

Zafiora n° 51

LA TONÁ: “EN LA CALLE LA AMARGURA”
ESTUDIO ETNOMUSICOLÓGICO APLICADO A LA CREACIÓN
MUSICAL CONTEMPORÁNEA

Juan F. García Vinuesa

LA TONÁ: “EN LA CALLE LA AMARGURA”
ESTUDIO ETNOMUSICOLÓGICO APLICADO A LA CREACIÓN
MUSICAL CONTEMPORÁNEA

Zahora. Revista de Tradiciones Populares, nº 51

Coordinación

Departamento de Universidades Populares y Cultura Popular
Servicio de Educación, Cultura, Juventud y Deportes

Autor

Juan F. García Vinuesa

Fotografía

María Sanz Soriano

Edita

Servicio de Educación, Cultura, Juventud y Deportes

Diseño y Maquetación

Servicio de Publicaciones
Diputación Provincial de Albacete

Dep. Legal: AB-78-1993 Nueva Época
ISSN: 1132-7030

Producción e impresión

Servicio de Publicaciones. Diputación Provincial de Albacete

ÍNDICE

PRÓLOGO.....	9
ENSAYO INTRODUCTORIO.....	11
2. METODOLOGÍA.....	14
2.1. LA MUSICOLOGÍA Y SU MÉTODO.....	15
2.2. METODOLOGÍA Y CRONOLOGÍA SEGUIDA EN EL TRABAJO.....	17
3. LA TONÁ “EN LA CALLE LA AMARGURA”: ANÁLISIS HISTÓRICO Y CULTURAL.....	19
3.1. CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DEL FENÓMENO MUSICAL.....	20
3.2. EL FENÓMENO ESCÉNICO MUSICAL DE “EL ENCUENTRO”.....	38
3.3. ANÁLISIS MUSICAL DE LA TONÁ “EN LA CALLE LA AMARGURA”.....	53
4. LA COMPOSICIÓN: “POMMES DE TERRE”: FUNDAMENTOS TEÓRICOS APLICADOS, NATURALEZA ESTÉTICA Y DESARROLLO PRÁCTICO.....	64
4.1. LA COMUNICACIÓN MUSICAL: APROXIMACIÓN A UNA EVOLUCIÓN SISTEMÁTICA.....	65
4.2. LA COMPOSICIÓN: “POMMES DE TERRE”.....	73
5. ENSAYO FINAL.....	82
6. BIBLIOGRAFÍA.....	86
7. ANEXO DE ILUSTRACIONES.....	89



Cantores de Viernes Santo. Nº 1

Juan, cuando he leído tu investigación sobre la toná “En la calle la Amargura” he pensado en aquel inteligente y fuerte párvulo de cinco años que, en los recreos del colegio San Agustín, quería jugar con los de primero y se esforzaba por correr, saltar, estar a la altura... el grupo lo acogía y su rostro se inundaba de gozo.

Cómo me alegra que hayas elegido este tema para tu investigación, dedicando tiempo, esfuerzo, saber, rigor científico... que hará posible, valorar y difundir, rescatando del olvido y la rutina, algo tan Ibañés, como el relato cantado de la Pasión de Jesús de Nazaret, en la procesión del Encuentro de nuestro pueblo.

Este canto lo he oído desde muy pequeña, cogida de la mano de mi madre en aquellos años cuarenta, cuando sólo quedaban las

imágenes de Jesús Nazareno, la Dolorosa y la Verónica; la cual tenía un triple papel, ya que en la mañana del Viernes Santo era la Verónica, por la tarde en la procesión del Entierro, la vestían de San Juanillo y en la madrugada del Domingo de Gloria se convertía en la Aurorilla, patrona de la quinta correspondiente...

El estudio etnomusicológico aplicado a la toná “En la calle la Amargura” está lleno de datos de interés para futuras investigaciones.

Agradezco, hemos de agradecer, este buen trabajo, tan rico en fuentes que servirá para conocer más nuestras raíces, influencias, comunicación y conexiones con otras culturas y pueblos de España.

Pilar Nohales Martínez

1. ENSAYO INTRODUCTORIO

Esta investigación parte de una perspectiva algo diferente a la de otros estudios que he venido realizando en los últimos años. De hecho, este trabajo se concretó con la intención de potenciar el desarrollo de conocimientos, hábitos, metodologías y procedimientos operativos básicos para la adquisición de una solvencia investigadora avalada por los organismos académicos oficiales, en este caso la Universidad de Granada, y, específicamente, como alumno del Programa de Doctorado Interuniversitario “Música en la España Contemporánea” del Departamento de Historia y Ciencias de la Música de dicha Universidad.

Por todo ello, la selección del objeto de estudio exigía el despertar un interés añadido a la mera recolección de datos, fuentes e información habitual en esta clase de trabajos, interés que ha ido creciendo de manera exponencial conforme fue avanzando el desarrollo de esta investigación que se asienta en el análisis del fenómeno escénico-musical de “El Encuentro” en su entorno histórico, geográfico y cultural.

A modo de introducción general, “*El Encuentro*” es un fenómeno escénico-musical de carácter religioso-popular que posee elementos comunes a otras zonas geográficas peninsulares y que podría relacionarse en origen, con el *Teatro Medieval* y sus *Tropos* (siglo IX), y

en evolución, con la práctica del *Vía Crucis* y el surgimiento de los *Autos Sacramentales* (siglos XVI-XVIII).

En segundo lugar y a modo de hipótesis inicial, la *Toná*: “En la calle la Amargura”, como elemento musical conductor de dicha representación, posee características musicales que podríamos aventurar de arcaicas en su estructura, forma y manifestación. Éstas las he usado en la obra de creación personal *Pommes de Terre*, de la que doy cuenta al final de este trabajo. Esta obra no sólo se basa en la extensión armónica de la sistemática musical de la antigua tonada, sino que he aplicado para su composición aproximaciones teóricas de corte moderno procedentes del flamenco y del jazz, fundamentalmente el modo Frigio mayor, español o flamenco.

Las Ciencias Musicales están sujetas a una sana *reformulación metodológica* con el objetivo de obtener análisis cada vez más eficientes del conjunto de elementos que definen e inciden en los fenómenos musicales. En este aspecto, la etnomusicología se viene perfilando de manera progresiva como una de las ramas de la musicología clásica (o como disciplina independiente según autores) con continuos replanteamientos hacia una comprensión más integral del complejo conjunto de aspectos que definen dichos fenómenos.

Mi experiencia personal me ha brindado la posibilidad de comprobar cómo los distintos círculos de estudio se ven influenciados por lógicas muy diferentes a la hora de acometer investigaciones dentro de la disciplina etnomusicológica. En concreto, he podido observar, aprender y contrastar aproximaciones desde la *musicología histórica*, como es el caso del Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada, con otras aproximaciones que abrazan la *antropología cultural* como uno de sus pilares fundamentales, como es el caso del Instituto de Música de la Universidad de Copenhague. En definitiva, parte de este trabajo se orienta hacia la definición de metodologías acordes con mi experiencia académica, con la historia de la disciplina y con los últimos trabajos específicos a la materia en la actualidad.

En busca de una justificación adecuada, llega el momento de formularse algunas cuestiones de corte lógico. ¿Por qué invertir trabajo y medios en recolectar fenómenos musicales de interés histórico y cultural? En una primera aproximación general, cabe responder que desde un punto de vista antropológico, la música y las representaciones gráficas han acompañado al ser humano desde los inicios de su existencia en colectivos sociales. Los diversos estudios antropológicos actuales en colectivos indígenas aislados de África, Sudamérica y Asia concluyen la unión de manifestaciones musicales con ritos de carácter religioso, laboral o agrícola, bélico, festivo e incluso reproductivo.

Investigaciones históricas en torno a los primeros indicios escritos sobre la música, recogida en los tres principales libros sagrados mediterráneos (la Biblia cristiana, el Canon hebreo y el Corán), alumbran hábitos similares y comunes en los albores de la civilización occidental. Incluso actualmente, se han hallado instrumentos primitivos prehistóricos a los que se les ha asociado una función sonora o musi-

cal. Todos estos resultados tienen conexiones directas con nuestra sociedad actual en la cual la música juega un papel singular en muchos de nuestros actos sociales.

También cabe preguntarse: ¿Por qué aplicar un estudio etnomusicológico a la composición creativa? ¿Por qué un estudiante del área de música contemporánea se interesa y decide investigar en un campo que en un principio se le supone ajeno? En el planteamiento inicial del proyecto, me surgió la posibilidad de aplicar el estudio etnomusicológico a las ya clásicas aproximaciones de restauración, adaptación y uso de material folclórico o histórico, pero dadas las condiciones del material en cuestión, decidí catalogarlo tal y como lo encontré a fin de respetar una tradición religioso-popular que se supone de considerable antigüedad y con evidente interés musicológico. Admito un intenso interés personal por la evolución de la teoría armónica musical, y observando las posibilidades de coherencia y éxito de los objetivos planteados, decidí aplicar el estudio a procedimientos de composición musical buscando como resultado la mera expresión de parte de los intereses estéticos con los que actualmente trabajo.

