

Las fuentes musicales de tradición oral en la provincia de Albacete: un enfoque desde la etnomusicología aplicada

JULIO GUILLÉN NAVARRO

Etnomusicólogo

julioguillen1982@gmail.com

Recibido: 29-X-2016
Aceptado: 5-I-2017

RESUMEN

Este artículo presenta dos posibles aplicaciones de trabajo que tienen como finalidad la revitalización de piezas musicales y repertorios que actualmente permanecen olvidados en partituras. A través del estudio y conocimiento de las fuentes primarias y secundarias de la música tradicional recopilada en la provincia de Albacete se pueden establecer pautas de trabajo que nos permitan aplicar las características de las primeras a las segundas. De este modo, se pueden volver a interpretar melodías que han perdido sus aspectos dinámicos y sus características distintivas, tales como el toque de la guitarra o las distintas versiones de una misma pieza. Así pues, la etnomusicología pasa a cumplir una función social más allá de la mera investigación académica.

PALABRAS CLAVE: Fuentes, Cancionero, Guitarra, Albacete, Seguidilla, Fandango.

[en] Musical Sources in oral Traditions in the Province of Albacete: an Approach from Applied Ethnomusicology

ABSTRACT

This article presents two possible applications of the work that aims the revival of musical pieces and repertoires that currently remain forgotten in sheet music. Through the study and knowledge of primary and secondary sources of the traditional music compiled in the Province of Albacete some guidelines can be established to apply features of the first group to the second. In this way, melodies that have lost their dynamic aspects and distinctive features –such as the guitar techniques or the several versions of one piece– can be performed again. Thus, Ethnomusicology fulfils a social function further from academic research.

KEYWORDS: Sources, Songbook, Guitar, Albacete, Seguidilla, Fandango.

1. CONSIDERACIONES PREVIAS

El estudio de cualquier manifestación cultural ligada a la Provincia de Albacete debe comenzar por una revisión del origen de esta demarcación política. Como bien es sabido, Albacete se forma en 1833 como provincia, perteneciendo hasta entonces a una suerte de demarcaciones y denominaciones de distinta índole (Fuster, 1984). Así pues, en la actual provincia de Albacete se pueden encontrar comarcas muy dispares que poco o nada tienen que ver entre sí. Encontrar alguna relación entre Nerpio y El Bonillo es tarea más que ardua –diríamos que prácticamente imposible–. Por estas razones conviene puntualizar que desde el primer momento, no podemos comprender Albacete como una unidad en lo que a la cultura se refiere; esta situación ha favorecido la actitud –también presente, mucho más aún en la región de Castilla-La Mancha– de debilidad identitaria frente a otras provincias o regiones que muestran una clara identificación con una historia o cultura bien definidas.

Desde otro punto de vista, deberíamos tratar de entender esta provincia como una suma de identidades diferenciadas. Ahí reside otro poder distinto: el del contraste. Este contraste que, como en otras muchas áreas, también se muestra en la música tradicional y que nos brinda la oportunidad de observar formas muy distintas de hacer música dentro de las mismas premisas –seguidilla, jota, fandango, por ejemplo–.

Ya que se ha entendido a la seguidilla manchega como uno de los emblemas de La Mancha¹ –y por ende de Albacete como parte de tal comarca–, cabe hacer referencia al género de la seguidilla –en el que se comprenden las manchegas entre otros estilos– como la mejor muestra de la variedad cultural que presenta esta provincia: podemos encontrar hasta cinco tipos distintos de seguidilla –incluyendo las manchegas– en los territorios que componen esta demarcación político-administrativa.

Por otra parte, es preciso puntualizar desde un primer momento que la decisión de ceñirme al estudio de la música recogida únicamente en la Provincia de Albacete no responde a criterios identitarios, que como ya se ha visto, no pueden ser defendidos. Por lo tanto, se trata de una decisión más ligada a criterios de utilidad. Teniendo en cuenta este planteamiento, sería una imprudencia tratar de comprender la música tradicional de la provincia de Albacete sin prestar la más mínima atención a las de Ciudad Real, Jaén, Murcia, Alicante, Valencia o Cuenca e incluso

¹ Uno de los últimos acciones en defensa de la seguidilla manchega es su declaración de Bien de Interés Cultural (BIC) por parte de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, publicada en el Diario Oficial de Castilla-La Mancha con fecha de 18-11-15.

otras más apartadas. En ocasiones encontramos referencias a fuentes de zonas limítrofes que nos ayudan a comprender lo que sucede en la nuestra; por otra parte, cuanto más se profundiza en la investigación de la música tradicional –al igual que en otras disciplinas– más se comprende que las manifestaciones –sonoras en este caso– forman parte de un *continuum*, un tejido difícilmente divisible y aprehensible; así pues, a menudo va a resultar ardua la tarea de categorizar en torno a una manifestación tan cambiante y permeable como lo es la música, y más aún la de tradición oral, sujeta a modificaciones derivadas de su transmisión y de la incorporación de elementos procedentes de las modas o la creatividad individual.

2. ALBACETE Y LAS FUENTES MUSICALES DE TRADICIÓN ORAL

Dos trabajos que sirven como punto de partida a este estudio son los publicados por J. F. Jordán Montés y J. A. Molina Gómez con el título *Recorridos por la bibliografía etnológica de la Provincia de Albacete* (Jordán y Molina, 1999) y el número 40 de la revista *Zahora*, titulado *Música Tradicional de la Provincia de Albacete. Índice de materiales sonoros* (VV.AA, 2004), en el que tuve la oportunidad de incluir el artículo “Introducción a la música tradicional de la provincia de Albacete” (Guillén, 2004).

Para el estudio de la música tradicional he contado con dos tipos de fuentes, a saber: fuentes primarias y fuentes secundarias. Realizaré una distinción entre unas y otras dependiendo de la existencia de intermediarios en el acceso a la fuente. Por lo tanto, se calificarán como fuentes primarias aquellas en las que podamos acceder al material musical sin la mediación de ningún tipo, es decir: a través de grabaciones sonoras o audiovisuales o testimonios de informantes –estos cada vez más escasos–. Asimismo, serán fuentes secundarias aquellas en las que se disponga de información recogida por otros investigadores o agrupaciones que la hayan procesado o seleccionado para posteriormente publicarla, es decir: partituras, textos (coplas, romances) y grabaciones discográficas de colectivos o grupos.

El objetivo de este artículo no es el de realizar un seguimiento exhaustivo de fuentes primarias y secundarias que existen relativas a la provincia de Albacete, sino que tiene como misión el empleo de estos materiales de forma rigurosa con la finalidad de realizar propuestas de revitalización de los materiales.

2.1. FUENTES PRIMARIAS

Entre las fuentes también podríamos establecer una disociación: por un lado las que están realizadas con un enfoque cuantitativo, ya que recogen materiales de

toda la provincia y pretenden ofrecer una visión general; en un segundo grupo irían los materiales obtenidos con enfoque cualitativo que tratan de realizar un trabajo exhaustivo de recogida de toda la información posible dentro de unos límites concretos: un informante o una localidad determinados.

Dentro del grupo de fuentes primarias encontramos materiales publicados en su mayoría por la Diputación de Albacete en la serie Tradición y Cultura que comenzó en el año 1999 y que hasta la fecha ha editado 28 números², algunos de ellos considerados fuentes primarias y otros –la gran mayoría–, secundarias. Como fuentes primarias hemos de destacar los volúmenes 1, 2, 7, 10, 12, 13, 14 y 25, que recogen trabajos de campo realizados por diversos investigadores y con enfoques diferenciados. Los volúmenes 1, 2, 7 y 12 estarían están realizados con un enfoque cuantitativo y fueron elaborados por varios investigadores abarcando poblaciones de toda la provincia: los números 1 y 2 por Manuel Luna Samperio (Luna, 1999; Luna, 2000) publicados anteriormente en otros formatos de LP, casete y CD; el número 7 por personal de la Diputación y la UCLM en colaboración con el IM-SERSO (García, 2001) y el número 12 por Vicente Ríos Aroca (Ríos, 2004).

Si atendemos a las grabaciones realizadas primando aspectos cualitativos, encontramos los volúmenes 10, 12, 13, 14 y 25 con grabaciones de Pozo Cañada (Lozano, 2002), Montealegre del Castillo (Lozano, 2005), Huebras –Nerpio– (Huebras, 2005) y Vianos-La Mesta –dedicado a un solo informante (Guillén, 2010).

