

Pedro Echevarría Bravo y su relación con la actual institución Milà i Fontanals

ESTHER NAVARRO JUSTICIA

Etnomusicóloga especialista en Patrimonio Musical
Centro de Estudios del Campo de Montiel
e.navarro.justicia@gmail.com

Recibido: 15-XII-2016
Aceptado: 3-III-2017

RESUMEN

Pedro Echevarría Bravo es, probablemente, el musicólogo que más corpus de música de tradición oral ha logrado recopilar en La Mancha. Su trabajo en este campo se remonta a varios años antes de la primera convocatoria de los Concursos de la Sección de Folklore del Instituto Español de Musicología en 1946, pero su relación con esta institución fue decisiva para que viera la luz, primero, su *Cancionero Musical Popular Manchego* (1951) y posteriormente, en 2013, el resto de sus materiales inéditos, que quedaron olvidados durante décadas en el edificio que había sido la sede del IEM, la institución Milà i Fontanals del CSIC.

PALABRAS CLAVE: Pedro Echevarría Bravo, Instituto Español de Musicología, Folklore, Música Tradicional, La Mancha.

[en] Pedro Echevarría Bravo and his Relationship with the Current Milà i Fontanals Institution

ABSTRACT

Pedro Echevarría Bravo is probably the musicologist who has managed to compile most corpus of music of oral tradition in La Mancha, Spain. His work in this field dates back several years before the "Concurso of the Sección de Folklore of the Instituto Español de Musicología" contest first call in 1946, but his relation with this institution was key for his Cancionero Musical Popular Manchego (1951) to see the light of day, as it was also for the rest of his unpublished materials which had been forgotten during decades in the building of the former headquarters for the IEM, the Institution Milà i Fontanals that belongs to the Spanish Research Council CSIC.

KEYWORDS: *Pedro Echevarría Bravo, Instituto Español de Musicología, Folklore, Traditional Music, La Mancha.*

1. INTRODUCCIÓN

El contacto de Pedro Echevarría Bravo con la cultura manchega se dio entre 1935 y 1950 gracias a su cargo como director de la banda de música municipal de Tomelloso (Ciudad Real). Durante su estancia se fraguó un vínculo especial entre él, esta tierra y sus gentes, vínculo que alentó la entregada búsqueda de su lírica popular. La tierra del Quijote fue para él, igual que para Cervantes, una fuente de inspiración que desembocó en los concursos convocados por el Instituto Español de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, cuyos premios supondrían una ayuda y un incentivo a su labor. Las piezas recopiladas están vinculadas a un territorio que comprende las provincias de Albacete, Ciudad Real, Cuenca, Toledo y parte del territorio norte-andaluz, «la Andalucía Manchega», decía Echevarría citando a Rodríguez Marín. De las 2.500 piezas que él afirmó haber reunido, sólo 300 fueron publicadas en el *Cancionero Musical Popular Manchego* en 1951. Hoy se conservan algo más de 1.400 en la Institució Milà i Fontanals del CSIC en Barcelona. Pero para comprender en su totalidad estos hechos, debemos situarnos en el contexto, sobre todo político, en el que se enmarcan y qué fue exactamente lo que favoreció la relación entre el Instituto Español de Musicología del CSIC y el director de banda. La primera parte de este trabajo indaga en la génesis del CSIC y los ideales y objetivos que impulsaron la creación el IEM y, dentro de éste, la Sección de Folklore. La segunda parte se centra en la figura de Pedro Echevarría Bravo durante sus años en Tomelloso, etapa en la que reunió los materiales que entregó al IEM y que han visto la luz con la creación del Fondo de Música Tradicional de la Institució Milà i Fontanals (CSIC-IMF).

2. EL CSIC Y LOS CONCURSOS Y MISIONES DEL IEM

El 28 de octubre de 1940 el dictador Franco presidió en Madrid el acto de inauguración del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, cuyas primeras memorias (1940-1941) se publicaron en el año 1942. El objetivo principal de su creación fue el de institucionalizar la ciencia en España, representando a todas las regiones españolas, incentivando la investigación en sus centros adscritos y reforzando los lazos en el extranjero, sobre todo en Hispanoamérica. En la inauguración se sucedieron actos religiosos, exposiciones orales de los secretarios de los distintos centros de investigación y el acto de clausura, en el que escucharon a Beethoven, Liszt, Wagner y Albéniz¹. Los discursos de los miembros represen-

¹ La crónica completa se puede leer en la *Memoria de la Secretaría General* de los años 1940-1941 (CSIC, 1942), disponible en su página web <http://digital.csic.es>.

tantes del CSIC reunidos al día siguiente destilan ideales como el universalismo científico, nacionalismo o anti-localismos, totalitarismo, imperialismo, autarquía, catolicismo dogmático, orgullo racial, patriotismo y patriarcado. La investigación de los institutos del Consejo se dividía en tres líneas: materia, vida y espíritu –lo físico, lo biológico, lo espiritual–. Estas pequeñas pinceladas en la génesis del CSIC son un reflejo del cambio de paradigma político e ideológico inmediato a la Guerra Civil y la imposición del régimen franquista. En contraste con la declaración de compromiso para el progreso científico, había una gran carga ética que en realidad velaba por la preservación de ciertos ideales.

En cuanto a la musicología, ésta tenía un espacio en el Instituto Diego Velázquez de Arte y Arqueología, con Higinio Anglès al frente^{2,3}. En 1943 esta sección se convierte en el Instituto Español de Musicología, con sede en Barcelona⁴. Anglès ocupó el cargo vitalicio de director y José Subirá, autor de *La Tonadilla Escénica*, el de secretario general –en 1946 pasó a serlo de la sección de Madrid–. La razón de ser del IEM era reparar el descuido institucional que desde el siglo XVIII venía afectando a la preservación del patrimonio musical español. Entre otras funciones (CSIC, 1944: 98), como las de inventariar y catalogar todas las fuentes musicales, estaba la de «*constituir una sección de folklore musical español, encargada de recoger y editar científicamente, según los métodos de la musicología moderna, la canción popular de las diferentes regiones españolas, sistematizando la labor realizada en algunas comarcas*». Esto nos llama la atención sobre la voluntad de dar continuidad a una actividad anterior. En el informe de Anglès, en el que describe los proyectos iniciados (*Ibid.*: 168), se menciona la formación de una colección de monografías musicales en las que se contempla el estudio comparado de la canción y danza popular en España.

En la *Memoria* del año 1944 figuran como colaboradores del IEM Francesc Baldelló, Mercè Llatas y María Royo, bibliotecaria. Pero era el recién llegado Dr. Marius Schneider, ex-director de la Sección de Fonogramas del Museo de Etnografía de Berlín, el que se encargaría de la recolección, estudio y edición del *Cançonero Popular* en la Sección de Folklore, contando con Francesc Pujol y el Padre José Antonio Donostia como colaboradores técnicos⁵. La dirección calificaba a

² El IDV formaba parte del patronato Menéndez Pelayo y es, desde 1985, el actual Departamento de Historia del Arte del Centro de Estudios Históricos de Madrid.

³ En la *Memoria de la secretaría general* de 1942 (CSIC, 1943: 157) figura el primer informe de la sección de musicología del IDV, que trabajó en el volumen I de *Monumentos de la Música Española*.

⁴ Otra novedad de aquel entonces que cabe mencionar fue la Sección de Tradiciones Populares en el Instituto Antonio de Nebrija, dirigida por el Dr. Vicente García de Diego y cuya labor consistía en recopilar las manifestaciones de arte y costumbres populares en España.

⁵ Francesc Pujol también trabajó anteriormente en la *Obra del Cançonero Popular de Catalunya*.

Schneider de «*sabio especialista de la canción popular europea y de los pueblos primitivos*» (CSIC, 1945: 176s). El objetivo de esta sección era «*salvar y redimir del olvido y de una pérdida irreparable nuestra canción popular*» patrocinando la recolección de piezas que, hasta el momento, había sido «*obra de aficionados*». Se programaron trabajos de recopilación que se llevarían a cabo a través de las Misiones Folklóricas y los Concursos, los cuales se convocarían con periodicidad anual. La diferencia entre Misiones y Concursos era que las primeras se encomendaban a personas colaboradoras del IEM bajo contrato y estaban sujetas a unas directrices y a un material de trabajo específicos. Los Concursos fueron convocatorias abiertas con el objetivo de engrosar los fondos que la Sección de Folklore necesitaba para la elaboración del *Cancionero Español*. Cada colaborador, fuera cual fuera su profesión, iba por libre y se orientaba a través de unas bases mucho más genéricas que las de las Misiones. El resultado de su trabajo mostraba, por lo tanto, la esencia de su propio método de recopilación. Las primeras Misiones se repartieron en 1944 entre varios investigadores para las zonas «*menos exploradas*», entre los cuales figuraban Manuel García Matos, Bonifacio Gil y el Padre Donostia. En 1945 ya se mencionó la publicación del primer Concurso y las primeras colecciones recibidas (CSIC, 1946: 251s). Las bases se publicaron el 20 de junio de 1945 en La Vanguardia (Fig. 1)⁶.

En total, entre 1944 y 1960 hubo 65 Misiones y 62 Concursos, de los cuales 44 fueron premiados y 4 pasaron a ser becas-concurso⁷. El resultado del trabajo de la Sección de Folklore se fue materializando en publicaciones como el *Cancionero Popular de la Provincia de Madrid* en 1951 (vol. I) y 1952 (vol. II) o el *Cancionero Escolar Español* en 1954⁸. Las piezas eran meticulosamente seleccionadas por los colaboradores bajo la premisa de elaborar el *Cancionero Popular Español*⁹.

Para finalizar esta parte, sorprende, si comparamos la situación con la actualidad, que al final de la década de 1940 el Instituto Español de Musicología fuera el instituto de su patronato con más presupuesto —454.000 ptas.— seguido del IDV de Madrid —344.000 ptas.— (Cabañas, 2007: 343).

⁶ Ver ANEXO 1.

⁷ Actualmente esta información figura en la página web del Fondo de Música Tradicional del CSIC-IMF: <http://www.musicatradicional.eu>.

⁸ El *Cancionero Escolar Español* iba destinado a las escuelas de primaria y se hizo en colaboración con el Instituto de Pedagogía. El encargado de seleccionar las piezas musicales fue Juan Tomás (CSIC, 1951: 186).

⁹ En el caso de Echevarría, su propio proyecto *Cancionero Musical Popular Manchego* contó con el apoyo del Ministerio de Educación y la SGAE y se editó a través del CSIC en 1951, con prólogo de José Subirá.

LOS DEPORTES

VIDA SOCIAL

Ante el partido final de la «Copa de Su Excelencia el Generalísimo» de Fútbol

El secretario de la Federación Española de Fútbol en Barcelona... El partido se celebrará el próximo domingo en el Estadio Municipal de Montjuich...

MONTAJISMO

El Club Deportivo Fotográfico del Club Alpino Nival... El concurso se celebrará el próximo domingo en el Estadio Municipal de Montjuich...

BOXEO

El próximo sábado se disputarán tres campeonatos nacionales de boxeo... El primer combate será el de los gallegos...

CICLISMO

Se celebran en Tortosa los campeonatos de España en pista para ciclistas... El concurso se celebrará el próximo domingo en el Estadio Municipal de Montjuich...

EXTRANJERO

La clasificación del campeonato argentino... El partido se celebrará el próximo domingo en el Estadio Municipal de Montjuich...

HIPISMO

El ministro del Ejército gallego a los jinetes portugueses... El concurso se celebrará el próximo domingo en el Estadio Municipal de Montjuich...

NATACIÓN

El campeonato de Cataluña de polo acuático... El partido se celebrará el próximo domingo en el Estadio Municipal de Montjuich...

ESTA NOCHE GRAN PRICE SATURIO contra MOUCHET BAMBALA contra SORIA

Cinco de Durango ya disputado... El partido se celebrará el próximo domingo en el Estadio Municipal de Montjuich...

LUCHAS

La reunión de esta noche en el Poble Nou... El partido se celebrará el próximo domingo en el Estadio Municipal de Montjuich...

BALONCESTO

El campeonato de Cataluña de segunda división... El partido se celebrará el próximo domingo en el Estadio Municipal de Montjuich...

EL TORNEO «COPAS HERNANDEZ»

Segunda categoría, partido de vuelta: Ripollés-A. de Mataró... El partido se celebrará el próximo domingo en el Estadio Municipal de Montjuich...

Servicio Meteorológico Nacional

MINISTERIO DE AERIE... Información emitida el día 19 de junio de 1945...

SITUACIÓN GENERAL

Sobre la zona del Ebro hay un pequeño mínimo de presión... El partido se celebrará el próximo domingo en el Estadio Municipal de Montjuich...

DATOS LOCALS

Presión atmosférica sobre el nivel del mar... El partido se celebrará el próximo domingo en el Estadio Municipal de Montjuich...

El concurso de la «Copa de Su Excelencia el Generalísimo» de Fútbol... El partido se celebrará el próximo domingo en el Estadio Municipal de Montjuich...

Para la formación del «Comitè popular español»

El Consejo Hierarquizado de canciones... El partido se celebrará el próximo domingo en el Estadio Municipal de Montjuich...

El concurso Hierarquizado de canciones

El concurso Hierarquizado de canciones... El partido se celebrará el próximo domingo en el Estadio Municipal de Montjuich...

Segunda...

Segunda... El partido se celebrará el próximo domingo en el Estadio Municipal de Montjuich...

Tercera...

Tercera... El partido se celebrará el próximo domingo en el Estadio Municipal de Montjuich...

Fig. 1: Bases de los Concursos, 1945

3. SUSTRATO IDEOLÓGICO Y REFERENCIAS PARA EL ESTUDIO DEL FOLKLORE ENEAEM

Como así cita Lluís Calvo en su revisión crítica sobre la trayectoria etnomusicológica en el EIM (Calvo, 1989: 172), «desde el mismo instante fundacional del EIM, ya se dio cabida a la investigación del Folklore musical peninsular». Pero ¿en qué punto se encontraba este género de estudios y hacia dónde pretendía ir? Para comprender mejor la labor de la Sección de Folklore es necesario identificar y definir sus antecedentes e influencias, sin olvidar la ruptura que supuso la guerra civil con muchos empresas intelectuales e ideológicas y el componente político y nacionalista que marcó este nuevo periodo. Antes que el EIM, otras entidades que encauzaron el estudio del folklore en la Península a través de unos u otros ideales. Aun conscientes de que habría más que explicar y muchos más nombres que citar, estos son algunos de los hechos o conceptos clave que, a nuestro juicio, marcaron un punto de inflexión.

A. El concepto de *folklore*. El término, cuyo significado es ‘saber popular’, fue acuñado en 1846 por el arqueólogo William John Thoms (Westminster, 1803–Londres, 1885), miembro fundador de la Folk-lore Society. La idea de *folklore* nos remite a la hegemonía de una cultura alemana, impregnada de romanticismo, nacionalismo, teorías evolucionistas, positivismo científico y Herder. *Folklore* no es un objeto, es un concepto burgués que inicialmente responde a una idea de “autenticidad” y a la búsqueda, a través de su estudio, de las raíces de la identidad, que residen en las zonas rurales “no corrompidas” por el progreso y se manifiestan por boca del pueblo. Los intelectuales lamentaban la pérdida de la memoria popular sobre la cultura “primitiva” a causa de este progreso. En esta dimensión folklórica los criterios estético-musicales quedan relegados a un trasfondo ideológico que con el tiempo y los cambios ha ido redefiniendo el concepto¹⁰. Ese “verdadero espíritu del pueblo” ha servido de inspiración para estudiosos y numerosos compositores españoles del siglo XX. Dentro del régimen franquista ha impulsado estrategias políticas, institucionalizando la idea de “folklore español” y premiando o financiando el trabajo de recopilación a través del IEM o la Sección Femenina¹¹. Hoy en día y atendiendo a su utilización, podríamos definir la palabra *folklore* como lo que un grupo social siente como propio, como hecho cultural en torno a las tradiciones populares y como campo de estudio de los folkloristas, cuya metodología no suele ser etnomusicológica.

B. Antonio Machado y Álvarez y las sociedades para el estudio del *folklore*. La segunda mitad del siglo XIX en España se caracterizó por la gestación de los regionalismos, la producción de cancioneros y el salto del romanticismo al realismo. Folk-lore Español fue un proyecto ideado por Antonio Machado y Álvarez (Santiago de Compostela, 1846 - Sevilla, 1893) en 1881 e inspirado en la Folk-lore Society de Londres, fundada en el año 1878 (Guichot, 1922: 28). Fue, a su vez, continuación de la experiencia de Machado en la Sociedad Antropológica Sevillana, fundada en 1871 por Antonio Machado y Núñez y Federico de Castro (*Ibid.*, 161)¹². Multitud de sociedades que daban representación al *folklore* de las diferentes regiones españolas fueron estableciéndose a partir de entonces,

¹⁰ Para ampliar nuestra noción sobre el folklorismo, los usos del *folklore* o la trayectoria del estudio del *folklore* en España desde finales del siglo XIX, es recomendable recurrir, para empezar, a los textos de Josep Martí (1990; 1993 y 1997).