Respondiendo ahora a la tercera cuestión planteada, la dicotomía formada por la disciplina contemporánea y la etnomusicología adquiere entidad formal y coherente si la aplicamos a la dedicación que profeso al mundo de la música y a mi propia consideración de *jazzista*. El jazz es un tipo musical cuya definición sigue creando polémica entre los investigadores, los propios músicos y los creadores. Posee características folclóricas, étnicas y populares, factores múltiples que complican su categorización si introducimos variables histórico-geográficas para un estudio integral de su fenomenología musical. La esencia del género, o tipo musical, siempre ha tendido a la conjunción de tres elementos básicos del “ideal” de músico de jazz: la inter-

pretación, la composición y la improvisación. Con frecuencia, el estudio de lo que rodea a los fenómenos musicales en su conjunto me lleva a alcanzar conceptos compositivos, improvisatorios y/o creativos comunes a estéticas ya desarrolladas que completan, e incluso anticipan, procedimientos teóricos derivados del análisis musical estricto, por lo que considero la etnomusicología como una materia muy adecuada para dar forma al abanico de disciplinas que pueden orientar, enfocar y mejorar el elemento de la interpretación jazzística en correlación dinámica con el trinomio conceptual ya argumentado.

En cuanto al *enfoque general* que ha orientado todo este trabajo, debido a mi formación en estudios superiores dentro de las *Ciencias Puras*, tengo cierta tendencia a relacionar materias de distintas áreas a la hora de afrontar trabajos de investigación, y en este caso abrazo posiciones evolucionistas en mis tesis que serán más ampliamente desarrolladas en el apartado dedicado a la comunicación musical y su evolución sistemática. Coincidiendo con D. Barenboim, soy de los que apoyan que la música no es un lenguaje, sencillamente por el hecho que no podemos asociar una categoría específica de significado fijo a la unión de notas en un acorde o a la sucesión de notas en una melodía. Sin embargo *si es un poderoso y efectivo medio de comunicación instintivo y perceptivo*. Profundizando un poco más, me inclino por catalogar las diferentes músicas en sus contextos sociales como sistemas complejos derivados de alfabetos que son usados con una función comunicativa.

Con el asentamiento de la música tonal en Occidente, se estableció no un lenguaje, sino un alfabeto que por supuesto se convirtió de

manera única en el dominador absoluto de la música intelectual mundial como correspondía a occidente, olvidando y discriminando otros alfabetos existentes en otras zonas geográficas del globo, alfabetos ni mejores ni peores, simplemente diferentes, cuyo uso y difusión ha estado siempre limitado. En el actual momento histórico definido por la crisis creativa de la postmodernidad este alfabeto está sufriendo sin duda las consecuencias de dicha crisis. El interés por las músicas del mundo y la música popular, la era digital, las nuevas instrumentaciones y las afinaciones alternativas están tomando fuerza día a día como alternativa creativa coherente. Sin embargo, no podemos olvidar los importantes frutos que este alfabeto occidental ha cosechado de la mano de los grandes compositores que han establecido las bases de repertorios de carácter inestimablemente universal en relativo poco tiempo. Sin duda alguna la esencia de occidente.

Partiendo de la hipótesis de que la música catalogada pudiera ser de origen medieval, la orientación analítica que planteo se asienta sobre la tarea de establecer aproximaciones en torno a posibles evoluciones de estos alfabetos arcaicos musicales peninsulares y su actualidad presente. Por otra parte, gracias al análisis de esta toná, que generó en esencia el planteamiento previo de este trabajo por el interés que despertó en mi persona su análisis superficial inicial, el conjunto de esta investigación podría resultar positivo observando el trasfondo antropológico que la música tradicional-popular de nuestra geografía nos oculta entre los misterios y tabúes íntimamente ligados a la controvertida historia de nuestros orígenes como ciudadanos de la Península Ibérica.

2. METODOLOGÍA



Cruz de piedra medieval. Nº 2

"El campo de estudio de la etnomusicología se ha expandido de manera tan rápida que hoy en día prácticamente abarca cualquier comportamiento humano que tenga algo que ver con lo que llamamos música. Los datos y métodos que utiliza provienen de disciplinas relacionadas con las artes, las humanidades, las ciencias sociales y las físicas. La diversidad de doctrinas, enfoques y procedimientos es enorme. Resulta imposible abarcarlos todos con una sola definición" (List: 1979: 1).

2.1. LA ETNOMUSICOLOGÍA Y SU MÉTODO.

Desde su creación terminológica por el holandés Jaap Kunst en 1950, la materia etnomusicológica goza de una proyección considerablemente estimable teniendo en cuenta la relativa juventud de esta rama de las ciencias musicales cuyo origen reside en cierta inquietud surgida, a principios del siglo XX, en el seno de círculos de investigación adscritos a la clásica disciplina de la musicología histórica. La influencia del periodo romántico de finales del siglo XIX junto con su heredero más ruidoso el nacionalismo decimonónico, posibilitaron la introducción de nuevas formas de abordar y categorizar los fenómenos musicales, dirigiendo el interés intelectual, tanto en el ámbito académico como artístico, hacia las formas folclóricas y de tradición popular que con la evolución de la disciplina adoptarían la polémica tipología de étnicas. *On the Musical Scales of Various Nations* (1885), de Alexander John Ellis y *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* (1885), de Guido Adler, son los dos trabajos de referencia histórica relacionados directamente con el origen de la disciplina. En sus inicios, la metodología de aplicación se establecía siguiendo los parámetros establecidos por la musicología histórica, ampliando su campo de trabajo a la recolección, descripción y definición funcional de fenómenos musicales de índole exótico-tradicional que los investigadores consideraban interesantes y que corrían el riesgo de desaparecer: "*La historia de la etnomusicología resulta ser al mismo tiempo la de las transformaciones de su objeto de estudio*" (Cruces: 2001: 11).

En la primera mitad del siglo XX, los *Escritos sobre Música Popular* (1910/36), de Béla Bartók, revelan interesantes conclusiones acerca de este efervescente periodo de la historia de la música. Bartók distingue dos nuevas tipologías o géneros de estudio musical: "*la música*

culta popularesca y la música popular de las aldeas" (Bartók: 1931: 66), así como expone sus trabajos de investigación concernientes a diferentes fenómenos musicales distribuidos por los países de la Europa oriental. Define el "*folklore musical histórico*" y apunta algunos rasgos de la metodología a seguir basándose en una primera catalogación y grabación de los fenómenos musicales, una descripción de los mismos y una posterior comparación con fenómenos musicales circundantes.

"Llamamos folklore musical comparado a aquella muy joven disciplina científica colocada entre la musicología y el folklore, y que sólo desde hace pocos años practican con amplitud los estudiosos de la música popular" (Bartók: 1912: 71).

En la segunda mitad del siglo XX, la musicología comparada se había establecido como término adecuado para esta nueva corriente de estudio musical en la mayor parte de los círculos académicos. La metodología de comparación, a pesar de ser una aproximación de obligado análisis en cualquier estudio de actualidad, fue siendo desterrada y depurada progresivamente debido a su manipulación con el objeto de establecer diferencias claras entre la superioridad de la música occidental sobre el resto de fenomenologías musicales externas, así como por la desestimación de teorías y metodologías procedentes de la antropología cultural. Este proceso de reflexión acerca de cómo abordar el estudio de los fenómenos musicales de carácter "étnico" culmina con la edición del libro *The Anthropology of Music* (1964), de A. P. Merriam, donde se presenta un modelo de naturaleza cíclica que "*conlleva el estudio en tres niveles de análisis: la concepción teórica sobre la música, el comportamiento en relación con la música, y el sonido musical en sí mismo*" (Merriam: 1964: 32). A partir de este momento,

la etnomusicología comenzó a independizarse claramente de la musicología histórica en el ámbito metodológico y conceptual, pues la vertiente cultural sincrónica surgió como elemento analítico indisoluble y definitorio de esta nueva disciplina.

"Este modelo fue germinal en la historia de la etnomusicología y en su época llegó a ser el planteamiento más enérgico y coherente de las preocupaciones antropológicas en el estudio de la música. El modelo definía la etnomusicología como "el estudio de la música en la cultura", y desde entonces tal punto de vista se ha mantenido como uno de los conceptos fundamentales de la disciplina" (Rice: 1987: 156).

A partir de los años 80 del siglo XX, las perspectivas historiográficas empezaron a contener formalmente las aproximaciones más modernas en torno a la antropología cultural y social, lo que unido a las recientes tendencias biológico-cognitivas y la revisión de metodologías abandonadas de principios de siglo, conforman la imagen interdisciplinar presente de la etnomusicología y su método.

Bruno Nettl, firme defensor del modelo tripartito de Merriam, extiende las tipologías clásicas objeto de estudio a la música culta

occidental, las músicas vernáculas, la música popular, la música urbana y la música étnica. En el ámbito metodológico y antropológico argumenta tres tendencias modernizadoras de actualidad: el método etnográfico de carácter funcional, el uso de correlaciones estadísticas aplicadas a la naturaleza de los datos musicales y el uso de la semiótica.