También es preciso citar otras publicaciones que nos aportan grabaciones valiosas, como las realizadas por la Mancomunidad de la Manchuela Albacetense (Luna y Lucas, 1999) o la primera grabación publicada –hasta la fecha– que se conoce de música tradicional albacetense, titulada *El Bonillo. Canciones y danzas de Albacete*, publicada en formato EP por el sello Hispavox en 1967 (Bonillo, 1967).

Como ya han revelado un buen número de etnomusicólogos, el formato audiovisual supone un considerable avance en el estudio de los eventos donde la música tiene una presencia relevante. La imagen en movimiento nos ayuda en muchos casos a conocer aspectos contextuales de la interpretación musical y a prestar atención a técnicas instrumentales o los pasos de danzas y bailes. También contamos con materiales de este tipo en la provincia, estando la mayoría de los cuales disponibles en portales como Youtube. Algunos de gran interés son los capítulos que el programa *Raíces* de Manuel Garrido Palacios dedicó a poblaciones como Nerpio, Chinchilla o Riópar; también pueden consultarse las grabaciones que realizó el NODO a algunos grupos de la Sección Femenina en los años 60 y 70, como los de

² La Diputación de Albacete ha realizado publicaciones anteriores a esa fecha, pero han sido reeditadas en su mayoría en esta serie.

Isso, Bienservida, Villarrobledo o Pedro Andrés. Por último, citaré el documental antropológico que dirigí en 2014 dedicado a fiestas de mayo en la Provincia y que se rodó en Lezuza y Casa Noguera –Riópar– (Guillén, 2015).

La importancia de todas estas fuentes primarias es que conservan una serie de rasgos difíciles de encontrar en las demás, tales como técnicas instrumentales o vocales que son propias de generaciones ya desaparecidas y que en muchas ocasiones también se han perdido. El estudio y conocimiento de esas técnicas de la música tradicional posibilitará la contextualización de muchos materiales procedentes de fuentes secundarias que han perdido esos rasgos y que trabajaré más adelante en dos propuestas distintas.

En el caso de Carmen Ibáñez, resultan de interés los comentarios que refleja en la “segunda serie” de su cancionero dedicada a «*otra forma de seguidilla*» (Ibáñez, 1967: 117):

«Señalemos, no solamente en la primera melodía de esta serie, sino en otras muchas de esta región, que los nativos las cantan haciendo uso de “los cuartos de tono”, circunstancia que les imprime un sello peculiar, bellissimo. Como no hay signo que determine este sonido, adopto el bemol partido por becuadro, o el sostenido partido por becuadro.

Estos cuartos de tono, naturalmente, sólo los puede expresar la voz humana y también los instrumentos no atemperados.

Pretender cantar estas canciones con los semitonos establecidos por el temperamento, es desvirtuarlas en cuanto tienen de más bello y genérico, es decir, pierden solera.

[...]

El acompañamiento a cargo de guitarras, con unos golpecitos muy rítmicos sobre la caja de ésta, a veces va reforzado con laúdes y bandurrias, que unas veces llevan la melodía, pero, la más, hacen un punteado caprichoso sobre dos o tres notas solamente, que nada tienen que ver con las de la melodía».

Estas observaciones demuestran que Carmen Ibáñez fue capaz de identificar estos importantes rasgos estilísticos del repertorio tradicional, aunque por unas razones u otras, al final no quedasen reflejados de ninguna manera en su cancionero, ya que los signos que dice emplear no aparecieron en el mismo una vez impreso y tampoco adoptó ninguna indicación específica con respecto a la guitarra.

En otra gran parte de casos, los intérpretes o recopiladores del repertorio tradicional no han sido conscientes de estas modificaciones, sino que son producto de procesos cognitivos en los que la mente “cuadra” y “afina” ritmos y melodías para adaptarlos a la cultura musical de sus nuevos intérpretes. En relación con esto resulta interesante el artículo publicado por Amaya García Pérez (García, 2013) rela-

tivo a la afinación no temperada de la flauta de tres agujeros salmantina. La autora expone que esta afinación también está presente en el canto tradicional de Castilla y León pero actualmente está en proceso de desaparición por haber sido progresivamente reemplazada por la escala temperada. En el artículo se cita otro trabajo de Meagan E. Curtis y Jamshed J. Bharucha (Curtis y Bharucha, 2009) quienes defienden que, tal y como exponen diversas teorías que relacionan música y aspectos cognitivos, las personas adquieren de forma pasiva durante su infancia los modelos musicales a los que están expuestos. Al encontrarse con modelos musicales distintos, estas personas realizan un proceso de adaptación inconsciente que les lleva a “afinar” las alturas “desafinadas” según su propio criterio. Lo mismo podríamos afirmar que ocurre en el plano rítmico: se tiende a “cuadrar” los ritmos que suenan “descuadrados” dando así lugar a versiones “cocinadas” (es decir, cuadradas y afinadas según las ideas preconcebidas de los intérpretes), muchas veces inconscientemente. De esta manera, resulta interesante comparar versiones que han realizado agrupaciones de música tradicional de Albacete sobre grabaciones originales para constatar que en la mayoría de casos se cumplen estas conductas, producto, como ya se indicaba, de procesos presumiblemente inconscientes.

2.2. FUENTES SECUNDARIAS

Dentro del amplio conjunto de materiales relacionados con la música tradicional encontramos las fuentes secundarias, que forman un grupo mucho más extenso que el primero. Éstas están formadas por un conjunto bastante amplio de materiales que se caracterizan por ser producto del trabajo de otras personas –a las que podríamos calificar de mediadores– que tratan de plasmar en formato partitura o grabación el resultado de una exposición a un fenómeno sonoro tradicional.

Tal y como ya se ha comentado anteriormente, debido a que estas fuentes están producidas fuera de su entorno original es más fácil que estén expuestas a descontextualizaciones relacionadas con la interpretación. Por lo tanto, sería un error equiparar en fidelidad a las fuentes primarias con las secundarias porque, en la mayoría de ocasiones, las segundas omiten informaciones muy relevantes que determinan la manera de plasmar la pieza en una partitura. En primer lugar, debido a que los informantes a los que se recoge las piezas no siempre son las personas más capacitadas para transmitirlos –las conocen de oídas, pero no son intérpretes reconocidos por la comunidad–; en segundo lugar, porque las condiciones de la transmisión no siempre son las ideales: se desconoce si hay músicos presentes a la hora de recoger una jota o unas seguidillas; también deberíamos contar con posibles errores de transcripción que confunden alturas o duraciones y que pueden deformar nuestra percepción de la pieza de forma severa; por otro lado, las partituras suelen ser versiones “estáticas” de una pieza, que no recogen variaciones

melódicas ni estilísticas, eliminando el dinamismo o variabilidad de la música tradicional.

En un primer grupo dentro de estas fuentes secundarias está formado por las partituras. Este sistema ha sido el más utilizado por los etnomusicólogos o folkloristas de corte tradicional, sobre todo porque en las épocas donde se realizaron mayor número de recopilaciones –entre finales del siglo XIX y mediados del siglo XX– los medios de registro sonoro o no existían o no estaban al alcance de todos –por razones económicas o logísticas–. Pocos son los casos en los que los investigadores hayan rechazado estos medios frente a la partitura³.

Varios son los investigadores que han realizado trabajos de campo en la provincia reflejando sus resultados en formato partitura, si bien una parte importante de los trabajos está sin publicar.

Atendiendo al volumen de piezas recopiladas parece ser Pedro Echevarría Bravo (1905-1990) el principal investigador que recopiló canciones en partitura. Aunque su principal publicación sobre músicas tradicionales es su *Cancionero manchego* (Echevarría, 1951) debe puntualizarse que este trabajo procede de las misiones que realizó contratado por el Instituto Español de Musicología, las cuales recorrieron mayoritariamente pueblos de La Mancha. Entre estas misiones de recopilación se encuentran multitud de visitas a poblaciones de la provincia de Albacete. Actualmente estos fondos están depositados en la sede del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en Barcelona, clasificados en diferentes misiones. Todos estos trabajos forman parte del Fondo de Música Tradicional que paulatinamente están siendo publicados en formato digital en la página www.musicatradicional.eu

Los datos recopilados por Echevarría relativos a la provincia de Albacete están recogidos en los concursos C11, C17, C24, C35, C45 y C46 cuya elaboración tuvo lugar entre los años 1946 y 1949. De tales materiales, en la fecha de realización de este trabajo, faltan por publicar en la antedicha web los relativos al C17.

