabajo.

Las canciones de faenas agrícolas están integradas por una amplia variedad de cantos, entre los que destacan los de arado, siega, trilla, espigueo, escarda, vendimia y aceituna. Este último tipo adquiere una significación muy especial en Jaén, por ser ésta una provincia eminentemente aceitunera. Sin embargo, sorprende el hecho de que entre el repertorio tradicional jiennense no abundan las coplas de aceituna, sino al contrario, que éstas conformen un grupo minoritario respecto a otros cantos, como los melenchones, las canciones religiosas o las coplas humorísticas. Además, en la mayoría de los casos de coplas de aceituna conservadas, no se puede afirmar que sean propias de Jaén, ya que se han popularizado y están extendidas a otras provincias españolas<sup>7</sup>. Por ejemplo, la canción número 4 del presente estudio *Tenemos un aperaor*, cantada en la provincia de Jaén, está difundida con variantes textuales en la comarca de los Pedroches (Córdoba), o la canción número 3 *Madre, yo tengo un novio aceitunero*, que la encontramos también en la localidad de Tremoya (Palencia)<sup>8</sup>.

7. En este sentido, es importante traer a colación las palabras de José Manuel Pedrosa, quien afirma que los cancioneros no están compuestos por «un repertorio autóctono, originario y característico» de la zona o región a la que se refieren, sino que recogen cantos que circulan sin entender de límites geográficos (véase PEDROSA, José Manuel. «El cancionero tradicional andaluz: historia, poética y dimensión panhispánica». *Demófilo, revista de cultura tradicional de Andalucía*, 28 (1995), p. 185-206.

8. PÉREZ, M. U. *Coplas...*, p. 222-223 y 238.

Ante esta *dimensión* nacional del repertorio aceitunero, cabe preguntarse el porqué del fenómeno. Durante la campaña de recogida de la aceituna cientos de jornaleros *procedentes* de distintos pueblos y provincias se han estado desplazando (*vienen haciéndolo* en la actualidad) desde sus lugares de origen hasta Jaén, para *bajar* de modo temporal en las explotaciones olivareras. Este fenómeno *migratorio* ha dado lugar a un intercambio musical, que no ha servido sino *para enriquecer* el folclore de un modo bidireccional: los campesinos del *lugar* *aprendieron* cantos nuevos por boca de temporeros, quienes también *difundieron* las coplas jiennenses en sus respectivos pueblos.

Los *espacios* para el canto relacionados con el trabajo del olivo en la provincia *se dan* *y en* a lo largo de la jornada e igualmente al término de ésta: se canta *en el tajo*<sup>9</sup> mientras se *varea* y se recoge la aceituna del suelo, en las fiestas *normas* de los jóvenes olivareros, donde cuentan «cuentos, chistes, *chascabios*, acertijos y toda clase de canciones, especialmente romances, coplas *le Nochebuena* y bailan acompañados de guitarra y bandurria», o al *fin* de la campaña, en el llamado «remate», en una fiesta organizada *por el patronato* a sus trabajadores, donde se canta, baila, se comen rosetas y *se beben*<sup>10</sup>.

Las coplas *de aceituna* conservadas responden a algunas características de la canción *tradicional* oral. Es frecuente el uso metafórico del lenguaje, el carácter *picaresco* y de burla de algunas letras y las onomatopeyas («pío, pío» o «tipití»). *También* es normal el empleo de términos relacionados con las *costumbres* *populares*, que en el caso de las coplas de aceituna dibujan el *modo* *trabajar* en el campo y de divertirse tras la dura jornada. Los tipos *de coplas* más utilizadas son la copla, seguidilla y terceta. Al contrario de lo *que ocurre* en muchas canciones del folclore andaluz, que presentan un *modo* *libre*, las coplas aceituneras analizadas se interpretan con un ritmo *medido*, primando la subdivisión ternaria.

La temática *principal* es amorosa, aunque en otros casos el tema es el momento del *inicio* y *fin* de la jornada laboral, mezclado todo con especial *irritación*. El texto está puesto en boca de niños y mujeres, y en dos ocasiones.

9. Se conoce *el tajo*, el lugar por donde se lleva la recogida de la aceituna. Véase JURADO, Augustin. *Las voces y refranes del olivo y el aceite*. Madrid: C. & G. Comunicaciones Gráficas, 2003, p. 3.

