

Dos ejemplos de la proyección del *Cancionero Musical Manchego* en agrupaciones de música regional y compositores clásicos en la segunda mitad del siglo XX

MIGUEL ANTONIO MALDONADO FELIPE

Director musical de La Camerata Cervantina
mamaldonadocamerata@gmail.com

Recibido: 11-X-2016
Aceptado: 5-I-2017

RESUMEN

El *Cancionero Musical Manchego* tuvo una proyección sobre ciertas agrupaciones de música regional así como en compositores de música clásica. Tal es el caso del popular Domingo Parra y su conjunto regional con el que grabó un número considerable de piezas recogidas por Echevarría y de Rafael Rodríguez Albert, quien utilizó igualmente materiales folklóricos recopilados en el *Cancionero Musical Manchego* como base de inspiración. Se da la circunstancia de que ambos incluyeron iguales melodías en una de sus producciones: “Villancicos Manchegos” grabado en 1965 por Parra en el sello Zafiro, con instrumentación típica de las rondallas manchegas y “Tres Villancicos Manchegos”, compuesta para voz y piano por Rodríguez Albert en 1963. Dos interpretaciones y formas distintas de manejar un mismo material folklórico.

PALABRAS CLAVE: Folklore, Villancico Manchego, Echevarría Bravo, Rodríguez Albert, Domingo Parra,

[en] 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

ABSTRACT

The Cancionero Musical Manchego had a projection on certain groups of regional music, as well as classical music composers. It was the case of the popular singer Domingo Parra and its regional ensemble, with which he recorded a considerable number of pieces collected by Echevarría as well as Rafael Rodríguez Albert, who also employed folk materials, collected in the Cancionero Musical Manchego as a base of inspiration. In fact both authors included the same melodies in one of their productions: Villancicos Manchegos (“Manchego Carols”), recorded in 1965 by Parra with Zafiro label, with typical instrumentation of rondallas manchegas (musical group from La Mancha); and

“Tres Villancicos Manchegos”, composed for voice and piano by Rodríguez Albert in 1963. Two interpretations and different ways of handling the same folk tool.

KEYWORDS: Folklore, Manchegan Carol, Echevarría Bravo, Rodríguez Albert, Domingo Parra.

1. ANTECEDENTES

Desde una perspectiva comparada, la región manchega se incorporó bastante tarde a la tarea de revalorización del folklore a través de su estudio, recolectando y clasificando melodías. Decía el profesor Martínez Torner en la década de los treinta del pasado siglo que: «*De Castilla la Nueva puede decirse que es absoluto el desconocimiento de su folklore musical*» (Martínez Torner, 1950: 111), afirmación que el propio José Subirá mantenía ya a finales de la década de los diez, quejándose del olvido injusto y sistemático que la tradición musical popular manchega había atesorado a lo largo del tiempo (J. Subirá, *Vida Manchega*, 5-XII-1919) y, efectivamente, así era. La tarea de compilar y clasificar materiales folklóricos resultó relativa, desigual y, sobre todo, bastante tardía en La Mancha con respecto a otras regiones españolas. El papel jugado por Echavarría Bravo en este aspecto acabó siendo mucho más sobresaliente que el de sus predecesores:

Músicos y etnomusicólogos como Cesar Martín, segundo organista de la catedral de Ciudad Real y numerario de la iglesia de la Merced, maestro de José Subirá, o Mariano Gallego, que junto a sus hijos conformaron aquella “*Camerata Manchega*” actuando en teatros y círculos melómanos de la pequeña burguesía ciudadrealeña, además de Emilio Vega, madrileño que dirigió la Banda Municipal de Ciudad Real de 1905 a 1907, recreando aires propios de estas tierras en sus composiciones más célebres: *Rapsodias de La Mancha*, estrenada en 1917, años después de su paso por Ciudad Real. Y otros más como Luis Barreda, Nicolás Arias o Pablo Vidal Carrero, cronista capitalino y gran apasionado de la música tradicional, que se encargó de alentar la recolección de músicas populares para su encomienda al maestro Vega (P. Vidal Carretero, *Vida Manchega*, 21-III-1922), y por último Salomón Buitrago, creador e impulsor del Orfeón Manchego, en cuyo repertorio incluyó sus propios arreglos sobre temas de folklore manchego a varias voces, acordes con su interés por la recolección de músicas populares (Castellanos, 2005: 70), pudiendo destacar a este respecto su obra más célebre: *Ronda Manchega*, escrita para tres voces mixtas a capella y estrenada en 1933 por el Orfeón Manchego, o *Pandorga*, suscrita en colaboración con Cristóbal Ruyra y compuesta de seguidilla, fandango y jota (Castellanos, 2005: 327s). Si bien el hecho más significativo para nuestro trabajo es la donación de todo el material recogido por Salomón Buitrago en sus investigaciones folklóricas a

Pedro Echevarría Bravo (Castellanos, 2005: 319). En definitiva todos recogieron y trataron materiales folklóricos típicos manchegos, recreando ritmos y fórmulas melódicas en sus obras y piezas sueltas. Sin embargo, hasta mediado el siglo XX el folklore musical manchego no dispuso de un cancionero propio que incluyese una parte considerable de la música popular que se interpreta en esta extensa comarca. Y eso fue posible gracias al trabajo de compilación realizado por Pedro Echevarría Bravo en el *Cancionero Musical Manchego*, publicado en 1951.