Otra figura de gran relevancia en la recopilación de músicas tradicionales en Albacete es, sin duda, Carmen Ibáñez (1895-1962). De ella podemos destacar su *Cancionero de la Provincia de Albacete* (Ibáñez, 1967) y otra serie de materiales

³ Sorprendentemente, Carmen Ibáñez pertenece a una minoría de investigadores que frente a la posibilidad de realizar registros sonoros, prefirió hacer uso de la transcripción directa, como bien nos indica Jesús López Espín en su tesis doctoral: «en la década de 1950 adquirió un magnetófono pero no le gustó el resultado sonoro de esta grabadora, y siguió recopilando, como siempre lo había hecho, con papel y lápiz. Esto se debía a que pensaba que este aparato era un “intermediario” entre los cantantes de los pueblos y ella, y a esto había que sumar la intimidación que sufrían los músicos durante la grabación. Por tanto, no quería que este “artilugio” distorsionase las verdaderas alturas melódicas y el sentido rítmico, debido a la confusión que podrían causar las interferencias de la cinta en la melodía y la velocidad del aparato en el sentido rítmico. Por tanto, siempre prefirió tomar notas de quien cantaba y no de lo que emitía esta grabadora» (López, 2015: 321).

que conformarían un segundo cancionero que quedó sin publicar⁴. Los materiales de que se componen sus trabajos fueron recogidos en un lapso de tiempo muy amplio, ya que comenzó antes de la Guerra Civil y realizó visitas hasta los años cincuenta.

En los archivos del CSIC ya mencionados también es posible localizar materiales recogidos por otros investigadores, con distintas situaciones en la fecha actual, a saber:

- M09 recogido por Marius Schneider (1945). Sin publicar⁵
- M27 recogido por Antonio Granero Zaldívar (1948). ¿Extraviado?⁶
- M38 recogido por Ricardo Olmos Canet (1949). Publicado
- M48 recogido por Manuel Palau Boix (1944). Sin publicar
- M96 recogido por Magdalena Rodríguez Mata (1945), M06. Sin publicar

Una publicación con partituras relativas a música tradicional de Albacete es la realizada por Ricardo Auñón Rodríguez, con el título de *Cantos y bailes de Albacete y altiplano de Murcia* (Auñón, 1995) que según su contenido parece recopilar en su mayoría piezas del repertorio de grupos folklóricos de Albacete y del altiplano murciano junto con otras piezas tradicionales de varias zonas de Latinoamérica. Por lo tanto, aunque resulta de interés, no podemos considerarlo como un producto del trabajo de campo con informantes.

Otros materiales que es preciso mencionar, aunque de menor extensión, pero no de menor interés son los siguientes:

- Zahora 39. *Juegos Tradicionales de la Manchuela* (VVAA: 2004). Recoge partituras de juegos infantiles recogidos por un grupo de trabajo de maestros de Casas Ibáñez, Fuentealbilla, Las Eras y Villamalea.
- Zahora 48. *La dulzaina en Albacete. Las músicas del tío de la pita*. Estudio

⁴ A pesar de esto, los materiales de este segundo cancionero aparecen para su consulta en la ya citada tesis doctoral de Jesús López Espín sobre la vida y obra de Carmen Ibáñez (López, 2015).

⁵ La fecha de consulta de estos materiales es octubre 2016.

⁶ La Misión 27 fue recopilada por el entonces organista de la Catedral de Albacete, Antonio Granero Zaldívar en 1948. La antedicha misión aparece reflejada en dos publicaciones distintas, la primera de Juan F. Jordán Montés y J. A. Molina Gómez (Jordán y Molina, 1999) y la segunda de José Manuel Fraile Gil (Fraile y Ríos, 2000), por lo que se entiende que sus autores tuvieron ocasión de consultar su contenido. En el momento actual resulta imposible localizar las partituras de esa carpeta, que parece existir físicamente, pero está vacía. Existe la posibilidad de que estos materiales fueran los mismos, o parte de los que Carmen Ibáñez incluyó en su inédito segundo cancionero cedidos por Antonio Granero (López Espín, 2015: 331, 336.).

etnográfico e histórico de la presencia de este instrumento en la provincia. Acompaña repertorio de dulzaina recuperado en Albacete y otras zonas colindantes por J. Javier Tejada Ponce y los Dulzaineros del Alto la Villa (Tejada y Dulzaineros del Alto la Villa, 2008).

- *Zahora 60. Ensayo sobre una fiesta popular: los mayos en la provincia de Albacete. Vol I.* Trabajo de recopilación realizado por Rosa María Montero Cebrián. Se espera un segundo volumen de próxima publicación (Montero, 2015).

A pesar de que no incorporan materiales musicales, también resulta interesante prestar atención a varios trabajos desde el punto de vista literario; en primer lugar, la extensísima publicación de Francisco Mendoza Díaz-Maroto (Mendoza, 1990) sobre romances en la provincia de Albacete⁷; en segundo lugar la curiosa e interesante recopilación de coplas, dichos y refranes de la Provincia de Albacete realizada por Fernando Rodríguez de la Torre (Rodríguez, 2000); tampoco se debe obviar el número 33 de la revista *Zahora* titulado *Un muestreo en la poesía tradicional de la Mancha Baja*, con fondos textuales de la colección de Vicente Ríos Aroca y edición crítica de José Manuel Fraile Gil (Fraile y Ríos, 2000).

También cabría hacer mención en este apartado a las numerosas grabaciones que se han producido por parte de agrupaciones de distintos enfoques pero con la tradición como principal fuente de inspiración. Aquí se incluyen grupos como los coros y danzas, grupos de folklore o agrupaciones folk. Dentro de estas agrupaciones existen distintos criterios a la hora de plasmar los resultados de los trabajos de campo realizados como tarea previa a la puesta en escena de las piezas recopiladas.

Agrupaciones como Magisterio, Abuela Santa Ana, Tradición o más recientemente Ronda de Los Llanos, Ronda de Motilleja o La Cuadrilla del Dos, entre otros, han publicado grabaciones que son muestra de su actividad de recopilación y difusión de la música, el baile y también la indumentaria de la provincia. También la serie Tradición y Cultura contiene gran cantidad de grabaciones de grupos albaceteños realizadas en encuentros de músicas tradicionales. Hasta el año 2004 todas las grabaciones registradas están reflejadas en el número 40 de la revista *Zahora* (VVAA, 2004).

⁷ Algunos de los materiales sonoros empleados para la realización de este trabajo están depositados en el Instituto de Estudios Albacetenses.

3. UN RECORRIDO POR LO RECOPIADO

Como ya he indicado, no es la finalidad de este artículo la de realizar un catálogo de fuentes, sino analizar las posibilidades que tanto unas como otras recogen y nos ofrecen como documentos.

Por volumen de recopilación, me centraré a los trabajos de Manuel Luna, Carmen Ibáñez y Pedro Echevarría: el número de piezas recogidas por Luna asciende a 121, mientras que Ibáñez cuenta con 219 –de las cuales 107 no están publicadas y Echevarría con 243, siendo el total de los tres 579 piezas. Las piezas más recogidas son las infantiles (72) y los villancicos (79), seguidas de la jota (75), el romance (41), las manchegas (47), las torrás (37), fandangos/fandanguillos/malagueñas (26) y seguidillas con jota (23). También se encuentran apartados dedicados a canciones religiosas, mayos, folías o danzas rituales que no por tener menos presencia en las recopilaciones poseen menor interés.

El número de piezas aumentaría notablemente si incluyéramos a los demás recopiladores, pero esta relación sirve para tener una visión general de las piezas que más aparecen en las colecciones, que bien puede atribuirse a los intereses de los recopiladores como a un reflejo de la realidad.

También cabe prestar atención a cuáles han sido las poblaciones más visitadas por los investigadores, en las que destacan las de la Mancha y Campo de Montiel. Otras zonas como la Manchuela y la Sierra de Segura han sido las menos visitadas, se supone que por razones de accesibilidad. De hecho, Echevarría no incorpora ninguna pieza más al sur de Alcaraz; por otra parte, sólo existe en estas colecciones un único ejemplo de seguidillas pardicas –de Nerpio– en partitura, recogido por Carmen Ibáñez; además, ninguno de ellos recogió seguidillas gandulas ni seguidillas toreras/poblatas, muy conocidas en la Sierra de Segura (Yeste, Nerpio, Riópar, etc.).

4. DOS EJEMPLOS DE TRABAJO: UN ENFOQUE DESDE LA ETNOMUSICOLOGÍA APLICADA

A finales del siglo XIX los folkloristas dieron la voz de alarma sobre la decadencia de la música tradicional, ya que con la llegada de las sociedades industriales la población rural fue abandonando paulatinamente el campo y asentándose en ciudades o poblaciones de mayor tamaño. A esto debemos añadir la llegada de las modas europeas y americanas que empezarían a sustituir a la seguidilla, la jota y el fandango por el vals, la polka, la mazurca, la rumba y el foxtrot cumpliendo así la profecía que escribía Mateo Alemán en su *Guzmán de Alfarache* (1599): «*las seguidillas arrinconaron a la zarabanda y otros vendrán que las destruyan y caigan*».

