

# *Las Canciones manchegas para piano y voz de Pedro Echevarría Bravo. Un hito en el regionalismo musical manchego*

FCO. JAVIER MOYA MALENO

IES Almunia (Jerez de la Frontera)  
Centro de Estudios del Campo de Montiel  
fcojaviermoya@hotmail.com

Recibido: 19-11-2016  
Aceptado: 3-III-2017

## RESUMEN

Pedro Echevarría Bravo es conocido por su trabajo de recopilador de folklore musical en La Mancha. Utilizando una selección del material que recogió compuso, entre los años 40 y 60 del pasado siglo, una serie de canciones de concierto para voz y piano. Echevarría fue ampliando y modificando con el paso de los años esta pequeña colección dotando a seguidillas, romances, jotas, fandangos, etc. de un acompañamiento de piano que se inspira en estilos y movimientos tan diversos como el posromanticismo, impresionismo, neoclasicismo o jazz. Con estas características, las *Canciones manchegas* de Pedro Echevarría se convierten en una de las composiciones más reseñables del regionalismo musical manchego.

**PALABRAS CLAVE:** Pedro Echevarría Bravo, Canciones de concierto, Composición, Regionalismo musical manchego.

## [en] Pedro Echevarría Bravo's *Canciones manchegas* for Piano and Voice. A Milestone in Manchegan Musical Regionalism

### ABSTRACT

*Pedro Echevarría Bravo is known for his work as a folk music compiler in La Mancha. Using a selection of the collected material he composed, between 40's and 60's of the last century, a set of concert songs for voice and piano. As time went by, Echevarría increased and modified this small collection, providing seguidillas, romances, jotas, fandangos, etc. with a piano accompaniment inspired by music styles and movements as different as Post-romanticism, Impressionism, Neoclassicism or jazz. With these characteristics, Pedro Echevarría's Canciones manchegas become into one of the most remarkable compositions in Manchegan musical regionalism.*

**KEYWORDS:** Pedro Echevarría Bravo, Concert Songs, Composition, Manchegan Musical Regionalism.

## 1. INTRODUCCIÓN

Pedro Echevarría Bravo (Villalmanzo, Burgos, 1905 - Madrid, 1990) fue, como ya es sabido, un folklorista, musicólogo y director de banda que desarrolló a lo largo de su vida un trabajo intensísimo que abarcó distintos campos y materias. Entre sus facetas se puede destacar la de compositor, etnomusicólogo becado por el CSIC, con trabajos de campo en La Mancha, Andalucía, León, País Vasco o Galicia (Castellanos, 2015); incipiente filósofo (Echevarría, 1926; 1927), investigador de música medieval (Echevarría, 1967), educador y defensor de la educación musical universal (Echevarría, 1944a), militante de la Asociación de Directores de Bandas de Música Civiles (Ayala, 2014), etc.

Todas estas actividades las desempeñó con igual esfuerzo e ilusión y, bien hoy en día, o en su momento, tuvieron importancia y repercusión<sup>1</sup>. La de compositor es una de las más desconocidas y, como se comenta en otro artículo de esta publicación (Moya, 2018), entre las obras que más llama la atención se encuentra una serie de canciones de concierto, que englobamos bajo el nombre de *Canciones manchegas de Pedro Echevarría*, cuyo elemento común es que están basadas en la armonización de folklore manchego y fueron escritas para voz y piano.

La región manchega, caracterizada en buena parte del siglo XX por un panorama musical atrasado, pobre y subdesarrollado en casi todas sus dimensiones<sup>2</sup>, vio nacer un tímido intento de regionalismo musical desde la segunda década del siglo un puñado de composiciones de música clásica, incluyendo sus variantes para banda, basadas en la música de tradición oral del terruño. Entre las creaciones, de desigual calado y fortuna, de Emilio Vega, Antonio Segura, Ricardo Villa, José Martín, o del mismo Jacinto Guerrero (Castellanos, 2005), destacan en el género de la canción “culta” tan solo algunas seguidillas, fandangos y canciones infantiles con acompañamiento a piano de Salomón Buitrago (*Id.*, 2010: 83-93). Este “raqúitico” panorama contrasta con la importante y variada producción cancionística coetánea en el resto de España que, según menciona Celsa Alonso (1991-1992: 327s) se dividiría, a partir de 1920, en tres tendencias: la estética romántica –p.e. Turina–, la canción dieciochesca de Granados y la de la armonización de cantos populares en sus dos vertientes de *nacionalismo trasnochado* y *nacionalismo progresista*.

---

<sup>1</sup> El diario Lanza, ABC, Ritmo y otros medios de prensa dieron buena cuenta de la actividad y movimientos de Pedro Echevarría en diferentes frentes y, por otro lado, un creciente número de estudios aparecidos en estos últimos quince años (Ayala, *op. cit.*; Cancela, 2015; Castellanos, 2002, 2005, 2010, 2015; Navarro, 2014) han comenzado a analizar de forma rigurosa su poliédrica labor.

<sup>2</sup> Para comprender plenamente la situación musical de Ciudad Real, ampliable al resto de la región, es imprescindible la tesis de Vicente Castellanos Gómez *Ciudad Real: música y sociedad (1915-1965)*, sintetizada en su libro *Musicalerías: Ciudad Real: música y sociedad (1915-1965)* (2005).

Frente al *indudable sabor decimonónico* de aquellas obras de Buitrago (Castellanos, 2003: 644), la serie de *Canciones manchegas* de Pedro Echevarría están dotadas en su mayor parte de un acompañamiento pianístico con un lenguaje musical mucho más moderno, hecho que las incluirían en la última de las clasificaciones de Alonso y que las convierten en uno de los hitos del regionalismo musical manchego. Es el propósito de este artículo explicar su génesis, evolución y características.

## 2. GÉNESIS Y EVOLUCIÓN

¿Cuál es el origen de estas obras del músico de Villalmanzo? ¿De dónde nace su necesidad por componer algo así? Todo parte de su infancia pues, según sus propias palabras «*mostré una innata vocación para el estudio de la canción popular española, cuando me quedaba embelesado oyendo los hermosos cantos de mi región natal*» (Echevarría, 1960: 5).