Por otro lado, cabe resaltar la remodelación metodológica que propone Timothy Rice que asienta sus hipótesis en la revisión del modelo de Merriam y la construcción histórica planteada por Clifford Geertz en su libro *La Interpretación de las culturas* (1973). Rice plantea un nuevo modelo tripartito en torno a tres centros de interrelación fundamentales y de acción recíproca: la construcción histórica, la conservación social y la creación y experiencia individual.

"El estudio de los procesos por los que estos sistemas sociales influyen en la música, e inversamente cómo la música influye sobre estos sistemas, ha sido una de las áreas más fructíferas de investigación en los últimos veinte años, ya sea expresado en términos de contexto, de relaciones causales, de homología o de relaciones estructurales profundas" (Rice: 1987: 165).



Calzada medieval. Nº 3

2.2. METODOLOGÍA Y CRONOLOGÍA SEGUIDA EN EL TRABAJO.

En cuanto a enfoques metodológicos generales, he acudido a diversas estrategias metodológicas: la investigación histórica, algunas precisiones metodológicas de la antropología cultural y, por supuesto, de la musicología. Así lo justifican algunos importantes autores que inciden en la aplicación de aproximaciones científicas:

"El empirismo es indispensable precisamente porque contiene encuentros con el mundo fenoménico que nos fuerzan a elegir entre interpretaciones. Lo que es crucial es saber si todas y cada una de las interpretaciones son igualmente sostenibles" (Meyer: 1998: 235).

"...es necesario exigir a todo estudioso del folclore musical, tal como se le exige a cualquier hombre de ciencia, la mayor objetividad posible" (Bártok: 1937: 81).

2.2.1. Búsqueda de fuentes.

La selección de las fuentes de información ha condicionado el resto de mi trabajo. A continuación se expone una clasificación de las principales fuentes encontradas:

Fuentes escritas. Trabajos de investigación histórica sobre la Baja Edad Media, el folclore y las tradiciones populares de la provincia de Albacete (Centro de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel). Archivo Histórico Nacional. Bibliografía complementaria (Red de Bibliotecas de la Universidad de Granada, Biblioteca Pública de Casas Ibáñez y Biblioteca Pública de Cuenca).

Fuentes de transmisión oral. Informantes del ámbito de la cultura en la localidad de Casas Ibáñez. Personas directamente relacionadas con la organización y desarrollo del acto de "El Encuentro". Ibañeses/as de edad avanzada con memoria histórica reciente.

Profesorado y profesionales especializados en la materia.

Fuentes audiovisuales. Grabaciones de audio y video acerca del fenómeno.

Internet.

2.2.2. Toma de datos.

Durante el proceso de investigación entre los meses de octubre y agosto del año 2008, puse especial interés en la anotación de fechas, procedencia, situación y autor de los testimonios recabados de cualquier tipo de fuente consultada para un correcto desarrollo posterior de la redacción del trabajo académico. El trabajo de campo en torno a la localidad de Casas Ibáñez ha sido completado con observaciones y entrevistas "in situ", aprovechando el carácter itinerante de mi reciente actividad profesional caracterizada por su desarrollo a lo largo de las geografías más rurales de las cinco provincias de la Comunidad Autónoma de Castilla-La Mancha.

2.2.3. Análisis y contraste de resultados derivados primarios.

Supuso por un lado establecer una estructuración adecuada de toda la información a procesar con respecto al fenómeno en cuestión y por otro, el contraste de los datos y el establecimiento de las posibles líneas de investigación sobre las que he ido profundizando durante el desarrollo de las sucesivas etapas de trabajo. Durante la investigación, el análisis de los resultados primarios me orientó a centrar el esfuerzo hacia la consolidación de una contextualización histórica del área geográfica de trabajo entre los siglos X y XVIII, el estudio de trabajos sobre música medieval peninsular y la búsqueda de fenomenologías escénico-musicales similares en zonas geográficas circundantes.

2.2.4. Análisis y contraste de resultados derivados secundarios.

Esta segunda fase de análisis y contraste de resultados derivó en la estructuración del índice general del trabajo, la estructuración de las principales líneas de investigación justificadas en el ensayo introductorio, la definición de objetivos y el desarrollo formal de la metodología aplicada. Esta labor de contraste fue orientada por las recomendaciones metodológicas y bibliográficas del Doctor Miguel A. Berlanga en el área etnomusicológica y por el historiador José M. Almendros en el área histórica.

2.2.5. Redefinición de objetivos.

Clasificándolos en objetivos generales de obligado cumplimiento y objetivos específicos de importancia secundaria.

2.2.6. Construcción metodológica.

En nuestro caso, la metodología aplicada es el resultado de un proceso analítico de la relación recíproca entre la metodología de investigación personal aplicada en las primeras fases de la investigación dedicadas al trabajo de campo y su contraste con los modelos desarrollados por la disciplina etnomusicológica a través de los trabajos de sus principales autores.

2.2.7. Redacción del trabajo escrito.

Al desarrollar este apartado, he optado por un sistema adecuado de citación perfectamente avalado por la bibliografía aportada, así como por compaginar mi capacidad de síntesis con el uso de técnicas argumentales que den lugar a un lenguaje escrito que facilite una comunicación amena, solvente y eficiente. En esta investigación he optado por el sistema de citación americano introduciendo, si se tienen los datos, la fecha de concepción de las citas en lugar del año de edición de las obras, se ha estructurado un índice programático lógico que creo adecuado, y el éxito del proceso de comunicación integral del trabajo escrito es un aspecto que deberá ser

valorado junto con la solvencia de los resultados y las conclusiones aportadas.

2.2.8. Composición.

La composición de la obra *Pommes de terre* viene derivada e influenciada por la metodología establecida, el conjunto de procedimientos desarrollados y los conceptos teóricos asimilados a lo largo del trabajo. Durante el proceso creativo, la estética elegida persigue algunos principios de modernidad contemporánea en cuanto a su arquitectura armónica, los procedimientos de creación sonora electroacústica y la introducción de la improvisación como elemento de naturaleza indispensable para su interpretación.

2.2.9. Producción, interpretación y grabación de la composición.

Es el proceso de consecución práctica del trabajo de composición realizado. Para su desarrollo eficiente hemos tenido en cuenta con previsión: el presupuesto reunido, la disponibilidad de espacios acústicos adecuados, el material de grabación, mezcla y masterización disponible, los recursos humanos de naturaleza técnica e interpretativa y la disponibilidad temporal para la realización del procedimiento.

En el caso de la maqueta previa realizada con anterioridad a la grabación adjuntada, los recursos de naturaleza técnica y espacial fueron muy limitados. Por lo que ya desde el inicio de la programación se planteó con el fin de orientar la posible imagen estética de la composición para futuras grabaciones.

En la grabación definitiva, se contó con los recursos necesarios a todos los niveles para la obtención de un resultado profesional muy adecuado. Para más información les remito al apartado dedicado a esta materia incluido en esta publicación.

2.2.10. Síntesis de conclusiones.

Breve resumen general de los logros conseguidos.

3. LA TONA “EN LA CALLE LA AMARGURA”: ANÁLISIS HISTÓRICO Y CULTURAL



Inicio de “El Encuentro”. N° 4

"El verdadero recolector de música popular estudia en sus mínimos detalles las condiciones y las circunstancias de la vida real de cada melodía. Es decir, trata de situarla en el conjunto de los hábitos, en la respectiva sociedad, en su historia" (Bártok: 1935-36: 59).

3.1. CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DEL FENÓMENO MUSICAL.

Tras el proceso de toma de datos y búsqueda bibliográfica, muchos son los hechos, personajes y conclusiones de evidente interés recogidos, por lo que lógicamente, y a continuación, solamente se expondrá un breve resumen del marco histórico con el que trabajaremos a través de la definición de los principales acontecimientos que conformarían los trazos genéricos de un esbozo general de la historia común de la zona en relación dinámica y sincrónica con sus alrededores. Por supuesto asumiendo mis limitaciones en esta área de estudio y dejando a un lado la prehistoria, la época romana y la conquista visigoda.

3.1.1. Contextualización histórica del área geográfica de estudio e influencia.

I. Área geográfica de estudio. La población de Casas Ibáñez pertenece a la zona más nororiental de la provincia de Albacete y se encuentra localizada en el centro de la comarca de La Manchuela de la cual es cabeza de partido. La actual Manchuela¹, área de frontera histórica con las tierras levantinas, posee una característica especial en su demarcación administrativa puesto que asume dentro de sus límites los territorios y poblaciones de las provincias actuales de Cuenca y Albacete situados entre los valles de los ríos Cabriel y Júcar, límites de origen geomorfológico que nos pueden orientar a la hora de establecer hipótesis coherentes sobre la antigüedad de su origen. Habitualmente para su denominación se distingue entre La Manchuela conquense y La Manchuela albacetense aunque ambas

áreas comparten tradicionalmente elementos culturales, históricos y sociales comunes. La actual Manchuela se considera desde un punto de vista geográfico e histórico como una de las zonas donde termina el llano o La Mancha y comienzan las tierras levantinas.

II. Periodo islámico. Hasta las últimas décadas del siglo XX, el academicismo histórico habitual desarrollaba una incomprensible logística de trabajo, seguida en general por los historiadores medievalistas españoles y europeos, que en muy pocos casos se interesaba por contrastar los escasos datos históricos de este periodo con los archivos y trabajos de historiadores medievalistas musulmanes. A pesar de las últimas actualizaciones de las corrientes de estudio histórico medieval, poco conocemos acerca de este importante periodo en la historia de la península Ibérica, dificultad añadida como es el caso, si centramos nuestros esfuerzos en arrojar datos fiables sobre áreas de importancia secundaria en la historia de los grandes acontecimientos de la época.