En el presente análisis se aborda el efecto que dicho cancionero tuvo sobre ciertas agrupaciones de música regional, así como en algunos compositores de música académica en las décadas de los años sesenta y setenta del pasado siglo. En unos casos se empleó parte de los materiales folklóricos recopilados como base de reinterpretación, y en otros, se toma el elemento folklórico musical de la región como base inspiradora para la creación de nuevas composiciones. Para ello nos servimos de la producción discográfica del popular “Maese” Domingo Parra y su conjunto regional, con el que grabó un número considerable de piezas recogidas por Echevarría. Así mismo, y con respecto a la música académica, tomamos como modelo a Rafael Rodríguez Albert, compositor que igualmente utilizó, si bien de manera ocasional, material popular recogido en el *Cancionero Musical Manchego*. Ambos incluyeron iguales melodías en alguna de sus producciones: “*Villancicos Manchegos*”, disco grabado por la agrupación de Domingo Parra y editado por Zafiro en diciembre de 1965 (Fig. 2), en el cual utiliza la instrumentación típica de las rondallas manchegas, y “*Tres villancicos manchegos*”, escritos en 1963 para voz y piano por Rafael Rodríguez Albert y estrenados ese mismo año, el 26 de diciembre, en el Circulo Cultural Medina de Ciudad Real por la soprano María de los Ángeles Garcerán, acompañada al piano por Carmen Coll (Lanza, 27-XII-1963: 2). Esta intérprete debió mantener en el tiempo los villancicos manchegos en su repertorio, ya que dos años después la revista *Ritmo* se hace eco de un concierto ofrecido en Tarrasa donde incluía estas composiciones:

«El día 28 en el Salón de Actos de Amigos del Arte, en Tarrasa, promovido por Juventudes musicales tuvo lugar un recital ofrecido por la soprano madrileña María de los Ángeles Garcerán [...] la segunda parte fue compendio de una excelente interpretación [...] deben destacarse especialmente tres villancicos manchegos recopilados y armonizados por Rodríguez Albert. Tanto la labor del mencionado compositor como la exquisita dicción de María de los Ángeles Garcerán fue largamente aplaudida y ovacionada por el numeroso público asistente» (Ritmo, 359 (XXXVI), diciembre-1965: 18s).

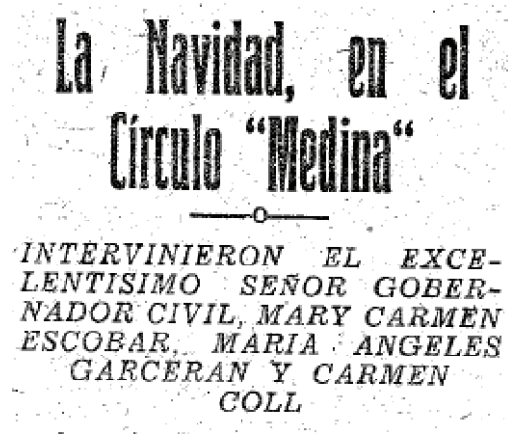


Fig. 1: Estreno de los “Tres villancicos manchegos” en el Círculo Medina de Ciudad Real. Diario LANZA, 27-XII-1963.

Los Círculos Medina fueron espacios culturales dependientes de la Regiduría de Cultura de Sección Femenina, creados en principio en Madrid y Barcelona (1942-1943) y posteriormente en el resto de provincias, según justificaba años después en sus memorias Pilar Primo de Rivera: «*siempre para difundir cultura a través de conferencias, conciertos y exposiciones*» (Primo de Rivera, 1983: 249). Por estos círculos pasaron científicos, dramaturgos, literatos, pintores, músicos y compositores de primer nivel, como Ramón Menéndez Pidal, los doctores Marañón o Vallejo Nájera, Ataulfo Argenta, Joaquín Rodrigo, e incluso el propio Rafael Rodríguez Albert que se prodiga en estos espacios, bien como intérprete, bien como compositor (ABC, 26-I-1949; 11-II-1949).

La coincidencia temporal en la realización de estos dos trabajos puede resultar aparentemente casual; si bien en principio creemos que la cronología efectiva, vistos los datos de que disponemos, ampara que la publicación del disco es posterior a las partituras, cuyas transcripciones manuscritas, catalogadas por José María Vives (Vives, 1987: 153), se encuentran depositadas en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Las canciones referidas corresponden a dos villancicos: “*Los pastores no son hombres*” y “*Vamos pastorcillos*”, melodías sobre las que podemos advertir dos formas distintas de manejar un mismo material folklórico original: una tradicional, colectiva y anónima; y la otra intelectual y personalizada. La primera transmitida de forma oral, con las consiguientes alteraciones en el tiempo, y la otra, escrita, con estructura intencionada y texturas diversas. Las diferencias en la interpretación resultan evidentes, con tonalidades, tempos, líneas melódicas, acentos y ornamentaciones bien distintas.



Fig. 2: “Villancicos manchegos”. Interpretes: Mary Monreal y coros populares con la Rondalla Manchega de Alcázar de San Juan. Dirección y guitarra solista: Domingo Parra. Ed. ZAFIRO (Z-E 699.1965). Madrid.