Dentro de este contexto, la estrategia de aquellos folkloristas fue la de transcribir todas las manifestaciones que ellos consideraron dignas de denominarse *folklore* –ya que obviamente, hubo un proceso de selección encabezado por «*los guardianes de la tradición*»⁸– para salvaguardarlas del progreso y en otros casos, también como material para ser usado en una música nacionalista española –como en el caso de Felipe Pedrell–. La problemática de estas recopilaciones reside en la inexistencia de un soporte social que actualmente muestre interés como para rescatarlas y darles un uso actual, por lo cual, es probable que sigan engrosando estanterías y archivos⁹.

Las corrientes de la etnomusicología que surgieron allá por los años 50 comenzaron a hacer hincapié en los componentes sociales y culturales de la música, por lo que abrieron nuevas dimensiones en el estudio de las culturas musicales, que estaba concentrado hasta entonces en aspectos formales y materiales (partituras, instrumentos musicales...). Esta apertura de horizontes puede llevarnos a reflexionar sobre la importancia de la relevancia social para que un repertorio esté vivo: hay que otorgarle a la música tradicional un lugar en la sociedad actual para que ésta se considere “útil” y “viva”.

Teniendo en cuenta estas premisas, resulta interesante analizar cómo los últimos movimientos de *revival* de músicas tradicionales en zonas como el Sureste –Murcia, Albacete, Almería, etc.– han otorgado una funcionalidad actualizada a músicas de cuadrillas que estaban condenadas a desaparecer o pervivir como piezas de museo por haber dejado de cumplir un papel en la vida de las personas (Guillén, 2009, 2012). Pero a diferencia del Sureste –y la Sierra de Segura en lo respectivo a Albacete–, La Mancha, por unas razones u otras no conserva actualmente –salvo raras excepciones– colectivos de música tradicional que hayan transmitido su repertorio por tradición oral, no fomentados por procesos de folklorización¹⁰. Por lo tanto, mayoritariamente contamos con las grabaciones y las partituras, que pueden ser las que nos sirvan para dar nueva vida a la música de estas comarcas y otorgarle un papel en la sociedad de hoy.

⁸ Así es como denominó Luis Díaz Viana (Díaz, 1999) a los estudiosos de la tradición que desde finales del XIX emprendieron un proceso de creación de un pueblo idealizado que lejanamente se parecía al original.

⁹ A este respecto puede resultar interesante el reestudio realizado por Esther Navarro (Navarro, 2015) en el que expone el proceso de reincorporación de materiales en partitura a la danza del Paloteo a la Virgen de la Cruz de Lezuza.

¹⁰ Por procesos de folklorización entendemos aquellos que transforman manifestaciones tradicionales –sujetas al cambio e integradas en una sociedad– en eventos más cercanos al espectáculo, acarreando una serie de significados estereotipados sobre la tradición y presentando unas características formales estáticas, donde hay una clara distinción entre actores y público. Para más información véase Martí, 1996.

Dada la morfología de las piezas de baile suelto, como seguidillas, jotas y fandangos, se podría adoptar un sistema de trabajo que parta de la extrapolación de características musicales de unas fuentes a otras, es decir: de las primarias a las secundarias. Estas piezas responden a estructuras generales que están sujetas a fórmulas de variación que mantienen la identidad de un modelo teórico. Esto quiere decir que en principio, piezas como los fandangos o malagueñas, tendrían –a grandes rasgos– la misma estructura y características en todas las versiones que encontremos. El grado de variabilidad de unos ejemplos a otros disminuye cuanto más cercanos sean geográficamente.

A esto hay que añadir que en las últimas décadas se ha fomentado una visión folklorizada de los bailes tradicionales como versiones “únicas” y “acabadas”, en las que se ha llegado a concluir erróneamente que cada población tenía sus bailes propios, netamente diferenciados de las colindantes¹¹. Nada más lejos de la realidad cuando gracias a las investigaciones se puede constatar que personas distintas de la misma población cantaban piezas con la misma denominación, pero distintas unas de otras. En mi tesis doctoral analicé un gran número de variantes vocales e instrumentales de lo que los músicos conocían como malagueña, seguidillas o jota. Por lo tanto, para dar variedad al repertorio y concebirlo como una forma de expresión personalizada y actualizada –ya que en cada interpretación se renueva la pieza– se pueden emplear todas las variantes que se conozcan en una zona concreta.

A pesar de que los etnomusicólogos ya venían realizando tareas de difusión o labor social a través de su trabajo, es en los últimos años cuando más referencia se está haciendo a la etnomusicología aplicada, entendida como «una etnomusicología basada en responsabilidad social donde el conocimiento está dirigido a un uso beneficioso en comunidades fuera del mundo académico»¹² (Titon, 2015: 5).

Se puede entender que la labor de la etnomusicología ha de ser también la de interactuar con la sociedad proponiendo estrategias o aportando conocimientos que puedan resultar de utilidad. En este caso, se busca devolver de alguna manera conocimientos que permanecen relegados, en muchos casos porque resulta dificultoso ponerlos de nuevo en marcha.

Como he expresado anteriormente, el conocimiento de las fuentes y sobre todo, el ser conscientes de qué informaciones nos aporta cada tipo de fuente nos llevará a

¹¹ A este proceso, Josep Martí lo denominó reificación en su tratado titulado *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. (Martí, 1996).

¹² «An ethnomusicology based in social responsibility where knowledge is intended for beneficial use in communities outside the academic world» (la traducción es propia).

lograr versiones razonablemente fiables en cuanto a criterios de integridad formal, estilo musical o precisión en la duración de los periodos musicales.

De este modo, aplicaré materiales e informaciones procedentes de las fuentes primarias a fuentes secundarias tratando así de transmitir características de las primeras a las segundas: dinamismo, variabilidad, matices, técnicas...etc.

Estas ideas se plasmarán a través de dos propuestas distintas, a saber:

- Como primer ejemplo de trabajo propongo la aplicación de estilos de toque de guitarra en seguidillas que conocemos por fuentes primarias aplicados a las partituras. Esto nos ayudará a plasmar el carácter rítmico-armónico apropiado a cada ejemplo en partitura.

- En segundo lugar sugiero la utilización de una pieza aceptada como “válida” –una malagueña de El Bonillo– para su utilización como base sobre la que acoplar interpretaciones tomadas de fuentes secundarias que se consideran “equivalentes”. Es decir, interpretar malagueñas o fandanguillos de la misma zona con la base musical de la malagueña tomada como modelo o versión “paradigmática” (Ruwet, 1972; Brailöu, 1984).

4.1. DE LA PARTITURA A LA GRABACIÓN: TRABAJANDO CON SEGUIDILLAS

Un rápido vistazo al conjunto de materiales que forman las fuentes primarias y secundarias nos servirá para comprobar que el volumen de grabaciones es muy inferior al de partituras. Es decir: contamos con una gran mayoría de fuentes de segunda mano y un grupo más bien reducido de grabaciones en las que podemos escuchar a los propios intérpretes sin mediación de ningún tipo.

Como ya se ha defendido anteriormente, las grabaciones nos aportan una serie de informaciones que las partituras no alcanzan a reflejar y que en ocasiones son de vital importancia para que la pieza en cuestión mantenga su identidad. En el caso de las variantes de la seguidilla, definir aspectos como la técnica de toque de la guitarra es de importancia capital para dar el carácter apropiado a la pieza; desgraciadamente esa información no aparece en ningún cancionero español de los consultados hasta la fecha¹³. Por lo tanto, a falta de intérpretes tradicionales, serán

¹³ Se pueden consultar referencias a esta técnica en estudios de Fermín Pardo y J. A. Jesús-María en la zona de Valencia (Jesús-María y Pardo, 2001: 428ss; 438; 446ss) o las de Carolina Ibor y Diego Escolano en el Maestrazgo turolense (Escolano e Ibor, 2003: 112ss). En ambos casos los autores reflejan de manera muy precisa cuáles eran las distintas técnicas de rasgueo y golpeo –ran ran plum o rascón rascón golpe, etc.– y distintas posiciones de acordes según las piezas, algunas de ellas empleadas también en esta zona. Algunos cancioneros como el de Salvador Seguí de la provincia de Valencia (Seguí, 1980) o el trabajo que Kurt Schindler dedicó a

las grabaciones las que nos puedan aportar datos orientativos para dar vida a multitud de partituras que se denominan “seguidillas” o cuyos matices interpretativos desconocemos.