Los estudios de investigación existentes nos remiten directamente a la localidad albacetense de Chinchilla², punto de partida histórico clave, dada su influencia esencial tanto en la creación de Albacete capital como en la formación de la provincia que con el tiempo llevaría su nombre. El estudio de estas pesquisas iniciales y su extensión a la actual comarca de La Manchuela, nos ayudará a entender la importancia posterior del auge del estado de Jorquera y de la localidad de Casas Ibáñez en concreto, lo que nos conduce de manera cronológica a entender la evolución del contexto histórico de la geografía descrita.

¹ Para saber más, consultar el artículo “A propósito de La Manchuela” de J. M. Almendros Toledo de la revista Cultural AB en su número 14.

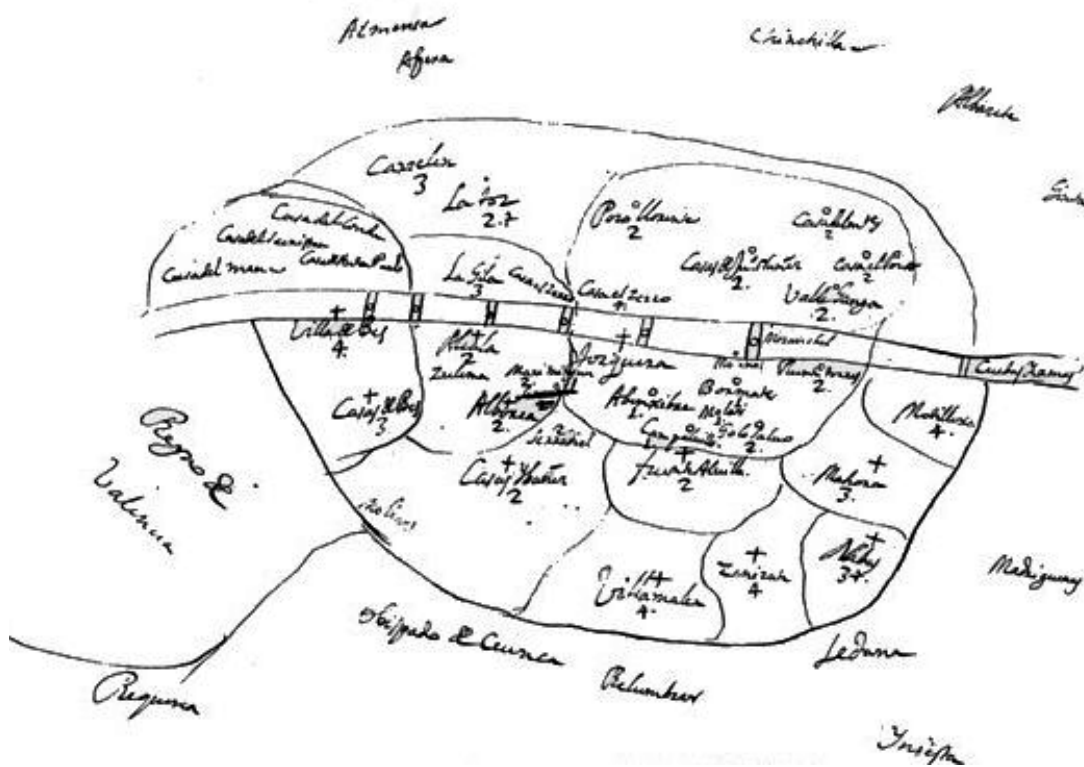
² Para más información consúltese “La Chinchilla medieval” de Aurelio Petrell. Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”. Albacete. 1992.

A pesar de algunas hipótesis orientadas a catalogar los primeros asentamientos en la peña de Chinchilla como romanos, apoyándose en el elevado número de restos de la época prerromana y romana dispersos por los alrededores de la actual Chinchilla, parece más fiable afirmar un primer asentamiento de guarniciones bereberes de defensa dada su especial condición geográfico-estratégica y la facilidad que su orografía ofrecía para la explotación ganadera. Según el medievalista albacetense A. Petrell, distintas versiones procedentes de la historiografía musulmana nos llevan a asociar el nombre de Chinchilla con la denominación árabe de "Yinyila", "Yinyala", "Santiyila" o "Sintiyala":

"...sin que deba descartarse categóricamente la posibilidad de un pequeño asentamiento anterior, habitado sobre todo en

situaciones de intranquilidad, que poco tendrían que ver con la "pax romana", parece más lógico y fundamentado pensar que el nacimiento de Chinchilla en su actual emplazamiento, harto incómodo y penoso si no lo justificaran razones de seguridad, corresponda al periodo islámico... Bien amurallada, pudo tener cierto esplendor en la época califal, tras su conquista por las tropas omeyas en la campaña de 928-929 de la era cristiana y la pacificación de la comarca" (Petrell: 1992: 23).

Como demuestran los numerosos datos recogidos por historiadores de la provincia, durante el siglo XI y la primera mitad de XII la vida en la ciudad fortificada de Chinchilla y su término fue relativamente tranquila teniendo en cuenta su situación fronteriza con Murcia, Levante y Andalucía oriental. Un elevado número de sucesos bélicos enturbiaban la paz en la comarca,



Mapa del antiguo Estado de Jorquera. Nº 5

siendo la ciudad testigo de diversas escaramuzas con tropas castellanas, luchas entre los reyes de las taifas cercanas, rebeliones de comarcas interiores al reino almohade de Murcia que causaron la caída del imperio almorávide más tarde al unirse en lucha castellanos y andalusíes, etc.. En definitiva, conforme se acercaba el siglo XIII la inestabilidad era cada vez mayor por las tensiones surgidas entre almohades murcianos y castellanos, lo que convirtió La Mancha en una zona muy insegura, abandonada a la pobreza y al devenir de las acciones de bandoleros y rebeldes musulmanes.

Una Chinchilla atrincherada pasó a ser una fortificación fronteriza de referencia estratégico-militar vital, que junto con el Castillo de Al-Basit³ conformaban los núcleos duros de resistencia almohade. La comarca de La Manchuela se convirtió en un escenario de correrías fronterizas tras la estabilización temporal de la frontera "cristiano-musulmana" por todo lo largo del margen del río Júcar, siendo entonces los principales núcleos fortificados Alcalá, Garadén y Jorquera, las posiciones almohades más avanzadas en la zona noreste, ya muy cerca del reino de Valencia.

"En 1177 caerá Cuenca⁴ ante el ataque combinado de castellanos y aragoneses. Desde allí, Alfonso II de Aragón penetra en tierras murcianas, por Albacete y Chinchilla, en una devastadora correría que llegará hasta Lorca. En 1182 y 1183, los castellanos recorren el cauce del Júcar y atacan Requena y Utiel. Entre 1184 y 1186, con la ocupación de Alarcón e Iniesta, toman fuertes posiciones en la misma orilla del río." (Petrell: 1992: 29).

Ya en el siglo XIII, la Batalla de las Navas fue el punto de inflexión y caída del imperio almohade bajo las huestes de Alfonso VIII. En 1213 Alcaraz es ocupado a la vez que caen Las Peñas de San Pedro, Lezuza y Villarrobledo. No mucho más tarde la frontera que suponía el río Júcar es reconquistada y sus fortificaciones ocupadas, lo que englobaba prácticamente toda la comarca que dependía de Jorquera, y que según Petrell se denominaba Al-axarach⁵, precedente directo del estado medieval de Jorquera.

"La frontera septentrional de Murcia, privada de su principal baluarte, el de Chinchilla, amenazaba con derrumbarse rápidamente. En febrero de 1243, Baha al-Dawla Ibn Hud ofreció su vasallaje a Castilla, a cambio de su protección, y se comprometió a entregar las principales fortalezas de su reino... Así, cuando en abril se firma en Alcaraz el tratado que garantiza a Murcia el protectorado de Castilla, sus cláusulas ya no serán de aplicación para la mayor parte de las tierras manchegas del viejo principado hudí, que tendrán la consideración de conquistadas, no de rendidas por el mencionado acuerdo, y quedarán sometidas, por tanto, no a las condiciones del protectorado, sino a la administración directa de Castilla." (Petrell: 1992: 35).

III. El Señorío de Villena. A partir de la reconquista castellana de Chinchilla y Alcaraz, donde el área del futuro estado de Jorquera jugó un papel importante, futuras campañas militares orientadas a la extensión de la reconquista hacia el núcleo de

³ Albacete, según el estudio realizado por A. Petrell en su reciente trabajo "Del Albacete islámico: notas y conjeturas", Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel" de la Diputación de Albacete. Albacete 2007.

⁴ Donde todavía se puede disfrutar de la actual "Torre Mangana", antiguo minarete de la mezquita musulmana situado en la parte alta de la ciudad antigua conquense y área que recientemente está siendo excavada.

⁵ "Entre ríos o entre aguas", según los estudios de A. Petrell.

