

Reestudio de La Danza del Paloteo a la Virgen de la Cruz en Lezuza

ESTHER NAVARRO JUSTICIA*

Musicóloga (ESMUC). Editora del Fondo de Música Tradicional del CSIC-IMF

Recibido: 21-VIII-15

Aceptado: 21-X-15

RESUMEN

Entre 1935 y 1950 el musicólogo, compositor y por aquel entonces director de banda del Tomelloso Pedro Echevarría Bravo recorría el vasto terreno manchego en busca de su música popular. Escrita de su puño y letra y dictada por la voz del pueblo, se conserva prácticamente intacta en el Fondo de Música Tradicional del CSIC la partitura datada en 1949 de una danza de Lezuza cuya práctica puede remontarse al siglo XVI. Actualmente esta danza se sigue practicando en dicha localidad. A partir de la pieza transcrita por Echevarría y su reestudio *in situ*, en el siguiente artículo pretendo analizar, haciendo énfasis en el texto musical, la pervivencia y los cambios en la tradición, así como sus posibles causas.

PALABRAS CLAVE: Pedro Echevarría, Lezuza, Pita, Dulzaina, Folklore, Música tradicional.

ABSTRACT

Between 1935 and 1950 musicologist, composer and at that time Tomelloso band conductor Pedro Echevarría Bravo toured the wide manchego territory in search of its popular music. Written by his own hand and dictated by the people's voice, a Lezuza dance score dating from 1949 is almost fully intact and preserved in the Traditional Music Holdings of CSIC, and its practice can be traced back to the sixteenth century. Currently, this dance is still practiced in the village. From the piece transcribed by Echevarría and its restudy in situ, in the following article I analyze, making emphasis on the musical text, the survival and changes in tradition, as well as their possible causes.

KEYWORDS: *Pedro Echevarría, Lezuza, Pita, Dulzaina, Folklore, Traditional music.*

* e.navarro.justicia@gmail.com

INTRODUCCIÓN

En octubre de 2013 entré a formar parte del equipo de colaboradores del proyecto-web del Fondo de Música Tradicional en la Institució Milà i Fontanals del CSIC, en Barcelona¹. Comenzó entonces una ardua tarea de digitalización y edición de más de mil piezas de música popular manchega que Pedro Echevarría entregó a la Sección de Folklore entre 1946 y 1949. La razón que me llevó a encargarme de dicho investigador fue, por un lado, su monumental labor de recopilación en La Mancha, sobre la cual sólo conocíamos una pequeña parte publicada en su *Cancionero Musical Manchego* y en la cual se sustentó mi investigación. Por otro lado, el cariño que le tengo a la tierra que vio nacer a mi familia y el vínculo que la posguerra no pudo romper, a pesar de tener que huir del hambre hacia otras tierras. En febrero de este año pasado 2014 me escribía el musicólogo y sin embargo amigo Julio Guillén para darme una noticia. El dulzainero en Lezuza desde el año 2000, José Javier Tejada Ponce, revisando los materiales de Echevarría que yo había publicado recientemente en la web del FMT, había visto un fragmento de la *Danza del Paloteo a la Virgen de la Cruz* que se había perdido, pues ya no formaba parte de la melodía que él suele tocar todos los años para esa danza². Sin pensármelo dos veces empecé a organizarme para estar en Lezuza el día 3 de mayo, día en que se realiza dicha danza.

A través de los principales elementos de esta fiesta, me propuse hacer un análisis comparativo entre los datos aportados por Echevarría y los aportados por el trabajo de campo que llevaría a cabo para este estudio. Esto podría revelar no sólo cambios en la tradición ligados a determinados procesos sociales u otros factores que en un principio no se tienen en cuenta o se pueden pasar por alto a la hora de otorgarle un recorrido y un valor históricos, sino también la relatividad a la hora de establecer conclusiones desde uno o varios puntos de vista subjetivos.

Este estudio refleja, por encima de todo y lejos de ser pretencioso, esos agujeros, ese compendio de aparentes contradicciones, ambigüedades y datos incompletos con los que se topa el etnomusicólogo en calidad de observador participante y que pueden ser el detonante de nuevos planteamientos en la disciplina³.

¹ www.musicatradicional.eu

² El ID de la pieza en la página web del FMT es C35-082.

³ Una parte de la información adquirida en este trabajo de campo ha sido proporcionada por el dulzainero José Javier Tejada Ponce, a quien tuve el placer de entrevistar y a quien debo agradecer su siempre afable atención.

LA RIQUEZA Y DIVERSIDAD DE LA TRADICIÓN MUSICAL EN LA MANCHA Y EL CAMPO DE MONTIEL

RAMÍREZ: - *Y ¿qué coplas ha recogido usted que pueda atribuir... en fin, que pueda englobar, enmarcar, encuadrar en ese marco de su conferencia?*

ECHEVARRÍA: - *Pues muchas, porque, por ejemplo, la del Quijote... hay una que dice “Toledo me da voces, Madrid me llama, y el Toboso me dice, que no me vaya”. ¡Se ve bien claro que es un suspiro del Quijote a su amada Dulcinea!*

R: - *¿Y la música de todo eso?*

E: - *Pues a través de seguidillas, o a través de romances...*

R: - *¿Son todas seguidillas?*

E: - *No. Seguidillas, canciones de arada, de siega, de trilla, romances y... canciones de vendimia... está todo en el pueblo.*

R: - *Y ¿dónde ha encontrado usted los rastros de todo eso?*

E: - *Pues más es en el Campo de Montiel histórico, si... al fin y al cabo...*

R: - *Pero se conservan ¿en qué forma, esos vestigios?*

E: - *Pues a través del pueblo, el pueblo. Mujeres de ochenta años, de noventa... [Ininteligible] una mujer de –murió hace tres o cuatro años– pero tenía 114 años, la hermana Bernardo Patón, se llamaba⁴. Y recordaba.*

R: - *Recordaba canciones.*

E: - *¡Y mayos! Que el mayo es el canto a la mujer tal y como Dios la ha “creao”. ¡Es la única región! ¿Eh? ¡El mayo! Que va describiendo “tus ojos, tus pechos, tus labios, tus manos, tu... ¡En fin!*

R: - *Se llama mayo.*

E: - *¡MAYO! ¡Canto a la mujer! ¡A la doncella!*

R: - *Es un género de canción.*

E: - *Un canto, un género de canción, que va describiendo ¡a la mujer desnuda, tal como Dios la ha hecho al mundo! ¡Belleza! Canto a la doncella, le llaman. Son maravillosas esas cosas.*

Este es un fragmento de una entrevista realizada por Hernando Ramírez, locutor de Radio París, a Pedro Echevarría, estando este último de paso por Francia. En ella, Echevarría comenta la relación que guarda su etnografía con el territorio geográfico e histórico manchego y nos habla del mayo, sobre el que ya hay nume-

⁴ Enlace a la ficha del informante en la web del FMT: <http://musicatradicional.eu/node/3374>

rosos estudios en La Mancha, como algo único a destacar. Pero también menciona la gran variedad de folklore que guardan estas tierras. Lo cierto es a estas alturas todo el mundo debe saber que no todo se queda en la seguidilla manchega. Torrás, malagueñas, meloneras o boleras, fandangos, pardicas, jotas, jerigonzas, rondeñas, romances, gañanadas, aguilanderos, rogativas, danzas de cintas, espadas, banderas, garrotes, palos y un largo etcétera, conforman toda la riqueza musical manchega. Buena cuenta de esta variedad ya han dado investigadores como Manuel Luna (1985) o Julio Guillén (2003). Pero como todos sabemos, la Guerra Civil afectó a la continuidad de las tradiciones y la despoblación de las zonas rurales y las modas urbanas también fueron causa de olvido. En la época de la dictadura de Franco, el estudio del folklore en España aún estaba impregnado de literatura alemana, siguiendo la estela de teorías evolucionistas y muy ligado a los nacionalismos. Echevarría (2005: 153), en su cancionero, escribe:

«Ante la presencia de estas sencillas coplillas, puede afirmarse, sin temor a equivocarse, que el pueblo manchego siente la verdadera música natural, que tanto gustaba a Pedrell, heredada tradicionalmente de sus antepasados, como la prenda más preciosa y codiciada».

Las costumbres rurales se consideraban manifestaciones del “verdadero espíritu del pueblo”. El campo era el lugar perfecto para ir a buscar esa “inocencia”, “espontaneidad” y “pureza” que podían definir la esencia de una cultura “no corrompida” por las ciudades. Se quiso dar esa imagen utópica de una sociedad española ligada a sus tradiciones y unida por los ideales. Y como bien explicó Susana Asensio (1997), las prácticas musicales, después de ser recopiladas en cantidades ingentes por colaboradores y misioneros del Instituto Español de Musicología y por la Sección Femenina entre 1944 y 1960, pasaron por un proceso de selección para después simplificarse, adaptarse y estandarizarse lo que se llamó folklore regional. Esto no es un dato nuevo, pero es importante recalcar que tampoco lo sería para muchos en plena dictadura. Ya en 1949, Echevarría Bravo dejó caer con elegancia en “El folklore y su relación con el Municipio” el siguiente comentario:

«Mucho se ha conseguido ya, sin duda alguna, al incorporar el Instituto Español de Musicología al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, el cual, desde su fundación, viene dedicando todos sus afanes y desvelos en la formación del Cancionero popular español, organizando anualmente un concurso nacional (que cada día tiene más adeptos) al que suelen concurrirlos mejores investigadores y folkloristas de España. Algo parecido, pero en menor escala, ha realizado la Sección Femenina de F. E. T. y de las J. O. N. S., al resucitar, por mediación de sus afiliadas, las más bellas páginas de nuestros cantos y danzas. Sin embargo, esta labor, tan penosa, y al mismo tiempo tan ingrata, desconocida y muchas veces desgraciada, debe ser secundada por el Estado, a través del Municipio. Para ello nada sería mejor que el Instituto

Reestudio de La Danza del Paloteo a la Virgen de la Cruz en Lezuza

de Estudios de Administración Local o la Dirección General del Ramo ordenase la total recopilación de la canción popular española, valiéndose del personal técnico y capacitado cual es el Cuerpo de Directores de Bandas de Música Civiles [...]. De este modo, muchos romances, tonadas y cantigas que duermen el sueño de los justos por esos pueblitos de Dios, pasarían a formar parte de nuestras artes plásticas, rítmicas y folklóricas, de nuestra sociabilidad, de nuestros sentimientos y expresión, de nuestra vida rural, de nuestra casa, ajuar y moblaje, de nuestro pastoreo, de nuestros típicos trajes, en una palabra, de nuestro modo de ser. Da pena ver, como me ha ocurrido a mí, durante mis andanzas por tierras de la Mancha, el abandono en que se hallan en algunos Municipios muchos documentos oficiales y otras joyas de arte que [...]».

En La Mancha, otras prácticas descritas principalmente por Pedro Echevarría –aunque en el Fondo de Música Tradicional del Archivo de Etnología y Folklore de Catalunya también hay material de la mano de Bonifacio Gil, Magdalena Rodríguez, Antonio Granero, Ricardo Olmos o Marius Schneider– no corrieron la misma suerte que las seguidillas y quedaron relegadas a un segundo plano, así como muchas más que no se fijaron sobre el papel y se “olvidaron”. Pero el ensombrecimiento de la diversidad de elementos articuladores de las tradiciones musicales en la comunidad manchega no dejó indiferente a muchos. No hay más que fijarse en la línea etnográfica que siguen las publicaciones desde la segunda mitad de los años setenta en torno al folklore, con énfasis en el particularismo local, consciencia de un “antes” y un “después” y reflexiones sobre el estado de conservación⁵.

Aun así, es un dato relevante que Enrique García Solana (1919-1983), periodista destacado, residente a lo largo de toda su vida en Munera, entregado a La Mancha y a la imaginaria quijotesca, pasara por alto danzas de palos de la provincia de Albacete como las que se bailan en Lezuza y cuya melodía dictó el sacristán de la misma Munera, o las de Chinchilla, Tarazona de la Mancha y Villarrobledo. Sin sobrepasar límites manchegos, tampoco mencionó las que se bailan, en sus respectivos contextos, en Iniesta, Villalgordo del Júcar, Belmonte, Las Pedroñeras, Santa María del Campo Rus, Mota del Cuervo, Villanueva de Alcardete, Huete o Villacañas –estas tres últimas publicadas en el Cancionero Popular Manchego de Echevarría en 1951–. En su “Biografía de Lezuza”, García Solana (1978: 98) escribe que los danzantes

⁵ Por citar unos cuantos, Manuel Luna (1975, 1985), María del Carmen Medina (1978), Carmen Juana Pérez (1981), Luís Palacios Peña (1981), Agustín Tomás (1981), Ramona Ciudad (1985), Pedro Yugo (1985), José Manuel Fernández (1987), Juan Francisco Jordán y Antonio Carreño (1988).

«marchan delante de la procesión ejecutando unas danzas ancestrales, sin que haya ningunas otras que puedan parecerse en el resto de la provincia. Vienen a ser pues las reminiscencias de los gustos impresos en la villa por sus primeros pobladores cristianos que debieron ser del norte de la Península, porque allí sí las hay de éste tipo».