Años más tarde, ya adolescente, cuando está en el Convento de Aránzazu formándose como monje y músico, esta atracción natural se canaliza por medio del aprendizaje y la composición. Su maestro, el Padre José María Arregui, valoraba positivamente los cantos tradicionales, llegando a armonizar y escribir diversas melodías vascas y navarras para orfeón<sup>3</sup>. En sus clases incluye el estudio y la interpretación de los cantos populares de España, lo que acrecienta en el joven Pedro un interés por la música de tradición oral que le acompañaría el resto de su vida. Cuando se traslada a vivir a Soria ya dirige y realiza algunos arreglos para coro de melodías populares, como la vasca “*Marichu*”, que interpreta con las agrupaciones vocales que forma (Anónimo [B.], 1927).

En 1932, cuando se traslada a Asturias, profundiza algo más en el estudio y la composición de obras musicales basadas en el repertorio tradicional y popular (Moya, 2018), pero al llegar a Tomelloso (Ciudad Real), en 1935, como Director de su Banda Municipal y descubrir la riqueza lírica que guardaba la tradición oral de estas tierras, es cuando se plantea de forma más seria, casi obsesiva, trabajar con melodías tradicionales. Tras mantener conversaciones con algunos amigos sobre la singularidad de estas manifestaciones, llegó a la determinación de recogerlas para estudiarlas, darlas a conocer en España y ayudar a su conservación dentro de La Mancha. A lo largo de quince años recorrió más de ciento cuarenta pueblos manchegos varias veces y gracias a su don de gentes y simpatía conoció a más

---

<sup>3</sup> [www.eresbil.com/fmi/xsl/Musikaste/esp/browserecord\\_compositor\\_aa.xsl?jsessionid=5FFBDEAE2B466B4844A26320A9228626?-lay=Musikastegeneral&ID\\_BIO1=EEARR006&-find=-find](http://www.eresbil.com/fmi/xsl/Musikaste/esp/browserecord_compositor_aa.xsl?jsessionid=5FFBDEAE2B466B4844A26320A9228626?-lay=Musikastegeneral&ID_BIO1=EEARR006&-find=-find) (acceso: 12-IV-2015).

de tres mil informantes, todos “hijos del pueblo”, herederos de la tradición oral y «verdaderos trovadores de la canción popular», que recitaron, cantaron, bailaron y tocaron sus instrumentos ante él (Echevarría, 1951: 27-29). Este trabajo se vio plasmado en la publicación del *Cancionero musical manchego* (1951) y en el material que donó al CSIC (Navarro, 2014). También gracias a estos y otros trabajos, consiguió reconocimiento internacional, premios y condecoraciones; entre otras, el *Premio Nacional de Musicología* (Anónimo, 1950), el nombramiento como *Académico correspondiente en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (García y Navarrete, 2007: 150) y, posteriormente, la medalla de *Comendador de las Artes en Francia* (Anónimo, 1966).

En 1941 comienza a impartir conferencias en el Hogar del productor de Tomelloso que giraban en torno al canto popular español (Echevarría, 1944c: 43). Para ilustrar aquellas primeras conferencias al principio utiliza coros de niños o pertenecientes a los Coros y Danzas de la Sección Femenina que cantan las melodías seleccionadas (Paniagua, 1984). No pasa demasiado tiempo hasta que decide añadirle un acompañamiento de piano y para 1942 ya tiene conformada como una unidad su obra *Seis canciones populares* para canto y piano<sup>4</sup>. Aunque, lamentablemente, la partitura se encuentra perdida, por un folleto de venta de las partituras fechado en Tomelloso el 31 de enero de 1942, sabemos que la valoraba mucho más que cualquiera de los pasodobles, tangos y otros ritmos *bailables* que compuso en los mismos años.

El de Villalmanzo, inmerso en su trabajo de campo, recoge el testigo de Vega, Buitrago y otros pioneros del regionalismo musical manchego, y entre los cientos de piezas que había recopilado ya en aquellos años comienza a seleccionar las que más le interesan para interpretarlas como ilustraciones musicales en su conferencia, que había derivado hacia el canto popular manchego (Anónimo, 1948) en el último tercio de la década. De esos años 40 puede proceder una partitura manuscrita<sup>5</sup>, anónima y sin fechar, que contiene siete melodías, sin acompañamiento alguno, que coinciden nota a nota, y algunas en el mismo orden, con las que utilizará posteriormente en sus obras para piano y voz. Esta partitura, apareció en Villanueva de los Infantes (Ciudad Real), en el archivo personal de Manuel Ordó-

---

<sup>4</sup> Es bastante probable que la decisión de dejar en seis el número de canciones escogidas se deba a la influencia, también palpable en el estilo musical, de las *Seis canciones castellanas* (1941) de Jesús Guridi. Echevarría no solo mostró abiertamente durante toda su vida admiración por el músico vasco sino que, desde su estancia en Aránzazu, mantuvieron cierto contacto por correspondencia o asistiendo mutuamente a sus conciertos y conferencias (Echevarría, 1944b, Anónimo, 1952, Echevarría, 1962: 73).

<sup>5</sup> Denominado *Manuscrito Manuel Ordóñez*, cedida recientemente al Archivo de la Tradición Oral del Campo de Montiel (ATOCaM), dependiente del CECM y que se encuentra en proceso de catalogación por parte de Esther Navarro Justicia.

ñez, músico perteneciente a una importante saga de músicos populares de altísimo nivel, que inmortalizaría Alan Lomax en sus grabaciones (Moya, 2011).

¿Cómo consiguió Manuel Ordoñez estas piezas? A día de hoy no se puede asegurar nada; no sería raro que en alguna de las estancias de Echevarría en Infantes, realizando trabajo de campo, conociera a Manuel y a su familia. A diferencia de otros informantes, *Manolo* Ordóñez tenía conocimientos musicales y un nivel cultural que le permitiría hablar con Echevarría de sus trabajos y posiblemente de sus composiciones. ¿Le pudo pedir Manuel que le escribiera algunas de esas canciones en las que Echevarría estaba trabajando? ¿Pudo Ordoñez colaborar con Echevarría como instrumentista acompañante en alguna de sus conferencias-concierto? ¿Pudieron pasarse partituras a modo de intercambio de información entre amantes del folklore? (Moya, 2015).