Así pues, en la tesis doctoral que dediqué a los Animeros de Caravaca (Guillén, 2012) realicé un primer análisis de las técnicas empleadas para interpretar el repertorio de la música de la zona de Caravaca, Moratalla y Sierra de Segura oriental estableciendo hasta cinco tipos distintos de rasgueo (Tabla 1)






NOTACIÓN MUSICAL PARA GUITARRA TRADICIONAL ESPAÑOLA (Elaboración: Julio Guillén Navarro ¹⁴)	
a. Rasgueo simple hacia abajo con los dedos índice, medio y anular.	
b. Rasgueo simple hacia abajo con dedo pulgar, haciendo hincapié en los bordones de la guitarra	
c. Rasgueo largo hacia abajo empleando sucesivamente los dedos meñique, anular, medio e índice, por ese orden.	
d. Rasgueo simple hacia abajo con dedo pulgar, haciendo hincapié en los bordones de la guitarra y golpeando la tapa inferior de la misma al mismo tiempo.	
e. Rasgueo simple hacia arriba con dedo pulgar.	

Tabla 1: Diferentes tipos de rasgueo en la guitarra tradicional española.

músicas tradicionales de España y Portugal (Schindler, 1991) sí incorporan notaciones relativas a los acordes de la guitarra. En otros repertorios como los de América latina es más fácil encontrar indicaciones como las que incluye Carlos Fernández para transcribir piezas de Costa Rica (Fernández, 1998); también se han usado indicaciones de este tipo para la música de guitarra barroca de autores como Santiago de Murcia o Gaspar Sanz, que contienen muchas piezas rasgueadas (Russell, 1995; Murcia, 1995); en el ámbito del flamenco, Óscar Herrero (Herrero, 2001) también ha trabajado notaciones similares.

En las siguientes imágenes se puede observar cómo se produce el movimiento de la mano incidiendo en el golpe de la tapa:



Img. 1.



Img. 2.

Tras la escucha de grabaciones de campo, el contacto con músicos y el análisis de numerosos ejemplos de música tradicional del Noroeste de Murcia y la sierra del Segura y de muchas otras zonas de España se puede llegar a la conclusión de que las técnicas de interpretación de la guitarra son prácticamente las mismas en todos los lugares.

En el caso concreto del repertorio de seguidillas de las comarcas de Sierra de Segura, Mancha y Campo de Montiel, los distintos estilos de toque en la guitarra son definitorios del tipo de seguidilla del que se trata. Estilos como las pardicas y las gandulas o torrás pueden tener el mismo tempo musical, pero una diferente distribución de los cambios de acordes y los acentos rítmicos que no son intercambiables.

Así pues, resultan de gran interés algunos ejemplos de fuentes primarias para conocer estos estilos musicales, a saber:

- Seguidillas manchegas¹⁵: agrupación de Mota del Cuervo (Mota del Cuervo, 1983); grabaciones realizadas por Manuel García Matos en Ciudad Real (García, 1992).
- Seguidillas torrás, enredás, gandulas o “seguidillas”: ejemplos registrados por Manuel Luna en Peñas de San Pedro, Chinchilla (Corruño), El Bonillo o Villarrobledo (Luna, 1999 y Luna, 2000).

¹⁴ Debo agradecer a Miguel Ángel Romo Soria la adaptación gráfica de estos símbolos para su uso en las partituras.

¹⁵ Resulta bastante llamativo que en una provincia como la de Albacete, donde se han recogido 47 ejemplos de seguidillas entre Luna, Echevarría y Ibáñez, no exista ninguna fuente primaria publicada en la que se pueda escuchar a un guitarrista interpretando manchegas, a excepción de las de algunos grupos de coros y danzas cuya interpretación había perdido los caracteres originales (vitalidad, golpeo de la tapa del instrumento, etc.).

- Pardicas, poblatas, toreras, nerpeñas: ejemplos registrados a músicos de Isso (Hellín), Pedro Andrés, Huebras, Sege o La Graya (Huebras, 2005; Luna, 1999; VVAA, 1990; VVAA, 1999).

Del análisis de estas grabaciones se pueden extraer unos patrones rítmico-armonicos básicos (Tabla 1) que se pueden aplicar en principio a todos los ejemplos que encontremos de estas piezas. Conviene matizar algunas cuestiones pertinentes:

- Estos materiales no deben ser tomados como una fuente primaria, sino como una elaboración extraída a partir de la escucha de grabaciones y del contacto con músicos. Por lo tanto, es posible encontrar más variantes y formas de interpretación.
- También es preciso advertir que existen sutiles diferencias de interpretación entre algunos esquemas como el de las pardicas y poblatas y las grabaciones fuente; en concreto me refiero a la duración más breve del primer tiempo de cada compás (el golpeado) a favor del segundo tiempo, que suele tener más intensidad.
- Estos esquemas no contienen la realización completa de cada uno de los estilos estudiados –secuencias completas de acordes, remates finales, etc.–, algo a lo que habría que dedicar una publicación *ad hoc*.
- Los *tempi* que se indican son orientativos y basados en las grabaciones.

Una vez expuestas estas matizaciones paso a reflejar los esquemas de mi propia elaboración:

1. Seguidillas manchegas (variantes 1 y 2)

♩ = 120

♩ = 120

Figs. 1 y 2: Ejemplos de seguidillas manchegas.

2. Seguidillas torrás, corridas¹⁶ y gandulas (variantes 1 y 2)

Variant 1 (top): 3/4 time signature. Notes: La M, Mi M, La M, Mi M. Arrows: ↑, ↑, ↓, ↑, ↑, ↑, ↑, ↑, ↓, ↑, ↑, ↑.

Variant 2 (bottom): 3/4 time signature. Notes: La M, Mi M, La M, Mi M. Arrows: ↑, ↑ (with fermata), ↑, ↑, ↑, ↑, ↑ (with fermata), ↑, ↑, ↑.

Figs. 3 y 4: Ejemplos de gandulas/torrás (variantes 1 y 2).

3. Seguidillas pardicas

Variant 1 (top): 3/4 time signature. Notes: La M, Mi M, La M, Mi M, La M. Arrows: ↑, ↑, ↑, ↑, ↑, ↑, ↑, ↑, ↑, ↑, ↑.

Fig. 5: Ejemplo de seguidillas pardicas.

¹⁶ Las torrás y corridas son las que usualmente sirven como preludeo y remate a las jotas, y en algunos casos a las malagueñas en la provincia de Albacete y alrededores. Es menos corriente que se usen seguidillas pardicas para preceder a jotas y malagueñas, pero existen grabaciones de Isso (Hellín) y Siles y Segura de la Sierra (Jaén) donde se da esta interesante y original práctica.

4. Seguidillas toreras, poblatas o nerpeñas (variantes 1 y 2)

♩ = 180

La M

Si b M

Do M 7ª y 9ª

Si b M

La M

♩ = 180

La M

Si b M

La M

Si b M

La M

Figs. 6 y 7: Ejemplos de poblatas/toreras/nerpeñas (variantes 1 y 2).

La distribución de las piezas en los territorios de la provincia es la siguiente:

a) Manchegas (fig. 1 y 2): prácticamente toda la provincia, aunque eran más propias de las zonas llanas, pero en las sierras parecen haberse importado gracias a fenómenos como la siega. Los ejemplos registrados en la zona Albaceteña difieren en aspectos melódicos y armónicos con los de otras zonas de La Mancha (Ciudad Real, Toledo y Cuenca).

b) Torrás, enredás o “seguidillas” (fig. 3 y 4): propias de buena parte de la provincia. Su área de distribución finaliza en la zona de Hellín y Sierra de Alcaraz donde se sustituyen por las torrás, pardicas y poblatas. También se interpretan de la misma manera en poblaciones interiores de Valencia y en la zona manchega de Cuenca, Toledo y Ciudad Real.

c) Pardicas, gandulas, toreras, nerpeñas, parrandas o “seguidillas” (fig. 3, 4, 5, 6 y 7): se interpretan en la parte sur de la provincia desde Hellín y las sierras de Alcaraz y Segura. Existe una total conexión con la música interpretada en las zonas limítrofes de Murcia, Jaén y Granada.

Así pues, conociendo ejemplos grabados de todos los tipos antes mencionados, podemos aplicar a partituras un criterio interpretativo basado en la realidad reflejada en las fuentes primarias.