10. TORRES, *le los Dolores*. *Cancionero...*, p. 4.

## Análisis musical

Para el análisis de las cinco canciones recopiladas, proponemos una ficha elaborada según los criterios establecidos por María de los Ángeles Subirats y Antonio Hurtado<sup>11</sup>, y que consta de los siguientes apartados:

1. Fuente: Se especifica la localidad o comarca donde se han localizado las canciones, el nombre, edad, profesión y procedencia del informante, la fecha de recogida, así como el nombre del recopilador. Puesto que la fuente de las cinco canciones es la misma, figura una sola vez en la Tabla 1 precediendo al análisis.
2. Incipit literario y transcripción: Primer verso de la canción, adaptación musical de la melodía (transportada a tonalidades o modos en ámbitos adecuados para su entonación), así como la transcripción del texto completo. Las canciones están ordenadas alfabéticamente según el incipit textual.
3. Análisis musical - textual: Organización sonora (tono o modo), ámbito, forma-estructura melódica, análisis melódico, análisis rítmico (compás, tipo de comienzo-final, tempo, ámbito rítmico), tipo de estrofa, relación música-texto, paralelismos prosódico-melódico-rítmicos.
4. Observaciones: Otros aspectos relevantes (variantes del texto, significado, peculiaridades musicales).

El estudio se aborda desde una perspectiva etnomusicológica basada en el trabajo de campo, el análisis musical y la comparación con otras canciones para establecer concordancias y extraer conclusiones en la medida de lo posible.

Tabla 1: Fuente de las cinco canciones

|                                                           |                                  |
|-----------------------------------------------------------|----------------------------------|
| Localidad/comarca donde se recopiló: Loma de Úbeda (Jaén) |                                  |
| Nombre de la informante: Luisa Román Moya                 | Edad: 64                         |
| Natural de: Úbeda (Jaén)                                  | Profesión: Modista profesional   |
| Fecha de recogida: Marzo de 2003                          | Recopilador: Pedro Latorre Román |

11. SUBIRATS BAYEGO, M<sup>a</sup> Ángeles. *La rana andaluza: estudio etnomusicológico*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1990. HURTADO, A. *La voz de la tierra...*

## CANCIÓN Nº 1

Incipit: *Aceituneros del pío, pío*

Transcripción:

*Allegro*

A - ce - tu - ne - ros del pí - o pí - o, ¿cuán - tas fa - ne - gas ha - béis co -

gi - do Fa - ne - ga y me - dia por - que ha llo - ví - o. Ma -

rí - a a - só - ma - te a - la puer - ta y ve - rás quén pa - sa que

son los a - ce - tu - ne - ros y la gen - te bo - rra - cha a - ga - cha a - ga - cha a - ga - cha!

Texto completo:

Aceituneros del pío, pío,  
cuántas fanegas habéis cogío,  
fanega y media porque ha llovío.  
María,

asómate a la puerta  
y verás quién pasa,  
que son los aceituneros  
y la gente borracha,  
jagacha, agacha, agacha!

Organización sonora: Tonal, modo mayor. Transcripción en Do Mayor.  
Ámbito: 6<sup>a</sup> Mayor (do 3 - la 3)

Forma/Estructura melódica: Binaria. Se compone de dos frases (A y B) de seis y ocho compases respectivamente, ya que la última se prolonga con un recitado prosódico (último verso). Ambas frases tienen un carácter conclusivo pero difieren en el compás, la figuración rítmica y la línea melódica.

**Análisis melódico:** La canción no presenta complejidad rítmico-melódica, pues únicamente se emplean los seis primeros grados de la escala de Do con una interválica basada en el movimiento conjunto y pequeños saltos de tercera. La primera sección se basa en la triple repetición del motivo rítmico-melódico inicial, que presenta un perfil en forma de arco algo irregular, con reposo en la tónica. La segunda sección destaca por su simplicidad al estar basada en la utilización del tetracordo mi-la, semejante a una retahíla infantil.