Esta primera selección comprende: *Venimos de vendimiar* (Jota), *Si supiera esta serrana* (Fandango), *Te crió el cielo graciosa* (Serreña), *Toledo me da voces* (Manchegas), *Mi madre me da de palos* (Jota), *Tienes unos ojillos* (Torrás), *La riberana* (Canción de segadores).

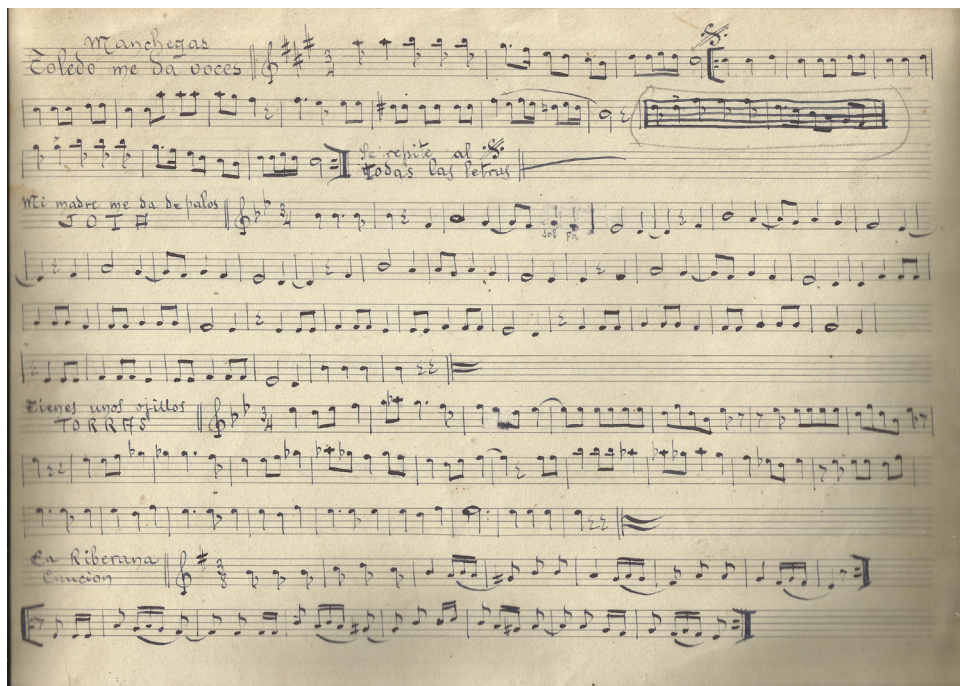


Fig. 1: Manuscrito de Manuel Ordóñez. ATOCaM (S. Sig.).

A finales de los años 40 ya tiene seleccionadas un florilegio de diez canciones, todavía solo para voz. En 1949 el guitarrista Regino Sainz de la Maza, sin dar muchos detalles, realiza una buena crítica de una actuación en Madrid de un coro de la Sección Femenina, tras la pertinente ponencia de Echevarría comentando su «*valor emotivo, psicológico y social*» (Sainz, 1949).

Es en los primeros años 50 cuando se plantea dotar a estas melodías de un acompañamiento de piano sólido. Echevarría, como etnomusicólogo, valoraba la música tradicional por sí misma, sin necesidad de adornos ni cambios, pero al mismo tiempo, como músico de formación académica, no puede evitar tomar esos cantos tradicionales y utilizarlos como material base para crear música clásica. España poseía un abundantísimo género cancionístico, que se extendía desde la Edad Media hasta la, frecuentemente desprestigiada, canción decimonónica (Alonso, 1998), pero es en el nacionalismo español y la Generación del 27, o la República<sup>6</sup>, donde el de Villalmanzo halla su camino. Sus referentes más cercanos los encuentra, salvando las distancias, en las *Doce canciones populares españolas de Eduardo Toldrá* (1941), las mencionadas *Seis canciones castellanas de Guridi* (1941) o las *Diez canciones populares* de Joaquín Rodrigo (1950)<sup>7</sup>. Curiosamente, esta última utiliza en el número final, titulado “Canción de cuna”, una melodía recopilada en la localidad ciudadrealeña de Puebla del Príncipe (Ruiz, 1997: 33), probablemente por Echevarría<sup>8</sup>. No quiero decir que las *Canciones manchegas* para voz y piano de Echevarría alcancen un lenguaje tan avanzado ni su calidad se iguale, pero sí existen numerosos pasajes que recuerdan a éstas y otras obras de la Generación del 27, y su intención es similar, dar un paso más allá del salón decimonónico y arropar las melodías tradicionales con un acompañamiento pianístico que beba de movimientos europeos como el impresionismo o el neoclasicismo (Casares, 1983).

---

<sup>6</sup> Sobre las distintas denominaciones de la generación que protagonizó las últimas décadas de la *Edad de plata* de la música española y las limitaciones que éstas acarrearán han escrito E. Casares (1983: 9) o J. Suárez (2002: 10).

<sup>7</sup> Obviamente todas ellas, al igual que la mayoría de las canciones para voz y piano de la Generación del 27, tienen detrás las *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla (1914).

<sup>8</sup> Esta obra fue encargada al Maestro Rodrigo por el Instituto Español de Musicología, fundado por Higinio Inglés (Ruiz, *op. cit.*: 32). Su Sección de folklore organizaba las Misiones y Concursos en los que participó Echevarría aportando su trabajo de campo en La Mancha. Todos los materiales recopilados no constituían un fin en sí mismos, sino que se intentaba que fueran el principio de otros trabajos (Calvo, 1989: 173, 174); un estudio pormenorizado de los fondos de la IMF podría encontrar la procedencia de las *Doce canciones* de Rodrigo en las Misiones correspondientes. Lo que es muy probable es que la melodía de la *Canción de Cuna* saliera de las aportaciones del folklorista burgalés a los fondos del IEM, pues esa melodía no está publicada en cancioneros y él era el único que había realizado trabajo de campo en esa zona de La Mancha (Calvo, *op. cit.*: 188-190). Otro motivo para pensar que le pudieron pasar a Joaquín Rodrigo la melodía transcrita por el de Villalmanzo es por la influencia de José Subirá, colaborador de la Sección de folklore (Calvo, *op. cit.*: 172) y del IEM, quien vivió en Ciudad Real durante bastantes años, conocía el trabajo de Echevarría y participó en el *Cancionero Popular Manchego* escribiendo un interesante prólogo (en Echevarría, 1951: 9-17).