¹¹ En las bases de los Concursos del IEM, publicadas en la prensa de 1948, destaca la prohibición de recoger música «de espectáculos modernos» —cine, cuplés, zarzuela, etc.— que se hubiese «vulgarizado», subrayando que el objetivo era recopilar música «netamente popular». Tampoco olvidemos que los bailes modernos estaban mal vistos por «desvirtuar» a la mujer o, dicho de otro modo, considerados «pecaminosos».

¹² Es conocida la labor divulgativa en España del krausismo de mano de Federico de Castro, algo que inevitablemente influyó también en los ideales de Machado y Álvarez, así como las doctrinas y métodos que impregnaron la obra de su padre. Asimismo, fue notable la influencia del antropólogo Edward B. Tylor.

tal y como sugería Machado en las bases de Folk-lore Español que redactó en 1881¹³. Estas sociedades tenían la función de hacerse eco de las recopilaciones folklóricas del espacio geográfico que representaban a través de sus publicaciones y de dar cuenta de su producción a través de intercambios y congresos. Como se ha dicho tantas veces, sí es cierto que la metodología era positivista y que el objetivo principal era la recopilación, pero eso no quiere decir que no existieran pretensiones de constituir un corpus sobre el que poder trabajar de forma analítica y dar un paso más hacia la ciencia, aunque no fuera de manera inmediata –muchos de los colaboradores eran por entonces meros aficionados al *folklore* y tenían como única referencia recopilaciones literarias como las de Fernán Caballero–. De estas intenciones dejaron constancia en la publicación periódica de Folk-lore Español, *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas*, colaboradores como Guichot y Sierra –también editor– u Olavarría y Huarte. Machado también insinuó el carácter interdisciplinar de este género de estudios, sus ramificaciones y el salto del romanticismo al naturalismo como base científica (Machado y Álvarez, 1884: 10-13). El contacto con el resto de Europa y la voluntad de mantenerlo era evidente. Además de promover la creación de sociedades, Machado «animó y auxilió a los promovedores de los trabajos y centros Castellano, Catalán, Gallego, Vasco-Navarro, los de Asturias y los Extremeños. Sostuvieron también correspondencia particular y cambio de revistas y de libros con los principales extranjeros [...] Colaboraron en las revistas extranjeras [...] En esas revistas elogiaban la labor española» (Guichot, 1922: 171). Finalmente, la dirección de Folk-lore Español contemplaba una posible –y económicamente conveniente– cooperación del Estado, para más adelante, quizá, promover la «formación de un gran centro nacional, donde todos se hallen legítimamente representados»¹⁴. Aunque el ambicioso proyecto desapareció tras la muerte de su creador, debemos considerar estos hechos –en su dimensión tanto nacional como internacional– como el punto de partida más significativo para el desarrollo del estudio del *folklore* como tal desde aquel momento¹⁵.

¹³ Las bases se incluían por defecto en la publicación *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas*.

¹⁴ En los principios de Folk-lore Español, las ideas en torno al republicanismo de Machado y la descentralización política se hacen palpables (Baltanás, 2001). El gobierno de Franco desarticuló el regionalismo que inspiraron. La dictadura no contemplaba bajo ningún concepto la interculturalidad, la autonomía regional para la gestión de la cultura ni el intercambio libre de la producción.

¹⁵ El pensamiento de Machado tuvo cierta continuidad en obras referenciales como la de Alejandro Guichot y Sierra, *Antroposociología y Noticia histórica del Folklore. Orígenes en todos los países hasta 1890. Desarrollo en España hasta 1921*, publicadas en 1911 y 1922 respectivamente (Rodríguez Becerra, 1999: 78). Es interesante considerar también, entre los demás factores que apocaron la importante labor de Demófilo, la ruptura que supuso la Generación del 98 con su pensamiento (Baltanás y Rodríguez Becerra, 1998).

C. La musicología comparada. La metodología de la Sección de Folklore del IEM miraba hacia la tradición académica alemana y la rama auxiliar de la *Systematische Musikwissenschaft* que estableció en 1885 Guido Adler (Eibenschütz, 1855 - Viena, 1941). Ésta era subyacente al historicismo cultural y daba cabida al estudio comparado de las músicas de tradición oral¹⁶. Higiní Anglès, con estudios cursados también en Alemania, en su discurso para la VIII Reunión Plenaria (CSIC, 1948: 100) defiende el potencial «*inexplorado*» de la etnografía musical comparada para el estudio y clasificación de la música de tradición oral¹⁷. En realidad este era el método perfecto para enterrar el discurso de “atraso cultural” y justificar la antigüedad de la cultura del pueblo español, aferrándose a esa idea de “autenticidad” de las teorías evolucionistas decimonónicas y buscando relaciones directas con la cultura de otras grandes civilizaciones como la griega¹⁸. En la década de 1950, con el estudio de la música de tradición oral ya en el terreno de la disciplina musicológica, podemos apreciar notables diferencias entre las investigaciones norteamericanas, que cabalgaban hacia la actual etnomusicología y las del IEM. Un ejemplo concreto del primer caso es el trabajo de recopilación de Alan Lomax, quien también incluyó algunas zonas de España e incluso de Castilla-La Mancha (Moya, 2011). Las diferencias metodológicas se aprecian a través de elementos como el uso del fonógrafo o el análisis e interpretación posterior de los datos^{19,20}. En la gran mayoría de los Concursos y Misiones se utilizaron métodos rudimentarios de transcripción, perdiéndose así gran cantidad de datos que podrían haberse recogido en las grabaciones²¹. El trabajo sobre los materiales se limitó

¹⁶ La disciplina musicológica española estaba fuertemente influenciada por la alemana. El Catedrático del Real Conservatorio de Música y Declamación José Forns dio testimonio de una conferencia impartida por Higiní Anglès y en la sección *Música, teatro y cinematografía* de La Vanguardia (Forns, 1944: 2) escribe una columna titulada “El Instituto Español de Musicología”, donde se puede leer que «*La Musicología no debe entenderse con el restringido significado de limitarse al aspecto histórico, sino en el más amplio que la propia palabra indica, de abarcar todas las ramas de la Música en su aspecto científico, es decir, como ciencia musical, equivalente a la “Musikwissenschaft”, en que los alemanes conceden título de Doctor.*»

¹⁷ En 1947, «*con el fin de fomentar los estudios de musicología en España*», se fundó una Cátedra de Musicología en la Universidad de Barcelona, cuyo director fue Higiní Anglès (CSIC, 1948: 276).

¹⁸ Josep Barberà ya sentó un precedente sobre este tema en su conferencia *Supervivències Gregues en la Cançó Popular Catalana*, en el III Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología celebrado en Barcelona, del 18 al 25 de abril de 1936 (Calmell, 2015).

¹⁹ Es muy reveladora, respecto al uso del fonógrafo, la controversia que se inició a partir de la crítica de Charles Seeger en *The Musical Quarterly* (1953) al *Cancionero Popular de la Provincia de Madrid* (1951), que a su vez indujo a Schneider a publicar en *Anuario Musical* su réplica “En defensa del Cancionero...” (1954). Schneider defendía un uso moderado del fonógrafo, ya que con éste los cantores se inhibían y perdían la espontaneidad.

²⁰ En el caso de Alan Lomax, su trabajo de recopilación se tradujo en la propuesta teórica de los *cantometrics*, de perspectiva socio-antropológica.

²¹ En la *Memoria* de 1949 (CSIC, 1951: 187) se expuso que Arcadio Larrea, becario, se estaba valiendo de un aparato magnetofónico adquirido por el IEM para recoger canciones en Andalucía. Con esto se pretendía, por un lado, pasar estas grabaciones a vinilo para la divulgación del *folklore* español (*Ibid.*: 188); por otro, superar las

básicamente a la publicación de cancioneros, sin llegarse a consolidar el método científico-académico que se había perseguido con mayor insistencia ya desde las sociedades de Folk-lore. Algo que sí conseguiría más adelante la rama de la antropología musical norteamericana.

D. Felip Pedrell. El musicólogo Felip Pedrell (Tortosa, 1841 - Barcelona, 1922) fue maestro de Higiní Anglès, por lo que su influencia en el IEM fue directa. Su forma de pensar la musicología y sus propuestas por engrandecer la música española quedan muy bien reflejadas en su obra *Por nuestra música* (1897). Pedrell abogaba por un nuevo estilo nacional que reflejase el carácter autóctono a través de “la voz del pueblo”, para así desterrar la hegemonía de la tradición operística italiana que frenaba el potencial de la escuela nacional. Ello suponía un riguroso estudio folklórico que hasta entonces no se había llevado a cabo. En consecuencia, los compositores españoles no eran conscientes de la riqueza del canto popular en España y no poseían las herramientas para la correcta armonización de su lenguaje. Sus teorías y su estudio de la música popular, entendida en esta época como lo contrapuesto a “música culta” y diferenciada de la música litúrgica –aunque también consideró esta última como fuente de inspiración para encontrar el carácter musical local– fueron una clara influencia para su discípulo. Pedrell ha sido considerado padre de la musicología española y a la vez ha sido muy criticado²².

E. El Archivo de Etnografía y Folklore de Cataluña. En Cataluña, el movimiento de *La Renaixença* ya despertó un interés folklórico-literario inspirado, al igual que en otras comunidades, por el nacionalismo. En 1876 se creó la Asociación Catalanista de Excursiones Científicas y en 1878 la Asociación de Excursiones Catalana. Sus fundadores eran conocedores de las ideas de Machado (Guichot, 1922: 195). Se forjó así un movimiento del que llegaron a ser referentes las figuras de Manuel Milà i Fontanals o Jacint Verdaguer, entre otros. En 1885 nació, dentro de la Asociación de Excursiones Catalana y no sin alguna controversia entre excu-

dificultades de transcripción que presentaban algunos géneros y atender a las quejas en relación a esto (Porro, 2007: 79). En mayo de 2014 se procedió a la digitalización de algunas cintas magnetofónicas de la década de 1950 con la ayuda de Antonio Pardo, Profesor Colaborador de la Universidad de Murcia. El resultado de la sesión se irá incorporando al FMT como *Misiones Fonográficas* en las que figuran García Matos (Asturias, País Vasco, Aragón, Canarias, 1952-53), Arcadio Larrea (Andalucía, 1955) y Josep Crivillé (Cataluña, 1971-73).

²² En el libro *Orígenes de lo Flamenco y secreto del Cante Jondo* de Blas Infante (Casares, 1885 - Coria del Río, 1936) podemos vislumbrar la otra cara del pensamiento político acallado después de la Guerra Civil. En torno a la idea de una España federalista que mantuviera la identidad y las particularidades culturales de cada región, se elaboraron numerosas teorías sobre la identidad ligada a la tradición oral, en este caso, al flamenco. Entre los materiales digitalizados por el equipo del FMT, se encuentra una carta de Infante fechada el 26 de diciembre de 1935, dirigida José Algíbez –quien colaboró posteriormente en el Concurso 04, 1945, Córdoba– en la que Infante le agradece su trabajo en torno a éste género y critica la «presunción imaginativa e hipótesis disparatadas» del musicólogo Felip Pedrell, así como el trabajo musicológico de otros músicos compositores muy renombrados. La crítica a Pedrell también figura en el libro citado.

sionistas y folkloristas, una sección especial llamada Folklore Catalán, en constante contacto con la sociedad sevillana Folklore Andaluz²³. En 1890 se fusionaron las dos asociaciones catalanas mencionadas, formando el *Centre Excursionista de Catalunya* y a cuya *Secció Folk-lòrica*, constituida en 1904 (CEC, 1904: 260), quedó supeditada la estela del movimiento de las sociedades machadianas, que como hemos visto se fue difuminando a raíz de la muerte de su impulsor²⁴. El director de la *SF*, Rossendo Serra y Pagès expuso, en una de las conferencias que se realizaban con asiduidad, una serie de normas para la anotación folklórica en las recopilaciones (CEC, 1904: 358), probablemente inspiradas en los cuestionarios de Paul Sébillot²⁵. Como apunta Guichot y a pesar de que el boletín del CEC se hizo eco de la labor de esta sección en torno a disciplinas como la antropología, en este periodo no llegó a trascender académicamente el rigor científico y la metodología deseados. Ya en 1915, Tomàs Carreras i Artau, quien posteriormente sería consejero del CSIC, creó el AEFC dentro de la Cátedra de Ética de la Universidad de Barcelona. Esta vez el movimiento operaba desde un entorno universitario abierto a la cooperación. Su génesis está marcada por la vanguardia novecentista europea, el espíritu de renovación del regeneracionismo y el pensamiento pedreliano (Calvo, 1991-92: 329). Su método partía de la demopsicología (*Volkerpsychologie*) comparada, un concepto muy nombrado por la empresa de Machado y Cía. Carreras –quien estuvo también muy influenciado por la obra de Joaquín Costa–, ratificó la herencia de Machado (Carreras, 1917: 136), pero también se abordó el tema desde un punto de vista muy crítico, matiz que Guichot y Sierra (1922: 210) esquivó en su cita textual sacando las palabras de Carreras de contexto. Posiblemente lo haría con la intención de dignificar todo el trabajo que, aunque al margen de la academia, había sentado los cimientos para el estudio científico de las tradiciones populares y que comenzaba a verse cuestionado por la actitud regeneracionista universitaria. Lo novedoso del AEFC era, según Carreras, el seguro y definitivo salto a la ciencia (Carreras, 1916: 9). El AEFC contó con colaboradores como Felip Pedrell y sus discípulos Robert Gerhard e Higiní Anglès, pero también con el CEC y la *SF*. El intercambio con el extranjero se paralizó a causa de la I Guerra Mundial. En el año 1922, el AEFC publicó el *Manual per a Recerques d'Etnografia de Catalunya*.

²³ La *Biblioteca Folklòrica Catalana* publicó únicamente un tomo en 1909 –aunque dentro del movimiento folklórico hubo muchas otras publicaciones en torno a las recopilaciones–. Se trata del *Rondallaire Català*, una colección de materiales que dio a conocer uno de los principales impulsores del movimiento folklórico catalán, Pau Bertran i Bros, en los Jochs Florals de Barcelona (1888). Fueron publicados de forma póstuma en 1908 por la editorial Fidel Giró (Barcelona) y reeditados en 1909 por Ramón Miquel i Planas.

²⁴ Sin embargo, la Sección de Folklore del CEC estuvo activa hasta 1940 (Llopart, 2012: 48). El CEC continúa activo.

²⁵ Publicados en 1881 en el tomo III de *Folklore Record* de la Folk-lore Society y traducidas y publicadas en 1882 en *Folklore Andaluz* (Machado, 1882: 29-35).

Como ya comprobó Pelinski (1997: 31), las aportaciones de la Folk-lore Society y también de la British Association for the Advancement of Science fueron una importante fuente documental para su redacción, así como los diversos cuestionarios publicados hasta el momento, que, reiteramos, fueron revisados desde un punto de vista crítico. Así, en cuanto a perspectiva metodológica, estas normas marcaron un punto de inflexión (Calvo, 1990: 54). Tras el paréntesis de la Guerra Civil vino la creación del CSIC y los fondos del AEFC pasaron a formar parte de éste en 1945²⁶. En la misma línea, se redactaron en el IEM una serie de normas a seguir por los investigadores de las Misiones para la recolección de melodías y su clasificación²⁷.

F. La *Obra del Cançoner Popular de Catalunya*. Esta obra se inició en 1921 en el seno del Orfeó Català y estuvo respaldada por el mecenas Rafael Patxot i Jubert (Sant Feliu de Guíxols, 1872 - Ginebra, 1964). Higiní Anglès participó en dos misiones en 1922 (Calvo, 1989: 170), el mismo año en el que se redactaron las normas del AEFC²⁸. Se suspendió a causa de la Guerra Civil, pero la presencia de Anglès en el IEM fue decisiva para que algunos miembros de la *OCPC* como Francesc Pujol o Joan Tomàs pudieran continuar su trabajo, aunque fuera bajo otro marco político y por tanto bajo exigencias específicas del régimen²⁹.

G. Los nacionalismos y el régimen franquista. La interacción del Ministerio de Educación con el CSIC era un elemento canalizador de la estrategia política de enculturación del régimen. El personal investigador del CSIC producía bajo el lema de “rigor científico” y en busca de una verdad científica y universal, pero finalmente se estampaba el sello nacional al producto, con el objetivo de proyectar y divulgar la imagen deseada de la sociedad española, “una y unificada”. En esta cadena de distribución figuraban sobre todo universidades y escuelas. A través de

²⁶ En 1968 se trasladó a la Institució Milà i Fontanals del CSIC y Lluís Calvo, desde el departamento de antropología, emprendió su catalogación.

