



GENERALITAT
VALENCIANA

ISEACV

Les cançonetes de Fil i Cotó
d'Elx: estudio etnomusicológico
de *Venim de la mar* y *Venim de*
fer herbetes

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Eladio Moreno Alarcón

Director/a del TFG: Carlos Castillo González

Especialidad: Musicología

Grado Superior de Música

Curso académico

2024 – 2025



bajo licencia Creative Commons 4.0 EU

RESUMEN

Este trabajo realiza un análisis etnomusicológico de dos cançonetes de fil i cotó, manifestaciones musicales populares propias de Elche (Alicante) a finales del siglo XIX y principios del XX. A través del estudio musical y textual de estas piezas, se profundiza en su función social, cultural y simbólica dentro del contexto popular ilicitano. El análisis llevado a cabo combina el estudio textual (métrica, rima y variantes dialectales) con un análisis musical basado en el método *cantométrico*, centrado en aspectos melódicos, rítmicos y expresivos, con el fin de comprender en profundidad las particularidades formales e interpretativas de este repertorio tradicional.

Las canciones, de carácter sencillo, compuestas en valenciano y con melodías accesibles, estaban pensadas para su transmisión oral. Presentan un tono festivo y desenfadado, con letras que aluden a lugares, personajes y acontecimientos locales, pero también incorporan elementos de crítica social, reflejando la precariedad laboral y económica de la época. El objetivo del trabajo es establecer las señas de identidad de cada canción, compararlas entre sí y extraer conclusiones que permitan entender su valor como vehículos de memoria colectiva y expresión comunitaria en la cultura popular de Elche.

Palabras clave: Elche, etnomusicología, Cançonetes de fil i cotó, cultura popular, transmisión oral, identidad colectiva, *Cantometrics*.

RESUM

Aquest treball realitza una anàlisi etnomusicològica de dues cançonetes de fil i cotó, manifestacions musicals populars pròpies d'Elx (Alacant) a finals del segle XIX i principis del XX. A través de l'estudi musical i textual d'aquestes peces, s'aprofundeix en la seua funció social, cultural i simbòlica dins del context popular il·licità. L'anàlisi realitzada combina l'estudi textual (mètrica, rima i variants dialectals) amb una anàlisi musical basada en el mètode cantomètric, centrada en aspectes melòdics, rítmics i expressius, amb l'objectiu de comprendre en profunditat les particularitats formals i interpretatives d'aquest repertori tradicional.

Les cançons, de caràcter senzill, compostes en valencià i amb melodies accessibles, estaven pensades per a la transmissió oral. Presenten un to festiu i desenfadat, amb lletres que fan referència a llocs, personatges i esdeveniments locals, però també incorporen elements de crítica social, reflectint la precarietat laboral i econòmica de l'època. L'objectiu del treball és establir els senyals d'identitat de cada cançó, comparar-les entre si i extraure conclusions que permeten entendre el seu valor com a vehicles de memòria col·lectiva i expressió comunitària en la cultura popular d'Elx.

Paraules Clau: Elx, etnomusicologia, cançonetes de fil i cotó, cultura popular, transmissió oral, identitat col·lectiva, *Cantometrics*.

ABSTRACT

This project presents an ethnomusicological analysis of two cançonetes de fil i cotó, popular musical expressions from Elche (Alicante) dating back to the late 19th and early 20th centuries. Through musical and textual analysis of these pieces, the study explores their social, cultural, and symbolic functions within the popular context of the city. The analysis carried out combines textual study (meter, rhyme, and dialectal variations) with a musical analysis based on the *cantometric* method, focusing on melodic, rhythmic, and expressive aspects, in order to understand in depth the formal and interpretative particularities of this traditional repertoire.

These songs, composed in Valencian with simple structures and easy melodies, were designed for oral transmission. Their festive and playful tone includes references to local places, characters, and events, while also incorporating elements of social critique, reflecting the economic hardship of the time. The aim is to identify the unique characteristics of each song, compare them, and draw conclusions about their role as vehicles of collective memory and community expression in Elche's popular culture.

Keywords: Elche, ethnomusicology, cançonetes de fil i cotó, popular culture, oral transmission, collective identity, *Cantometrics*.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, dar las gracias a mi tutor Carlos Castillo González por haberme guiado y prestado toda su ayuda en todo momento por difícil que lo tuviera. Asimismo, al profesorado de musicología: la Dra. Marina Sáez Andreu, la profesora Elena Moya Juan y la profesora María López Tomás por aportarme todo el conocimiento necesario para hacer de mí el musicólogo que quiero ser.

A mis compañeros de grado del CSMA, Eduardo e Irene, y un gran apoyo durante todo este recorrido a Claudio, Javier y Ana. Vuestra compañía y ayuda han hecho que el camino fuera más sencillo.

A todos los trabajadores del Archivo Municipal de Elche y de la Biblioteca Municipal de Elche por su amable atención, disponibilidad y apoyo durante el proceso de investigación. Su colaboración ha sido fundamental para la consulta de fuentes documentales y el acceso a materiales que han enriquecido significativamente este trabajo.

Asimismo, deseo agradecer el trabajo de los historiadores, musicólogos y recopiladores que, con su labor constante, han contribuido a preservar y difundir el patrimonio musical tradicional de Elche y de la región. Sus investigaciones, publicaciones y grabaciones han sido una base imprescindible para la elaboración de este estudio.

A mi familia, en especial a mi abuela por ser la precursora de mi amor por la lengua valenciana y por haber despertado en mí el interés por las tradiciones y la cultura popular. A mi abuelo, que en paz descanse, por haberme enseñado la música y por haberme transmitido, con su ejemplo y pasión, el amor por ella. Su recuerdo y su influencia han estado presentes en cada paso de este trabajo. A mi madre y mi padre por su apoyo incondicional desde que tengo uso de razón y por haberme acompañado siempre en el camino de ser una mejor persona, tanto en lo personal como en lo académico. Y por supuesto quiero agradecer profundamente a mi pareja Nati, cuya ayuda —tanto activa como pasiva— ha sido clave para poder completar este grado. Su apoyo constante, su presencia diaria y su confianza en mí han hecho que cada día me sienta una mejor versión de mí mismo y que crea que puedo conseguir todo lo que me proponga si está a mi lado.

Para concluir, agradezco a la musicología, disciplina que me ha enseñado a escuchar con mayor profundidad y conciencia, y que ha contribuido decisivamente a mi crecimiento como músico.

Gracias de corazón.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

Adv.: Adverbio

AHME: Archivo de Historia Municipal de Elche

C.: Complemento

CC.: Complemento Circunstancial

CCL: Complemento Circunstancial de Lugar

CD: Complemento Directo

CI: Complemento Indirecto

CN: Complemento del Nombre

Conj.: Conjunción

Cop.: Copulativa

CRV: Complemento de Régimen Verbal

Imp.: Imperfecto

Indicat.: Indicativo

M: Mayor

m: Menor

N: Numeración

Neg.: Negación

NL: Numeración Lomax

Nº: Número

O: Oración

Pers.: Persona

Ppal.: Principal

Pred.: Predicado

Pret.: Pretérito

Pron.: Pronombre

S.: Sintagma

SN.: Sintagma Nominal

SV: Sintagma verbal

Vbo.: Verbo

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	1
1.1 Objeto de estudio y justificación.....	1
1.2 Estado de la cuestión.....	2
1.3 Objetivos.....	5
1.4 Metodología y procedimientos.....	6
1.5 Dificultades y facilidades.....	11
1.6 Estructura.....	11
1.7 Contexto histórico general.....	12
2. ESTUDIO DE “LES CANÇONETES DE FIL I COTÓ”.....	17
2.1 <i>Venim de la mar</i>	17
2.1.1 Análisis textual.....	17
2.1.2 Análisis musical.....	40
2.1.3 Síntesis final.....	65
2.2 <i>Venim de fer herbetes</i>	68
2.2.1 Análisis textual.....	68
2.2.2 Análisis musical.....	81
2.2.3 Síntesis final.....	105
3. CONCLUSIONES.....	107
4. BIBLIOGRAFÍA.....	112
5. FONOGRAFÍA.....	116
6. WEBGRAFÍA.....	117
7. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	118
8. ÍNDICE DE TABLAS.....	119

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo se centra en un estudio etnomusicológico de expresiones musicales populares y tradicionales de transmisión oral, con un marcado carácter festivo, identitario, humorístico y pícaro, presentes en la ciudad de Elche a finales del siglo XIX y comienzos del XX. La investigación permite adentrarse en el ámbito cultural e inmaterial de la localidad, a través de las canciones de la población que vivió aquellos días en una ciudad agitada y cambiante.

1.1 Objeto de estudio y justificación

El objeto de estudio del presente trabajo lo constituyen las *Cançonetes de fil i cotó*, una recopilación de canciones populares tradicionales de la ciudad de Elche, transmitidas oralmente y caracterizadas por su tono festivo, humorístico y cargado de identidad local. A través del análisis etnomusicológico de dos piezas seleccionadas del repertorio, se pretende profundizar en la función social, cultural y simbólica de estas manifestaciones musicales dentro del contexto popular ilicitano de finales del siglo XIX y principios del XX.

La elección de *Venim de la mar* y *Venim de fer herbetes* como las canciones objeto de análisis del estudio, se basa en su valor representativo dentro del repertorio popular ilicitano, así como en su capacidad para reflejar el día a día, las tradiciones y las formas de vida de las clases populares ilicitanas de finales del siglo XIX y principios del XX. Aunque existen otras canciones relevantes, estas dos permiten abordar distintas dimensiones sociales y musicales del repertorio. Además, su transmisión oral en mi entorno familiar, especialmente a través de mi abuela, aporta un componente emocional que motiva y enriquece este estudio.

Este estudio se enmarca dentro de una línea de investigación que busca poner en valor el patrimonio inmaterial y sonoro de Elche, especialmente en una época marcada por transformaciones sociales, tensiones laborales y una rica vida festiva vinculada a la oralidad. Las canciones analizadas permiten explorar cómo la música popular no solo acompañaba las celebraciones comunitarias —como las *festes d'agost* o el Día de la mona—, sino que

también servía como vehículo de crítica social, memoria colectiva y expresión identitaria del pueblo.

La justificación de este trabajo reside en la necesidad de documentar, conservar y difundir un patrimonio que corre el riesgo de desaparecer en la era digital, a pesar de su relevancia histórica y emocional para la ciudad. A través del análisis musical, textual y contextual de las piezas seleccionadas, este proyecto no busca tanto aportar composiciones inéditas como ofrecer una lectura actualizada y profunda de un repertorio tradicional ilicitano, combinando fuentes escritas, grabaciones sonoras y fuentes musicales.

Asimismo, el enfoque etnomusicológico permite abordar estas canciones no solo desde su dimensión musical, sino también como testimonios vivos de una comunidad en una etapa histórica clave. Este trabajo pretende, por tanto, contribuir al reconocimiento académico de las *cançonetes* como formas de arte popular y como elementos centrales del imaginario cultural de Elche.

1.2 Estado de la cuestión

Antes de abordar el análisis etnomusicológico de las canciones objeto de estudio, resulta imprescindible revisar los trabajos existentes en torno a la música popular tradicional, tanto a nivel metodológico como territorial. Esta revisión se ha organizado siguiendo un criterio progresivo de lo general a lo particular, comenzando por los enfoques internacionales en etnomusicología —con especial atención al modelo *Cantometrics* de Alan Lomax—, para luego descender a los estudios desarrollados en el contexto español, valenciano y, finalmente, ilicitano. El objetivo es identificar las principales tendencias y vacíos en el análisis musical del repertorio tradicional, especialmente en lo que respecta a la aplicación de modelos analíticos sistemáticos. De este modo, se justifica la pertinencia y originalidad del enfoque adoptado en el presente trabajo, que propone una lectura musical profunda de un repertorio escasamente estudiado desde esta perspectiva.

En el ámbito internacional, la etnomusicología ha desarrollado distintas metodologías para el estudio de las músicas tradicionales del mundo. Uno de los modelos más influyentes ha

sido el sistema *Cantometrics*, ideado por Alan Lomax a mediados del siglo XX.¹ Este método propone un análisis comparativo y cuantitativo de músicas tradicionales mediante el estudio de 37 parámetros musicales y sociales, lo cual permite establecer relaciones entre las formas de canto y el contexto cultural en que se desarrollan. Si bien ha recibido críticas por su tendencia clasificatoria y por ciertas generalizaciones culturales (Savage et al., 2015),² el modelo sigue siendo una herramienta útil para abordar el canto tradicional desde una perspectiva sistemática y antropológica. En general, este enfoque se enmarca en una visión de la música como fenómeno cultural total, tal y como propusieron autores como Merriam³ y Nettl,⁴ que defienden una comprensión de lo musical que integre no solo aspectos estructurales, sino también sociales, simbólicos y funcionales.

En el contexto español, la investigación sobre la música popular tradicional ha estado marcada, sobre todo, por una fuerte tradición de recopilación documental. Obras como el *Cancionero Popular Español* de Manuel García Matos,⁵ elaborado bajo el amparo del Instituto Español de Musicología, supusieron una aportación fundamental para la conservación del repertorio, aunque su tratamiento fue esencialmente descriptivo y centrado en el texto y las melodías, sin entrar en análisis estructurales. La musicología académica en España ha tendido a priorizar estudios de carácter textual, sociológico o ideológico, como los de García de Diego⁶ o Aretxaga,⁷ que se centraron en los aspectos lingüísticos y culturales del canto popular, en detrimento del análisis estrictamente musical. Tal como señala García Molina, “la musicología popular en España ha desarrollado poco el análisis de la forma musical tradicional, y menos aún desde perspectivas sistemáticas comparativas”.⁸ En este

¹ ALAN LOMAX. *Folk song style and culture*. 1ª edición. 2 Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxon OX14 4RN 711 Third Avenue, New York, NY 10017, USA: Routledge, 2017. ISBN 978-0-87855-640-3.

² SAVAGE, PATRICK E, BROWN, STEVEN, y SAKAI, EIJI. Statistical universals reveal the structures and functions of human music. *National Academy of Sciences*. 2015, Vol. 112, n.º 29.

³ MERRIAM, ALAN P. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964. ISBN 0-252-07278-2.

⁴ NETTL, BRUNO. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Illinois: University of Illinois Press, 2005. ISBN 978-0252072780.

⁵ GARCÍA MATOS, MANUEL. *Cancionero popular español*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Música y Teatro, 2012. ISBN 0871680711.

⁶ GARCÍA DE DIEGO, VICENTE. *El lenguaje en la canción popular española*. Madrid: CSIC, 1998. ISBN 8400077778.

⁷ ARETXAGA, BEGOÑA. *Cultura popular y política*. Madrid: Ediciones Akal, 1996. ISBN 8476004219.

⁸ GARCÍA MOLINA, JAVIER. Problemas metodológicos del análisis musical de la música tradicional. *Revista de Folklore*. 2012, n.º 366, pp. 25-31.

sentido, la aplicación del modelo *Cantometrics* o de cualquier otra metodología analítica profunda en el estudio del repertorio español es prácticamente inexistente.

Una situación similar se observa en el ámbito valenciano. La labor de recopilación ha sido intensa, especialmente en lo que respecta a la tradición oral, como demuestra el extenso trabajo de Fermín Pardo y su *Archivo Sonoro del Folklore Musical Valenciano*.⁹ Este archivo constituye una fuente valiosa para el estudio del repertorio tradicional, aunque su uso ha sido principalmente documental y patrimonial. Los estudios realizados a partir de estos materiales tienden a centrarse en aspectos identitarios, estilísticos o pedagógicos, sin profundizar en el análisis musical mediante metodologías sistemáticas. Aunque se han señalado algunos rasgos formales —como la presencia de modos antiguos o ritmos asimétricos—, estas observaciones no suelen estar integradas en un modelo analítico generalizable.

El caso de Elche es aún más representativo de este enfoque recopilatorio. La obra *Cançonetes de fil i cotó*¹⁰ es uno de los pocos trabajos que recoge de forma ordenada un conjunto amplio de canciones populares ilicitanas, transmitidas fundamentalmente en contextos familiares o escolares. El valor de esta obra es incuestionable desde el punto de vista documental, ya que conserva textos y melodías de numerosas piezas que forman parte del imaginario colectivo local. Junto a esta recopilación, cabe mencionar otros trabajos de carácter similar, como el *Cancionero musical de la provincia de Alicante* de Salvador Seguí¹¹ o el *Cancionero* de Climent,¹² que también recogen canciones tradicionales —algunas procedentes de Elche— sin llegar a realizar un análisis musical detallado. Estos trabajos comparten un enfoque eminentemente recopilatorio y documental, centrado en la conservación de las melodías y los textos.

⁹ PARDO, FERMÍN. *Archivo Sonoro del Folklore Musical Valenciano*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2001. ISBN 8448206001.

¹⁰ PERAL, MARÍA ASUNCIÓN, SEMPÈRE, RAMON, y otros/as. *Cançonetes de fil i cotó*. Elche: Fundació Radio Elche, noviembre 2019. ISBN 978-84-12-12380-7.

¹¹ SEGUÍ PÉREZ, SALVADOR. *Cancionero Musical de la provincia de Alicante*. Alicante: Diputació Provincial e Institut de Estudios Alicantinos, 1973. ISBN 978-84-9133-126-1.

¹² CLIMENT I BARBER, JOSEP. *Cançoners valencià*. Segunda edición. Valencia: Piles, editorial de música, 1982.

Además de estas recopilaciones, existen partituras manuscritas y grabaciones que documentan otras versiones del repertorio, como ocurre con *Venim de la mar* o *Venim de fer herbetes*, cuyas variantes muestran la riqueza y vitalidad del cancionero tradicional.

En este contexto, el presente trabajo propone una contribución original al estudio de la música tradicional ilicitana, al aplicar por primera vez el modelo *Cantometrics* al análisis musical de dos piezas del repertorio recogido en *Cançonetes de fil i cotó*. Esta aproximación metodológica permite estudiar las canciones desde una perspectiva sistemática, comparativa y performativa, atendiendo a aspectos como la forma melódica, la textura vocal, la amplitud del canto o la estructura fraseológica. Frente a los estudios previos centrados en la recopilación o el análisis textual, esta investigación introduce un enfoque analítico-musical riguroso que permite una comprensión más profunda del repertorio y de su lugar en los sistemas culturales de los que forma parte. Así, el trabajo no solo llena un vacío en la musicología valenciana y española, sino que también contribuye a demostrar la aplicabilidad y el valor del modelo *Cantometrics* en contextos locales concretos.

1.3 Objetivos

El presente estudio tiene como objetivo general realizar un análisis etnomusicológico de dos *cançonetes* tradicionales ilicitanas recogidas de diversas fuentes secundarias halladas, con el fin de profundizar en su estructura musical, su contexto histórico-cultural y su papel dentro del imaginario popular ilicitano de finales del siglo XIX y principios del XX.

Para ello, se plantean los siguientes objetivos específicos: en primer lugar, comprender el significado y la función de estas canciones en su contexto social e histórico, atendiendo a su vinculación con las festividades populares, la vida cotidiana de las clases trabajadoras y las dinámicas culturales propias de la Elche de la época. En segundo lugar, identificar los procesos de transformación y transmisión oral mediante el contraste entre las distintas versiones documentadas —tanto escritas como sonoras— procedentes de archivos, partituras, grabaciones y recursos digitales. En tercer lugar, establecer una caracterización textual y musical precisa de las piezas seleccionadas, atendiendo a sus elementos métricos, melódicos, rítmicos, sintácticos y formales. Finalmente, se propone valorar la especificidad

musical de estas canciones dentro de un marco comparativo más amplio, mediante la aplicación de herramientas analíticas como el modelo *cantométrico* de Alan Lomax.

Además de los objetivos concretos del estudio, este trabajo pretende contribuir a abrir nuevas vías de investigación centradas en el análisis musical de repertorios tradicionales y de transmisión oral. Pese a la abundancia de estudios desde perspectivas antropológicas o lingüísticas, aún son escasas las investigaciones que abordan en profundidad la dimensión puramente musical de este tipo de repertorio. Por ello, se considera fundamental seguir impulsando el estudio académico de estas manifestaciones sonoras, no solo como objeto patrimonial, sino como materiales vivos y complejos, capaces de aportar claves valiosas para entender la historia, la cultura y la identidad de una comunidad.

1.4 Metodología y procedimientos

El desarrollo de esta investigación ha requerido la combinación de distintos tipos de análisis, adaptados a las particularidades del objeto de estudio. A partir de los objetivos definidos y del estado actual de la cuestión, se ha optado por un enfoque metodológico flexible que integra recursos procedentes de diversas tradiciones analíticas. Esta diversidad metodológica ha sido clave para garantizar un tratamiento riguroso y contextualizado de los materiales.

Como primer paso, se ha llevado a cabo un trabajo de contextualización centrado en el análisis del entorno social, económico y político vinculado a los hechos o situaciones evocadas en las piezas seleccionadas. Este ejercicio ha permitido situar históricamente el repertorio objeto de estudio, así como comprender los posibles vínculos entre los textos analizados y la realidad material o simbólica del momento en que fueron transmitidos. Para ello, se ha recurrido a la consulta de bibliografía especializada en historia local —como el artículo de Mariano Monge Juárez¹³—, estudios culturales como el libro *Cançonetes de fil i cotó* y trabajos etnográficos como los de Patrick E. Savage.¹⁴ Asimismo, se ha considerado

¹³ MONGE JUÁREZ, MARIANO. Orígenes del movimiento obrero en Elche: oligarquías, caciquismo y respuesta socialista, 1880-1903. *Nuestra historia* [en línea]. semestre de 2021, n.º 12. Disponible en: <https://revistanuestrahistoria.com/numero-12/>.

¹⁴ SAVAGE, PATRICK E, BROWN, STEVEN, y SAKAI, EIJI. Statistical universals reveal the structures and functions of human music. *National Academy of Sciences*. 2015, Vol. 112, n.º 29.

el análisis de documentos históricos relevantes procedentes del Archivo Municipal de Elche.

15

El núcleo central de esta investigación se desarrolla en el apartado titulado Estudio de les *cançonetes de fil i cotó*, que recoge de forma estructurada el análisis en profundidad de las piezas seleccionadas. Este bloque constituye el eje principal del trabajo y se organiza en torno a dos capítulos, cada uno dedicado a una de las canciones objeto de estudio.

Cada uno de estos capítulos presenta una estructura tripartita, que responde a los distintos niveles de análisis planteados: en primer lugar, se aborda un estudio textual de la canción, seguido de un análisis musical y, finalmente, una síntesis interpretativa en forma de conclusiones parciales. Esta organización interna permite relacionar directamente los resultados del análisis verbal y musical, favoreciendo una lectura integrada de los materiales.

El análisis textual constituye el primer nivel de estudio de cada pieza. En esta sección se examina el contenido de los textos desde una perspectiva tanto semántica como contextual. El punto de partida consiste en una interpretación general de lo que expresa cada canción a través de sus versos, relacionando sus temáticas con elementos culturales, sociales o históricos propios de la ciudad de Elche y su entorno. Para ello, se ha empleado una metodología documental y se ha recurrido a la consulta de bibliografía especializada, hemerotecas y fuentes documentales que permiten situar adecuadamente el significado de determinados pasajes o expresiones como en *Cançonetes de fil i cotó*¹⁶ o el artículo de Mariano Monge,¹⁷ así como esclarecer particularidades léxicas propias del valenciano hablado en la zona ilicitana.

Tras este primer acercamiento al contenido, se realiza una comparación de las distintas versiones textuales localizadas. Estas proceden de fuentes diversas, entre las que se incluyen

¹⁵ AHME. *Venim de fer Herbetes* [Manuscrito]. Elche, [s. f.]. sig. MU-4351.

¹⁶ PERAL, MARÍA ASUNCIÓN, SEMPERE, RAMON, y otros/as. *Cançonetes de fil i cotó*. Elche: Fundación Radio Elche, noviembre 2019. ISBN 978-84-12-12380-7.

¹⁷ MONGE JUÁREZ, MARIANO. Orígenes del movimiento obrero en Elche: oligarquías, caciquismo y respuesta socialista, 1880-1903. *Nuestra historia* [en línea]. semestre de 2021, n.º 12. Disponible en: <https://revistanuestrahistoria.com/numero-12/>.

libros recopilatorios de música tradicional como el *Cançoner Valencià* de Climent i Barber,¹⁸ grabaciones sonoras como las de la coral Jovenívola,¹⁹ librillos de discos como el incluido en el del grupo musical la Tabala²⁰ y otras fuentes históricas que han conservado fragmentos de este repertorio como los manuscritos de José Vaello.²¹ El objetivo de esta comparativa es identificar variantes significativas a nivel léxico, sintáctico o estructural, considerando los cambios producidos por la transmisión oral a lo largo del tiempo.

A partir de esta comparación, se procede a la selección de una versión de referencia para cada canción, que se considera la más adecuada para el análisis detallado. Esta selección se fundamenta tanto en criterios de coherencia interna como en la proximidad a lo que se estima que pudo ser la forma original o más comúnmente cantada en la época, teniendo en cuenta que muchas de las versiones halladas presentan variaciones en palabras, versos e incluso estrofas completas.

En cuanto al análisis métrico y de la rima, en un primer momento se intentó aplicar los principios establecidos en el *Tractat de mètrica valenciana* de Voro López Verdejo.²² Sin embargo, a medida que avanzaba el análisis se evidenció que las canciones, al ser fruto de la tradición oral popular, no siguen los patrones cultos descritos en dicha obra. Por esta razón, se optó por aplicar los criterios del *Manual de métrica española* de Varela Merino, Moíño Sánchez y Jauralde Pou,²³ que ofrecen una mayor adecuación a las formas métricas utilizadas en la poesía de carácter popular.

El análisis sintáctico, por su parte, ha seguido el modelo propuesto por Carme Vilà i Comajoan,²⁴ que plantea una aproximación formal-funcional centrada en la identificación de sintagmas, funciones y estructuras jerárquicas. Este enfoque ha permitido evidenciar

¹⁸ CLIMENT I BARBER, JOSEP. *Cançoner valencià*. Segunda edición. Valencia: Piles, editorial de música, 1982.

¹⁹ CORAL JOVENIVOLA. *Venim de la mar i Senyoreta Anselma* [Grabación de audio en línea]. Elche, 25 julio 2017. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Y543EDXt2gA>.

²⁰ LA TABALA. *Cançonetes de fil i cotó* [CD]. Elche, 1988.

²¹ AHME. *Pobres Agüelos* [manuscrit]. Elche, 1972. sig. MU-4380.

²² LÓPEZ I VERDEJO, VORO. *Tractat de mètrica valenciana*. Valencia: Promoció de cultura valenciana, 1999. ISBN 978-84-85446-62-9.

²³ VARELA MERINO, ELENA, MOÍÑO SÁNCHEZ, PABLO, y JAURALDE POU, PABLO. *Manual de métrica española*. Madrid: Editorial Castalia, 2005. ISBN 978-84-9740-153-1

²⁴ VILÀ I COMAJOAN, CARME. *Sintaxi bàsica del català*. Barcelona: Barcanova, 1990. ISBN 84-7533-516-0.

ciertos rasgos gramaticales propios del registro oral, como el uso de elementos elípticos o enfáticos, aportando así una lectura más contextualizada de los recursos expresivos presentes en las canciones.

El análisis musical se ha planteado desde un enfoque metodológico adaptado a las características del repertorio. Antes del análisis estructural y estilístico, se ha comparado una selección de versiones en partituras y grabaciones, identificando variantes melódicas, rítmicas, textuales e interpretativas, así como rasgos propios de la transmisión oral. Las fuentes consultadas, como *Cançonetes de fil i cotó*²⁵ o registros del grupo Cadafal,²⁶ han permitido seleccionar una versión representativa como base para el análisis detallado.

En un primer momento, se contempló la posibilidad de estructurar el análisis en torno a los principios generales propuestos por Jan LaRue en su obra *Análisis del estilo musical*,²⁷ centrados en los elementos fundamentales de sonido, armonía, melodía y ritmo. No obstante, a medida que avanzaba el trabajo se observó que estos ámbitos resultaban excesivamente amplios para el nivel de detalle requerido en el análisis de música tradicional popular, caracterizada por estructuras más simples y fórmulas repetitivas.