Al nacer como una obra al servicio de su dilatada e intensa actividad como conferenciante, está sujeta a las modificaciones y cambios de su oratoria por lo que a lo largo de los siguientes años irá aumentando y reescribiendo estas canciones. Es posible que se trate de un proceso de autoaprendizaje; el hecho de no dominar los estilos que pretendía abordar podría influir para estas vacilaciones. Hay que recordar que aunque Echevarría tuvo una buena formación musical, ésta no fue más allá del Santuario de Aránzazu y su aprendizaje no pasó directamente por Madrid, Barcelona o París, donde se hubiera empapado de nuevos lenguajes y tendencias.

Una de las primeras interpretaciones de las *Canciones manchegas*, si no su estreno, pudo ser en septiembre de 1952, durante una conferencia en Santander, con su autor al piano y el barítono montañés Francisco Matas (Ánónimo, 1952). Tras esta actuación pudo realizar algún cambio, pues firmada en Tomelloso apenas dos meses después, con fecha de 5 de noviembre de 1952, aparece la primera materialización formal en partitura que hemos encontrado de las *Canciones manchegas* para voz y piano de Echevarría, titulada *Diez canciones populares sobre la Lirica de D. Quijote y Sancho Panza*<sup>9</sup>.

¿Por qué este nombre, esta referencia cervantina? Echevarría indica, no solo que los momentos líricos que contiene la obra de Cervantes proceden del folklore manchego, sino que Don Quijote y Sancho lo amaban (1951: 33). Así, afirma que D. Quijote era el «*más grande borracho lírico que ha tenido La Mancha*» (1951: 37), pues encuentra que en sus páginas «*son tantas y tantas las ocasiones que aprovecha Cervantes para exaltar el lirismo de Don Quijote y Sancho Panza, a través de los cantos y danzas de La Mancha [...]*» (1951: 36).

Al leer este gran libro, a Pedro Echevarría le gustaba pensar que D. Quijote, Sancho, el barbero, el cura, y todos los personajes que aparecen, sentían latir en sus corazones «*la grandeza de esas mismas tonadas*» que aún se conservaban en los años 50 del pasado siglo; se los imagina a todos cantando por jotas, seguidillas, torrás, fandangos y romances, con los cuales expresaban todos sus sentimientos, añoranzas, alegrías y tristezas. Y es que, según afirmaba el músico de Burgos, «*la vida toda del alma de D. Quijote*» está reflejada en las letrillas y cantares manchegos (1951: 34).

---

<sup>9</sup> El propio Echevarría entregó copia de las *Diez canciones...* en sus distintas versiones a diversos amigos, colaboradores y entidades de Tomelloso, como Jesús Francisco Moreno Serna (Castellanos, 2015) o la Asociación Musical Santa Cecilia. Agradezco a José Luis Martín Rodrigo, presidente de ésta última y, especialmente, a Vicente Morales Olmedo el haberme facilitado documentos así como numerosas informaciones sobre Pedro Echevarría y su obra.

Fuera por esta razón u otras<sup>10</sup> el caso es que en el cambio de década transformó su conferencia *El canto popular manchego* por *La Lirica del Quijote y Sancho Panza*, lo cual, por otro lado, afectó a las ilustraciones musicales en poco.

Las piezas que componen las *Diez canciones populares sobre la Lirica de D. Quijote y Sancho Panza* son:

“Gerineldo” (Romance), “Rochafrida” (Romance), “Toledo me da voces” (Seguidillas), “Mi madre me da de palos” (Jotilla), “Van mis suspiros” (Torrás), “Si supiera esta serrana” (Fandango), “La Riberana” (Canción de segadores), “A la Virgen de Nieva” (Rosario de la Aurora), “Despierta, si estás dormida” (Mayo) y “Zambomba, zambomba” (Villancico). La partitura, manuscrita, especifica el género o subgénero tradicional al que pertenecen e incluye algunas indicaciones sobre la forma de interpretarla como «*Destacar bien el sonido de las campanas*» en “A la Virgen de Nieva”, o «*Este número es muy delicado y fino, y requiere una ejecución pianística dulce y sonora [...]*» en “Despierta si está dormida”.

Tras su estreno fueron interpretadas por diferentes formaciones en distintos emplazamientos, como en el instituto de cultura hispánica de Madrid, en noviembre de 1952 con la interpretación de la Masa Coral Mercedaria, dirigida por el propio Echevarría (Castellanos, 2002: 59). El hecho de que las únicas interpretaciones conocidas de las *Canciones manchegas* se dieran en el marco de sus conferencias sobre el folclore manchego y la Lirica del Quijote, no significa que fueran compostas con el solo propósito de ejemplificar e ilustrar sus palabras, para ello ya tenía grupos de coros y danzas, rondallas o registros de voz más acordes al propósito y más sencillos de crear y de escuchar. Más bien al contrario, se puede decir que, llegadas las versiones más avanzadas, utilizó las conferencias para dar a conocer una obra que había compuesto con gran solidez en su construcción, pensada meticolosamente y bien concebida como una creación independiente y moderna, algo que, como veremos más adelante, no estaba exento de riesgos.