2. EL MATERIAL FOLKLORICO ORIGINAL

El Maestro Echevarría Bravo recoge en la década de los cuarenta estas melodías junto a sus textos en la provincia de Ciudad Real: “*Vamos pastorillos*”, transmitido por la campesina Gila del Amo Salido, de Albadalejo, catalogado con el nº 192 en su cancionero, y “*Los pastores no son hombres*”, recogido de la encajera Lola Romero Cortes en Almagro e inventariado con el nº 197, ambas del grupo de villancicos (Echevarría Bravo, 1951: 318, 321). A modo de curiosidad cabe señalar que según figura en el archivo Mila i Fontanals, Echevarría registró con el nº 93 el mismo villancico: “*Los pastores no son hombres*”, el 13 de febrero de 1948, dictado por Llanitos Nieto Cascares, natural de Albacete, el cual presenta tan solo una variación en su estructura –la repetición del 5º al 8º compas– con respecto al publicado en el *Cancionero Musical Manchego* tres años después (Fig. 4). Salvando ésta, la partitura manuscrita por Echevarría muestra la misma tonalidad, tempo, compases e indicaciones agógicas que la publicada en su Cancionero; si bien, el informante y lugar de recopilación son distintos.

Fig. 3: Villancico “Los pastores no son hombres”. Fuente: CSIC. Institució Milà i Fontanals. Ref. Echevarría Bravo, P., Concurso C24, 1948.

3. LAS DOS FIGURAS: EL COMPOSITOR Y EL JUGLAR, Y SU RELACIÓN CON ECHEVARRÍA Y LA MANCHA

Rafael Rodríguez Albert (1902-1979), compositor y musicólogo que, aunque nacido en Alicante, pasó gran parte de su infancia en tierras manchegas como consecuencia del trabajo de su padre, analista químico de vinos, que hubo de fijar durante un tiempo la residencia familiar en estas tierras. Los frecuentes traslados de toda la familia por la geografía manchega dieron a Rodríguez Albert la oportunidad de conocer el folklore y costumbres de los lugares que frecuentó. Como compositor presenta una obra en continua renovación, sin embargo, como afirma Joaquín Piñeiro-Blanca, mantiene siempre unas constantes en su obra, así: «no es difícil encontrar ciertos ecos del folklore levantino y una meticulosa atención a los detalles compositivos. Con frecuencia utilizaba las formas y estructuras tradicionales aunque transformadas por un lenguaje novedoso y muy personal» (Piñeiro-Blanca, 2007: 2). Si bien, respecto a las composiciones que nos ocupan María Eugenia Palomares suscribe que: «En 1963, rompe con lo que parecía su trayectoria al regresar a la composición de una obra con características populares, muy alejada del estilo anterior» (Palomares; 2015: 172). Y resulta bien cierto, ya que tan solo un año antes el compositor presenta una sorprendente obra para guitarra: “Sonatina a tres duales” en la cual emplea lenguaje dodecafónico (Vives: 1987, 112). Al mismo tiempo es interesante destacar que en sus composiciones vocales, como estos “tres villancicos”, lo popular inunda tanto las líneas melódicas como las estructuras formales.

Domingo Parra Martínez (1922-2007), músico popular alcazareño que abandonó el quijotismo, divulgador de la música, costumbres populares y tradiciones cervantinas. De formación musical muy superficial, se incorporó a finales de los cincuenta a los primeros movimientos folklóricos de la Mancha, ya en los sesenta

organiza el grupo folklórico “Así canta y baila La Mancha” con Mary Monreal como voz principal, y otros artistas, actuando por todo el territorio regional. Grabó diferentes discos en los que incluye folklore local alcazareño y parte del compilado por Echevarría Bravo, Carmen Ibáñez y otros, además de canciones de autores tan heterogéneos como Julián Pinilla, Valentín Ruiz Gómez, Beni Conscience o Fina de Calderón. Su presencia en el mudo artístico y cultural se hizo eco nacional e internacional, de la mano de la actriz y profesora de la Sorbona, Josita Hernán. Además de la agrupación regional Domingo dio conciertos de guitarra como solista y conferencias. La compleja capacidad de ilusionar a otros con sus proyectos le llevó por todo el mundo como paladín de la cultura manchega.

Suponemos que Domingo Parra conoce a Echevarría y su obra en los primeros años sesenta de la mano del por aquel entonces maestro de la Banda Municipal de Alcazar de San Juan, Valentín Ruiz Gómez, ya que en su primer trabajo discográfico: “*Así canta y baila La mancha*”, editado en 1964, incluye adaptaciones de diferentes canciones extraídas del *Cancionero Musical Manchego*, repitiendo algunas de ellas en el single del mismo título publicado un año después. Es precisamente en la navidad de ese mismo año de 1965 cuando se comercializa “*Villancicos Manchegos*”, realizando seguidamente un segundo long-play: “*Por los caminos de Don Quijote*”, editado en los primeros meses de 1966, en el cual se reseña erróneamente, en la mayoría de los números musicales que se incluyen, la autoría de Pedro Echevarría Bravo, confundiéndose en este caso: autor/compositor con recopilador/transcriptor.

A partir de este momento, Parra realiza grabaciones en diferentes formatos, pudiendo destacar a este respecto tres más en formato de larga duración: “*Cantos y bailes de la Mancha Alta*”, editado por la Diputación de Albacete a finales de 1966, recreando músicas recogidas por la profesora Carmen Ibáñez; “*Música y Monumentos de España. La Mancha*”, grabado en una actuación en directo y publicado en 1969; y “*Canta Dulcinea de La Mancha*”, edición especial del Círculo de Lectores en 1971. Incluyéndose nuevamente, en estos dos últimos, diferentes piezas del *Cancionero Musical* de Pedro Echevarría Bravo.