Ante esta situación, se decidió adoptar el método *Cantometrics*, desarrollado por Alan Lomax en su libro *Folk Song Style and Culture*,²⁸ por tratarse de una herramienta específicamente diseñada para el estudio de músicas de tradición oral. Este método permite trabajar con variables musicales de menor escala, adecuadas a las particularidades de las canciones populares, y facilita la identificación de patrones relacionados con la estructura, la interpretación y el estilo vocal.

Sin embargo, la aplicación del método *Cantometrics* no ha sido literal. Se ha realizado una adaptación de sus parámetros y su estructura interna, con el fin de ajustarlos a las necesidades del presente estudio. En particular, se ha reorganizado el orden de análisis de los parámetros

²⁵ PERAL, MARÍA ASUNCIÓN, SEMPERE, RAMON, y otros/as. *Cançonetes de fil i cotó*. Elche: Fundación Radio Elche, noviembre 2019. ISBN 978-84-12-12380-7.

²⁶ CADAVAL. *Cançò popular*. Elche, 1978.

²⁷ LARUE, JAN. *Análisis del estilo musical*. 1ª edición. Cornellà del Llobregat (Barcelona), España: Idea Books, S.A., 2004. ISBN 978-1-58045-937-2.

²⁸ ALAN LOMAX. *Folk song style and culture*. 1ª edición. 2 Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxon OX14 4RN711 Third Avenue, New York, NY 10017, USA: Routledge, 2017. ISBN 978-0-87855-640-3.

propuestos, tomando como referencia el Trabajo de Fin de Grado de la musicóloga Ana Figueroa Pérez.²⁹ Dicha investigación, centrada también en el análisis de repertorio popular valenciano, ha servido de modelo organizativo, proporcionando una estructura eficaz para abordar los distintos niveles del análisis musical de forma clara y coherente.

El análisis melódico se planteó en dos niveles: uno de gran escala, centrado en el contorno y tipo melódico predominante, y otro más detallado, que incluyó el ámbito tonal, la nota final (como posible indicador modal o tonal), y la amplitud interválica media. La notación de alturas empleada se basa en el índice acústico del modelo franco-belga, descrito en la *Teoría de la música* de Joaquín Zamacois. El análisis rítmico consistió en establecer un esquema general de cada obra, identificando el compás predominante y las células rítmicas más frecuentes, diferenciadas mediante colores para facilitar su visualización y comparación.³⁰

Una vez completado el análisis a partir de las partituras, se pasó a un segundo nivel centrado en las versiones sonoras. En esta fase se prescindió de la partitura como fuente principal y se aplicaron nuevamente los parámetros del método *Cantometrics*, esta vez enfocados en la interpretación vocal y musical. Se analizaron aspectos como el tempo (regularidad y velocidad media), el registro predominante (zona del espectro vocal más frecuente), y parámetros de dicción y timbre como la agitación glotal, la amplitud vocal, la nasalidad, la aspereza, el acento, la articulación consonántica, el volumen general y sus variaciones dinámicas. Además, se tuvieron en cuenta elementos ligados a la ejecución vocal, como el uso de ornamentaciones, rubato, glissando, melismas y trémolo vocal, con el fin de caracterizar las prácticas interpretativas propias de la tradición oral. Todos estos resultados han sido organizados en una tabla resumen que sintetiza los aspectos más relevantes del análisis musical de cada pieza.

²⁹ FIGUEROA PÉREZ, ANA. *Estudio etnomusicológico de canciones populares de crítica sociopolítica en el Alcoy de finales del siglo XIX y principios del siglo XX* [en línea]. Trabajo Final de Grado. Alicante: Conservatorio superior de música de Alicante Oscar Esplà, 2024. Disponible en: <https://www.csmalicante.com/files/RCSMA/Docencia/TFG/TFG%2023-24/TFG%20Figueroa%20P%C3%A9rez,%20Ana.pdf>.

³⁰ ZAMACOIS, JOAQUÍN. *Teoría de la música (I)*. Barcelona: Idea Books, S.A., 2003. ISBN 978-84-8236-253-3.

1.5 Dificultades y facilidades

Una de las principales dificultades encontradas durante la realización de este trabajo ha sido la propia naturaleza del objeto de estudio. Al tratarse de música popular de tradición oral, ha resultado especialmente complejo acceder a fuentes primarias vinculadas directamente con los intérpretes originales de las piezas.

No obstante, frente a esta dificultad, cabe destacar también una importante facilidad que ha hecho posible el desarrollo del trabajo: la existencia de una rica tradición de recopilación y conservación del repertorio musical popular ilicitano por parte de investigadores, músicos y colectivos locales. Gracias al esfuerzo de quienes han trabajado por preservar este legado, hoy se dispone de diversas fuentes secundarias de gran valor: recopilaciones discográficas, libros especializados, revistas locales e incluso blogs y páginas web dedicadas a la memoria oral. Estos recursos han permitido acceder a letras, partituras y grabaciones que, aunque no procedan de los intérpretes originales, sí recogen versiones transmitidas dentro del imaginario colectivo.

Sin embargo, este mismo proceso de transmisión plantea otra dificultad añadida: al tratarse de un repertorio oral, muchas de las versiones actuales han sufrido modificaciones respecto a las originales. Las canciones han sido adaptadas, mezcladas o reescritas a lo largo del tiempo, lo que dificulta la reconstrucción exacta de su forma inicial. Esta variabilidad — característica inherente de la tradición oral— ha requerido un esfuerzo adicional de comparación y análisis crítico de las distintas versiones disponibles, con el fin de detectar patrones comunes, posibles interpolaciones y transformaciones significativas.

Por otro lado, también ha representado una ventaja importante el hecho de que, hasta el momento, no existía ningún estudio que abordase estas piezas desde un análisis puramente musical. Esta ausencia de antecedentes específicos ha supuesto una libertad total a la hora de definir el enfoque, la metodología y los criterios de análisis, permitiendo desarrollar un camino propio sin las limitaciones que a veces impone una bibliografía previa demasiado encorsetada. Esta libertad, lejos de suponer un obstáculo, ha sido una oportunidad para aportar una mirada original y construir un marco de análisis ajustado a las particularidades del repertorio.

1.6 Estructura

La estructura del presente trabajo ha sido diseñada con el propósito de ofrecer una visión completa, ordenada y coherente del repertorio objeto de estudio. A tal efecto, se ha articulado un esquema interno que permite abordar el análisis desde distintos niveles de profundidad y con una lógica progresiva.

El eje central del trabajo se desarrolla en el capítulo titulado Estudio de les *cançonetes de fil i cotó*, donde se lleva a cabo el análisis detallado de las piezas seleccionadas. Este capítulo se ha dividido en dos partes diferenciadas, cada una dedicada al estudio de una canción concreta. En ambas se sigue una misma estructura interna, organizada de forma tripartita, que permite abordar el objeto de estudio desde distintas dimensiones. En primer lugar, se expone un análisis textual centrado en los contenidos semánticos, formales y contextuales de la canción. A continuación, se presenta un análisis musical, que profundiza en los aspectos melódicos, rítmicos y estructurales de la pieza, tanto desde el punto de vista de la partitura como de la interpretación vocal registrada en audio. Finalmente, se plantea una síntesis interpretativa que recoge las principales conclusiones parciales derivadas de los dos niveles de análisis anteriores, poniendo en relación los elementos verbales y musicales para una comprensión integrada de la obra.

Esta organización interna permite establecer conexiones entre los distintos planos del análisis, favoreciendo una lectura transversal y enriquecida de cada pieza. Además del capítulo analítico, el trabajo incluye una introducción donde se presentan los objetivos, el marco teórico y la justificación de la investigación; un capítulo preliminar de contextualización histórica y cultural; un apartado de conclusiones generales; y una sección final de anexos que reúne transcripciones, cuadros comparativos y fuentes documentales relevantes.

1.7 Contexto histórico general

Para comprender en profundidad el contenido y la función de las canciones populares ilicitanas analizadas, resulta imprescindible situarlas dentro de su contexto histórico. Las piezas seleccionadas pertenecen a una tradición oral vinculada al día a día de la población

trabajadora de Elche entre finales del siglo XIX y principios del XX, un periodo de intensas transformaciones sociales, económicas e industriales.³¹

Durante estas décadas, la ciudad experimentó una transición desde una economía agraria y artesanal hacia una incipiente industrialización centrada en la fabricación de alpargatas, lo que dio lugar al surgimiento de una clase obrera urbana. Esta nueva realidad generó tensiones laborales que desembocaron en una sucesión de huelgas, conflictos sociales y formas de resistencia obrera que marcaron profundamente la vida cotidiana de los ilicitanos. Todo ello conforma el marco en el que estas canciones populares se transmitieron, se resignificaron y, en muchos casos, sirvieron como vehículo de expresión colectiva.

Durante las últimas décadas del siglo XIX, Elche vivió una profunda transformación económica y social motivada por la progresiva industrialización del municipio. Tradicionalmente vinculado a la agricultura y a la producción artesanal de esparto, cáñamo y lino, el modelo productivo ilicitano evolucionó con fuerza hacia la fabricación de alpargatas, actividad que se consolidó como eje central de la economía local. Esta producción, basada inicialmente en talleres familiares y trabajo a domicilio —principalmente femenino e infantil—, permitió un desarrollo industrial descentralizado, flexible y de bajo coste, pero también sumamente precario.

El crecimiento demográfico y la llegada de mano de obra procedente de comarcas cercanas consolidaron a Elche como uno de los principales polos fabriles del sudeste peninsular. Sin embargo, esta expansión no vino acompañada de mejoras laborales significativas. El sistema de trabajo a destajo, la ausencia de legislación y la arbitrariedad de los fabricantes a la hora de fijar precios y condiciones llevaron a la clase trabajadora a organizarse en gremios, sociedades de socorro mutuo y, más adelante, sindicatos.

Este proceso de toma de conciencia culminó en un ciclo de conflictos sociales cada vez más intensos. La huelga de 1903, que se prolongó durante nueve meses, se convirtió en uno de los episodios más significativos del movimiento obrero ilicitano. Le siguieron nuevos paros, como los de 1916, 1919 y el lock-out patronal de 1921, en un contexto marcado por la

³¹ Para la elaboración de este apartado, se ha tomado como referencia principal el libro *Cançonetes de fil i cotó*, que ofrece valiosa información contextual sobre el repertorio analizado.

inflación, el hambre y la intransigencia empresarial. Las luchas obreras reclamaban derechos básicos como la jornada de ocho horas, mejoras salariales o el reconocimiento sindical, frente a un modelo patronal que se negaba sistemáticamente a ceder espacio a la organización obrera.

Este clima de tensión social se vivió paralelamente al desarrollo cultural de la ciudad. En este contexto de precariedad y lucha, las canciones populares surgieron como forma de expresión colectiva, canalizando tanto el desahogo como la crítica irónica hacia la situación vivida. La oralidad, la música y las tradiciones festivas ofrecieron un marco en el que el pueblo ilicitano reafirmó su identidad frente a la incertidumbre de la modernidad industrial.

En el contexto de cambios sociales e industriales de finales del siglo XIX e inicios del XX, festividades como la Pascua, la Mona o el Día de la Ascensión ofrecían a la clase trabajadora de Elche un respiro frente a la dureza de la vida cotidiana, convirtiéndose en espacios clave de expresión colectiva. Más allá de su carácter lúdico, estas celebraciones canalizaban tensiones sociales, consolidaban vínculos comunitarios y servían como vehículos de crítica y afirmación identitaria.

La Pascua y la Mona, con raíces religiosas, agrícolas y populares, reunían a familias y vecinos en salidas al campo con comidas, juegos y canciones. Estas jornadas suponían una ruptura de la rutina fabril, reforzaban los lazos sociales y daban lugar a coplas de contenido burlesco o crítico, muchas veces ligadas a la actualidad local. Estas canciones, difundidas oralmente o en pliegos impresos, integraban una tradición performativa que fortalecía la cohesión social y el imaginario colectivo.

El Día de la Ascensión, aunque con fuerte carga religiosa, incorporaba prácticas populares como la recolección de hierbas aromáticas ("anar a fer herbetes") para elaborar herbero. Era una jornada de convivencia en la naturaleza, marcada por creencias mágicas y costumbres arraigadas que pervivieron en la tradición oral y en canciones como A fer herbetes. A pesar de su progresiva desaparición institucional, esta festividad se mantuvo viva a través del ritual familiar y el canto popular.

Las fiestas en Elche se estructuraban en torno a ciclos religiosos y agrarios, incluyendo celebraciones patronales y gremiales. Aunque la ley del descanso dominical se aprobó en 1904, en Elche la resistencia patronal retrasó su aplicación hasta 1924, reflejo de las tensiones entre tradición económica y derechos laborales. En este contexto, las fiestas también funcionaban como válvulas de escape y reafirmación cultural para una sociedad en proceso de industrialización.

El calendario festivo combinaba lo religioso y lo popular: procesiones, fuegos artificiales, música, bailes, toros, moros y cristianos, pasacalles o cucañas. Destacaban celebraciones como el Misteri d'Elx o la Venida de la Virgen, así como numerosas fiestas barriales. En todas, la música y la danza —especialmente el ball de carrer o les danses— constituían una expresión identitaria, colectiva y participativa, aunque muchas de estas tradiciones fueron perdiéndose con el tiempo.

El proceso de modernización, la emigración y la llegada de nuevos hábitos culturales transformaron o hicieron desaparecer muchas fiestas tradicionales. Sin embargo, algunas han perdurado como memoria viva de una cultura obrera rica en formas simbólicas, donde el canto popular seguía siendo canal de expresión, crítica y pertenencia.

Estas fiestas se celebran durante la segunda semana de agosto en Elche (Alicante), y están profundamente arraigadas en la tradición religiosa y cultural de la ciudad. Los actos festivos incluyen la ofrenda floral a la Virgen de la Asunción, patrona de Elche, la Nit de l' Albà, una espectacular noche de fuegos artificiales que tiene lugar el 13 de agosto y que ilumina toda la ciudad en honor a la Virgen, y, de manera muy destacada, la representación del Misteri d'Elx. Esta última es una obra sacro-lírica de origen medieval, cantada íntegramente en valenciano antiguo, que narra la Dormición, Asunción y Coronación de la Virgen María.³²³³ Se representa los días 14 y 15 de agosto en el interior de la Basílica de Santa María, y cuenta con un elaborado sistema escénico aéreo llamado “cielo” que permite la aparición de ángeles desde lo alto del templo, lo que la convierte en una representación única en Europa.³⁴ El

³² GÓMEZ MUNTANÉ, M., & MASSIP, F. *Misteri d'Elx / Misterio de Elche: consuetud de 1709*. [s. l.]: Tirant lo Blanch, [s. f.]. ISBN 978-84-9876-739-1.

³³ SANSANO BELSO, G. *La Festa d'Elx*. 1ª. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, [s. f.], pp. 1-76. ISBN 978-84-9717-488-6.

³⁴ PATRONAT DEL MISTERI D'ELX. *a “Festa” o Misteri d'Elx*. Elche: Patronat del Misteri d'Elx, 2008, pp. 1-224. ISBN 978-84-612-1896-7.

Misteri fue reconocido en 2001 como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO, y está protegido desde 1931 como Monumento Nacional. Esta representación no solo constituye una expresión artística de gran valor, sino que también es un emblema de la identidad cultural y religiosa ilicitana, movilizando cada año a miles de residentes y visitantes.

Tras las fiestas religiosas y locales, la "temporada de los baños" en Santa Pola representaba una prolongación del ciclo festivo. Las familias trabajadoras se trasladaban en masa para levantar barracas junto al mar, compartiendo comidas, bebidas, música y canciones en un entorno de convivencia temporal y sin jerarquías. Esta escapada veraniega simbolizaba un paréntesis de libertad y comunidad frente a las carencias del resto del año.

Este fenómeno, único por su escala y organización, convertía las playas en pueblos efímeros donde el canto improvisado y las tradiciones populares seguían cumpliendo una función social y emocional. Las coplas, los juegos, las comidas y los bailes creaban una experiencia de pertenencia y alegría que se recordaba como uno de los momentos más intensos del año para la clase trabajadora ilicitana.

2. ESTUDIO DE “*LES CANÇONETES DE FIL I COTÓ*”

En este apartado se va a exponer el desarrollo del presente trabajo. La dinámica que se va a llevar a cabo será la siguiente: cada una de las piezas a estudiar tendrá su propio apartado; dentro de cada una de estas se desarrollará un estudio dividido en un análisis textual, un análisis musical y una conclusión, donde se tendrán en cuenta los datos obtenidos en los análisis previos.

2.1 *Venim de la mar*

La canción popular *Venim de la mar* es una pieza tradicional del pueblo ilicitano que forma parte del patrimonio oral y festivo de la región valenciana. La canción se interpreta en valenciano y utiliza un lenguaje coloquial y humorístico. Se caracteriza por su tono festivo y costumbrista, el cual se verá en su análisis textual. Tradicionalmente, se interpretaba en las noches estivales junto al mar, especialmente durante las festividades de agosto, en un contexto de sociabilidad popular y celebración comunitaria.

2.1.1 Análisis textual

Análisis del contenido del texto

Para dar comienzo a este análisis del contenido del texto, se puede afirmar que esta versión concreta, de origen ilicitano, ha sido recogida en actos festivos locales y en entornos populares como las barracas de Elche y Santa Pola. Su interpretación está estrechamente vinculada a las *festes d'agost*, lo que evidencia su profunda relación con la cultura popular y el ciclo festivo de la ciudad.

A continuación, se presenta el texto que aparece en *Cançonetes de fil i cotó*:

Venim de la mar,

No portem diners,
anem a cal mestre
i no ha hi res que fer.

Mo n'anem a casa
en un malhumor,
de vore que venen,
de vore que venen,
les festes d'agost.

Si ha hi algun patrono
que toque el piano,
mosatros ballem,
i el paper de l'orso,
i el paper de l'orso,
mosatros farem.

Si el gremi vos peixca,
fumareu en pipa
d'eixa superior,
i en quatre banastres
aneu a la rambla,
que feu molta olor.

Venim de [...] festes d'agost.

El contenido del texto remite a experiencias compartidas por la clase trabajadora, especialmente aquellas relacionadas con el entorno marinero y la precariedad económica, elementos recurrentes en el repertorio popular valenciano. Esta dimensión sociocultural será objeto de análisis a continuación, donde se abordarán tanto el significado literal como las posibles lecturas simbólicas de la letra.

Cabe destacar, antes de entrar de lleno en la explicación textual verso a verso, que *Venim de la mar* es una canción que combina elementos de dos canciones populares ilicitanas: *Senyoreta Anselma* y *Ai esquirols*. Mientras las dos primeras estrofas se corresponden con

la primera de ellas,³⁵ en los versos posteriores se aprecian variaciones textuales que remiten a la segunda,³⁶ lo que sugiere una fusión oral tradicional adaptada al contexto local ilicitano.³⁷

La canción comienza con una afirmación directa y sencilla "Venim de la mar i no portem diners". La frase remite directamente a la costumbre popular de los ilicitanos de acudir a las playas de Santa Pola, especialmente durante el mes de agosto, cuando muchas familias trabajadoras pasaban el día o montaban barracas junto al mar. La mención a "no portem diners" refleja con naturalidad la situación económica modesta de quienes participaban en estas jornadas, sin tono de queja, sino como parte asumida del modo de vida popular.

“anem a cal mestre
i no hay res que fer.”

En el fragmento que sigue a continuación en la letra de la canción, se hace referencia a que los protagonistas van “a cal mestre i no hi ha res que fer”. Esta expresión alude probablemente a una figura de autoridad laboral, posiblemente un responsable de asignar trabajo. Este fragmento, por tanto, refleja una preocupación por la falta de trabajo, justo en el contexto de las fiestas de agosto, donde el deseo de celebración choca con la imposibilidad de acceder a recursos económicos.

“Mo n’anem a casa
en un malhumor,
de vore que venen,
de vore que venen,
les festes d’agost.”

^PPERAL, MARÍA ASUNCIÓN, SEMPERE, RAMON, y otros/as. *Cançonetes de fil i cotó*. Elche: Fundación Radio Elche, noviembre 2019, p. 505. ISBN 978-84-12-12380-7.

³⁶ PERAL, MARÍA ASUNCIÓN, SEMPERE, RAMON, y otros/as. *Cançonetes de fil i cotó*. Elche: Fundación Radio Elche, noviembre 2019, p. 123. ISBN 978-84-12-12380-7.

³⁷ PERAL, MARÍA ASUNCIÓN, SEMPERE, RAMON, y otros/as. *Cançonetes de fil i cotó*. Elche: Fundación Radio Elche, noviembre 2019, p. 523. ISBN 978-84-12-12380-7.

En cuanto a las “*festes d’agost*”, estas constituyen en Elche, una de las celebraciones más importantes y tradicionales de la ciudad, combinando manifestaciones religiosas, culturales y populares. Además, las “*festes d’agost*” son un momento clave para el encuentro social y la convivencia, especialmente para las familias obreras que aprovechan el verano para descansar y compartir tradiciones. Estas festividades, cargadas de simbolismo y arraigo, se desarrollan en un contexto en el que el ocio se entrelaza con las limitaciones económicas de muchos habitantes, otorgando a las celebraciones un carácter tanto festivo como de afirmación identitaria.

“Si ha hi algun patrono
que toque el piano,
mosatros ballem,
i el paper de l’orso,
i el paper de l’orso,
mosatros farem.”

En esta estrofa se mantiene el tono aparentemente festivo, pero con una carga irónica más evidente. La figura del patrono no se presenta únicamente como alguien que ameniza la fiesta, sino como un símbolo de autoridad económica. En el contexto de Elche, donde el tejido social estaba fuertemente vinculado a la industria del calzado, esta figura puede representar al jefe de taller o empresario que controla la posibilidad de ofrecer trabajo. La disposición de los protagonistas a “bailar” y “hacer el papel del oso” puede interpretarse como una metáfora de la necesidad y la sumisión: están dispuestos a hacer lo que sea — incluso humillarse o adular— si a cambio reciben algo, presumiblemente trabajo o dinero.

Esta estrofa retoma así el tema de la precariedad ya sugerido en los versos anteriores, manteniendo una crítica soterrada dentro de un tono ligero. A nivel textual, este momento también marca el inicio de una variación en la procedencia de los versos: mientras las primeras estrofas se inspiran en *Senyoreta Anselma*, esta parte de la canción parece tomar elementos de *Ai esquiroles*, con pequeñas modificaciones locales. Este tipo de hibridación era habitual en el repertorio oral valenciano, especialmente en contextos festivos, donde las canciones se transmitían, adaptaban y remezclaban libremente.

Tal como se recoge en el libro *Cançonetes de fil i cotó*, en la versión de *Venim de la mar* se introduce una modificación significativa respecto a la canción *Ai esquirols*. En la versión original, el “paper de l’orso” lo hacen los “esquirols”, término que, en el contexto del imaginario obrero, no alude al animal sino a los trabajadores que no secundan huelgas — aquellos que, lejos de solidarizarse con su clase, se alinean con los intereses del patrono y continúan trabajando, siendo vistos como traidores o “chupatintas” de los jefes—. Esta canción fue cantada por los obreros que sí secundaban la huelga alpargatera iniciada en febrero de 1903 en Elche —una de las más largas del movimiento obrero en la zona—,³⁸ como forma de crítica directa a los “esquirols” que la rompían, y que, además, con el dinero que obtenían, podían permitirse en julio acudir a la temporada de baños en las playas de Santa Pola, lo cual acentuaba aún más la brecha social y el resentimiento entre compañeros de clase.

En cambio, la versión que actualmente se analiza, sustituye a los “esquirols” por “nosotros”, reforzando así la carga irónica y autocrítica del verso. Este cambio no es menor: al asumir ellos mismos “el papel del oso”, los protagonistas de la canción se presentan como víctimas conscientes de una precariedad estructural, dispuestos incluso a humillarse o a “bailar” si eso implica obtener algo del patrón. Se convierte en una reflexión amarga sobre la condición obrera, marcada por la dependencia económica, la falta de alternativas y la renuncia forzada a la dignidad a cambio de subsistencia.³⁹

“Si el gremi vos peixca,
fumareu en pipa
d’eixa superior,
i en quatre banastres
aneu a la rambla,
que feu molta olor.”

³⁸ MONGE JUÁREZ, MARIANO. Orígenes del movimiento obrero en Elche: oligarquías, caciquismo y respuesta socialista, 1880-1903. *Nuestra historia* [en línea]. semestre de 2021, n.º 12. Disponible en: <https://revistanuestrahistoria.com/numero-12/>.

³⁹ PERAL, MARÍA ASUNCIÓN, SEMPERE, RAMON, y otros/as. *Cançonetes de fil i cotó*. Elche: Fundación Radio Elche, noviembre 2019, pp. 124 y 523. ISBN 978-84-12-12380-7.

Hasta ese momento, la canción *Venim de la mar* mantiene un tono coral: los hablantes se incluyen a sí mismos en el grupo social oprimido, pobre, sin trabajo, que “baila si hay un patrono que toque el piano”, etc. Pero en esta estrofa en concreto, el sujeto parece desplazarse hacia un “vosaltres” implícito —personas externas al “nosotros”—. Este aparente cambio de tono narrativo, que rompe con el enfoque coral del “nosotros”, puede explicarse si se considera la naturaleza compuesta de *Venim de la mar*.

Tal como se ha apuntado, la canción incorpora versos de *Ai esquirols*, una pieza popular crítica con los trabajadores que no secundaban la huelga alpargatera de 1903. Es posible, por tanto, que esta estrofa, originalmente dirigida a los “esquirols” en tono burlesco, haya sido incorporada sin una reelaboración profunda del punto de vista o del destinatario, conservando su estructura original por conveniencia melódica o tradición oral. En este caso, el “vosaltres” que aparece de forma implícita no parece deberse a un cambio intencionado dentro de *Venim de la mar*, sino más bien a que esta parte de la letra proviene de otra canción, y se ha mantenido sin apenas modificaciones. Aunque conserva su sentido crítico, relacionado con el mundo de la lucha obrera en Elche, no termina de encajar del todo con el “nosotros” que habla en el resto de la canción.

Sin embargo, la canción devuelve a su lugar con una sentencia cargada de simbolismo local: “aneu a la rambla, que feu molta olor”. En el contexto histórico de Elche, la rambla —zona que atraviesa la ciudad en dirección al Vinalopó— era conocida por su abandono, mal olor, acumulación de residuos y condiciones insalubres. La rambla se convirtió durante décadas en un vertedero urbano, foco de infecciones y lugar donde jugaban los niños entre suciedad y restos orgánicos. Así, mandar a alguien “a la rambla” significaba enviarlo simbólicamente a un lugar indeseado, que huele mal, equiparándolo a desperdicio o desecho social. Esta expresión local se carga así de desprecio y de burla, utilizada en la canción para ridiculizar y expulsar verbalmente a quienes han perdido el respeto del grupo, reafirmando los códigos morales y de pertenencia del mundo obrero ilicitano.⁴⁰

Comparativa de versiones textuales

⁴⁰ PERAL, MARÍA ASUNCIÓN, SEMPERE, RAMON, y otros/as. *Cançonetes de fil i cotó*. Elche: Fundación Radio Elche, noviembre 2019, p. 124. ISBN 978-84-12-12380-7.

La pieza *Venim de la mar*, ha sido recopilada por diferentes personas y medios a lo largo de los años. Esta pieza popular también se encuentra por primera vez recogida en el libro *Cançonetes de fil i cotó*. A partir de esta primera referencia, se han identificado diversas versiones de la canción, localizadas en partituras, manuscritos, grabaciones y también en artículos de prensa de la ciudad de Elche.

Tal como se ha mencionado previamente, a partir de esta fuente inicial ha sido posible identificar otras referencias complementarias. Una segunda versión localizada procede del archivo particular de José Vaello, donde aparece bajo el título *Senyoreta Anselma*. A continuación de este, se incluye un segundo texto identificado con el título *Venim de la mar*, precedido por el signo igual (“=”), lo que sugiere una posible relación o continuidad entre ambos que se comentará más adelante en este análisis.