²⁷ Ver ANEXO 2. Estas normas se conservan actualmente en el FMT del CSIC-IMF y no tienen signatura. Ramón Pelinski (1997: 213-218) las publicó atribuyendo su autoría a Schneider, pero María Gembero, científica titular en Musicología del CSIC-IMF, afirma que «José Antonio Donostia participó en la elaboración de las Normas, según él mismo mencionó en una de sus cartas a Anglès [...] y es probable que el mismo Anglès también tomara parte activa en la redacción del documento» (Gembero, 2011: 415). En la *Memoria* del año 1945 (CSIC, 1946: 252), se puede leer: «El maestro D. Francisco Pujol [...] redactó asimismo el folleto “Romances tradicionales y canciones narrativas» (Barcelona, 1945), que el Instituto editó para orientación de los misioneros que recogen la canción popular». Con todo, recordemos que los Concursos eran convocatorias abiertas y que esas normas se repartían entre los “misioneros”. Es posible que el Concurso se diera a conocer mediante notas de prensa y que una de las primeras publicaciones en las que se pudieron leer las bases fuera *La Vanguardia* en 1945 (ver ANEXO 1). Como ya se indicó, Higiní Anglès afirmó en la reunión del pleno de 1945 que los primeros materiales se habían empezado a recibir. El primer registro de Echevarría en el IEM data del año 1946. Los resultados de los primeros concursos y las bases se trataron también en el n° 2 de *Anuario Musical* (CSIC, 1947: 223).

²⁸ Los materiales de Anglès se muestran en la web del FMT.

²⁹ Véase Massot i Muntaner, 1992-1993: 745-746 para tener una noción más concreta de la transición entre la OCPC y el IEM.

las numerosas publicaciones del CSIC se completaba la tarea de divulgación. En lo que respecta a la investigación de las tradiciones musicales, la implantación del régimen supuso más bien un retroceso. Se abrió una brecha metodológica que difuminaba el impulso académico y científico que se le había pretendido dar a este tipo de estudios en etapas anteriores. Además de la Sección de Folklore, se formó la Sección Femenina del Movimiento, cuya función propagandística iba precedida del trabajo de recoger, seleccionar, “refinar”, adornar y difundir la cultura de tradición oral en su forma más adecuada, reconociendo la diversidad de España pero al mismo tiempo creando un vínculo de unidad. Escogían pasos de baile y no sólo cambiaban letras, sino que las coloreaban añadiéndoles elementos pintorescos, llegando incluso a inventar bailes y trajes regionales para algunos géneros cantados (Asensio, 1997: 245). Los medios de comunicación también jugaron un papel crucial en esto. Por ejemplo, TVE a través del NO-DO contribuía a mostrar esa imagen de la España idealizada. A pesar de todo, debemos tener en cuenta el trabajo académico de figuras como Manuel García Matos, cuyas aportaciones, especialmente en época ya cercana a la democracia y desde la cátedra de Folklore que ocupó en el Real Conservatorio Superior de Madrid, son muy valiosas³⁰.

4. DEL DECLIVE DE LA SECCIÓN DE FOLKLORE A NUESTROS DÍAS

Los últimos materiales registrados en el marco de los Concursos del IEM son los que envió Josep Maideu en 1952. A partir del año 1955 Schneider ya no figura en la Sección de Folklore, pues fue aceptado como profesor en la Universidad de Colonia. Las Misiones continuaron hasta 1960 a cargo de Arcadio de Larrea, Bonifacio Gil y Echevarría, aunque éste último recopiló material en Galicia y no en La Mancha. La presencia de estudiosos en el campo del *folklore* fue menguando y por consiguiente también la SF. En 1968 el IEM pasó a formar parte de la Institució Milà i Fontanals como Departamento de Musicología. La SF volvió a reavivarse en la década de 1970 retomando la línea de producción de cancioneros –de Cáceres y de La Rioja– con el etnomusicólogo Josep Crivillé, sólo hasta 1985 (Calvo, 1989: 176; Martí, 1994: 29). Después, hubo un vacío en esta línea de investigación hasta el año 1989, en el que esta Sección pasó a ser la de Etnomusicología y la disciplina tuvo un lugar representativo como tal. En 1994 se conformó un equipo de investigación cuyos miembros son en la actualidad una referencia para los estudios etnomusicológicos: Josep Martí, el no hace mucho fallecido Ramón Pelinski, Sílvia Martínez y Susana Asensio. Martí, Martínez y Pelinski fueron algunos de los miembros fundadores de la SIBE - Sociedad de Etnomusicología en el año

³⁰ Esta cátedra pasó a denominarse Musicología en 1977 (O. MEC/17282/1977 del 24 de marzo).

1991. Una de las tareas que llevó a cabo este equipo fue la de revisar los criterios sobre los que se había basado hasta entonces en España el estudio del *folklore* y específicamente la labor realizada por la SF. Este estudio se desarrolló desde una perspectiva musicológica mucho más amplia, liberada de cargas epistemológicas decimonónicas y que abría nuevos caminos para la investigación (Martí, 1994: 49; Asensio, 1994: 148s). A finales de esta década, con el antropólogo Lluís Calvo como director de la institución, aún figuraba la etnomusicología como línea de investigación íntegra, pero se difuminó en 2010 con la reestructuración de los departamentos. Aunque actualmente se mantiene la producción en torno a ésta, el –aún persistente– debate interno sobre su delimitación o sobre su autonomía como disciplina o como una rama más de la ciencia musicológica –aunque con un notable carácter interdisciplinar– permanecen subyacentes. En el año 2013, bajo la dirección de Emilio Ros Fàbregas, investigador del departamento de musicología y especialista en polifonía renacentista, se inició el proyecto web del Fondo de Música Tradicional con el objetivo de dar visibilidad y difundir el material de los Concursos y Misiones de la SF, que habían permanecido inéditos hasta el momento^{31, 32}.

5. PEDRO ECHEVARRÍA BRAVO

Pedro Echevarría Bravo nació en la localidad burgalesa de Villalmanzo en 1905. A muy temprana edad comenzó sus estudios de solfeo, piano, armonía, composición y órgano. A los 15 años de edad, mientras estudiaba Humanidades, Filosofía y Letras en el Colegio Seráfico de Nuestra Señora de Aránzazu (Guipúzcoa) comenzó sus investigaciones folklóricas (Pontón, 1953). Gracias a su labor como recopilador, estudioso y divulgador de la música “popular”, Echevarría fue reconocido y galardonado en ámbito nacional e internacional³³. Su nombre se pudo leer en periódicos españoles, franceses, italianos o suecos, en relación a los lugares donde fue a impartir sus conferencias.

Su contacto con La Mancha se dio en su etapa profesional. Como miembro del Cuerpo Nacional de Directores de Banda de Música Civiles, a lo largo de su

³¹ Lluís Calvo (1989), Josep Martí (1994), Ramón Pelinski (1997) o Sílvia Martínez García (2001) ya habían insinuado anteriormente el potencial de estos materiales para la investigación o habían hecho sus propuestas para que vieran la luz en su totalidad, partiendo del trabajo de revisión crítica de los materiales y de redefinición de la disciplina que llevó a cabo el equipo de la Sección de Etnomusicología.

³² Para ampliar el tema desde un punto de vista genérico, se recomienda la lectura de L. Calvo (2012).

³³ «Popular» es el término con el que también se ha definido el repertorio musical de tradición oral, junto con el de *folklore* y así lo reflejó en el título de su cancionero manchego. Hoy en día el término, no carente de ambigüedad, contiene otras connotaciones en los estudios etnomusicológicos.

vida dirigió seis bandas de música³⁴. Algunas fechas y aspectos clave de su etapa manchega son:

- El 5 de abril de 1935 fue nombrado Director de la Banda Municipal de Tomelloso (Ciudad Real).
- En 1945 fue nombrado delegado provincial del Colegio Oficial de Directores de Bandas de Música Civiles.
- Durante 18 años impartió cuatro ciclos musicales y durante 15 dedicó gran parte de su tiempo y esfuerzo a recoger las prácticas musicales de la tradición oral del pueblo manchego.
- Desde el año 1946 empezó a dar sus primeras charlas y conferencias alrededor del *folklore* manchego.
- En los años 1949 y 1950 “exploró” lo que denominó la «Andalucía manchega».
- En 1951 se publicó, obteniendo muy buenas críticas, su antología *Cancionero Musical Popular Manchego*, que se había anunciado ya en el año 1949 y se editó con la ayuda del CSIC. Durante este periodo compuso sus *Diez Canciones Populares sobre la Lirica de Don Quixote y Sancho Panza* (Moya, 2015).
- El 2 de enero de ese mismo año fue nombrado Académico Correspondiente por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en reconocimiento a su labor musicológica y divulgativa³⁵.
- En 1952 fue nombrado colaborador del Instituto de Estudios Manchegos (CSIC).

En 1953 se le designó el cargo de director de la Banda Municipal de Música de la Diputación Coruñesa y dio por finalizada su estancia en Tomelloso. Esta nueva etapa dio lugar a nuevos trabajos de recopilación becados por el IEM y que pasaron a formar parte de las Misiones Folklóricas³⁶. En 1965 se publicó su *Cancionero de los peregrinos de Santiago*. Echevarría falleció en Madrid en el año 1990. En el 2000, el pueblo de Tomelloso rindió homenaje al autor de su *Himno*, reconociéndole como manchego «*de adopción y de vocación*» y denominando «*Maestro*

³⁴ Los funcionarios de carrera se integraban en los cuerpos nacionales de la Administración Local. El de Directores de Bandas de Música se creó en 1932. El título se expedía por la dirección general del ramo.

³⁵ Según el artículo 9 de los Estatutos de 1864, la Academia otorgaba esta distinción a quien juzgara acreedor «*por el mérito de sus trabajos artísticos, o en recompensa de servicios prestados en el descubrimiento o conservación de obras de arte o de documentos interesantes para su historia*» (García y Navarrete, 2007).

³⁶ Misión M44 (1951): León, Lugo, Ourense; Misión M45 (1954): A Coruña, Lugo, Ourense, Pontevedra; Misión M46 (1955): idem; Misión M47 (1956): idem; Misión M59 (1957): idem; Misión M60 (1958): idem; Misión M62 (1959): idem; Misión M64 (1960): idem. Los materiales se pueden consultar en la página web del FMT del CSIC-IMF.

Echevarría Bravo» a una de sus calles³⁷. El mismo año, la Federación Castellano-Manchega de Asociaciones de Folklore convocó por primera vez, con el mismo nombre, la Beca de ayuda para la Investigación del Folklore.

6. MATERIALES ENTREGADOS AL INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

(Tabla 1). Todos los concursos excepto el C24, si no fueron premiados, fueron becados. Esto le permitió a Echevarría seguir recopilando y aportar material con regularidad.

Como se puede apreciar en la siguiente tabla, el orden numérico de los Concursos no siempre coincide con un orden temporal. El registro del Concurso 35 corresponde al año 1949, mientras que el Concurso 45 corresponde al año 1948. Pero en el registro de la Sección de Folklore, todos los Concursos están numerados de forma ordenada y sin vacíos, del 01 al 62. Echevarría tampoco incluía siempre el año de recopilación en la portada de los cuadernos. Éste se anotaba posteriormente en el IEM con la categoría del concurso y el premio, si se le había otorgado.

Echevarría afirmó que su labor de recopilación en La Mancha se tradujo en 2.500 piezas musicales. Y que de esas 2.500, seleccionó 300 para su publicación en el *Cancionero Musical Popular Manchego* de 1951³⁸. Otras 100 pertenecían a la Delegación Nacional de la Sección Femenina y el resto estaban en manos del IEM, que estaba inmerso en su labor de clasificación de los materiales recibidos para la publicación del *Cancionero Popular Español* (Echevarría Bravo, 2005: 15 [1951: 28])³⁹. Considerando estos datos, debería haber, en cifras relativas, 2.200 canciones populares manchegas inéditas recopiladas, pero sólo se tiene constancia de las 1.459 inventariadas en el FMT. Desconocemos el paradero de las 741 piezas restantes, entre las que se incluyen las originales donadas a la Sección Femenina.

Durante el proceso de catalogación, digitalización y edición del material de Echevarría se han hecho algunas observaciones que relativizan la estimación del número total de piezas. Esto es debido a pequeños despistes del recopilador en el

³⁷ El *Himno* se estrenó en las fiestas de Tomelloso en 1935 y se registró en la SGAE en Madrid, el 4 de julio de 1977.

³⁸ Echevarría explica que su selección fue de 500 piezas musicales, la cual por cuestiones económicas tuvo que reducir finalmente a 300. La edición costó 125.000 ptas. (Pontón, 1953).

³⁹ En 1949 obtuvo por esta entrega el Premio nacional correspondiente al I Concurso de recogida de canciones de la Delegación de la Sección Femenina («Conferencia de Don Pedro Echevarría en el Círculo Medina de Madrid», 1949).

Tabla 1: Relación de entregas de Pedro Echevarría al IEM.

Año	Nº Registro	Categoría	Título / Lema	Provincias	Material	Nº de piezas	Premio
1946	C11	Concurso	Ruta del Quijote	Albacete, Ciudad Real, Toledo	1 cuadernillo con el título "Introducción e Índice"; 30 cuadernillos con textos de romances; 5 cuadernos con las melodías manuscritas; 1 tarjeta postal	111	2º Premio: 2.500 ptas.
1947	C17	Concurso	Homenaje a Cervantes en el IV Centenario de su Nacimiento. Por "Tierras de la Mancha"	Albacete, Ciudad Real, Cuenca, Toledo	1 tarjeta de presentación; 1 libro con la parte literaria de las canciones; 1 cuadernillo con el "Índice de los pueblos citados en la presente colección"; 1 cuadernillo con el "Índice alfabético por materias"; 1 cuadernillo con la "Introducción"; 13 cuadernos con las melodías manuscritas	400	Accésit Primer Premio: 3.000 ptas.
1948	C24	Concurso	Por los Campos de Montiel y Calatrava	Albacete, Ciudad Real, Cuenca, Toledo	1 cuadernillo con el índice por materias de las canciones; 2 cuadernillos con la parte literaria de las canciones; 1 cuadernillo con el índice de pueblos; 8 cuadernos con las melodías manuscritas	230	No premiado
1948	C45	Concurso-Beca	Canciones Populares Manchegas. BECA del Instituto Español de Musicología a Pedro Echevarría Bravo	Albacete, Ciudad Real, Cuenca, Toledo,	4 cuadernillos con el índice de los pueblos, los textos, el índice de las canciones y el índice por materias; 6 cuadernos con las melodías manuscritas	180	-

1949	C35	Concurso	Suspiros de Dulcinea	Albacete, Ciudad Real, Cuenca	1 sobre con tarjeta de presentación; 1 cuadernillo con el índice por materias de las canciones; 1 cuadernillo con el índice de los pueblos citados; 1 cuadernillo con los textos de las canciones más un Apéndice con 8 romances; 7 cuadernos con las 200 melodías	208	Premio extraordinario: 3.000 ptas.
1949	C46	Concurso-Beca	BECA del Instituto Español de Musicología. Año 1949.	Albacete, Ciudad Real, Cuenca, Toledo	1 carta de presentación; 3 cuadernos con el índice los pueblos, los textos y el índice de las canciones; 5 cuadernos con las melodías manuscritas	130	-
1950	C47	Concurso-Beca	Beca del año 1950 a Pedro Echevarría Bravo. Misión folklórica por la «Andalucía manchega».	Ciudad Real, Jaén	6 cuadernos con las 200 melodías manuscritas; 1 cuadernillo con el índice de los pueblos; 1 cuadernillo con el texto de las canciones.	200	-
Número total de piezas						1.459	

proceso de numeración de las piezas, lo cual acaba solucionando con una segunda numeración alfabética –384a, 384b, etc.–. Otra de las causas es que, al margen de que existen múltiples versiones de una misma canción que varían con la localización geográfica, o idénticas coplas que aparecen en unas u otras melodías –y viceversa–, la misma pieza idéntica y con el mismo informante puede estar en dos concursos diferentes. Por último, algunos contienen incluso más piezas de las numeradas. Es el caso del C35, en el que se incluye un apéndice con 8 romances que, como indica Echevarría, se cantaban con la melodía de otras piezas del Concurso, resultando ser, de todas formas, otras piezas. Por todas estas razones, el resultado final aún queda por determinar, puesto que los trabajos de catalogación no han finalizado.

Otras recopilaciones que incluyen provincias manchegas y cuyas piezas se están catalogando en la Institució Milà i Fontanals son las de Manuel Palau Boix (M48, 1944), Joan Tomàs Parés (M11, 1945), Magdalena Rodríguez Mata (M06, 1945), Marius Schneider (M09, 1945), Bonifacio Gil García (M18, 1947), Antonio Granero Zaldívar (M27, 1948) y Ricardo Olmos Canet (M38, 1949).

7. LA MANCHA DE ECHEVARRÍA

Pedro Echevarría titula la selección de su recopilación *Cancionero Musical Popular Manchego*. En el apartado “Etnografía de la canción popular manchega” (Fig. 2) escribe:

«Este territorio comprende, hoy día, dos partes: una llamada Mancha Alta y otra Mancha Baja. Sin embargo, el autor de esta obra sostiene que también existe la Mancha Andaluza, o la Andalucía Manchega, como suelen decir por Vilches, Baeza, Mengíbar, Bailén y otros pueblos de la provincia de Jaén» (Echevarría, 2005: 37 [1951: 38])⁴⁰.