**Compás:** Cambio de  $\frac{3}{4}$  a  $\frac{2}{4}$  (heterométrica) que imprime variedad.

**Comienzo:** Anacrúsico. **Final:** Masculino, aunque el recitado termina en parte débil.

**Tempo:** Allegro. Equivalencia de  $\text{♩} = \text{♩}$

**Ámbito rítmico:** Estrecho ( $\text{♩} - \text{♩}$ )

**Estrofa:** Se emplean dos estrofas diferentes difíciles de encasillar en las formas «escolásticas» de la lírica popular. La primera de ellas podría tratarse de un terceto o una serie de versos de cinco sílabas, mientras que la segunda parece un tipo de seguidilla.

**Relación música-texto:** Formal o estructural ya que la forma de la música se supedita a la estructura del texto. Un ejemplo de ello es la repetición del motivo melódico para los versos de la primera estrofa, o el cambio de compás y de melodía paralelo al cambio de estrofa. Hay un reparto proporcional de los compases por verso. Prima la adecuación de la prosodia del texto al ritmo musical, a pesar de que en la primera sección se anulan los acentos de algunas palabras («habéis»). En cuanto al número de notas por sílaba, nos encontramos ante un canto silábico (una nota por cada sílaba del texto), síntoma de simplicidad. Por último, llama la atención el recitado final en el que el protagonista advierte a otra persona que debe esconderse para no ser vista («agacha», que rima con el verso anterior), como ocurre en numerosos juegos infantiles. Una particularidad del lenguaje hablado andaluz es la supresión de la consonante de la última sílaba de la palabra, siendo en este caso evidente en palabras como *agó* y *llovó*, cuya fonética se ha respetado en la transcripción.

#### Paralelismos prosódico-melódicos-rítmicos:

| Versos         | Número de compases | Melodía     |
|----------------|--------------------|-------------|
| 10 a 10 a 10 a | 2 + 2 + 2          | A 1 a 1 a 1 |
| 3 -            | 1                  | B 1         |
| 7 -            | 2                  | B 2         |
| 6 b            | 2                  | B 3         |
| 7 -            | 2                  | B 2         |
| 6 b            | 2                  | B 3         |
| 7 b            | 2                  | -           |

**Comentarios/Observaciones:** Canción muy extendida en la provincia de Jaén, con múltiples variantes. Hace referencia al regreso del tajo y, en opinión de Pérez Ortega, era cantada por los niños «en tonos de simpática mofa»<sup>12</sup>. Los propios chiquillos improvisaban la respuesta a la pregunta «¿cuántas fanegas habéis cogido?». Entre las contestaciones más habituales se encuentran las siguientes:

Fanega y media / porque ha llovío;  
 si no llega a llover / cogemos más de tres (Alcalá la Real)  
 Una de agua y otra de frío (Torredonjimeno)  
 Fanega y media y el culo frío (Quesada y Arjona)

Augusto Jurado recoge otra variante procedente de Villacarrillo, en la que se sustituye la palabra fanega por capacho<sup>13</sup>. Por último, destacamos la influencia ejercida por esta canción popular en la poesía culta, especialmente su primer verso, citado en obras de algunos escritores andaluces como José María Hinojosa<sup>14</sup>.

12. PÉREZ, M. U. *Coplas...*, p. 246-247.

13. JURADO, A. *Las voces...*, p. 43.

14. El poema al que hacemos referencia es la *Canción de los aceituneros* dedicada a José María Chacón, cuyo comienzo es el siguiente: «Aceituneros del pio - pio / muertos de hambre / y muertos de frío». El carácter es totalmente distinto, constituyendo un homenaje al trabajador del campo. HINOJOSA, José María. *Obras completas*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 1974.

## CANCIÓN Nº 2

Íncipit: *Está lloviendo en el campo*

Transcripción:

*Allegretto-moderato*

Es - tá llo-vien-do en el cam-po es - tá llo-vien-do en el cam-po es -

Texto completo:

Está lloviendo en el campo (bis)  
 mamita mía  
 mi amor se moja.  
 Quién fuera un arbolito (bis)  
 con muchas hojas,  
 cargao de hojas.

Organización sonora: Tonal, modo Mayor. Transcripción en Sol Mayor.

Ámbito: 9ª Mayor (re 3 - mi 4)

Forma/Estructura melódica: Estrófica, compuesta a su vez por dos frases musicales distintas (a y b) de cuatro y cinco compases respectivamente.