Al-Ándalus estaban por acaecer, por lo que muchos fueron los cambios sufridos por la zona en años sucesivos.

Alfonso X dotó de privilegios especiales tanto a Chinchilla como a la capital comarcal de Jorquera. Las últimas investigaciones que ha venido desarrollando el historiador J. M. Almendros han rescatado una copia muy deteriorada, hecha por un escribano del siglo XVII, del documento original que recoge estos privilegios y en cuyo signo rodado aparecen el infante Don Manuel hermano del rey, y su alférez, y el Infante Don Fernando hijo mayor del rey y su mayordomo. Dicho documento es el único precedente documental directo de la creación del estado de Jorquera y por tanto de la actual Manchuela albacetense. Se resume en lo siguiente:

"Así pues, nuestra comarca integrada por la Tierra de Jorquera y el Rincón de Ves, fue configurada por un privilegio alfonsino, fechado en la era de 1305, que se corresponde con el año 1267. El privilegio respetó la villa de Jorquera como capital del término, como lo había sido antes en tiempos de dominación musulmana. La decisión del rey sabio era que dicho concejo atendiera al repoblamiento de sus, por entonces, deshabitadas tierras." (Almendros: 2004: 4).

En herencia y agradecimiento por sus servicios, sería pues entregada más tarde la propiedad de Chinchilla, Alarcón y los concejos de Almansa, Jumilla, Alcaraz y Jorquera a Don Manuel, padre del Infante Don Juan Manuel, noble atípico para su época sobre cuya figura mucho se ha escrito y que será el objeto de nuestro siguiente análisis.

A finales del siglo XIII y con sólo doce años, el joven infante don Juan Manuel asume la responsabilidad sobre la gestión de su herencia como flamante señor de Villena, viéndose obligado a concentrar sus tropas en torno a Chinchilla al enfrentarse tempranamente con



Alcalá del Júcar. Nº 6

un conflicto armado con el reino de Aragón en 1296 donde perdió varias poblaciones de Alicante. Sus desavenencias con la mediación en el conflicto por parte de la corte castellana desembocaron en el Tratado de Torellas de 1305 donde compensó sobradamente sus pérdidas y construyó el principio de lo que sería una gestión moderna y ejemplar de sus dominios. En cuanto a su política de gestión es representativo:

"Pacificación de querellas entre concejos para permitir un mejor y más racional aprovechamiento de sus respectivas riquezas, averiguación y mojonamiento de los límites entre términos municipales, borrados por los años de despoblación y abandono, construcción de obras públicas y ampliación de los regadíos, creación de nuevas pueblas y atracción hacia ellas de



Murallas de Jorquera. Nº 7

colonos moros y cristianos procedentes de fuera del señorío, impulso de la ganadería y la manufactura local, son otras tantas directrices paradigmáticas del proceder de don Juan Manuel, bien conocidas ya y comprobadas en diferentes lugares." (Petrell: 1992: 59).

"estamos en presencia de un modelo concejil algo diferente del configurado por los fueros conquenses. La justicia queda encomendada a los alcaldes, el orden público y el mando de la milicia, con la custodia del pendón concejil, al alguacil; y el gobierno efectivo de la villa a esos "hombres buenos", que en el futuro habrán de recibir el nombre de regidores." (Petrell: 1992: 82).

Según parece, y a diferencia del proceder de otros señores de la época, don Juan Manuel optó por facilitar la repoblación de la zona ofreciendo ciertas concesiones a los colonos, así como ejerciendo una sorprendente política de cesión de autogobierno local sin precedentes. Con el acaecimiento de su muerte en 1348, sus herederos continuarían con su labor respetando las directrices marcadas por su mentor sobre unos cimientos sólidos que permitieron un desarrollo relativamente adecuado de sus dominios; gracias también al elevado número de privilegios que don Juan Manuel había ido consiguiendo en torno a relaciones comerciales y arriería, explotación de los recursos naturales como los derechos de uso sobre las aguas, etc., privilegios que sus herederos tuvieron que defender entrando en litigio a través diversos pleitos legales en años sucesivos.

Como en todo el señorío, entre finales del siglo XIV y principios del XV, los señores de Villena concedieron cartas pueblas a algunos caballeros que pudieran haber repoblado diferentes áreas entre las que se encontraría la actual Manchuela, por lo que denominaciones locales actuales como Casas Ibáñez o Casas de Juan Núñez podrían derivar de los apellidos de algunos de aquellos nobles.

A mediados del siglo XV, don Juan Pacheco recibe el título de primer marqués de Villena de la mano Juan II, concediéndole la propiedad de las villas y tierras de Alcalá, Jorquera y Rincón de Vés. Más tarde la po-



Infante D. Juan Manuel. N° 8

... en un muger... y Don Pedro y Don Juan por fuer bien y
id abeñajote xorguera tambien a los que avran en mora de
emo a los que seran de aqui adelante para siempre xamos porque
sean mas ricos y mas abonados elavilla sapueble mejor elos que
ay morasen nos quedamos cumplidam... Seruis damos les y de
gamos le que ayam por sotermio e por sus aldeas cubas bonis e
fuentes de uella Vallungar perillas e regalalaly canedes. Con
mas las pertenencias e con todos sus terminos casi como mejor
y mas cumplidam. Los obis xorguera antiguamente en tiempo de
micras. Emantamos e defendemos que ninguno nose osado de en
contra este privilegio para quebrantarlo ni para mengualo en nin
guna cosa en aguelo por que los dioses abien nuestra way y seramos
yen en ota mill mrs y el abeñajote de la villa sobre dha o a qui en su
vos ubiese todo el dario de blado y por que se sea firme e estable
mandamos sellar este privilegio con nros sellos de plomo fofol
preuilegio en sevilla por nuestro mandado de mingo de mta dias
andados de mes de mayo de mil y trescientos y cinco años
en os le dho Rey Don alonso Reynando en dno con la Reyna
dona y otano con muger e con nuestros fijos el infante Don fern
primº e deus e con don san to e con pedro e don joan en castilla en
toledo en leon en galicia en sevilla en cordova en murcia en valen
en baeca en el algarue e otorgamos al dho privilegio y con firmamos lo

La yglesia de Don ramon de don alonso de colina
toledo arcebispo de Tomalippo.

vega sevilla don loix

Don juan de duos de bergona vasallo del Rey

Don andres de la rana vasallo del Rey

Don alfonso de la rana y don alfonso de constantino pta edla emp
zma

vasallo de la rana con de de vasallo del Rey

Don loix fijo del empador don alonso de de belemonte vasallo del Rey

Don joan fijo del empador y de la emp de con de de no for vasallo
del Rey.

Don galton visconde de beaunars del Rey.

Don xpoual obpo de segouia
 Don andrea obpo de syguencia
 Don agostin obpo de uerua
 Don xpoual obpo de ueneca
 Don fr. xpo obpo de auila
 Don vrbano obpo de calaorra
 Don fr. de obpo de cordoua
 Don garcia obpo de placencia
 Don pasqual obpo de
 gahn
 Don fr. de obpo de
 cartagena
 Don pedro m. maestro de la
 orden de la calatrava.
 Don d. guzman adelantado mayor de castilla
 Don alfonso Garcia adelantado mayor de
 murcia y de la m. de alencia

Don xpoual obpo de
 Don xpoual obpo de
 Don xuan obpo de
 Don domingo obpo de
 la iglesia de a. de
 Don domingo obpo de
 Don miguel obpo de
 Don joan obpo de
 Don xel obpo de
 Don eugenio obpo de
 Don fr. de obpo de
 Don garcia obpo de
 Don xuan de valle de
 Don xpoual maestro de la
 Don garcia fernandez maestro de la
 de la cantara
 Don xpoual de la orden de
 Don gonzalo de la orden de
 Don alfonso fernand de
 de la villa de

Maestro don alfonso notario de
 de Juan peres fco de semillan peres los viui en el año quinientos
 de don manu el sermano de la villa de
 de don fr. de don mayor de la villa de
 Miguel de don adrian de don sumag de la villa de
 de don fernand de la villa de
 autoprovedor por fco de la villa de

Onse
 Miguel de la villa de
 de la villa de

Privilegios alfonsinos para la villa de Jorquera. nº 10

sición de los Pacheco en la guerra sucesoria por la corona de Castilla, en la cual tomaron partido por la Beltraneja, el Rincón de Vés pasaría a reintegrarse a la corona junto con la pérdida de otros privilegios para el marquesado tras las capitulaciones de los Reyes Católicos en 1480. Momento de paz relativa en el que las poblaciones fortificadas del río Júcar, Jorquera y Alcalá, empiezan a perder valor estratégico y las colonizaciones de tierras más adecuadas para el asentamiento estable comienzan a tomar importancia, como son los casos de las actuales localidades de Abengibre, Fuentealbilla, Villamalea y Casas Ibáñez. A modo de resumen:

"Algunos de los pueblos situados en la llanura, entre el Cabriel y el Júcar, como Villamalea, Mahora, Casas Ibáñez, Casas de Ves y otros, nacieron en los últimos años del siglo XV y primera mitad del XVI, sobre unas primitivas arquerías levantadas por familias islámicas en torno a acuíferos y venéreos, como se puede observar en la población ibañesa, que se articuló a lo largo de la cañada. De esta época se conservan varios contratos dirigidos a levantar asentamientos estables entre el incipiente vecindario de estos pueblos que nacían y la casa de Villena, a cuyo señorío pertenecía el término." (Almendros: 2004: 4).