La principal dificultad a la hora de abordar el tema es que no existe una delimitación territorial para el gentilicio “manchego”. Los orígenes son difusos y su extensión ha ido variando, llegando a contener zonas de otras comunidades autónomas como Andalucía, Valencia o Murcia. EL razonamiento de Echevarría nos remite a un momento de la historia, 1822, en el que se da el reconocimiento provincial de La Mancha (Fuster, 1984). Se dividía en Mancha Alta, capital Chinchilla, y Mancha Baja, capital Ciudad Real. Contenía poblaciones de lo que es hoy

⁴⁰ En estos materiales no figuran los más de 140 pueblos que en su *Cancionero* dice que visitó. El recuento es de 134 (ver ANEXO 3).

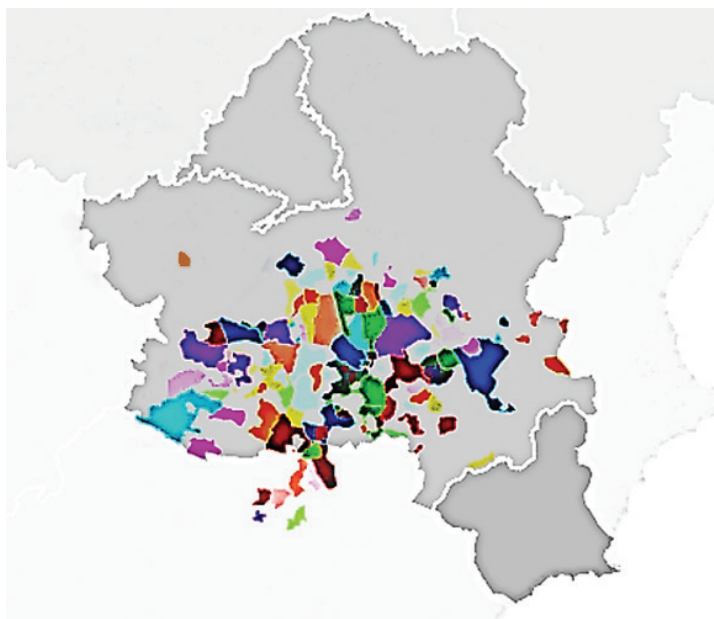


Fig. 2: Mapa de la etnografía de Echevarría, 1946-1950.

Murcia y Jaén, sin llegar siquiera a comprender todas las localidades que se consideraban manchegas. La reorganización de 1833 disolvió de nuevo el territorio. En definitiva, los cambios políticos, cesiones territoriales, divisiones y creación de nuevas administraciones a lo largo del tiempo han hecho de La Mancha algo muy dinámico dentro del mapa. Muchas comarcas manchegas han sido excluidas, reincorporadas o renombradas; otras que no eran manchegas han entrado en algún momento a formar parte de ella. Aun así, la consciencia de una identidad común por parte de las comunidades manchegas perdura e históricamente, su voluntad de formar una única administración política se ve reflejada a través de la creación de instituciones como el Centro Regional Manchego (Madrid, 1906), de diarios como el federalista *El Cantón Manchego* (Ciudad Real, 1870), revistas como *Vida Manchega* (Ciudad Real, 1912) o a través de propuestas regionales como la de la Mancomunidad Manchega (1914), donde las asociadas por apego histórico e identitario habrían sido Albacete, Ciudad Real, Cuenca y Toledo⁴¹.

⁴¹ Fuster Ruiz (1981) refiriéndose al artículo 1º del reglamento del Centro Regional Manchego (1906), escribe: «el centro se autocalificaba como “la más genuina representación nacional” y entre sus aspiraciones estaba la de fomentar la conciencia regionalista de La Mancha, estrechando “los lazos de solidaridad entre las cuatro provincias de Albacete, Ciudad Real, Cuenca y Toledo”».

El territorio castellano-manchego actual responde a un plan de unificación regional amparado por la constitución española de 1978 y aprobado en 1982⁴². Este plan se articuló sobre todo mediante una política de solidaridad con la que se pretendía cubrir carencias en servicios sociales e implantar un modelo económico que ayudase a mejorar una situación agravada por la crisis en el campo (Lucas, 2000: 20). La estrategia política de José Bono fue despertando cierto sentimiento de pertenencia que se alimentaba con la exaltación de los recursos naturales y del patrimonio histórico. Así, esta idea de nueva comunidad fue ganando aceptación. Aferrándose a “lo nuevo”, el plan político no se sirvió de las tradiciones para su campaña, ya que eran muy heterogéneas. Por lo tanto, una vez instaurada la democracia, no ha existido un plan de gestión para la diversidad cultural. Pero desde fuera, Castilla-La Mancha sugiere una gran extensión de tierra con numerosos parajes naturales vírgenes y una vida tranquila y rural, elementos que se convierten desde entonces en un reclamo turístico para el desarrollo económico. Castilla-La Mancha es una comunidad de creación reciente que comprende áreas que no pertenecen a La Mancha.

El gentilicio “manchego” ha superado obstáculos y ha mantenido su reconocimiento a lo largo de las diferentes etapas políticas. El *Cancionero Musical Popular Manchego* representaba a una comunidad fragmentada que no existía en el mapa de la España de Franco. El gobierno de la dictadura no perseguía la idea de particularidad bajo ningún concepto pero el caso de Echevarría contribuyó a su causa y Coros y Danzas colaboró con su obra de divulgación. Y es que lo que verdaderamente justificó el homenaje sociocultural de Echevarría fue la idea de La Mancha que responde a una imagen romántica extraída de la pluma de Cervantes. El Quijote es un nexo ineludible para la identidad manchega al margen de circunstancias políticas. Pero más allá de eso es sinónimo de hispanidad, un icono de nuestra literatura que goza del mayor reconocimiento internacional. Responde, además, a los ideales en los que se basó el estudio del *folklore*, a través de la imagen épica y bucólica de una sociedad rural “no corrompida”. Echevarría llamó a su recopilación *La lírica popular del Quijote* y la difundió mediante conferencias con el mismo nombre por toda España y el extranjero. El Quijote, aunque presente contradicciones en la localización de algunas poblaciones e imprecisión en la demarcación de La Mancha, es un elemento de cohesión y un reclamo que además ha vuelto a encajar a la perfección con el plan turístico de la región⁴³.

⁴² El artículo 2 de la Constitución reconoce el derecho a autonomía de las regiones españolas y su aprobación supuso un cambio en la política de centralización del gobierno.

⁴³ Pedro Echevarría cita en su *Cancionero* el libro *La Mancha en tiempos de Cervantes*, de Antonio Blázquez, donde se pone de relieve esta imprecisión. La causa de las contradicciones, dice el autor, es una edición cartográfica del año 1.550, la única que circuló durante esos años y que pudo estar en manos de Cervantes.

En Castilla-La Mancha hay zonas que comparten elementos históricos y culturales, pero la diversidad dentro de ellas tampoco debe obviarse⁴⁴. Al margen de cómo se ha gestionado la cultura en términos identitarios, resulta tan imposible delimitar La Mancha como delimitar una sola cultura manchega y una sola música manchega.

«Todos estos territorios que hemos enumerado anteriormente, incluyendo los montes de Toledo hasta las estribaciones occidentales de la Sierra de Cuenca y desde la Alcarria [conquense] hasta Sierra Morena, pasando por la Sierra de Alcaraz, desde Despeñaperros hasta Andújar, en lo que se refiere a La Mancha Andaluza o la Andalucía Manchega, constituyen hoy día, la Etnografía Musical de la Canción Popular Manchega» (Echevarría, 2005: 39 [1951: 39s]).

8. LA METODOLOGÍA DE ECHEVARRÍA

Para proceder al análisis de los materiales también hay que tener presente la situación política en la que se encontraba el país y la censura a todo aquello que fuera contra las exigencias morales e ideológicas del régimen. Y en ese paradigma, el estado en el que se encontraba este género de estudios que, como vimos anteriormente, pasó a servir a los propósitos ideológicos del régimen. Dentro de los planes de la Sección de Folklore del IEM, recordemos que la diferencia entre los Concursos y las Misiones era fundamentalmente que los primeros eran convocatorias abiertas, mientras que las Misiones se asignaban bajo contrato y normativa específicos. Las bases de los Concursos mantienen los requisitos generales de las normas para las Misiones, aunque no las particularidades, como la organización del personal, material de campo, el modo específico de contactar con los informantes, los géneros a tener en cuenta, preguntas muy concretas sobre las interpretaciones, los instrumentos y otros detalles⁴⁵. Echevarría participó con su recopilación sin estar subordinado a todas estas directrices, pero hay que tener en cuenta que su acercamiento al IEM fue más allá de los Concursos, pues se le concedieron varias becas, obtuvo la mediación de amistades influyentes como el escritor, periodista y autor de *Cuentos Republicanos* Francisco García Pavón (Tomelloso, 1919 - Madrid, 1989), el beneplácito y financiación del CSIC para editar su *Cancionero* y posteriormente participó de forma íntegra en las Misiones. Menéndez Pidal, José

⁴⁴ Principalmente se ve favorecida por las grandes distancias, el difícil acceso y comunicación con la Sierra – algo que se ve reflejado en los materiales de los Concursos– o la proximidad a otras zonas. Tradiciones orales, manifestaciones musicales y lengua, entre otros, son elementos que presentan diferencias, particularidades y sincretismos. Estudios que lo ejemplifican son los de Luna Samperio (1975), Asensi Díaz (1994: 250) o Guillén Navarro (2012). El discurso identitario tampoco es uniforme, sobre todo en zonas serranas.

⁴⁵ Ver ANEXO 1 y ANEXO 2.

Subirá y el entonces presidente de la SGAE, Jacinto Guerrero, le ayudaron a perfilar su selección (García Pavón, 1951). Se valió también de las señoritas de Coros y Danzas de la Sección Femenina para ilustrar los bailes en sus conferencias. Los gastos, como es lógico, en el caso de las Misiones estaban sufragados, pero Echevarría obtuvo facilidades estrechando lazos. Es posible que también conociera las normas de las Misiones antes de formar parte de las mismas.

En cuanto a sus propios medios y concretamente en lo referente a sus desplazamientos, escribió: «*A veces me sentía cansado. Andar en mula, a caballo y en carros por aquellos lugares no es demasiado grato. Sin embargo, tengo pasado mis ratos agradables*» (Pontón, 1953). Seguidamente mostramos la transcripción de una carta enviada al IEM el 16 de marzo de 1950, en la que presentaba el material adjunto correspondiente al Concurso 46 (1949):

«Muy señores míos: Con esta fecha tengo el honor de enviar las CIENTO TREINTA CANCIONES POPULARES MANCHEGAS, correspondientes a la BECA 1949, que me concedió este INSTITUTO, no habiendo elevado dicha cifra, debido a las distancias tan enormes de esta región, que, muchas veces tiene 20 y 30 kilómetros de llanura sin que hay por medio un pueblo, lo cual origina más trabajo al recopilador, que si ésta labor se realizase en Vasconia, Asturias o Cataluña, cuyos pueblitos son pequeños y están enlazados entre.

Espero, pues, sean del agrado de Vds, agradeciéndoles me acusen recibo de las mismas.

Saludos cariñosos a todos y manden cuanto gusten a su affmo amigo.

Firmado: Pedro Echevarría»⁴⁶

En uno de los apartados del *Cancionero Musical Popular Manchego*, titulado “Al lector”, se lamenta de las «*privaciones, sacrificios, incomprensiones y penalidades sufridas durante quince años consecutivos*» (Echevarría Bravo, 2005: 15 [1951: 28])⁴⁷. Una vez cotejadas las fechas de recopilación que da el investigador, es prácticamente imposible saber qué pueblo visitó y con qué medios exactamen-

⁴⁶ Esta carta está publicada en la web del FMT, dentro de la pestaña “Otros materiales” en la fuente correspondiente.

⁴⁷ El autor reiteró sus penurias «*económicas y psicológicas*» en la presentación de varias entregas al IEM, así como en su *Cancionero* y en la prensa. Las dificultades no serían exclusivamente consecuencia de su «*peregrinar*», como decía, por las tierras del Quijote, para lo cual también hay que tener en cuenta los incentivos que obtuvo. Echevarría era delegado de Cultura y Arte de la Obra Sindical Educación y Descanso. La actividad de EyD se extendía también a las bandas de música y agrupaciones folklóricas. Era también lector incondicional de la revista *Ritmo*, publicación que se hacía eco de la vida musical en el país y en la cual participaba activamente. En una de sus publicaciones podemos leer un apartado dedicado explícitamente a su situación: «*Tarea artística ingrata y difícil la que este joven músico viene realizando en Tomelloso (Ciudad Real) desde que tomó la dirección de la Banda Municipal*» (*Mundo Musical*, 1943: 25). La cita concluye de manera optimista mencionando la productiva labor de EyD en la cultura musical. En torno al pensamiento pedagógico musical de Echevarría, véase Echevarría Bravo 1936, 1944 y 1949.

te contó. La forma de anotar el contexto geográfico es uno de los elementos que causan ambigüedad. En el primer Concurso, C11 (1946), concretó el lugar de nacimiento del informante y el lugar de residencia, siendo normalmente el primero el lugar de procedencia de la pieza (Fig. 3).

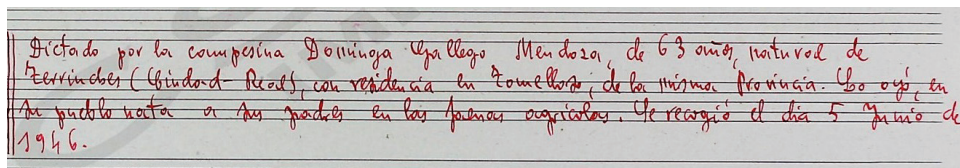
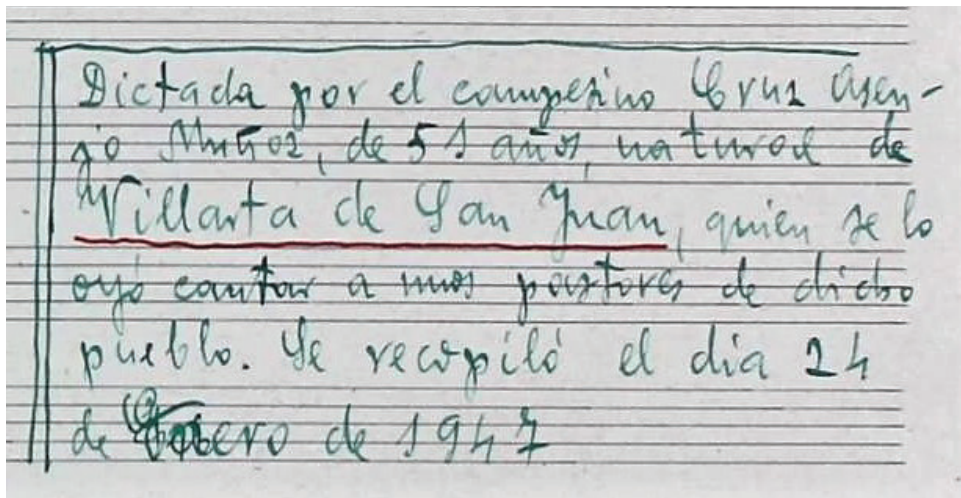


Fig. 3: Información extra musical de la pieza C11-035.

Esto ya nos indica que recogió piezas desde el mismo Tomelloso que el informante oyó en otro lugar. Y ya en concursos posteriores es imposible saber con certeza cuándo se da el caso. Por un lado, esto es debido a la utilización arbitraria de «*natural de*» o bien «*de*» que da lugar a confusión (Fig. 4, 5).

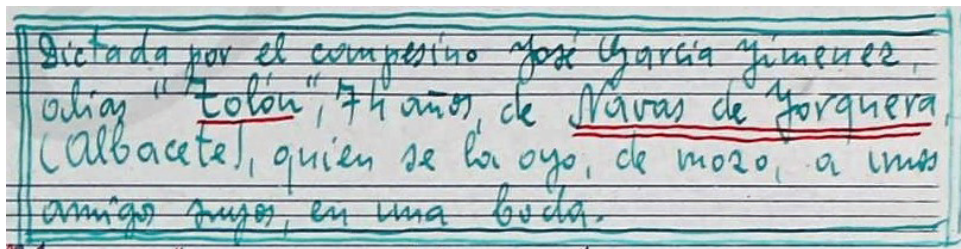
Otro motivo es el hecho de que en los Concursos C45, C46 y C47 no figura la fecha de recopilación, como indicaban las bases que debía hacerse (Fig. 6). Casualmente, estos Concursos son los becados por el IEM, detalle que especificó Echevarría en la portada de los cuadernos junto con el año de concesión –en el C47 esto viene especificado en una cuartilla–.