He elegido tres partituras distintas procedentes de recopilaciones citadas anteriormente. Es preciso indicar que no han llegado a nuestras manos partituras de toreras/poblatas ni tampoco de gandulas, por lo que no incluiremos ningún ejemplo.

Ejemplo 1. “Seguidillas corridas”, seguidillas manchegas recogidas por Pedro Echevarría Bravo en Albacete en 1949 (Concurso 35, pieza 13). Fuente: Fondo de Música Tradicional de la Institución Milà i Fontanals (www.musicatradicional.eu)

13 Tipo de Seguidilla

de - qui - ch - llar - co - ni - to. (Banda de)

Manchegas =

por - que - las - de - ni -

por - que - las - de - ni - to. (Banda de)

Unos garbiteros en una boda. Se recopiló el día 2 de Octubre de 1949.

Directa por Alberto Guezo Pacheco, actor "Bernabé", alcalde de Albacete, de 10 años, quien le la copió a su padre en Jérica. Se recopiló el día 2 julio de 1949.

Fig. 8.

Ejemplo 2. "Seguidillas [pardicas] de Nerpio". Recogidas por Carmen Ibáñez. Sin fecha. Fuente: Tesis doctoral de Jesús López Espín (López, 2015: 813)

16

Seguidilla
de
Nerpio.

to - das las ma - ña - nas soy — a pre - fan - tar
a No - me - so — a pre -
fan - tar a No - me - so — que si soy a te - ver
cu - ra — y si no ten - go me muere - ro
to - das las ma - ña - nas soy
a pre - fan - tar a No - me - so — que si soy a te - ver
cu - ra — y si no ten - go me muere - ro
las ma - ña - nas soy

Instrumentos solos

Sol MI Do MI

Fig. 9.

4.2. ANÁLISIS DE VARIANTES DE FANDANGOS

En esta segunda propuesta trabajaré con piezas denominadas malagueña/fandanguillo, que tienen una gran distribución en todas las áreas de la provincia de Albacete –y en todo el sur peninsular–. Este tipo de piezas concentran una serie de dificultades en su interpretación, debido a la incongruencia entre cambios de acorde y tiempos fuertes, entre otras cuestiones.

En la literatura de cuño científico, los estudiosos que han estudiado el fandango andaluz –al que pertenecen nuestras malagueñas y fandanguillos– han prestado más atención a variantes de tempo más reposado, similares a la seguidilla manchega en el ritmo y más interpretado en la Mancha de Ciudad Real, Toledo, en Levante, y Andalucía central y occidental.

Resulta curioso el hecho –que ya recalqué en mi tesis doctoral– de que en la literatura generalista sobre folclore español (Manzano, 2006; Crivillé, 1997, etc.) no aparecen referencias a los fandanguillos y malagueñas de tempo vivo –más de 170 pulsos por minuto– que se interpretan en Albacete, Murcia, parte de La Mancha, Sierra de Gredos, la Vera de Cáceres y muchas otras zonas más de España. Por lo tanto, del modelo teórico expuesto por Manzano, Crivillé y otros, tendremos que acercarnos a las variantes locales realizando una serie de aportaciones cuando resulte conveniente.

Respecto al fandango como fenómeno global, existen una serie de debates en torno a su origen peninsular o indiano (Crivillé 1997: 223ss; Núñez 1999; Fernández, 2011) y también respecto de si debería analizarse como música modal (Berlanga, 2000; Manzano, 2006) o tonal (Núñez 1999; Crivillé, 1997: 223ss). El enfoque en su estudio también parte de diferentes premisas, ya que mientras unos estudiosos optan por fuentes de segunda mano (Manzano, 2006) otros lo han analizado a través de grabaciones, atendiendo mucho más a variantes locales (Berlanga, 2000).

Ya en publicaciones anteriores (Guillén, 2004) realicé una aproximación a los fandangos interpretados en esta zona, que se podría actualizar de la siguiente manera:

Malagueñas, fandangos y fandanguillos: provincia de Albacete	
La Mancha, Sierra de Alcaraz, Campo de Montiel	
1. Variantes de <i>tempo</i> vivo: “fandanguillos” y “malagueñas”	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Tempo</i>: 200 pulsos por minuto aproximadamente • Misma plantilla rítmica que la jota • Área de distribución: Mancha, Campo de Montiel y Sierra de Alcaraz • Subtipos: “malagueña” (con estribillo al acabar la copla) y “fandango”, “malagueña distinta” o “fandanguillo de Cádiz” (sin estribillo) • Pueden incorporar seguidillas (torrás) al principio o al final (El Bonillo) • Tonalidades empleadas: Mi mayor y La Mayor • Melodías de copla que tienen al uso de fórmulas fijas (en lo rítmico) que se mueven por grados conjuntos y figuras rítmicas simples (sin síncopas ni contratiempos) • Variantes instrumentales muy recurrentes • Ejemplos significativos: Alcaraz, La Mesta, El Bonillo, San Pedro, El Cucharal, etc.
2. Variantes estilo “verdial” o “fandangos manchegos”	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Tempo</i>: 140 pulsos por minuto aproximadamente • Misma plantilla rítmica que la de la seguidilla manchega • Tempo medio • Escasa distribución actual en la provincia de Albacete • Ejemplos: Villarrobledo y El Bonillo

Tabla 2: Malagueñas, fandangos y fandanguillos en las comarcas de La Mancha, Sierra de Alcaraz y Campo de Montiel albaceteños.

Malagueñas, fandangos y fandanguillos: provincia de Albacete	
Sierra de Segura (Nerpio, Yeste, Molinicos, Liétor, etc.)	
Variantes de <i>tempo</i> vivo: “malagueñas”	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Tempo</i>: 200 pulsos por minuto aproximadamente • Misma plantilla rítmica que la jota • Área de distribución: Sierra de Segura desde ribera del río Mundo hacia el sur • Pueden ir precedidos de seguidilla (Siles, Jaén) • Melodía tendente a entrar en tiempos débiles, uso de síncopas y melismas que coinciden con el flamenco • Mayores recursos en las variantes instrumentales • Cuatro tonalidades (“arriba”, “borracha” o “de Juan Breva”, “del fandango” o “de los tangos” y “cifrá”¹⁷) • Sin estribillo • Ejemplos significativos: Nerpio, Pedro Andrés, Huebras, Yeste, Yetas, Liétor, La Graya, etc.

Tabla 3: Malagueñas, fandangos y fandanguillos en la comarca de la Sierra de Segura albaceteña.

Para realizar un estudio comparativo transcribo en primer lugar una pieza con todos los elementos audibles en la misma, la cual servirá como versión paradigmática, es decir, aquella que emplearemos como modelo sobre el que trabajar las distintas variantes (Ruwet, 1972; Brailöu, 1984). La pieza elegida es la *Malagueña* que el Grupo de El Bonillo registró en los estudios de Hispavox en Madrid en 1967. Esta pieza constituye sin duda un buen ejemplo de la forma de interpretación de este tipo de fandangos en el Campo de Montiel (Tabla 2, variante 1), por su tempo animado, melodía en fórmulas fijas por grados conjuntos, estribillo, tonalidad en mi mayor y seguidilla torrá al final. De esta pieza he transcrito las partes instrumentales –paseillos y estribillos– y una de las coplas, tratando de poner atención a aspectos que no suelen venir reflejados en partituras: técnica de la guitarra, acordes empleados –como sostén armónico, pero también como generadores de interés rítmico, en el caso de los acordes al aire–, ritmos de castañuelas y triángulo...

Otros aspectos difíciles de reflejar en la partitura son los relativos a la entonación de la voz –que en ocasiones parece querer emitir notas que difieren de la escala temperada– y la articulación de los instrumentos:

¹⁷ Estas denominaciones comienzan por las posiciones de Mi Mayor, Fa# Mayor, La Mayor y Si Mayor con 7ª de dominante. La relación completa de acordes ya la reflejé en mi tesis doctoral (Guillén, 2012: 252).

1. Las guitarras tienden a acortar los tiempos fuertes (los golpeados) y alargar el segundo de cada compás, algo bastante común en la música tradicional de buena parte de la península y muchas otras culturas musicales.
2. El laúd tiene predilección por articular las corcheas con cierto *swing*, que alarga la primera de cada dos corcheas –sin desplazar los acentos, como se hace en el jazz–.