La relación entre los habitantes de la comarca y la autoridad del marquesado siguió con la dinámica política heredada del señorío de Villena, con la localidad de Jorquera todavía como capital comarcal, hasta que en 1636 los marqueses hicieron uso de su poder para condicionar la autonomía política del término:

"Los alcaldes fueron nombrados por elección popular hasta 1636, año en que los marqueses compraron el privilegio de nombrar los cargos concejiles en la comarca. Participaban con ellos de la autoridad

municipal, lo regidores (hoy concejales), alguaciles mayores, mayordomos de propios, síndicos personeros, almotacenes, fieles de romana, caballeros de sierra, acequeros y otros oficios menores. Los escribanos daban fe pública y autorizaban los actos de los alcaldes y las resoluciones de los ayuntamientos." (Almendros: 1993: 4).

Probablemente este suceso supuso el comienzo de una lucha constante por la independencia política que caracterizará la identidad de las comunidades de la comarca en el futuro. Durante los siglos XV y XVI, los evidentes desacuerdos con el marquesado derivaron en constantes conflictos periódicos con las autoridades locales y en la tramitación de diversos pleitos ante la Chancillería de Granada contra sentencias de los titulares del corregimiento aunque sin mucho éxito. Este aspecto esencial del carácter inconformista de la comarca, nos llevará a comprender los importantes sucesos que se produjeron en torno a las corrientes liberales de principios del siglo XIX que hicieron tambalear los cimientos de la monarquía.

IV. La independencia del poder señorial.

La noticias procedentes de Madrid transmitidas por las habituales flotas de arrieros, que hicieron de Casas Ibáñez un punto de encuentro clave en sus rutas comerciales hacia Levante, provocaron una temprana insurrección comarcal en contra de la invasión francesa tras conocer los sucesos de mayo de 1808. Esta "revuelta popular" (Almendros: 2008: 5) que invitaba a la resistencia armada, tenía un trasfondo político de importancia esencial para el futuro de la comarca. Por un lado ponía en duda la autoridad del corregidor de Jorquera, nombrado por el Duque de Frías, cuya disposición inicial ante el conflicto fue de ambigüedad, y al que incluso se le suponían posiciones cercanas a la reciente autoridad francesa. Por otro lado, apoyando al poder monárquico español



Brigadas Internacionales en Mahora. Nº 11

Cádiz, Casas Ibáñez consiguió ser declarada villa e independiente de la autoridad de Jorquera, condición que variaría con el regreso de Fernando VII" (Almendros: 2008: 7).

Según las informaciones recogidas en conversaciones mantenidas con el historiador J. M. Almendros Toledo, la cuestión de la independencia de las villas de la comarca del poder del marquesado de Villena se fecharía hacia 1833, en el caso de Casas Ibáñez, a pesar de que no se ha encontrado documentación escrita de la época con respecto a esta localidad en concreto. Lo cierto es que las frecuentes y numerosas acciones legales interpuestas hasta esa fecha, la inestabilidad política general del país con sucesivos trasposos de poder y el análisis de la documentación provincial; apuntan a que con la creación de la provincia de Albacete, Casas Ibáñez pasó a ser Villa, al igual que sus poblaciones vecinas, y cabecera de partido en detrimento de Jorquera.

La teórica alegría por la nueva situación administrativa de la comarca duró ciertamente poco, ya que por su situación limítrofe con el frente valenciano, que se inclinó mayoritariamente por la causa carlista de tradición absolutista, y su apoyo a la monarquía liberal en el poder, la comarca sufrió importantes sucesos bélicos durante la guerra civil. Los más relevantes serían la destrucción casi total del asentamiento de Casas Ibáñez y sus archivos el 15 de septiembre de 1836 y la Batalla de Serradiel el 14 de noviembre de 1839.

V. El siglo XX. Con el comienzo del nuevo siglo el desarrollo "industrial" llegó a la comarca y a su cabeza de partido Casas Ibáñez, que experimentó un auge considerable gracias a la labor de sus vecinos y en especial de la familia Ochando:

"A Partir de la restauración, en 1875, destaca la familia Ochando por su incidencia en la por la política y la tierra de Casas Ibáñez. Uno de los representantes notables de esta familia y cabeza de la misma es don Federico Ochando Chumillas (1848-1929), Capitán General, senador y diputado en distintas legislaturas a partir de las elecciones generales de 1879, y senador vitalicio desde 1907. La familia Ochando ejerció una gran influencia en todas las tierras limítrofes, realizándose bajo su gestión importantes obras públicas." (Zahora: Nº 15: 10).

Con el levantamiento fascista de 1936, la provincia de Albacete permaneció del lado del gobierno legítimo de la Segunda República. Durante el conflicto, la capital albaceteña se convirtió en la sede de las Brigadas Internacionales cuyos miembros eran repartidos por las familias de los pueblos de la provincia que les prestaban cobijo, comida e higiene, hecho documentado en algunas de las localidades de la actual Manchuela incluido el municipio de



Cerro de los Cuchillos en los alrededores de la aldea de Senadiel. Nº12

Casas Ibáñez. La comarca cambió entonces su tradicional función de frontera militar que caracteriza gran parte de su historia bélica, manteniendo una unidad homogénea de resistencia junto a las provincias de Cuenca y Valencia hasta la caída del último frente republicano que limitaba con Levante ya en los últimos estertores de la guerra. En las sentencias judiciales emitidas por los juzgados de la represión franquista que todavía se conservan, se puntualiza la ausencia de delitos de sangre en la población de Casas Ibáñez durante la época del dominio republicano.

3.1.2. La música antigua y el folclore en la provincia de Albacete.

Hablar sobre folclore casi siempre conlleva enfrentamientos dialécticos. La misma definición formal y/o académica del concepto ha hecho abandonar dicha tarea a numerosos

investigadores que desde los inicios de la musicología han intentado afrontar su tipología, obteniendo como resultado final la apertura de diversos enfoques que acaban derivando en una mayor complejidad que pone en duda el propio objeto de estudio y su definición. El pez que se muerde la cola. Al fin y al cabo no deja de ser un resultado positivo, un concepto como es el folclore que siempre estuvo relegado a un segundo plano en las temáticas de estudio académico, parece que en los últimos tiempos se ha convertido en una materia de ingente interés para profesionales y aficionados, que no dudan en entrar en polémica cuando tratan de imponer sus análisis acerca del fenómeno. En la bibliografía actual referente a etnomusicología cada vez aparece menos el término folclore. Su tipología está siendo substituida por términos como música étnica, música popular o música regional de menor complejidad analítica y de

más amplia aceptación académica, mayor si cabe en círculos de investigación anglosajón. Lo más representativo de este suceso es el propio suceso: el folclore y su fenomenología han excitado el mundo de la investigación.

Teniendo en cuenta lo dicho, a la hora de plantear el análisis del folclore en la península Ibérica y su extensión a la provincia de Albacete, lógicamente nos encontraremos con varias dificultades: una infinita bibliografía al respecto, multitud de interpretaciones más o menos contrastadas, heterogeneidad de hipótesis y por último, una mezcolanza generalizada de datos, documentos y referencias. Con este panorama, sólo me propondré, en este apartado, realizar brevemente un análisis de la música medieval y la más que posible influencia andalusí, además de redactar un pequeño manual folclórico sobre las numerosas fuentes y compilaciones que actualmente están disponibles con referencia directa a la provincia de Albacete.

I. La música medieval y la provincia de Albacete. Si al tratar coherentemente la temática folclórica encontramos polémica, en el supuesto condicionamiento de la música de la Edad Media sobre su imagen "actual" hay acuerdo generalizado. Comenzamos este apartado con una primera interpretación ajena acerca de la música medieval:

"Durante la Edad Media, el canto litúrgico y el profano seguirán caminos distintos. La iglesia buscará, en un principio, que el pueblo participe en los cánticos sagrados, pero evitando cualquier influencia del exterior dentro de su recinto de culto. El canto litúrgico no vivirá un proceso de evolución como el profano, más dispuesto a adoptar nuevas formas y a utilizar el romance. El creciente culto a la Virgen hizo que sus canciones fueran traducidas del latín al romance, para luego utilizar esta lengua. Las órdenes religiosas favorecieron la devoción y el canto mariano. Sin



Grupo de músicos ibañeses. Nº 13

embargo, la iglesia, como tal, no desplegó una actividad importante en su difusión." (López: 2005: 21).

De entrada observamos un punto de partida lógico que sería el canto monódico, con dos vertientes bien diferenciadas: el canto litúrgico y el canto profano.

El *canto litúrgico* y su evolución supusieron la consolidación de la música europea a través del desarrollo de la notación musical, los modos griegos y en última estancia del canto gregoriano, posicionando a la iglesia como la entidad intelectual musical de referencia europea en los círculos "aristocráticos" hasta el siglo XIII. Se interpretaba en las iglesias y existen multitud de partituras conservadas desde el siglo IV al XIII.