Las piezas que le dictaron informantes residentes en asilos o maestras de escuela también están sujetas a suposiciones y no olvidemos que si, como explicó él mismo, su estudio del *folklore* ya empezó antes de los Concursos, es posible que contara con material previo a esas fechas. Analizando más de cerca el Concurso C24 (1948), su tercera entrega después de dos premios consecutivos, –no olvidemos que el Concurso-beca C45 corresponde igualmente a ese año y no contiene fechas– comprobamos que el mes de agosto es desconcertante, ya que se pueden contar 35 localidades supuestamente visitadas en 31 días. En el itinerario figuran dos e incluso tres pueblos en los que estuvo el mismo día y a algunos de estos volvió en un término de pocos días. En muchos casos las distancias entre ellos, teniendo en cuenta el transporte mencionado en la carta, son demasiado grandes. Es el caso del día 18 de agosto: Terrinches, Torre de Juan Abad (Ciudad Real) y Quintanar de la Orden (Toledo), 143 kilómetros de ida. Algunos pueblos que visitó de forma consecutiva, como Quintanar de la Orden y Villacañas, al que llegó el día 19 de agosto, estaban ya por entonces comunicados por línea ferroviaria dentro del ancho ibérico, así como Tomelloso.



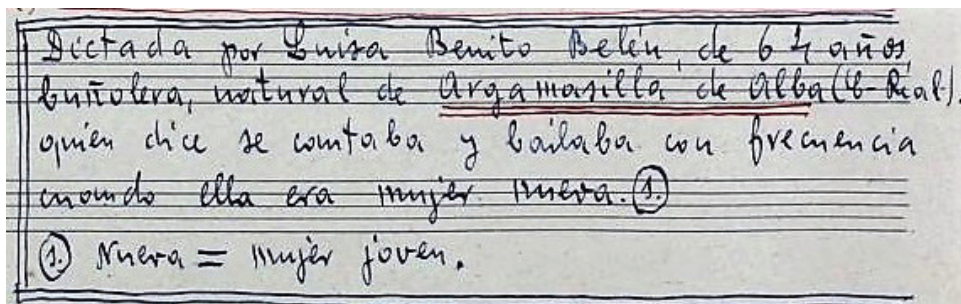
Dictada por el campesino Bruno Asen-
go Muñoz, de 54 años, natural de
Villarta de San Juan, quien se lo
oyó cantar a unos pastores de dicho
pueblo. Se recopiló el día 24
de ~~Febrero~~ de 1947

Fig. 4: Información extra musical de la pieza C17-001 (1947).



Dictada por el campesino José García Jiménez,
alias "Tolón", 74 años, de Navas de Torquera
(Albacete), quien se lo oyo, de mozo, a unos
amigos suyos, en una boda.

Fig. 5: Datos extra musicales de la pieza nº 1 del C46-001 (1949).



Dictada por Luisa Benito Belén, de 64 años,
buitolera, natural de Argamasilla de Alba (U. Real),
quien dice se contaba y bailaba con frecuencia
cuando ella era mujer nueva. ①

① Nueva = mujer joven.

Fig. 6: Información extra musical de la pieza C45-001 (1948).

Otro ejemplo es el del caso de Camuñas, donde Echevarría afirma que en julio de 1948 llegó caminando desde Villafranca de los Caballeros y pasó allí 24 horas asistiendo a la fiesta del Corpus (Echevarría Bravo, 2005: 77, 81 [1951: 73, 78]). Sin embargo las fechas que da en los cuadernos de ese año señalan que su visita tuvo lugar el 4 de junio, no entregó piezas del Corpus y tampoco hay recopilaciones del día anterior; Villafranca de los Caballeros se visitó ese año el 16 de agosto. El día 5 de junio estaría en Villanueva de Alcardete, a unos 53km de Camuñas y a unas 10 horas a pie. La conclusión de todo esto es que no hay que tomarse exhaustivamente al pie de la letra todo lo apuntado, ni dar por sentado que lo apuntado es todo. No hay que sacralizar tampoco algunas de las narraciones quijotescas que encontramos en varios medios sobre su “peregrinar”. Son muchos años los vividos en La Mancha y a medida que se forjaba la idea del *Cancionero*, como es lógico, el autor también perseguía fines propagandísticos. Para zanjar esta cuestión, en general, vemos mucha más actividad en los meses calurosos y poca actividad en invierno, cosa que se da, además de por razones obvias, porque era la época en la que los músicos de la banda ensayaban puertas adentro. No se observa discriminación entre días laborables y sábados y domingos –hay que tener en cuenta que era sobre todo en días festivos cuando se requería la actuación de la banda municipal– y como se puede comprobar, muchas de las piezas relacionadas con contextos conmemorativos se recogieron aparentemente fuera de éstos e incluso desde otros lugares.

El CSIC entregaba a los “misioneros” una carta de recomendación para acudir a las autoridades y que éstas a su vez les remitieran a las personas adecuadas, puntualizando que para moverse entre los lugares se saltara «*de párroco a párroco*». Como se puede leer en la sección antes mencionada de su *Cancionero* y en los cientos de datos de sus informantes, las personas a las que recurría en busca de la canción popular eran de todo tipo y condición:

«Pasaba días enteros con pastores y labradores, los cuales se convertían en un auténtico regocijo, ya que le pasaban anécdotas curiosísimas, [...] o la sucedida con el “Hermano Bocarrana”, de Argamasilla de Alba, con el que tuvo que estar un día entero, del caluroso agosto, junto a la trilla, para conseguir una coplilla, ya que al estar borracho, lo cantaba de distinta manera cada vez».

Recordó muchos nombres en su *Cancionero* y les agradeció a todos su colaboración, llamándolos «*auténticos catedráticos de los antiguos cantos y bailes manchegos*». Se entrevistó con «*gañanes, pastores, mayoresales, caporales, artesanos y productores todos; viviendo su propia vida, única forma de poder llegar a comprender el alma del pueblo manchego en sus diversas manifestaciones*». Aunque es indiscutible que su cargo le abriría muchas puertas y le dirigiría también a

personas concretas, también hay que tener en cuenta que residió en la zona durante 15 años, visitó un mismo lugar en repetidas ocasiones y también tenía sus amistades y su red de contactos, ya fueran burocráticos, eclesiásticos o del pueblo llano.

En las Misiones del IEM se recomienda recoger todas las versiones que se escuchen de una canción, ya que esto ayudaba a identificar la versión «genuina» de la misma. En el apartado “Etnografía de la canción popular manchega” de su *Cancionero* escribe:

«[...] es de todo punto imposible afirmar con toda exactitud dónde está el verdadero “indigenismo primitivo de un canto” [...] lo único que el autor de esta obra puede hacer es presentar al lector una amplia y documentada clasificación histórico-literario-musical acerca del empleo que da el pueblo manchego a su canción popular».

Para Echevarría el hecho de que la tradición fuera algo cambiante era algo natural y positivo, pero siempre y cuando no trascendiera de los límites de la sociedad rural que servía de inspiración al estudio del *folklore* y a los compositores dentro de la categoría de «música culta», entre los que figuró él mismo con sus composiciones inspiradas en La Mancha (Moya, 2015). En el año 1962, Echevarría fue a dar un ciclo de conferencias en el extranjero y estando en Francia fue entrevistado por Julián Antonio Ramírez Hernando, locutor de Radio París⁴⁸. En un momento dado, éste le preguntó sobre las canciones populares: «¿Y no cree usted que se deforman, a lo largo de esta transmisión, a lo largo del pueblo...?», a lo que el entrevistado respondió «No crea, lo que puede ocurrir son variantes. Y el pueblo, debido a eso la enriquece. [...] El pueblo, el pueblo espontáneo. A mí deme usted gente del campo y no gente de corbata. Deme gente del campo. Un gañán campesino te lo canta “a natura”. Espontáneamente, sobre todo esas gañanadas». Ya en 1986, cuatro años antes de fallecer, nos dejó estas palabras:

«La copla que es del pueblo se distingue perfectamente. Sólo la creación colectiva es capaz de hacer algo con tanta sensibilidad, elegancia y sencillez como la que hay en el cancionero popular. La obra de un intelectual está cargada de erudición y eso hace que pierda toda capacidad de comunicación y expresión de sentimientos» (Río, 1986).

⁴⁸ Radio París era una emisora de refugiados políticos españoles en Francia que empezó a emitir después de la Segunda Guerra Mundial y hasta el final de la dictadura. El proyecto *Devuélveme la voz* de la Universidad de Alicante ha puesto a disposición de los internautas una serie de grabaciones de diferente procedencia en cinta magnética, entre ellas las de esta emisora, que muestran la resistencia política en tiempos de dictadura y de transición (Rojas Claros *et al.*, 2011).

Todas estas afirmaciones muestran cómo el pensamiento de Echevarría está impregnado de ideales decimonónicos en torno al concepto de *folklore*.

Los materiales eran presentados en cuadernos de tapa blanda, apaisados y pausados. En la portada figura el número del cuaderno, los géneros musicales y el lema de su recopilación. El género que predomina en sus entregas, siempre, es la seguidilla manchega. En la introducción que escribió al Concurso C11 lo justifica de la siguiente manera: «*Nosotros hemos dedicado la máxima atención posible al baile de las SEGUIDILLAS MANCHEGAS, porque son una realidad viviente que, merced a la plausible labor y a la iniciativa de la Delegación Nacional de la Sección Femenina, ha vuelto a dar alegría a estos pueblos secos y pardos*»⁴⁹. Por otro lado, también lamenta la desidia de muchas autoridades frente a la desaparición de tradiciones populares como La Pandorga y reivindica géneros menos conocidos, como las “torrás”.

El material adjunto del que se dispone suele variar poco en cada entrega. Consta de una tarjeta personal, ocasionalmente alguna fotografía o tarjeta postal, varios cuadernillos de tapa blanda tamaño cuartilla que contenían la parte literaria de las piezas, el índice de localidades, el índice de piezas por géneros tal y como se presentan numeradas en los cuadernos y puntualmente una introducción o carta de presentación. Todo el material adjunto fue escrito a máquina.

Julián Antonio Ramírez, de Radio París, le preguntó sobre su método de transcripción: «*Vamos a hablar de problemas técnicos. ¿Cómo recoge usted esas canciones cuando va por...?*». A lo que Echevarría respondió: «*Ah, pues sencillamente, mis armas no es más que un lápiz, papel y goma de borrar*». Para él, llevar otro tipo de equipamiento era “peor”, prefería hacerlo “a natura”. Sobre el papel en limpio, vemos que en todos los Concursos del IEM se puede apreciar un solo tipo de escritura musical y de estilo muy reconocibles (Fig. 7).

Sabiendo las condiciones en las que normalmente transcribiría la pieza y que prescindía de soporte tecnológico para registrar el sonido, son de agradecer indicaciones como movimiento, compás, armadura, expresión y otras ornamentaciones. Ciertos detalles –trinos, apoyaturas, ligaduras, notas ornamentales, etc.– indican que procuraba ser exigente con los resultados, aunque puntualmente se vea algún que otro descuido. Encontramos detalles significativos como pausas no medidas y calderones⁵⁰. Si bien no lo hacía por norma, de vez en cuando añadía notas aclara-

⁴⁹ Inédito, publicado en la web del FMT en la fuente correspondiente.

⁵⁰ Un ejemplo de ello son las canciones de laboreo o “gañanadas” en las que el informante hace una pausa para dirigirse al animal. Véanse las piezas C24-215 y consecutivas, C35-101 y consecutivas. Véase también la pieza C24-206 “Las tijeras de lana”, una de las pocas piezas que no llevan indicación de compás.

1 Tipo de Seguidilla **El de la mula torda** = **Manchegas**

Galicia
Se - los - can - tro - mu - le - vos - que - van - al - a - gun - que - van - al - a - gun -

Se - los - can - tro - mu - le - vos - que - van - al - a - gun - que - van - al - a - gun -

El - de - la - mu - la - tor - da - me - vo - ba - el - al - ma - me - vo - ba - el - al - ma -

Nota: Como la Seguidilla Manchega consta de 7 troceos, el primero lo constituye esta Melodía, repetida dos veces más con diferentes coplillas. Véase el No. 7, como ejemplo.

2 Tipo de Seguidilla **Esta moche lo a llorado** = **Manchegas**

Galicia
Ma - ría - na - hoy - ba - rro (Bardalla)

Ma - ría - na - hoy - ba - rro - ba - tu - no - de - ha - ba - vi - do - y - jo - le - l - y - jo - le - l - Ma - ría - na - hoy -

ba - rro - que - tro - pa - vos - de - mu - las - se - va - mi - ca - rro (Bardalla)

Directa por la profesora de Música de la Escuela de Música de San Martín de Obispo, don Manuel García, de 55 años de edad, casado, quien se la dio a un troceador de Vozes Jóvenes. Se recopiló el día 2 de Julio de 1949

Directa por Basilio Martínez Valido, de Santa Mª de los Baños, de 67 años, quien se la dio en su vivienda de niños a un grupo de ellos. Se recopiló el día 30 Julio 1949

Fig. 7: Piezas 1 y 2, Concurso C35 (1949).

torias al pie que hacían referencia a la forma del género musical, a particularidades en su ejecución, al contexto festivo, etc. —esto es algo que se especifica en las normas de las Misiones—. Al pasar las partituras a limpio utilizaba varios colores para diferenciar elementos de notación. Pero hay que tener en cuenta que ciertas indicaciones no dejan de ser subjetivas cuando además carecen de justificación. El sistema de notación convencional no representa muchas de las particularidades que se dan, por ejemplo, en el canto y la métrica. Se echan de menos anotaciones que podrían anular ambigüedades y aportar mucha más información⁵¹. Por ejemplo:

- el criterio a la hora de escoger la tonalidad y la métrica. Estos elementos, incluyendo la modalidad, son algo en lo que no Echevarría no profundiza o pasa por alto
- observaciones en el timbre y expresión de los instrumentos
- observaciones en la afinación, timbre o impostación de la voz

⁵¹ Agapito Marazuela, cuya recopilación es anterior a la de Echevarría, ya se cuestionó el valor del trabajo subjetivo y además dio pequeñas aclaraciones ante problemas de transcripción, como por ejemplo, la medición (Marazuela, 1910: 14).

- ornamentaciones como melismas, giros y otros aspectos de la técnica vocal
- carácter, intención, actitud, gestos... de los cantores
- la clasificación del repertorio, que sólo se agrupa por géneros y no por ciclo vital, anual o litúrgico...
- medios con los que se tocó a falta del instrumento pertinente
- si había improvisaciones
- detalles organológicos
- piezas oídas dentro o fuera del contexto festivo o ritual
- otros datos en torno al hecho cultural que faciliten su interpretación, etc.

La información extra musical que aportaba de forma metódica se correspondía con los requisitos mínimos de las bases de los Concursos. Iba encuadrada en la parte inferior derecha. Aunque en ocasiones variaba el orden de los elementos, el patrón de redacción era siempre el mismo: «*Dictada por*», ocupación, nombre y apellidos del informante, edad, procedencia, de quién aprendió la pieza y fecha de recopilación (Fig. 8).

En ocasiones encontramos pequeñas incongruencias en informantes que, habiendo dictado el mismo día dos piezas diferentes que pueden encontrarse también en Concursos diferentes, sus edades no coinciden, pero por lo general oscilan un año arriba o abajo.

Como también pedían las bases, solía incluir la coreografía ilustrada de las danzas (Fig. 9).

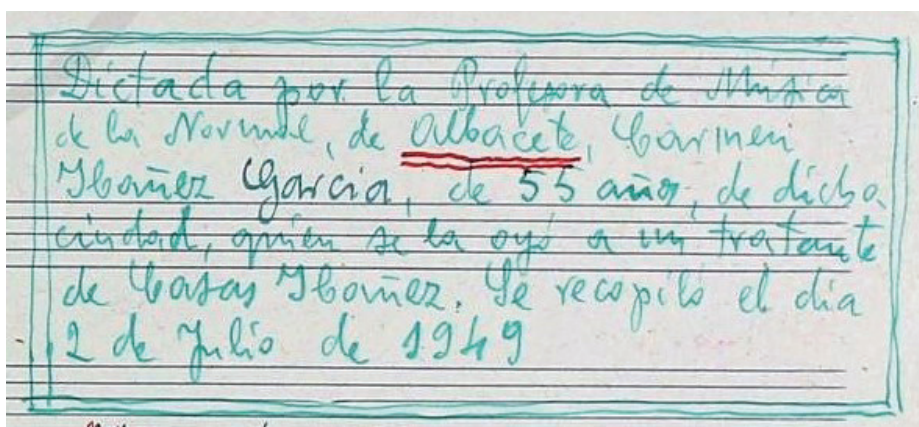


Fig. 8: Información extra musical de la pieza C35-001 (1949).

Echevarría también informó, en los textos de los cuadernillos adjuntos, sobre vestimenta, gastronomía y hasta expresiones y deformaciones lingüísticas. De toda su inmensa obra de recopilación se pueden extraer muchísimos otros datos analizables desde diferentes campos o disciplinas: localidades hoy despobladas —es el caso de Sotuélamos—, profesiones, testimonios de personajes populares como Mazantini, la Hermana Caeta o Bernarda Patón del Hoyo, textos con contenido segregacionista, de violencia de género y otras cuestiones en torno a éste, información sobre repertorio cuyo uso se remonta décadas atrás en situaciones concretas o bandas de música, canciones de moda de diferentes lugares y ámbitos que se fijaron al repertorio tradicional, cuestiones de política nacional e internacional y al fin, cientos de informantes que hoy no quedan en el anonimato, cuya descendencia y aún hoy en día algunos de ellos, pueden tener acceso a la información que proporcionaron. Lo que un etnomusicólogo echa de menos es ese diario de campo y ese análisis más profundo de los datos, tanto musicales como extra musicales, reflexiones que podrían aclarar aspectos que anclados al papel de forma inmutable resultan un tanto frívolos.