Sin embargo, Echevarría continúa modificando la obra y en los conciertos intercambia canciones como si se tratara de piezas de recambio. El 25 de junio de 1953, en el marco de una conferencia en La Coruña, el pianista local Luis Scala Almozara interpreta junto a un coro de flechas de la Sección Femenina local, una versión ligeramente diferente de las *Diez canciones* anteriores. En ella desapare-

---

<sup>10</sup> En 1947 se había celebrado el IV aniversario del nacimiento de Cervantes con todo tipo de eventos y no es nada descabellado pensar que Echevarría, con su habilidad y astucia habitual, se diera cuenta del tirón que ejerce el Quijote y la promoción que podría tener su obra si se la dedica a los personajes más célebres de la literatura universal –con permiso de Hamlet–. Al mismo tiempo, esta identificación entre folclore manchego y Quijote dignificarían la música de tradición oral que recogía y su labor de folklorista. Sobre estas ideas se profundizó en la comunicación *La Lirica del Quijote como extensión de la tradición oral manchega en una obra desconocida de Pedro Echevarría*, pronunciada por nosotros en el IX Congreso Nacional de la SEDEM, en noviembre del 2016.



cen el rosario de la aurora, el mayo y el villancico, a favor del romance “La Loba parda”, el canto de recoger aceituna “El arroyito” y la canción de ronda “Si me quieres dímelo” (Anónimo, 1953). En estas diez canciones, según se desprende de una grabación de audio posterior, aprovecha las posibilidades del coro mediante alternancias de *solo* y *tutti*, así como con juegos de contrapunto a dos voces en “El Arroyito” o canto responsorial en “La loba parda”.

El acompañamiento pianístico de estas nuevas piezas es de corte mucho más clásico que las que sustituye, sin entrar en los “atrevimientos” del impresionismo o neoclasicismo; por tanto existe la posibilidad, aunque a día de hoy no haya constancia documental, que fueran compuestas, y utilizadas, antes de la versión de 1952<sup>11</sup>. Otra opción sería que decidiera introducirlas porque consideraba que eran más “suaves” y aptas para los oídos del espectador medio que asistía a sus conferencias-concierto.

Una nueva versión escrita, de nuevo para piano y una voz, nos viene de unos años más tarde (1956 *circa*), cuando está instalado en Santiago de Compostela. Posiblemente motivado porque ya se había pasado el furor producido por el año Cervantes, llama a esta colección *Diez canciones y danzas manchegas*. En esta ocasión, con respecto a las canciones del Quijote, lo que cambian son la mayoría de los textos –con lo que muchas transforman su título–, así como “Rochafrida” y “El Rosario de la Aurora”, que ceden su lugar a unas magníficas “Mocita vendimiadora” (Rondeña) y “El sacristán de Alcaraz” (Serreña<sup>12</sup>).

Como se ha señalado con anterioridad, en los primeros años de la década de los 60, la segunda versión, la de 1953 que recoge el romance de “La loba parda”, fue registrada en cinta magnetofónica en una interpretación del grupo de flechas de la S.F. *Rosalía de Castro* de Santiago de Compostela y Echevarría al piano<sup>13</sup>. Su uso no fue comercial sino para ser utilizada, por motivos prácticos, en sus conferencias-concierto, que a partir de ese momento abandonaron el directo. No obstante no debió quedar muy satisfecho, pues en varias ocasiones pidió de forma pública ayuda para volver a grabarlas, pero esta vez con “voces autóctonas” y no gallegas (G. R. G., 1962). Nunca se llegó a producir esta grabación.

Tras la última versión de 1956 (*circa*) no se conocen más reelaboraciones. Entrados en la década de los 60, según el músico de Burgos pasaba a otras investiga-

---

<sup>11</sup> Quizá podrían formar parte de su obra *Seis canciones populares*, pero mientras no se encuentre la partitura o más información al respecto no se puede asegurar nada.

<sup>12</sup> Esta serreña se puede identificar con lo que en la zona de Nerpio y Pedro Andrés (Albacete), o en otros lugares de Murcia denominan Yerbabuena, un género que es como una jota con pausas, que consta de una copla con estribillo (Guillén, 2004: 31).

<sup>13</sup> Esta grabación, con una calidad sonora bastante deficiente, aún permanece inédita.

<b>Manuscrito M. Ordóñez. (1945 circa)</b>	<b><i>Diez canciones populares sobre la Lirica de D. Quixote y Sancho. Canto y piano (5-XI-1952)</i></b>	<b><i>Diez canciones populares sobre la Lirica de D. Quixote y Sancho. Coro y piano (1953)</i></b>	<b><i>Diez canciones populares manchegas (1956 circa.)</i></b>
<i>Venimos de vendimiar (Jota)</i>	<i>Gerineldo (Romance)</i>	<i>La loba parda (Romance)</i>	<i>Gerineldo (Romance)</i>
<i>Si supiera esta serrana (Fandango)</i>	<i>Rochafrida (Romance)</i>	<i>Gerineldo (Romance)</i>	<i>Zambombita (Aguilandero)</i>
<i>Te crió el cielo graciosa (Serreña)</i>	<i>Toledo me da voces (Seguidillas)</i>	<i>Rochafrida (Romance)</i>	<i>La Riberana (Canción de segadores)</i>
<i>Toledo me da voces (Manchegas)</i>	<i>Mi madre me da de palos (Jota)</i>	<i>El Arroyito (De coger aceitunas)</i>	<i>Despierta, si estás dormida (Mayo)</i>
<i>Mi madre me da de palos (Jota)</i>	<i>Van mis suspiros (Torrás)</i>	<i>Toledo me da voces (Seguidillas)</i>	<i>Dicen que andan ratones (Manchegas)</i>
<i>Tienes unos ojillos (Torrás)</i>	<i>Si supiera esta serrana (Fandango)</i>	<i>Si me quieres dímelo (Canción de ronda)</i>	<i>Tienes unos ojillos (Torrás)</i>
<i>La Riberana (Canción de segadores)</i>	<i>La Riberana (Canción de segadores)</i>	<i>Van mis suspiros (Torrás)</i>	<i>Con ese pañuelo blanco (Fandango)</i>
	<i>A la Virgen de Nieva (Rosario de la Aurora)</i>	<i>Si supiera esta serrana (Fandango)</i>	<i>El sacristán de Alcaraz (Serreña)</i>
	<i>Despierta, si estás dormida (Mayo)</i>	<i>La Riberana (Canción de segadores)</i>	<i>Mocita vendimiadora (Rondeña)</i>
	<i>Zambomba, zambomba (Villancico)</i>	<i>Mi madre me da de palos (Jotilla)</i>	<i>En la puerta del convento (Jotilla)</i>