Es cierto que algunas de estas danzas no han gozado de total continuidad en el tiempo. Algunas ya no se bailaban en esa época, como las de Villarrobledo (Moreno, 2001: 68), Tarazona o Villalgordo (Luna, 1985: 116) o fueron censuradas durante algunos años de la posguerra, como ocurrió en Camuñas. En cualquier caso, todos estos ejemplos corroboran que la danza de paloteo de Lezuza no es un hecho aislado, ni el conjunto de este tipo de danzas rituales en la Mancha es algo excepcional y poco conocido. Manuel García Matos (2012: 270), en su artículo *Música y danza popular* nos introduce los “Bailes rituales” con estas palabras:

«La [danza] que por toda España vemos más difundida y cultivada es la que dicen de paloteos o de palos, que, según es sabido, tiene una repartición universal. [...] Es inmensa la cantidad de combinaciones de paloteados que en España ofrece esta danza; tantas como pueblos la poseen».

En la mayoría de los casos en los que se bailan estas danzas, suenan o han sonado la dulzaina y el tambor, instrumentos que también han ido perdiendo su relevancia en torno al tipismo folklórico-manchego, sobre todo por haber sido sustituidos por otros instrumentos como el clarinete o el saxofón integrados en una banda de música (Tejada, 2008: 85; García, 2009: 337). El trabajo de José Javier Tejada Ponce, en la línea de la “recuperación” –aunque se puede decir que, más que recuperar, hace justicia a la dulzaina como elemento articulador y no anecdótico de las manifestaciones musicales en La Mancha– analiza la evolución organológica del instrumento en la Península, reafirma la antigüedad de su uso y lamenta la falta de protagonismo que se le ha dado en La Mancha en escritos anteriores al siglo XX e incluso *«la escasez de fuentes documentales en este siglo referentes a la tradición musical popular en nuestra provincia [Albacete]»*. Aporta testimonios a través de fuentes literarias, iconográficas y orales y menciona bastantes casos, entre los cuales está el de Lezuza.

Lezuza es un pequeño municipio de la provincia de Albacete situado en el límite del Campo de Montiel geográfico (Serrano, 2013). En Lezuza las fiestas de mayo se celebran en honor a la Virgen de la Cruz pero son conocidas también como “fiestas de la pita” debido al protagonismo que tiene la dulzaina. El pueblo celebra la llegada del nuevo mes cantando los mayos el día 30 de abril en la ermita. Aclaremos que, aunque pueda existir un eje articulador alrededor de la alegoría “mayística”, la celebración de los mayos en Lezuza es un evento independiente a las fiestas de la Virgen. Es el día 2 de mayo cuando la dulzaina anuncia el inicio

de las fiestas. Se marcha entonces en procesión hasta la ermita, situada fuera del pueblo, donde fuera depositada semanas antes –el 25 de marzo– la imagen de la Virgen de la Cruz. Mientras se carga la imagen hacia el exterior, la banda municipal interpreta la *Marcha de Granaderos*, y los danzantes bailan por primera vez. Después, la imagen se lleva hasta la iglesia de la Plaza Mayor y al finalizar la misa bailan de nuevo. En la web del ayuntamiento se puede leer: «*En este día bailan los danzantes, una de las más antiguas y genuinas manifestaciones del folklore tradicional de la provincia de Albacete*». El día 3 de mayo es el día de la fiesta principal. En el ofertorio de la misa se ejecuta otra danza y al sacar la imagen, de nuevo sonando la *Marcha de Granaderos*, comienza la procesión. El “Tío la Pita” –el dulzainero– y doce danzantes que, según fuentes orales, representan a los doce apóstoles, acompañan a la imagen por todo el pueblo junto con la banda. A la vuelta, en la Plaza Mayor, se repiten todas las danzas, que son tres, en honor a la patrona. El día 4 tiene lugar la Corrida de la Bandera, una coreografía que pone a prueba la destreza del que la ejecuta⁶.

Aprovechando las ventajas de YouTube, “colgué” los vídeos de las tres danzas y la procesión de la Virgen que registré el día 3 de mayo de 2014^{7 8 9 10}. Recomendando seguir el texto con una referencia audiovisual para su mayor comprensión (Navarro, 2014). Julio Guillén, quien estuvo presente en mayo de 2014 en Lezuza dirigiendo el documental –publicado este verano de 2015– *Dos fiestas de mayo en la Provincia de Albacete*, aporta más información y grabaciones de entrevistas a organizadores y participantes que pueden complementar este estudio.

En cualquier caso, cabe considerar que cualquier testimonio, incluido el mío, no se puede considerar como algo puramente objetivo, sino como una vivencia subjetiva que delimita un espacio temporal, limitada también por los medios de los que se dispone y la cual, posteriormente, se reconduce a través de otros filtros como los objetivos propuestos, el soporte en el que será presentada y por supuesto, el recuerdo. Trabajando con fuentes orales, vivencias subjetivas o fuentes secundarias como otros artículos, el grado de veracidad de las conclusiones debería contrastarse con una investigación más profunda para cada punto, pero sirva este estudio como premisa para muchas otras iniciativas que completarían todo lo aquí expuesto.

⁶ Para detectar cambios en esta danza, consultar Useros (1980) y Guillén (2015).

⁷ Enlace a la Seguidilla de Paloteo: http://youtu.be/B_F8kIP3rNE

⁸ Enlace a la Danza de Vestir el Palo: <http://youtu.be/6iPAhZKYqRo>

⁹ Enlace a la Jota de Paloteo: www.youtube.com/watch?v=hv_8TqtzNIU

¹⁰ Enlace al vídeo de la procesión: www.youtube.com/watch?v=xVI2I-0u4gM

ELEMENTOS DE ANÁLISIS

Son cuatro los principales elementos que constituyen la celebración de estas fiestas en la actualidad y que giran en torno a las danzas. Veamos cuáles son, en qué consisten y algunos de los cambios más significativos que se han detectado en ellos.

1. LA VENERACIÓN POPULAR A LA IMAGEN DE LA VIRGEN DE LA CRUZ

La práctica y devoción religiosas es algo aún arraigado sobre todo en las zonas rurales, generalmente de carácter más conservador. Las manifestaciones musicales están muy ligadas tanto al ciclo vital como al calendario litúrgico. Mayo es el mes de las flores y para la Iglesia es el mes de María, y qué mejor momento que éste para rendir homenaje a la patrona del pueblo. Es muy mencionado que la Iglesia “utilizó” las tradiciones populares para su labor de cristianización a través de la sustitución de elementos paganos por cristianos. Cabe la posibilidad de que se sustituyera la fertilidad de la mujer como objeto de devoción por la figura femenina de la Virgen, aunque estas dos se veneran paralelamente. El mayo pagano es una oda al cuerpo de la mujer, a la fertilidad y a la llegada de la primavera. También es una oda a la Virgen y se acompaña de celebraciones litúrgicas, procesiones y ofrendas¹¹.

Me permito exponer aquí una observación y reflexión personal en cuanto a la interpretación de la *Marcha de Granaderos* al sacar la imagen de la iglesia, pues es un hecho que ya ha sido objeto de discusión en la comunidad etnomusicológica. En las fiestas litúrgicas es una tradición muy extendida en todo el país. El uso social del objeto musical es algo que acaba moldeando su significado. Se convierte en símbolo cuando sustituye la expresión de un sentimiento o comportamiento social determinado (Merriam, 1964). La *Marcha de Granaderos* campa por el nacionalismo español desde el siglo XVIII y aunque entre sus numerosos textos está el dedicado a la Virgen María –“La Virgen María es nuestra protectora, con tal defensora, no hay nada que temer”–, su simbología se aferra fuertemente a la memoria del patriotismo franquista, que condujo sus emociones puramente militares a través de

¹¹ Reconozco que es peligroso generalizar por defecto en cuanto al origen pagano de todo este tipo de manifestaciones populares, pues muchas afirmaciones se han hecho en un contexto ideológico y con intenciones determinadas (véase, por ejemplo, Atienza, 1995). Sería interesante profundizar en esta cuestión a través del pensamiento de Pelinski, en cuyo libro (2011) presenta un capítulo elaboradísimo y muy interesante en este sentido.

la política, la religión y elementos de la cultura popular. La falta de texto oficial para esta pieza ha propiciado su papel como símbolo y a la vez la proliferación de letras en clave burlesca, contrarias al significado que se le ha otorgado, las cuales seguramente muchos hemos cantado en el patio de la escuela. Banderas e himnos siempre han tenido en España poca unanimidad y, en ciertos momentos, han cobrado más fuerza símbolos que representan más que unión, oposición. Y es normal, puesto que con un sólo objeto se ha pretendido unificar a muchos individuos que en realidad piensan de forma diferente. En Lezuza, aparentemente, no hay controversia relacionada con las connotaciones políticas de *La Marcha* y todo el mundo participa con respeto y aire solemne de este momento, pero esto no es algo que suceda en otras localidades. Me parece interesante citar aquí a Antònia Oliver, que nos expone el caso de la localidad mallorquina de Felanitx (Oliver, 2006).

2. LA HERMANDAD DE MAYORDOMOS DE LA VIRGEN DE LA CRUZ

Esta agrupación civil en torno a la parroquia está documentada desde el año 1598 (Tejada, 2008: 42). De aquí se deduce que, de una manera u otra, la actividad de la hermandad tiene más de 500 años y que ha podido subsistir pese a la presión de la Iglesia, con especial énfasis en el siglo XVIII, para la extinción de formaciones laicas en torno a rituales festivos (Luna, 2002). Y, aunque Lezuza fue “reconquistada” en 1213, cabría considerar también la posibilidad de que el origen de la tradición fuera pagano –Tejada, en su estudio, expone las diferentes teorías en torno al origen de las danzas de palos de Lezuza–.

Los Mayordomos eran los organizadores de las fiestas, aunque en Lezuza actualmente es el ayuntamiento quien se encarga de esto. En su “biografía” de Lezuza, García Solana describió la función principal de la Hermandad: sufragar los gastos de las fiestas (García, 1978: 98). Así lo describe también Carmina Useros (1980). Por lo tanto podemos considerar que el cambio es algo relativamente reciente. Las consecuencias de éste son diversas, buenas o malas según por dónde se miren. Actualmente se podría considerar positivo el hecho de que los gastos se asuman entre todos los ciudadanos y no por los Mayordomos, como se hacía antiguamente y se sigue haciendo en otras localidades. Pero entonces el cargo era sinónimo de distinción y la recompensa era una puerta abierta al cielo, literalmente. Así consta, comenta Tejada, en una bula papal conservada en Lezuza. Además, según García, en 1976 el número de Mayordomos superaba los 600 y las fiestas se costeaban entre todos. A pesar del cambio, en el que probablemente la despoblación habrá tenido su papel, la Hermandad no ha desaparecido y aunque la figura del Mayordomo no tenga cargo de autoridad especial como en otras localidades,

sigue tomando parte activa en la organización y representación de las danzas. En el audiovisual, el Maestro de Danzas Juanma Padilla “El Curro”, que camina en el escenario con una vara, es también mayordomo.

Otro aspecto de este cambio es que, si el ayuntamiento financia, el ayuntamiento decide. Actualmente es la banda municipal la que ejecuta la melodía de la danza de la corrida de la bandera. Anteriormente era el “Tío la Pita” quien tocaba los pasodobles que la acompañan. Esto ya se podría considerar “una pérdida” en la tradición si nos basamos en el propósito que han perseguido muchas investigaciones anteriores y que también amparó la empresa del Instituto Español de Musicología con la Sección de Folklore. El objetivo de esta sección era «*salvar y redimir del olvido y de una pérdida irreparable nuestra canción popular, sistematizando y patrocinando la recolección de piezas*» (*Memoria de la Secretaría General, 1944: 177*). Pero cabría preguntarse qué es lo que había antes de la moda de los pasodobles, de la *Marcha de Granaderos*, o de la *Danza del Paloteo* actual, cuyos cambios veremos más adelante.

3. LOS DANZANTES

Sus danzas, como comenté, son tres: la *Jota de Paloteo*, la *Seguidilla de Paloteo* –que, como apunta Tejada, dista rítmica y melódicamente de ser una seguidilla manchega tradicional– y la *Danza de Vestir el Palo*. La *Danza del Paloteo* de Echevarría corresponde a la *Seguidilla de Paloteo* aunque, como veremos, guarda relación con la melodía de la *Danza de Vestir el Palo*. Hay diferentes momentos y lugares en los que se bailan durante las fiestas. El día 2, se baila la *Jota* delante de la ermita a la salida de la Virgen y las tres en la plaza mayor; el día 3 se baila la *Jota* en el ofertorio de la misa delante del altar y después de la procesión se bailan de nuevo las tres danzas en la Plaza Mayor.