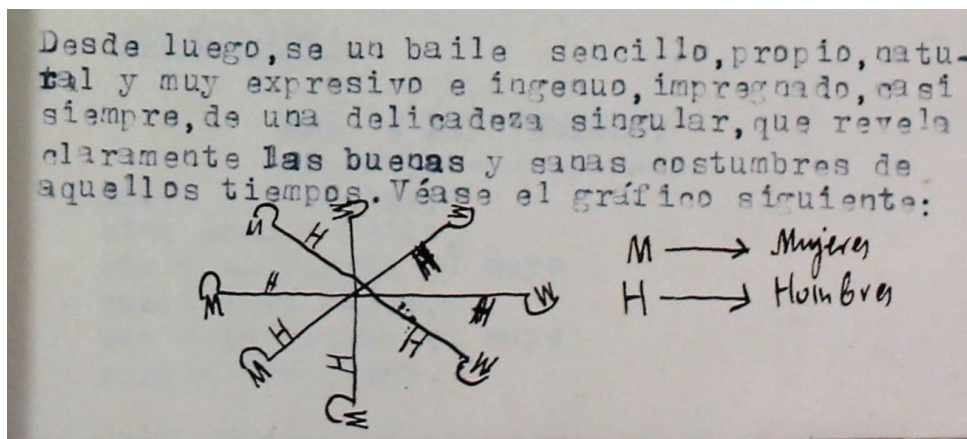


Fig. 9: Coreografía correspondiente a la pieza C35-086 (1949), La Brígida (baile).

7. CONCLUSIONES

A la hora de revisar o reutilizar materiales como los aquí analizados y relacionados con el patrimonio musical, se deben tener en cuenta tanto el contexto social de la época como las circunstancias vitales del autor o recopilador. La labor folklórica de Echevarría fue vocacional. El motor de su búsqueda de la canción manchega fue su dedicación y devoción por la música y su admiración por la expresión

cultural del pueblo manchego. Durante aquellos años, La Mancha le atrapó de tal manera que él mismo se llegó a considerar vasco y manchego por igual.

No debemos obviar, sin embargo, que el investigador no era de origen manchego ni su formación ni trayectoria profesional habían girado siempre en torno al *folklore* de La Mancha, lo cual no resta valor a su obra, pero sí supone un factor determinante en cuanto a la visión que pudo proyectar de lo vivido, una visión *etic*, carente de un análisis profundo y de una completa comprensión de las construcciones sociales y significados en torno a la praxis musical. Su recopilación quijotesca, que orientó el IEM con sus directrices y que culmina en el *Cancionero Musical Popular Manchego*, es de carácter etnográfico, con ligeras descripciones de aspectos costumbristas y sin observaciones significativas derivadas del análisis musical ni deducciones críticas que van más allá del muestrario. Desde una perspectiva historicista, se centra en el objeto musical como símbolo de la identidad manchega sin atender finalmente a los procesos que la construyen. Muchas piezas fueron recopiladas fuera de su contexto ritual o festivo, hecho que acota mucho más la percepción del investigador. La sistematización de Echevarría consiste en una clasificación por géneros –prestando especial atención a la seguidilla– en la que la partitura va siempre vinculada a la parte literaria –a excepción, como es lógico, de música instrumental como pasacalles, danzas rituales, etc.–. Sus llamadas de atención hacia la expresión popular a través del lenguaje y la copla son constantes. Entre todos los elementos aportados, se echa de menos un análisis de tipo semiótico. Finalmente y quizás por ser una obra muy dilatada en el tiempo, presenta inexactitudes en cuanto a fechas, lugares y características de los informantes.

El nacionalismo, romanticismo y evolucionismo que marcaron tendencia en el estudio del *folklore* de la segunda mitad del siglo XIX, son ideologías residuales en los textos del investigador. Se reflejan en la búsqueda de esas expresiones propias de la sociedad rural, a través de su «*lirica popular*» y en la voluntad de recuperar el nombre y la historia de una extensa región olvidada pero digna de haber sido delimitada por Cervantes en su obra magna. Su trato hacia el pueblo llano destila siempre admiración, respeto, devoción. Pero su perspectiva es la misma que la del burgués diecinuevesco ilustrado que muestra ese culto hacia la autenticidad, hacia lo primitivo, desde una asimilada convicción de superioridad, derivada del progreso. Se nutrió del repertorio popular para sus propias composiciones, buscando esa comunión pedreliana entre la «*música natural*» y la erudición. Al finalizar su búsqueda fidedigna de la esencia del pueblo manchego, se decantó por una ilustración estilizada de la música popular que recogió, valiéndose de la Sección Femenina en su tarea de divulgación.

Tanto a nivel político como también académico, los cambios generacionales han ido encauzando el pensamiento colectivo y, en concreto, de este tipo de estudios, ya sea hacia logros o hacia pérdidas. En cuanto a referencias, Echevarría citó la obra de intelectuales como Rodríguez Marín, Dámaso Ledesma, Federico de Olmeda, Rogelio del Villar, Albert Lavignac, Barbieri, Nemesio Otaño, Joaquín Turina, Felip Pedrell, Martínez Torner, Padre Donostia, López Chávarri, Sixto Córdova, García Matos y José Subirá, entre otros. Sin embargo olvidó mencionar en su propia obra la de Miguel Querol, Cecilio de Roda y Adolfo Salazar, que eran un precedente en el estudio de la música en torno a la obra cervantina. Echevarría tampoco se detuvo en justificar, como sí hicieron otros, su marco teórico, las carencias metodológicas, las limitaciones del lenguaje académico en la transcripción y en definitiva las dificultades que no estuvieran relacionadas con las de tipo social y económico que tuvo que sortear, como recalcó en muchas ocasiones, hasta conseguir publicar su *Cancionero*.

En relación al contexto político, la idea del *Cancionero* se podría haber “cocinado” bajo la influencia de un entorno de marcado sentimiento republicano y nacionalista manchego. Un testimonio de ello es la revista *Albores de Espiritu* en la que Echevarría participó junto a tomelloseros coetáneos como García Pavón. La revista se titulaba *Revista mensual de exaltación Manchega* y el Quijote de Cervantes era un elemento articulador del discurso muy reiterativo. Pero la recopilación de Echevarría vio la luz dentro del régimen franquista. Esto es algo que seguramente le haría pulir textos, evitar ciertas expresiones y prescindir de alusiones a movimientos, ideales, textos, etc. en torno a la identidad manchega forjados al margen de la España “única” y de la silueta del Quijote. Genéricamente, en la figura de Echevarría y su legado literario, los tópicos ideológicos son constantes, pero ocurren tanto en época republicana como franquista. No sabemos a ciencia cierta si finalmente quedaron ahí por convicción, por una progresiva asimilación o más bien por conveniencia. Echevarría supo moverse en diferentes entornos sociales, políticos y mediáticos, adaptar su discurso y relacionarse con personalidades de diversa condición. En este sentido su labor es susceptible de ser juzgada, pero también debe valorarse todo el trabajo que, si debía trascender, debía ser fruto indiscutible de su época y servirse de los mecanismos pertinentes. En suma, su obra sirvió tanto al sentimiento regionalista como al mensaje centralizador del régimen.

De forma genérica, la política de “rescate folklórico” del periodo dictatorial dio empuje y proyección a muchas prácticas musicales con formas dispersas, dotando a la población de emblemas de identidad, pero también es cierto que esta “voz del pueblo” fue la que los agentes de la dictadura quisieron que fuera y muchas otras prácticas locales y particularidades en torno a ellas quedaron atrás, así como muchos de los pasos que se habían dado para elevar el estudio del *folklore* a la ca-

tegoría de “ciencia”. Sin embargo, también debemos tener en cuenta que existían grupos de danzas cuya génesis se remontaba a un periodo anterior a la dictadura. Muchos pertenecían a comunidades con un marcado sentimiento nacionalista el cual manejaron con cautela durante la misma. Hubo elementos que, debido a la intervención de la Sección Femenina, se modificaron, otros se inventaron y otros se perdieron. Pero también otros pervivieron o se reintegraron una vez instaurada la democracia. Actualmente, muchos se han reinventado e inventado, poniendo de nuevo en tela de juicio el concepto de “tradición”.

A pesar de que los estudios folklóricos del IEM respondían a una estrategia política y poco tenían que ver con la disciplina etnomusicológica actual, los materiales originales obtenidos en las Misiones y Concursos constituyen un testimonio más de la historia y el pensamiento de nuestro país, una parte revalorada de nuestro patrimonio inmaterial de tradición oral y una herramienta para nuevos investigadores, intérpretes, grupos folklóricos o docentes. Hoy en día la recopilación de Echevarría, que ni siquiera puede afirmarse que aquí esté completa, representa la mayor muestra de música de tradición oral de la época en territorio manchego y el esfuerzo de Echevarría por patrimonializar su tradición oral merece consideración. Lo aquí expuesto no es sino una reflexión fruto del contacto directo con estos materiales inéditos, que pretende abrir nuevos caminos, o recordar otros.

«Me marcho de La Mancha, hacia tierras gallegas, con la conciencia tranquila de haber cumplido fielmente mi cometido, tanto en el campo 'bandístico' como en el del más modesto de los folkloristas españoles. Creo haber dado a conocer a España parte de esta riqueza lírica de la 'Ruta del Quijote'. Gracias a todos de parte de este VASCO-MANCHEGO» (Echevarría Bravo, 1953).

BIBLIOGRAFÍA

- ASENSI DÍAZ, J. (1994): “Problemas y desarrollo del baile folclórico: el caso del fandango”. *V Congreso de Folclore Andaluz. Expresiones de la cultura del pueblo: 'El Fandango'*: 245-254. Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- ASENSIO LLAMAS, S. (1994): “La Sección d'Etnomusicología del CSIC avui”. *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 5: 148-150.
- (1997): “Las instituciones o la construcción de realidades a través de la música”. En R. Pelinski y V. Torrent (ed.): *Actas del III Congreso de la SIBE*: 241-259. Villa Elisa. Benicàssim.
- BALTANÁS, E. (2001): “Folk-lore, política y literatura popular en el siglo XIX (cartas inéditas de A. Machado y Álvarez a Teófilo Braga)”. *Estudios de Literatura Oral*, 7-8: 25-44.

- BALTANÁS, E. y RODRÍGUEZ BECERRA, S. (1998): “La herencia rechazada: Antonio Machado y Álvarez y el clima intelectual del 98. *Revista de Antropología Social*, 7: 215-229.
- CALMELL I PIGUILLEM, C. (2015): “El III Congreso Internacional de Musicología en Barcelona 1936, a partir de la documentación guardada en el Fondo Higini Anglès de la Biblioteca de Catalunya”. *Anuario Musical*, 70: 161-178.
- CALVO, Ll. (ed.). (1989): “La Etnomusicología en el Instituto Español de Musicología”. *Anuario Musical*, 44: 167-197.
- (1990): “El Arxiu d’ Etnografia i Folklore de Catalunya o la transformació de la investigació etnogràfica en Catalunya a principis de siglo”. *RDTP*, XLV: 43-59.
- (1991-92): “Felip Pedrell i l’Arxiu d’Etnografia i Folklore de Catalunya”. *Recerca Musicològica*, XI-XII: 329-334.
- (2012): *El CSIC en Catalunya (1942-2012): siete décadas de investigación científica*. CSIC. Madrid.
- CARRERAS I ARTAU, T. (1916): “Organisació Sistemàtica d’un Arxiu de Etnografia i Folklore de Catalunya”. *Estudis i Materials*, 1: 7-14. Publicacions de la càtedra D’Ètica. Facultat de Filosofia i Lletres. Universitat de Barcelona.
- (1917): “Joaquim Costa i els estudis consuetudinaris a Espanya. (Una excursió de Psicologia i Etnografia hispanes)”. *Estudis i Materials*, 2: 89-150. Publicacions de la càtedra D’Ètica. Facultat de Filosofia i Lletres. Universitat de Barcelona.
- CEC (1904): *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, XIV. L’Avenç. Barcelona.
- “Conferencia de Don Pedro Echevarría en el Círculo Medina de Madrid”. (1949). *Lanza*, Año VII, 1.804 (1-III-1949): 6.
- CSIC (1942): *Memoria de la Secretaría General 1940-1941*. CSIC. Madrid.
- (1943): *Memoria de la Secretaría General 1942*. CSIC. Madrid.
- (1944): *Memoria de la Secretaría General 1943*. CSIC. Madrid.
- (1945): *Memoria de la Secretaría General 1944*. CSIC. Madrid.
- (1946): *Memoria de la Secretaría General 1945*. CSIC. Madrid.
- (1947): “Crónica. Actividades del Instituto Español de Musicología”. *Anuario Musical*, 2: 217-224.
- (1948): *Memoria de la Secretaría General 1946-47*. CSIC. Madrid.
- (1951): *Memoria de la Secretaría General 1949*. CSIC. Madrid.
- ECHEVARRÍA BRAVO, P. (1936): “Las bandas de música y su educación pedagógica”. *Lanza*, Año XXVL, 8.268 (2-IV-1936): 3.
- (1944): “La música en los centros docentes del Estado Español”. *Lanza*, Año II, 263 (20-III-1944): 7
- (1949): “La canción popular española, instrumento para la educación de las juventudes”. *Lanza*, Año VII, 1.830 (31-III-1949): 3.
- (1953): “Adiós a La Mancha”. *Lanza*, Año XI, 3.114 (21-V-1953): 3.
- (2005) [1951]: *Cancionero Musical Popular Manchego*. CSIC. Madrid.
- ESPAÑA (1977): “Orden MEC/17282/1977, del 24 de marzo, por la que se transforma la cátedra de ‘Folklore’, vacante en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, en ‘Musicología’”. *Boletín Oficial del Estado*, (27 de julio de 1977), 178: 16737.

- FORNS, J. (1944): “El Instituto Español de Musicología”. *La Vanguardia Española*, Año LX, 24.222 (21-IV-1944): 2.
- FRAILE GIL, J. M. (2000): “Un muestreo en la poesía tradicional de La Mancha Baja. Colección Vicente Ríos Aroca”. *Zahora* 33 [Monográfico]. Servicio de Educación, Cultura, Juventud y Deportes. Albacete.
- FUSTER RUIZ, F. (1981): “Para una historia del regionalismo manchego: la bandera y el himno de La Mancha”. *Al-Basit: Revista de estudios albacetenses*, 9: 5-28.
- (1984): “Aportación a la historia del regionalismo manchego”. *Cultural Albacete*, 3: 5-27.
- GARCÍA PAVÓN, F. (1951): “El cancionero musical manchego”. *Lanza*, Año IX, 2.705 (13-XII-1951): 3.
- GARCÍA SEPÚLVEDA, M. P. y NAVARRETE MARTÍNEZ, E. (2007): *Relación de miembros pertenecientes a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752-1983, 1984-2006)*. Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.
- GEMBERO USTÁRROZ, M. (2011): “Músicas de tradición oral en Navarra (1944-1947). Recopilaciones conservadas en la Institució Milà i Fontanals de Barcelona”. *Príncipe de Viana*, 253: 411-462.
- GUICHOT Y SIERRA, A. (1922): *Noticia histórica del Folklore*. Hijos de Guillermo Álvarez. Sevilla.
- GUILLÉN NAVARRO, J. (2012): *La Hermandad de Ánimas de Caravaca de la Cruz: música, revival y etnicidad en la Sierra de Segura*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Valladolid.
- INFANTE, B. (1980): *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*. Junta de Andalucía-Consejería de Cultura. Sevilla.
- LLOPART, D. y ROS, R. (2012): “Dona i folklore. Apunts per a l'estudi del folklore compilat per dones a cavall de finals del segle XIX i les primeries del segle XX”. En J. Temporal i L. Villalba (coords.) *La recerca folklòrica: persones i institucions*. Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert, Arxiu de Tradicions de l'Alguer i Grup d'Estudis Etnopoètics de la Societat Catalana de Llengua i Literatura. Alicante.
- LUCAS PICAZO, M. (2000): “Etnogénesis Castellano-Manchega”. *Añil*, 21: 19-24.
- LUNA SAMPERIO, M. (1975): “Los animeros de la sierra”. *Al-Basit: Revista de estudios albacetenses*, 0: 62-69.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, A. (1882): “Ensayo de cuestionario de Mr. Sébillot para recoger las tradiciones, costumbres y leyendas populares”. *El Folk-lore Andaluz*, 1: 29-35.
- (1883): “Introducción”. En F. Álvarez et al. (ed.): *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas*, I: 5-13.
- MARAZUELA ALBORNOS, A. (1981): *Cancionero de Castilla*. Delegación de Cultura de la Diputación. Alcobendas.
- MARTÍ PÉREZ, J. (1990): “El Folklorismo. Análisis de una tradición ‘Prét-a-porter’”. *Anuario Musical*, 45: 317-352.
- (1993): “La tradición religiosa al servicio del folklorismo”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 48/2: 31-56.