Así pues, he realizado la comparación de tres ejemplos más de este tipo de piezas de una zona geográfica cercana, a saber:

1. Malagueña de Casas de Lázaro, recogida por Carmen Ibáñez. Manuscrito. Sin fecha ni informante. Fuente: tesis doctoral de Jesús López Espín (2015: 904).
2. “En el cementerio entré”, fandango recogido por Pedro Echevarría en El Balletero en 1949 a Gregorio Bermúdez, organista-sacristán (Concurso C35, pieza 69). Fuente: fondo de Música tradicional (www.musicatradicional.eu)
3. Malagueña de El Cucharal recogida por Antonio Granero Zaldívar e incluida en el segundo cancionero inédito de Carmen Ibáñez. Sin fecha ni informante. Fuente. Tesis doctoral de Jesús López Espín (2015: 897).
4. Malagueña de El Bonillo transcrita de la grabación antes citada
5. Esquema con el toque de la guitarra de la malagueña de El Bonillo

Cabe puntualizar que para adecuar las transcripciones al ejemplo de malagueña de El Bonillo ha sido necesario realizar modificaciones de carácter melódico –en la pieza 1–, ya que las notas de final de cada tercio no coincidían con la armonía de la guitarra –que sigue los patrones fijos del fandango andaluz–. Este tipo de imprecisiones pueden haberse producido por parte de los informantes –que pudieron interpretar su música fuera de contexto, sin instrumentos que los acompañasen– o bien de los recopiladores. En todo caso, los investigadores no parecen ser conscientes del papel de la guitarra –tanto en lo armónico como en lo rítmico–, teniendo en cuenta que la música de baile suelto –seguidillas, jotas, fandangos– sigue unos patrones muy estrictos para que los pasos tengan la duración estipulada. A la hora de plasmar y adecuar los ejemplos 1, 2 y 3 a la transcripción paradigmática de El Bonillo he tratado de respetar los patrones rítmicos de cada pieza, que son su elemento distintivo, no alterando así la identidad de la misma.

El mismo trabajo que propongo con la transcripción de la copla se podría aplicar a las diversas melodías de malagueñas que encontramos en los instrumentos musicales (laúd, bandurria) y también a los estribillos cantados e instrumentales que podemos encontrar en varios ejemplos.

Instrumentos: dos guitarras,
laúd triángulo, voz, castañuelas

Malagueña

Grupo de El Bonillo
Hispavox HH 16-548 (1967)
Transc: J. Guillén

♩ = 240

Laúd (paseillo)

Guit. ♩ = 240

Cast. Tri. Etc.

Mi M Fa M al aire Fa M Mi M Fa M al aire Fa M Mi M

10 (Si) vas a mi - sa por ver me. si vas a mi sa por

Fa M al aire Fa M Mi M Fa M Do M aire Do M

20 ver me no va-yas a la pri-me-ra ni tam-po-co a la se - gun da que

Fa M Do M aire Sol M

30 Laúd (estribillo)

yo voy a la ter - ce - ra que yo voy a la ter ce ra

Do M aire Fa M Mi M Mi M Fa M al aire

40

Fa M aire Fa M aire Mi M Fa M

49 Laúd (paseillo) etc.

al aire Fa M SolM FaM Mi M Mi M Fa M al aire FaM MiM Mi M

Fig. 11: Malagueña de El Bonillo.

Variantes de copla de malagueña/fandango/fandanguillo
(Mancha, C. de Montiel, S. de Alcaraz)

Nº1 C. de Lázaro
(Tono orig. Mi M)
Tu ma-dre es la que no quie - re tu ma-dre es la

Nº 2 El Balletero
(Tono orig. Mi M)
En el ce-men - te-rio en tré en el ce-men

Nº 3 El Cucharal
(Tono orig. Fa#)
(Sin texto)

Nº 4. El Bonillo
(Si) vas a mi - sa por ver - me si vas a mi.

Guitarra (El Bonillo)
Mi M Fa M Do M aire Do M etc.

7
que no quie-re que yo tu ca ri ta ve - a
te-rio en tres pi-sé un hue so y me dio fri-o
sa por ver - me no va - yas a la pri - me - ra ni

14
por en - ci - ma de tu ma - dre he de e - char u - na ve -
y me res - pon - dio mi ma - dre no me pi - ses hi - jo mí -
tam - po - co a la se - gun - da que yo voy a la ter -

aire Sol M

Fig. 12a: Fandanguillos/malagueñas.

20

re - da por en - ci - ma de tu ma - dre₃

o por la sa - lú de tu pa - dre

ce - ra que yo voy a la ter - ce ra

Do M aire Fa M Mi M Mi M

Fig. 12b: Fandangillos/malagueñas.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

Dentro del discurso que suelen emplear los interesados en las músicas tradicionales es lugar común el ya aceptado lamento por el ocaso de estas manifestaciones, resumidas en la frase “hay que darse prisa, que se nos mueren los informantes”. Sin cuestionar en absoluto la situación actual de la tradición oral y la necesidad de recoger información de la manera más completa que se pueda –registros de calidad con fechas, nombres de informantes, etc.–, también cabe realizar una crítica a esta actitud en cierto modo catastrofista. A pesar de que la mayoría de fuentes con las que contamos son de carácter secundario, conviene recordar que solamente con las recopilaciones de Pedro Echevarría, Carmen Ibáñez y Manuel Luna se cuenta con más de 500 piezas sin tener en cuenta los trabajos de otros investigadores ni la labor de las agrupaciones de folklore de la provincia. En muchas ocasiones es el desconocimiento de la labor ya realizada por otros el que nos lleva a actitudes de pesimismo redundante.

Como ya he demostrado, tomando como base estas dos propuestas centradas en seguidillas y fandangos se podrían igualmente trabajar el romancero o los aguileros dando lugar a una labor de “resurrección de materiales”. A través del trabajo combinado de unas fuentes con otras –primarias con secundarias– se puede poner en práctica una perspectiva centrada en el conocimiento de los modos de hacer tradicionales para conseguir versiones respetuosas con el estilo original –si es lo que se pretende–.

En todo caso, conviene evitar labores de “investigación” y “recuperación” de la música tradicional en las que se apela a la “pureza” y al “rigor” y donde se obvian aspectos básicos como los nombres de los informantes y las localidades en las que

se han recogido las piezas, ya que éste es mínimo reconocimiento que podemos brindar a la labor recopiladora o transmisora de otras personas.

El trabajo que nos es posible realizar con lo recopilado puede ofrecer grandes frutos y descubrir la gran riqueza que tiene esta tierra que ha sido constantemente una olvidada en los estudios sobre músicas tradicionales de ámbito nacional.¹⁸

BIBLIOGRAFÍA Y DISCOGRAFÍA

- AUÑÓN, R. (1995): *Cantos y bailes de Albacete y Altiplano de Murcia*. Asociación Folklorica “Molinos de Viento”, Fuenteálamo.
- BERLANGA, M. A. (2000): *Bailes de candil andaluces y fiestas de verdiales. Otra visión de los fandangos*, Serie “Monografías”, 15. Diputación de Málaga.
- BONILLO, Grupo de danzas (1967): *Cantos y danzas de El Bonillo*. Hispavox. Madrid. HH 16-548.
- BRAILOŮ, C. (1984): *Problems of Ethnomusicology*. Cambridge University Press. New York. Traducido por A. L. Lloyd.
- CRIVILLÉ, J. (1997) [1983]: *Historia de la música española. VII. El folklore musical*. Alianza. Madrid.
- CURTIS, M.; BHARUCHA, J. (2009): “Memory and musical expectation for tones in cultural context”. *Music Perception* 26, 4 (abril-2009): 365-375. University of California Press. Oakland.
- DIAZ-VIANA, L. (1999): *Los guardianes de la tradición. Ensayos sobre la “invención” de la cultura popular*. Sendoa. Gipuzkoa.
- ECHEVARRÍA, P. (1984) [1951]: *Cancionero manchego*. CSIC. Ciudad Real.
- ESCOLANO, D. e IBOR, C. (2003): *El Maestrazgo turolense. Música y literatura populares en la primera mitad del siglo XX*. Rolde de Estudios Aragoneses/Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza.
- FERNANDEZ, C. (1998): “Costa Rica” en OLSEN, D., SHEEHY, D. (eds.): *The Garland Encyclopedia of World Music. Volume 2. South America, Mexico, Central America and The Caribbean*: 690 y 691. Garland Publishing. New York and London.
- FERNÁNDEZ, L. (2011): “La bimodalidad en las formas de fandango y en los cantes de Levante: origen y evolución”, *La Madrugá. Revista de investigación sobre flamenco*, 5: 37-53. Universidad de Murcia. <http://revistas.um.es/flamenco/articulo/view/142651/128041> (acceso: XI-2016).