4. CONTEXTO HISTÓRICO: ENTORNO TEMPORAL Y GEOGRÁFICO

Entre la recogida del material folklórico por Echevarría en la década de los cuarenta, y su adaptación y divulgación pública por Rodríguez Albert y Domingo Parra en los sesenta se pueden establecer dos etapas bien definidas y diferenciadas en lo que respecta al tratamiento de la cultura y la música popular por parte del régimen. Etapas que se desarrollan paralelas a la trayectoria de Sección Femenina, si

bien no determinadas, como destaca Estrella Casero: «*por el cambio de las personas que estaban al frente sino por una cierta adaptación a los signos de las nuevas épocas*» (Casero, 2000: 18s). Afirmación que evidencia ese cambio de estrategia acorde con un cambio de ciclo.

Desde sus primeros tiempos, la organización femenina de falange hizo de la recuperación de material folklórico (músicas, bailes, danzas e indumentarias populares) una de sus principales encomiendas, que en los años cuarenta y cincuenta aplicaron de manera activa con sus instructoras, a través de los grupos de Coros y Danzas y Cátedras Ambulantes, dado que: «*la tarea asignada a los Coros y Danzas de recuperación y salvaguarda del acervo folklórico tenía un indudable interés para la ideología nacionalista*» (Casero, 2000: 55). La propia Pilar Primo de Rivera, en lo que respecta a la recogida de material folklórico por Sección Femenina, argumenta que: «*Cada provincia, en un sublime esfuerzo y mediante grupos de camaradas, han entresacado de lo más profundo de la tierra la danza y la canción olvidadas desde siglos, para dar a conocer al mundo la variedad y riqueza de nuestra música popular*» (Primo de Rivera, 1983: 248s). Empeño que de manera solapada encubría la verdadera intención de la organización: la difusión ideológica del régimen, utilizando el folklóre en ese sentido. Este organismo político mantuvo colaboraciones y asesoramiento por parte de músicos y musicólogos como Manuel García Matos, Bonifacio Gil o el propio Pedro Echevarría Bravo; si bien, como señala Estrella Casero:

«en cuanto a la cultura, el régimen franquista estaba en las antípodas de la labor de divulgación y democratización, y de recopilación de elementos culturales antropológicos, llevada a cabo por la intelectualidad más progresista de la República» (Casero, 2000: 39).

A pesar de que ese empeño de recuperación y salvaguarda de materiales folklóricos se mantuvo en su ideario hasta el final del régimen, con el paso del tiempo fue perdiendo dinamismo en la organización, principalmente por falta de recursos económicos y personal competente para ello, quedando como tarea preferente de las agrupaciones de Coros y Danzas de Sección Femenina y de Educación y Descanso el mantenimiento y divulgación del material recuperado.

En los primeros años sesenta se produce el fenómeno conocido por desarrollismo español que, además del impulso económico del país, provocó una transformación de la sociedad con una incipiente y considerable clase media, con expectativas socio laborales, políticas y religiosas cada vez más alejadas del régimen. En este tiempo la influencia de la iglesia y de la tradición en la sociedad española se redujeron considerablemente, evidenciándose incluso un distanciamiento de una parte

de la jerarquía eclesiástica del régimen franquista. En el ámbito musical, como señala Virginia Sánchez Rodríguez: «*durante el desarrollismo la música popular urbana acaparó más protagonismo que la de tradición oral y, en algunos casos se observa como la idea de la tradición se empezaba a vincular a las manifestaciones musicales contemporáneas cuya sonoridad remitía a lo español*» (Sánchez, 2016: 44). El importante momento de expansión turística que vivió España en esa década hizo que la singularidad, lo costumbrista y lo folklórico se convirtieran en elementos fundamentales, escenario en el cual Parra y su agrupación folklórica se erigieron como referentes en La Mancha, todo ello de espaldas a la organización que hasta ese momento se había encargado de custodiar y patrimonializar la música y baile tradicional. No en vano se le demanda desde ciertos sectores afines al sistema mantener la originalidad de las músicas, bailes e indumentarias en la tarea divulgadora que Parra se había encomendado:

«Nosotros, que admiramos a Domingo Parra, solo le pediríamos que procure guardar fidelidad a lo tradicional, a lo más entrañable del cancionero. Que vigile el atuendo de su grupo y, sobre todo, que no permita ni se deje vencer por lo facilón y extraño. La canción y el baile manchego tienen su historia, su texto, y a ello debe de unirse en contra de toda corriente modernista que adultera y no dignifica. Sabemos que este consejo no lo precisa Maese Parra, pero ahí queda, como prueba de que, al tiempo que le admiramos, deseamos obtenga los mayores éxitos en la mejor liz» (Lanza, 1-VI-1966: 3).

5. ANÁLISIS COMPARATIVO DE LOS DOS VILLANCICOS

El estudio se practica partiendo de las partituras de Rodríguez Albert en comparación con la grabación discográfica de Domingo Parra, si bien no resulta posible facilitar enlace web alguno para la audición pública de este disco por no haber encontrado ninguno disponible. La reproducción de obras que no pertenecen al dominio público sólo es posible cuando se realiza para uso privado y exclusivamente con fines de investigación, así pues, y de acuerdo con lo establecido en la legislación vigente, la persona interesada en la audición de estas grabaciones podrá solicitarlas de manera personalizada.

Resulta conveniente destacar que mientras Rodríguez Albert se ciñe rigurosamente a la partitura y texto original de los villancicos incluidos en el Cancionero de Echevarría, en la versión de los mismos grabada por los coros populares y la rondalla manchega de Domingo Parra aumentan de manera considerable los compases con estrofas de nuevo cuño. De ahí la diferencia de tiempos de duración entre villancicos iguales que más adelante se detallan.

Ambos autores coinciden en efectuar sendas introducciones, con el piano en un caso y la guitarra en el otro que, a modo de prelude, anuncian la melodía preponderante que se va a escuchar en todos los números.