Los cambios que se pueden apreciar actualmente en relación a las danzas también son varios. El primero es un cambio por imposición y tiene que ver con la prohibición de este tipo de representaciones dentro de los templos en el año 1777 por voluntad de Carlos III. La realización de la jota dentro de la iglesia es de reincorporación reciente (Tejada, 2008: 46). El momento y orden de ejecución de las danzas es algo que también ha ido cambiando progresivamente. Echevarría (1949) empieza explicando que la danza del paloteo tiene lugar el 3 de mayo. Podemos pensar, o bien que no vivió las fiestas por lo menos en su totalidad y que se basó en la descripción del párroco, o bien que aportó sólo una cantidad limitada de información para explicar la danza en su recopilación. En cualquier caso, como no

lo justifica, nunca lo sabremos. En su descripción, Echevarría incluye un previo a la danza que consiste en entrechocar los palos y que actualmente no se hace. Sigue diciendo que después de esta danza –habla de una danza de paloteo– se procedía a “vestir el palo”. Esta última danza se dividía en dos partes. La de “vestir” se hacía por la mañana, y la de “desvestir” por la tarde. Ahora se viste y desviste dos veces consecutivas. Otro pequeño detalle de la descripción de Echevarría es que, después de la procesión, los danzantes eran obsequiados con dulces en la casa del alcalde y mayordomos, mientras hoy en día se les lanza monedas al finalizar la *Danza de Vestir el Palo*. También explica que en la procesión, los danzantes iban detrás de los músicos y de la imagen de la Virgen sin bailar y recitando rogativas. Actualmente marchan delante de la imagen “en silencio”. La descripción de García Solana, sin embargo, revela que los danzantes «*marchan delante de la procesión ejecutando unas danzas ancestrales...*» –. Según éste, lo que tenía lugar después de la procesión y las danzas, llegando a la plaza, era la *Danza de Vestir el Palo*. Vemos que ninguna de las tres descripciones de las que disponemos coincide plenamente con las demás. A pesar de estas diferencias, el día principal se mantiene como el día 3 en las tres y desde 1978, el día que se lleva la Virgen a la ermita, el reencuentro el día 2 y el día de la fiesta principal se mencionan tal cual¹². Como apunte, las vestimentas de los danzantes tampoco difieren de las que se pueden ver en la foto de García Solana.

El último cambio a destacar es que los danzantes, actualmente (2014), son niños de ambos sexos. Tejada nos explica que, según testimonios locales y fotográficos, «*el último año en el que danzaron mayores fue en 1999, aunque entonces era un grupo de ambos géneros, como se configuraba desde los 70*». Sin embargo, no todos los años fue así, pues en la etnografía de García Solana (1978: 98b) se muestra una fotografía de los danzantes donde sólo aparecen adultos varones –o eso parece–. Como apunta Tejada en su monográfico sobre la dulzaina, puede que el protagonismo actual de los niños sea una consecuencia del proceso de “folklorización” de las danzas (léase Martí i Pérez, 1992 para una mejor comprensión), que antes constituían un serio acto de solemnidad y una ofrenda a la patrona del pueblo. Pero por otro lado puede que gracias a estos niños se compense la falta de interés en los adultos y se evite que esto sea la causa de la desaparición de las danzas en un futuro¹³. El escenario que se levanta para la exhibición de

¹² Parece ser que entre los años 1980 y 1983 las danzas se dejaron de hacer. Así lo explica el maestro de danzas, Juanma Padilla, quien se inició en 1974, en el documental dirigido por Guillén (2015). Desde el 1983 las danzas no han tenido interrupción alguna.

¹³ El cambio llegó de nuevo en las fiestas de mayo de este año 2015, en las que se incorporó de nuevo un grupo de adultos varones que también bailó las tres danzas en la plaza mayor, aunque no participó, como sí hace el grupo de niños, en la romería y en la procesión. Es

los actos también responde a esa transformación de la tradición en “espectáculo folklórico” y a una concepción más pragmática de la celebración. De esa manera, tanto la población como los turistas “de paso” pueden observar las danzas más cómodamente y en menos tiempo. Este escenario ha sido causa de desaparición de otro personaje presente antiguamente en las danzas: “el tío de la pelota” (véase Tejada, 2008: 45).

4. EL DULZAINERO, CONOCIDO POPULARMENTE COMO “EL TÍO [DE] LA PITA”

Esta figura implica tres elementos de análisis: el músico, el instrumento y la partitura. Javier Tejada, durante la entrevista en Lezuza, afirmó que cuando comenzó con la “pita”, esta práctica estaba olvidada en Albacete, y que en Lezuza, por ejemplo, se tocaba el repertorio con clarinete. Hace algo más de 15 años que él es el dulzainero oficial de Lezuza y una parte de su tiempo la emplea, por un lado, en la investigación sobre repertorios tradicionales manchegos y testimonios que puedan arrojar luz a ese gran paréntesis de la práctica musical; por el otro, junto con Javier Cuéllar, dulzainero de Iniesta, elaborando repertorios de música tradicional que tocan con instrumentos tradicionales en distintas localidades a modo de concierto didáctico.

66 años atrás, Pedro Echevarría, debajo de su transcripción de la melodía de una de las danzas de Lezuza, inmortalizada en su cuaderno el 18 de mayo del año 1949, escribió que el informante, Eufasio Bautista Romero, por entonces de 48 años de edad, sacristán y organista de Munera, «*se la oyó tocar al pitero de Cañavate (Cuenca) en el pueblo de Lezuza (Albacete) donde es conocidísima por el vecindario en general*”. Tejada (2008: 35) escribe:

«En la mayoría de los casos, los dulzaineros no forman parte de la colectividad del pueblo –es forastero– más que durante las fiestas, renovando el compromiso de asistencia de año en año y creando ‘territorios de influencia’ de cada dulzainero o de cada saga de dulzaineros».

En tiempos de Echevarría eran los “piteros” de Cañavate los que iban a tocar a Lezuza y a otras localidades manchegas. Según el actual dulzainero, de la actividad de esta familia se tiene constancia desde el año 1880. Gracias al puntual trabajo de campo de Cuéllar y Tejada en abril de 2014, que consistió en ir en busca de los

curioso que en la década de 1970 el grupo de adultos fuese mixto y en el año 2015 se reincorporase a las fiestas sólo con hombres. Esta, según Tejada, ha sido la opción del maestro de danzas.



Fig. 1: Francisco Lucas, «pitero» de El Cañavate.



Fig. 2: Félix Lucas, «pitero» de El Cañavate.

descendientes de la saga para obtener más información, podemos saber quiénes eran los “piteros” que amenizaron las fiestas con su música desde finales del siglo XIX y hasta mediados del siglo XX. Las fotografías fueron cedidas por Agustín Lucas, nieto de Francisco (Fig. 1) e hijo de Félix (Fig. 2).

Lo más habitual era que los dos “piteros”, yendo juntos, tocaran “pita” y tamboril, instrumentos que se mantienen en la actualidad. Pero hay una clara diferencia entre esta generación de dulzaineros y el dulzainero actual. Hasta la mitad del siglo XX, su presencia era algo meramente funcional, siendo el repertorio permeable y con cabida para lo nuevo, como podremos comprobar más adelante. En la actualidad, esta figura se ha reposicionado formando parte de un discurso de identidad colectiva, discurso que se formula mediante una práctica a la cual se le ha otorgado un valor representativo, histórico y social. El repertorio es exclusivamente tradicional. El dulzainero, además, se ha convertido en un nuevo “guardián de la tradición”.

En lo referente al instrumento, Tejada ha podido encontrar datos sobre su uso continuado a través de sagas familiares, desde el siglo XVI hasta el siglo XX, donde, en un momento dado, se le pierde el rastro. El actual dulzainero supone que esta pérdida se debe al proceso de “folklorización del folklore” que se llevó a cabo durante la dictadura:

«La labor de los agentes era extraer los elementos más característicos de cada región para definir su identidad. La dulzaina se reconoció como tal en la vecina comunidad de Valencia y en Castilla, por lo que probablemente se le restó protagonismo en La Mancha. Además, había más pueblos con tradición dulzainera que dulzaineros y eso hacía que pareciera una tradición foránea».

Si a esto último le añadimos los movimientos migratorios de la posguerra, tenemos el cóctel perfecto para que la práctica desaparezca¹⁴.

Agustín Lucas también les mostró a Cuéllar y Tejada la “pita” (ca. 1900) con la que muy posiblemente se tocaba la melodía de la *Danza del Paloteo* que Eufasio Bautista oyó y posteriormente dictó a Echevarría (Fig. 3 y 4). El instrumento, a priori, podría darnos pistas para el análisis de la partitura de Echevarría –¿o viceversa?– más adelante.

Gracias a la publicación del FMT, se ha podido reincorporar una parte de la melodía que no estaba en la memoria colectiva. Pero curiosamente, el resto de la melodía tampoco es exacta a la que se toca actualmente. Esto nos lleva a preguntarnos por la causa de estos cambios. ¿Qué hubo entre el Pítero de El Cañavate y Javier Tejada que pudo incidir en la forma de la pieza? ¿El clarinete? ¿Los músicos? ¿Modas e influencias? Una de las claves puede ser los *dolçainers Els Meliton*. Ramón Asensi hace un recorrido histórico por la actividad musical de esta saga familiar. Los Melitón eran de Bétera pero ellos fueron los que sustituyeron a la saga de El Cañavate, y posteriormente siguió Juan Blasco, quien era conocido en Lezuza como El Gaitero de Bétera¹⁵. Juan Blasco ya había acompañado a los Melitón con el tabal anteriormente por la provincia de Albacete (Asensi, 2013: 7) y posiblemente heredó el apodo de ellos, ya que Blasco era de Valencia. Al tratarse de personas que no conocían el estilo en el que se interpretaban las piezas en

¹⁴ Son relevantes en esta línea los testimonios de los hermanos dulzaineros Demetrio y Gregorio García Moreno (Frutos y Tejada, 2015; Miguel, 2005).

¹⁵ Vemos que tanto Echevarría como los lugareños, en la misma época y en años posteriores a los “píteros” de El Cañavate utilizaron también el denominador “gaita” para designar el mismo instrumento. Echevarría, en la parte literaria del Concurso 35 donde describió la coreografía, le llama “pita”, y aclara “dulzaina o gaita manchega”. Sólo en el caso de Belmonte vemos una diferencia, pues anota que allí su nombre es “tururaina” (Echevarría, [1951]: 71).



Fig. 3: La «pita» de El Cañavate, parte frontal.



Fig. 4: La «pita» de El Cañavate, parte posterior.

Lezuza, es posible que empezaran a tocarlas “a su manera”, iniciando un proceso de adaptación que se ha mantenido hasta la actualidad, pues Tejada conserva las partituras del gaitero de Valencia y en ellas ha basado hasta ahora su interpretación. También es posible que los lugareños les enseñaran las piezas que tenían que tocar de una manera más simplificada o diferente a como lo hacía el “Pitero de El Cañavate”. Para poder percibir estos cambios más detenidamente, observemos los videos citados (Navarro, 2014) y las partituras. La siguiente transcripción (Fig. 5) corresponde a la pieza que le dictó Eufrasio Bautista a Echevarría en 1949:

No puedo asegurar que la transcripción de Echevarría o la interpretación del sacristán de Munera fueran fieles ni a la integridad de la melodía de la(s) danza(s) ni a su orden, factores que, por otro lado, podrían cambiar nuestra comprensión de los hechos. Hay muchas decisiones que se tomaron en la elaboración de los cancioneros y que carecen de justificación. La pieza consta de dos partes, una introducción –la parte que ya no se tocaba hasta este año 2014– y la parte de la danza, de 16 compases cada una. Hay que tener en cuenta que la primera parte, “Introducción”, corresponde a la melodía de la *Danza de Vestir el Palo* actual (Fig. 6). Como dice José Javier Tejada, es posible que su función fuera la de nexo de una danza a otra,

Fig. 5: Danza del Paloteo a la Virgen de la Cruz. Concurso 35 (1949). ID de la pieza: C35-082.

82 Allegretto
M. Traducción.
Danza del Paloteo a la Virgen de la Cruz.
(Generada en Secunda)

Danza

Dictada por Burguano Bantista Romero,
gaitero originario de 49 años, natural
de Alhama (Almería) quien se fue a
al piteo de Sevilha y volvió en el
puerto de Sevilha (Almería) donde se
convenció por el recado en piteo
de recopilar el día 18 Mayo 1949.

The image shows a handwritten musical score on a single page. At the top left, the number '82' is circled in blue. Below it, the tempo 'Allegretto' is written in red. To the right of the tempo, the title 'Danza del Paloteo a la Virgen de la Cruz' is written in red, with a subtitle '(Generada en Secunda)' in blue. The score consists of five staves of music. The first staff is a treble clef with a 2/8 time signature. The music is written in a simple, rhythmic style with many beamed notes. There are several annotations in red ink, including 'M. Traducción.' and 'Danza'. At the bottom of the page, there is a rectangular box containing a handwritten note in blue ink, which provides details about the composer and the date of the piece.

algo que antes era habitual, e incluso se puede suponer que funcionase como *leitmotiv*, aludiendo a un contexto melódico representativo. Los siguientes 16 compases corresponden a la *Seguidilla de Paloteo* actual (Fig. 7).