**Tabla. 1:** Comparativa y evolución de las versiones de las Canciones manchegas de P. Echevarría. Fuente: Creación del autor.

ciones y conferencias, paulatinamente dejó de interpretar sus *Canciones manchegas* y estas cayeron en el olvido, pues nunca se publicaron y ni tan siquiera están registradas en catálogo alguno. Tan solo el trabajo de Vicente Morales Olmedo, colaborador e impulsor pionero de la obra del Maestro Echevarría, mantuvo viva su llama en unas décadas en las que todavía la academia no había descubierto su figura. Gracias a él, el *Centro de Estudios del Campo de Montiel* y la *Asociación de Músicos Infanteños* conocen las partituras; tras su estudio y revisión, en junio de 2015 se graba y edita, con el beneplácito de los herederos, el CD *Diez canciones populares sobre la Lirica de Don Quixote y Sancho Panza*, con la mezzosoprano María del Socastro González a la voz y J. Lorenzo Moya Maleno al piano<sup>14</sup>. El 5 de julio de ese mismo año fue presentado al público en un concierto en el marco del *VIII Festival Internacional de Música Clásica de Villanueva de los Infantes*.



**Fig. 2:** Concierto de reestreno de las *Canciones manchegas* de Echevarría. Villanueva de los Infantes (Ciudad Real), 5-VII-2016. Piano: Lorenzo Moya; interprete: María González. Fotografía del autor.

---

<sup>14</sup> El CD (Moya y González, 2015) se grabó editado por CECM y MUSINFA, con la colaboración del Conservatorio Teresa Berganza y la financiación parcial del M. I. Ayto. de Vva. de los Infantes.

### 3. ANÁLISIS Y DESCRIPCIÓN MUSICAL

No es el propósito de este apartado realizar un análisis musical profundo sino, simplemente, describir las líneas musicales generales de las piezas contenidas en las dos versiones escritas (1952 y 1956 *circa*) de las *Canciones manchegas* de Echevarría.

Son muy breves, oscilan entre los dos minutos y catorce segundos de “A la Virgen de Nieva” y el minuto escaso de “La Riberana”<sup>15</sup>. No se especifica a qué voz van dirigidas pero por tesitura se adaptan mejor a la mezzosoprano, aunque una soprano, algo forzada, podría también interpretarla. Un barítono, puede llegar a verse comprometido en algunos pasajes. La dificultad de interpretación es baja, aumentando algo en “Al Rosario de la Aurora”, que en algunos momentos recuerda a un aria de ópera, y también las de tempo lento que requieren más fuelle. La melodía que ejecuta es de carácter silábico, aunque no son infrecuentes pequeños melismas de tres a cinco notas.

Su forma musical viene determinada por la estructura del texto, que respeta por completo, sin añadir mayor elaboración que pequeños preludios o postludios del piano. Así, en consonancia con la lírica popular en la que se basan, la mayoría tienen forma bipartita, con sus distintas variantes. Sin embargo, los romances de “Rochafrida”, “Gerineldo” y “La loba parda”, por la misma razón, son estróficos<sup>16</sup>.

El acompañamiento pianístico esconde algunos fragmentos ciertamente complicados, que requieren un nivel técnico elevado por parte del intérprete. Este puede ser el caso del final de la jota o la rápida y densa polifonía de la seguidilla “Toledo me da voces”. Esa complejidad, según indica A. Viribay (citado en Moreno, 2014: 42) también se manifiesta en muchos de los acompañamientos pianísticos de los compositores de la *Generación del 27* que muestran «*un altísimo nivel de elaboración y de dificultad de ejecución*». El resto de piezas manchegas son de dificultad media y algunas, las más lentas, baja.

En algunas de los números (el fandango, las manchegas o seguidillas) que, en su versión tradicional son para baile y suelen llevar acompañamiento instrumental, el piano, aunque cambia algunas armonías, emula el sonido de la rondalla en melodías, ritmos o imita el rasgueado de la guitarra. Sin embargo en otras, como la rondeña “Mocita vendimiadora” o el mayo “Despierta si estás dormida”, el acompañamiento pianístico procede completamente de la inventiva de Echevarría y, mediante

---

<sup>15</sup> Según la grabación en CD editado en 2015.

<sup>16</sup> En este aspecto formal, las canciones de Salomón Buitrago mencionadas en el inicio están mucho más desarrolladas (Castellanos, 2010).

un *ostinato* rítmico-armónico o escalas hexátonas respectivamente, huye de la tradición oral. Obviamente sucede lo mismo en aquellas canciones, como el canto de segadores, los romances, la de coger aceituna, etc., que en su origen eran *a capella*.

En todas éstas, al igual que en el resto de canciones escritas por la *Generación de la República*, la influencia de las *Siete canciones populares* de Falla es más que palpable, pues «*el tratamiento del acompañamiento pianístico fue totalmente innovador en las canciones folklóricas escritas hasta entonces*» (Moreno, 2014: 44).

Es una obra ecléctica, pues las distintas canciones no están escritas en un mismo estilo, y aún dentro de la misma se encuentran lenguajes musicales diferentes que Echevarría administra en función de lo que le pide el texto: se muestran claras influencias del posromanticismo de Brahms, perceptible en cromatismos y la rica polifonía del acompañamiento pianístico de las torrás; existen toques de impresionismo en “Despierta si estás dormida”, en la que escalas hexátonas simbolizan el sueño, o en “A la Virgen de Nieva”, donde el bajo del piano en quintas paralelas y con indicaciones de imitar el toque de las campanas nos recuerda obras de Debussy o Ravel. Igualmente, en el mayo, hallamos acompañamientos rítmicos inspirados en Falla. El preimpresionismo de Fauré se atisba en “Mocita vendimiadora”, otros fragmentos apuntan al neoclasicismo de Bartok, mientras que muchos de los estribillos son de corte más clásico, llegando alguno –el de la jota “Mi madre me da de palos”– a parecer extraídos de una zarzuela. En numerosas cadencias se encuentran presentes acordes con sextas y novenas añadidas o tercera mayor y menor simultáneas, que le confieren un sabor a jazz. En unos y otros casos es frecuente que estas diversas corrientes musicales se presenten en la obra de Echevarría tamizadas por el nacionalismo progresista de Falla así como el espíritu y técnicas del regeneracionismo musical de Oscar Esplá o Eduardo Toldrá.