Los villancicos armonizados por Rodríguez Albert para piano y voz, presentan un carácter intencionadamente sencillo y forma muy similar. En ellas la voz y el piano tienen un protagonismo compartido, equilibrado. Si bien, mientras la voz se circunscribe fielmente a la partitura de Echevarría, el piano, en contraste, tiene asignada una escritura rítmica algo más alejada del material folklórico original.

En el caso de Domingo Parra el protagonismo de Mary Monreal resulta categórico respecto a la rondalla que tan solo se encarga de ejecutar al unísono la línea melódica de la voz solista y los coros, con un acompañamiento extremadamente simple, carente de cualquier complicación rítmica y armónica, acorde con la práctica habitual de las rondallas de la época. Esta sensación se ve alterada únicamente en los preludios de comienzo y final, donde Parra, como guitarra solista, intenta distinguirse.

5.1. “LOS PASTORES NO SON HOMBRES”

La rondalla manchega de Alcázar de San Juan graba este villancico en Do menor en lugar de Fa menor como muestra la partitura original (Fig. 3). Este cambio de tonalidad podría deberse a la adecuación a la voz soprano, si bien no han faltado juicios desfavorables a las transcripciones de Echevarría con tonalidades impracticables para las la mayoría de agrupaciones de música popular de la época, en este caso concreto, la guitarra necesita de una cejilla dispuesta en tercer traste para poder ejecutar el acompañamiento en la tonalidad indicada:

«Entiendo que don Pedro no intentó su obra para enseñar a los manchegos natos y que las rondallas y danzas de la Región se guíen por él, sino para mostrar a los extraños y no conocedores de lo que La Mancha acumula de riqueza folklórica. Porque si hubiera pretendido guiar a las rondallas que existen por la Mancha, no hubiera publicado la mayoría de sus Seguidillas recogidas con tres y cuatro bemoles para que solo dos o tres rondallas como máximo las pudiesen interpretar, ya que si él no ha practicado y ejecutado en los instrumentos de cuerda, debe conocer que esas tonalidades son impracticables por los aficionados» (Lozano, 1971: 271).

La agrupación musical de Domingo Parra se compone de un violín y una bandurria que no hacen sino ejecutar la misma línea melódica que la voz solista al unísono, sin permitirse licencia alguna en el esquema musical asignado, un laúd que realiza una segunda voz de la misma melodía y por último una guitarra con

acompañamiento muy sencillo. La armonía no contempla nada más que la característica secuencia de tónica y dominante que va alternándose durante toda la pieza, que mantiene una duración real de dos minutos y 38 segundos, mientras que la duración aproximada fijada por Rodríguez Albert para este villancico es de dos minutos y once segundos.

197 **Los pastores no son hombres**
Lento.

Los pas-to-res no son hom-bres — Que son án-ge-les del
cie-lo, — Queen el par-to de Ma-ri-a,
(al repetirse se hace calderón) Estribillo - Mas movido.
E-llos fue-ron los pri-me-ros. — Pas-to-res a-le-gres
Ve-nid a Be-lén, — Ve-reis que ha na-ci-do el Ni-ño Ma-
-nuel, — Ve-reis ¡qué chi-qui-to! y ¡qué lin-do! es. —

Fig. 4: Echevarría Bravo P., 1951: 263. CMM: “Los pastores no son hombres N197”

Por el contrario, Rodríguez Albert mantiene en su partitura (Fig. 5) tanto la tonalidad, tempo y alternancias de compas de manera idéntica a la original transcrita por Echevarría Bravo (Fig. 4). El compositor alicantino escribe este villancico en Fa menor y compás de 6/8. La estructura que se extrae resulta sencilla, después de una breve introducción con el piano de cuatro compases aparece en el quinto la voz con la primera estrofa comenzando a tempo, es decir con acento tético, conformándose a partir de ahí una alternancia de estribillos y coplas.

Como ya se ha referido, el compás que encabeza la partitura es de 6/8, si bien en el treceavo compás da comienzo el estribillo, de nuevo con acento tético, pasando a un compás binario de 2/4 que a partir del compás 17 va compaginándose con el ternario de 3/4 hasta retornar nuevamente a la copla, donde recupera el 6/8 inicial.

Fig. 5: “Los pastores no son ...”. José María Vives, 1987 (Tres Villancicos manchegos; 1966).

Del mismo modo el cambio de compás entre las coplas y estribillos modifica el tempo y textura por deseo expreso de Echevarría, que así lo consigna en su transcripción, pasando del *Lento* de comienzo a *más movido* en el estribillo. Hecho que suscribe igualmente Rodríguez Albert.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Más morido". The score is written on five systems of staves. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are "Pas-to-res a-le-gres ve-nid a Be-fón". The second system continues the vocal line and piano accompaniment with the lyrics "ve-nis que he na-ci-do el ni-ño Ma-rí-a". The third system features a vocal line with a fermata and the lyrics "ve-néis que he na-ci-do! y qué ri-n-do es". The piano accompaniment includes dynamic markings like *p* and *pp*, and a tempo marking of *ritm*. The score is written in a key signature of two flats and a 2/4 time signature, with some changes to 3/4 and 3/8. There are various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings throughout the piece.

Fig. 5: (continuación).

La soprano desarrolla una línea melódica amplia, fluida y con ornamentaciones, sin abandonar apenas el registro central de la tesitura. El piano, en contraste, tiene asignada una escritura rítmica algo más alejada del material folklórico original y armonías complejas que enriquecen la obra.