Análisis melódico: La primera frase (a) comienza en anacrusa con el característico intervalo ascendente de 4ª Justa, observado en las canciones nº 4 y 5 (dominante-tónica). Seguidamente se invierte el intervalo para dar paso, por salto y movimiento conjunto, al tercer grado (si). Esta semifrase de dos compases vuelve a repetirse, funcionando este conjunto como antecedente a modo de llamada. El consecuente es un desarrollo de lo anterior, pero asimétrico y más adornado. Comienza con el motivo rítmico de la primera frase (a), que alcanza la nota más aguda (mi 4). Desde aquí, la melodía adquiere un perfil ondulante por movimiento conjunto y pequeños saltos de tercera, basado en una secuencia melódica, hasta concluir en la tónica. El último motivo se repite dos veces.  $\frac{3}{8}$  Compás: Binario de subdivisión ternaria. En esta versión no hay cambios de compás (isometría); sin embargo, en otras versiones de esta conocida melodía aparece la hemio-

lia, en concreto, la alternancia entre compás binario de subdivisión ternaria y ternario de subdivisión binaria.

Comienzo: Anacrúsico. Final: Masculino

Ámbito rítmico: Amplio (  $\frac{3}{8}$  )

Tempo: Allegretto-moderato (medio-rápido). No existen variaciones en la agógica.

Estrofa: Seguidilla (7 - / 5 - / 5 a / 7 - / 5 a / 5 a )

Relación música-texto: Formal. Existe una notable desproporción en el reparto de compases por verso; mientras que el primer verso abarca seis compases (triple repetición del verso), los versos segundo y tercero ocupan un compás cada uno, lo que enriquece la copla y retrasa el desenlace. La prolongación de la frase en un compás, adaptada a la repetición del último verso, rompe la habitual cuadratura. Existe una correspondencia total entre los acentos prosódicos y los de la melodía, aunque se enfatizan con sínco-pas algunas sílabas átonas (ej. «en el campo», v. 1). La canción es predominantemente silábica, pero presenta algunos pequeños melismas a modo de ornamento melódico (frase b).

Paralelismos prosódico-melódicos-rítmicos:

| Versos         | Nº de compases | Melodía    |
|----------------|----------------|------------|
| 7 -(bis) (bis) | 2 + 2 + 2      | a 1 a 1 b1 |
| 5 -            | 1              | b 2        |
| 5 a (bis)      | 1 + 1          | b3 b3      |

Comentarios/Observaciones: La canción es una clara adaptación de la famosa melodía de *Los cuatro muleros* con distinta letra, práctica muy frecuente en las canciones populares, en las que la melodía se mantiene y se adaptan nuevos textos dependiendo de la zona geográfica. El caso contrario también es frecuente, como ocurre en las *Trillerías* del *Cancionero Popular de Jaén* que adapta la letra de *Los cuatro muleros* ligeramente modificada a una melodía que difiere de forma absoluta de la original:

De los cuatro trilleros / que van al río  
el de la mula torda / es mi marío<sup>15</sup>.

En este caso, la canción narra la preocupación de una joven por su novio que faena en la aceituna y su deseo de resguardarlo de la lluvia. Dicho desasosiego no es único en esta copla de aceituna. Hemos encontrado otros ejemplos, como una copla de laboreo recopilada en Cortijos Nuevos (Jaén):

Si yo supiera la vera  
dónde está mi segaor  
Con el pañuelillo fuera  
A limpiarle el sudor<sup>16</sup> [...].

### CANCIÓN Nº 3

Íncipit: *Madre, yo tengo un novio*

Transcripción:

*Moderato*

Ma-dre yo ten-go un no-vio a - ce - tu - ne - ro a - ce - tu - ne - ro  
que va-re - an - do tie-ne mu - cho sa - le - ro, mu - cho sa - le - ro me gusta a mí  
Da-le a las va - ras, que las ver-des que son las más ca - ras y las  
ne-gras pa ti ti pi ti ti pi ti ay! que yo me mu-e-ro por ti

15. TORRES, M<sup>a</sup>. D. *Cancionero...*, p. 243.

16. *Andaraje, Anónimo...*, Vol I, p. 42.

Texto completo:

Madre, yo tengo un novio  
aceitunero (bis)  
que vareando tiene  
mucho salero (bis)  
me gusta a mí  
¡Dale a las varas,  
que las verdes  
son las más caras  
y las negras pa ti,  
tipití, tipití, ay!,  
que yo me muero por ti.