- (1994): “La etnomusicología del departamento de Musicología del CSIC en la actualidad”. *Anuario Musical*, 49: 29-32.
- (1997): “Folk Studies and Ethnomusicology in Spain”. *Yearbook for Traditional Music* 29: 107-140.
- MARTÍNEZ GARCÍA, S. (2002): “A Multimedia Project of the Ethnomusicological Archive of the Department of Musicology at the Spanish Council for Scientific Research”. En G. Berlin y A. Simon (ed.) *Music archiving in the world. Papers Presented at the Conference on the Occasion of the 100 Anniversary of the Berlin Phonogramm-Archiv*. VWB, Verl. für Wiss. und Bildung, Berlin.
- MASSOT I MUNTANER, J. (1992-1993): “L’obra del Cançoner Popular de Catalunya, avui”. *Llengua & Literatura*, 5: 739-751.
- MOYA MALENO, F. J. (2011): “Los registros sonoros de Alan Lomax en La Solana y Villanueva de los Infantes (1952): un patrimonio inmaterial del Campo de Montiel”. *Revista de Estudios del Campo de Montiel*, 2: 221-262.
- MOYA MALENO, F. J. (ed. crítica) y MOYA MALENO J. L. (2015): *Diez canciones populares sobre La Lirica de Don Quijote y Sancho Panza. Ilmo. Sr. D. Pedro Echevarría Bravo*. Centro de Estudios del Campo de Montiel / Musinfa. Villanueva de los Infantes.
- “Mundo Musical” (1943). *Ritmo: revista musical ilustrada*, XIV(165): 25.
- PÁEZ Y SALAS, M. (1972): “Breve reseña de la música y el folklore de Santisteban del Puerto”. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 71-72: 65-78.
- PEDRELL, F. (1991): *Por Nuestra Música*. Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- PELINSKI, R. (1997): *Presencia del pasado en un cancionero castellonense: un reestudio musicológico*. Universitat Jaume I. Castelló de la Plana.
- PONTÓN, E. (1953): “5 minutos de charla. Don Pedro Echevarría”. *La voz de Galicia / A Coruña*, Año LXXII, 23.380: 6.
- PORRO FERNÁNDEZ, C. A. (2007): “Fondos musicales en la Institución ‘Milà i Fontanals’ del C.S.I.C. en Barcelona. Misiones y concursos en Castilla y León (1943-1960). La provincia de Ávila (I)”. *Revista de Folklore*, 321: 79-92.
- RAMÍREZ HERNANDO, J. A. (1962): “Paseando música de España por el mundo, charlas con Pedro Echevarría Bravo: La lírica de Don Quijote y Sancho Panza”. *Fondo sonoro Radio París. Ramírez / del Campo*. Universidad de Alicante. <http://web.ua.es/devuelveme-voz/visor.php?idioma=es&fichero=9628.mp3> (acceso: 1-VII-2016).
- RÍO, J. (1986): “Pedro Echevarría Bravo. La elegancia de lo popular”. *La hoja del lunes, Gijón*, Año XXXVI, 1955: 13.
- RODRÍGUEZ BECERRA, S. (1999): “El Folklore, ciencia del saber popular. Historia y estado en Andalucía”. *Revista de Folklore*, 225: 75-80.
- ROJAS CLAROS, F.; GARCÍA RICO, E.; VALLÉS BOTELLA, A. y GARCÍA AVILÉS, J. M. (2011): “Devuélveme la voz. Proyecto de la Universidad de Alicante para la recuperación de las emisiones de Radio París de la época Franquista”. *El profesional de la información*, 20 (5): 583-587. <http://dx.doi.org/10.3145/epi.2011.jul.14>.

- SCHNEIDER, M. (1954): "En Defensa del Cancionero Popular de la Provincia de Madrid". *Anuario Musical*, 9: 254-257.
- SEEGER, Ch. (1953): "Cancionero Popular de la Provincia de Madrid" [review]. *The Musical Quarterly*, 39 (2): 289-293.

ANEXO 1

La Vanguardia Española, miércoles 20 de junio de 1945. Página 14. Sección «Vida sociable».

Para la formación del «Cancionero popular español».

Concurso literario de canciones y danzas populares.

El Consejo Superior de Investigaciones Científicas, con el fin de intensificar la recolección de materiales para la formación del «Cancionero popular español», convoca un concurso que se regirá de acuerdo con las condiciones y bases siguientes: Premio de dos mil pesetas a la colección de canciones populares inéditas. Dos premios de mil quinientas pesetas, cada uno, a las colecciones que sigan en importancia a la que obtenga el premio anterior. Premio de mil pesetas a las dos más importantes colecciones de tonadas de romances tradicionales inéditas. Premio de mil pesetas a la más importante colección de canciones peculiares inéditas de las labores del campo (arada, siega, trilla, etc.). Premio de mil pesetas a la más importante colección de canciones y juegos infantiles con tonada, inéditos; y mil pesetas a distribuir en accésits entre las colecciones de todas clases que, no habiendo alcanzado premio, sean consideradas como merecedoras de distinción.

Bases: Primera. — Todas las piezas de cada colección deberán ir acompañadas de los datos que a continuación se especifican, los cuales tendrán que consignarse fiel y verídicamente, omitiéndolos solamente en los casos de duda o desconocimiento y haciéndolo constar de manera explícita:

- 1.— Lugar en que fue recogida la pieza.
- 2.— Fecha en que se recogió.
- 3.— Cantor, recitador o ejecutante (nombres, edad, condición social, lugares de nacimiento y residencia en el momento de la recolección).
- 4.— De quién y en qué lugar [a]prendió la canción o tonada.
- 5.— Otros datos (origen de la canción o tonada, si ha podido saberse; canciones en que se canta o se toca; trabajos, ocupaciones, festividades o solemnidades que acompaña o conmemora; si es acompañada, con qué instrumento, etc.).

Segunda. — Los bailes y danzas deberán acompañarlos, a ser posible, de una descripción de los movimientos y evolución ilustrada con gráficos y también con fotografías en el caso de tratarse de danzas y bailes aún vivientes. Todas las tonadas instrumentales deberán llevar la designación del instrumento con que son ejecutadas y además las ocasiones y circunstancias en que se ejecutan.

Tercera. — Los juegos infantiles deberán acompañarse de una descripción de los movimientos y evoluciones, ilustrados con gráficos.

Cuarta. — Todas las piezas de cada colección deberán llevar la correspondiente indicación de movimientos. Representado por las cifras metronómicas a ser posible, o, en caso contrario, por los términos más claros y precisos.

Quinta. — Las colecciones deberán llevar un tema e ir acompañadas de un sobre cerrado que contenga una tarjeta con los nombres y dirección del concursante. El sobre deberá ostentar en su exterior el mismo lema que la colección. Las colecciones, con sus sobres correspondientes, deberán enviarse «antes de las doce de la noche del día 31 de octubre de 1945», a la siguiente dirección:

Instituto de musicología, Carmen, 47, Barcelona.

ANEXO 2

Normas para la organización y el funcionamiento de Misiones de recogida de canciones, tonadas instrumentales y danzas regionales (Pelinski, 1997: 213-218).

ORGANIZACIÓN. Cada Misión estará formada por un técnico musical especializado en la transcripción al dictado de canciones y tonadas instrumentales, con el que colaborará un técnico literario para recoger de viva voz las poesías de las canciones y anotar los datos que más adelante se detallan.

Cuando las circunstancias lo exijan, podrá efectuar la misión el técnico musical solo, a condición de que haya demostrado poseer las cualidades necesarias para prescindir de colaborador literario.

El Instituto de Musicología librará a los misioneros, antes de emprender viaje, un documento a manera de certificado de identidad al propio tiempo que carta de recomendación a las autoridades en general (alcaldes, párrocos, maestros, etc.) para que con su asistencia faciliten la labor de los misioneros indicándoles los buenos cantores, ayudándoles a vencer la resistencia que a menudo oponen éstos a cantar, suministrándoles todos los datos que buenamente puedan relativos a festividades y costumbres relacionadas con el folklore musical, etc. Los misioneros procurarán también por su parte obtener cartas de recomendación para personas situadas en la localidad donde han de realizar la misión.

Previo acuerdo con el Instituto, los misioneros emprenderán el día determinado el viaje al punto por el cual deberán empezar la misión, bien provistos del material necesario –papel de música, octavillas, lápices, goma de borrar, etc.–.

Anotarán escrupulosamente los gastos que la Misión origine (material, viajes, fondas, gratificación a cantores si es necesario darla, etc.) procurándose todos los justificantes que puedan. Sufragarán estos gastos con la suma que se les entregará al empezar la misión, de la cual librarán recibo, y devolverán el sobrante, si lo hay, a su regreso de la Misión al rendir cuentas. Si la suma recibida no les bastara, solicitarán con tiempo suficiente remesa de fondos por giro telegráfico, indicando el nombre de persona conocida en la localidad a la que deba consignarse el giro.

Los misioneros procurarán la posible parquedad en los gastos, sin incurrir en mezquindad pero sin perder de vista la economía. Si algún cantor pidiera retribución antes de cantar, procuren averiguar, antes de acceder a la petición, si reúne condiciones excepcionales; si es un cantor vulgar, rehúsen sus servicios sin recatarse al hacerlo, a fin de que sirva de ejemplo para los demás. Si es verdaderamente un buen cantor, cierren trato reservadamente, con la misma finalidad de no despertar codicias. Desde el día que emprendan el viaje misional hasta el día de su regre-

so los misioneros percibirán una retribución de treinta pesetas diarias, que les serán satisfechas al hacer entrega al Instituto de los materiales recogidos, acompañados de todos los datos y relaciones que más adelante se especifican. Estos materiales, datos y relaciones deberán ser entregados antes de cumplirse los tres meses a partir del término de la Misión.

MISIÓN. Al llegar los misioneros al punto inicial de su Misión se pondrán inmediatamente en relación con aquellas personas para las cuales hayan podido obtener cartas de recomendación, y con las autoridades, especialmente con el párroco en los lugares pequeños, a las que exhibirán el documento librado por el Instituto. Pedirán a todas las personas y autoridades mencionadas que les pongan en comunicación con sujetos que sepan canciones, o con las personas que puedan guiarles para este objeto.

No deben los misioneros cejar en su empeño de extender sus relaciones tanto como puedan en cada lugar que exploren, no desmayando si al principio las dificultades parecen insuperables. No es raro el caso de que dependa de dar con la persona apropiada el buen éxito de una misión en aquellas localidades en las que no se recibe el apoyo debido por parte de los que debieran darlo, o bien en los lugares donde los cantores se muestran obstinadamente reacios a transmitir las canciones que sepan. Los misioneros no deben abandonar un lugar en el que no hayan recogido documento alguno (canción, tonada instrumental o danza) hasta haber agotado todos los medios de pesquisa e indagación a su alcance.

Tampoco deben abandonar un lugar sin haber recogido todo lo que pueda dar de sí. No es buen sistema saltar rápidamente de un punto a otro haciendo no más que catas o tanteos con la esperanza de volver más tarde, esperanza que por cualquier circunstancia puede frustrarse y hacer perder la labor iniciada.

Al pasar de un lugar a otro procuren obtener recomendaciones eficaces en el primero para personas del segundo, especialmente de párroco a párroco.

LABOR DE RECOLECCIÓN. CANCIONES. Era intención y deseo del Instituto proveer a los misioneros de todos los elementos necesarios para proceder a la recogida de canciones por medio de fonogramas, procedimiento el más científico y práctico. Pero las grandes dificultades con que ha tropezado, a causa de las circunstancias, tanto para la obtención de aparatos registradores como de cilindros fonográficos, no permiten abrigar grandes esperanzas de poder utilizar este procedimiento, al menos en escala un poco extensa, sobre todo por lo que se refiere a cilindros; de manera que si algún aparato y unos pocos cilindros pueden obtenerse, tendrán los misioneros que usar del procedimiento con gran mesura, a cuyo efecto

tomarán con el fonógrafo solamente aquellas canciones que como las de laboreo, están recargadas de melismas que se desarrollan en tonalidades dudosas y cuya transcripción requiere mucho tiempo y atención suma, o bien registrarán por el medio mecánico alguna voz excepcionalmente bella tanto por el timbre y afinación como por el estilo natural de cantar la canción del pueblo.

Las melodías que hayan sido recogidas por escrito llevarán en la cabecera una numeración correlativa, desde la primera que se transcriba al empezar la Misión hasta la última al terminarla.

Si hay posibilidad de recoger algunas melodías fonográficamente, se les dará numeración aparte también correlativa. En la tapa de cada caja de cilindro se anotará el número que corresponda a la canción o canciones que contenga.

Si la mucha escasez de cilindros lo impone, podrá impresionarse más de una canción en cada uno de ellos.

Para evitar la vaguedad de las indicaciones usuales de movimiento, éstas serán indicadas en cada canción sirviéndose de un metrónomo que el Instituto proporcionará al técnico musical, si éste no lo tiene ya.

Mientras el técnico musical recoja la melodía de las canciones, el técnico literario recogerá el texto; y si el técnico musical termina antes que el literario, este seguirá recogiendo el texto que dicte el cantor *siempre cantando*; o al menos, si lo recoge recitado, comprobará después, haciéndolo repetir cantando, si el cantor ha sufrido algún error al dictar el texto, cosa muy frecuente cuando a los cantores les falta la pauta y el apoyo del ritmo musical.

Para estimular la memoria de los cantores es buen procedimiento, especialmente por lo que se refiere a canciones romancescas, recitarles en sentido de interrogatorio los comienzos de romances conocidos. Para los demás géneros de canciones (de costumbres, históricas, de bandidos, religiosas, legendarias, series, fantasías, de labores agrícolas, de trabajos u oficios, de cuna, infantiles, satíricas, etc. etc.) también convendrá provocar el recuerdo enumerando dichos géneros e interrogando a los cantores acerca de ellos.

Se anotará tanto en la cabecera de la transcripción de las melodías como en la de los textos y además del número correspondiente, el nombre tradicional de las canciones que lo tengan. Las innominadas llevarán solamente el número.

Cada cantor o instrumentista será objeto de un interrogatorio siguiendo los datos de carácter general a él referentes consignados en hojas impresas que el Instituto proporcionará a los misioneros, los blancos de las cuales hojas se llenarán con las respuestas de los interrogados. En estas hojas se anotarán los números primero y último de las canciones que se recojan de cada sujeto, evitándose así tener que repetir en cada canción los datos mencionados, para lo cual bastará hacer una refe-

rencia al número de la primera pieza anotada de cada sujeto, que será la que estará precedida por la hoja con los datos.

Al pie de cada melodía se anotará, además del número de la hoja de datos de carácter general, los de carácter particular siguientes:

- 1) De quién aprendió el sujeto la canción o tonada.
- 2) De dónde era el que se la enseñó, si lo sabe.
- 3) Lugar donde la aprendió.
- 4) Origen, si es conocido. (A veces, en canciones de carácter local, puede saberse hasta quién dictó la canción y en tonadas instrumentales quién fue el inventor).
- 5) Festividades o días señalados en que se canta o toca.
- 6) Gestas, labores o solemnidades que conmemora o acompaña.
- 7) Instrumento o instrumentos que la acompañan o con los que se ejecuta.
- 8) Y cualquier otro dato o datos curiosos que se descubran referentes al documento folklórico.

Para las melodías tomadas con el fonógrafo se anotarán estos datos en un papel que se arrollará y se introducirá en el hueco de cada cilindro.

TONADAS INSTRUMENTALES. Al pie de cada tonada de esta clase el técnico musical anotará las características del instrumento ejecutante tan completas como le sea posible obtenerlas. A continuación el técnico literario anotará todos los datos consignados en el párrafo penúltimo anterior al presente.

DANZAS. Una vez anotados a continuación de la música todos los datos a que nos acabamos de referir, anotarán los misioneros en hoja aparte todos los datos referentes a la técnica del baile o danza que puedan recoger, a ser posible, de persona o personas que lo hayan bailado si se trata de un documento folklórico aún viviente o caído en desuso recientemente. Para las danzas no practicadas ya desde mucho tiempo, recojan todos los datos que puedan. Si las hay, procuren con todo empeño adquirir todas cuantas fotografías sea posible del baile o danza de que se trate.

Es rara la localidad donde no haya alguna persona que, por vocación generalmente, no haya efectuado pesquisas e indagaciones para recoger datos de carácter histórico y folklórico acerca de las efemérides notables, las fiestas, las costumbres, etc. Procuren los misioneros dar con estas personas y entrevistarse con ellas a fin de interesarlas en esta obra de recolección del Cancionero español y obtener de ellas la aportación de todos cuantos datos posean relativos al folklore musical.

Los misioneros anotarán cada día sus impresiones personales o emotivas durante la Misión y entregarán esta especie de dietario o crónica al Instituto.