También se ha consultado el blog Tradi-sons, un espacio dedicado a la investigación y conservación de música tradicional y funcional. En esta fuente se ha encontrado una partitura de la pieza objeto de estudio, la cual será citada en el análisis musical correspondiente. Asimismo, se incluye la letra de la canción, que no aparece integrada en la partitura, sino transcrita en el cuerpo del artículo.⁴¹

Cabe destacar un aspecto relevante respecto a esta fuente: la estructura de la letra que aparece en el artículo no se corresponde con la estructura musical de la partitura que lo acompaña, ya que ambas no cuadran rítmica ni formalmente. Sin embargo, al comparar esta partitura con la versión textual incluida en el libro *Cançonetes de fil i cotó*, se observa que la estructura de la letra recogida en dicha publicación sí se ajusta adecuadamente a la partitura. Esta discrepancia podría deberse al hecho de que los responsables de ambas versiones no son los mismos: en la partitura consultada, el arreglo y la transcripción musical son obra de Eliseu García, mientras que la versión de la letra ha sido recogida por Cristóbal Rentero. Esta diferencia autoral puede explicar la falta de concordancia entre ambos elementos.

Asimismo, se han localizado algunas fuentes sonoras que incluyen la letra de la pieza en los librillos adjuntos a los propios discos compactos. Uno de estos ejemplos se encuentra en el

⁴¹ RENTERO, CRISTOBAL y GARCÍA, ELISEU. Venim de la mar. En: *Tradi-sons* [en línea]. [s. f.]. Disponible en: <https://tradisons.home.blog/venim-de-la-mar/>

CD *Cançons populars d'Elx*, un recopilatorio de músicas tradicionales ilicitanas. En dicho librito se recoge la que constituye la cuarta versión documentada de la pieza objeto de estudio.⁴²

En el caso de la quinta versión documentada, correspondiente a la interpretación del grupo Cadafal,⁴³ fue necesario realizar un trabajo de transcripción auditiva de la letra a partir de la grabación, ya que no se ha localizado una versión escrita que la acompañe oficialmente. No se dispone, por tanto, de una fuente textual asociada a esta interpretación concreta, por lo que la letra ha sido extraída directamente a partir de la escucha atenta de la grabación.

Cabe señalar, además, que en esta interpretación se presentan de forma consecutiva las letras de dos canciones populares, *Venim de la mar* y *Senyoreta Anselma*. Aunque se trata de composiciones distintas, ambas comparten la misma melodía, ritmo y estructura musical, lo que permite su ejecución continua sin necesidad de modificaciones formales. Esta coincidencia se debe a que, como se ha explicado previamente, la primera de las canciones tiene su origen en la otra.

A continuación, se presenta una tabla comparativa que recoge las distintas versiones documentadas de la canción objeto de estudio. En dicha tabla se incluye la transcripción de las letras correspondientes a cada versión, destacando en negrita aquellas diferencias textuales que permiten identificar variantes significativas entre unas y otras.

Para establecer una base de comparación, se ha tomado como versión de referencia la que aparece en primer lugar en el proceso de búsqueda documental, concretamente la recogida en el libro *Cançonetes de fil i cotó*. A partir de esta versión inicial, se han contrastado las restantes, con el objetivo de analizar las transformaciones que ha experimentado el texto a lo largo del tiempo y en distintos contextos.

⁴² ALFOSEA, ÁNGEL. *Venim de la mar* [CD]. Elche, 2018.

⁴³ GRUPO CADAFAI. *Venim de la mar* [Grabación en línea]. Madrid: Fonomusic, 1990. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FbQSS5t9BVw>.

El orden en el que se presentan las distintas versiones responde al momento en que fueron halladas a lo largo de la investigación:

Versión Nº 1: <i>Venim de la mar</i>		Versión Nº 2: <i>Senyoreta Anselma = Venim de la mar</i>		Versión Nº 3: <i>Venim de la mar</i>	
Letra incluida en el libro <i>Cançonetes de fil i cotó</i>		Texto extraído de la partitura manuscrita de José Vaello		Letra incluida en el blog Tradi-sions	
Primera estrofa		Primera estrofa		Primera estrofa	
Venim de la mar,	5	Venim de la mar,	5	Senyoreta Anselma,	5
No portem diners,	5	no portem diners,	5	Sant Chaume vé,	4
anem a cal mestre	5	anem a cal mestre	5	Dies de playa,	4
i no ha hi res que fer.	5	i no hay rés que fer.	5	I de pollastret,	5
Segunda estrofa		Segunda estrofa		Segunda estrofa	
Mo n'anem a casa	5	Mo n'anem a casa	5	i si tu vols vindre,	5
en un malhumor,	5	en un malhumor,	5	te llevarem,	4
de vore que venen,	5	de vore que venen,	5	de cantinera,	5
de vore que venen,		de vore que venen		de cantinera,	
les festes d'agost.	5	les festes d'agost.	5	pa l'aiguarent	4
Tercera estrofa		Tercera estrofa		Tercera estrofa	
Si ha hi algun patrono	5	Senyoreta Anselma,	5	Despues quan ya estiga	5
que toque el piano,	5	Sant Jaume ve.	4	Planta la barraca	5
mosatros ballem,	5	dia de festa	4	A la vora del mar,	5
i el paper de l'orso,	5	i de pollastret,	5	Li direm a Anselma	5
i el paper de l'orso,				Cuant te desocupes,	5
mosatros farem.	5			arregle el sopar	5
Cuarta estrofa		Cuarta estrofa		Cuarta estrofa	
Si el gremi vos peixca,	5	si te'n vols vindre	4	Soparem bogueta,	5
fumareu en pipa	5	jo te'n portaré	5	Una ensalaeta	5
d'eixa superior,	5	de cantinera,	4	I uns llagostinets,	5
i en quatre banastres	5	de cantinera		I a la senyoreta,	5
aneu a la rambla,	5	bon aiguarent.	4	I a la senyoreta,	
que feu molta olor.	5			Un parell d'ouets	5
Quinta estrofa		Quinta estrofa		Quinta estrofa	
		Després quan estiga	5	Venim de la mar,	5
		plantà la barraca	5	No portem diners,	5
		a la vora del mar	5	anem a cal mestre	5
		Li ha dit a l'Anselma	5	i no ha hi res que fer.	5
		que quan desocupe	4		
		prepare el sopar.	5		

Sexta estrofa		Sexta estrofa		Sexta estrofa	
		Soparem bogueta	5	Mo n'anem a casa	5
		una ensalaeta	5	en un malhumor,	5
		i uns llagostinets	5	de vore que venen,	5
		i a la senyoreta	5	de vore que venen,	
		i a la senyoreta	5	les festes d'agost.	5
		un parell d'ouets.	5		
		Séptima estrofa			
		Si hay algun patrono	5		
		que toque el piano	5		
		vosatros balleu	5		
		y el paper de l'osso	5		
		y el paper de l'osso			
		vosatros fareu.	5		
		Octava estrofa			
		Si el gremi vos pexca,	5		
		fumareu en pipa	5		
		d'eixa superior	5		
		y en quatre banastres	5		
		aneu a la rambla	5		
		que feu molta olor.	5		

Versión N° 4: Venim de la mar		Versión N° 5: Venim de la mar	
Letra recogida en el librito adjunto al álbum <i>Cançons populars d'Elx</i>		Letra extraída de la escucha de la grabación interpretada por el grupo Cadafal en su álbum.	
Primera estrofa		Primera estrofa	
Venim de la mar,	5	Ai esquirols,	4
no portem diners,	5	Ganduls aprovats,	5
anem a cal mestre	5	Aneu a banyar-vos	5
i no hay rés que fer.	5	De lo alforrat	5
Segunda estrofa		Segunda estrofa	
Mo n'anem a casa	5	Mostros huelguistes	5
en un malhumor,	5	Aquí mos quedem	5
de vore que venen,	5	Que tenim vergonya	5
de vore que venen		Que tenim vergonya	
les festes d'agost.	5	I no traicionem.	5
Tercera estrofa		Tercera estrofa	
Senyoreta Anselma,	5	Si hi ha algun patró	5
Sant Jaume ve.	4	Que toque el piano	5
dia de festa	4	Vosatros balleu	5
i de pollastret	5	I el paper de l'orso	5
si te'n vols vindre	4	I el paper de l'orso	
jo te'n portaré	5	Vosatros fareu.	5
de cantinera,	4		
de cantinera			
pa aiguardent.	4		
Cuarta estrofa		Cuarta estrofa	
En sé quant estiga	5	Si el gremi vos pesca	5
Plantá la barraca	5	Fumareu en pipa	5
A la vora del mar,	5	D'eixa superior	5
Li he dit a l'Anselma	5	I en quatre banastres	5
Que quan desocupe,	5	Aneu a la rambla	5
prepare el sopar.	5	Que feu molta olor.	5
Quinta estrofa		Quinta estrofa	
Soparem bogueta	5	Després quan ja estiga	5
una ensalaeta	5	Planta la barraca	5
i uns llagostinets	5	A la vora del mar,	5
i a la senyoreta	5	Li direm a Anselma	5

i a la senyoreta un parell d'ouets.	5 5	Quan se desocupe, que arregle el sopar	4 5
Sexta estrofa		Sexta estrofa	
Venim de la mar, no portem diners, anem a cal mestre i no ha hi rés que fer.	5 5 5 5	Soparem bogueta, Una ensalaeta I uns llagostinets, I a la senyoreta, I a la senyoreta, Un parell d'ouets	5 5 5 5 5 5
Séptima estrofa		Séptima estrofa	
Mo n'anem a casa en un malhumor, de vore que venen, de vore que venen les festes d'agost.	5 5 5 5 5	Venim de la mar, no portem diners, anem a cal mestre i no ha hi rés que fer:	5 5 5 5
Octava estrofa		Octava estrofa	
Si hay algun patrono Que toque el piano Vosatros balleu I el paper de l'orso I el paper de l'orso Vosatros fareu.	5 5 5 5 5 5	Mo n'anem a casa en un malhumor, de vore que venen, de vore que venen les festes d'Agost.	5 5 5 5 5
Novena estrofa			
Si el gremi vos pesca Fumareu en pipa D'eixa superior I en quatre banastres Aneu a la rambla Que feu molta olor.	5 5 5 5 5 5		
Décima estrofa			
Venim de la mar, no portem diners, anem a cal mestre i no ha hi rés que fer:	5 5 5 5		
Undécima estrofa			
Mo n'anem a casa en un malhumor, de vore que venen,	5 5 5		

de vore que venen les festes d'agost.	5		
--	---	--	--

Tabla 1: Diferentes versiones de la canción popular Venim de la mar

En el análisis comparativo de las distintas versiones de *Venim de la mar* recogidas en la tabla, se observa una constante significativa: todas presentan una estructura híbrida en la que se combinan versos procedentes de *Senyoreta Anselma* y de *Ai esquirols*. Esta coincidencia refuerza la hipótesis previamente mencionada de que *Venim de la mar* no constituye una canción original en sí misma, sino más bien una reelaboración popular surgida de la tradición oral, en la que distintos intérpretes o recopiladores han incorporado —según su criterio o memoria— fragmentos de ambas canciones preexistentes.

Al comparar las cinco versiones analizadas de *Venim de la mar*, se observa que todas, con excepción de una, incluyen fragmentos añadidos procedentes de las canciones populares que componen esta pieza híbrida. La versión considerada como base del análisis —la primera en la tabla— ha sido tomada como referencia por representar el núcleo común de la canción. Todas las demás versiones, incorporan versos adicionales provenientes principalmente de *Senyoreta Anselma* y *Ai esquirols*, lo que confirma la naturaleza compuesta y flexible de la obra.

Se observa que, en algunas versiones, concretamente la número 4 y la número 5, se produce una variación en el pronombre utilizado en la sección que dice “si hay algún patrono... vosatros fareu”, donde se emplea “vosatros” en lugar de “mosatros”. Tal y como se ha señalado previamente, esta diferencia refuerza la idea de que no existe una coherencia interna absoluta en el uso de los pronombres entre las distintas versiones. Esta variabilidad evidencia la naturaleza mutable y no fija de la canción dentro de la tradición oral, donde cambios en la forma y el sujeto pueden deberse tanto a diferencias en la transmisión como a modificaciones intencionales o casuales por parte de los intérpretes o recopiladores.

Análisis métrico

El análisis métrico de *Venim de la mar* permite comprender la estructura rítmica del texto y su adaptación al canto tradicional. Se estudiará la disposición silábica de los versos, la presencia de repeticiones o estribillos y otros elementos formales que contribuyen a su carácter coral y participativo. Este enfoque ofrece una base útil para interpretar cómo la

métrica refuerza tanto el sentido como la función social de la canción en el contexto festivo y popular ilicitano.

En primer lugar, se van a presentar los versos con su correspondiente análisis métrico en el que se separarán las sílabas y se subrayará la tónica de la última palabra de cada verso:

Nº de verso	Texto del verso	Nº de sílabas
Estrofa 1		
1	Ve-nim de la mar,	5+1
2	No por-tem di-ners,	5+1
3	A-nem a cal mes-tre	6
4	i no hay res que fer.	5+1
Estrofa 2		
1	Mo n'a-nem a ca-sa	6
2	en un mal-hu-mor,	5+1
3	de vo-re que ve-nen,	6
4	les fes-tes d'a-gost.	5+1
Estrofa 3		
1	Si hi ha al-gun pa-tro-no	6
2	que to-que el pi-a-no,	6
3	mo-sa-tros ba-llem,	5+1
4	i el pa-per de l'or-so,	6
5	i el pa-per de l'or-so,	6
6	mo-sa-tros fa-rem.	5+1
Estrofa 4		
1	Si el gre-mi vos peix-ca,	6
2	Fu-ma-reu en pi-pa	6
3	d'ei-xa su-pe-rrior,	5+1
4	i en qua-tre ba-nas-tres	6
5	a-neu a la ram-bla,	6
6	que feu mol-ta o-lor.	5+1

Tabla 2: Tabla esquema de la métrica de Venim de la mar

Para el presente análisis métrico de *Venim de la mar*, se ha optado por aplicar las normas del cómputo silábico tradicional en lengua castellana. Aunque la letra se encuentra íntegramente en valenciano, debe tenerse en cuenta que en el momento en que esta canción se transmitía oralmente, el valenciano no formaba parte del currículo escolar ni se enseñaba de manera

reglada. Por este motivo, y considerando además que el análisis silábico resulta más coherente y funcional al aplicar las reglas métricas del castellano (como la sinalefa, el ajuste por acento final, etc.), se ha considerado adecuado utilizar dicho sistema para el recuento de sílabas en los versos.

El texto analizado presenta una estructura poliestrófica compuesta por cuatro estrofas. Todas ellas son isométricas, ya que mantienen una regularidad métrica al contar con seis sílabas por verso. Cabe señalar la presencia de licencias poéticas y fenómenos propios del catalán dialectal occidental. Por ejemplo, se emplea la forma “mosatros”, variante dialectal de “nosaltres”, así como la expresión “a cal Mestre”, una construcción lexicalizada equivalente a “a casa del mestre”, que ejemplifica una contracción típica del habla popular en determinadas regiones catalanohablantes.

El análisis métrico ha evidenciado que las dos primeras estrofas presentan una estructura regular, compuesta por cuatro versos de seis sílabas métricas —o cinco más una por terminar en palabra aguda— cada uno, lo que corresponde a versos hexasílabos de arte menor sin cesura, es decir, versos que no superan las ocho sílabas.

Por otro lado, las dos siguientes y últimas estrofas de la canción presentan una estructura diferente, compuesta por seis versos sin cesura cada una. Al igual que en las estrofas anteriores, cada uno de estos versos cuenta con seis sílabas métricas, por lo que también se trata de versos de arte menor. Esta ampliación del número de versos por estrofa mantiene la regularidad rítmica, pero introduce una variación estructural que contribuye a la dinámica interna del texto y a su musicalidad.

Análisis de la rima

A continuación, se presenta el esquema del análisis de la rima de la canción *Venim de la mar*:

Nº de verso	Texto del verso	Nº de sílabas
Estrofa 1		
1	Ve-nim de la mar,	-

2	No portem diners,	A
3	anem a cal Mestre	-
4	i no ha hi res que fer.	A
Estrofa 2		
1	Mo n'anem a casa	-
2	en un malhumor,	B
3	de vore que venen,	-
4	les festes d'agost.	B
Estrofa 3		
1	Si ha hi algun patrono	-
2	que toque el piano,	-
3	mosatros ballem,	A
4	i el paper de l'orso,	-
5	i el paper de l'orso,	-
6	mosatros farem.	A
Estrofa 4		
1	Si el gremi vos peixca,	-
2	fumareu en pipa	-
3	d'eixa superior,	B
4	i en quatre banastres	-
5	aneu a la rambla,	-
6	que feu molta olor.	B

Tabla 3: Esquema del análisis de la rima de Venim de la mar

Para abordar el análisis métrico de la pieza, se ha optado por dividir el texto en dos bloques diferenciados, atendiendo a la organización estrófica y a las características formales de cada parte. Las dos primeras estrofas presentan una estructura más breve, compuesta por cuatro versos cada una, mientras que las dos últimas se amplían hasta los seis versos. Esta división no solo responde a criterios cuantitativos, sino que también permite observar con mayor claridad las variaciones en los esquemas de rima, el tipo de verso y las posibles referencias a formas poéticas tradicionales. A partir de esta separación, se procederá a un análisis detallado de la rima y los recursos lingüísticos presentes en cada bloque.

En cuanto al esquema métrico, se observa que las dos primeras estrofas presentan un sistema de rima constante en el que coinciden únicamente las vocales finales de los versos, sin repetición de las consonantes, lo que nos sitúa ante un caso de rima asonante. Esta rima se

produce únicamente en los versos pares, mientras que los impares quedan libres, siguiendo así un patrón característico de las coplas tradicionales.

En la primera estrofa se aprecia un esquema de rima —A—A, donde los versos pares presentan rima asonante en -e, como ocurre entre “diners” y “fer”. En la segunda estrofa, el esquema varía hacia un —B—B, que destaca por la repetición de un pareado con rima también asonante, esta vez en -o, como en este caso en “malhumor” y “agost”. Estas estructuras muestran una clara influencia de la poesía popular, tanto en su disposición métrica como en la selección de las rimas.

Esta información, junto con la que se ha mencionado en el anterior punto de análisis métrico en que se afirmaba que los versos se componen de seis sílabas (versos hexasílabos) se estaría configurando como una estructura métrica característica de la copla tradicional: estrofas de cuatro versos de arte menor, en la que riman los versos pares en asonante (—A—A). Esta forma es muy representativa de la lírica popular y tradicional.

En cuanto al esquema métrico, se observa que las dos últimas estrofas presentan una configuración distinta respecto a las anteriores, tanto por su extensión como por su disposición rítmica. Cada una está compuesta por seis versos de arte menor (versos hexasílabos), lo que permite clasificarlas formalmente como sextillas, entendidas como combinaciones de seis versos cortos con rima alterna o libremente distribuida. En este caso concreto, la rima aparece en el último verso de cada grupo de tres, lo que refuerza la estructura interna de las estrofas en bloques de tres versos.

En la tercera estrofa se identifica un esquema de rima —A—A, aunque cabe destacar que la única rima verdaderamente relevante —por su coherencia con las estrofas anteriores— es la que se da entre los versos 3 y 6, con rima asonante en -e, como puede apreciarse en “ballem” y “farem”. El resto de las rimas en esta estrofa, aunque coincidentes en terminación, no responden a un patrón claro dentro del modelo general de la canción, lo que sugiere una cierta flexibilidad o ruptura respecto a la forma estrófica tradicional observada en los primeros bloques.

En la cuarta y última estrofa, se establece un nuevo esquema métrico, —B—B, que refuerza la idea de agrupación en tríadas y mantiene la rima asonante entre los versos 3 y 6, esta vez en -o, como ocurre en “superior” y “olor”. De nuevo, se aprecia cómo esta disposición conserva la lógica interna del tema al mantener la rima en el último verso de cada grupo de tres, integrando así elementos formales de la lírica tradicional en una estructura más amplia. La combinación de sextillas de arte menor con rima asonante discontinua confirma la conexión con formas populares, aunque con una cierta libertad compositiva que aporta variedad métrica a la pieza.⁴⁴

Análisis sintáctico

Después de haber examinado los aspectos métricos y de rima del texto, resulta pertinente abordar ahora su estructura sintáctica, con el objetivo de profundizar en la organización gramatical de los enunciados que lo componen.

Seguidamente, se llevará a cabo el análisis y descomposición de las oraciones que conforman el texto. Para ello, se tomará cada estrofa de la canción como una unidad oracional autónoma, que podrá ser clasificada como oración simple o compuesta, según corresponda. Dado que el texto se estructura en cuatro estrofas, el estudio abarcará un total de cuatro oraciones.

Desde el punto de vista sintáctico, la primera estrofa de *Venim de la mar* presenta una estructura compuesta por coordinación, en la que se articulan cuatro proposiciones conectadas mediante la yuxtaposición y la conjunción copulativa “i”. Cada oración, de tipo simple y enunciativo, refleja con claridad los rasgos de la oralidad popular, con sujetos elípticos recurrentes —nosaltres— y construcciones gramaticales directas. La primera proposición, “Venim de la mar”, se organiza en torno a un verbo principal (venim) acompañado de un complemento de régimen verbal introducido por la preposición “de”, lo que señala origen o procedencia. A continuación, “no portem diners” introduce una negación explícita con el adverbio “no”, seguida de un verbo transitivo (portem) y un complemento directo (diners), evidenciando la estructura mínima de una oración negativa. La tercera proposición, “anem a cal mestre”, presenta nuevamente una estructura verbal simple (a cal

⁴⁴ VARELA MERINO, ELENA, MOÍÑO SÁNCHEZ, PABLO, y JAURALDE POU, PABLO. *Manual de métrica española*. Madrid: Editorial Castalia, 2005. ISBN 978-84-9740-153-1.

mestre), propio del catalán occidental, que puede entenderse como complemento de régimen o bien como complemento circunstancial de lugar. Finalmente, la oración "i no hi ha res que fer" introduce una estructura más compleja, formada por una proposición principal impersonal con el verbo existencial "hi ha", negada por "no" y con un complemento directo "res", seguido de una proposición subordinada de relativo con antecedente explícito (que fer), que actúa como especificador del término anterior. Esta última construcción incorpora una subordinación no personal (verbo en infinitivo) que refuerza la idea de inactividad o ausencia de alternativas.

, Oración 1 / SV , O2 / SV , O3 / SV , O4 / SV ,

Venim de la mar, no portem diners, anem a cal mestre i no hi ha res que fer.

Verbo	C. de Régimen	Adv.	Verbo	CD	Verbo	CRV / CCL	Adv.	Verbo	CD	Verbo
	Verbal	neg.					Neg.	Imp.		

A partir de este análisis de la primera estrofa, puede concluirse que el texto construye su mensaje a través de una estructura gramatical aparentemente sencilla pero formalmente compleja. La estrofa se compone de una oración compuesta coordinada que enlaza cuatro proposiciones mediante la yuxtaposición y la conjunción copulativa "i". Esta estructura refleja una oralidad directa y espontánea, característica del habla popular, donde predominan los sujetos elípticos y los complementos preposicionales de régimen verbal, como “de la mar” o “a cal mestre”. El último enunciado, “i no hi ha res que fer”, introduce además una oración subordinada de relativo con antecedente explícito (“res”), lo que añade un matiz de complejidad a la construcción gramatical. En conjunto, la sintaxis de esta estrofa articula eficazmente un sentimiento compartido de precariedad, rutina y resignación, sin recurrir a estructuras sofisticadas, pero sí recurriendo a mecanismos sintácticos que refuerzan el tono colectivo, testimonial y realista de la canción.

, Proposición Ppal. , Proposición subordinada ,

Mo n'anem a casa en un malhumor, de vore que venen les festes d'agost.

Pron.	Verbo	CC Lugar	CC de Modo	Introduce la	Vbo.	CD
				subordinada		

Desde el punto de vista sintáctico, la frase puede analizarse como una oración compuesta que combina una proposición principal con una estructura subordinada causal. El sujeto es

elíptico (nosotros), y aparecen dos complementos: “a casa”, como complemento circunstancial de lugar, y “en un malhumor”, que puede considerarse un complemento circunstancial de modo o de causa emocional. A continuación, el segmento “de vore que venen les *festes d’agost*” funciona como una oración subordinada sustantiva introducida por la preposición “de” seguida de un infinitivo “vore”, el cual, a su vez, introduce una proposición subordinada con verbo conjugado (que venen les *festes d’agost*). Según el modelo de Vilà i Comajoan, esta construcción se interpreta como una subordinada sustantiva de complemento del nombre, ya que actúa como explicación de la causa del malhumor. Aunque no se explicita un sustantivo abstracto como “el fet” (el hecho), esta elisión es habitual en el habla popular y no impide que la estructura sea sintácticamente válida.

En definitiva, la frase transmite una relación causal entre el estado de ánimo del sujeto y la llegada de las fiestas, expresada mediante una combinación de estructuras sencillas y recursos propios del catalán oral tradicional. Esta formulación, lejos de ser un desvío gramatical, refuerza la autenticidad lingüística del repertorio popular, mostrando cómo la lengua cotidiana integra mecanismos complejos de subordinación con una apariencia formalmente simple.

N, Subordinada condicional, .P. Coordinada 1,

Si hi ha algún patrono que toque el piano, mosatros ballem

Nexo Vbo. Sujeto C. del nombre Sujeto Verbo

, Prop. Coordinada 2,

i el paper de l’orso mosatros farem.

Conj. CD Sujeto Vbo.

Cop.

La tercera estrofa presenta una estructura compuesta que combina subordinación y coordinación. En primer lugar, se introduce una proposición subordinada condicional encabezada por el nexos “si”. El verbo principal es “hi ha” (hay), una forma impersonal con valor existencial, cuyo sujeto explícito es “algun patrono”. A este sintagma nominal le sigue una proposición subordinada de relativo especificativa —“que toque el piano”— que funciona como complemento del nombre y concreta a qué tipo de patrón se refiere, añadiendo así una condición muy concreta para lo que sucede después. Esta parte

subordinada funciona como antecedente causal o circunstancial para las dos proposiciones siguientes.

A continuación, se encuentran dos proposiciones principales coordinadas unidas mediante la conjunción copulativa “i”. La primera —“mosatros ballem”— es una oración simple, de tipo enunciativo afirmativo, con el sujeto explícito “mosatros” (forma dialectal de “nosaltres”) y el verbo “ballem” en primera persona del plural. La segunda —“i el paper de l’orso mosatros farem”— presenta un orden inusual de los constituyentes: el complemento directo “el paper de l’orso”, se antepone al sujeto “mosatros”, produciendo un efecto de énfasis estilístico característico del habla popular. El verbo “farem” completa la acción.

, Prop. Sub. Cond , , Proposición subordinada ,

Si el gremi vos pesca, fumareu en pipa d’eixa superior

N Sujeto CD Vbo. Vbo. CC Instrum. CN

, Proposición Subordinada 2 ,

i en quatre banastres aneu a la rambla que feu molta olor.

CC CCModo Vbo. CCLugar Subordinada de Relativo

La frase objeto de análisis de la última estrofa de la canción, es una oración compuesta que combina subordinación condicional, coordinación copulativa y una proposición subordinada de relativo. En primer lugar, se encuentra una oración subordinada condicional introducida por el nexos “si”, que contiene la proposición “el gremi vos pesca”. Dentro de esta oración, “el gremi” es el sujeto explícito, el verbo “pesca” es el núcleo del predicado verbal, y el pronombre átono “vos” actúa como complemento directo de persona, siguiendo el modelo de análisis funcional que identifica las funciones sintácticas de los pronombres febles o clíticos, tal como se expone en el apartado 2.3.1 del manual de Vilà i Comajoan.⁴⁵

A esta subordinada condicional le sigue la oración principal, que está compuesta por dos proposiciones coordinadas mediante la conjunción copulativa “i”. La primera proposición principal es “fumareu en pipa d’eixa superior”, donde el verbo “fumareu” (fumaréis) actúa

⁴⁵ VILÀ I COMAJOAN, CARME. *Sintaxi bàsica del català*. Barcelona: Barcanova, 1990, p. 21. ISBN 84-7533-516-0.

como núcleo verbal, con un sujeto elíptico de segunda persona plural (vosaltres). “En pipa” y “d’eixa superior” son complementos circunstanciales de manera i de companyia o instrument, respectivamente, que aportan detalles sobre el modo y los medios del acto de fumar.