Organización sonora: Tonal, modo menor. Transcripción en Re menor.

Ámbito: 6<sup>a</sup> menor (re 3-si b 3)

Forma/Estructura melódica: Binaria (A B). La primera sección se compone a su vez de dos frases muy similares: a (cc. 1-8) y a' (cc. 9-18). La segunda parte (B) consta de una estructura fraseológica de 14 compases, basada en la ligera variación de un motivo.

Análisis melódico: Existen diferencias melódicas entre las dos partes. La primera sección se caracteriza por el intervalo de comienzo ascendente de 2<sup>a</sup> menor. Su línea melódica es ondulada con una interválica basada en grados conjuntos y pequeños saltos de tercera. Concluye con reposo final en la tónica (re). Frente a la simplicidad de A, la melodía de B es mucho más rica. Está basada en la enfatización de la dominante y subdominante y en las repetidas cadencias sobre el II grado (mi). Presenta un comienzo descendente y un perfil mucho más irregular. Es destacable la presencia de algunos cromatismos como la alteración del tercer grado (fa #), enriqueciendo la sonoridad (recuerda la gama española o la sensibilización de la subdominante sol). Estos rasgos, a los que se suman los diversos ornamentos, la convierten en una de las canciones con mayor riqueza melódica de la presente recopilación.  $\frac{3}{2}$  Compás: Compás a uno. No existen cambios de compás ni de acentuación. Isométrica.

Tipo de comienzo: Tético. Final: Masculino

Tempo: Moderato. Destaca la parada del tempo en la exclamación «ay!».

Ámbito rítmico: Amplio ( )

Relación música-texto: Formal. A veces, el verso no se corresponde con una unidad musical con sentido («madre yo tengo un»). Destaca la prolongación de la última frase de la sección A, motivada por la repetición de un verso («mudo salero»). Se producen leves alteraciones del acento prosódico al otorgarse más valor a las sílabas átonas que a las tónicas, jugando con la sincopación. Canción silábica con pequeños melismas en sílabas acentuadas.

#### Paralelismos prosódico-melódicos-rítmicos:

| Versos<br>(1ª<br>estrofa) | Nº<br>de<br>compases | Melodía |
|---------------------------|----------------------|---------|
| 7 -                       | 3                    | A1      |
| 5 a (bis)                 | 2 + 3                | A 2 a 2 |
| 7 -                       | 3                    | A 1     |
| 5 a (bis)                 | 2 + 2                | A 2 a 2 |
| 5 b                       | 3                    | A 2     |

| Versos (2ª<br>E.) | Nº<br>de<br>compases | Melodía |
|-------------------|----------------------|---------|
| 5 c               | 3                    | b 1     |
| 4 -               | 1                    | b 1     |
| 5 c               | 3                    | b 1     |
| 7 b               | 2                    | b 1     |
| 7 b               | 2                    | b 2     |
| 7 b               | 3                    | b 3     |

Comentarios/Observaciones: La canción aporta curiosos datos sobre la recogida de aceituna (las verdes -aceituna de verdeo-, son más rentables porque se venden más caras y las negras -de las que se extrae el aceite- son más baratas). Pérez Ortega recoge un corrido procedente de Tremoya (Palencia), variante del texto de la canción analizada:

Madre, yo tengo un novio  
Aceitunero, aceitunero,  
Me gusta a mí.  
Dale a la vara,  
dale bien que las verdes  
son las más caras  
y las negras pa ti, tipití, tipití.  
Ay, que me voy detrás de ti<sup>17</sup>.

Las sonoras palabras «tipití tipití», se repiten en otra canción de la provincia, concretamente en la procedente de Alcaudete titulada *El Tipití*<sup>18</sup>.

#### CANCIÓN Nº 4

Íncipit: *Tenemos un aperaor*

#### Transcripción

*Allegretto*

Te-ne-mos un-a-pe-ra-or que no nos lo me-re-ce-mos jay!

su-su-rus-u-se-ro jay! su-su-rus-u-se-ro

#### Texto completo:

Tenemos un aperaor  
que no nos lo merecemos  
jay, susurususero!  
jay, susurususero!  
Que nos mete con estrellas,  
y nos saca con luceros  
jay, susurususero!  
jay, susurususero!