No podemos olvidar que ya se había superado el ecuador del siglo XX, las vanguardias se seguían abriendo paso en nuestro país por medio de la *Generación del 51*, por lo que no era una composición rupturista, pero si pensamos en términos regionales, esta obra estaba muy alejada de la zarzuela, el casticismo decimonónico y los gustos musicales de la mayoría; era un lenguaje musical demasiado avanzado para lo que estaban acostumbrados la mayoría de oyentes de las provincias atrasadas pues, si *la modernidad* había tardado en llegar a España, la demora en La Mancha era sangrante. Por eso no nos sorprende que, a pesar del enorme éxito que cosechaba siempre Echevarría en todas sus conferencias, la obra, como ya se apuntaba anteriormente, a veces no fuera del todo aceptada. Podemos encontrar críticas en la prensa de Ciudad Real en la que el periodista, no parece darse cuenta que las *Canciones manchegas* de Echevarría responden a criterios estéticos diferentes a los esperados y afirma: «*encontramos el acompañamiento de piano un poco duro. Hubiera sido mejor que fuera con rondalla*» (G. R. G., 1962).

#### 4. CONCLUSIÓN

No ha sido el propósito de este artículo magnificar la calidad musical de las *Canciones manchegas* de Pedro Echevarría para voz y piano ni igualarlas a la de todos los grandes maestros de la época. No obstante, sí se debe resaltar que es algo digno de elogio que, desde La Mancha de la postguerra, profunda, rural, analfabeta y aislada de los circuitos culturales, Echevarría, en un largo proceso de evolución y, posiblemente, autoaprendizaje, fuera capaz de pasar de la mera función programática en sus conferencias a componer una obra en la que están presentes lenguajes musicales totalmente desconocidos en esas tierras.

Junto a la fecha de nacimiento del autor, la inspiración en técnicas compositivas del impresionismo, neoclasicismo, armonías que evocan el jazz y el espíritu de la obra, que universaliza la música tradicional manchega que él mismo recogió, nos lleva a inscribir las dos versiones escritas de las *Canciones manchegas* de Echevarría como un fruto tardío<sup>17</sup> de la *Generación de la República*. Si a movimientos europeos del XX y regionalismo le unimos los retazos románticos encontramos en esta obra la encarnación de lo que Mainer (citado en Casares, 1983: 11) propugna como una de las características principales de esta generación: «*el enfrentamiento de lo viejo y lo nuevo, la tradición rural y la expansión capitalista moderna, la perduración y el cambio hacia la modernidad*». Así, siguiendo un camino por el que ya habían transitado los principales centros musicales del país, el Echevarría de las *Canciones Manchegas* intenta romper el atraso secular que sufrían esta y otras provincias y se sitúa en una encrucijada entre los músicos periféricos del 27, que practicaban un regionalismo más básico, y los grupos de Madrid y Barcelona, que mantenían las miras puestas tanto en las diversas tendencias estéticas de la Europa del siglo XX como en un casticismo no retrógrado (Casares, 1983: 18).

Una obra así, si no aproximó a La Mancha a la altura musical de otras regiones españolas es por tratarse de un caso aislado, pero al menos, merece salir del olvido y ser considerada reseñable dentro del contexto musical español y, sin duda, que se reconozca como un hito dentro del regionalismo musical manchego.

---

<sup>17</sup> No podemos olvidar que la mayoría de los músicos centrales de esta generación estrenaron sus primeras obras entre 1920 y 1927 (Casares, *op. cit.*: 13). No obstante es cierto que muchos de esos mismos músicos –Rodrigo en sus *Doce canciones populares*, Bacarisse en el *Concertino para guitarra y orquesta*, etc.– siguen manteniendo este estilo en algunas obras, ajenas a las innovaciones de las vanguardias de mediados del XX, en los mismos años que Echevarría compone sus *Canciones manchegas*.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO GONZÁLEZ, C. (1991-1992). “Pedrell y la canción culta en la España decimonónica”. *Revista de Musicología*, 11-12: 305-328. SEDEM. Madrid.
- (1998). *La canción Lírica española en el S. XIX*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Madrid.
- ANÓNIMO [B.] (1927): “Velada literario-musical”. *Noticiero de Soria*, 4763: 2. Soria.
- ANÓNIMO (1948): “El mundo musical”. *Ritmo: revista musical ilustrada*, 211: 18. Ritmo. Madrid.
- ANÓNIMO (1950): “Premio extraordinario de musicología”. *Diario ABC*, 11-V-1950: 16. Madrid.
- ANÓNIMO (1952): “Conferencia del Maestro Echevarría en el Círculo de Bellas Artes”. *Lanza*, 25-IV-1952: 3. Lanza. Ciudad Real.
- ANÓNIMO (1952): “Lírica popular del Quijote y Sancho Panza”. *Lanza*, 11-IX-1952: 3. Ciudad Real.
- ANÓNIMO (1953): “El Maestro Echevarría sigue en Galicia dando a conocer el folklore manchego”. *Lanza*, 25-VI-1953: 3. Ciudad Real.
- ANÓNIMO (1966): “Distinción francesa al Maestro Pedro Echevarría”. *Ritmo: revista musical ilustrada*, 365: 18. Ritmo. Madrid.
- ANÓNIMO (2008): “ARREGUI, José María”. [www.eresbil.com/fmi/xsl/Musikaste/esp/browserecord\\_compositor\\_aa.xml;jsessionid=5FFBDEAE2B466B4844A26320A9228626?-lay=Musikastegeneral&ID\\_BIO1=EEARR006&-find=-find](http://www.eresbil.com/fmi/xsl/Musikaste/esp/browserecord_compositor_aa.xml;jsessionid=5FFBDEAE2B466B4844A26320A9228626?-lay=Musikastegeneral&ID_BIO1=EEARR006&-find=-find) (acceso: 12-IV-2015).
- AYALA HERRERA, I. M<sup>a</sup>. (2014): *Música y municipio: marco normativo y administración de las bandas civiles en España (1931-1986)*. Estudio en la provincia de Jaén. Tesis Doctoral, A. Martín Moreno (dir.). Universidad de Granada. Granada. Inédito.
- CANCELA MONTES, B. (2015): *La banda municipal de música de Santiago de Compostela (1848-2015)*. Tesis Doctoral, M.<sup>a</sup> Sanhuesa (dir.). Universidad de Oviedo. Oviedo. Inédito.
- CALVO CALVO, L. (1989): “La etnomusicología en el Instituto Español de Musicología”. *Anuario musical*, 44: 167-197. CSIC. Madrid.
- CASARES RODICIO, E. (1983): “La Generación de la República o la Edad de Plata de la Música Española”. *Ciclo Música española de la Generación de la República*. Fundación Juan March. Madrid.
- CASTELLANOS GÓMEZ, V. (2002): *Ciudad Real: Música y sociedad (1915-1965)*. Tesis doctoral. UCLM.
- (2005): *Musicalerías: Ciudad Real: música y sociedad (1915-1965)*. BAM. Ciudad Real.
- (2010): “El legado popular de Salomón Buitrago”. En J. Ayala y V. Castellanos (coord.): *Aquí en esta casa*: 81-108. Ediciones Sta. M<sup>a</sup> de Alarcos. Ciudad Real.
- (2015): “Don Pedro Echevarría de La Mancha”. *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 40: 181-206. IEM. Ciudad Real.
- ECHEVARRÍA BRAVO, P. (1926): “De Re filosófica. El origen de la autoridad”. *Noticiero de Soria*, 4755: 2. Soria.