La segunda proposición coordinada es “en quatre banastres aneu a la rambla que feu molta olor”. Aquí, el sujeto también está elíptico (vosaltres), mientras que el verbo “aneu” (vais) funciona como núcleo verbal. “En quatre banastres” se interpreta como un complemento circunstancial de manera o medio, posiblemente con función irónica. “A la rambla” actúa como complemento de lugar, al que le sigue una oración subordinada de relativo explicativa, “que feu molta olor”, donde “que” retoma “la rambla” y el verbo “feu” tiene como sujeto también elíptico (vosaltres), siendo “molta olor” el complemento directo del verbo “fer”.

A partir del análisis sintáctico de esta estrofa, se confirma una vez más cómo la lengua de la tradición oral ilicitana integra estructuras complejas bajo una apariencia de simplicidad expresiva. La combinación de una subordinada condicional con dos proposiciones coordinadas, una de las cuales contiene a su vez una oración subordinada de relativo, demuestra un uso natural de la sintaxis que permite expresar ideas, establecer relaciones entre acciones y marcar matices o valoraciones, todo ello sin necesidad de utilizar estructuras gramaticales complejas.

2.1.2 Análisis musical

Para abordar el presente apartado, es importante recordar que el análisis musical se realizará siguiendo el método establecido en el manual de codificación *Cantometrics* de Alan Lomax, tal y como se expuso en la sección metodológica de este trabajo.

Comparativa de versiones musicales

Antes de proceder con el análisis, es importante señalar que se han localizado cinco partituras diferentes, procedentes de tres fuentes bibliográficas distintas mencionadas previamente en el apartado de análisis textual. La primera de las partituras aparece en el libro *Cançonetes*

de fil i cotó;⁴⁶ la segunda se encuentra, tal como ya se indicó, en el manuscrito de José Vaello,⁴⁷ conservado en su archivo musical personal, el cual se conserva actualmente en el Archivo de la Biblioteca Municipal de Elche, Pedro Ibarra. Durante el proceso de investigación, se localizaron dos partituras manuscritas adicionales dentro del archivo de Vaello, ambas con el mismo material musical que la canción *Venim de la mar*, aunque con textos diferentes.

La primera de ellas lleva por título *No alarmes la cosa*,⁴⁸ mientras que la segunda se titula *Pobres agüelos*.⁴⁹ A pesar del cambio en la letra, ambas versiones mantienen idéntica estructura musical, lo que sugiere que se trata de reutilizaciones del mismo soporte melódico con distintas intenciones textuales o contextos interpretativos.

A continuación, se presentan las cuatro partituras de las diferentes versiones mencionadas anteriormente:

⁴⁶ PERAL, MARÍA ASUNCIÓN, SEMPERE, RAMON, y otros/as. *Cançonetes de fil i cotó*. Elche: Fundación Radio Elche, noviembre 2019, p. 522. ISBN 978-84-12-12380-7.

⁴⁷ AHME. *Senyoreta Anselma = Venim de la mar* [Manuscrito]. Elche, [s. f.]. sig. MU-4367.

⁴⁸ AHME. *No alarmes la cosa* [manuscrit]. Elche, 1948. sig. MU-4378.

⁴⁹ AHME. *Pobres Agüelos* [manuscrit]. Elche, 1972. sig. MU-4380.

VENIM DE LA MAR

Ve - nim de la mar, no por - tem di - ners, a - nem a cal
mes - tre i no ha hi res que fer. Mo n'a - nem a
ca - sa en un mal - hu - mor, de vo - re que
ve - nen, de vo - re que ve - nen, les fes - tes d'a - gost. Si ha hi
al - gun pa - tro - no que to - que el pi - a - no, mo - sa - tros ba - llem, i el
pa - per de l'or - so, i el pa - per de l'or - so, mo - sa - tros fa - rem. Si el
gre - mi vos peix - ca, fu - ma - reu en pi - pa d'ei - xa su - pe - rior, i en qua - tre ba -
nas - tres a - neu a la ram - bla, que feu mol - ta o - lor. Ve - nim de la

Il·lustració 1: Versió N° 1 de *Venim de la mar*, hallado en *Cançonetes de fil i cotó*⁵⁰

⁵⁰ PERAL, MARÍA ASUNCIÓN, SEMPÈRE, RAMON, y otros/as. *Cançonetes de fil i cotó*. Elche: Fundación Radio Elche, noviembre 2019, p. 522. ISBN 978-84-12-12380-7.

10 **SENYORETA ANSELMA** "venim de la mar"

Temps de Havanna...

Se-ni-re-ta An-sel-ma, Sant Chau-me ré, dies de
 pla-ya, i de po-llas-tret, ~~si vols-te vol~~ vin-dre,
~~si tu vols~~
 lle-va-rem, de cau-ti-me-ra, de cau-ti-
 me-ra, pa l'ai-gua-ant. Des-pues enat gaes-
 PAR-LANT DE LO-
 ti-fa, plantá la ba-rra-caa la vo-ra del mar, li
 CU-REA SE-NO-RE-TA AN-SEL-MA MON TE-NIM QUI'A-VAR do M ALS
 di-rem An-sel-ma quant te des-o-cu-pes a ve-ure's so-por
 BAIS LA SI-RE-NA PA VO-RE LES XI ~~DES QUE VOLS QUE~~ LLAR
 so-pa-rem ho-que-ta, u-naen-sa-la-e-ta i uns lla-ros-ti-
 PA-LLA-KEM UN ~~DO M~~ AL SO DEL PI-A-NO ~~SOL 7^e~~ J A-LI MOLT A-
 nets ~~DO M~~ ~~GUST~~ i a la se-no-re-ta, i a la se-no-re-ta, un pa-rell de o-
 PEN-DREM U-NA AB-SEN-TA, PEN-DREM U-NA AB-SEN-TA ~~FEI EL CA-~~
~~QUETS!~~ ~~DO M~~ ~~GUST~~ ve-nim de la mar no por-tem di-ne's
 a-nem a ca'l mes-tre i no hay res que fer
 mon a-nem a ca-sa en un mal hu-mor de vo-re que
 re-nen de vo-re que re-nen les fes-tes d'A-gost

Joan Vaello

Ajuntament d'ELX
 Ajuntament d'ELX
 Ajuntament d'ELX

Ilustración 2: Versión N° 2 de Venim de la mar, encontrada en el manuscrito de José Vaello.⁵¹

⁵¹ AHME. Senyoreta Anselma = Venim de la mar [Manuscrito]. Elche, [s. f.], sig. MU-4367.

Letra: Joaquín Segura
Música: Venim de la mar

"No alarmes la cosa"
AÑ = 1948

ARCHIVO PARTICULAR
DE
JOSE VAELO

Ajuntament d'ELX
Jose Vaello
Poblet Marqués

Vo-lem di-fu-tar, pue-y aet-tem a - qui,
ves po-sant en tau-la, pas-te-tes i vi,
i si mos con-vi-es, de tot men-cha-rem,
bue-no, no hu di-gues, bue-no no hu di-gues mos sen-ta-
-rem. Si som pe-ga-lo-sos, no e-lar-mes la
co-sa que te-nim mo-ti-^{MO-TIU}ta, tui fe-res pro-
-me-sa de qu'a-qui vin-gue-rem el pa-sat es-tiu, i a-
-qui es-tem mo-sa-tros, po-san-mos en for-ma un bon "nu-fo-
-let" que mos-tra con-sen-sia, ra-cha re-fres-
-can-se, pa fer un co-ret.

Ilustración 3: Versión N° 4 de No alarmes la cosa, con música de Venim de la mar, encontrada en el manuscrito de José Vaello⁵²

"Pobres agüelos" Lletra: Joaquín Segura
Música: Venim de la mar

AÑ. 1972

ARCHIVO PARTICULAR
DE
Ajuntament d'ELX
JOSE VAELO

Ve-nim els a-gue-los, a dis-fru-tar,
u-nes cuan-tes ho-res, a-qui a la mar. Can-tem a-
-le-gres, a-le-gres can-tem, que vo-lem tin-dre, que vo-lem
tin-dre, el hu-mor con-tent. No chu-em al fut-bol, per que la fa-
-ti-ga mos tea-co-ra-lats, i per la re-
-lle-a la vi-da s'es-ca-fa dei-xant mos "to-vrats". Si
na-dem en l'ai-gua les for-ses mos fa-llen i ya es-tem per-
-duts, pa-riu-re'ls a-gue-los lo mi-llor que
pro-ra, son els chu-pa-chups.

Ilustración 4: Versión N° 4 de Pobres agüelos, con música de Venim de la mar, encontrada en el manuscrito de José Vaello⁵³

A continuación, se procederá a realizar un breve análisis comparativo entre las cinco versiones encontradas de *Venim de la mar*. Todas ellas coinciden en el uso de un compás de 2/4; sin embargo, presentan diferencias significativas en cuanto a la tonalidad. La primera versión, que se presenta en primer lugar, carece de alteraciones en la armadura y presenta cadencias que resuelven en Do, lo cual permite identificarla como una versión en Do mayor. La segunda versión también se encuentra escrita en Do mayor. No obstante, a partir de la tercera versión comienzan a apreciarse variaciones tonales más marcadas: la cuarta y la quinta versión incorporan tres sostenidos, situándose en La mayor.

Esta comparación entre versiones musicales permite constatar que, a pesar de mantenerse constantes ciertos elementos estructurales —como el compás binario de 2/4—, existen variaciones significativas en el plano tonal. Estas diferencias no solo reflejan posibles adaptaciones al registro vocal o al contexto interpretativo, sino que también subrayan la flexibilidad de las formas populares para ser reinterpretadas sin perder su esencia. En relación con lo analizado hasta el momento, estas variaciones tonales dialogan con la riqueza expresiva y la diversidad formal observada tanto en el plano métrico como sintáctico del texto, consolidando así la idea de una pieza moldeable y viva dentro del repertorio popular.

En lo que respecta al ritmo, las diferencias entre versiones son mínimas. Todas se articulan sobre la base de un tipo de patrón rítmico característico de la habanera —compás de 2/4 de tiempo lento con ritmos asincopados—⁵⁴ con un uso constante de las mismas figuras rítmicas y adornos similares. Asimismo, todas las versiones coinciden en comenzar de forma asincopada, lo que refuerza la coherencia interpretativa y estilística del conjunto, a pesar de las variaciones tonales previamente señaladas. No obstante, la primera de las versiones, tal como aparece en el libro *Cançonetes de fil i cotó*, presenta una particularidad llamativa: en lugar de iniciar con el ritmo habitual de semicorchea - corchea..., adopta una fórmula distinta de corchea – corchea..., lo cual la diferencia de todas las demás versiones conocidas.

⁵³ AHME. *Pobres Agüelos* [manuscrit]. Elche, 1972. sig. MU-4380.

⁵⁴ LATHAM, ALISON. *Habanera*. México D.F.: Fondo de cultura económica, 2008, p. 697. ISBN 978-607-16-0020-2.

Esta anomalía resulta aún más curiosa si se tiene en cuenta que *Venim de la mar* se genera a partir de la fusión de dos canciones populares anteriores: *Senyoreta Anselma* y *Ai esquirols*. En el mismo libro donde se encuentra esta primera versión de *Venim de la mar*, aparece también la partitura de *Senyoreta Anselma*, y en sus dos últimas estrofas —que coinciden con las dos primeras de *Venim de la mar*— el ritmo es justamente el habitual (semicorchea - corchea - semicorchea - semicorchea - corchea), el mismo que en el resto de versiones de *Venim de la mar* y no el que muestra la partitura incluida en ese mismo volumen.

Esta discrepancia podría deberse a varias razones: tal vez a una decisión editorial que buscaba simplificar la lectura rítmica para facilitar la interpretación, o bien a un error de transcripción que no fue corregido en ediciones posteriores. También cabe la posibilidad de que se tratase de una variante interpretativa concreta que fue recogida en ese momento y que posteriormente se estandarizó hacia una forma más coherente con el ritmo original de *Senyoreta Anselma*. En cualquier caso, este detalle revela la flexibilidad inherente a la transmisión oral y escrita de la música popular, donde pequeñas alteraciones pueden fijarse en la tradición a partir de una única fuente.

Las principales diferencias entre versiones ya han sido mencionadas anteriormente, y radican fundamentalmente en la incorporación de fragmentos textuales procedentes de las otras dos habaneras *Ai*, *Esquirols* y *Senyoreta Anselma*. Esto reitera que *Venim de la mar* surge de la combinación directa de estas dos habaneras, tanto a nivel melódico como textual. Al tratarse de una canción de tradición popular, es habitual que sus distintas versiones integren estrofas de ambas piezas, lo que explica la variabilidad en las letras según la fuente o el intérprete. Esta naturaleza híbrida y flexible es, a la luz de lo tratado previamente, una de las características esenciales del repertorio oral y tradicional.

Además de las fuentes escritas, se han localizado también fuentes sonoras que permiten respaldar y enriquecer el presente estudio musical. La primera de ellas forma parte del disco de grabaciones de música popular titulado *Cançons populars d'Elx*,⁵⁵ producido y dirigido por Ángel Alfosea (fallecido el 5 de noviembre de 2018, mismo año de estreno del

⁵⁵ ALFOSEA, ÁNGEL. *Venim de la mar* [CD]. Elche, 2018.

recopilatorio).⁵⁶ Esta versión es mucho más rica, instrumentalmente hablando, que las versiones que le siguen.

La segunda fuente sonora se encuentra en el segundo volumen del recopilatorio Cadafal,⁵⁷ una publicación dedicada a la música tradicional ilicitana. Este disco reúne una amplia selección de canciones populares de Elche, incluyendo tanto piezas ampliamente conocidas como otras en riesgo de desaparición debido a su escasa difusión. Además, destaca la recuperación de materiales de gran valor patrimonial, como el Romanç de Caterina, un romance de origen medieval cuya existencia era hasta entonces desconocida.⁵⁸

La tercera versión grabada identificada, ya mencionada previamente, proviene de una publicación en la plataforma YouTube. Esta interpretación fue realizada por un conjunto coral denominado Coral Jovenívola y subida al canal correspondiente el 25 de julio de 2017.⁵⁹ La Coral Jovenívola de Elche tiene sus orígenes en el coro del Instituto Pedro Ibarra. Tras su desvinculación del centro educativo, adoptó el nombre con el que actualmente se la conoce. Esta versión resulta ser la más próxima a la encontrada en *Cançonetes de fil i cotó* en cuanto a letra se refiere, pero no resultó ser una fuente útil para el análisis musical por ser una fuente a cuatro voces más culta, por lo que finalmente se seleccionó la versión del grupo la Tabala, que hace referencia a *Senyoreta Anselma*, como base para el análisis musical por ser una interpretación más cercana al canto popular, aunque no sea la letra exacta.

Estos materiales permiten abordar el análisis desde una perspectiva tanto documental como sonora. La partitura proporciona una base estructural clara sobre la que se puede estudiar el desarrollo melódico, rítmico y formal de la obra, mientras que la grabación ofrece información valiosa sobre la interpretación práctica: articulación, tempo, dinámica, inflexiones vocales o posibles variaciones no reflejadas en la notación.

⁵⁶ ORS MONTENEGRO, MIGUEL. *Alfosea, Ángel* [en línea]. [s. l.]: [s. n.], 5 febrero 2013. Disponible en: <https://www.elche.me/biografia/alfosea-angel>.

⁵⁷ GRUPO CADAFAI. *Venim de la mar* [Grabación en línea]. Madrid: Fonomusic, 1990. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FbQSS5t9BVw>.

⁵⁸ CADAFAI. Cançó popular. En: *Cadafal* [en línea]. [s. f.]. Disponible en: https://www.cadafal.es/CANCION_POPULAR.htm.

⁵⁹ CORAL JOVENIVOLA. *Venim de la mar i Senyoreta Anselma* [Grabación de audio en línea]. Elche, 25 julio 2017. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Y543EDXt2gA>.

Texto

Dentro del marco del análisis cantométrico propuesto por Alan Lomax, se aborda a continuación el primer parámetro que hace referencia al número 10 según el orden que le da Lomax, correspondiente a la repetición del texto y palabras sin sentido. En el caso de la canción analizada, se observa una estructura textual que presenta una notable repetición: las dos primeras estrofas se interpretan inicialmente y se repiten al final de la pieza, lo que les confiere, podríamos decir, una función de estribillo. Estas se ven intercaladas por dos estrofas centrales, lo que sugiere una organización tipo A-B-C-D-A-B.

Además, el cuarto verso de la tercera estrofa (“i el paper de l'orso”) se canta dos veces de forma consecutiva, reforzando aún más el carácter repetitivo de la composición. No se identifican en la interpretación sílabas sin sentido, material vocálico no semántico ni formas de expresividad extralingüística como onomatopeyas, balbuceos o vocalizaciones no léxicas, aspectos que también contempla este parámetro.

Según los criterios establecidos en el primer parámetro del manual, —de las palabras sin sentido— y considerando que aproximadamente la mitad del texto cantado corresponde a material reiterado de manera literal o casi literal, se codifica este parámetro con el valor “wo-no” correspondiente al punto 7. Esto indica un nivel moderado de repetición del texto, sin presencia de material carente de significado léxico.

Estructura fraseológica

Tal como se recoge en el parámetro 2 del método *Cantometrics*, relativo a la longitud de las frases melódicas, la canción analizada presenta una estructura bastante regular en cuanto a su organización fraseológica. Cuenta con una disposición asimétrica con inicio acéfalo y final conclusivo. A continuación, se presenta una imagen que ilustra la macroestructura del fraseo melódico, detallando la disposición y configuración de sus distintas unidades formales:

Score

Venim de la mar



Ilustración 5: Estructura fraseológica de *Venim de la mar*

La partitura presenta una organización macroestructural claramente segmentada en dos grandes secciones, diferenciadas visualmente en color verde. La segunda sección es ligeramente más extensa, ya que comprende tres compases adicionales en relación con la primera. En concreto, la primera sección abarca 16 compases, mientras que la segunda se extiende a lo largo de 19 compases.

Desde el punto de vista de su estructura interna, la primera sección se organiza en dos frases de igual extensión, compuestas por 8 compases cada una, y destacadas en color rojo. Ambas muestran ciertos paralelismos rítmicos y melódicos, aunque con ligeras variaciones, manteniéndose en todo momento el carácter rítmico propio de la habanera, que constituye el motor constante de la pieza. A su vez, cada una de estas frases se subdivide en dos semifrases de 4 compases (marcadas en color azul), lo que da como resultado una forma claramente simétrica y equilibrada.

En la segunda sección de la pieza, la organización interna mantiene una lógica estructural similar a la de la primera, tanto en su carácter melódico como rítmico. Esta sección está formada por dos frases de 10 y 9 compases respectivamente, las cuales, al igual que en la sección anterior, se dividen internamente en dos semifrases con una estructura rítmica semejante. Cada una de estas semifrases comprende cinco compases, salvo la última, que se reduce a cuatro. Todas ellas se han señalado en color azul para facilitar su identificación visual.

A diferencia de la primera sección —como ya se ha mencionado— esta segunda presenta una mayor duración global, lo que justifica la ligera ampliación de las semifrases en términos de número de compases. Es especialmente relevante destacar que la última semifrase de esta sección reproduce de forma exacta la última semifrase de la primera sección, lo cual contribuye a reforzar la unidad formal de la obra mediante la repetición y cierre simétrico.

En consecuencia, se puede concluir que la primera de las dos secciones se organiza en dos frases, cada una de ellas subdividida en dos semifrases de cuatro compases, con una duración aproximada de seis segundos por unidad. Según la tipología establecida por Lomax, esta configuración se corresponde con el punto 7 de su escala, que define frases de longitud media o normal —aquellas cuya duración oscila entre cinco y nueve segundos— y que se representan mediante el símbolo (P).

En lo que respecta a la segunda sección, cuyas semifrases presentan una ligera ampliación en su extensión, se observa un incremento de aproximadamente dos segundos en la duración de cada una. No obstante, se mantiene la misma configuración estructural que en la primera sección. Por tanto, puede afirmarse que la pieza en su conjunto se encuadra dentro del punto 7 de la escala de Lomax, correspondiente a frases de longitud media o normal, representadas por el símbolo (P).

En cuanto al punto número 3 del método empleado para este análisis musical, que se refiere a número de frases en una melodía, diferenciamos 4 frases, de las cuales podemos obtener el siguiente esquema:

Venim de la mar

Ilustración 6: Análisis de las secciones de *Venim de la mar*

Aunque ambas secciones presentan variaciones a partir del tercer compás, el hecho de compartir los dos primeros compases de forma idéntica, así como una estructura rítmica común característica de la habanera, permite considerarlas como secciones A y A', en lugar de A y B. Esta relación evidencia una organización formal basada en la variación temática más que en el contraste.

A pesar de la continuidad rítmica derivada del patrón característico de la habanera, las frases tercera y cuarta introducen un nuevo material melódico, con una extensión ligeramente mayor y sin repetir el inicio temático de las frases anteriores. Por tanto, y atendiendo tanto al contraste temático como a la función formal, es adecuado clasificarlas como secciones B y B', en contraposición a las secciones A y A' anteriores, que sí compartían un motivo inicial común.

Tras estas cuatro frases, se produce una repetición del material inicial, es decir, de las secciones A y A'. No obstante, dado que el parámetro 3 del sistema Cantometrics se refiere al número de frases anteriores a la primera repetición, únicamente se consideran estas cuatro

frases en el análisis. En consecuencia, se concluye que, en relación con dicho parámetro, la pieza se encuadra en el punto 5 del baremo (4/A), correspondiente a estructuras de 4 u 8 frases dispuestas asimétricamente, ya que, como se ha señalado previamente, las dos primeras frases presentan una duración algo menor en comparación con las dos siguientes y se dice que estas son asimétricas.

Melodía

En relación con el tipo melódico de la pieza, correspondiente al parámetro número 4, este clasifica la estructura formal de la melodía en trece categorías generales, ordenadas de las formas más sencillas a las más complejas. El objetivo es determinar de qué manera se organiza formalmente la canción a través de sus frases melódicas.

A continuación, se va a presentar el esquema de subsecciones melódicas que presenta *Venim de la mar*:

Venim de la mar

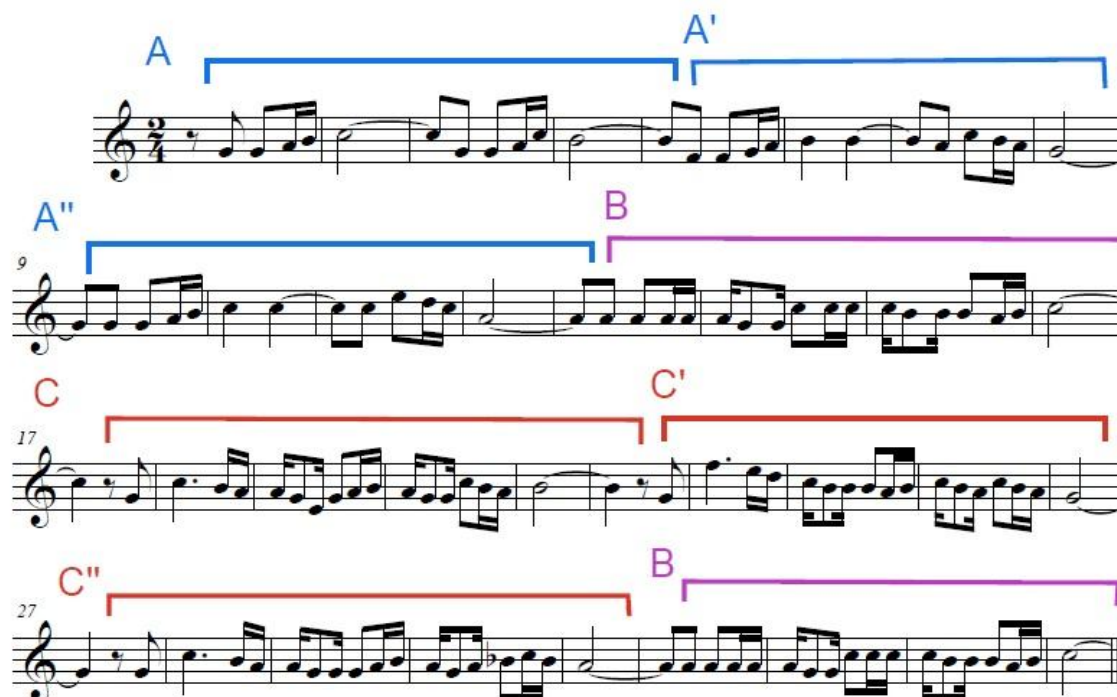


Ilustración 7: Subsecciones melódicas de *Venim de la mar*

Se aprecian claras similitudes estructurales entre algunas de las subsecciones que integran la obra. Desde el inicio, se puede identificar una primera subsección, que denominaremos A, con una extensión de cuatro compases. A esta le siguen una segunda y una tercera subsección, designadas como A' y A'', respectivamente. Aunque no comparten exactamente las mismas notas, mantienen una estructura melódica similar, especialmente en lo que respecta a los saltos interválicos, lo que justifica su clasificación como variantes de la sección A.

A continuación, aparece una cuarta subsección que denominaremos B, la cual cierra la primera mitad de la pieza. Esta sección presenta un material melódico y rítmico claramente diferenciado respecto a las tres anteriores, lo que justifica su clasificación como una nueva unidad formal. Cabe señalar que el final de esta primera mitad y la conclusión de la segunda —es decir, el cierre de la obra— son idénticos tanto en ritmo como en melodía, por lo que esta subsección también será designada con la letra B.

Esta coincidencia en el cierre de ambas mitades de la obra sugiere una voluntad de unificación formal por parte del compositor, reforzando la simetría estructural y aportando cohesión al conjunto. El hecho de que ambas secciones concluyan con el mismo material melódico y rítmico permite interpretar esta repetición como un elemento articulador que enmarca la pieza y contribuye a su sentido de cierre y equilibrio. Además, ambas mitades finalizan con una cadencia conclusiva en la tónica, lo que refuerza aún más la percepción de cierre formal y estabilidad tonal.

El inicio de la segunda sección de la pieza presenta una semifrase de cinco compases, que denominaremos C. A continuación, aparece una nueva subsección, sin relación directa con la sección anterior en cuanto a la melodía, pero rítmicamente igual, por lo que será identificada como C'. Posteriormente, se repite un material rítmicamente idéntico al de la sección C, con una notable similitud también en cuanto a su contenido melódico e interválico. Por tanto, esta última será clasificada como C'', al considerarse una variante de la sección original C.

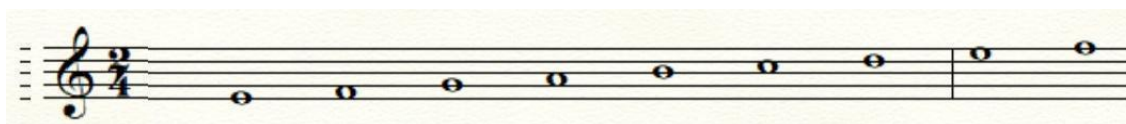
En conclusión, la pieza presenta una estructura articulada en las siguientes subsecciones: A, A', A'', B, C, C', C'', B. Esta organización, que combina repeticiones, variaciones progresivas y secciones contrastantes, se ajusta a la categoría de estrofa compleja con mucha variación (St*) según el parámetro 4 del método *Cantometrics*, lo que corresponde al punto 3 dentro de su escala de clasificación.

Respecto al parámetro 5 del método *Cantometrics*, que hace referencia al contorno melódico, la pieza puede asociarse con una forma ondulante (U). Esta clasificación se fundamenta en la presencia de movimientos melódicos tanto ascendentes como descendentes, en la alternancia entre intervalos conjuntos y disjuntos, así como en la aparición de notas repetidas o prolongadas. Todos estos elementos configuran un perfil melódico caracterizado por un flujo constante y variado en la altura sonora.

A continuación, se analizarán aspectos más específicos relacionados con la melodía y la altura de las notas. En este apartado, el estudio se centrará en el parámetro 6 del método *Cantometrics* de Lomax, que se refiere al ámbito total o registro melódico utilizado en la pieza. *Venim de la mar* abarca un intervalo que va desde mi³ hasta fa⁴, lo que equivale a

una novena menor. De acuerdo con la clasificación establecida por Lomax, dicho intervalo se encuentra dentro del rango comprendido entre la novena menor y la decimocuarta mayor, por lo que la pieza se sitúa en el punto 10 (10+) de este parámetro.