¹⁸ Recordemos que ni Kurt Schindler, ni Alan Lomax ni Manuel García Matos –tres de los grandes referentes en la investigación de músicas tradicionales españolas– incorporan referencias recogidas en Albacete. Tristemente, la visibilidad de estos trabajos es mucho mayor que las producciones realizadas en la provincia, lo que favorece que a nivel nacional, todavía hoy podamos encontrar omisiones a Albacete, incluso cuando se habla del conjunto de Castilla- La Mancha.

- FRAILE, J. (ed. crítica); RÍOS, V. (recop.) (2000): “Un muestreo en la poesía tradicional de la Mancha Baja”: *Zahora. Revista de tradiciones populares*, 33. Diputación de Albacete. Albacete.
- FUSTER, F. (1984): “Aportación a la historia del regionalismo manchego” en *Cultural Albacete. Boletín informativo*, 3 (marzo-1984). Diputación de Albacete. Albacete.
- GARCÍA, M. (recop.) (1992): *Magna antología del folklore musical de España*. Hispavox. Madrid. 10 CD. Contiene libro explicativo. Ref. 7-99976-2.
- GARCÍA, J. (2001) (dir.): *Tradición y cultura, 7. Tradición Oral en la provincia de Albacete*. Diputación de Albacete. Albacete. Tres Bien Records A-063-CD.
- GARCÍA, A. (2013): “Modalidad en la música tradicional española: el resultado de un proceso de globalización”. En VVAA: *Musicología global, musicología local*: 601-621. Sociedad Española de Musicología. Madrid. DVD.
- GUILLÉN, J. (2004): “Introducción a la música tradicional de la provincia de Albacete”: *Zahora. Revista de tradiciones populares*, 40: 15-55. Diputación de Albacete. Albacete.
- (2009): “Los Animeros de Caravaca: algunos indicadores para un análisis del pasado, presente y futuro de las cuadrillas del Sureste español”. *Etnofolk. Revista de etnomusicología*, 15: 328-351. Dos acordes. Baiona.
- (2010) (ed.): *Tradición y cultura, 25. Juanjo “el de la Mesta”*. Diputación de Albacete. Albacete. Interfaz Multimedia IM-0017.
- (2012): *La Hermandad de Ánimas de Caravaca de la Cruz: música, revival y etnicidad en la Sierra de Segura*. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid. Inédita.
- (2015): *Tradición y cultura, 28. Dos fiestas de mayo en la provincia de Albacete*. Diputación de Albacete. Albacete. Documental. Contiene libreto con estudio. <https://vimeo.com/162362858> (acceso: XI-2016).
- HERRERO, O. (2001): *La guitarra flamenca paso a paso*. RGB Arte Visual. Madrid, 16.
- HUEBRAS, Cuadrilla de (2005), *Provincia de Albacete. Tradición y cultura, 15*. CD y libreto. Diputación de Albacete. A-106-CD.
- IBÁÑEZ, C. (1967): *Cancionero de la provincia de Albacete*. Imprenta Antonio González. Albacete.
- JESÚS-MARÍA, J. Á. y PARDO, F. (2001): *La música popular en la tradició valenciana*. Biblioteca de música valenciana nº 4, Institut Valencià de la Música, Valencia.
- JORDÁN, J.F.; MOLINA, J.A. (1999): *Recorridos por la bibliografía etnológica de la provincia de Albacete. Comentarios bibliográficos*. Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”. Albacete.
- LÓPEZ ESPÍN, J. (2015): *La compositora Carmen Ibáñez e Ibáñez (1895-1962). Vida, pedagogía y obra musical*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia. Inédita.
- LOZANO, M. (2002) (recop.): *Tradición y cultura, 10. Tradición oral de Pozocañada*. Diputación de Albacete. Albacete. Interfaz Multimedia IM-0001-CD
- (2005) (recop.): *Tradición y cultura, 13. Tradición oral de Montealegre del Castillo*. Diputación de Albacete. Albacete. CD. Interfaz Multimedia IM-0005.
- LUNA, M. (1980) (recop.): *Música tradicional, Vol. 1 y 2. Provincia de Albacete “La Mancha”*. Instituto de Estudios Albacetenses/Diputación Provincial. Albacete. LP. L-1006-I y L-1006-II. Reed. CD en las referencias de 1999 y 2000 del mismo autor.

- (1982) (dir.): *Música tradicional de la provincia de Albacete. Vol. III. I Encuentro de folklore. Albacete 1982*. Xirivella Records/Diputación de Albacete. Albacete. LP. XF-0001.
- (1999) (recop.): *Tradición y cultura, 1. Documentos de tradición oral. Vol. 1 y 2*. Diputación de Albacete. Albacete. Trenti discos TF-CD-11-99 y TF-CD-12-99.
- (2000) (recop.): *Tradición y cultura, 2. Documentos de tradición oral. Vol. 3 y 4*. Diputación de Albacete. Albacete. Trenti discos TF-CD-13-99 y TF-CD-14-99.
- LUNA, M.; LUCAS, M. (1999) (recop.): *Patrimonio etnológico de la Mancha del Júcar*. Trenti. Albacete. CD y CD-Rom. TF-CD-9-99 y TF-ROM-1-99.
- MANZANO, M. (2006): *Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral. Tomo I. Aspectos musicales*. CIOFF. Ciudad Real.
- MARTÍ I PÉREZ, J. (1996): *El Folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Ronsel. Barcelona.
- MENDOZA, F. (1990): *Antología de romances orales recogidos en la provincia de Albacete*. Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.
- MONTERO, R. (2015): “Ensayo sobre una fiesta popular: los mayos en la provincia de Albacete Vol. 1”. *Zahora. Revista de tradiciones populares*, 60. Diputación de Albacete. Albacete.
- MOTA DEL CUERVO, Grupo folklórico de (1983): *Cantes del pueblo. Mota del Cuervo*. Sonifolk. Madrid. Casette. V-209.
- MURCIA, S. (1995): “Obras completas para guitarra. Volumen II. Danzas populares”. En A. Company (ed.): *Resumen de acompañar la parte con la guitarra, 1714*: 8. Soneto. Madrid.
- NAVARRO, E. (2015): “Reestudio de la danza del paloteo a la Virgen de la Cruz en Lezuza”: *Revista de estudios del Campo de Montiel*, 4: 71-108. Centro de Estudios del Campo de Montiel. Villanueva de los Infantes.
- NÚÑEZ, F. (1999): “Fandango”. En E. Casares (ed.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 4. SGAE. Madrid.
- RÍOS, V. (2004) (recop.): *Tradición y cultura, 12. Un muestreo en la poesía tradicional de la Mancha Baja*. Diputación de Albacete. Albacete. Interfaz Multimedia IM-0004.
- RODRÍGUEZ, F. (2000): *Dichos, coplas y versos tópicos de La Mancha y de la provincia de Albacete*. Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.
- RUSELL, C. (1995): *Santiago de Murcia's 'Códice Saldívar no 4': a treasury of secular guitar music from baroque Mexico. 2, facsimile and transcription*. University of Illinois. Urbana.
- RUWET, N. (1972): *Langage, musique, poésie*. Du Seuil. París.
- SCHINDLER, K (recop.); KATZ, I (ed.) (1991): *Música popular de España y Portugal*. Centro de Cultura Tradicional. Salamanca. Reed. del original de 1941.
- SEGUÍ, S. (1980): *Cancionero musical de la provincia de Valencia*. Diputación de Valencia. Valencia.
- TEJADA, J.; DULZAINEROS DEL ALTO LA VILLA (2008): “La dulzaina en Albacete. Las músicas del tío de la pita”. *Zahora*, 48. Diputación de Albacete. Albacete.
- TITON, J. T. (2015): “Section 1. Applied ethnomusicology: A descriptive and historical account”. En S. Pettan e Id. (ed.): *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*: 5. Oxford University Press. New York.

Julio Guillén Navarro

- VV.AA. (1990): *VII Encuentro de Cuadrillas Comarca de los Vélez*. Alborán. Almería. Casette. AMC-101.
- VV.AA. (1999): *La fiesta de las cuadrillas de Barranda*. Trenti. Murcia. CD. TF-CD-8/98.
- VV.AA. (2001): *Animeros y Cuadrillas de Nerpio*. Tres Bien Records. Albacete. CD. A-062-CD.
- VV.AA. (2003): “Juegos tradicionales de La Manchuela”. *Zahora. Revista de tradiciones populares*, 39. Diputación de Albacete. Albacete.
- VV.AA. (2004): “Música tradicional de la Provincia de Albacete. Índice de materiales sonoros”. *Zahora. Revista de tradiciones populares*, 40. Diputación de Albacete. Albacete. Incluye CD.

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 Musical 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