Otra posible explicación es que, por alguna razón, las melodías se hayan intercambiado con las danzas, o que todas se tocaran en una misma danza a modo de popurrí. Quizás por esto no se haga diferenciación, ni en Echevarría ni en García Solana, entre la *Seguidilla* y la *Jota*. Puede que formasen parte de un todo. De hecho, Tejada explica que la *Seguidilla* responde más bien a la estructura melódica de las torrás manchegas, y que la *Jota* es de “reciente” incorporación, pues en realidad es el vals *Yo te daré café* que hizo popular la cantante de variedades Paquita Robles “La Pitusilla” en la década de 1930¹⁶. Con este dato no podemos presuponer que por lo menos la totalidad del repertorio local y la partitura –como algo intocable– hayan estado siempre ligados a un sentimiento compartido de identidad estrictamente local. Las nuevas incorporaciones pueden explicar los “desajustes” rítmicos con la danza de los que también habla Tejada. El pueblo era totalmente permeable a la música y bailes cortesanos, a la música litúrgica, a la música de autor y a cualquier manifestación musical que se pusiera de moda. Una vez más vemos que detrás de la “tradicición” musical se esconde un sustrato de significación que el pueblo le ha dado al repertorio y que ha coartado su uso.

Seguidamente muestro las dos transcripciones que corresponden a la interpretación de José Javier Tejada (dulzaina) y “Cañero” (tamboril) el día 3 de mayo de 2014, siguiendo también el orden de la partitura de Echevarría: primero la actual *Danza de Vestir el Palo* (Fig. 6), cuya melodía corresponde a la introducción de la *Danza* (Fig. 5); segundo, la *Seguidilla de Paloteo* (Fig. 7), continuación de la melodía de la *Danza*, aunque el orden actual para ejecución de las danzas sea el

¹⁶ Enlace a la *Jota de Paloteo*: http://youtu.be/hv_8TqtzNIU. En realidad esta melodía es tremendamente popular en toda España y es difícil otorgarle un origen. Documentada y por orden cronológico, la encontramos en la *Sinfonía de la Reforma* de Mendelssohn (compuesta en 1830, estrenada en 1832 y publicada en 1868). En 1931 y con arreglo de Arámbaru, la grabó “La Pitusilla” y el texto aparece en su cancionero, publicado por la editorial Alas (Barcelona). El tema siguió siendo popular durante y después de la dictadura. El texto se vincula a la retórica falangista mediante el acrónimo CAFÉ: “Camaradas, Arriba Falange Española”. Posiblemente viajando hasta Rusia con las víctimas de la Guerra Civil Española, Dmitri Shostakóvich se la apropió en su *Waltz* n° 2 de la *Suite for Variété Orchestra* (1956). En la década de 1960 todavía encontramos versiones como la de Los Stop, o salta a la gran pantalla de la mano de Basilio Martín-Patiño en la película *Canciones para después de una guerra* (1971), de Roberto Bodegas en *Españolas en París* (1971) y posteriormente de Stanley Kubrick en *Eyes Wide Shut* (1999).

Danza de Vestir el Palo

Popular, Lezuza (Albacete).

Allegretto ♩ = 108

The musical score is written for four instruments: Dulzaina, Tamboril, Dul. (Dulzaina), and Tamb. (Tamboril). The Dulzaina and Dul. parts are in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The Tamboril and Tamb. parts are in bass clef with a 3/4 time signature. The Dulzaina and Dul. parts feature a melody with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The Tamboril and Tamb. parts provide a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The score is marked with a tempo of *Allegretto* at 108 beats per minute. The Dul. part begins with a measure rest followed by a five-measure rest, indicated by the number '5' above the staff.

Fig. 6: Transcripción de la Danza de Vestir el Palo actual.

Seguidilla de Paloteo

Popular, Lezuza (Albacete).

Allegretto ♩ = 108

The musical score is written in 3/8 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of three systems of staves. Each system has two staves: the top staff is for Dulzaina and the bottom staff is for Tamboril. The first system starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a tempo marking of 'Allegretto' with a quarter note equal to 108 beats per minute. The Dulzaina part begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The Tamboril part consists of a steady eighth-note accompaniment, also featuring triplets. The second system starts with a measure rest of 7 measures. The third system starts with a measure rest of 12 measures. The score concludes with a double bar line.

Dulzaina
Tamboril

7
Dul.
Tamb.

12
Dul.
Tamb.

Fig. 7: Transcripción de la Seguidilla de Paloteo actual.

inverso¹⁷. En la transcripción, he tomado como referencia el sonido “real”, tal y como deduzco que hacía Echevarría. Debido al registro audiovisual de las danzas, empatizar con su experiencia metodológica para la recopilación va a ser difícil, pero al fin y al cabo el resultado sigue siendo una transcripción de oído, todo lo fiel que pueda ser al sonido real de ese momento. Haré el papel de Echevarría transportado al siglo XXI. La importancia radica en que, más que inmortalizar la práctica musical para poder perpetuarla, como se pretendía en aquel momento, el resultado ayudará, además de a observar los cambios o permanencias en la partitura, a cuestionarse la fiabilidad de algunas de las conclusiones que puedan sacarse a partir de los datos obtenidos, algo que no se hacía en aquel momento.

En la *Seguidilla de Paloteo* (Fig. 7) he omitido los primeros 16 compases en 3/8 que el dueto tocó citando la transcripción de Echevarría de la *Danza del Paloteo* (Fig. 5) y empiezo en el segundo 0'24" de la grabación con la llamada de la “pita” a la danza –se observará que a pesar de la cita del dulzainero, el tamborilero no sigue el mismo patrón rítmico que transcribió Echevarría–. En ambas danzas la melodía se va repitiendo a intervalos irregulares. El número de compases de espera entre una vuelta y otra va a criterio del dulzainero. Esto responde muchas veces a una interacción con el movimiento de los danzantes o con las comprobaciones del Maestro de Danzas.

Ahora que tenemos las tres partituras y los vídeos, atendiendo a diferentes parámetros podemos poner de relieve algunas cuestiones relacionadas con los criterios de transcripción, observar las similitudes y los cambios más notables y saber a través de qué filtros se ha podido ir modificando la tradición o nuestra manera de observarla y entenderla, cuando se pretendía que una partitura fuera sin lugar a dudas un reflejo de la realidad para poder perpetuarla.

- **Sistema melódico.** La armadura de la transcripción de Echevarría (Fig. 5) es de *do* mayor, siendo la nota fundamental *do*. El ámbito es de *sol3* a *sol4*, siendo esta última nota la que arranca con la melodía¹⁸. El investigador no expone criterio alguno para las decisiones que tomó en la partitura, ni hay notas aclaratorias respecto al instrumento. Podemos partir de algunas hipótesis, aunque el terreno es resbaladizo. La primera, que la pieza hubiera sido dictada con una dulzaina, similar, por geografía y momento histórico, a la del pitero del Cañavate (Fig. 3, 4). Ciertas especificaciones en la partitura, como las ligaduras de expresión, el ámbito o el

¹⁷ Enlace al vídeo de la actual *Danza de Vestir el Palo* (Fig. 6): <http://youtu.be/6iPAhZKyqRo>. Enlace a la *Seguidilla* (Fig. 7): http://youtu.be/B_F8kIP3rNE.

¹⁸ En este artículo, las alturas están expresadas según la notación franco-belga, en la que el *do* central del piano (261,63 Hz) se denomina *do*₃.

nombre de “gaita”, pueden dar a entender por lo menos el uso del instrumento en el contexto de la fiesta. Para eso debemos entender mínimamente las características de la dulzaina, pero nos encontramos con varios tipos, varios modos de transcribir las melodías y varias teorías entre las cuales existen demasiadas diferencias y en algunos casos imprecisiones. Miguel Manzano (2009), etnomusicólogo con una amplia trayectoria de trabajo e investigación en Castilla y León, explica que en este instrumento se puede hacer sonar, en gran medida aún hoy en día,

«una escala mayor de una octava, de Fa#3 a Fa#4 aproximadamente, que se obtiene destapando sucesivamente los orificios del tubo, y una octava superior que se consigue por presión de los labios sobre la lengüeta».

Tejada, en su entrevista, explica que generalmente nos solemos mover entre dos mundos de dulzaina: la larga y la corta. En las cortas, la nota más grave que daría el instrumento sería un La, mientras las largas, como la que suena actualmente en Lezuza, *«son al estilo aragonés o castellano»*, siendo su nota más grave –al menos en su dulzaina, que es larga– sol. Aunque si leemos la propuesta para una estandarización de David García Freile, donde nos esboza un mapa de la dulzaina en la Península, vemos que su clasificación se basa en la nota más grave y no en el binomio larga-corta. Así pues, entre Aragón, Castilla-La Mancha y Castilla y León, la nota más grave oscila entre entre *la, sol o fa#* (García, 2009: 335). Hay que mencionar también el uso de la dulzaina con llaves, las cuales amplían sus posibilidades –vemos que ni la “pita” de Cañavate ni la de Tejada son de estas características–. La dulzaina, además, presenta la dificultad de que es un instrumento transpositor y susceptible de variar su afinación por múltiples razones que atañen no sólo a las características de la misma, sino también a factores externos como el clima o el intérprete. La dulzaina larga es un instrumento transpositor “en *fa*”. Así lo llama Marazuela (1981:16), lo cual significa que lo que se toca sobre el papel, suena una cuarta por encima. La dulzaina corta “está en *sol*”, es decir, suena una quinta por encima. En cuanto a las dulzainas antiguas, Agapito Marazuela escribió en su introducción al *Cancionero de Castilla* que

«La dulzaina antigua carecía de tonalidad determinada, en lo que influían varias razones y circunstancias, derivadas del hecho de ser unas más cortas que otras, cosa que ocurría igual con las cañas y con el tudel, siendo rarísimo que resultaran dos instrumentos en el mismo tono» (opus cit.).

En su monográfico, Tejada escribe que *«Analizando dulzainas antiguas conservadas en algunos municipios albacetenses y de otros lugares de la región, podemos decir que no existía un prototipo generalizado en cuanto a afinación»*. En este aspecto es interesante consultar las mediciones realizadas por David Sequí (Tejada, 2008: 23-25). Ante todas estas dificultades, sumando el hecho del protagonismo de la dulzaina en el ámbito popular, Federico Olmeda directamente llegó a la conclusión

de que la “gaita” era un mal para el músico y el repertorio (Olmeda, 1992:206). Juicios a un lado, estas condiciones dificultan mucho más el análisis a la hora de llegar a conclusiones sólidas. Al preguntarle a Tejada sobre el tipo de dulzaina que podría haber tocado la melodía de Echevarría, explica que

«en sonido real, la danza de la Seguidilla se hace coincidiendo la fundamental en do, siendo la primera nota sol. Si entendiésemos como sonido real lo que transcribió Echevarría Bravo, estarían tocando con la dulzaina larga».

Es decir, lo que para el “pitero” sería un *sol* en la dulzaina, en realidad suena *do*, una cuarta por encima, y esa es la primera nota de la danza. Pero a su paso por la casa de los Lucas, lo que vio Tejada fue un instrumento más bien de talla corta, que no sonaría una cuarta sino una quinta por encima, por lo que supuso que lo más lógico sería que la fundamental hubiera sido *re*. Lamentando el hecho de no haber podido determinar el constructor de estos instrumentos, consultó el tema con su lutier y éste llegó a la conclusión de que probablemente se tratase de un instrumento con diapason histórico y escala no temperada; la “pita” no era ni corta, ni larga; *«corta para ser en sol, larga para ser en la»* –refiriéndose a la nota base–. Por lo que concluye que es probable que fuera un tipo de dulzaina larga con su nota más grave un poco más alta. Es lo que se llama una “afinación brillante” y cambia ligeramente el timbre del instrumento. Siguiendo con esta premisa, Echevarría –si es que escuchó una dulzaina– debería haber oído un *do* un poco más alto, pero lo ajustó al *do* temperado o simplemente lo interpretó como *do*. Esta teoría se podría considerar presuponiendo que antiguamente la escala y la fundamental de la pieza fueran las mismas que las actuales, que aunque así consta en la partitura, no podemos asegurarlo.

Una segunda hipótesis es que la pieza no hubiera sido dictada con la “pita”, aunque a juzgar por el ámbito de la melodía y los detalles en los dos instrumentos, cabe la posibilidad de que tanto el sacristán de Munera como Echevarría conocieran sus características. También podría haber sido dictada con otro instrumento y que el sacristán de Munera no se ciñera a una altura en particular, a no ser que fuera petición del investigador. Es más, por poner un ejemplo, en la transcripción del *Pasacalle* de Barrax (Echevarría, 1947) se anotó: *«Dictada por la sastra Emiliana Culebros Pérez, de 63 años, natural de Barrax. Se recopiló el día 29 de Junio de 1947 y asegura habérselo oído a su madre»*. Personalmente me imagino a la señora tarareando y no dejando la aguja y el dedal a un lado para ponerse a tocar la dulzaina... aunque quién sabe. De todas formas hay que recalcar que las transcripciones de Echevarría, casi con toda seguridad, pretenden ser fieles a lo que se escucha, tanto en la forma musical como en el texto de las canciones. Si analizamos toda su recopilación, vemos armaduras poco habituales, amalgamas

similares a las que utilizó Federico Olmeda para, como puntualizó, “aproximarse” sobre el papel al ritmo silábico, incluso palabras escritas tal cual las oía aunque la pronunciación fuera incorrecta. Acorde con la ideología del momento, escribió Agapito Marazuela en su cancionero –con recopilaciones anteriores a 1915– que «*Habitualmente respetamos en todo el lenguaje que los antiguos utilizaron en estas canciones, trasladándose en su prístina pureza, ciñéndonos a la realidad cuanto nos fue posible*» (Marazuela, 1981:13). Podemos comparar *grosso modo* las melodías de dulzaina a las que puedo acceder y que transcribió en La Mancha – algunas aún sin catalogar en el AEFC–. Obsérvese la relación de datos en la Tabla 1.