Las notas que delimitan el ámbito melódico aparecen de forma esporádica y con función mayoritariamente ornamental. Sin embargo, la nota más aguda (fa) destaca por su mayor duración y por introducirse mediante un intervalo de séptima menor —el más amplio del fragmento—, lo que le confiere cierta intención expresiva. Aunque no se trata de un clímax propiamente dicho, sí matiza la idea de una línea melódica con dirección o puntos de tensión.



melódico de la obra y determinar la tendencia interválica predominante, en correspondencia con lo establecido en el parámetro 8 del método *Cantometrics* propuesto por Lomax.

Intervalo	unísono	2ª m	2ªM	3ªm	3ªM	4ªJ	4ªAum.	7ªm
Veces que se repite	55	24	56	9	3	11	2	1

Tabla 4: Resumen del uso intervalico de Venim de la mar

El recuento interválico realizado pone de manifiesto que el intervalo de segunda mayor es el más frecuente en la pieza, con un total de 56 apariciones, seguido muy de cerca por el unísono, con 55 ocurrencias, es decir, tan solo una menos. A continuación, destacan las segundas menores, con 24 repeticiones. Estos datos evidencian una clara predominancia de los movimientos conjuntos en la construcción del discurso melódico.

En consecuencia, puede afirmarse que la melodía se desarrolla mayoritariamente a través de desplazamientos suaves y progresivos, lo cual refuerza la idea de una línea melódica de carácter fluido y estable, en la que se evita el uso recurrente de intervalos amplios o saltos abruptos. Este patrón contribuye, además, a la coherencia interna de la pieza y a su carácter expresivo contenido.

En relación con el parámetro 8 del método *Cantometrics*, que evalúa el tipo de movimiento interválico predominante, la obra analizada se clasifica en el punto 7 de la escala, correspondiente a melodías construidas mayoritariamente a partir de intervalos diatónicos, con una notable presencia de segundas mayores y una escasa utilización de saltos amplios. Esta tendencia queda reflejada en el recuento interválico, donde las segundas mayores registran 56 apariciones, seguidas muy de cerca por los unísonos, con 55 ocurrencias.

Aunque la frecuencia del unísono es considerable, no es suficiente para considerar la melodía como monótona, según los criterios establecidos por Lomax. En su clasificación, una melodía solo se encuadra en el punto 1 (monótona) cuando se mantiene prácticamente en la misma nota de inicio a fin, algo que claramente no sucede en esta pieza.

Tal y como se argumentó en el análisis correspondiente al parámetro 5, el perfil melódico se caracteriza por un contorno ondulante, con alternancia de movimientos ascendentes y descendentes que otorgan a la línea melódica un carácter fluido y dinámico. Por tanto, aunque el uso del unísono es recurrente, este no limita la movilidad melódica, sino que se integra dentro de una estructura de variaciones conjuntas, reforzando una expresión musical basada en la continuidad, la progresión gradual y la estabilidad tonal.

Los escasos saltos melódicos presentes en la pieza corresponden mayoritariamente a intervalos de cuarta justa, cuya aparición está principalmente asociada a la articulación de progresiones armónicas funcionales del tipo V-I (sol–do) o I-V (do–sol). Este tipo de recurso interválico está profundamente vinculado a la estructura tonal propia de la tradición occidental, en la que las cuartas (y sus inversiones, las quintas) desempeñan un papel esencial en la construcción del discurso armónico. En este contexto, la utilización puntual de dichos intervalos no responde a una lógica melódica libre o decorativa, sino que está claramente condicionada por la función armónica –como se ha mencionado anteriormente, la pieza se encuentra en Do mayor por su armadura y cadencias conclusivas–, aportando coherencia estructural y reforzando las funciones tonales fundamentales, como la tónica y la dominante, a lo largo del desarrollo musical.

Ritmo

A continuación, se procederá al análisis del componente rítmico de la obra, comenzando por el parámetro 9 del método *Cantometrics*, el cual hace referencia al esquema rítmico vocal general empleado a lo largo de la pieza.

En el caso de la obra analizada, esta se clasifica dentro del punto 6 de la escala correspondiente al parámetro 9 del método de Lomax, lo que indica la presencia de una métrica simple (Rv). Esta categorización se justifica por el uso de un compás binario (2/4), en el que los acentos se distribuyen de manera regular y sin presencia de desplazamientos acentuales ni irregularidades métricas significativas. La organización rítmica responde así a una estructura clara y predecible, característica de los sistemas métricos simples, en los cuales la acentuación natural del compás se alinea con la estructura formal del discurso musical, lo que favorece tanto su ejecución como su percepción auditiva.

Desde una perspectiva motívica o celular, es posible identificar en la pieza diversas unidades rítmico-melódicas de corta duración que se repiten y desarrollan a lo largo del discurso musical. Paralelamente, también se observan células de mayor extensión, claramente reconocibles por sus contornos melódicos y patrones rítmicos distintivos, que mantienen una coherencia interna entre sí. Aunque estas células pueden presentar ligeras variaciones en su configuración, conservan una identidad fácilmente perceptible, lo que pone de manifiesto un enfoque compositivo fundamentado en la repetición, variación y transformación de motivos. A continuación, se expone un esquema ilustrativo con ejemplos concretos extraídos de la obra:

Venim de la mar

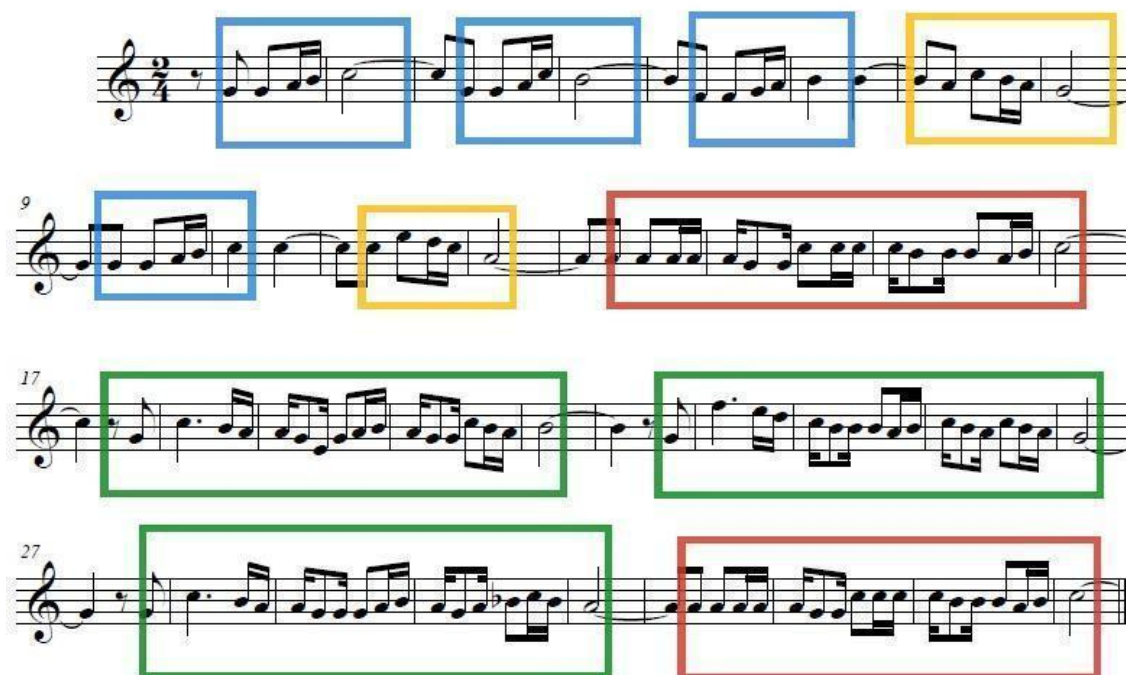


Ilustración 10: Esquema de los motivos utilizados en *Venim de la mar*

A continuación, se presenta, de manera más concreta, una tabla con el conteo de figuras rítmicas que aparecen a lo largo de toda la pieza:

Figura	Semicorchea	Corchea	Silencio de corchea	Negra	Negra con puntillo (ligada a corchea)	Blanca ligada a corchea	Blanca ligada a negra
Veces que se repite	84	59	3	4	7	9	4

Tabla 5: Recuento de figuras rítmicas en *Venim de la mar*

Tal como se refleja en la tabla, la semicorchea constituye la figura rítmica de mayor presencia e importancia a lo largo de la pieza. El discurso melódico se construye predominantemente a partir de agrupaciones consecutivas de semicorcheas, que aparecen en un total de 84 ocasiones, lo que contribuye a generar una textura rítmica ágil y fluida. Esta predominancia no solo aporta dinamismo al desarrollo musical, sino que también favorece una adaptación precisa del texto al ritmo silábico, permitiendo un avance constante de la línea melódica sin comprometer la claridad del fraseo.

Otras indicaciones

Una vez finalizado el análisis de los elementos formales y estructurales presentes en la partitura, se procede a abordar aquellos aspectos directamente relacionados con la interpretación de la obra, tomando como referencia la grabación sonora interpretada por el grupo La Tabala.⁶⁰ Este cambio de enfoque permite contrastar y complementar la información obtenida a través del análisis escrito con las decisiones interpretativas reales, poniendo especial atención a parámetros como la articulación, el tempo, la dinámica, el fraseo, así como a otros recursos expresivos que solo se manifiestan plenamente en el contexto de la ejecución musical.

El primer aspecto interpretativo que se analizará corresponde al tempo, vinculado al parámetro 10 del método Cantometrics. En la grabación seleccionada, se observa que la

⁶⁰ GRUP MUSICAL LA TABALA. *Venim de la mar* [CD]. Elche, 1988.

interpretación no mantiene una velocidad estrictamente constante en términos de pulsos por minuto (BPM), sino que presenta ligeras fluctuaciones naturales a lo largo de la ejecución.

Es importante destacar que Alan Lomax no establece valores numéricos precisos para cada punto del parámetro, sino que proporciona directrices cualitativas y generales. Por tanto, la clasificación debe realizarse de manera contextual y comparativa, teniendo en cuenta tanto el estilo musical como el carácter específico de la interpretación analizada. Aunque no se mantiene una velocidad fija, el tempo puede estimarse dentro de un rango aproximado de 50 a 60 BPM para la negra, lo que permite situarlo entre un tempo medio (*t*) o lento (*t*). Según las referencias del sistema de codificación, esto correspondería a los puntos 5 o 9 de la escala. Teniendo en cuenta lo anteriormente citado, se puede confirmar que, aunque no se mantiene una velocidad fija, el tempo puede estimarse dentro de un rango aproximado de 50 a 60 BPM para la negra, lo que permite situarlo entre un tempo medio (*t*). Según las referencias del sistema de codificación, esto correspondería al punto 9 de la escala.

En conclusión, el tempo fluctuante entre 50 y 60 BPM se ajusta adecuadamente al carácter expresivo y moderado típico de la habanera, cuya velocidad media se estipula en torno a negra = 60.⁶¹ Este margen de variación favorece un pulso regular pero flexible, que permite resaltar la sutileza rítmica y la expresividad propias de este género. La elección interpretativa, por tanto, no solo mantiene la autenticidad estilística, sino que también potencia la calidad comunicativa de la pieza.

En relación con el parámetro 11 del método *Cantometrics*, correspondiente al registro vocal predominante en la interpretación, es fundamental señalar que Alan Lomax no clasifica las voces según su altura absoluta, sino en función de su posición relativa dentro del registro natural del intérprete.

En el caso de la interpretación analizada, llevada a cabo por un grupo de voces masculinas, se identifican claramente diferentes secciones, un barítono y bajo.

⁶¹ WIKIPEDIA. *La habanera* [en línea]. [s. l.]: [s. n.], 19 mayo 2025. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Habanera>.

El ámbito en el que se desarrolla la línea vocal principal se sitúa en una franja que se corresponde con una zona media dentro del registro, lo que corresponde con el punto 7 del parámetro 11 (Mid).

Tipos de canto o dicción

El siguiente apartado está directamente relacionado con los tipos de canto o dicción, por lo que, de nuevo, se recurrirá la grabación anteriormente citada. Teniendo esto en cuenta, el siguiente aspecto a considerar es el parámetro 12 del método *Cantometrics*, que se centra en la sacudida glótica, permitiendo analizar con mayor detalle la forma de emisión vocal y la articulación del intérprete. En la grabación estudiada, se aprecia que el cantante no presenta una actividad glotal claramente perceptible, o esta es muy reducida. En consecuencia, este rasgo puede clasificarse dentro del punto 13 de la escala, correspondiente a una ausencia o presencia muy leve de sacudida glótica.

Respecto al parámetro 13, que evalúa la amplitud vocal predominante durante la interpretación, se observa una emisión vocal con un carácter tenso, estrecho y comprimido. Esta forma de emisión resulta coherente tanto con el registro medio en el que se desarrolla la línea melódica como con la proyección habitual del intérprete. Por estas razones, puede clasificarse en el punto 3 de la escala, identificado con la amplitud (NA), lo que indica una técnica vocal notablemente tensa y cerrada.

En relación con el parámetro 14 del método *Cantometrics*, que evalúa el grado de nasalidad en la emisión vocal, *Venim de la mar* puede situarse en el punto 13 de la escala. Este nivel se refiere a interpretaciones en las que la nasalización aparece únicamente en conexión con consonantes nasales, o bien en aquellas donde dichas consonantes tienden a suavizarse o suprimirse, resultando en una presencia mínima o nula de nasalidad perceptible en el canto.

El parámetro 15 del método *Cantometrics* se enfoca en medir el nivel de aspereza vocal, también conocida como ronquera o chirrido. Según Lomax, esta característica está relacionada con emisiones vocales muy forzadas o tensas, donde la voz adquiere una textura áspera o rasgada debido a una presión glótica elevada o a un uso expresivo intensificado.

En la grabación analizada, no se detecta en ningún momento una emisión que refleje forzamiento, tensión excesiva o distorsión en el sonido. La línea vocal se mantiene clara y limpia, por lo que se puede concluir que el grado de aspereza vocal es inexistente, correspondiendo así al punto 13 de la escala, que indica ausencia total de aspereza vocal.

Respecto al parámetro 16, que hace referencia al acento o énfasis en el inicio de los tonos cantados, se analiza la fuerza con la que el intérprete da comienzo a cada nota o sílaba melódica. Este elemento permite distinguir si el inicio de las frases o motivos musicales se realiza con una articulación suave, acentuada o muy enérgica.

En la grabación evaluada, el comienzo de las notas se percibe definido pero sin agresividad, con un nivel de acentuación equilibrado y bien controlado. Por ello, la ejecución se sitúa en el punto 7 del parámetro 16, correspondiente a un ataque moderado (No).

En estrecha relación con el parámetro anterior, el parámetro 17 se centra en la articulación de las consonantes, es decir, en el grado de nitidez y precisión con que se pronuncian durante el canto. En este caso, se observa una dicción clara y entendible, sin exageraciones en la marcación de las consonantes, pero tampoco con falta de definición o arrastre. Esta característica se corresponde también con el punto 7 (No).

Aspectos de la interpretación

El parámetro 18 del método *Cantometrics* se refiere a la intensidad sonora con la que se ejecuta la interpretación, considerando tanto el volumen general como la presencia de variaciones dinámicas relevantes a lo largo de la grabación. En el análisis realizado, se aprecia una sonoridad constante y bien regulada, sin fluctuaciones marcadas ni diferencias significativas entre las distintas secciones. Por esta razón, se asigna la codificación correspondiente al punto 7 (N).

Para cerrar el análisis de la interpretación, se examinan los parámetros vinculados al tipo de ejecución vocal, iniciando con el parámetro 19, el cual se centra en la presencia de ornamentación en la línea melódica. En la grabación estudiada, no se detecta el uso de adornos vocales destacados, ni se identifican deslizamientos característicos como *glissandos*

o el uso expresivo del *rubato* por parte del intérprete. En consecuencia, este aspecto puede codificarse dentro del punto 13 del parámetro 19, que corresponde a interpretaciones con escasa o nula ornamentación. Asimismo, los parámetros 20 y 21, que abordan específicamente el uso de *rubato* y *glissando*, respectivamente, coinciden ambos en el punto 9, lo que indica una presencia moderada o puntual de estas técnicas.

En cuanto a los parámetros 22 y 23 del método Cantometrics, que hacen referencia al uso de melismas y al trémolo vocal, el análisis de la grabación revela una articulación precisa de cada cambio de tono, sin que se detecten fragmentos melismáticos. Asimismo, las notas sostenidas carecen de cualquier indicio de trémolo que aporte un matiz expresivo adicional. Por tanto, la ejecución vocal corresponde al nivel 7 del sistema, caracterizado por una presencia escasa o inexistente tanto de melismas como de trémolos dentro del estilo interpretativo.

Una vez finalizado el análisis musical completo, se presenta la tabla del método *cantométrics* con los puntos determinados:

Tabla cantométrica																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																											
		Título canción																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																									
		Intérprete																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																									
		Localidad																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																									
		Fecha:																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																									
N.	N.L.	Parámetro	Puntos													Símbolos																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																											
1	10	Palabras sin sentido	1			4				7				10			13	WO	wo		wo-no	wo-NL																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																					

Tabla 6: Tabla resumen de los parámetros escogidos del sistema Cantometrics de Lomax en Venim de la mar

2.1.3 Síntesis final

Venim de la mar es una muestra representativa del patrimonio oral ilicitano, en la que tradición, crítica social y celebración se entrelazan. Su tono festivo oculta una mirada irónica sobre la precariedad laboral y la dependencia económica, aspectos vividos por la clase trabajadora local y expresados a través de una estructura coral y popular.

El análisis comparativo de sus versiones demuestra que no se trata de una canción original cerrada, sino de una composición híbrida nacida de la tradición oral, que combina versos de *Senyoreta Anselma* y *Ai esquiroles*. Esta variabilidad refuerza su carácter colectivo y mutable, reflejo de una cultura que se adapta, se transmite y se resignifica según el contexto social y festivo de cada momento.

La pieza que se analiza se presenta en compás de 2/4 y se enmarca claramente dentro del estilo de la habanera, lo cual le confiere un carácter rítmico marcado, pausado y fácilmente reconocible. La pieza emplea versos hexasílabos con rima asonante en los pares, recurso típico de la lírica popular, que refuerza su función colectiva y oral.

La estructura musical se divide en dos grandes partes, siendo la primera la que va del compás 1 al 16. Esta sección inicial está formada por dos frases de ocho compases cada una, subdivididas a su vez en semifrases de cuatro compases. Toda esta organización responde a una lógica formal equilibrada y simétrica.

Melódicamente, esta primera parte se construye sobre un motivo que oscila en su desarrollo pero que tiende a descender al cierre de cada semifrase, como puede apreciarse en la línea Do-Si-Si-La. A pesar del ritmo ligero y del movimiento ondulante de la melodía, este descenso progresivo aporta un matiz expresivo más profundo, casi subconsciente, que sugiere cierto peso emocional. Este contraste entre lo juguetón y lo que “tiende a bajar” funciona como una metáfora musical de la canción misma: lo que parece alegre en la superficie, encierra en realidad una reflexión sobre la precariedad económica, la falta de

trabajo y la resignación colectiva, especialmente evidenciada en versos como “no portem diners”.

Siguiendo con la segunda parte de *Venim de la mar* (compases 17 al 35), observamos una variación tanto en la estructura como en los parámetros melódicos y rítmicos. Esta sección dura tres compases más que la primera y presenta estrofas de seis versos en lugar de cuatro, lo que rompe la simetría anterior y aporta mayor amplitud formal. Su procedencia textual y melódica se relaciona con la canción popular *Ai esquirols*, y al igual que en la primera parte, conserva el ritmo característico de habanera. Sin embargo, aquí los ritmos son más ágiles y las melodías más ondulantes y juguetonas, lo que refuerza el tono irónico y burlesco de esta sección.

Melódicamente, se observa un cambio significativo en el ámbito: mientras que la primera parte abarca una séptima, esta segunda se expande hasta una novena, lo que permite un mayor vuelo expresivo. Esta diferencia también tiene un reflejo simbólico: la primera parte, aunque aparentemente ligera, encierra una cierta profundidad emocional —acentuada por las semifrases descendentes—, mientras que la segunda, con frases más amplias y dinámicas, adopta un carácter más alegre en apariencia, aunque intensifica el sarcasmo del contenido. Esta alegría fingida se contrapone al trasfondo de precariedad que persiste: la disposición de los protagonistas a “bailar” o hacer “el papel del oso” si hay un patrón que toque el piano revela una actitud de sumisión forzada, de humillación consentida a cambio de un mínimo de sustento.

Resulta también revelador que en la última estrofa de esta sección —y de la canción— se produzca un giro en el sujeto gramatical, pasando del “nosaltres” al “vosaltres”. Este cambio de voz puede explicarse por la incorporación directa de versos provenientes de *Ai esquirols*, donde el tono era más confrontativo y dirigido contra los “esquirols”. En ese contexto, el “vosaltres” se empleaba para interpelar de forma despectiva a quienes traicionaban la causa colectiva. Su inclusión aquí, sin reelaboración, conserva ese sentido de crítica y burla, aunque disonante respecto al resto de la canción, lo que evidencia el carácter híbrido y oral de su transmisión.

En definitiva, *Venim de la mar* se construye a partir de ritmos y melodías sencillas, fácilmente memorizables y accesibles para todo tipo de intérpretes, incluidos niños, lo cual encaja con su origen popular y su función dentro del ámbito festivo y familiar. A ello contribuye también una sintaxis directa y coloquial, que facilita su transmisión oral generación tras generación. Además, la letra remite a elementos del día a día conocidos por cualquier ilicitano, como las “*festes d’agost*”, las playas de Santa Pola o la rambla, reforzando así el sentimiento de pertenencia comunitaria. Todo ello convierte la pieza en un vehículo eficaz de memoria colectiva y expresión identitaria.

2.2 *Venim de fer Herbetes*

La canción popular ilicitana *Venim de fer Herbetes* es una pieza tradicional que refleja las costumbres y el folclore de Elche en torno a la festividad del Día de la Ascensión. Esta y otras canciones se cantaban tradicionalmente durante las salidas al campo para recolectar hierbas aromáticas, una práctica conocida como "fer herbetes".⁶²

2.2.1 Análisis textual

Análisis del contenido del texto

Para dar comienzo a este análisis textual, se puede afirmar que la canción *Venim de fer Herbetes* constituye un valioso testimonio del imaginario popular ilicitano, aludiendo a prácticas tradicionales, paisajes locales y formas de vida estrechamente vinculadas con el ciclo festivo, la medicina natural y la cultura oral. Su contenido permite identificar aspectos significativos de la sociedad tradicional de Elche, especialmente en torno a la festividad de *l'Ascensió*.

El verso "Venim de fer herbetes per l'Ascensió" remite a una costumbre ampliamente documentada en diversas zonas del ámbito valenciano y mediterráneo: la recolección de plantas aromáticas y medicinales coincidiendo con la festividad de la Ascensión de Cristo, que se celebra cuarenta días después de Pascua. Como bien apuntan en *Cançonetes de fil i cotó*, antes se celebraba el jueves de la sexta semana pascual, pero en la actualidad, ese día ya no es festivo, por lo que la Ascensión se celebra el domingo siguiente.⁶³

En el caso de Elche, esta actividad tenía lugar en entornos naturales cercanos como la serra del Pantano, espacio que aparece mencionado explícitamente en la canción ("de la serra 'el

⁶² AJUNTAMENT D'ELX. *Descubre Elche*. Diario información. Elche: [s. n.], 2006. Disponible en: <https://publicaciones.elche.me/DescubreElche/files/basic-html/page1.html>.

⁶³ PERAL, MARÍA ASUNCIÓN, SEMPERE, RAMON, y otros/as. *Cançonetes de fil i cotó*. Elche: Fundación Radio Elche, noviembre 2019, p. 337. ISBN 978-84-12-12380-7.

Pantano les he fet jo”). Este lugar, además de su valor paisajístico, representa una geografía simbólica para la población ilicitana, ligada tanto al ocio rural como al aprovechamiento de los recursos del entorno. Concretando más, los merenderos que hay en el entorno del Pantano siempre han sido (y siguen siendo en la actualidad) lugar de celebración para los dos lunes de “mona”.⁶⁴

La actividad de fer herbetes respondía tanto a una motivación festiva —pasear por el campo, disfrutar del día en comunidad— como a una funcionalidad curativa y doméstica, ligada al gusto popular por preparar y consumir infusiones elaboradas con las hierbas recogidas, valoradas por sus propiedades medicinales y su papel en la vida cotidiana. Así se expresa en los versos:

"Totes les herbes que jo he fet
les he enrollat en un feixet,
per si a la dona li fa mal
el cap, la panxa o el quixal."

Este fragmento hace alusión al uso terapéutico de las plantas recogidas, que eran guardadas en pequeños atados (feixets) y utilizadas posteriormente como remedios caseros para dolencias comunes: dolor de cabeza, de estómago o de muelas. Se trata de una práctica heredada de la sabiduría popular y de la medicina tradicional, donde las mujeres, especialmente, tenían un papel central en su transmisión.

La canción también presenta elementos de humor popular y tono picaresco, muy característicos de la tradición oral valenciana. Un ejemplo de ello es el pasaje:

"i el setge que portava
me l'han furtat, me l'han furtat."

⁶⁴ En Elche, los dos Lunes de Mona son celebraciones populares muy arraigadas que combinan tradición, religión y convivencia. El primero, tras la Semana Santa, y el segundo, en honor a San Vicente Ferrer, reúnen a familias y amigos en espacios naturales para compartir la mona de Pascua, destacando su carácter festivo e identitario dentro de la cultura ilicitana.

Aquí, la pérdida o robo del “setge” (asiento o taburete que el cantante llevaba consigo al campo) se presenta con un tono ligero y burlón. Esta mención al objeto cotidiano sugiere una escena vivida, cercana, donde los pequeños incidentes forman parte del recuerdo colectivo y del tono festivo del día.

La canción finaliza remarcando la importancia lúdica y emocional del evento:

"no ha hi millor ratet,
ni més diversió,
quan venim de fer herbetes
el dia de l'Ascensió."

Este cierre destaca el valor afectivo de la tradición: “no hay mejor rato ni más diversión” que ir a recoger hierbas ese día. Así, la canción transmite la dimensión comunitaria, intergeneracional y recreativa de la jornada, que no solo tenía fines prácticos, sino que también servía para reforzar los lazos sociales y el sentimiento de pertenencia.

Comparativa de versiones textuales

En primera instancia, esta pieza folklórica se encuentra en el libro *Cançonetes de fil i cotó*. En este libro se halla la letra de la misma. Además, en la misma partitura se señala que la letra de la canción pertenece a Antonio Sánchez Martínez.⁶⁵

En una segunda instancia y búsqueda documental, se encuentra la partitura manuscrita de José Vaello en el archivo de la biblioteca municipal Elche “Pedro Ibarra” con unas pequeñas diferencias en la letra de la misma con respecto a la primera versión encontrada.⁶⁶ Más adelante se expondrán estas diferencias.

⁶⁵ PERAL, MARÍA ASUNCIÓN, SEMPERE, RAMON, y otros/as. *Cançonetes de fil i cotó*. Elche: Fundación Radio Elche, noviembre 2019, p. 348. ISBN 978-84-12-12380-7.

⁶⁶ AHME. *Venim de fer Herbetes* [Manuscrito]. Elche, [s. f.]. sig. MU-4351.

A continuación, se presenta el texto que aparece en *Cançonetes de fil i cotó*:

Venim de fer herbets
per l'Ascensió
de la serra 'el *Pantano*
les he fet jo.

Porte cantauesso
i raboigat,
i el setge que portava
me l'han furtat.

(Bis)

Totes les herbes que jo he fet
les he enrollat en un feixet,
per si a la dona li fa mal
el cap, la panxa o el quixal.

no ha hi millor ratet,
ni mes diversió
quan venim de fer herbets
el dia de l'Ascensió.