Organización sonora: Tonal, modo mayor. Transcripción en Do Mayor. Ámbito: 8ª Justa (do 3 - do 4).

Forma/Estructura melódica: Dos frases musicales (a B), de cuatro compases cada una, diferentes en el ritmo, intervállica y ámbito. Ambas frases constituyen una entidad mayor o período que corresponde a la pieza completa. La segunda frase funciona a modo de estribillo.

Análisis melódico: La primera frase (cc. 1-4), con comienzo acéfalo, presenta un ámbito más amplio (de 8ª), perfil ondulado y armonía implícita

basada en los grados tonales (I, IV y V), mientras que la segunda (cc. 4-8), anacrúsica, se basa en la repetición de dos semifrases (2 cc. + 2cc.) cuyo último motivo está tomado del final de la frase a. Ésta última presenta un ámbito más reducido (5ª Justa) y una armonía basada en la alternancia de tónica y dominante. Ambas frases tienen carácter conclusivo. En la canción predominan los pequeños saltos (4ª Justa ascendente, y 3ª Mayor y Menor descendente) sobre el movimiento conjunto. Se utilizan todas las notas de la escala de do. Destaca la repercusión sobre la dominante en el primer compás. No existen adornos melódicos en la interpretación.

Compás:  $\frac{2}{4}$  Binario de subdivisión binaria en toda la pieza (isométrica).

Comienzo: Acéfalo. Final: Femenino.

Tempo: Allegretto. No existen variaciones en la agógica.

Ámbito rítmico: Estrecho (♩ - ♪)

Estrofa: Copla con estribillo.

Relación música-texto: Formal. Se emplea la misma melodía para las distintas estrofas; en concreto, la primera frase se utiliza para los versos 1 y 2, mientras que la segunda, basada en la repetición, se adapta a los versos 3 y 4, que tienen el mismo texto. En cuanto al número de compases por verso, no existe siempre un reparto proporcional. Esto ocurre en la primera frase, ya que el primer verso apenas cuenta con un compás y el segundo ocupa más de dos compases y medio. La segunda frase sí presenta un reparto regular (2 + 2). Existe una correspondencia total entre los acentos propios del texto y los musicales, a excepción de la exclamación *¡ay!*, y *susurusero*, donde se genera una acentuación múltiple por la longitud de la misma. El estribillo está más marcado rítmicamente con la figuración característica. Predomina la relación silábica, salvo en los pequeños neumas de los finales de cada verso.

Paralelismos prosódico-melódicos-rítmicos:

| Versos | Nº de compases | Melodía |
|--------|----------------|---------|
| 8 -    | 1,5            | a 1     |
| 8 a    | 2,5            | a 2     |
| 8 a    | 2              | b 1     |
| 8 a    | 2              | b 1     |

Observaciones: Esta canción irónica, puesta en boca de los jornaleros, tiene como destinatario al «susurusero» o aperador, encargado de llevar los aparejos de la recogida. En algunas coplas similares aparece referido como «manigero» o capataz, persona que responde de la calidad del trabajo en la recolección de la aceituna, o bien con la expresión «tarero», encargado de despertar a los aceituneros e iniciar la jornada, quizás a la voz de alguna onomatopeya característica<sup>19</sup>. Pérez Ortega recoge una canción con letra muy parecida procedente de Los Pedroches en la que se sustituye la palabra «aperaor» por la de «manigero»<sup>20</sup>.

### CANCIÓN Nº 5

Íncipit: *Ya está trasponiendo el sol*

Transcripción:

*Moderato*

Ya es-tá tras-po-nien-do el sol por los ce-rre-tes por los ce-rre-tes

y al bol-si-llo del a-mo-le dan tem-ble-ques le dan tem-ble-ques

Texto completo:

Ya está trasponiendo el sol  
por los cerretes  
y al bolsillo del amo  
le dan tembleques.

Organización sonora: Tonal. Modo Mayor. Transcripción en Do Mayor.  
Ámbito: 8ª Justa. Do 3- Do 4.

19. JURADO, A. *Voces...*, p.140.

20. PÉREZ, M. U. *Coplas...*, p. 238. La letra completa de la canción recogida es la siguiente: Tenemos un manigero/ que no nos lo merecemos/ que nos saca con estrellas/ y nos mete con luceros./ Manigero que nos mandas,/ manigero de cuadrilla/ ya va llegando la hora/ de soltar las esportillas.