Para hacer entrega de su labor misional, los misioneros deberán ordenarla en la forma siguiente: la música de cada canción, tonada instrumental o danza, ocupará una hoja del papel de música que el Instituto habrá entregado para este objeto. A continuación de esta hoja se colocará la octavilla u octavillas con el texto de la canción o con la descripción de la danza. Cada documento, o cada grupo de documentos folklóricos cuando procedan de un mismo cantor o sonador, irá precedido de la hoja conteniendo los datos de carácter general referentes a aquel cantor o sonador.

Las hojas correspondientes a cantores que hayan impresionado cilindros fonográficos, serán entregadas aparte.

El Instituto recomienda a los misioneros la mayor fidelidad en la transcripción tanto de la música como de los textos, y les ruega que, sin corregirlos, señalen en notas aparte los posibles errores que a su juicio cometan los sujetos.

También les recomienda no dejen de recoger más que aquellos documentos folklóricos que sean exactamente iguales a otros ya recogidos, caso no muy frecuente. Los documentos que presenten alguna diferencia, aún que sea de poca importancia, recójalos sin titubear, ya que del estudio de muy numerosas variantes puede llegar a establecerse la posible versión genuina de una canción.

El siguiente cuestionario, que el Instituto recomienda a sus misioneros, proviene de estudios musicológicos comparando los fenómenos musicales de diferentes culturas exóticas. En estas culturas la música tiene por lo común un papel mucho más importante en la vida de un pueblo que en la cultura europea actual. Los estudios etnológicos han mostrado que Europa tenía también una época en que estas costumbres que actualmente se ven todavía vivientes en los otros continentes, existían en su propia tradición.

Por esto introducimos algunas pocas cuestiones de este cuestionario exótico en el esquema de nuestras investigaciones sobre la canción popular española.

CUESTIONARIO

I a.

Es de primera importancia intentar recoger todas las formas del repertorio musical de un pueblo. Esto no quiere decir que sea absolutamente preciso recoger todas sus canciones; debemos agotar todas las existencias de tipos, pero no de canciones individuales. Será siempre fácil recoger canciones de amor, de taberna, romances; pero las formas más características con siempre las que se cantan para

1) *fiestas* (nacimiento, bautismo, boda y funeral)

2) *alabanza* (canción de amor, romance, canción cabaleresca, canción política).
insulto (cf. arada) vocero.

burla (sátira) Motes de los habitantes de los pueblos. Con música?

3) *encantaciones*-rogativas.

aradas (hay formas en que el campesino habla directamente al buey, le cuenta cosas de su vida y de su trabajo, le insulta, imita su voz?)

siega

cantos sin palabras (alalá)

lamentación (plañideras, canción de amor)

4) canción de *cuna*; por lo menos dos especies: una siguiendo el ritmo del mecer de la cuna, otra teniendo un carácter de cuento.

canciones de *niños*; por lo menos dos especies: canciones con juego y sin juego. En el último caso el juego (busca lluvia, agua, (!!)) –deben notarse siempre la fecha o la ocasión–. Tienen los niños la costumbre de hacer voltear rápidamente un pedazo de matera atado a la punta de un cordel para producir un zumbido? Con qué objeto? Cómo se llama?

5) canción de *trabajo*; por lo menos tres especies: *a*) lamentación, *b*) consideraciones varias sobre el trabajo o la materia trabajada, *c*) canción cuyo metro es dictado por el ritmo del trabajo –indicar el paralelismo de los instrumentos de trabajo con el metro musical–.

6) varias ocasiones; canción para columpiar –muy importante!– canciones didácticas, locales –alabanza de la comarca–, albada, canción para saludar, etc.

7) tonadas instrumentales

8) [ilegible]

I b.

Segunda manera de proceder: Recoger canciones según estado o profesión.

1) mujeres: hombres: niños.

2) campesinos (labradores) cf. I a.3. Se utiliza un silbato u otro instrumento para llamar los enjambres de abejas?

3) pastores. Dos especies: pastores de cabra, pastores de vaca y de carnero.

Tienen canciones propias? flautas especiales? tocan para los animales? entienden los animales el lenguaje de la flauta. La gaita parece ser el instrumento de los pastores más que el de los labradores?

- 4) negociantes obreros ambulantes; compradoras de mercado (gritos de venta; instrumentos de señal).
mendigos; (instrumentos)
gitanos. Voceador público.
- 5) profesionales (mineros).

II

- 1) Qué hora o época (del día o del año) se prefiere para cantar (varían según los tipos musicales).
- 2) Hay lugares preferidos? sobre estrados? (cómo se llama este estrado en el lenguaje del pueblo?) cerca del agua?
- 3) Actitudes (especialmente de las manos) durante el cantar?
- 4) Existe una terminología para ciertas clases de música (p.e. danzas con nombres de animales, para canciones de insulto (llamadas *colado* en Portugal), para maneras de cantar?)

III

Las costumbres y las reglas de la cortesía siendo por la mayoría restos de antiguas persuasiones se desea saber si

- 1) El silbar ¿es conveniente o no?. Si es igual de día o de noche.
- 2) algunas canciones o sonidos están considerados como la propiedad o el símbolo de un hombre, de una cosa o de un pueblo (p. e. el sonido de una campana).
- 3) el instrumento de música es siempre propiedad del músico o si hay instrumentos que pertenecen a la comunidad? Hay una casa para los instrumentos de música?
- 4) existe una corporación de músicos (la organización interior de esta corporación; qué instrumento toca el jefe de la organización? qué santo es su patrón? qué fiestas propias tiene?
- 5) el arte de saber cantar bien y el músico, son apreciados o despreciados por el pueblo? y por la burguesía?
- 6) la voz más admirada es alta o baja, fuerte o dulce?
- 7) las mujeres o los hombres son los portadores de la cultura musical? dónde cantan los hombres (en su casa o en la taberna?) y dónde las mujeres?
- 8) hay instrumentos diferentes para cada uno de los oficios para distinguirse entre ellos?

IV

1) Tambor y flauta forman la orquesta más antigua. Se dice de uno de estos instrumentos que «habla». Existen señales acústicas (de convención) para estos instrumentos (len-guaje de tambor) o música descriptiva?

2) Qué instrumentos antiguos se tocan todavía hoy; trompas muy largas? caracol? a qué ocasión? nombre el significado de su música.

V

1) El eco es buena o mala cosa?

2) Qué gritos de pájaros o de otros animales son propicios o aciagos? Canciones en que se trata de animales o en que se imitan gritos de estos animales.

3) Existe otra música de carácter imitativo (campanas, agua, eco, etc.).

ANEXO 3

Lista de localidades en los Concursos presentados por Echevarría, por provincias.

ALBACETE

1.Albacete (ciudad)	11.Chinchilla	21.Ossa de Montiel
2.Alcaraz	12.La Gineta	22.Robledo
3.Alpera	13.Jorquera	23.La Roda
4.El Balletero	14.Lezuza	24.Socovos
5.Balsa de Vés	15.Mahora	25.Socuéllamos
6.Barrax	16.Masegoso	26.Sotuéllamos
7.Bienservida	17.Minaya	27.Vianos
8.El Bonillo	18.Motilleja	28.Villalgorido del Júcar
9.Bogarra	19.Munera	29.Villarrobledo
10.Casas-Ibáñez	20.Navas de Jorquera	

CIUDAD REAL

30.Abenójar	51.Corral de Calatrava	72.Puerto Lápice
31.Albaladejo	52.Cózar	73.Puertollano
32.Alcázar de San Juan	53.Daimiel	74.Ruidera
33.Alcolea de Calatrava	54.Fuencaliente	75.Saceruela
34.Alcubillas	55.Fuennlana	76.Santa Cruz de Mudela
35.Alhambra	56.Fuente el Fresno	77.Socuéllamos
36.Almadén	57.Granátula de Calatrava	78.La Solana
37.Almagro	58.Herencia	79.Terrinches
38.Almedina	59.Las Labores	80.Tomelloso
39.Almodóvar del Campo	60.Malagón	81.Torralba de Calatrava
40.Almuradiel	61.Manzanares	82.Torre de Juan Abad
41.Argamasilla de Alba	62.Membrilla	83.Valdepeñas
42.Bolaños de Calatrava	63.Miguelturra	84.Valenzuela de Calatrava
43.Calzada de Calatrava	64.Montiel	85.Veredas
44.Campo de Criptana	65.Moral de Calatrava	86.Villahermosa
45.Cañada de Calatrava	66.Pedro Muñoz	87.Villamayor de Calatrava
46.Carrizosa	67.Picón	88.Villanueva de la Fuente
47.Las Casas	68.Piedrabuena	89.Villanueva de los Infantes
48.Castellar de Santiago	69.Poblete	90.Villarrubia de los Ojos
49.Cinco Casas	70.Porzuna	91.Villarta de San Juan
50.Ciudad Real (ciudad)	71.Puebla del Príncipe	92.Viso del Marqués

CUENCA

93.Balsa de Ves	101.Motilleja	109.Santa María de los Llanos
94.Belmonte	102.El Pedernoso	110.Santa María del Campo Rus
95.Casas de Haro	103.Las Pedroñeras	111.Sisante
96.El Cañavate	104.El Picazo	112.Tarancón
97.Honrubia	105.Pinarejo	113.Valverde del Júcar
98.Hontanaya	106.Pozoamargo	
99.Las Mesas	107.El Provencio	
100.Mota del Cuervo	108.San Clemente	

TOLEDO

114.Camuñas	119.Quintanar de la Orden	124.Villacañas
115.Corral de Almaguer	120.El Romeral	125.Villafranca de los Caballeros
116.Gálvez	121.Tembleque	126.Villanueva de Alcardete
117.Madridejos	122.El Toboso	
118.Miguel Esteban	123.La Villa de Don Fadrique	

JAÉN

127.Aldeaquemada	130.Linares	133.Santisteban del Puerto
128.Baeza	131.Mengíbar	134.Vilches
129.Bailén	132.Navas de San Juan	

RECM
EXTRA

2

Fco. Javier Moya Maleno
Pedro R. Moya-Maleno
(eds.)

PEDRO ECHEVARRÍA BRAVO

Músicas y Etnomusicología
en La Mancha



FICHA CATALOGRÁFICA

Pedro Echevarría Bravo. Músicas y Etnomusicología en La Mancha. Actas del Congreso (Villanueva de los Infantes, 15-17 de julio de 2016) /
Fco. Javier Moya Maleno y Pedro R. Moya-Maleno (eds.)
Revista de Estudios del Campo de Montiel / Vol. 2 Extra (2018).–
Almedina: Centro de Estudios del Campo de Montiel, 2018.
170 x 227 mm.
420 pp.
Volumen Extra, 2
ISBN: 978-84-09-05183-0
III. Centro de Estudios del Campo de Montiel

© De los contenidos: los autores.

© De la edición:

Centro de Estudios del Campo de Montiel -CECM
Plaza Mayor, 1 // 13328 - Almedina // Ciudad Real, España
recm@cecampomontiel.es

Este libro ha sido editado para ser distribuido. La intención del CECM es que sea utilizado lo más ampliamente posible y que, de reproducirlo por partes, se haga constar el título, la autoría y la edición.

El CECM no comparte necesariamente las opiniones expresadas por los autores de los contenidos.

MAQUETACIÓN

Pedro R. Moya-Maleno

Pedro Echevarría Bravo

Músicas y Etnomusicología en La Mancha

Actas del Congreso
Villanueva de los Infantes, 15-17 de julio de 2016

**Fco. Javier Moya Maleno
Pedro R. Moya-Maleno
(eds.)**

REVISTA DE ESTUDIOS DEL CAMPO DE MONTIEL Extra 2



Índice

	<u>Págs.</u>
El Congreso	IX
Actas	XIII
FCO. JAVIER MOYA MALENO y PEDRO R. MOYA-MALENO <i>Introducción. Músicas, identidad y sociedad de España y La Mancha a través del maestro Echevarría</i>	15
Música y regionalismo musical ▼	19
MARCO ANTONIO DE LA OSSA MARTÍNEZ <i>La música en tiempos de Pedro Echevarría: la política musical de la Segunda República y la guerra civil española</i>	21
VICENTE CASTELLANOS GÓMEZ <i>El regionalismo musical manchego</i>	59
FCO. JAVIER MOYA MALENO <i>Las Canciones manchegas para piano y voz de Pedro Echevarría Bravo. Un hito en el regionalismo musical manchego</i>	83
Echevarría: Obra y pensamiento ▼	101
FCO. JAVIER MOYA MALENO <i>La obra musical de Pedro Echevarría: clasificación, descripción e inspiración</i>	103
LUIS HERMINIO LABAJO ALTAMIRANO <i>El pensamiento filosófico de Pedro Echevarría Bravo</i>	151
ISABEL MARÍA AYALA HERRERA <i>Director y militante: el papel de Pedro Echevarría Bravo (1905-1990) en el Cuerpo de Directores de Bandas de Música Civiles</i>	159
ESTHER NAVARRO JUSTICIA <i>Pedro Echevarría Bravo y su relación con la actual institución Milà i Fontanals</i>	187

	<u>Págs.</u>
Cancioneros y recopilaciones ▼	235
JULIO GUILLÉN NAVARRO	
<i>Las fuentes musicales de tradición oral en la provincia de Albacete: un enfoque desde la etnomusicología aplicada</i>	237
JESÚS LÓPEZ ESPÍN	
<i>La recopilación de la música tradicional de la provincia de Albacete a través de los cancioneros de Carmen Ibáñez Ibáñez</i>	269
MIGUEL ANTONIO MALDONADO FELIPE	
<i>Dos ejemplos de la proyección del Cancionero Musical Manchego en agrupaciones de música regional y compositores clásicos en la segunda mitad del siglo XX</i>	
Estudios de caso, folklore y sociedad ▼	311
AGUSTÍN CLEMENTE PLIEGO	
<i>Lírica tradicional y popular de Castellar de Santiago</i>	313
NARCISO JOSÉ LÓPEZ GARCÍA y MARÍA DEL VALLE DE MOYA MARTÍNEZ	
<i>El romance de “El señor don gato”: versiones y variantes en los cancioneros de Castilla-La Mancha</i>	325
PEDRO R. MOYA-MALENO	
<i>Del Tío Honorio al Tío de la Vara: la estigmatización del Folklore como fuente (pre)histórica a través del “catetismo” mediático</i>	345

Summary

	<i>Págs.</i>
The Congress	IX
Proceedings	XIII
FCO. JAVIER MOYA MALENO y PEDRO R. MOYA-MALENO	
<i>Introduction. Musics, Identity & Society in Spain and La Mancha through Maestro Echevarría</i>	15
Music & Musical Regionalism ▼	19
MARCO ANTONIO DE LA OSSA MARTÍNEZ	
<i>Music in Times of Pedro Echevarría: The Musical Policy of the Second Republic and the Spanish Civil War</i>	21
VICENTE CASTELLANOS GÓMEZ	
<i>Manchegan Musical Regionalism</i>	59
FCO. JAVIER MOYA MALENO	
<i>Pedro Echevarría Bravo's Canciones manchegas for Piano and Voice. A Milestone in Manchegan Musical Regionalism</i>	83
Echevarría. Work & Thought ▼	101
FCO. JAVIER MOYA MALENO	
<i>Pedro Echevarría's Musical Works: Classification, Description and Inspiration</i>	103
LUIS HERMINIO LABAJO ALTAMIRANO	
<i>The Philosophical Thought of Pedro Echevarría Bravo</i>	151
ISABEL MARÍA AYALA HERRERA	
<i>Conductor and Militant: Pedro Echevarría Bravo (1905-1990)'s Role in the Council of Civil Music Band Conductors</i>	159
ESTHER NAVARRO JUSTICIA	
<i>Pedro Echevarría Bravo and his Relationship with the Current Milà i Fontanals Institution</i>	187

	<u>Págs.</u>
Songbooks & Collections ▼	235
JULIO GUILLÉN NAVARRO <i>Musical Sources in oral Traditions in the Province of Albacete: an Approach from Applied Ethnomusicology</i>	237
JESÚS LÓPEZ ESPÍN <i>The Collection of Traditional Music in the Province of Albacete through the Songbooks of Carmen Ibáñez Ibáñez</i>	269
MIGUEL ANTONIO MALDONADO FELIPE <i>Two Examples of the Projection of the Cancionero Manchego of Songs in Groups of Regional Music and Classical Composers in the Second Half of the 20th Century</i>	
Study Cases, Folklore & Society ▼	311
AGUSTÍN CLEMENTE PLIEGO <i>Popular and Traditional Lyrical Poetry at Castellar de Santiago</i>	313
NARCISO JOSÉ LÓPEZ GARCÍA y MARÍA DEL VALLE DE MOYA MARTÍNEZ <i>The Ballad of “El Señor Don Gato”: Covers and Variations in Castilla-La Mancha Songbooks</i>	325
PEDRO R. MOYA-MALENO <i>From “Tío Honorio” to “Tío de la Vara”: Folklore stigmatization as (pre)historic Source through “Yokelism” in Media</i>	345