(Bis)⁶⁷

Como se ha mencionado anteriormente, se encuentran algunas diferencias textuales con respecto al manuscrito de José Vaello. En el segundo verso “per l'Ascensió”, José Vaello escribe “Asunció”, cosa que no repite en el último de los versos de la canción como hace la versión del libro. En el texto de Vaello, se observa primero el uso de “Asunció” y

⁶⁷ PERAL, MARÍA ASUNCIÓN, SEMPERE, RAMON, y otros/as. *Cançonetes de fil i cotó*. Elche: Fundación Radio Elche, noviembre 2019, p. 349. ISBN 978-84-12-12380-7.

posteriormente “Ascensió”, lo que sugiere la presencia de una errata.⁶⁸ Se emplea el término “Ascensión” para referirse a Jesús, dado que, al ser considerado Dios, ascendió por sí mismo al cielo. En cambio, se utiliza “Asunción” para la Virgen María, ya que, al ser humana, no subió por sus propios medios, sino que fue elevada al cielo por Dios. Esta confusión resulta comprensible, dado que la festividad de la Asunción de la Virgen constituye la celebración más significativa en Elche. También hay una pequeña variación en la forma de expresar el “millor ratet de més diversió” donde Vaello canta “millor ratet i divertisió”. De nuevo, hace alusión a lo mismo en ambas versiones, pero expresado de forma distinta.

Se encuentra otra diferencia en el texto de Vaello donde apunta que aquello que le han robado es el “feixet”, es decir, el propio racimo de hierbas, mientras que a la versión de *Cançonetes de fil i cotó*, lo que le roban al intérprete, es el “setge”, es decir, el asiento que el intérprete usa para sentarse a recoger hierbas y no cansarse.

Se encuentran más diferencias importantes en la letra de ambas versiones, como en la tercera estrofa, donde la versión de *Cançonetes de fil i cotó* hace referencia a los dolores que pueda tener la supuesta mujer del cantante en “el cap, la panxa o el quixal”; mientras que en la versión de Vaello se dice “per si a la dona li sap mal, s’ensen la Vila, Pla i Rabal”. Aquí las dos frases no tienen relación como en la primera versión y cambia de tercio refiriéndose a barrios de Elche que se “encienden”, supuestamente, con esto se refiere a que se llenan de vida o actividad, que hay alegría, bullicio o fiesta, que se iluminan o hay algo extraordinario ocurriendo.

Algunas contracciones también varían de una versión a otra, como “qu’els he fet jo” en caso de la versión de Vaello, en lugar de “les he fet jo” o “m’els enrollat” como alternativa a “les he enrollat”.

En la versión manuscrita de Vaello se observan formas gráficas que, desde una perspectiva normativa actual, podrían considerarse impropias, como el uso de 'yo' en lugar de 'jo' o 'cuan' en vez de 'quan'. No obstante, conviene señalar que en la época en que fue redactado el texto

⁶⁸ VÉRTIZ GUTIÉRREZ, JUAN ANTONIO. ¿Por qué son diferentes la Ascensión del Señor y la Asunción de María? En: *catholic.net* [en línea]. [s. f.]. Disponible en: <https://es.catholic.net/op/articulos/79928/por-que-son-diferentes-la-ascension-del-senor-y-la-asuncion-de-maria.html?utm>

aún no se había producido una normalización ortográfica del valenciano, por lo que dichas variantes deben entenderse como manifestaciones de un idioma vivo y en evolución, más que como faltas de ortografía en sentido estricto.

En el libro, se hace una escueta referencia a que también se encuentra esta pieza en *Cançoner valencià* de José Climent⁶⁹ con algunas variantes en la letra, aunque las diferencias con la versión de Vaello son mínimas, solamente cambia que en lugar de decir “s’encén la Vila...”, dice “visca la Vila...” y en lugar de decir “ratet” dice “moment”

Una vez aclaradas estas diferencias, ahora se va a llevar a cabo el estudio de las referencias a nivel textual, de la versión que aparece en *Cançonetes de fil i cotó*.

Análisis métrico

En primer lugar, se va a realizar el análisis métrico en el que se separarán las sílabas y se subrayará la sílaba tónica:

Nº de verso	Texto del verso	Nº de sílabas
Estrofa 1		
1	Ve-nim de fer her-be-tes	7
2	per l'As-cen-sió	4+1
3	de la ser-ra _ el Pan-ta-no	7
4	les he fet jo.	4+1
Estrofa 2		
1	Por-te can-ta-ues-so	6
2	i ra-boi-gat,	4+1
3	i _ el set-ge que por-ta-va	7
4	me l'han fur-tat.	4+1
Estrofa 3		
1	To-tes les her-bes que jo _ he fet	8+1
2	les he _ en-rot-llat en un fei-xet,	8+1
3	per si _ a la do-na li fa mal	8+1
4	el cap, la pan-xa o _ el qui-xal.	8+1

⁶⁹ CLIMENT I BARBER, JOSEP. *Cançoner valencià*. Segunda edición. Valencia: Piles, editorial de música, 1982, p. 102.

Estrofa 4		
1	No hay mi-llor ra-tet,	5+1
2	ni mes di-ver-sió	5+1
3	quan ve-nim de fer her-be-tes	8
4	el di-a de l'As-cen-sió.	7+1

Tabla 7: Tabla esquema de la métrica de Venim de fer herbets

Con el fin de realizar el cómputo silábico del texto, se ha aplicado en cada verso, diversos recursos métricos, entre ellos, las contracciones vocálicas o sinalefas, señaladas mediante la utilización de ligaduras que enlazan dos sílabas. Estas dos sílabas que se enlazan, dan lugar a un único golpe de voz (o una única sílaba) por medio de la contracción de la sílaba final de una palabra que acaba en vocal y el principio de la siguiente, la cual empieza también con una vocal.

Más allá de los distintos fenómenos que pueden aparecer dentro del verso al realizar el cómputo silábico —como la contracción, el hiato, la sinalefa o la elisión— y que cada lengua trata según su propia tradición normativa, es fundamental señalar que, en la métrica valenciana, el número de sílabas se cuenta únicamente hasta la última sílaba tónica del verso.⁷⁰ Pero como se ha mencionado en el análisis de la anterior pieza, si bien la letra está escrita completamente en valenciano, conviene recordar que, en la época en que esta canción se transmitía oralmente, dicha lengua no formaba parte del sistema educativo ni se enseñaba de forma oficial. Por esta razón, y dado que el análisis silábico resulta más claro y operativo al aplicar las normas métricas del castellano —como la sinalefa o el ajuste por acento final—, se ha optado por emplear este último sistema para el cómputo de sílabas en los versos.⁷¹

El fragmento analizado presenta una estructura métrica libre, con una clara tendencia a la alternancia y variación silábica entre los versos. No existe una isometría rigurosa a lo largo del poema, aunque algunas estrofas muestran una mayor regularidad.

⁷⁰ LÓPEZ I VERDEJO, VORO. *Tractat de mètrica valenciana*. Valencia: Promoció de cultura valenciana, 1999, p. 41. ISBN 978-84-85446-62-9.

⁷¹ VARELA MERINO, ELENA, MOÍÑO SÁNCHEZ, PABLO, y JAURALDE POU, PABLO. *Manual de métrica española*. Madrid: Editorial Castalia, 2005, pp. 41-46. ISBN 978-84-9740-153-1.

En las dos primeras estrofas se observan versos que oscilan entre 5 y 7 sílabas métricas. Esta flexibilidad métrica no solo refuerza la expresividad del canto, sino que remite directamente a estructuras tradicionales como la seguidilla, una forma estrófica muy común en la poesía popular hispánica, caracterizada precisamente por la combinación de versos de cinco y siete sílabas. Así, la organización silábica del texto no debe interpretarse como una irregularidad técnica, sino como un rasgo representativo de las formas versificatorias típicas del folclore.

Algo muy importante a tener en cuenta sobre la métrica de la letra en consonancia con la música de la canción, y es que hay palabras que vienen con dos vocales seguidas que pueden formar hiatos o diptongos y se podrían añadir a la música en conveniencia, sin tener en cuenta las normas gramaticales y dejándose llevar por el ritmo debido a la falta de cultura musical y gramatical de aquella época. En este caso, no se ha respetado la norma en todas y cada una de estas palabras. Véase en “*feixet*” donde -ei- forma diptongo y no se separan, en este caso, sí que cumple lo que se comenta. Lo mismo pasa con la palabra “*dia*”, donde la letra “i” y la “a” se separan para formar un hiato, según las normas ortográficas y en la canción también son dos notas distintas para cada sílaba.⁷²

Por lo que se puede apreciar en la partitura, la canción se compone de 4 estrofas que se repiten (marcadas como “bis”), una vez las dos primeras, al igual que pasa con las dos estrofas finales. Es, por tanto, una canción poliestrófica.

Análisis de la rima

Para seguir, cabe decir que el texto analizado presenta un sistema de rima consonante en las estrofas 1, 2 y 4, en el que coinciden todos los sonidos (consonantes y vocales) a partir de la última vocal acentuada en las palabras finales de los versos pares. Este tipo de rima es característico tanto de la poesía popular, y aporta una clara musicalidad al discurso poético.

Nº de verso	Texto del verso	Nº de sílabas
Estrofa 1		

⁷² HERVÉ FERNANDEZ, Graciela Viviana, *Diccionario práctico de figuras retóricas y términos afines: Tropos, figuras de pensamiento, de lenguaje, de construcción, de dicción y otras curiosidades*. (Buenos Aires, 2007), <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0924724>.

1	Venim de fer herbetes	-
2	per l'Ascensió	A
3	de la serra 'el Pantano	-
4	les he fet jo.	A
Estrofa 2		
1	Porte cantauesso	-
2	i raboigat,	B
3	i el setge que portava	-
4	me l'han furtat.	B
Estrofa 3		
1	Totes les herbes que jo he fet	C
2	les he enrollat en un feixet,	C
3	per si a la dona li fa mal	D
4	el cap, la panxa o el quixal.	D
Estrofa 4		
1	no ha hi millor ratet,	-
2	ni mes diversió	E
3	quan venim de fer herbetes	-
4	el dia de l'Ascensió.	E

Tabla 8: Esquema del análisis de la rima de Venim de fer herbetes

En el esquema anterior, se observa que solo los versos pares presentan rima en las estrofas 1, 2 y 4. La tercera estrofa muestra una estructura más regular, con dos pareados consecutivos (CCDD), rimando “fet” / “feixet” y “mal” / “quixal”.

A partir del análisis del esquema métrico se puede concluir que se mantiene un patrón de rima en el que los versos pares de cada estrofa riman entre sí, siguiendo una estructura característica de muchas formas poéticas populares, como las seguidillas.⁷³ No obstante, la tercera estrofa presenta una irregularidad respecto a las otras tres, ya que, en ella, la rima se establece entre versos consecutivos, agrupados de dos en dos, rompiendo así la regularidad del esquema predominante.

Análisis sintáctico

⁷³ MERIDADEYUCATAN.COM. Métrica en lengua castellana. En: *meridadeyucatan.com* [en línea]. 10 marzo 2018. Disponible en: <https://www.meridadeyucatan.com/metrica-lengua-castellana/?utm>.

sintácticamente de manera más sencilla esta oración, se ha tenido que eliminar la contracción que se realiza en “de la serra ‘el pantano” de la letra original, sustituyéndola por “del”, lo cual es lo que quiere decir. Por tanto, se acaba con un complemento del nombre “herbetes” en el interior de “de la serra del pantano”.⁷⁵

Para el análisis de esta estrofa, se requieren una interpretación contextual para su correcta segmentación. Este tipo de construcción refleja una economía sintáctica propia de la lengua hablada.

, _____ Oración 1 _____, _____ Oración 2 _____,
Porte Cantauesso i raboigat, I el setge que portava, me l’han furtat.
Verbo C. directo Sintagma nominal CI CD Perífrasis V.

Esta oración está formada por dos proposiciones coordinadas unidas por la conjunción “i”. En la primera (“Porte cantauesso i raboigat”), el verbo “porte” tiene como complemento directo un sintagma nominal coordinado (“cantauesso i raboigat”). El sujeto es elíptico, pero se sobreentiende en primera persona del singular.

La segunda proposición (“i el setge que portava, me l’han furtat”) presenta una estructura más compleja. El sintagma “el setge que portava” funciona como tema dislocado, retomado por el pronombre “l’” en la oración principal. El verbo principal es una perífrasis en perfecto compuesto (“han furtat”), con doble pronominalización: “me” (CI) y “l’” (CD).

La dislocación y repetición pronominal son frecuentes en el registro oral y ayudan a enfatizar el elemento afectado.⁷⁶

⁷⁵ VILÀ I COMAJOAN, CARME. *Sintaxi bàsica del català*. Barcelona: Barcanova, 1990. ISBN 84-7533-516-0.

⁷⁶ INSTITUT D’ESTUDIS CATALANS. *Gramàtica de la llengua catalana* [en línea]. Institut d’Estudis Catalans, 2016. Disponible en: <https://geiec.iec.cat/inici>.

,*Sintagma verbal*.

Totes les herbes que jo he fet les he enrollat en un feixet,

Sintagma Nominal

CD

Pred. Verbal

C.C. de Manera

per si a la dona li fa mal el cap, la panxa o el quixal.

C. Ind.

Verbo+SN

Sujeto coordinado

En este caso, la oración principal presenta también un tema dislocado: “totes les herbes que jo he fet”, un sintagma nominal modificado por una oración de relativo. Este elemento es retomado inmediatamente por el pronombre de complemento directo “les”, siguiendo el patrón de duplicación pronominal característico del catalán coloquial. El verbo principal (“he enrollat”) aparece en tiempo compuesto (perfecto perifrástico) y lleva un complemento circunstancial (“en un feixet”) que indica modo o finalidad.

A continuación, se introduce una oración subordinada condicional (“per si a la dona li fa mal...”), que expresa una finalidad preventiva. En ella, “a la dona” actúa como complemento indirecto, y “el cap, la panxa o el quixal” constituyen un sujeto coordinado del verbo “fa mal”, típico de construcciones con sujeto doliente.

Esta estructura, aunque más extensa, mantiene la coherencia con el estilo oral del conjunto, haciendo uso de la dislocación, la coordinación y la pronominalización para organizar el discurso de forma expresiva y natural.⁷⁷

, _____ *oración principal* _____, _____ *Oración subordinada* _____,

No hi ha millor ratet, ni més diversió quan venim de fer herbetes el dia de l'Ascensió

S. Verbal

S. Nominal

2º S. Nominal

Conj. Temp.

Perífrasis Verbal

C.C. de Tiempo

Este fragmento contiene una oración principal negativa (“No hi ha millor ratet, ni més diversió”), formada por una perífrasis existencial (hi ha) acompañada de dos sintagmas

⁷⁷ INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS. *Gramàtica de la llengua catalana* [en línea]. Institut d'Estudis Catalans, 2016. Disponible en: <https://geiec.iec.cat/inici>.

nominales coordinados que funcionan como sujetos semánticos. La construcción negativa (no... ni... ni...) refuerza la coordinación y el paralelismo.

A continuación, se añade una oración subordinada adverbial de tipo temporal, introducida por “quan”, que funciona como complement circunstancial de tiempo de toda la oración. Esta subordinada incluye una perífrasis verbal (“venim de fer herbetes”) y un complemento temporal interno (“el dia de l’Ascensió”).⁷⁸

En conjunto, el análisis sintáctico no solo ha servido para describir la organización formal de las oraciones, sino que ha aportado una comprensión más profunda del estilo, el tono y los recursos discursivos de la canción. De este modo, el análisis de la sintaxis se convierte en una herramienta fundamental para entender mejor las canciones populares ilicitanas, ya que permite conectar la forma en que están construidas con el contexto cultural y comunicativo en el que nacen y se transmiten.

⁷⁸ VILÀ I COMAJOAN, CARMÉ. *Sintaxi bàsica del català*. Barcelona: Barcanova, 1990. ISBN 84-7533-516-0.

2.2.2 Análisis musical

Para empezar a tratar el presente apartado, se debe recordar que se utilizará como método de análisis musical, el manual de codificación *cantometrics* de Alan Lomax, como se menciona en la metodología del presente trabajo.

Comparativa de versiones musicales

Antes de empezar con este análisis, cabe recalcar que se han encontrado tres partituras escritas de tres fuentes bibliográficas distintas nombradas en el anterior apartado: la partitura que aparece en el libro *Cançonetes de fil i cotó*,⁷⁹ la segunda, que se encuentra, como se menciona en el análisis textual, en el manuscrito de José Vaello perteneciente al archivo musical del mismo José Vaello, pero actualmente en el Archivo Municipal;⁸⁰ finalmente, la tercera partitura se encuentra en el libro recopilatorio de Josep Climent i Barber, titulado *Cançoner valencià*.⁸¹

A continuación, se muestran las tres partituras de las tres versiones anteriormente mencionadas:

⁷⁹ PERAL, MARÍA ASUNCIÓN, SEMPÈRE, RAMON, y otros/as. *Cançonetes de fil i cotó*. Elche: Fundación Radio Elche, noviembre 2019, p. 348. ISBN 978-84-12-12380-7.

⁸⁰ AHME. *Venim de fer Herbetes* [Manuscrito]. Elche, [s. f.]. sig. MU-4351.

⁸¹ CLIMENT I BARBER, JOSEP. *Cançoner valencià*. Segunda edición. Valencia: Piles, editorial de música, 1982.

VENIM DE FER HERBETES

Lletra: Antonio Sánchez Martínez.

Ve - nim de fer her - be - tes per l'As - cen - sió, de la ser - ra 'el Pan - ta - no les he fet jo. Por - te can - ta - ues - so i ra - bo-i - gat i el set - ge que por - ta - va me l'han fur - tat, me l'han fur - tat. Ve - tat. To - tes les her - bes que jo he fet, les he en - rot - llat en un fei - xet, per si a la do - na li fa mal el cap, la pan - xa o el qui - xal. No ha hi mi - llor ra - tel, ni més di - ver - sió, quan ve - nim de fer her - be - tes el di - a de l'As - cen - sió. To - tes les sió.

CS Escaneado con CamScanner

Il·lustració 11: Versió N° 1 de *Venim de fer herbetes* hallado en *Cançonetes de fil i cotó*⁸²

⁸² SÁNCHEZ MARTÍNEZ, ANTONIO. *Venim de fer Herbetes* [image]. 1915. Libro *Cançonetes de Fil i Cotó*.

m. 14.341

Venim de fer herbetes

Ve-nim de fer her-be-tel de l'Her-sen-çio',
de la se-ra el Par-ta-ro, qu'els he fet go.
Ge-tem molt can-ta-hue-ro, i ra-bo i gat,
el fe-xet que por-ta-va, me l'han fur-tat, me l'han fur-tat.
To-tes les her-bes que jo he fet, n'els en ro-llat en un fei-
-xet per si a la do-na li sap mal, s'en-sen la "Vi-la", Pla i Ra-
-ral "No hay mi-lle ra-tet i de-ver-ti-çio',
quan ve-nim de fer her-be-tel el di-a de l'Her-sen-çio'.
To-tes les -a de l'Her-sen-çio'.

catal

ARCHIVO PARTICULAR
DE
JOSE VAELO

07.79.543

Ilustración 12: Versión N^a 2 de Venim de fer herbetes encontrada en el manuscrito de José Vaello⁸³

⁸³VAHME. Venim de fer Herbets [Manuscrito]. Elche, [s. f.]. sig. MU-4351.

Venim de fer herbetes

$\text{♩} = 60$ Eix

Ve—nim de fer her—be—tes de l'As—cen—sió de

la ser—ra el Pan—ta—no, que "els" he fet jo. Por—tem un "can—ta

hue—so" i "ra—bo i gat". El fei—xet que por—

—ta—va me l'han fur—tat, me l'han fur—tat. To—tes les her—bes que jo he

fet me "els" he en ro—llat en un fei—xet, per si a la do—na li fa mal. Vis—ca la

Vi—la, el Pla i Ra—val. "No hay" mi—llor mo—ment de di—ver—

hi ha

—sió quan ve—nim de fer her—be—tes el di—a de l'As—cen—sió.

102

CS Escaneado con CamScanner

Il·lustració 13: versió nº3 de *Venim de fer herbetes*, encontrada en el recopilatori de Climent, *Cançoners valencià*⁸⁴

⁸⁴ CLIMENT I BARBER, JOSEP. *Cançoners valencià*. Segunda edición. Valencia: Piles, editorial de música, 1982, p. 102.

La primera fuente se encuentra incluida junto con el libro *Cançonetes de fil i cotó* en forma de disco y también de memoria USB, que contienen la grabación de las piezas recogidas en el volumen, interpretadas con criterios de fidelidad estilística y representatividad local por el grupo musical anteriormente mencionado, “La Tabala”.⁸⁵

Por otro lado, se encuentra una segunda grabación incluida en un recopilatorio de canciones tradicionales ilicitanas en la biblioteca municipal de Elche. El disco, el cual fue producido, dirigido y arreglado por Angel Alfosea (fallecido el 5 de noviembre de 2018, mismo año de estreno del recopilatorio),⁸⁶ donde se halla esta versión, tiene por título *Cançons populars d'Elx*.⁸⁷ Esta versión es mucho más rica, instrumentalmente hablando, que la versión de La Tabala

Para el análisis musical de la pieza *Venim de fer Herbetes*, se ha tomado como base la primera de las partituras, es decir, aquella publicada en el libro *Cançonetes de fil i cotó*, y como respaldo sonoro, se utilizará la grabación de “La Tabala”. En esta sección se analizarán los aspectos musicales clave de la canción, comparando la partitura con la interpretación y considerando su forma y contexto dentro del repertorio popular.

Una vez explicado todo esto, se procede al análisis musical en profundidad de la obra seleccionada. Se está frente a una habanera, lo cual se puede afirmar por sus diferentes rasgos más distintivos, como es el patrón rítmico sincopado en compás binario (2/4), comúnmente representado como semicorchea - corchea - semicorchea - corchea - corchea en muchos de los compases de la pieza — compases 5, 12, 13, etc— que le confiere un carácter oscilante y sensual. A menudo presenta melodías expresivas, tempo moderado y armonías de carácter romántico.⁸⁸

⁸⁵ Grupo musical La Tabala, *Venim de fer Herbetes*, CD, *Cançonetes de Fil i Cotó* (Elche, 1988), 18.

⁸⁶ ORS MONTENEGRO, Miguel, «Alfosea, Ángel», en *Memoria digital de Elche/Elx*, 5 de febrero de 2013, <https://www.elche.me/biografia/alfosea-angel>.

⁸⁷ GONZALEZ ALFOSEA, Ángel Vicente; cantores de La Festa y otros músicos ilicitanos, *Venim de fer Herbetes*, CD, *Cançons populars d'Elx* (Elche, 2018).

⁸⁸ SUBLETTE, NED. *Cuba and Its music: From the first drums to the mambo*. Chicago: Chicago Review Press, 2004, p. 134. ISBN 978-1-55652-516-2.

Se aprecia en la partitura seleccionada que la pieza se encuentra en la tonalidad de Si bemol Mayor. Aunque esto no es un factor importante en la música popular, de hecho, las otras versiones se encuentran en otra tonalidad.

A diferencia de esta versión, las otras dos se encuentran en Do mayor, ya que no tiene alteraciones en la armadura. Es común que una canción tradicional aparezca en diferentes tonalidades según la fuente ya que estas obras, al no tener un autor único definido, han sido transmitidas oralmente y adaptadas a lo largo del tiempo. Las variaciones tonales pueden responder a factores como la tesitura vocal de los intérpretes, la funcionalidad pedagógica, o simplemente preferencias editoriales.

El primer parámetro a analizar en el método de Lomax es el de las palabras sin sentido. Antes de proceder con la parte puramente musical, se realizará una breve anotación independiente sobre el análisis musical, siendo consciente de que el estudio textual ha sido desarrollado en el apartado anterior.

Texto

Según el criterio 1 del método *Cantometrics*, esta canción presenta una repetición literal del texto en bloques (estrofas) completas, señalada mediante el uso de "bis". Es decir, aproximadamente la mitad del texto se repite. Hay una cantidad considerable de repeticiones que prácticamente iguala el flujo de palabras no repetidas. No contiene sílabas sin sentido ni material vocal no semántico. Por tanto, se codifica como “wo-no”, correspondiente a una estructura de repetición moderada sin uso de material sin sentido.

Estructura fraseológica

Como se puede apreciar en el punto 2 del método, dedicado a la longitud de las frases melódicas, se observa que la canción no presenta una estructura demasiado regular. En la siguiente imagen, se puede ver la macroestructura del fraseo melódico y su formación:

Venim de fer herbetes

The image displays a musical score for the song "Venim de fer herbetes". The score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The melody is composed of eighth and quarter notes, with some rests. The score is divided into three main sections, each marked with a large green letter (A, B, and C) and a corresponding green bracket. Section A starts at measure 1 and ends at measure 13. Section B starts at measure 14 and ends at measure 25. Section C starts at measure 26 and ends at measure 30. The measures are numbered at the beginning of each line: 1, 6, 10, 14, 18, 22, 26, and 30. The score is presented in a clear, legible format, with the notes and rests clearly visible on the staff lines.

Ilustración 14: Estructura fraseológica de *Venim de fer herbetes*

La partitura presenta una organización macroestructural claramente divisible en tres grandes secciones, las cuales se encuentran delimitadas visualmente en color verde. La primera de estas secciones es la más extensa, abarcando desde el inicio hasta aproximadamente la mitad

de la obra, concretamente hasta el compás 16 de un total de 33. La segunda mitad de la pieza se subdivide, a su vez, en dos partes más breves.

En cuanto a su organización interna, la primera sección —que además se repite— está dividida en dos frases de igual longitud, señaladas en color rojo, las cuales presentan una notable similitud melódica: la segunda frase parece imitar a la primera. Cada una de estas frases se descompone, a su vez, en dos semifrases melódicas de 4 compases cada una, marcadas en color azul, conformando así una estructura equilibrada y simétrica.

En las dos secciones restantes, la organización interna es similar, aunque sin el carácter imitativo observado en la primera parte -entre ellas-. En estos casos, la transición entre semifrases es más directa. La segunda sección consta de cuatro semifrases prácticamente idénticas, de dos compases cada una, todas ellas también marcadas en color azul. Por último, la tercera parte se divide en dos semifrases de cuatro compases cada una, claramente diferenciadas entre sí en cuanto a contenido melódico, y del mismo modo señaladas en azul.

Es evidente que se presenta una pieza poliestrófica con inicio anacrúsico y final conclusivo. Ésta se compone por cuatro estrofas -como se menciona en el análisis textual- de dos frases cada una. Como se ha mencionado anteriormente, las dos primeras estrofas forman parte de una sección, ya que se aprecia un intento de repetición melódica claramente diferenciable. Para terminar, una segunda y tercera sección formadas por las dos estrofas restantes.

Si se separa cada una de las 4 estrofas de la pieza, estas duran lo mismo, 8 compases que se dividen en dos semifrases de cuatro compases, que a su vez duran alrededor de 12 segundos cada una de ellas.⁸⁹ Esto advierte, según el método *cantometrics*, una estructura prácticamente simétrica en cuanto a fraseo se refiere. Claramente, se puede afirmar que se estaría hablando de que esta sección, se incluye en el punto número cuatro del segundo parámetro “P”, frases de longitud más largas que la media, un punto intermedio entre longitudes de frases medianas a bastante largas.

⁸⁹ GRUPO MUSICAL LA TABALA. *Venim de fer Herbetes* [CD]. Elche, 1988. 18.

En cuanto al punto número 3 del método empleado para este análisis musical, que se refiere a número de frases en una melodía, se diferencian 4 frases, de las cuales se puede obtener el siguiente esquema:

The image displays a musical score for the song 'Venim de fer herbetes' in 2/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into four distinct phrases, each marked with a bracket and a letter:

- Phrase A:** Indicated by a green bracket, it spans the first two staves (measures 1 to 6).
- Phrase A':** Indicated by a green bracket, it spans measures 7 to 10.
- Phrase B:** Indicated by a blue bracket, it spans measures 11 to 25.
- Phrase C:** Indicated by a red bracket, it spans measures 26 to 34.

The notation includes various musical symbols such as eighth notes, quarter notes, and rests, with measure numbers (6, 11, 16, 21, 26, 31) marking the beginning of new staves.

Ilustración 15: Análisis de las secciones de *Venim de fer herbetes*.

Como se puede observar, A y A' son muy similares en cuanto a que siguen el mismo patrón melódico y rítmico hasta casi llegados al final, pero no son idénticas, por lo que no se contarán como 1 repetición, si no, como dos frases separadas. A Estas dos, se le sumarian B

y C para dar lugar a cuatro frases. Se dice, por tanto, que el número de frases es de 4 u 8 en la pieza.