María Eugenia Palomares Atienza realiza en su tesis doctoral sobre la obra para piano de Rafael Rodríguez Albert un profundo análisis de las partes que tanto éste como la voz desarrollan en los villancicos manchegos, siendo muy recomendable su examen (Palomares, 2015: 306s).

5.2. “VAMOS PASTORCILLOS”

Al contrario del villancico anterior, recogido en tonalidad menor, éste se presenta en tonalidad mayor y con indicación agógica de *Moderato*, si bien los dos autores que estamos analizando utilizan tonalidades diferentes en las recreaciones del mismo. Así, Domingo Parra interpreta este villancico en Do Mayor en lugar de Fa Mayor como presenta la partitura original (Fig. 6), tonalidad que sí respeta Rodríguez Albert, al igual que el compás de 3/8 que encabeza la partitura.

La estructura muestra dos partes bien diferenciadas en tempo y compás. En el caso de Rodríguez Albert el villancico comienza con una introducción pianística de cuatro compases que como bien señala María Eugenia Palomares: «*se inicia con un marcado carácter folklórico*» (Palomares, 2015: 311), siendo en el quinto compás donde da comienzo el cantáble con evidente acento tético. La primera parte se desarrolla hasta el compás 25, produciéndose a partir del 26 un cambio de textura, tempo y compás del 3/8 inicial a un ritmo binario de 2/4 e indicación agógica de *más movido*.

En este caso desde el compás 26 hasta el 34, sección primera del estribillo, se trata de una melodía disfrazada “...*ande, ande, ande, la marimorena*” que pertenece realmente al popular villancico “*En el portal de Belén*”, y que en su arreglo musical Albert acentúa en las partes débiles, continuando seguidamente con la segunda sección del estribillo propiamente dicho desde el compás 35 hasta el 47, a partir del cual se inicia la tercera sección de tan solo cuatro compases, volviendo a la segunda sección que se desarrolla entre los compases 52 al 59 y la repetición del último fraseo. La línea melódica de la soprano resulta prácticamente idéntica a la partitura original transcrita por Pedro Echevarría Bravo.

En el caso de la grabación de Mary Monreal y la rondalla manchega el acompañamiento musical resulta verdaderamente simple, con un violín y una bandurria que duplican el canto, el laúd realizando una segunda voz de la misma melodía y la guitarra con un ritmo sencillo y carente de armonías complicadas, utilizando tan solo la clásica secuencia de tónica y dominante, con una duración total de dos minutos cincuenta y seis segundos, mientras que la duración fijada por Rodríguez Albert para este villancico es de un minuto y seis segundos.

192 **Vamos, pastorcillos**
Moderato.

San Jo-sés - car-pin-te-ro, la - Vir-gen te - je, -
Yel ni - noha - ce ma-de-jas De - se-da ver - de - ¡Que ri -
- sa tan mo-na! ¡quèri - sa le da - ba! ¡Quèri - sa tan mo-na! ¡Ja, ja, ja, ja, ja, -
ja! - - Yan-de, yan-de, yan-de la ma - ri - mo - re - na,
Yan-de, yan - de, yan-de, Quèes la No - che-bue-na. - Va-mos pæs - tor - ci - llor,
- 318 -

Va-mos a Be - lén, Queha-na-ci-doel Ni - ño, Pa-ra nues-tro bien. bien.
Pron-toy, de pri - sa, el pa - so lar - gar, Queha-na-ci-doel Ni - ño pa-ra nues-tro
bien, Quehemos dea-do - rar - - ley dar - leel pa - ra - bien. - bien. -

Fig. 6: Echevarría Bravo P., 1951: 318-319. CMM: "Vamos pastorcillos n° 192".

Como se ha reseñado anteriormente, Rodríguez Albert mantiene en su partitura (Fig. 7) la tonalidad, compases y tempo de manera idéntica a la de Echevarría. En este villancico se mantiene la misma tónica, presentando un carácter sencillo y forma muy similar al de los otros que componen el ciclo.

Vamos, pastorillos. Villancico manchego
Rafael Rodríguez - Albert

Moderato.

San Jo-oes car-pin-te-ro, la virgen te-ja y el ni-ño ha
- ce ma-de-jas de - se-da ver-da. ¡Qué ri-sa tan mo-na! ¡Qué ri-
sa te-da-fa! ¡Qué ri-sa tan mo-na! ¡Ja, ja, ja, ja, ja.

Fig. 7: "Vamos pastorillo". José María Vives, 1987 (Tres Villancicos manchegos; 1966).

Más morido

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Más morido". The score is written in 2/4 time and consists of four systems of music. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are written in Spanish and are: "yan-de yan-de yan-de la ma-rí-mo-se-na yan-de yan-de", "yan-de que es la no-che bue-na. Va-mos, pas-to-r-", "ci-blos, va-mos a Be-tán, que ha na-ci-do el", and "Ni-ño pa-ra nues-tro bien. que ha na-ci-do el". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. There are various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings like *mf* and *f*.

yan-de yan-de yan-de la ma-rí-mo-se-na yan-de yan-de

yan-de que es la no-che bue-na. Va-mos, pas-to-r-

ci-blos, va-mos a Be-tán, que ha na-ci-do el

Ni-ño pa-ra nues-tro bien. que ha na-ci-do el

Fig. 7: (continuación).