Forma/Estructura melódica: Simple. Dos frases musicales idénticas (a a) de seis compases.

Análisis melódico: Presenta similitud melódica respecto a la canción anterior en rasgos como la utilización de la escala completa de do, el comienzo de 4ª Justa ascendente y la insistencia en los mismos grados. La melodía alcanza la nota más aguda en el segundo compás y realiza un descenso de forma progresiva hasta finalizar en la tónica. El perfil melódico es ondulante y predomina el movimiento conjunto ascendente y descendente.

Estrofa: Seguidilla (7 - / 5 a - bis- / 7 - / 5 a - bis- )

Relación música-texto: Formal. Empleo de la misma frase musical para los dos primeros versos y para los dos últimos. La repetición de los versos pares de la seguidilla repercute musicalmente en la ampliación del número de compases habituales de la frase de cuatro a seis. Destacamos la utilización del compás ternario, típico de la seguidilla, así como la diferencia entre el comienzo tético de los versos impares y el carácter anacrúsico de los pares y sus repeticiones. Hay varias excepciones en la correspondencia del acento musical con el prosódico, como en los versos 1 y 3, «está trasponiendo» y «bolsillo», en los que se anula, a lo que contribuye la figuración breve de semicorchea. Es una canción silábica.

Paralelismos prosódico-melódicos-rítmicos:

| Versos    | Nº de compases | Melodía   |
|-----------|----------------|-----------|
| 7 -       | 2              | a 1       |
| 5 a (bis) | 2 + 2          | a 2 + a 3 |
| 7 -       | 2              | a 1       |
| 5 a       | 2 + 2          | a 2 + a 3 |

Compás:  $\frac{3}{4}$ , Compás a uno. No existen cambios de compás ni de acentuación. Isométrica.

Comienzo: Tético. Final: Femenino

Tempo: Moderato

Ámbito rítmico: Estrecho (  )

Observaciones: Canción puesta en boca de los jornaleros en el momento de cobrar la faena (al finalizar la jornada), en la que se burlan de la tacañería

del amo. Esta alusión del pago del jornal es frecuente en las coplas de trabajo agrícola; en la *Trillera*, canción recogida en Lopera (Jaén), se menciona la conclusión del trabajo de los trilleros, quienes reclamaban «los dineros» de ese día:

Ya se acabó la parva  
de los trilleros,  
venga la trolería  
de los troleros.  
Ya se acabó la parva  
de los trilleros,  
ya se acabó la parva  
vengan dineros<sup>21</sup>.

Aparece una letra similar en el *Cancionero Popular de Jaén*<sup>22</sup>, dentro del grupo III, canciones variadas, con melodía totalmente distinta en modo menor.

### Aplicaciones didácticas

El estudio y análisis musical se completa con unas orientaciones didácticas comunes a las cinco coplas anteriores, para aplicar preferentemente en el aula de primaria. Esperamos que sean lo bastante sugerentes y atractivas para los docentes interesados en rescatar el patrimonio musical de tradición oral. Los objetivos generales propuestos son:

1. Despertar el interés por las técnicas agrícolas tradicionales.
2. Ampliar el vocabulario conocido relacionado con las costumbres y tradiciones del pueblo.
3. Desarrollar la memoria auditiva, a través del análisis del paisaje sonoro aceitunero.
4. Buscar conexiones entre manifestaciones artísticas diferentes: música y pintura.

21. *Andaraje*, Anónimo..., p. 47.

22. TORRES, Mª D. *Cancionero*..., p. 141. La variante de la letra es la siguiente: Ya se va el sol, pun, pun, / por el cerrete, pun, pun. / Al bolsillo del amo, pun, pun, / le da tembleque, pun, pun.