En el recuento de compases o duración de cada una de las frases, resulta evidente que la primera de ellas empieza con una anacrusa y dura 8 compases. Si se compara con la siguiente, A', que se le parece, como ya se ha podido señalar antes, esta también se compone de 8 compases y termina con corchea en el compás después del 8, por lo que se puede afirmar que la duración es la misma.

En cuanto a las últimas dos frases, se podría decir que se ha hallado lo mismo, prácticamente. B se compone de 8 compases con anacrusa y C de 8 compases justos, por tanto y como no se suelen contar las anacrusas en un recuento de estructura, se afirma que las frases se componen de 8 compases. Concluimos así que son frases simétricas, por lo que, el parámetro número 3, abarca el punto 6, es decir, cuatro a ocho frases dispuestas simétricamente, todas las frases tienen la misma longitud, esto se cifraría como 4/S.

Siguiendo con el tipo melódico de la pieza, cuyo parámetro corresponde con el número 4, clasifica la estructura formal de la melodía en 13 tipos generales, organizados de lo más

simple a lo más complejo. La idea es identificar cómo se organiza formalmente la canción a partir de sus frases melódicas.

Ahora se va a presentar una imagen en la que se podrá apreciar el conteo de subsecciones de las que dispone la pieza:

The image displays a musical score for the piece 'Venim de fer herbetes'. The score is written in a single system with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The melody is presented across seven staves, with measures numbered 6, 11, 16, 21, 26, and 31. Various melodic phrases are identified and labeled with letters and primes: 'A' (red), 'B' (green), 'B'' (green), 'C' (blue), 'C'' (blue), 'C''' (blue), 'D' (yellow), and 'E' (black). Brackets of corresponding colors connect these labels to the specific melodic segments in the score. For example, 'A' spans the first five measures, 'B' spans measures 6-10, and 'C' spans measures 16-20. The labels 'C'' and 'C''' indicate variations or repetitions of the 'C' phrase. The score concludes with a double bar line at measure 31.

Ilustración 16: Subsecciones de *Venim de fer herbetes*

Se observan claras similitudes estructurales entre algunas de las subsecciones que conforman la obra. Desde el inicio, se identifica una primera subsección, que se denominará A, la cual

tiene una duración de cuatro compases e incluye una anacrusa. A continuación, se presenta una segunda subsección, B, también de cuatro compases.

Inmediatamente después de la finalización de la sección B, se produce una repetición exacta de la subsección A, lo que refuerza la simetría formal en este segmento inicial. Esta repetición da paso a una nueva subsección que, si bien remite claramente a la sección B, no constituye una repetición exacta de la misma.

A esta última subsección se va a denominar B', ya que conserva el motivo principal de la sección B —esto es, el primer compás se repite de manera idéntica—, pero su desarrollo posterior difiere, concluyendo de forma distinta. Por lo tanto, se puede afirmar que el final de B' está variado para acabar en la tónica y tener un final más conclusivo que la B (que acababa en el grado III).

A partir del compás 17 se introduce una nueva subsección, que se denominará C, con una duración efectiva de dos compases. Esta subsección comienza en la última semicorchea del primer tiempo del compás 17, continúa con el segundo tiempo completo de dicho compás, abarca el compás 18 completo, y concluye con una corchea en anacrusa que actúa como transición hacia la subsección siguiente. De este modo, se establece una unidad métrica que, aunque se inicia y finaliza con elementos fraccionados, suma un total de dos compases completos en términos funcionales.

La subsección siguiente, que se denominará C', constituye una repetición rítmica exacta de C, pero presenta una modulación melódica descendente de una segunda con respecto a la anterior. Esta misma lógica se mantiene en la subsección inmediatamente posterior, C'', que vuelve a repetir el patrón rítmico de las anteriores, descendiendo nuevamente una segunda en la línea melódica respecto a C'.

Por último, se introduce una cuarta subsección, C''', en la que se conserva la misma estructura rítmica, pero en lugar de continuar el descenso interválico, se produce un ascenso de una séptima con respecto a C'', lo que equivale a situar la melodía una octava por encima de lo que debería haber ocurrido. Este procedimiento genera una progresión basada en secuencias

melódicas descendentes, interrumpida finalmente por un salto ascendente que revitaliza el discurso musical mediante un contraste interválico notable.

La pieza finaliza con dos subsecciones contrastantes y desvinculadas tanto entre sí como del material anterior. La primera, D, ocupa cuatro compases y presenta un contenido melódico y rítmico completamente nuevo. Le sigue E, que corresponde a los cuatro últimos compases de la obra y también introduce material inédito. Esto rompe con la lógica imitativa de las secciones anteriores cerrando de manera contrastante.

En conclusión, la pieza presenta una estructura articulada en las siguientes subsecciones: A B A B' C C' C'' C''' D E. Esta organización, caracterizada por la combinación de repeticiones, variaciones progresivas y episodios contrastantes, se ajusta a la categoría de estrofa compleja (St*) dentro del parámetro 4 del método *Cantometrics*, correspondiente al punto 3 de la escala.

En relación con el parámetro 5 del método *Cantometrics*, correspondiente al contorno melódico, la pieza se aproxima a una forma ondulante (U). Esta clasificación se justifica por la presencia de movimientos ascendentes y descendentes, la alternancia de intervalos conjuntos y disjuntos, así como la inclusión de notas repetidas o mantenidas, lo que contribuye a un perfil melódico caracterizado por un flujo continuo de variaciones en la altura.

A continuación, se abordarán aspectos más específicos relacionados con la melodía y la altura de las notas. En este apartado, el análisis se centrará en el parámetro 6 del método de Lomax, correspondiente al ámbito total o registro melódico empleado en la pieza. *Venim de fer Herbetes* abarca desde re3 a fa4, por lo tanto, en cuanto al parámetro 6 del método, se observa que el intervalo abarcado por la melodía de la pieza es de una décima menor. Según la clasificación propuesta por Lomax, este intervalo se sitúa dentro del rango comprendido entre la novena menor y la decimocuarta mayor, lo que ubica la pieza en el punto 10 de este parámetro.

Las notas que conforman los extremos del ámbito melódico aparecen en contadas ocasiones y son, en su mayoría, producto del movimiento melódico ornamental, actuando como

floreos. En este sentido, como se ha mencionado anteriormente, no existe un punto culminante claro dentro del discurso melódico, lo que refuerza la idea de un desarrollo sin una dirección acentuadamente ascendente o climática.

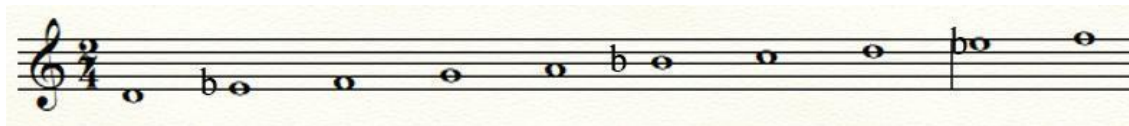


Ilustración 17: Ámbito melódico de *Venim de fer herbetes*

En relación con el parámetro 7 del método Cantometrics, correspondiente a la posición de la nota final dentro del ámbito melódico, se observa que la obra concluye en un si_3 . Esta nota se encuentra situada en una posición intermedia-alta “ F ” dentro del rango total utilizado, el cual abarca desde re_3 hasta fa_4 . En términos interválicos, el sib_3 forma una sexta ascendente con respecto a la nota más grave (re_3) y una quinta descendente en relación con la nota más aguda (fa_4), lo que refuerza su ubicación cercana al centro del registro, aunque ligeramente inclinada hacia el extremo superior del mismo.



Ilustración 18: Nota final con respecto al ámbito melódico de *Venim de fer herbetes*

Para finalizar con los aspectos melódicos del análisis de la presente pieza, se procederá a realizar un recuento detallado de la variedad interválica presente en la pieza, con el objetivo de obtener un registro cuantitativo que permita identificar cuáles son los intervalos más frecuentemente utilizados a lo largo del discurso melódico. Este análisis contribuirá a caracterizar con mayor precisión el perfil melódico de la obra y su tendencia interválica predominante que nos presenta el parámetro 8 del método de Lomax.

Intervalo	Unísono	2 ^a m	2 ^a M	3 ^a m	3 ^a M	4 ^a	5 ^a	6 ^a
Vecess que se repite	16	14	39	4	3	10	2	1

Tabla 9: Recuento de intervalos de *Venim de fer herbetes*

Como se puede observar en el recuento interválico realizado, el intervalo de segunda mayor es el que presenta una mayor frecuencia de aparición, con un total de 39 ocurrencias a lo largo de la obra. Le siguen en frecuencia los unísonos y las segundas menores, lo que indica una clara preferencia por movimientos conjuntos dentro del diseño melódico.

Esta predominancia de intervalos de segunda (mayores y menores), junto con la presencia de repeticiones de notas, sugiere una línea melódica de carácter esencialmente paso a paso, con escasa presencia de saltos amplios. Esta característica es habitual en repertorios donde se privilegia la fluidez melódica, la continuidad y la cantabilidad, por encima de estructuras con mayor dramatismo o contraste interválico.

De acuerdo con el parámetro 8 del método *Cantometrics*, que clasifica el tipo de movimiento interválico predominante, esta pieza se encuadra en el punto 7 de la escala, -intervalos diatónicos- correspondiente a melodías con un claro predominio de segundas mayores, y con pocos saltos. Lo pocos saltos que aparecen, se encuentran en gran parte en los de 4^a justa para realizar el recurso conclusivo de V-I, que se asocia armónicamente con el movimiento funcional de tónica a dominante (V-I), lo que refuerza su papel como recurso de cierre o resolución melódica dentro del fraseo. Si bien hay un claro predominio de la 2^a Mayor, la frecuencia y función estructural destacada de las cuartas justas invita a considerar una posible codificación también en el punto 13 (W), intervalos muy amplios (de 4^a o 5^a).

Ritmo

A continuación, se abordará el análisis rítmico de la pieza, comenzando con el parámetro 9 del método *Cantometrics*, correspondiente al esquema rítmico vocal general.

En este caso, la pieza se inscribe dentro del punto 6 de la escala, correspondiente a una métrica simple (Rv). Esta clasificación se fundamenta en el uso de un compás de 2/4, en el cual los acentos están distribuidos de forma regular, sin desplazamientos, ni irregularidades métricas destacables. La organización rítmica presenta una estructura clara y predecible, propia de sistemas métricos simples, donde la acentuación coincide con la estructura del compás, lo que facilita tanto la ejecución como la percepción del patrón rítmico por parte del oyente.

Desde el punto de vista motivico o celular, pueden identificarse pequeñas unidades rítmico-melódicas que se repiten y desarrollan a lo largo de toda la pieza. Estas células presentan ligeras variaciones en su forma, pero mantienen una identidad reconocible, lo que evidencia un trabajo compositivo basado en la repetición y transformación de motivos breves. A continuación, se presenta un esquema con los ejemplos:

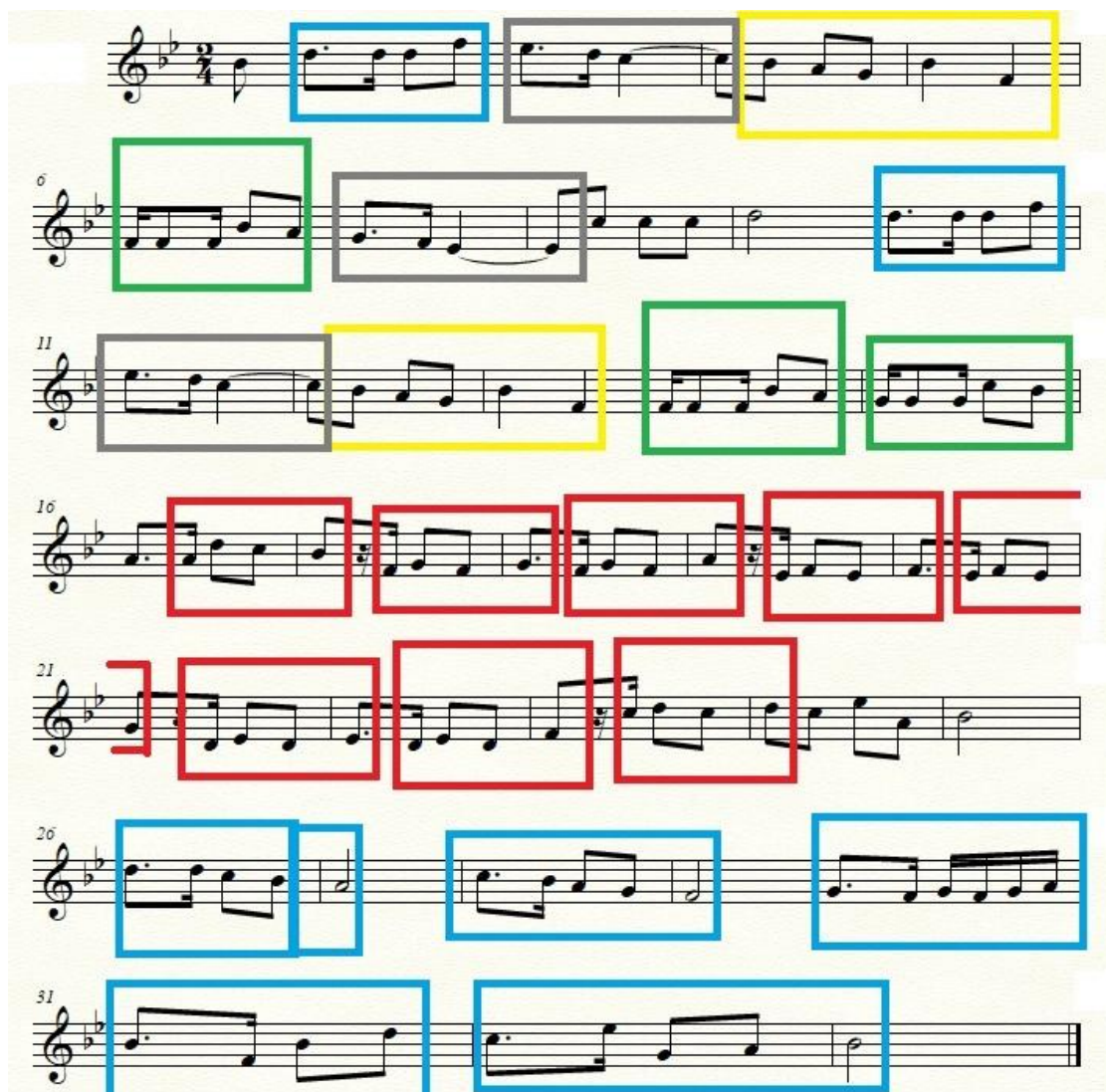


Ilustración 19: Estructura del análisis motivico de *Venim de fer herbetes*

Resulta especialmente interesante señalar un aspecto metodológico relevante. Tal como se mencionó al inicio del presente análisis musical, uno de los recursos empleados ha sido el apoyo en grabaciones sonoras originales para fundamentar y contrastar los elementos analizados. En el caso del análisis motivico, algunos motivos han sido destacados mediante recuadros de color sobre la transcripción, con variaciones en la opacidad del color en aquellas repeticiones donde el ritmo no coincide exactamente con el motivo original.

Esta diferencia visual responde a un hecho significativo: si bien en la grabación los motivos mantienen un ritmo idéntico, en la transcripción analizada se presentan con ligeras alteraciones rítmicas. Por esta razón, también se han incluido fragmentos de manuscritos

procedentes de diferentes fuentes, en los que el ritmo sí coincide con el motivo original, al igual que sucede en la interpretación grabada.⁹⁰

Un ejemplo de ello lo constituye el motivo identificado con color amarillo, cuya primera aparición presenta una forma determinada, mientras que en sus dos repeticiones posteriores se observan pequeñas diferencias que, si bien son perceptibles en la notación, no alteran su percepción motívica global, especialmente si se consideran las diferentes versiones de las que se disponen:

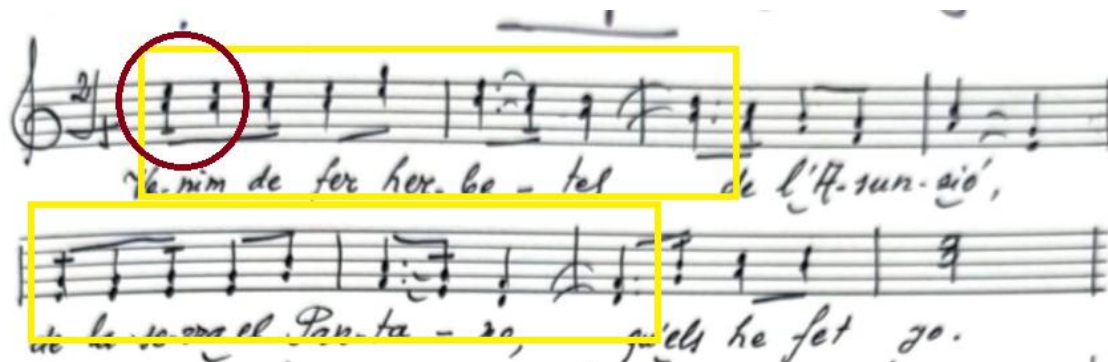


Ilustración 20: Fragmento de *Venim de fer herbes* del Manuscrito de José Vaello donde se sitúa la diferencia con la partitura empleada para el análisis.⁹¹

Desde una perspectiva más concreta en cuanto al diseño rítmico, se va a presentar una tabla con el conteo de figuras que aparecen a lo largo de toda la pieza:

⁹⁰ GRUPO MUSICAL LA TABALA. *Venim de fer Herbes* [CD]. Elche, 1988. 18.

⁹¹ AHME. *Venim de fer Herbes* [Manuscrito]. Elche, [s. f.]. sig. MU-4351.

Figura	Semicorchea	Silencio de semicorchea	Corchea	Corchea con puntillo	Negra	Blanca
Veces que se repite	28	4	58	14	7	5

Tabla 10: Recuento final de figuras rítmicas en *Venim de fer herbetes*

En la tabla, puede observarse que la corchea constituye la figura de mayor peso e importancia a lo largo de la pieza. El discurso melódico está conformado en su mayoría por corcheas consecutivas, lo que otorga al conjunto una textura rítmica ágil y fluida, favoreciendo una adecuada adaptación del texto a las sílabas musicales y un avance constante de la línea melódica.

Este predominio de figuras de valor breve contribuye a una articulación clara y directa, propia de estilos donde la prosodia del texto y el ritmo musical mantienen una relación estrecha. No obstante, también se constata la presencia puntual de semicorcheas, que aportan variedad y riqueza rítmica, aunque sin ensombrear el protagonismo de la corchea dentro del discurso general.

Otras indicaciones

Finalizado el análisis de los elementos formales y estructurales presentes en la partitura, se procede a examinar aquellos aspectos directamente vinculados con la interpretación de la pieza, tomando como referencia la grabación sonora. Este enfoque permitirá contrastar y complementar los datos obtenidos del análisis escrito con las decisiones interpretativas reales, atendiendo a elementos como la articulación, el tempo, la dinámica, el fraseo y otros recursos expresivos que emergen únicamente en el ámbito de la ejecución musical.

El primer aspecto interpretativo que se va a matizar es el tempo, correspondiente al parámetro 10 del método Cantometrics. En la grabación analizada, interpretada por el grupo

seleccionado, se aprecia que no se mantiene una velocidad estrictamente constante en términos de BPM (pulsos por minuto), sino que existen ligeras fluctuaciones naturales a lo largo de la interpretación.

No obstante, puede estimarse que el tempo oscila en un rango comprendido entre negra igual a 52 y 58 bpm, lo cual permite clasificarlo dentro de un tempo medio (*t*) o lento (*t*), atendiendo a las referencias propuestas en el sistema de codificación se estaría hablando de los puntos 5 o 9. Cabe señalar que Alan Lomax no proporciona valores numéricos exactos para determinar los distintos puntos de este parámetro, sino que ofrece orientaciones generales y cualitativas, por lo que la categorización debe hacerse de forma contextual y comparativa, considerando tanto el estilo musical como el carácter de la interpretación.

Esta elección de tempo contribuye a mantener el carácter reposado y expresivo de la pieza, típico de muchas habaneras, sin llegar a una lentitud excesiva que comprometa su fluidez rítmica ni a un tempo demasiado rápido que altere su carácter tradicional.

En lo que respecta al registro vocal predominante de la interpretación —correspondiente al parámetro 11 del método Cantometrics—, puede observarse que, aunque la pieza es interpretada por un grupo de voces masculinas, la voz principal (excluyendo los coros) no se sitúa en un registro grave. El ámbito en el que se desarrolla la línea vocal principal oscila aproximadamente entre *re*3 y *fa*4, lo cual, en relación con la ubicación natural del registro masculino, se aproxima más a una zona alta de su tesitura.

Es importante destacar que Lomax, en este parámetro, no clasifica las voces según alturas absolutas, sino que solicita al codificador evaluar la ubicación relativa de la voz dentro del registro natural del intérprete. En función de este criterio, si la voz se encuentra sostenidamente en la parte superior de su rango habitual, debe clasificarse como registro alto (*hi*).

Por lo tanto, atendiendo tanto a la altura media en que se sitúa la melodía principal como a la percepción del esfuerzo vocal y la proyección, se puede situar esta interpretación en el punto 4 del parámetro 11, correspondiente a un registro alto dentro del rango masculino.

Tipo de canto o dicción

El análisis prosigue con el parámetro 12 del método *Cantometrics*, correspondiente a la sacudida glótica, el cual permite matizar aspectos relacionados con el tipo de emisión vocal y la dicción del intérprete. En la grabación analizada, se observa que el cantante presenta poca o ninguna actividad glotal perceptible. Por tanto, este aspecto puede ser codificado dentro del punto 13, que indica ausencia o presencia mínima de sacudida glótica.

En cuanto al parámetro 13, referido a la amplitud vocal más utilizada durante la interpretación, se aprecia una emisión caracterizada por una levemente apretada y tensa, adecuada al registro relativamente alto en que se sitúa la línea melódica y a la proyección natural del cantor. Esta configuración se ajusta al punto 3 de la escala, correspondiente a una amplitud (NA), lo que sugiere una técnica vocal apretada, estrecha y tensa.

En lo que respecta al parámetro 14, correspondiente a la nasalidad en la emisión vocal, la grabación analizada puede ser clasificada en el punto 10 de la escala, el cual describe interpretaciones con ligeros toques de nasalidad, especialmente vinculados a las consonancias nasales.

Aunque en términos generales la emisión vocal no presenta una nasalización predominante ni sistemática, se puede intuir cierta nasalidad puntual en el tratamiento de algunas vocales abiertas, como /a/ y /o/, particularmente cuando estas van seguidas de vocales cerradas como /u/ o /i/. Un ejemplo se encuentra en la nota mantenida durante la interpretación de la frase “cantahueso j raboigat” de los compases 10 y 11, donde se percibe una sutil resonancia nasal que, aunque discreta, resulta perceptible en el contexto de una escucha atenta.

El parámetro 15 del método *Cantometrics* evalúa el grado de aspereza vocal, también conocida como ronquera o chirrido. Este rasgo está vinculado, según Lomax, a vocalizaciones extremadamente forzadas o tensas, en las que se percibe una textura áspera o rasgada en la emisión, producto de una elevada presión glótica o de un uso expresivo intensificado de la voz.

En el caso de la grabación analizada, no se aprecia en ningún momento una emisión vocal que implique forzamiento, tensión excesiva o distorsión sonora. La línea vocal mantiene una calidad limpia y clara. Por tanto, puede afirmarse que el grado de aspereza vocal es nulo, siendo apropiado situar esta interpretación en el punto 13 de la escala, ninguna voz presenta aspereza vocal.

En cuanto al parámetro 16, referido al acento o fuerza del ataque en los tonos cantados, se evalúa la intensidad con la que el intérprete inicia cada nota o sílaba melódica. Este aspecto permite valorar si el comienzo de las frases o motivos se realiza con una articulación suave, marcada o extremadamente enérgica.

En la grabación analizada, el ataque de las notas se percibe como claro, pero no agresivo, con un nivel de acentuación regular y controlado. Por tanto, la interpretación se ajusta al punto 7 del parámetro 16, correspondiente a un ataque moderado (No).

Directamente relacionado con el parámetro anterior, el parámetro 17 aborda la articulación consonántica, es decir, el grado de claridad y definición en la pronunciación de las consonantes durante el canto. se percibe una pronunciación clara y comprensible, sin exageración en la marcación de las consonantes, pero tampoco con tendencia a la imprecisión o el arrastre. Se puede codificar esta característica en el punto 7 (No).

Aspectos de la interpretación

El parámetro 18 del método *Cantometrics* hace referencia al volumen de la interpretación, entendiendo este no solo como el nivel sonoro general, sino también en función de la presencia o ausencia de variaciones significativas de intensidad a lo largo de la grabación. En el caso analizado, se observa un nivel de volumen estable y controlado, sin cambios dinámicos abruptos ni contrastes notables entre secciones. Por ello, se codifica en el punto 7 (N).

Para concluir el análisis interpretativo, se abordan los parámetros relativos al tipo de interpretación, comenzando por el parámetro 19, que evalúa el grado de ornamentación vocal presente en la ejecución. En la grabación analizada, no se percibe un uso de adornos

melódicos. Sin embargo, sí pueden identificarse ocasionales deslizamientos vocales mediante *glissandos* o *rubatos* que el intérprete emplea para conectar o acceder a ciertas alturas, por tanto, estos aspectos se pueden codificar en el punto 13 del parámetro 19, correspondiente a la categoría de poco o ningún adorno y en el punto 9 coinciden los parámetros 20 y 21 (algo de *rubato* y de *glissando*).

En relación con los parámetros 22 y 23 del método *Cantometrics*, correspondientes al uso de melismas y la presencia de trémolo, puede observarse que en la grabación analizada existen algunos cambios de tono que no están articulados claramente, lo que indica la presencia ocasional de pasajes melismáticos, aunque no dominantes. Del mismo modo, en ciertas notas prolongadas se aprecia un ligero trémolo vocal, perceptible pero controlado, que añade expresividad sin llegar a una oscilación excesiva. En ambos casos, la interpretación se ajusta al punto 4, correspondiente a una presencia moderada de melisma (m) y trémolo (tr) dentro de un enfoque interpretativo equilibrado.

Cabe señalar que, en relación con los últimos parámetros analizados —como el grado de melisma, la presencia de trémolo o la ornamentación vocal—, es importante tener en cuenta que existe un cierto margen de interpretación expresiva por parte del cantante. En este caso particular, la pieza presenta un carácter animado, alegre y popular, lo cual influye directamente en el modo en que se articula y se matiza la melodía.

Así, más allá de la simple transmisión del texto, el intérprete juega con los recursos expresivos de la voz para reforzar el contenido emocional y rítmico de la obra. Esto responde a una voluntad de acompañar el discurso verbal con una línea melódica interpretativamente viva, en sintonía con el tono festivo y desenfadado del tema. Este enfoque no busca una emisión puramente técnica o neutra, sino una interpretación coherente con la función comunicativa y estilística de la pieza.