The image displays a handwritten musical score for voice and piano, consisting of four systems. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Spanish and describe the birth of the Christ Child. The score includes dynamic markings such as *ff* and *ff*, and performance instructions like *prontoy de-pri-sa,*. The piano part features complex rhythmic patterns and chordal textures. The lyrics are: "Ni-ño pa-ra nues-tro bien. ff prontoy de-pri-sa, el paso lar-ga, que ha na-ci-do el Ni-ño pa-ra nues-tro bien; que he-mos de ad-o-rar - ley dar-te el pa-na-bien; que he-mos de ad-o-rar - ley dar-te el pa-na-bien." A small vertical mark "1.6" is visible on the right side of the third system. At the bottom left, the publisher information reads: "UNION MUSICAL ESPAÑOLA Carrera S. Jerónimo, 36 - Madrid".

Fig. 7: (continuación).

Al igual que en el villancico anterior es muy recomendable la revisión del trabajo de María Eugenia Palomares Atienza sobre la obra para piano de Rafael Rodríguez Albert, en el cual práctica un profundo análisis de las partes que tanto éste como la voz desarrollan en estos villancicos manchegos (Palomares; 2015: 306s).

Además de estas dos piezas, Rodríguez Albert completa su ciclo de tres villancicos manchegos con “*El labrador y la Virgen*”, recogido en Villahermosa e inventariado con el nº 91 en el *Cancionero Musical Manchego*, si bien en este caso no está incluido en el apartado de villancicos sino en el grupo del Romancero. Por el contrario, Domingo Parra incluye, además de los dos villancicos expuestos, otros dos más: “*En toda Judea*” cuya autoría firman conjuntamente Beni Conscience y Paco Murcia, y “*Madre en la puerta hay un niño*” incluido en el apartado de villancicos “aguilanderos” del Cancionero Manchego de Echevarría.

Francisco Fernández Martínez de Vega “*Paco Murcia*” y Benigna Conscience de Saiz formaron en las décadas de los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo un tándem de creatividad literaria y musical muy prolifero, suscribiendo de forma simultánea numerosas zarzuelas y números musicales.

El protagonismo de Paco Murcia en este trabajo discográfico es relevante en tanto en cuanto firma la autoría de los textos de todos los villancicos que contiene, a pesar de que esa creación sea parcial ya que no hace sino añadir estrofas personalizadas a los textos originales, de germen popular, sin autor conocido. En el caso de “*Los pastores no son hombres*”, Murcia incorpora cinco estrofas al cantable y dos más al estribillo, además de las que figuran en el *Cancionero Musical* de Echevarría (Fig. 8).

Del mismo modo, en “*Vamos pastorcillos*” amplía el cantable con tres seguidillas y tres cuartetas hexasilábicas más los estribillos. En contraposición a esto, Rodríguez Albert se ciñe escrupulosamente al texto recogido por Echevarría, sin permitirse licencia alguna respecto al mismo (Fig. 9).

La indicación de “manchegos” en estos villancicos, atiende únicamente al lugar de procedencia del informante de Echevarría, ya que los textos se pueden encontrar, con ciertas variantes, en la mayoría de los cancioneros editados de las diferentes Provincias Españolas en la primera mitad del siglo XX. Existiendo en cambio verdaderas diferencias en lo que respecta a los elementos musicales: melodía, tempo y compás.

Comparativa de los textos en el villancico: “ <i>Los pastores no son hombres</i> ”	
“ <i>Tres villancicos manchegos</i> ” Rafael Rodríguez Albert, 1963.	“ <i>Villancicos manchegos</i> ” Domingo Parra, 1965
<p>Los pastores no son hombres, Que son ángeles del cielo, Que en el parto de María, Ellos fueron los primeros.</p> <p><i>Pastores alegres Venid a Belén, Veréis que ha nacido El niño Manuel, Veréis ¡que chiquito! Y qué lindo es.</i></p>	<p>Los pastores no son hombres, Que son ángeles del cielo, Que en el parto de María, Ellos fueron los primeros.</p> <p>Los presentes que llevaron, Salieron todos del alma, Portadores de alegría, Con canciones de bonanza.</p> <p><i>Pastores alegres Venid a Belén, Veréis que ha nacido El niño Manuel. Su mano graciosa De blanco marfil, Sus ojos de cielo De más puro añil, Refleja los meses De mayo y abril.</i></p> <p>Con panderas y rabeles, Con alegres castañuelas, Almireces y zambombas, Festejan la buena nueva.</p> <p>Villancicos van y vienen De alegría y regocijo, José y María bendicen A quién festeja su hijo.</p>

Fig. 8: Comparativa de los textos en el villancico: “*Los pastores no son hombres*”.

Dos ejemplos de la proyección del Cancionero Musical Manchego...

Comparativa de los textos en el villancico: "Vamos pastorcillos"	
"Tres villancicos manchegos" Rafael Rodríguez Albert, 1963.	"Villancicos manchegos" Domingo Parra, 1965
<p>San José era carpintero, La Virgen teje Y el Niño hace madejas De seda verde.</p> <p>¡Qué risa tan mona! ¡Qué risa le daba! ¡Qué risa tan mona! Ja, ja, ja, ja, ja, ja.</p> <p>Y ande y ande y ande La marimorena, Y ande y ande y ande Que es la Noche Buena.</p> <p>Vamos pastorcillos, Vamos a Belén, Que ha nacido el Niño Para nuestro bien. Que ha nacido el Niño Para nuestro bien.</p> <p>Presto y deprisa, El paso largar, Que ha nacido el Niño Para nuestro bien, Que hemos de adorarlo Y darle el para bien, Que hemos de adorarlo Y darle el para bien.</p>	<p>San José era carpintero, La Virgen teje Y el Niño hace madejas De seda verde.</p> <p>¡Qué risa tan mona! ¡Qué risa le daba! ¡Qué risa tan buena! Ja, ja, ja, ja, ja, ja.</p> <p>Con la seda el niño Se divertía, Su mare hace primores De noche y día.</p> <p>Y que alegre estaba, Sin tacha lucero ¡Qué risa le daba! Ja, ja, ja, ja, ja, ja.</p> <p>Ande, ande y ande La marimorena, Ande, ande y ande Que es la Noche Buena.</p> <p>Vamos pastorcillos, Vamos a Belén, Que ha nacido el Niño Para nuestro bien (que ha nacido el Niño Para nuestro bien).</p> <p>Pronto y aprisa, El paso largar, Que ha nacido el Niño Para nuestro bien, Que hemos de adorarle Y darle el para bien, Que hemos de adorarle Y darle el para bien.</p> <p>Reyes y pastores Son sus amigos, El Dios del cielo dice Yo te bendigo.</p>