Los datos de los que disponemos son insuficientes para despejar las incógnitas y nos confirman una vez más que intentar reconstruir una realidad en un momento y lugar determinados es prácticamente imposible. A pesar de que no figura ningún criterio académico en la transcripción de una pieza que implica un instrumento determinado, en ese contexto y en esa época, entiendo que no se pretendía ir en esa dirección. Lo más difícil entonces es determinar el tipo de dulzaina, cuando hay tantas diferencias y tipologías de informantes. Vemos que no hay una constante en cuanto a armadura, ámbito, altura o nota fundamental. Todas las piezas, eso sí, tienen una escala mayor, lo cual coincide con las posibilidades técnicas más simples de la dulzaina. Pero fijémonos en la modulación de la *Danza de los Palillos* de Mota del Cuervo. Fue dictada por un organista, lo cual implica una formación musical mínima. Miguel Manzano escribe:

“A duras penas se podían obtener en la dulzaina (o se pueden, cuando se trata de modelos sin llaves) sonidos alterados o cromatizados, a base de digitaciones de horquilla (tapar dos orificios en lugar de uno por debajo de uno destapado), de orificio medio tapado, y de diferente presión de los labios sobre la lengüeta. Los tres recursos son difíciles de emplear y requieren un largo entrenamiento. Por ello la inmensa mayoría de los dulzaineros se han limitado a su sonoridad básica”.

No sólo hay modulaciones que requieren la alteración de algunas notas, sino que hay muchísimas piezas cuyo ámbito melódico sobrepasa la octava, por lo general en un tono. Marazuela explica que con la dulzaina moderna (primera mitad del siglo XX), ya se podían hacer cromatismos que con la “antigua” no podían hacerse debido a su más corta longitud (Marazuela, 1981:16). En cuanto a las fundamentales, *do*, *fa* y *sol* están presentes en muchas piezas, siendo en general las más usuales en transcripciones de este tipo (Manzano, 2009). Aun así, en Cuenca, provincia de Cañavate, predomina el *fa* y encontramos dos piezas con *re* y ninguna con *do*, mientras las alturas fluctúan de una pieza a otra sin que podamos saber el motivo. Y si nos fijamos en las fechas, en Mota del Cuervo se recopilaron tres piezas el mismo día, todas con diferencias notables, fuentes diferentes y además, probablemente fuera del contexto festivo, pues la semana de Pentecostés, cuando

Tabla 1: Transcripciones de melodías de dulzaina de Echevarría

PIEZA	LOCALIDAD	PROVINCIA	FECHA	ARMADURA	FUNDAMENTAL	Ámbito	FUENTE1 (DEL INFORMANTE)	F2 (INFORMANTE)	F3 (TRANSCRIPCIÓN)
<i>Pasacalle (Son de gaita o dulzaina) por San Roque</i>	Barrax	Albacete	29 de Junio de 1947	Do mayor	Do	$Do_3 - re_4$	Madre de Emiliana	Emiliana Culebros Pérez, 63 años, sastra, natural de Barrax	Concurso 17. Inédita
<i>Danza del Paloteo a la Virgen de la Cruz</i>	Lezuza	Albacete	18 de Mayo de 1949	Do mayor	Do	$Sol_3 - sol_4$	El pitero de Cañavate (Cuenca)	Eufrasio Bautista Romero, 48 años, sacristán organista, natural de Munera	Concurso 35. ID de la pieza: C35-082
<i>Danza del Ofrecimiento a la Virgen de Gracia</i>	Belmonte	Cuenca	1946-1951	Re mayor	Re	$Re_4 - do_5$	-	-	Cancionero Popular Manchego. Grupo segundo, danza N° 62
<i>Danza de los Diablos. Pasacalle</i>	Huete	Cuenca	1946-1951	Do mayor	<i>Sol</i> / (se puede considerar un carácter mixolidio en la primera parte) y <i>Do</i> (resuelve aquí en la segunda)	$Sol_3 - la_4$	-	-	Cancionero Popular Manchego. Grupo segundo, danza N° 66 (I)
<i>Danza de los Diablos. Paloteo</i>	Huete	Cuenca	1946-1951	Fa mayor	Fa	$Do_3 - re_4$	-	-	Cancionero Popular Manchego. Grupo segundo, danza N° 66 (II)
<i>Danza de los Patillos (Moros y Cristianos)</i>	Mota del Cuervo	Cuenca	28 de Junio de 1949	Re mayor	Re. Pasaje intermedio que modula a Fa	$Fa_3 - sol_4$	-	-	Concurso 35. ID de la pieza: C35-083

Reestudio de La Danza del Paloteo a la Virgen de la Cruz en Lezuza

<i>Danza del Paloteo o de Ánimas (Moros y Cristianos)</i>	Mota del Cuervo	Cuenca	28 de Junio de 1949	1ª parte en <i>Fa</i> mayor. 2ª parte en <i>Sol</i> mayor	1ª parte <i>Fa</i> , 2ª parte <i>Sol</i>	$Re_3 - mi_4$	Padres y a través de su propia práctica	Teresa Chocano López-Caniego, 16 años, danzanta cristiana, natural de Mota del Cuervo	Concurso 35. ID de la pieza: C35-084
<i>Danza de los Palillos a la Virgen de la Cruz</i>	Mota del Cuervo	Cuenca	28 de Junio de 1949	<i>Fa</i> mayor	<i>Fa</i>	$Do_3 - re_4$	Sus familiares y los propios danzantes	Virgilia Baseuñón España, 23 años, cantatera, de Mota del Cuervo	Concurso 46. ID de la pieza: C46-051
<i>Danza del Paloteo a San Antón</i>	Sta Mª del Campo	Cuenca	1949	<i>Fa</i> mayor	<i>Fa</i>	$Do_3 - do_4$	Abuela, danzanta	Amalia Perona Orozco, 25 años, s.l., de Sta Mª.	Concurso 46. ID de la pieza: C46-052
<i>Danza del Paloteo de la Fiesta del Cristo de la Viga</i>	Villacañas	Toledo	17 de Julio de 1947	<i>Sol</i> mayor	<i>Sol</i>	$Re_3 - do_4$	Abuelos y padres	José Tejera y Pérez, 33 años, gaitero, natural de Villacañas	Concurso 17. Inédita
<i>Danza del Cordón, de la Carrera y del Paloteo al Cristo de la Viga</i>	Villacañas	Toledo	1946-1951	<i>Fa</i> mayor	<i>Fa</i>	$Do_3 - do_4$	-	-	Cancionero Popular Manchego. Grupo segundo, danzas N° 63, 64 (I), 64 (II)
<i>Danza de la Carrera a la Virgen de la Piedad</i>	Villanueva de Alcardete	Toledo	1946-1951	<i>Do</i> mayor	<i>Do</i>	$La_2 - sol_3$	-	-	Cancionero Popular Manchego. Grupo segundo, danza N° 60
<i>Danza del Paloteo y del Cordón a la Virgen de la Piedad</i>	Villanueva de Alcardete	Toledo	1946-1951	<i>Do</i> mayor	<i>Do</i>	$Do_3 - sol_3$	-	Danzante con el papel de "rabo zorra"	Cancionero Popular Manchego. Grupo segundo, danza N° 61

se concentran estas fiestas, había sido en mayo en el año 1947. En Villacañas, la pieza fue dictada por un gaitero pero también fuera del contexto festivo, pues las fiestas al Cristo de la Viga son en abril. Finalmente, a falta de datos más concretos, sólo podemos seguir con las mismas conjeturas: que Echevarría no escuchara la melodía con la “pita” de Cañavate, o bien que en esa provincia las dulzainas no se ajustaran a un modelo estándar, –así como los dulzaineros podían ser varios o ajustar su interpretación a las particularidades de cada localidad–, o bien que la fuente para la transcripción no fuera siempre una dulzaina, ni siquiera un instrumento. Esto último, a mi juicio, es lo más probable, aunque tampoco parece que la altura de las melodías guarde una estricta relación con el género de los informantes. Si quisiéramos ir más allá y hacer un análisis comparativo con los demás colaboradores e investigadores del IEM, podríamos partir de algunas de las transcripciones de Joan Tomás Parés (1945), también en Huete (Tabla 2).

Joan Tomás Parés fue un músico y compositor que ya había colaborado en la década de 1920 en la Obra del Cançoner Popular de Catalunya. En su caso vemos que la transcripción se hizo también fuera del contexto festivo, pues las fiestas ya se habían celebrado en mayo. Aun así vemos que la fundamental y la escala son siempre los mismos, como el informante, aunque no lo es la altura a la que transcribe, pues la suma de los ámbitos sobrepasa la octava en cinco semitonos. Aunque las piezas no son las mismas, no hay coincidencia con las fundamentales de las transcripciones de Echevarría en Huete. Si el investigador tuvo en cuenta el tema de la transposición, coincide con la de un tipo de dulzaina larga que no sobrepasa la octava en cada pieza, pero tampoco podemos asegurar nada por la ausencia de aclaraciones. Las piezas instrumentales de Tomás Parés fueron dictadas por el sacristán Román Martínez Tornero, quien, como se especifica en su ficha de informante, *«ha visitado o residido en Madrid y Cuenca»*. No tenemos constancia de que el sacristán de Huete utilizara este u otro instrumento para dictarla y no hace falta que insista más en lo que implica este tipo de fuente. El análisis de estas tablas se puede ampliar con muchas otras cuestiones, yendo desde la comparación de melodías para una misma danza o localidad, pasando por la destreza de los dulzaineros relacionada con la presencia de adornos, ámbito, cromatismos o alteraciones, hasta los aspectos métricos, pues los ritmos de amalgama de algunas tonadas son muy interesantes¹⁹. Siempre teniendo en cuenta que, a falta de otro tipo de transcripciones o archivos sonoros, muchos de los resultados pueden ser sólo suposiciones.

¹⁹ La información puede ir ampliándose a medida que el trabajo de catalogación y edición en la web del FMT va avanzando.

Pieza	Localidad	Provincia	Fecha	Armadura	Fundamental	Ámbito	Fuente1	F2	F3
<i>Danza que toca la dulzaina en las fiestas de Sta. Quiteria</i>	Huete	Cuenca	Septiembre de 1945	<i>Do mayor</i>	<i>Sol</i> (escala mayor con las alteraciones correspondientes)	$Re_3 - Re_4$	El dulzainero de Loranca	Román Martínez Tornero, 57 años, sacristán, natural de Huete.	Misión 11. ID de la pieza: M11-325
<i>Danza que toca la dulzaina en las fiestas de Sta. Quiteria, para que baile todo el pueblo</i>	Huete	Cuenca	Septiembre de 1945	<i>Sol mayor</i>	<i>Sol</i>	$Sol_3 - Mi_4$	-	Román Martínez Tornero.	M11. ID de la pieza: M11-326
<i>Danza de las fiestas de San Juan Evangelista que danza todo el pueblo (sirve también para la danza de palos de los pecados)</i>	Huete	Cuenca	Septiembre de 1945	<i>Sol mayor</i>	<i>Sol</i>	$Sol_3 - Sol_4$	-	Román Martínez Tornero.	M11. ID de la pieza: M11-329

Tabla 2: Transcripciones de melodías de dulzaina de Parés

Ahora pasemos a mi transcripción. Es evidente que hay algo que no cuadra con las características de la dulzaina de Tejada y que no responde por completo a su voluntad de tocar lo que está en la partitura de Echevarría: la fundamental. Como explica en su monográfico, la afinación de las dulzainas con las que tocan los Dulzaineros del alto la Villa es moderna:

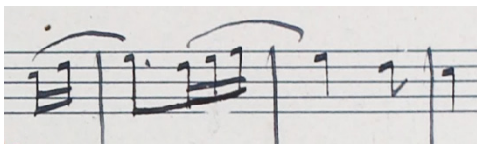
«La dulzaina con la que tocamos los Dulzaineros del Alto la villa es una síntesis de las características de las dulzainas antiguas que hemos podido ver en nuestras comarcas con actualizaciones –afinación moderna etc.– y mejoras que no cambian esencialmente el carácter de los instrumentos antiguos» (Tejada, 2008: 20).