5. Mejorar el sentido melódico y rítmico del niño, mediante la expresión vocal, instrumental y dramática.

Las actividades ideadas para la consecución de los objetivos anteriores son las siguientes:

\* **Concierto de olivas:** Audición, reconocimiento y clasificación de sonidos propios del entorno sonoro del cultivo del olivo.

| SONIDOS NATURALES                                                                                                       | SONIDOS HUMANOS                                                                                                                        | SONIDOS ARTIFICIALES                                                        |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|
| Viento en hojas de olivo<br>Caída de aceitunas al suelo<br>Hogueras al amanecer<br>Freír del aceite<br>Canto de pájaros | Almuerzo de la cuadrilla<br>Fiesta al final de la campaña<br>Sacudida de manos y pies<br>Pisadas<br>Calentamiento de manos con el vaho | Vibradora<br>Molino<br>Poda o corta de ramón<br>Vareo<br>Arrastre del manto |

Para contextualizar los sonidos en su ámbito natural, se visionará un documental que recree un día de trabajo de un grupo de aceituneros (esta actividad admite la colaboración con el área de Conocimiento del medio, en la que podría elaborarse el video).

\* **Galería de arte:** Observación de cuadros de la pintura universal. Las obras pictóricas serán ambientadas musicalmente por los alumnos, ayudados de la voz, el cuerpo e instrumentos y objetos sonoros del aula. Los cuadros seleccionados son: *Olivar* (1889), de Vincent Van Gogh (Groot-Zunder, 1853; Auvers-sûr-Oise, 1890); *Olivos al viento*, de Giorgio Bernardini (Turín, 1939); y *Campeño* (1957), de Rafael Zabaleta (Quesada, 1907; Jaén, 1960).

Como trabajo de ampliación, proponemos investigar el origen del símbolo de la paloma con la rama de olivo en su pico.

\* **Refranero:** Recitado prosódico de refranes de temática olivarera e invención de esquemas rítmicos para los mismos.

\* **Palabras fantasma:** Descubrir entre los siguientes términos, los dos que no guardan relación con el cultivo del olivar: criba, alpechín, trilla, fanega, tajo, manijero, mantilla, hoz, melenchón, cooperativa, cuadrilla, butijuela.

\* **Notas históricas:** Como actividad extraescolar, se propone una excursión al Museo de la Cultura del Olivo, situado en la Hacienda La Laguna, Puente del Obispo, carretera N. 321, Baeza-Jaén, km. 8 ([www.todosobrebaeza.com/publi/museo\\_aceite/default.html](http://www.todosobrebaeza.com/publi/museo_aceite/default.html)). Durante la

visita se mostrarán diversos modelos de almazaras y diferentes variedades de olivo.

\* **Grandes, pequeños actores:** Tras el aprendizaje de la canción *Aceituneros del pío, pío*, se preparará una dramatización de la pieza. La clase se divide en dos grupos: uno representa a los aceituneros cansados tras la jornada diaria, mientras que el otro asumirá el papel de los niños que les saludan y preguntan a su llegada al pueblo. El desplazamiento pesado y en zig-zag simulará el andar de los trabajadores ebrios. Los niños les preguntarán desde un balcón imaginario las fanegas recogidas, a lo que los aceituneros responderán que pocas por la lluvia (siempre acompañando con gestos apropiados). Desde el balcón, los niños hablarán a un tercer personaje, «María», para que vea pasar por la calle a la gente borracha. En el recitado final los personajes del balcón se agacharán, tal y como indica el texto.

El mantenimiento del cultivo olivarero en la actualidad podría augurar un feliz futuro al repertorio musical ligado a él. Sin embargo, las grandes transformaciones experimentadas en el sector agrícola en los últimos tiempos no han contribuido a la perdurabilidad de los cantos de aceituna, sino todo lo contrario, han acelerado su progresiva extinción. El modo actual de trabajar en el campo dista mucho de las técnicas agrarias tradicionales, que sí dejaban espacio para la manifestación musical cantada; ahora, el ruido de la maquinaria empleada, unido al olvido galopante de las melodías del pueblo y su sustitución por la canción comercial del momento, no son los mejores aliados de la canción de aceituna y de la canción de trabajo agrícola en general.

Desde aquí, animamos a los investigadores a indagar en el folclore de Jaén, con el propósito de ampliar el corpus de canciones de aceituna transcritas hasta el momento. A pesar de ser éste un repertorio poco representativo dentro de los cantos de tradición oral jiennenses debido al escaso número de coplas localizadas, futuras investigaciones y trabajos de campo podrían ofrecer resultados más favorables. También, proponemos la recuperación de las coplas aceituneras, así como del resto de cantos tradicionales de Jaén, a través de su empleo didáctico en la escuela como recursos musicales necesarios para indagar en las raíces de la cultura propia.