- (1927): “De re filosófica, las causas finales en los cuerpos”. *Noticiero de Soria*, 4763: 2. Soria.
- (1944a): “La Música en los centros docentes del Estado español”. *Lanza*, 20-III-1944: 7. Ciudad Real.
- (1944b): “El Maestro Guridi y el órgano de nuestra catedral”. *Lanza*, 12-VIII-1944: 2. Ciudad Real.
- (1944c): “Pregonos manchegos. Nuncios de cultura y arte”. *Ritmo. Revista musical ilustrada*, 182: 42-43. Ritmo. Madrid.
- (1951): *Cancionero musical manchego*. Madrid. CSIC.
- (1962): “La canción andaluza”. En J. C. de Luna, P. Echevarría, T. García: *La canción andaluza II*: 4-94. Centro de Estudios Históricos Jerezanos. Jerez de la Frontera.
- (1967): *Cancionero de los peregrinos de Santiago*. Centro de estudios jacobeos. Madrid.
- GARCÍA SEPÚLVEDA, M. y NAVARRETE MARTÍNEZ, E. (2007): “Real Academia de Bellas Artes De San Fernando. Relación general de académicos”. [www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/general\\_de\\_academicos/relacion\\_general\\_de\\_academicos.pdf](http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/general_de_academicos/relacion_general_de_academicos.pdf) (acceso: 23-IX-2014).
- GUILLÉN NAVARRO, J. (2004): “Introducción a la Música tradicional de la provincia de Albacete”. *Música Tradicional de la Provincia de Albacete*. Zahora, 40: 15-55. Diputación de Albacete. Albacete.
- G. R. G. (1962): “La lírica del Quijote y Sancho Panza”. *Lanza*, 6-III-1962: 3. Ciudad Real.
- MORENO GUIL, M. D. (2014): *La canción con piano de Joaquín Rodrigo. Un estudio poético-musical y psicoeducativo*. Tesis Doctoral. Universidad de Córdoba. Inédito.
- MOYA MALENO, F. J. (2011): “Los registros sonoros de Alan Lomax en La Solana y Villanueva de los Infantes (1952): un patrimonio inmaterial del Campo de Montiel”. *Revista de Estudios del Campo de Montiel*, 2: 221-262, CECM. Villanueva de los Infantes.
- (2015): “La misteriosa relación de Infantes con las «Diez canciones populares sobre la Lírica del Quijote» de Pedro Echevarría”. *Balcón de Infantes*, 275: 21. Grupo editorial “Balcón de Infantes”. Vva. de los Infantes.
- (2018): “La obra musical de Pedro Echevarría”. En F. J. Moya Maleno y P. R. Moya-Maleno (eds.): *Pedro Echevarría Bravo. Músicas y etnomusicología en La Mancha*: 103-150. Centro de Estudios del Campo de Montiel. Almedina.
- MOYA MALENO, J. L. y GONZÁLEZ, M<sup>a</sup>. (2015) (interpr.): *Diez canciones populares sobre la Lírica de Don Quixote y Sancho Panza. Pedro Echevarría Bravo*. CECM y MUSINFA. Ciudad Real. CD.
- NAVARRO JUSTICIA, E. (2014): *Pedro Echevarría Bravo: tras las huellas de un etnomusicólogo en La Mancha*. ESMUC. Inédito.
- PANIAGUA, E. (1984): “Diez melodías escuchadas”. *Lanza*, 04-III-1984: 12. Ciudad Real.
- RUIZ TARAZONA, A. (1997): *Notas al programa del Ciclo integral de canciones de Joaquín Rodrigo*. Fundación Juan March. Madrid.
- SAINZ DE LA MAZA, R. (1949): “El canto popular manchego y el Maestro Echevarría”. *Diario ABC*, 10-V-1949: 29. Madrid.



*Las canciones manchegas para piano y voz de Pedro Echevarría...*

SUÁREZ PAJARES, J. (2002): “El periodo de entreguerras como ámbito de estudio de la musicología española”. En *Id.* (coord.): *Música española entre dos guerras. 1914-1945*: 8-17. Archivo Manuel de Falla. Granada.

**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 &amp; 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