Fiel a lo que escuché, siguiendo el método ya expuesto, la fundamental es *re bemol* desde la cual se genera una escala mayor. Según él mismo me reconoce después, debería haber sonado *do*, pero no ajustó el tudel del instrumento con el afinador y sonó medio tono por encima. Pero este hecho condicionó el resultado de mi transcripción y si yo no lo explicara, podría estar condicionando o complicando la opinión de otro sujeto. En este punto, sería pretencioso por mi parte establecer conclusiones sobre la organología y geografía de la “pita” manchega y sus fases históricas. Mucho menos partiendo de una sola pieza que no sabemos cómo se dictó. Tampoco lo es ofrecer una transcripción para dulzaina. Si así fuera, la transcripción que presento causaría confusión y confieso que mi experiencia con la práctica de la dulzaina es mínima. Lo que pretendo, principalmente, es poder corroborar, desde mi punto de vista, la volatilidad del objeto musical y lo peligroso que es o que ha sido no cuestionarse los datos aportados por estudios o recopilaciones que carecen de un profundo análisis de los mismos, que no justifican la toma de decisiones, que aplican metodologías que conducen a resultados parciales o insuficientes y que no consideran explícitamente –algo que sí insinuó Federico Olmeda en su cancionero –algunos factores incontrolables que pueden variar los resultados. Ni mi transcripción ni la de Echevarría se pueden tomar como algo cien por cien representativo del objeto que fue. La música se desvanece en el momento en que deja de sonar. Cuando se vuelve a interpretar, ya es otro objeto diferente. No hay un origen, sino múltiples orígenes. Son las circunstancias sociales las que moldean, dan sentido y otorgan un significado. Por lo tanto, deberíamos replantearnos, quizás, los objetivos que queremos lograr analizando este tipo de fuentes, o simplemente dejarnos llevar siendo conscientes de que el resultado puede no ser el esperado o puede ser ya no inconsistente, sino relativo, dado el grado de subjetividad implicado. En mi opinión, esto no tendría por qué restarle valor a un estudio, pues se pueden aportar muchas otras cuestiones interesantes, siempre y cuando se tome en consideración que es “un punto de vista”.

Reestudio de La Danza del Paloteo a la Virgen de la Cruz en Lezuza

- **Melodía.** La segunda parte de la *Danza del Paloteo* de Echevarría camina perfectamente con la *Seguidilla* actual. El motivo rítmico-melódico principal se ha conservado.

En la transcripción de Echevarría:

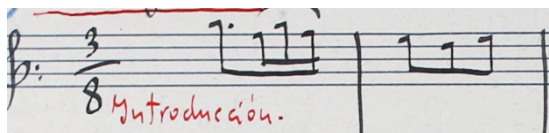


En la *Seguidilla* actual:

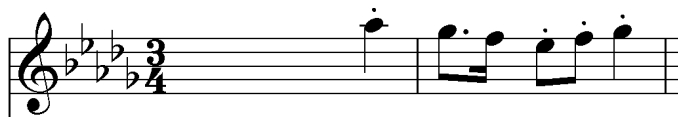


El desarrollo de la melodía ha variado ligeramente, ya que no todas las figuras coinciden, pero esto no es un cambio significativo. No se ha perdido la esencia y esto ha hecho que la introducción añadida por Tejada en la *Seguidilla* actual haya sido aceptada porque los lugareños la reconocían. Bien podrían haber sido una anteriormente. La *Danza de Vestir el Palo* actual es una reminiscencia de la *Introducción* de Echevarría, pero el motivo rítmico-melódico ha cambiado, derivando en una danza que, siendo la misma, es otra. Aunque la melodía puede reconocerse, seguramente el movimiento del cuerpo no responde igual ante un compás de 3/8 y uno de 3/4.

En la transcripción de Echevarría:

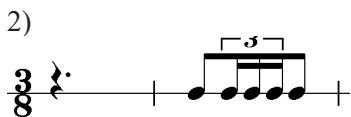
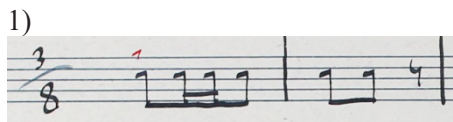


En la *Danza de Vestir el Palo* actual:

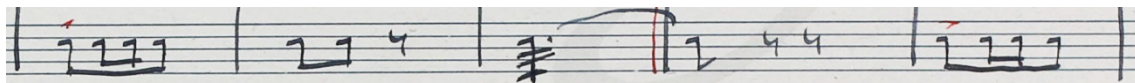


• **Métrica.** Como hemos visto, el compás en la *Danza de Vestir el Palo* ha pasado a ser de 3/4 y puede que esto sí haya incidido en la danza, a no ser que simplemente se haya intercambiado un motivo melódico de una danza a otra y se haya ajustado. Si se ha dado el primer caso, es posible que la haya ralentizado y haya cambiado ligeramente la cadencia corporal –o la distribución de los acentos en relación al movimiento–, pues el carácter de los dos compases no es el mismo. El compás de 3/8 tiene pulso ternario pero la dinámica rítmica se reparte en dos tiempos o compases, uno fuerte y otro débil. Podría decirse que, como el 6/8, se presta más al balanceo. En cambio, la subdivisión del pulso del 3/4 es binaria y se reparte en los tres tiempos del compás. En este caso, el primero fuerte y el segundo y el tercero débiles. Si observamos los movimientos corporales en los vídeos, vemos que cuadran con estas suposiciones, que los pasos y la cadencia corporal son completamente diferentes en una y en otra danza y que los dos tipos de danza no podrían combinarse en cualquiera de las dos piezas, porque una de ellas nunca se ajustaría al ritmo. Las causas de estos cambios, en los que melodía y métrica van muy relacionadas, pueden ser muchas. Como he comentado, puede ser una adaptación del “Gaitero de Bétera”, o una alteración debida a la forma en que le dictaron las melodías. Pero podría haber sido algo progresivo en relación a modas, tendencias, conveniencias, imposiciones o interpretaciones varias.

• **El patrón rítmico.** Vemos tres patrones diferentes. Por el mismo orden, es decir, 1) *Danza del Paloteo* de Echevarría, 2) *Danza de Vestir el Palo* y 3) *Seguidilla*, tenemos:



Vemos de nuevo que el cambio métrico es el que ha determinado los patrones rítmicos. Aunque puedan tener variaciones, seguimos viendo el mismo carácter en las piezas uno y tres, aunque la cadencia rítmica que transmite esa sensación de balanceo, sea más explícita en la primera. También es la transcripción de Echevarría la que presenta más matices, con acentos, pausas y redobles que, aunque más presentes en la “Introducción”, momento en el que el protagonismo es para los músicos y no para los danzantes, quizá marcasen también aspectos de la danza relacionados con la intensidad y la relación entre movimiento y pausa.



Podemos sugerir reminiscencias de un compás de cinco tiempos, pues si omitimos los silencios, así están distribuidos los acentos en el tambor. Encontramos este tipo de reparticiones en los cancioneros de Federico Olmeda ([1903] 1992) y Agapito Marazuela (1981) y un análisis meticuloso de algunos casos en García Matos (1960).

- **Tempo.** El tempo, aunque se acelere muy poco a poco hacia el final, como sucede frecuentemente en las interpretaciones en directo, se mantiene. Esto es lógico puesto que la esencia y el tipo de danza está dentro de unos límites en la velocidad.

Cuesta creer que el nivel de detalle de la transcripción se corresponda con una transcripción que no derive del sonido del instrumento. Cabe otra posibilidad y es que, siendo Echevarría residente en Tomelloso y estando en contacto con los músicos de la banda, hubiera tenido más de una oportunidad para escuchar la melodía o asistir a la celebración de la fiesta, pues no se ajusta demasiado a su método y principios el hecho de retocar la transcripción con el fin de mejorarla. En ocasiones, mantenía el contacto con algunos de los informantes y recibía por correo coplillas que dejó incompletas, romances y otros datos. Está documentado, por ejemplo, en el caso de Mota del Cuervo, que después de su visita recibió las coplas completas de las danzas de moros y cristianos.

CONCLUSIONES

Vuelvo a insistir en algo que es evidente y tampoco es nuevo, por lo menos para un etnomusicólogo. Por un lado, la partitura nunca va a ser lo que fue, así como tampoco va a servir como medio para reconstruir una réplica de la práctica musical. Por otro lado, se ha dicho que la “tradición” se construye y cambia a través de actitudes colectivas que inciden en la aceptación o la exclusión de la práctica musical o de algunos de sus aspectos, pero estas decisiones no siempre son explícitas, ni se toman de manera consciente, ni son una consecuencia directa de una causa visible. Metodológicamente, para el análisis comparativo sobre el estado de una práctica musical determinada, se ha visto que la relación entre los términos “pervivencia, cambios y posibles causas” es demasiado simplista y se complica sobre todo cuando la única fuente que tenemos es poco más que una partitura de estas características y la fuente primaria ya no existe. Partiendo de lo aquí expuesto, concluyo que:

- La tradición ha cambiado muchas veces inevitablemente debido a factores sociales que inciden, directa o indirectamente, en los usos y en las funciones de la práctica musical, a veces sin que los sujetos se hayan planteado realmente el cambio desde una perspectiva patrimonial o hereditaria. Las causas últimas podían ser la necesidad, la conveniencia, la imposición o simplemente algo fortuito. Al proceso que hay desde la causa principal hasta que se materializa el cambio y que sería la clave de nuestro análisis, podríamos llamarlo *dinámica social*. En este aspecto siempre debemos tener en cuenta los vacíos de la historia, y que no todo queda en la fuente de la que disponemos.

- No sólo hay otros objetos que inciden en el objeto en sí, cambiándolo ocasionalmente o para siempre, como podría ser un documento “x”. Detrás de lo que muchas veces se ha considerado “objeto único” hay personas, sujetos, que se convierten en parte del objeto. Con éste crean diferentes escenas y perspectivas analíticas (Bennet, 2004). Además, existen diferentes formas de conocer, comprender y generar conocimiento. Por ejemplo, el testimonio de observadores no participantes puede crear otra interpretación extrínseca de la práctica musical igualmente válida si se toma en cuenta el punto de vista –siguiendo la línea de la interesante propuesta de Jeff Titon (1993)–. Una comunidad, un grupo dentro de ésta, un sacerdote, un niño, un visitante, un investigador... Luego son las personas, finalmente, las que otorgan significados. Debemos atender a la *dinámica de los sujetos*, donde entraría también el propio investigador.

- Ampliando el concepto anterior, hay factores incontrolables de la transmisión oral que pueden variar la forma musical a lo largo del tiempo, por ejemplo, una transcripción en concreto, un instrumento, una moda *a priori* pasajera o una forma particular de interpretación musical. Podríamos referirnos a esto como *dinámica de la interpretación*.

- El resultado de una interpretación no será siempre entendido de manera ecuaníme ni reinterpretado con el mismo criterio o la misma funcionalidad. Las causas se recogerían en la *dinámica de la recepción*.

- Al final, encontramos que estos factores que provocan los cambios son muy ambiguos o simplemente el cambio aparece y no se justifica, haciendo que el análisis de un elemento abstracto como la música en un determinado momento y el análisis de la escena o escenas que conforman una práctica musical, sea algo bastante más complejo y no del todo preciso. Podríamos referirnos a esto como *dinámicas ocultas*. Aunque hoy en día juguemos con la ventaja de la tecnología e Internet, creo sería conveniente tenerlo en cuenta.

Todos los datos confirman, pues, que el objeto nunca va a ser algo estático porque las decisiones alrededor de éste tampoco lo son. En las fiestas de mayo de este año 2015, después de que en 2014 se incorporase la versión de Echevarría a la melodía de la danza y “despertasen” algunas conciencias, los danzantes de Lezuza ya no fueron sólo los “chiquillos”. Javier Tejada dice al respecto que *«la intención es que en adelante se mantenga el grupo de adultos y el de ‘cantera’, reservando a este último un protagonismo que libera a los veteranos de buena dosis de trabajo»*. Los datos de los que disponemos se van actualizando y mientras tanto el flujo de variables es prácticamente continuo. Todas éstas pueden cambiar el resultado o pueden dar varios resultados según los puntos de vista, llevando a replantearnos ya no la idea que tenemos de “tradición” y “autenticidad”, sino la forma de contemplarlas. Por eso este pequeño estudio que realmente se apoya en otras maneras de haber contemplado las manifestaciones de la tradición musical manchega, pretende aportar, más que datos extraordinarios, otra perspectiva más desde la etnomusicología, animando a la discusión, a la ampliación de algunos puntos y a que se genere más literatura en esta disciplina en La Mancha. A partir de lo que se ha podido ver en este trabajo, creo que sería muy interesante profundizar en el estudio de las últimas generaciones de dulzaineros aquí, teniendo en cuenta los nombres de algunos informantes de Echevarría presentados en las tablas, pero no con el objetivo de elaborar una reconstrucción, lo cual sería imposible, sino para constatar de qué manera la articulación de la identidad colectiva a través de la música ha sido determinante en algún momento de la historia de la tradición y

cómo este proceso ha evolucionado. Se puede tener en cuenta, por ejemplo, lo que implicaba una forma concreta de tocar una melodía o instrumento (Pelinski, 1997: 90) o el significado esencial del papel del músico, del instrumento y del repertorio (Roviró *et al.*, 1993).