El *canto profano* está en íntima relación con el primero, ya que tiene su origen en manifestaciones religiosas populares que los diferentes concilios se encargaron de desterrar de los templos junto con personas y prácticas procedentes de la tradición árabe o judía. Los textos escritos más antiguos conservados de estos cantos nos remiten a los siglos XI y XII, y los componen canciones en latín incluidas en el repertorio de las Canciones de goliardos y el Conductus.

"...cuando Alfonso VII vuelve victorioso en 1139 de su lucha contra los almorávides, "los tres pueblos –cristianos, sarracenos y judíos– salieron a su encuentro con laúdes y cítaras, timbales y otros instrumentos musicales entonando loas a Dios y al vencedor, cada uno en su idioma". Y un espectáculo semejante se ofrece trescientos años después, en 1454, con ocasión de las honras fúnebres en honor del rey don Juan II y de los vítores por la llegada al trono de don Enrique IV, que se celebraron en la iglesia de San Martín de Arévalo el 28 de julio." (Jiménez: 2002: 23).

"Los judíos... Como inevitablemente quedaban muy escandalizados ante la narración de Pasión y Muerte de Jesucristo, que, por eso mismo, que moría, no podían admitir que fuera Dios. Pero iban, de todos modos, a la iglesia y, como dice el Concilio de Valladolid, contribuían incluso al culto, a su celebración, con instrumentos y canciones." (Jiménez: 2002: 32).

La labor cultural, científica y política de Alfonso X "El Sabio" ha sido ampliamente documentada, investigada y admirada por estudiosos de toda Europa. Su labor nos dejó para la historia de la música medieval europea las *Cántigas de Santa María* (siglo XIII), referente ineludible de la música medieval tanto en la península como fuera de sus fronteras. Las hipótesis acerca de su autoría, influencias musicales y alcance de este importante legado son diversas, aunque parecen tomar forma, según la bibliografía consultada, las teorías encaminadas a la creación una obra colectiva e inacabada bajo la dirección del rey. El colectivo implicado, podría haber surgido del entorno profesional musical y poético de la corte real, ya que existen pruebas concretas sobre la importancia de trovadores y segreles de origen gallego y provenzal en la corte de la época que hubieran podido participar en la redacción, traducción y composición de las cántigas, así como de la habitual presencia de músicos judíos y musulmanes que interpretaban repertorios propios de su cultura⁶.

El musicólogo albaceteño José Ferrero en su trabajo "*Música medieval albacetense*" (2003), analiza la íntima relación de Alfonso X con la ciudad de Alcaraz y, espiritualmente, con el Santuario de Cortes, además de profundizar en las características de la obra que se ha denominado "*La Pasión cantada*".

⁶ Para más información, consúltese el trabajo de Pedro López Elum "Interpretando la música medieval. Las Cántigas de Santa María". Universitat de Valencia. Valencia. 2005.

de Chinchilla". El autor toma este referente histórico para analizar la música de la época en esta provincia desgranando argumentos que apoyan su hipótesis de que una cántiga alfonsina (referenciada por el autor como csm 178), narra la historia de un milagro sucedido en Alcaraz⁷ que dice así:

"Esta cántiga narra el hecho milagroso de la reanimación de una mula que había sido regalada a un niño de Alcaraz, de la cual su madre, una vez muerta la mula, quiso aprovechar la piel; cuando ya tenía las patas traseras desolladas llegó el niño, que negándose rotundamente a desollar el animal, rogó a sus padres que enviaran un cirio a Santa María de Salas (Huesca). Una vez llegado éste se produjo el milagro y la mula revivió." (Ferrero: 2003: 18).

En cuanto a sus estudios sobre "*La Pasión cantada de Chinchilla*", probablemente la única obra musical medieval de carácter religioso conservada en la provincia, Ferrero defiende la hipótesis de su tipología como Drama Vernáculo cantado anónimo, cuya génesis pudiera datarse hacia el siglo XV fruto de una posible influencia que las órdenes mendicantes de San Francisco y Santo Domingo tuvieron en la ciudad de Chinchilla.

II. La música en Al-Ándalus.

"La historia de la España medieval es también la de una de las más florecientes civilizaciones de Occidente, en algunos momentos la única digna de este nombre: Al-Ándalus." (Mitre: 1999: 13).

La íntima relación existente entre los primeros textos poéticos peninsulares y las formas de música antigua de origen arábigo-andalusí, conforman actualmente la mayor parte de los estudios de investigación relativos a la influencia de la cultura árabe sobre el desarrollo y consolidación de la música medieval peninsular. En este sentido, muchos autores son ya los que apoyan la hipótesis de que los principales procesos de transmisión cultural y científica acaecidos a finales del siglo IX en el sur peninsular ibérico, influenciaron y condicionaron la sociedad de la época desde la península Ibérica hacia y hasta Europa. Tratados teóricos musicales fueron traducidos del árabe para el disfrute y encanto de los diferentes cortesanos europeos, estructuras melódicas y formales fueron usadas por los músicos de la época en sus creaciones artísticas, y algunas nuevas instrumentaciones se instalaron definitivamente en las distintas formaciones musicales medievales. Dichas evidencias se encuentran claramente presentes en *Las Cántigas de Santa María*, obra considerada por expertos europeos, árabes y mediterráneos, como la obra musical medieval más importante conservada en la actualidad.

Las *Jarchas* son fragmentos conservados de cancioncillas mozárabes⁸, en dialecto romance-mozárabe, transmitidas oralmente por la tradición popular andalusí y que suelen recoger lamentos femeninos en torno al amor y sus consecuencias⁹. Según muchos autores, son los testigos más antiguos de la lírica po-

⁷ Para más información, consúltese el trabajo de José Ferrero "Música medieval albacetense". La Siesta del Lobo, A. C. Albacete 2003.

⁸ "Los Mozárabes fueron aquellos pobladores autóctonos peninsulares que, a la llegada de los musulmanes en el 711, decidieron permanecer en su tierra, manteniendo sus costumbres, sus tradiciones y la práctica de su fe, aunque ello fuese a costa de pagar unos sustanciales tributos. Con el paso del tiempo, en el transcurso de más de cuatro siglos, irían aceptando un cierto grado de arabización, sobre todo en las formas de vida, que no siempre afectó a sus convicciones religiosas" (Rincón Álvarez: 2004: 15).

⁹ En los primeros textos sagrados mediterráneos, la figura femenina aparece frecuentemente asociada al arte de la música y la danza.

pular europea y el condimento esencial de las muasajas:

"se trataría no sólo del texto poético más antiguo (con mucho) en romance español (anterior un siglo a la fecha atribuida por Pidal al Poema del Cid), sino (también con mucho) del más antiguo texto de la Románia y de Europa: enormemente anterior al primer trovador provenzal, Guillermo de Poitiers" (Dámaso Alonso: 2003: 113).

Las *Muasajas* o *Muwassahas* fueron las formas poéticas cultas por excelencia del Al-Ándalus medieval. Inventadas por el famoso poeta *Muqqadam ibn al Mu'afa*, "*Al Qabri*", nacido en la localidad de Cabra (Córdoba s. IX), han servido de vehículo de transmisión y conservación de las jarchas gracias a la inclusión de las mismas al final de cada composición poética. En este caso, y a diferencia de las jarchas, la lengua utilizada para su transmisión oral y escrita es el árabe clásico. Fueron usadas como base para la composición musical de las nubas.

En íntima relación con las muasajas están los *Zéjeles* (s. XIII). Estas composiciones poéticas aparecen escritas en árabe vulgar, con características temáticas más populares y con una estructura muy parecida a la de las muasajas. En la parte final de algunos de los zéjeles conservados se incluyen de forma excepcional algunas jarchas, pero con un sentido distinto y con tendencia a su desaparición.

Centrándonos de forma más específica en la fenomenología exclusivamente musical del legado andalusí y afirmando una histórica relación recíproca con las formas líricas ya comentadas, nos encontramos con la *Nuba*.

Esta forma musical se compone de cinco movimientos más o menos extensos, que se articulan progresivamente empezando con una introducción instrumental que da paso a los cuatro movimientos restantes a los que se

les van añadiendo voces, a la vez que el tempo se va acelerando imperceptible pero progresivamente. Desde un punto de vista melódico-armónico, diferentes modos o escalas (*Tab*, en Al-Ándalus, o *Makam*, en Turquía) se van desarrollando a través de una heterofonía característica, conservando su estructura generadora básica durante los cinco movimientos. Los principales instrumentos introducidos para su interpretación son junto a las voces: el canú, la *darbuca*, el *laúd*, el violín y el pandero. Hay constancia de la existencia de veinticuatro nubas distintas compuestas para su uso diario con fines terapéuticos, místicos y espirituales, pero actualmente sólo se conservan once.

Abu al Hassan Alí Ibn Nafeh, más conocido como "*Ziryab*", fue el creador e impulsor de esta forma musical procedente de Persia. La emblemática figura de este músico que desarrolló su actividad en Córdoba durante el siglo IX ha sido ampliamente estudiada y admirada. Además de ser el creador de la nuba fue el inventor del *laúd* "moderno" de cinco cuerdas y el precursor de los conservatorios actuales; según los trabajos de investigación desarrollados que afirman la existencia en Córdoba de las primeras escuelas de música occidentales dirigidas y promovidas por *Ziryab*. El trabajo iniciado por *Ziryab* fue retomado tres siglos más tarde por otra figura importante de la música andalusí; *Ibn Bayya* (Zaragoza, s. XII). Ambos músicos consolidaron la nuba como la expresión musical de origen peninsular con mayor influencia en el contexto mediterráneo medieval.