	<p>Que fresca es tu brisa, Fuente de agua clara, Luz y fresca brisa, Ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja.</p> <p>Jugando con madera La cruz se hizo, Con unos toscos leños De duro pino. Cómo la miraba, Con gesto divino, Cómo adivinaba Su eterno martirio.</p>
--	--

Fig. 9: Comparativa de los textos en el villancico: “*Vamos pastorcillos*”

Destacar por último, que tanto en el caso del disco grabado por la rondalla manchega de Domingo Parra, como en el de las composiciones de Rodríguez Albert, no se hace referencia alguna a la fuente originaria de las melodías, Pedro Echevarría y su *Cancionero Musical Manchego*.

FUENTES

Archivos

CSIC. Institució Milà i Fontanals, Barcelona. Concurso C24. Echevarría Bravo, Pedro. (Lema: Por los campos de Montiel y Calatrava), año 1948.
Biblioteca Nacional de España. Ref: 980852.40 M-BN BNMADRID. PA00037455 M.Ralbert/47 MU SALA_BARBI. Rafael Rodríguez Albert “Tres villancicos manchegos”.

Fuentes hemerográficas

ANÓNIMO (1949a): “Recital de piano en el Circulo Medina”. *ABC*, 26-I-1949: 12. Madrid.
ANÓNIMO (1949b): “Obras de Rodríguez Albert en el Circulo Medina”. *ABC*, 11-II-1949: 19. Madrid.
ANÓNIMO (1963): “Hoy en Ciudad Real”. *Lanza*, 27-XII-1963: 2. Ciudad Real.
ANÓNIMO (1965): “Tarrasa”. *Ritmo*. 359 (XXXVI): 18-19. Ritmo. Madrid.

- RAMÍREZ MORALES, D.N. (1966): “El barbero maese Domingo Parra”. *Lanza*, 1-VI-1966: 3. Ciudad Real.
- SUBIRÁ, J. (1919): “Rapsodias de La Mancha”. *Vida Manchega*, 5-XII-1919: 10. Ciudad Real.
- VIDAL CARRETERO, P. (1922): *Vida Manchega*, 21-III-1922. Ciudad Real.

Fuentes discográficas

- PIÑEIRO-BLANCA, J. (2007): “*Rafael Rodríguez Albert: la obra para voz y piano*”. En Discografía Castellano-Leonesa 01/2007.

Bibliografía

- CASTELLANOS GÓMEZ, V. (2005): *Musicalerías. Ciudad Real: Música y Sociedad 1915-1965*. Ed. Biblioteca de Autores Manchegos, Excma. Diputación de C. Real. Ciudad Real.
- ECHEVARRÍA BRAVO, P. (1951): *Cancionero Musical Manchego*. Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.
- LOZANO GARCIA-POZUELO, J. (1971): “Estudio sobre el origen, formación, propagación e influencia del folklore manchego, con los demás aires españoles que se miden a tres partes”. En *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 6 (1976): 256-295. Ed. Instituto de Estudios Manchegos. Ciudad Real.
- LOZANO MARTINEZ, I. y SOTO DE LANUZA J.M. (2003): “Rafael Rodríguez Albert. Archivo personal”. *Colecciones singulares de la Biblioteca Nacional*. Biblioteca Nacional de España. Madrid.
- MARTÍNEZ TORNER, E. (1931): “La Canción Tradicional Española musicalmente considerada”. En Carreras i Candi, Francisco (1944): *Folklore y Costumbres de España*, vol. II: 7 – 166. Casa editorial Alberto Martín. Barcelona.
- PARRA, D., MONREAL, M. Coros populares y rondalla manchega de Alcázar de San Juan: “*Villancicos manchegos*”. Ed. ZAFIRO (Z-E 699.1965). Madrid. Disco
- PALOMARES ATIENZA, M.E. (2005): *La obra para piano de Rafael Rodríguez Albert*. (Tesis doctoral). Universitat Politècnica de Valencia. Valencia.
- PRIMO DE RIVERA, P. (1983): *Recuerdos de una vida*. Ed. Dyrsa. Madrid.
- SANCHEZ RODRIGUEZ, V. (2016): “Aperturismo musical español: Músicas urbanas y músicas tradicionales en el cine del franquismo”. En S. Andrés (coord.) *Estudios sobre la influencia de la canción popular en el proceso de creación de música incidental* (Colección Música Viva, 1): 13-52. Ediciones Universidad de Salamanca y autores. Salamanca.
- VIVES RAMIRO, J. M. (1987): *Rafael Rodríguez Albert. El compositor y su obra* (2ª. Ed.) Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles. Madrid.

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