Las metodologías de estudio son también el resultado de un contexto histórico y un periodo disciplinar determinado. Actualmente, empezando por la diáspora de la posguerra y acabando por el acceso a la información, Internet y los efectos de la globalización, es muy difícil concluir a modo de causa y efecto y en un sólo resultado la forma de pensar la tradición de generaciones, colectivos o individuos. En otras palabras, encontrar un foco social homogéneo con exclusividad representativa de la articulación de la identidad colectiva a través de la práctica musical es mucho más difícil hoy en día, a mi parecer. El concepto de “lugar” se amplía considerablemente. Incluso dentro de un mismo colectivo, las escenas a contemplar son muchas y los significados pueden cambiar según el momento, el lugar y el contexto en el que se de esa práctica –las fiestas locales, diásporas, festivales y actuaciones varias, comunidades virtuales, grupos de estudio, etc.–. El intercambio de ideas, sobre todo a través de Internet, es mucho mayor que hace sesenta años y todo va más rápido. Se podrían considerar conceptos como el de *formas de revalorización* más que –o además de– el de *recuperación* y tener en cuenta una *multiplicidad de usos y funciones* que trascienden del contexto geográfico, acorde a la *multiplicidad de sujetos* que participan de la tradición, más los actuales *sportes* y *medios de re-transmisión* de ésta, que inciden en su recepción y a su vez pueden volver a modificar la forma de exhibirla. Lo más complicado para un reestudio en la actualidad, por lo tanto, es formular bien las preguntas, pero hay que empezar a hacérselas para llenar vacíos alrededor de un objeto que, en este caso, ha estado más en manos de etnógrafos que ya han cubierto una parte sustancial de los estudios musicológicos en La Mancha.

Llegados a este punto, que cada uno complete sus conclusiones como crea más oportuno y si se tiene la ocasión de asistir a las fiestas de Lezuza para mejor comprobación, vale la pena se mire por donde se mire.

«Creo que al dar un coleccionador forma de obra artística á una canción, según él subjetivamente la entiende, transforma algo, muchas veces sin darse cuenta, el compás ó la melodía, la factura rítmica ó la tonal: y con estas operaciones puede ocurrir el sacrificio de pormenores, que, aunque parezca que en sí no envuelven trascendencia, sin embargo puede ser allí precisamente donde radique para otros la nota singular y característica del canto y música regional» (Federico Olmeda, [1903]).

Reestudio de La Danza del Paloteo a la Virgen de la Cruz en Lezuza

«El texto y la música de estas representaciones son modernos y distan mucho de acusar el sello de las cosas típicas que tanto sabor debería dar a las mismas. Parece ser que pseudo-poetas y pseudo-músicos, compusieron el texto y la música referidos» (Tomás Parés, 1945).

«Lo que puede ocurrir son variantes, y el pueblo, debido a eso la enriquece. Una misma canción, va al pueblo y la enriquece» (Pedro Echevarría, 1962).

BIBLIOGRAFÍA

Archivo de Etnografía y Folklore de Catalunya. *Fondo de Música Tradicional*. Institució Milà i Fontanals-CSIC. Barcelona.

ASENSI I RAMÓN, R. (2013): “Els Meliton. 100 anys de música a Bétera”. *Centre d’Estudis Locals de Bétera*. www.jorge-a-alonso-berzosa.es/cultura-popular/ (acceso: VII-2014).

ASENSIO LLAMAS, S. (1997): “Las instituciones o la construcción de realidades a través de la música”. En R. Pelinski y V. Torrent (coords.): *Actas del III Congreso de la SIBE*: 241-260. La mà de Guido. Sabadell.

ATIENZA PEÑARROCHA, A. (1995): “La danza de la Moma del Corpus de Valencia”. *Revista de Folklore*, 177: 86-100. Caja España. Valladolid.

BENNET, A. (2004): “Consolidating the music scenes perspective”. *Poetics*, 32: 223-234. www.sciencedirect.com/science/journal/0304422X/32/34 (acceso: VII-2014).

CARREÑO RUEDA, A. y JORDÁN MONTES, J.F. (1988): “Los danzantes de Isso. Interpretación de su danza y cánticos funerarios”. En *Actas del II Congreso Joven de Historia de Castilla-La Mancha*: 401-409. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Toledo.

CIUDAD CIUDAD, R. (1985): “El baile de las ánimas de Almedina (Ciudad Real)”. En *III Jornadas de Etnología de Castilla-La Mancha*: 293-298. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Guadalajara.

ECHEVARRÍA BRAVO, P. (1946): “Concurso C11: Albacete, Ciudad Real, Toledo”. Inédito: AEFC.

– (1947): “Concurso C17: Albacete, Ciudad Real, Cuenca, Toledo”. Inédito: AEFC.

– (1948): “Concurso C24: Albacete, Ciudad Real, Cuenca, Toledo”. Inédito: AEFC.

– (1948): “Concurso C45: Albacete, Ciudad Real, Cuenca, Toledo”. Inédito: AEFC. Publicado en la web del Fondo de Música Tradicional del CSIC-IMF.

– (1947): “Concurso C17: Albacete, Ciudad Real, Cuenca, Toledo”. Inédito: AEFC.

– (1949): “Concurso C35: Albacete, Ciudad Real, Cuenca”. Inédito: AEFC. Publicado en la web del Fondo de Música Tradicional del CSIC-IMF.

- (1949): “Concurso C46: Albacete, Ciudad Real, Cuenca, Toledo”. Inédito: AEFC. Publicado en la web del Fondo de Música Tradicional del CSIC-IMF.
- (1949): “El folklore y su relación con el Municipio”. En *REVL*, 43: 35-42. Instituto de Estudios de Administración Local. Madrid.
- (1950): “Concurso C47: Ciudad Real, Jaén”. Inédito: AEFC.
- [1951] (2005): *Cancionero Musical Popular Manchego*. Reed. Diputación Provincial de Ciudad Real. Ciudad Real.
- (1983): “El folklore en el campo de Montiel y Calatrava” (“Folklore de la Mancha”). *Revista de Folklore*, 29: 159-165. Fundación Centro de Estudios Etnológicos Joaquín Díaz. Valladolid.
- FERNÁNDEZ CANO, J.M. (1987): *Mil cantares populares recogidos en Alcázar de San Juan de la tradición oral*. Diputación de Ciudad Real. Ciudad Real.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. (2009): “Música y tradición oral”. *Revista de Musicología*, 32 (2): 11-20. Sociedad Española de Musicología (SEDEM). Madrid.
- FRUTOS MANRIQUE, E. DE; TEJADA PONCE, J.J. (2015): “Gregorio García Moreno: el sonido de la dulzaina en Villarrobledo”. *Laminitania*. www.laminitania.es/blog/tradiciones/articulo/gregorio-garcia-moreno-el-sonido-de-la-dulzaina-en-villarrobledo (acceso: VIII-2015).
- GARCÍA FREILE, D. (2009): “La dulzaina en Castilla y León: apuntes para una estandarización”. *Revista de Musicología*, XXXII (2): 331-341. Madrid.
- GARCÍA MATOS, M. (2012): “Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical”. En P. Barrios Manzano (ed.): *Artículos y aportaciones breves*: 326-379. Asociación cultural Lux Bella 1492. Cáceres.
- “Música y danza popular”. En P. Barrios Manzano (ed.): *Artículos y aportaciones breves*: 244-284. Asociación cultural Lux Bella 1492. Cáceres.
- GARCÍA SOLANA, E. (1978): *Biografía del Noroeste de la Provincia de Albacete*. Albacete: “autor-editor”.
- GIL GARCÍA, B. (1947): “Misión M18: Ciudad Real, Córdoba, Cuenca, Guadalajara”. Inédito: AEFC.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J.A. (2003): “Bandera(s), Patria(s), Himno(s). Recorrido emocional y comparado por los símbolos nacionales español y francés en el marco pre y paneuropeísta”. *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, 30: 133-151. Asociación Historia y Fuente Oral. Universitat de Barcelona. Barcelona.
- GRANERO ZALDÍVAR, A. (1948): “Misión M27: Albacete”. Inédito: AEFC. [Carpeta vacía]
- GUILLÉN NAVARRO, J. (ed.) (2015): *Dos fiestas de mayo en la provincia de Albacete* [DVD]. Serie “Tradición y Cultura”, 28. Diputación de Albacete. Albacete.
- (2003): “Introducción a la música tradicional de la provincia de Albacete”. En *Zahora*, 40: 17-55. Diputación de Albacete. Albacete.
- LUNA SAMPERIO, M. (1975): “Los Animeros de la Sierra”. *Al-Basit*, 0: 62-68. Instituto de Estudios Albacetenses ‘Don Juan Manuel’. Albacete.
- (1985): “La música tradicional y popular en la provincia de Albacete”. *Cultural Albacete*, 15: 113-119. Cultural Albacete-Instituto de Estudios Albacetenses ‘Don Juan Manuel’. Albacete.

- (2002): “‘A las ánimas benditas’: cofradías y grupos para el ritual festivo en la provincia de Albacete”. En *II Congreso de Historia de Albacete: del 22 al 25 de noviembre de 2000*, Vol. 4 “Edad contemporánea”: 193-198. Instituto de Estudios Albacetenses ‘Don Juan Manuel’. Albacete.
- MANZANO, M. (2009): “Dulzaina, gaita y flauta, tres instrumentos populares”. Breve estudio introductorio a una colección de *Músicas nuevas para instrumentos viejos*. www.miguelmanzano.com/pdf/DULZAINA_FLAUTA_Y_GAITA.pdf (acceso: IX-2015).
- MARAZUELA ALBORNOS, A. (1981): *Cancionero de Castilla*. Delegación de Cultura de la Diputación. Alcobendas.
- MARTÍ I PÉREZ, J. (1992): “Hacia una antropología de la música”. *Anuario Musical*, 47: 195-226. CSIC. Madrid.
- MEDINA SAN ROMÁN, M.C. (1978): “Fiestas de invierno: Carnaval de Valdeverdeja”. *Narria*, 9: 15-17. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid.
- Memoria de la Secretaría General*. CSIC. Madrid. 1940-1960.
- MERRIAM, A.P. (1964): *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press. Evanston.
- MIGUEL CALVO, C.F. DE (2005): “Demetrio García Moreno. Dulzainero de La Matilla”. *Lazos*, 8: 3-5. Centro de Interpretación del Folklore y la Cultura Popular. San Pedro de Gállos.
- MORENO GENTO, L.E. (2001): “Arando entre coplas”. *Zahora*, 35: 58-74. Diputación de Albacete. Albacete.
- NAVARRO JUSTICIA, E. (2014): “Jota de Paloteo”. *Youtube*. http://youtu.be/hv_8TqtzNIU (acceso IX-2015).
- (2014): “Seguidilla de Paloteo”. *Youtube*. http://youtu.be/B_F8kiP3rNE (acceso IX-2015).
- (2014): “Danza de Vestir el Palo”. *Youtube*. http://youtu.be/hv_8TqtzNIU (acceso IX-2015).
- (2014): “Procesión a la Virgen de la Cruz”. *Youtube*. <http://youtu.be/xVI2I-0u4gM> (acceso IX-2015).
- OLIVER, A. (2006): “S’Encontrada de Felanitx, ¿un conflicto musical entre párroco y alcaldesa?”. En *Experiència Musical, Cultura Global. IX Congrés de la SIBE. La Misericòrdia, Palma, març de 2006*. Departament de Cultura i Patrimoni. Mallorca.
- OLMEDA, F. [1903](1992): *Folklore de Burgos*. Diputación de Burgos. Burgos.
- OLMOS CANET, R. (1949): “Misión M38: Albacete, Murcia”. Inédito: AEFC. Publicado en la web del Fondo de Música Tradicional del CSIC-IMF.
- PALACIOS PEÑA, L.E (1981): “La fiesta de ‘las Paces’ en Villarta de San Juan”. *Narria*, 22: 24-27. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid.
- PELINSKI, R. (1997): *Presencia del pasado en un cancionero castellonense: un reestudio musicológico*. Universitat Jaume I. Castellón de la Plana.
- (2011): *La danza de Todoella. Memoria, historia y usos políticos de la danza de espadas*. Institut Valencià de la Música. Valencia.
- PÉREZ PÉREZ, C.J. (1981): “El baile de las Ánimas en Almedina (Ciudad Real)”. *Narria*, 22: 20-23. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid.
- RAMÍREZ HERNANDO, J.A. (ca. 1962): “Paseando música de España por el mundo, charlas con Pedro Echevarría Bravo: La lírica de Don Quijote y Sancho Panza”

- [Archivo sonoro]. En F. Rojas; E. García *et al.* (2011): *Devuélveme la voz*. Biblioteca Universitaria. Fonoteca. Universidad de Alicante. Alicante. <http://web.ua.es/devuelveme-voz/visor.php?idioma=es&fichero=9628.mp3> (acceso: IV-2014).
- RODRÍGUEZ MATA, M. (1945): “Misión M06: Albacete, Asturias, Ávila, Burgos, Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara, Jaén, León, Lugo, Madrid, Melilla, Ourense, Valencia, Valladolid”. Inédito: AEFC.
- ROVIRÓ, I.; ROVIRÓ, X. y AYATS, J. (1993): “Josep Verdaguer Roviretes. Dues èpoques, un flabiolaire”. *Revista d'Etnologia de Catalunya*; 3: 40-49. Generalitat de Catalunya. Barcelona.
- SCHNEIDER, M. (1945): “Misión M09: Albacete, Alicante, Almería, Castellón, Granada, Jaén, Murcia, Teruel”. Inédito: AEFC.
- SERRANO DE LA CRUZ SANTOS DEL OLMO, M.A. (2013): “La delimitación del Campo de Montiel: principales enfoques y problemáticas”. *Revista de Estudios del Campo de Montiel*, 3: 51-84. Centro de Estudios del Campo de Montiel. Villanueva de los Infantes.
- TEJADA PONCE, J.; dulzaineros de Alto la Villa (2008): *La dulzaina en Albacete. Las músicas del Tío de la Pita*. Zahora, 48. Diputación de Albacete. Albacete.
- TOMÁS FERRER-SANJUÁN, A. (1981): “Rosario de la Aurora en Peñas de San Pedro”. *Revista de Folklore*, 10: 25-28. Fundación Joaquín Díaz. Valladolid.
- TOMÀS PARÉS, J. (1945): “Misión M11: Cuenca, Madrid, Mallorca, Valencia”. Inédito: AEFC. Publicado en la web del Fondo de Música Tradicional del CSIC-IMF.
- TITON, J. (1993): “Conocer la gente que hace música: hacia una nueva epistemología para la etnomusicología”. *Ethnomusicology Research Digest*, 137 (4). Brown University. Providence.
- USEROS CORTÉS, C. (1980): *Fiestas populares de Albacete y su provincia*. Albacete.
- YUGO SANTACRUZ, P. (1985): *Danzantes y pecados de Camuña: El triunfo de la gracia sobre el pecado*. En *Temas Toledanos*, extra 5). I.P.I.E.T. Diputación de Toledo. Toledo.