Una vez finalizado el análisis musical completo, se presenta la tabla del método cantométrico con los puntos determinados:

Tabla cantométrica														
Título canción		Venim de fer herbetes												
Intérprete		Popular												
Localidad		Elche												
		Fecha:												
N.	N.L.	Parámetro	Puntos	4	7	10	13	Símbolos	wo	wo-no	wo-NI	T		
1	10	Palabras sin sentido	1	4	7	10	13	WO	P	P	P	T		
2	17	Longitud frase	1	3	5	7	13	P	4/3	4/3	4/3	P		
3	18	Número de frases sección	1	3	5	7	13	+8	3/a	3/a	3/a	2/a	1/2s	
4	16	Tipo melódico	1	2	4	5	13	IC	St+v	St	St	L*v	L*v	L
5	15	Contorno melódico	1	4	5	7	13	A	T	T	T	U		
6	20	Ámbito total	1	4	7	10	13	1-2	3-5	5-8	10+	16+		
7	19	Posición de la final	1	4	7	9	13	f	f	f	F	F		
8	21	Promedio amplitud interválica	1	4	7	10	13	Ø	w	w	W	W		
9	11	Ritmo total parte vocal	1	3	5	7	13	Ø	Rl	R-v	R-v	R*v	Ri	Rpa
10	24	Tiempo	1	3	5	7	13	t--	t-	t	T	T		
11	32	Registro más común	1	3	5	7	13	V-Hi	Hi	Mid	Low	V-Low		
12	31	Agitación glotal	1	4	7	10	13	GL	gl	gl	gl	gl		
13	33	Amplitud vocal más usada	1	3	5	7	13	V-NA	NA	Na	Wi	V-Wi	Yodel	
14	34	Nasalidad	1	4	7	10	13	V-NAS	GT	Intermit	Slight	Ø		
15	35	Aspereza vocal	1	4	7	10	13	Ext	GT	Intermit	Slight	Ø		
16	36	Acento	1	4	7	10	13	V-Force	For	For	Re	V-Re		
17	37	Articulación consonántica	1	4	7	10	13	V-Prec	Pre	Pre	Shur	V-Shur		
18	25	Volumen del canto	1	4	7	10	13	pp	p	p	f	f		
19	23	Ornamentación	1	4	7	10	13	E	E	e	e	e		
20	26	Rubato: voz	1	4	7	10	13	)))	)))	)))	)))	Ø		
21	28	Glissando	1	4	7	10	13	(((	(((	(((	(((	Ø		
22	29	Melisma	1	4	7	10	13	M				Ø		
23	30	Trémolo	1	4	7	10	13	TR				Ø		

Tabla 11: Tabla resumen de los parámetros escogidos del sistema Cantometrics de Lomax en Venim de fer herbetes

2.2.3 Síntesis final

La pieza *Venim de fer herbetes* hace referencia a una de las prácticas más tradicionales y representativas de la ciudad de Elche: la recogida de hierbas durante el Día de l'Ascensió. Esta actividad, cargada de valor simbólico y afectivo, reunía a las familias ilicitanas en espacios naturales como el pantano, donde disfrutaban del día mientras recogían hierbas aromáticas para infusiones y remedios caseros. La canción, en este sentido, refleja un momento de convivencia comunitaria y conexión con el entorno, enmarcado dentro del calendario festivo local.

Musicalmente, se trata de una habanera en compás de 2/4, construida con versos de 7 y 5 sílabas, con rima asonante en los pares. Su ritmo marcado, melodía accesible y sintaxis sencilla responden a su carácter popular y su función lúdica. Es una pieza alegre, ligera y despreocupada, aunque con un toque picaresco típico del repertorio oral valenciano, que facilita tanto su interpretación como su transmisión oral entre generaciones.

La estructura formal de la pieza se organiza en tres partes claramente diferenciadas, siguiendo un esquema tripartito que aporta variedad y equilibrio al conjunto. La primera de estas secciones, que se extiende desde la anacrusa inicial hasta el compás 16, se compone de dos frases de ocho compases, subdivididas a su vez en dos semifrases de cuatro. En esta sección, tal como muestra el análisis de células motívicas, se identifican patrones rítmicos variados y contrastantes, destacados mediante diferentes colores en el esquema correspondiente. Esta diversidad rítmica sugiere una cierta inestabilidad o irregularidad interna, lo cual podría interpretarse como un reflejo del carácter espontáneo y libre de las canciones de transmisión oral, o incluso como una manera de enfatizar la vivacidad de la escena descrita.

Melódicamente, esta primera parte se presenta con una línea ondulante, saltarina y dinámica, marcada por una mayor presencia de intervalos amplios en comparación con las dos secciones siguientes. Esta mayor amplitud interválica le otorga un perfil más expresivo, quizás en sintonía con el tono entusiasta y enérgico de los versos iniciales, donde se narra el

regreso de la excursión. La melodía fluye con naturalidad hasta culminar en el compás 16 con una cadencia conclusiva clara a la tónica en si bemol, que, junto con la armadura y otras cadencias internas, confirma la tonalidad principal de la obra.

La segunda parte, o parte central, que abarca del compás 16 al 25, se estructura en cuatro semifrases de dos compases cada una, lo que le confiere un carácter más ágil y dinámico respecto a la primera sección. Los ritmos son más rápidos y saltarines, y las células rítmicas prácticamente idénticas entre sí, como se observa en el esquema motivico, contrastan notablemente con la mayor variedad de la primera y tercera parte. A nivel melódico, esta sección se caracteriza por un movimiento muy estrecho, dominado por intervalos conjuntos, lo que aporta una sensación de estabilidad y continuidad. Este perfil más lineal y regular culmina nuevamente en una cadencia en si bemol.

La tercera y última parte, que va del compás 26 al final, mantiene la misma organización que la anterior, dividida en cuatro semifrases de dos compases. Presenta un patrón rítmico regular, con células rítmicas muy similares entre sí, aunque claramente distintas respecto a las de las dos secciones anteriores, tal como reflejan los cuadros enmarcados en el esquema motivico. A diferencia de la parte central, la melodía en esta sección es más dispersa, ya que reaparecen saltos interválicos más amplios, retomando en cierto modo el perfil melódico de la primera sección. Esta combinación de variación melódica con regularidad rítmica aporta contraste y cierre, rematado por una nueva cadencia en si bemol, que reafirma la tonalidad y redondea la estructura tripartita de la pieza.

En conjunto, *Venim de fer herbetes* se revela como una pieza que, más allá de su sencillez formal y accesibilidad melódica, cumple una función esencial dentro del repertorio tradicional ilicitano: preservar la memoria de una costumbre comunitaria a través de una estructura musical clara, repetitiva y emotiva. Su forma tripartita, los patrones motivicos definidos y la estabilidad tonal refuerzan su capacidad para ser recordada, cantada y transmitida oralmente. Esta eficacia no es solo musical, sino cultural: la canción convierte una práctica local —la recolección de hierbas— en un relato compartido, reforzando los lazos intergeneracionales y fortaleciendo el sentido de identidad colectiva.

3. CONCLUSIONES

Este trabajo ha tenido como objetivo general analizar dos piezas del repertorio oral ilicitano desde una perspectiva etnomusicológica, poniendo en valor su dimensión cultural, social y musical. A partir de este enfoque, se ha abordado la relación entre la música tradicional y la construcción del imaginario popular local, enmarcando el análisis dentro de un contexto festivo, de transmisión oral y con una fuerte carga simbólica vinculada a las costumbres, el ocio y la identidad de las clases populares en Elche.

En relación con el primer objetivo específico, centrado en el análisis contextual, se ha clasificado este trabajo dentro de una línea temática que gira en torno al disfrute popular y al valor simbólico de los días festivos en la ciudad de Elche, así como a la transmisión de tradiciones locales y, de manera transversal, a la precariedad cotidiana de las clases trabajadoras. Las canciones *Venim de la mar* y *Venim de fer herbetes* abordan estas cuestiones desde ángulos complementarios: una desde una festividad en la playa con una crítica velada a las condiciones laborales; la otra desde una práctica tradicional ligada al entorno natural y a la convivencia. Se documentaron además otras piezas con temáticas similares —como *Xe que a gust*, canciones sobre “la pasqua”, “El día de la mona”, juegos, bebidas o las *festes d'agost*— que reflejan cómo la música popular ilicitana es espejo de su identidad colectiva y forma de vida.

Este primer objetivo también ha implicado considerar el repertorio desde su forma de transmisión. Por ello, se ha señalado que todas las piezas analizadas son fruto de la oralidad y la tradición popular, lo que ha propiciado una notable variedad de versiones. Algunas aparecen interpretadas por solistas, otras por coros o con acompañamiento instrumental, y suelen presentar variaciones tonales determinadas por el contexto y el intérprete. Lejos de suponer un defecto, esta diversidad representa una característica fundamental del repertorio, reflejando su capacidad de adaptación y su naturaleza comunitaria.

En cumplimiento del segundo objetivo específico, orientado al análisis textual, se han identificado elementos comunes en la métrica, sintaxis y estructura de las letras. Ambas

piezas, cantadas en valenciano, mostraron patrones métricos más próximos al castellano — como cabía esperar dada la falta de normativización del valenciano en el momento de transmisión oral—, lo cual fue confirmado durante el análisis silábico.

Poéticamente, ambas son de arte menor y poliestróficas, con rima asonante en los versos pares. *Venim de la mar* presenta coplas seguidas de sextillas, mientras que *Venim de fer herbetes* se acerca a los esquemas de romances o seguidillas. Esta última alterna versos de 7 y 5 sílabas, mientras que la primera mantiene hexasílabos constantes. También se ha observado cómo *Venim de fer herbetes* amplía algunas estrofas a seis versos, rompiendo momentáneamente su regularidad.

Sintácticamente, predomina el uso de oraciones simples, breves, en presente de indicativo, con sujetos explícitos y estructuras activas, todo lo cual facilita la identificación del oyente con la narración. Además, el uso de formas dialectales ilicitanas —como “mo n’anem” o “mosatros”— refuerza la autenticidad del habla popular. La repetición y paralelismo sintáctico cumple aquí una doble función: reforzar la memorización y facilitar la integración musical de las letras.

Para cumplir el tercer objetivo específico, centrado en el análisis musical, se utilizó una metodología mixta: el modelo analítico de Jan LaRue⁹² y el sistema *Cantometrics* de Alan Lomax.⁹³ Si bien los parámetros de LaRue (sonido, melodía, armonía y ritmo) permitieron una aproximación estructural útil, resultaron insuficientes para captar la riqueza expresiva del repertorio oral. Por ello, se complementaron con los parámetros cantométricos, aplicados gracias a que ambas canciones disponían de grabaciones. Estos permitieron abordar aspectos como el tipo de emisión, articulación vocal, ornamentación y otras estrategias interpretativas, así como conectar estos aspectos con la función social y cultural del repertorio.

Desde el punto de vista de la estructura fraseológica, también relacionada con este tercer objetivo, *Venim de la mar* se organiza en dos partes principales con frases de ocho compases

⁹² LARUE, JAN. *Análisis del estilo musical*. 1ª edición. Cornellà del Llobregat (Barcelona), España: Idea Books, S.A., 2004. ISBN 978-1-58045-937-2.

⁹³ ALAN LOMAX. *Folk song style and culture*. 1ª edición. 2 Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxon OX14 4RN711 Third Avenue, New York, NY 10017, USA: Routledge, 2017. ISBN 978-0-87855-640-3.

subdivididas en semifrases de cuatro, logrando así equilibrio y claridad. *Venim de fer herbetes*, en cambio, adopta una estructura tripartita con una sección inicial similar, pero partes centrales y finales más cortas (dos compases por semifrase), lo que aporta mayor dinamismo. En ambas piezas, esta organización refleja su función participativa y oral.

Melódicamente, ambas canciones presentan líneas fluidas y ondulantes construidas mayoritariamente por grados conjuntos. Los saltos interválicos son escasos y reservados a momentos estructuralmente relevantes, como las cadencias V–I. *Venim de la mar* abarca una novena y *Venim de fer herbetes* una undécima, lo que aporta a esta última un carácter más amplio y desenfadado. La vocalidad es cómoda y natural, sin grandes exigencias técnicas, lo que favorece la interpretación grupal. También se observa una direccionalidad melódica coherente con el contenido textual, de forma que cadencias y saltos enfatizan pasajes relevantes del texto: en *Venim de la mar* se asocian a fragmentos de crítica social; en *Venim de fer herbetes*, a momentos festivos y animados.

A nivel rítmico, ambas piezas se sostienen sobre patrones breves que se repiten y transforman, generando fluidez sin complejidad estructural. El análisis confirmó que la organización rítmica responde a una lógica funcional: facilitar la memorización y el canto colectivo. Por otra parte, *Venim de fer herbetes* se interpreta en un tempo más vivo que *Venim de la mar*, lo que refuerza su tono lúdico, frente al carácter más contenido e irónico de la segunda. Ambas piezas generan sensación de movimiento constante gracias a figuras breves (corcheas y semicorcheas), que alternan con valores más largos (blancas), en una dinámica que reproduce tensión y relajación, muy útil para la memorización e interpretación colectiva.

Desde el punto de vista cantométrico (parámetros 12 al 23), se identificaron diferencias en cuanto a emisión vocal y acentuación. Ambas piezas presentan una emisión relajada y amplitud media, aunque *Venim de fer herbetes* muestra mayor tensión vocal en momentos expresivos y una dicción más clara. La articulación en *Venim de la mar* es más relajada, en consonancia con su tono general. Elementos como el *rubato*, el *glissando* o el melisma están prácticamente ausentes en ambas, coherentemente con su función participativa, no virtuosa. Este estilo interpretativo confirma su función como vehículo de cohesión comunitaria.

Estos resultados permiten afirmar que se ha cumplido también el cuarto objetivo específico, que perseguía la comparación entre ambas piezas desde parámetros musicales y expresivos. *Venim de la mar* se perfila como una pieza coral, irónica y estable, mientras que *Venim de fer herbetes* aparece como más viva, lúdica y dirigida a un público posiblemente más joven. Ambos enfoques, sin embargo, se inscriben en un mismo universo sonoro: el de la oralidad popular ilicitana, que transmite experiencias compartidas desde lo cotidiano y festivo.

Finalmente, el quinto objetivo específico, orientado a valorar la función de estas canciones dentro del imaginario popular y su potencial como patrimonio cultural, se refleja en las reflexiones finales del trabajo. Estas piezas no son únicamente formas de entretenimiento, sino también vehículos de crítica social, memoria colectiva y cohesión comunitaria. Su estudio ha demostrado que incluso los repertorios aparentemente sencillos esconden múltiples niveles de significado y una estructura musical rica y coherente.

Esta investigación ha permitido visibilizar dos piezas clave del repertorio oral ilicitano, aportando un análisis riguroso y multidisciplinar que conjuga musicología, etnomusicología y estudios culturales. Además, se ha puesto en evidencia una carencia en la investigación académica: la escasa atención a las músicas populares tradicionales. Esta omisión contrasta con el valor patrimonial de estas expresiones, que merecen mayor reconocimiento institucional y académico. Asimismo, el trabajo abre múltiples líneas futuras de investigación: ampliación del corpus de estudio a otras canciones festivas locales; análisis sociolingüístico del valenciano oral y su influencia métrica; comparación con repertorios populares nacionales; o estudio diacrónico de la evolución interpretativa mediante registros antiguos y actuales.

A partir de esta investigación, se abren múltiples líneas de estudio complementarias que permitirían ampliar el conocimiento sobre el repertorio popular ilicitano. Por un lado, sería interesante extender el análisis a un corpus más amplio de canciones tradicionales asociadas al calendario festivo local, muchas de las cuales fueron documentadas pero descartadas en esta fase. También se podrían explorar aspectos sociológicos y lingüísticos, como la evolución del repertorio en distintas generaciones, la influencia del valenciano oral no estandarizado en la métrica, o la función del canto en contextos familiares y comunitarios.

Además, cabría considerar la comparación con obras populares de ámbito nacional más conocidas, que podrían haber servido de referencia o inspiración en la formación del repertorio local, estableciendo vínculos entre la tradición ilicitana y el cancionero español más amplio. Otro campo fértil sería el estudio de la transformación interpretativa de estas piezas a lo largo del tiempo, mediante el contraste entre grabaciones actuales y registros históricos.

Finalmente, este trabajo también pone de relieve una carencia generalizada en el ámbito académico: la escasa atención que se presta al análisis riguroso de la música popular tradicional, tanto a nivel local como global. Frente al predominio de los estudios centrados en repertorios clásicos o en músicas comerciales contemporáneas, la música de transmisión oral —aparentemente sencilla— sigue siendo una gran olvidada, a pesar de su enorme valor etnográfico, social y patrimonial. A su vez, aunque en este trabajo se ha abordado el análisis musical desde una perspectiva formal, melódica y rítmica, sería muy necesario profundizar aún más en el contenido musical propiamente dicho: aspectos armónicos, modales, de interpretación colectiva o improvisación, que han quedado apenas esbozados y que merecen un estudio más detallado en futuras investigaciones. Recuperar, analizar y comprender esta música es clave para dar visibilidad a las expresiones que han construido, desde la oralidad, el imaginario sonoro de comunidades como la ilicitana.

4. BIBLIOGRAFÍA

AHME. *Venim de fer Herbetes* [Manuscrito]. Elche, [s. f.]. sig. MU-4351

AJUNTAMENT D'ELX. *Descubre Elche*. Diario información. Elche: [s. n.], 2006.
Disponible en: <https://publicaciones.elche.me/DescubreElche/files/basic-html/page1.html>

ALAN LOMAX. *Folk song style and culture*. 1ª edición. 2 Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxon OX14 4RN711 Third Avenue, New York, NY 10017, USA: Routledge, 2017. ISBN 978-0-87855-640-3

ALFOSEA, ÁNGEL. *Venim de la mar* [CD]. Elche, 2018. Cançons populars d'Elx

ARETXAGA, BEGOÑA. *Cultura popular y política*. Madrid: Ediciones Akal, 1996. ISBN 8476004219

CADAFAL. *Cançò popular*. Elche, 1978

CADAFAL. Cançó popular. En: *Cadafal* [en línea]. [s. f.]. Disponible en: https://www.cadafal.es/CANCION_POPULAR.htm

CLIMENT I BARBER, JOSEP. *Cançoners valencià*. Segunda edición. Valencia: Piles, editorial de música, 1982

CORAL JOVENIVOLA. *Venim de la mar i Senyoreta Anselma* [Grabación de audio en línea]. Elche, 25 julio 2017. Cançonetes de Fil i Cotó (Cançons tradicionals d'Elx). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Y543EDXt2gA>

GARCÍA DE DIEGO, VICENTE. *El lenguaje en la canción popular española*. Madrid: CSIC, 1998. ISBN 8400077778

GARCÍA MATOS, MANUEL. *Cancionero popular español*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Música y Teatro, 2012. 366. ISBN 0871680711

GARCÍA MOLINA, JAVIER. Problemas metodológicos del análisis musical de la música tradicional. *Revista de Folklore*. 2012, n.º 366

GÓMEZ MUNTANÉ, M., & MASSIP, F. *Misteri d'Elx / Misterio de Elche: consueta de 1709*. [s. l.]: Tirant lo Blanch, [s. f.]. ISBN 978-84-9876-739-1

GONZALEZ ALFOSEA, ÁNGEL VICENTE; CANTORES DE LA FESTA Y OTROS MÚSICOS ILICITANOS. *Venim de fer Herbetes* [CD]. Elche, 2018. Cançons populars d'Elx

GONZALEZ ALFOSEA, ÁNGEL VICENTE; CANTORES DE LA FESTA Y OTROS MÚSICOS ILICITANOS. *Venim de la mar* [CD]. Elche, 2018. Cançons populars d'Elx

GRUP MUSICAL LA TABALA. *Venim de la mar* [CD]. Elche, 1988. Cançonetes de Fil i Cotó

GRUPO CADAFAI. *Venim de la mar* [Grabación en línea]. Madrid: Fonomusic, 1990. Xe que agust. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FbQSS5t9BVw>

GRUPO MUSICAL LA TABALA. *Venim de fer Herbetes* [CD]. Elche, 1988. Cançonetes de Fil i Cotó. 18

INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS. *Gramàtica de la llengua catalana* [en línea]. Institut d'Estudis Catalans, 2016. Disponible en: <https://geiec.iec.cat/inici>

LARUE, JAN. *Análisis del estilo musical*. 1ª edición. Cornellà del Llobregat (Barcelona), España: Idea Books, S.A., 2004. ISBN 978-1-58045-937-2

LATHAM, ALISON. *Habanera*. México D.F.: Fondo de cultura económica, 2008, p. 1683.
ISBN 978-607-16-0020-2

LÓPEZ I VERDEJO, VORO. *Tractat de mètrica valenciana*. Valencia: Promoció de cultura valenciana, 1999. ISBN 978-84-85446-62-9

MERRIAM, ALAN P. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964. ISBN 0-252-07278-2

MONGE JUÁREZ, MARIANO. Orígenes del movimiento obrero en Elche: oligarquías, caciquismo y respuesta socialista, 1880-1903. *Nuestra historia* [en línea]. semestre de 2021, n.º 12. Disponible en: <https://revistanuestrahistoria.com/numero-12/>

NETTL, BRUNO. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Illinois: University of Illinois Press, 2005. ISBN 978-0252072780

ORS MONTENEGRO, MIGUEL. *Alfosea, Ángel* [en línea]. [s. l.]: [s. n.], 5 febrero 2013. Disponible en: <https://www.elche.me/biografia/alfosea-angel>

PARDO, FERMÍN. *Archivo Sonoro del Folklore Musical Valenciano*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2001. ISBN 8448206001

PATRONAT DEL MISTERI D'ELX. *a "Festa" o Misteri d'Elx*. Elche: Patronat del Misteri d'Elx, 2008. ISBN 978-84-612-1896-7

PERAL, MARÍA ASUNCIÓN, SEMPERE, RAMON, MALLEBRERA, ANDRÉS, y VALERO, SALVADOR. *Cançonetes de fil i cotó*. Elche: Fundación Radio Elche, noviembre 2019. ISBN 978-84-12-12380-7

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, ANTONIO. *Venim de fer Herbetes* [image]. 1915. Libro Cançonetes de Fil i Cotó

SANSANO BELSO, G. *La Festa d'Elx*. 1ª. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, [s. f.]. ISBN 978-84-9717-488-6

SAVAGE, PATRICK E, BROWN, STEVEN, y SAKAI, EIJI. Statistical universals reveal the structures and functions of human music. *National Academy of Sciences*. 2015, Vol. 112, n.º 29

SEGUÍ PÉREZ, SALVADOR. *Cancionero Musical de la provincia de Alicante*. Alicante: Diputación Provincial e Instituto de Estudios Alicantinos, 1973. ISBN 978-84-9133-126-1

SERRANO, PABLO. Cançons d'un poble. En: *Alicante Plaza* [en línea]. 2 agosto 2024. Disponible en: <https://alicanteplaza.es/canconetes-dun-poble>

SUBLETTE, NED. *Cuba and Its music: From the first drums to the mambo*. Chicago: Chicago Review Press, 2004. ISBN 978-1-55652-516-2

VARELA MERINO, ELENA, MOÍÑO SÁNCHEZ, PABLO, y JAURALDE POU, PABLO. *Manual de métrica española*. Madrid: Editorial Castalia, 2005. ISBN 978-84-9740-153-1

VILÀ I COMAJOAN, CARME. *Sintaxi bàsica del català*. Barcelona: Barcanova, 1990. ISBN 84-7533-516-0

ZAMACOIS, JOAQUIN. *Teoría de la música (I)*. Barcelona: Idea Books, S.A., 2003. ISBN 978-84-8236-253-3

5. FONOGRAFÍA

ALFOSEA, ÁNGEL. Venim de la mar [CD]. Elche, 2018. Cançons populars d'Elx

CADAFAL. Cançò popular. Elche, 1978

CORAL JOVENIVOLA. Venim de la mar i Senyoreta Anselma [Grabación de audio en línea]. Elche, 25 julio 2017. Cançonetes de Fil i Cotó (Cançons tradicionals d'Elx). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Y543EDXt2gA>

GONZALEZ ALFOSEA, ÁNGEL VICENTE; CANTORES DE LA FESTA Y OTROS MÚSICOS ILICITANOS. Venim de fer Herbetes [CD]. Elche, 2018. Cançons populars d'Elx

GONZALEZ ALFOSEA, ÁNGEL VICENTE; CANTORES DE LA FESTA Y OTROS MÚSICOS ILICITANOS. Venim de la mar [CD]. Elche, 2018. Cançons populars d'Elx

GRUP MUSICAL LA TABALA. Venim de la mar [CD]. Elche, 1988. Cançonetes de Fil i Cotó

GRUPO CADAFAL. Venim de la mar [Grabación en línea]. Madrid: Fonomusic, 1990. Xe que agust. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FbQSS5t9BVw>

GRUPO MUSICAL LA TABALA. Venim de fer Herbetes [CD]. Elche, 1988. Cançonetes de Fil i Cotó. 18

MONGE JUÁREZ, MARIANO. Orígenes del movimiento obrero en Elche: oligarquías, caciquismo y respuesta socialista, 1880-1903. Nuestra historia [en línea]. semestre de 2021, n.o 12. Disponible en: <https://revistanuestrahistoria.com/numero-12/>

6. WEBGRAFÍA

CADAFAL. Cançò popular. Elche, 1978

ORS MONTENEGRO, MIGUEL. Alfosea, Ángel [en línea]. [s. l.]: [s. n.], 5 febrero 2013.
Disponible en: <https://www.elche.me/biografia/alfosea-angel>

RENTERO, CRISTOBAL y GARCÍA, ELISEU. Venim de la mar. En: Tradi-sons [en línea]. [s. f.].
Disponible en: <https://tradisons.home.blog/venim-de-la-mar/>

SERRANO, PABLO. Cançons d'un poble. En: Alicante Plaza [en línea]. 2 agosto 2024. Disponible
en: <https://alicanteplaza.es/canconetes-dun-poble>

VÉRTIZ GUTIÉRREZ, JUAN ANTONIO. ¿Por qué son diferentes la Ascensión del Señor y la
Asunción de María? En: catholic.net [en línea]. [s. f.]. Disponible en:
<https://es.catholic.net/op/articulos/79928/por-que-son-diferentes-la-ascension-del-senor-y-la-asuncion-de-maria.html>

7. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Versión N° 1 de <i>Venim de la mar</i> , hallado en <i>Cançonetes de fil i cotó</i>	42
Ilustración 2: Versión N° 2 de <i>Venim de la mar</i> , encontrada en el manuscrito de José Vaello.....	43
Ilustración 3: Versión N° 4 de No alarmes la cosa, con música de <i>Venim de la mar</i> , encontrada en el manuscrito de José Vaello.....	44
Ilustración 4: Versión N° 4 de <i>Pobres agüelos</i> , con música de <i>Venim de la mar</i> , encontrada en el manuscrito de José Vaello.....	45
Ilustración 5: Estructura fraseológica de <i>Venim de la mar</i>	50
Ilustración 6: Análisis de las secciones de <i>Venim de la mar</i>	52
Ilustración 7: Subsecciones melódicas de <i>Venim de la mar</i>	54
Ilustración 8: Ámbito melódico de <i>Venim de la mar</i>	56
Ilustración 9: Ejemplo de ámbito utilizado y posición de la nota final rodeada de <i>Venim de la mar</i>	56
Ilustración 10: Esquema de los motivos utilizados en <i>Venim de la mar</i>	59
Ilustración 11: Versión N° 1 de <i>Venim de fer herbetes</i> hallado en <i>Cançonetes de fil i cotó</i>	82
Ilustración 12: Versión N° 2 de <i>Venim de fer herbetes</i> encontrada en el manuscrito de José Vaello.....	83
Ilustración 13: versión n°3 de <i>Venim de fer herbetes</i> , encontrada en el recopilatorio de Climent, <i>Cançoner valencià</i>	84
Ilustración 14: Estructura fraseológica de <i>Venim de fer herbetes</i>	87
Ilustración 15: Análisis de las secciones de <i>Venim de fer herbetes</i>	89
Ilustración 16: Subsecciones de <i>Venim de fer herbetes</i>	91
Ilustración 17: Ámbito melódico de <i>Venim de fer herbetes</i>	94
Ilustración 18: Nota final con respecto al ámbito melódico de <i>Venim de fer herbetes</i>	94
Ilustración 19: Estructura del análisis motivico de <i>Venim de fer herbetes</i>	97
Ilustración 20: Fragmento de <i>Venim de fer herbetes</i> del Manuscrito de José Vaello donde se sitúa la diferencia con la partitura empleada para el análisis.....	98

8. ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Diferentes versiones de la canción popular <i>Venim de la mar</i>	30
Tabla 2: Tabla esquema de la métrica de <i>Venim de la mar</i>	32
Tabla 3: Esquema del análisis de la rima de <i>Venim de la mar</i>	34
Tabla 4: Resumen del uso intervalico de <i>Venim de la mar</i>	57
Tabla 5: Recuento de figuras rítmicas en <i>Venim de la mar</i>	60
Tabla 6: Tabla resumen de los parámetros escogidos del sistema <i>Cantometrics</i> de Lomax en <i>Venim de la mar</i>	64
Tabla 7: Tabla esquema de la métrica de <i>Venim de fer herbetes</i>	74
Tabla 8: Esquema del análisis de la rima de <i>Venim de fer herbetes</i>	76
Tabla 9: Recuento de intervalos de <i>Venim de fer herbetes</i>	95
Tabla 10: Recuento final de figuras rítmicas en <i>Venim de fer herbetes</i>	99
Tabla 11: Tabla resumen de los parámetros escogidos del sistema <i>Cantometrics</i> de Lomax en <i>Venim de fer herbetes</i>	104