4

REVISTA DE ESTUDIOS DEL CAMPO DE MONTIEL

2015

ISSN: 1989-595X



Redacción, correspondencia y servicio de intercambio

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

Maquetación

Pedro R. Moya Maleno

© De la edición: CECM

© De los contenidos: los autores.

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

FICHA CATALOGRÁFICA

Revista de Estudios del Campo de Montiel /
Centro de Estudios del Campo de Montiel.- Vol. 4 (2015).-
Almedina: Centro de Estudios del Campo de Montiel, 2015.
Rev. estud. Campo Montiel // RECM
170 x 227 mm.
Bienal
ISSN electrónico: 1989-595X
ISSN papel: 2172-2633
ISSN-L:1989-595X
III. Centro de Estudios del Campo de Montiel

Depósito legal: M-39.226-2010

REVISTA DE ESTUDIOS DEL CAMPO DE MONTIEL



Revista de Estudios del Campo de Montiel

Rev. estud. Campo Montiel // RECM

recm@cecampomontiel.es
www.cecampomontiel.es/recm/index.php/RECM

Dirección Científica

Dr. Pedro R. Moya Maleno

Coordinación Editorial

Fco. Javier Moya Maleno

Consejo Editorial

José Ortiz García

Esteban Jiménez González



Consejo Asesor

Dr. Francisco Javier Campos Fernández de Sevilla
(Estudios Superiores de El Escorial)

Dra. Rosario García Huerta
(Universidad de Castilla-La Mancha)

Dra. Consolación González Casarrubios
(Universidad Autónoma de Madrid)

Dra. Ángela Madrid Medina
(CECEL-CSIC)

Dr. Francisco Parra Luna
(Universidad Complutense de Madrid)

Dr. José Ignacio Ruiz Rodríguez
(Universidad de Alcalá de Henares)



Índice

	<u>Págs.</u>
<i>Obituario: Carlos Villar Esparza (1949-2014)</i> (JOSÉ MARÍA LOZANO CABEZUELO Y PEDRO R. MOYA-MALENO).....	1
ALEJANDRO-FAUSTINO IDÁÑEZ DE AGUILAR: <i>Fiesta del Mayo-Cruz en Villanueva del Infante. Aproximación a su estudio</i>	35
ESTHER NAVARRO JUSTICIA: <i>Reestudio de La Danza del Paloteo a la Virgen de la Cruz en Lezuza</i>	71
ALFONSO MONSALVE ROMERA y JOSÉ MANUEL DURÁN MORENO: <i>La Edad del Bronce en el norte del Campo de Montiel (Alhambra, Ciudad Real): El caso del Cerro Bilanero. Primera valoración a partir de los sistemas de información geográfica</i>	109
ANA ISABEL DÍAZ-CACHO MORENO: <i>La Atlántida del Guadiana: Laminium. Controversias historiográficas y evidencias arqueológicas</i>	141
CARLOS FERNÁNDEZ-PACHECO SÁNCHEZ-GIL y CONCEPCIÓN MOYA GARCÍA: <i>El sistema defensivo del Campo de Montiel, en la segunda mitad del siglo XV</i>	183
F. JAVIER CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA: <i>Pasajeros infanteños a Indias en el siglo XVI</i>	227
JUAN CARLOS GÓMEZ MACÍAS: <i>Las Dehesas y Terrenos Comunales del Campo de Montiel</i>	253
JOSÉ-CARLOS VALBUENA CANO: <i>Estudio histórico-genealógico de la población de Carrizosa. Parte I (1621-1752)</i>	279
CRÓNICAS Y RECENSIONES <i>El río Azuer desde el origen de su nombre,</i> de I. Villalta Villalta (BENITO SÁNCHEZ MOYA).....	321

I Taller de Desarrollo de Territorios (TDT): Hacia el desarrollo real de los entornos rurales. Edición 2015
(MANUEL BAENA GARCÍA)..... 325

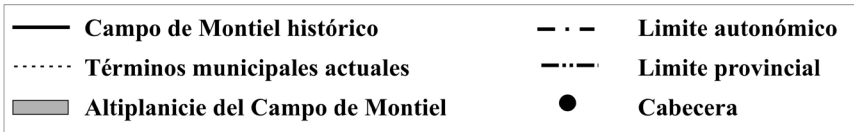
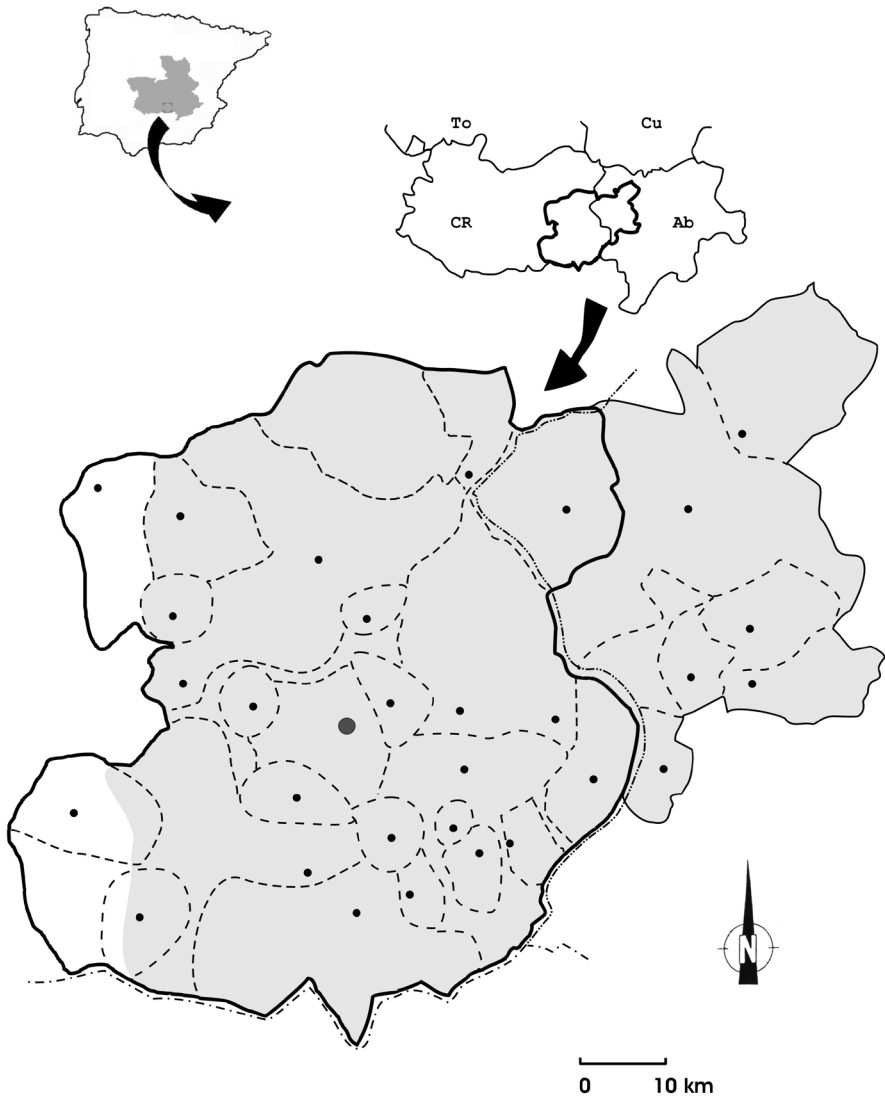
ANUARIO DE PUBLICACIONES DEL CAMPO DE MONTIEL (2013-2014)
ÉSTEBAN JIMÉNEZ GONZÁLEZ Y PEDRO R. MOYA-MALENO..... 335

Summary

	<u>Page</u>
<i>Obituary: Carlos Villar Esparza (1949-2014)</i> (JOSÉ MARÍA LOZANO CABEZUELO Y PEDRO R. MOYA-MALENO).....	1
ALEJANDRO-FAUSTINO IDÁÑEZ DE AGUILAR: <i>Mayo-Cruz Festival in Villanueva del Infante. Approach to its study</i>	35
ESTHER NAVARRO JUSTICIA: <i>Restudy of the Paloteo a la Virgen de la Cruz dance in Lezuza</i>	71
ALFONSO MONSALVE ROMERA & JOSÉ MANUEL DURÁN MORENO: <i>Bronze Age in Northern Campo de Montiel (Alhambra, Ciudad Real): Cerro Bilanero. First review through GIS</i>	109
ANA ISABEL DÍAZ-CACHO MORENO: <i>The Atlantis Of the Guadiana River: Laminium. Historiographical Controversies and Arcaheological Evidences</i>	141
CARLOS FERNÁNDEZ-PACHECO SÁNCHEZ-GIL & CONCEPCIÓN MOYA GARCÍA: <i>The Defensive System of Campo de Montiel, in the Second Half of the XVth Century</i>	183
F. JAVIER CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA: <i>Passengers from Villanueva de los Infantes to the New World</i>	227
JUAN CARLOS GÓMEZ MACÍAS: <i>The Pastureland and Communal lands field of Campo de Montiel</i>	253
JOSÉ-CARLOS VALBUENA CANO: <i>An Historical-Genealogical Study of the village of Carrizosa. Part I (1621-1752)</i>	279
CHRONICLES AND BOOK REVIEWS <i>Azuer River from the origin of his name,</i> by I. Villalta Villalta (BENITO SÁNCHEZ MOYA).....	321

1st Workshop of Development of Territories (TDT): To a real development of the rural environment. 2015 Edition
(MANUEL BAENA GARCÍA)..... 261

ANNUAL OF PUBLICATIONS FROM CAMPO DE MONTIEL (2013-2014).
ESTEBAN JIMÉNEZ GONZÁLEZ & PEDRO R. MOYA-MALENO..... 273



REVISTA DE ESTUDIOS DEL CAMPO DE MONTIEL

CENTRO DE ESTUDIOS DEL CAMPO DE MONTIEL

Nº 4 - AÑO 2015

Índice

	<i>Págs.</i>
<i>Obituario: Carlos Villar Esparza (1949-2014)</i>	1
ALEJANDRO-FAUSTINO IDÁÑEZ DE AGUILAR: <i>Fiesta del Mayo-Cruz en Villanueva del Infante. Aproximación a su estudio</i>	35
ESTHER NAVARRO JUSTICIA: <i>Reestudio de La Danza del Paloteo a la Virgen de la Cruz en Lezuza</i>	71
ALFONSO MONSALVE ROMERA y JOSÉ MANUEL DURÁN MORENO: <i>La Edad del Bronce en el norte del Campo de Montiel (Alhambra, Ciudad Real): El caso del Cerro Bilanero. Primera valoración a partir de los sistemas de información geográfica</i>	109
ANA ISABEL DÍAZ-CACHO MORENO: <i>La Atlántida del Guadiana: Laminium. Controversias historiográficas y evidencias arqueológicas</i>	141
CARLOS FERNÁNDEZ-PACHECO SÁNCHEZ-GIL y CONCEPCIÓN MOYA GARCÍA: <i>El sistema defensivo del Campo de Montiel, en la segunda mitad del siglo XV</i>	183
F. JAVIER CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA: <i>Pasajeros infanteños a Indias en el siglo XVI</i> ..	227
JUAN CARLOS GÓMEZ MACÍAS: <i>Las Dehesas y Terrenos Comunes del Campo de Montiel</i>	253
JOSÉ-CARLOS VALBUENA CANO: <i>Estudio histórico-genealógico de la población de Carrizosa. Parte I (1621-1752)</i>	279
CRÓNICAS Y RECENSIONES	
<i>El río Azuer desde el origen de su nombre</i> , de I. Villalta Villalta (BENITO SÁNCHEZ MOYA).....	321
<i>I Taller de Desarrollo de Territorios (TDT): Hacia el desarrollo real de los entornos rurales. Edición 2015</i> (MANUEL BAENA GARCÍA).....	325
ANUARIO DE PUBLICACIONES DEL CAMPO DE MONTIEL (2011-2012).	
ESTEBAN JIMÉNEZ GONZÁLEZ Y PEDRO R. MOYA-MALENO.....	335

ISSN-L 1989-595X



2015

ISSN: 1989-595X