"Las huellas andalusíes aparecen también esparcidas en el contenido del Romancero español y en algunos cancioneros medievales. Así las estructuras de las formas estróficas como la muwassaha y el zéjel, géneros creados en Al-Ándalus en los siglos IX y XI respectivamente, se ven reflejadas en una parte importante de los villancicos

recogidos en los cancioneros hispanos, en la lírica tradicional galaico-portuguesa, a través de las cantigas de amigo, y en las formas poéticas y musicales de los trovadores franceses" (Cortés García: 1996).

III. El folclore de la provincia de Albacete.

Está influenciado directamente por su situación geográfica y su historia como zona fronteriza que con el tiempo convirtió a la ciudad de Albacete en un importante puerto interior comercial en el pasado, característica que aún hoy sigue siendo explotada.

Tomando los manuales de folclore disponibles, podemos afirmar que la provincia se encuentra en la ya clásica encrucijada del mapa folclórico peninsular, recibiendo influencias de Levante, Castilla, Aragón y Andalucía. Más específicamente, Francisco Fuster divide la provincia de Albacete en tres grandes distritos: *I. el distrito de la Mancha*, de influencia aragonesa y donde se localiza la comarca de La Manchuela; *II. el distrito de la Sierra*, de

influencia andaluza y murciana donde se sitúa Alcaraz, Elche de la Sierra y Yeste; y *III. el distrito de Levante*, donde se sitúan Almansa y Hellín. Este hecho, lejos de ser negativo, permite la inclusión metodológica de análisis cuyos resultados pueden arrojar luces sobre investigaciones concretas en el momento que optemos por desarrollar labores de comparación con fenómenos folclóricos externos a nuestra geografía. Al fin y al cabo, ése es uno de los objetivos de esta investigación. ¿Qué información nos puede revelar el análisis de costumbres y repertorios compartidos con respecto a la transmisión y conservación de fenómenos de carácter folclórico?

El Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel" y la Revista Zahora en colaboración con la Diputación de Albacete, han desarrollado una labor de recolección y edición que estructura la compilación a continuación desarrollada:

"Cancionero de la provincia de Albacete".



Albacete Folk. Nº 14

Por Carmen Ibáñez Ibáñez. Diputación de Albacete. Albacete. 1967.

"*I Jornadas de estudio de folclore Castellano-Manchego*". Junta de Comunidades de Castilla La Mancha. Consejería de Educación y Cultura. Cuenca. 1983.

"*Introducción al romancero oral en la provincia de Albacete*". Por Francisco Mendoza Díaz-Maroto. Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel". Albacete. 1989.

"*Romances de tradición oral, una recogida de romances en la provincia de Albacete*". Por Agustín Tomás y Ferrer-San Juan. Revista Zahora Nº 17. Albacete. 1993.

"*Música tradicional de la provincia de Albacete. Índice de materiales sonoros*". Por José García Lanciano, M^a José Guijarro Hernández, Julio Guillén Navarro y M^a Dolores del Olmo García. Revista Zahora Nº 40. Albacete 1993.

"*La dulzaina en Albacete, las músicas del Tío de la Pita*". Por J. Javier Tejada Ponce y los Dulzaineros del Alto la Villa. Revista Zahora Nº 48. Albacete. 1993.

"*Tradición y Cultura de la provincia de Albacete*". Serie audiovisual. Diputación de Albacete.

3.1.3. Aspectos históricos de especial relevancia.

I. Las repoblaciones en la zona de la Manchuela. Historiadores como Emilio Mitre defienden hipótesis acerca de la naturaleza pacífica de los primeros asentamientos musulmanes durante la época del dominio godo. Durante este periodo, los nobles godos abandonaron el uso de los sistemas de comunicación romanos o calzadas en detrimento de la actividad comercial sobre todo del interior a Levante. Dicha infraestructura fue restaurada por el poder musulmán que podría haber recuperado una ruta natural que discurre por tierras de la actual Manchuela como indican algunos tramos de calzada romana encontrados dentro de los límites del término comarcal, incluyen-

do asentamientos temporales de ganaderos bereberes como indican las afirmaciones de A. Petrell para el caso de Chinchilla.

Las siguientes medidas de repoblación documentadas en la zona nos lleva directamente a los intentos de Alfonso X por repoblar dicha área y que desembocó en la cesión de privilegios a la villa de Jorquera con objeto de activar los asentamientos humanos. Pobladores procedentes de Iniesta y Alarcón se trasladaron a la comarca junto, muy probablemente, a familias originarias del reino de Aragón.

La intensa actividad de reactivación económica desarrollada por don Juan Manuel fomentó también una teórica repoblación de la actual Manchuela, como parte de sus dominios, para la activación del comercio con Valencia. Específicamente, A. Petrell habla de corrientes migratorias para cubrir sus necesidades de efectivos humanos admitiendo tanto a moros como a judíos y cristianos.

Con el fin de los enfrentamientos armados tras la reconquista católica y el paulatino abandono de las zonas fortificadas hacia zonas más llanas y cómodas, la actual Manchuela podría haber recibido pobladores foráneos alentados por la estabilidad de la comarca.

II. Órdenes mendicantes y cofradías. La actividad religiosa en la provincia albaceteña tuvo su auge a partir del siglo XIII gracias a la actividad de las dos principales órdenes mendicantes de la época: Franciscanos y Dominicos, de las que cabe puntualizar las buenas y singulares relaciones documentadas que ambas órdenes tenían en la provincia. En Chinchilla, fue la orden de Santo Domingo la que mayor influencia tuvo, gracias en gran parte a la actividad de San Vicente Ferrer que derivó en la construcción del convento de San Juan Bautista en el siglo XV. En el caso de Albacete y Alcaraz fue la orden de San Francisco la más relevante, construyéndose más tarde dos conventos en 1487 y 1443 respectivamente.



Calzada medieval. Nº 15

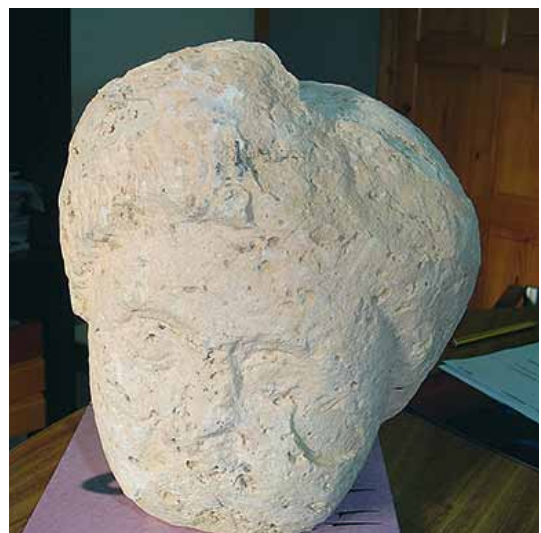


Calzada medieval. Nº 16

En la comarca de la actual Manchuela, la influencia franciscana parece evidente, prueba de ello son los conventos fundados por su orden en Jorquera y Mahora en los primeros años del siglo XVII. Cabe destacar la actividad que el santo franciscano Pascual Bailón, oriundo de la localidad albaceteña de Las Peñas de San Pedro, ejerció tras su paso por la zona, siendo este elegido por decisión popular como protector y segundo Patrono del estado de Jorquera compartiendo la devoción de los habitantes con la venerada Virgen de Cubas:

"Pocos años después de su beatificación, hecho que ocurriría en el año 1618, su devoción estaba ya muy extendida por toda la comarca. En la misma parroquia de la villa, que era la cabeza del arciprestazgo, 1680 tenemos noticias de que se le tenía destinada una capilla sin haber sido canonizado además de tenerle

encomendado el patronazgo del convento franciscano de Jorquera." (Almendros: 1987: 5).



Cabeza íbero-romana de Fuentealbilla. nº 17

En Casas Ibáñez la iglesia actual dedicada a San Juan Bautista comenzó a construirse, sobre los cimientos de una primitiva iglesia anterior, alrededor del año 1633. Décadas antes se había constituido formalmente la primera cofradía local bajo la advocación de San Agustín en 1617, patrón actual de la localidad junto a la Virgen de la Cabeza, cuyos principios deontológicos se centraban en la fraternidad cristiana

y en la ayuda religiosa, y que probablemente mucho tuvo que ver en la construcción de la nueva iglesia. Otras cofradías formadas en este periodo fueron la de Santa Catalina, la de la Purísima Concepción, la de Nuestra Señora del Rosario y más tarde la de Nuestra Señora de la Cabeza que continúa actualmente. No hay referencias documentales sobre la creación de ninguna cofradía de la Verónica.

3.2. EL FENÓMENO ESCÉNICO-MUSICAL DE "EL ENCUENTRO".

3.2.1. Descripción.

Según la memoria viva local, el acto de "El Encuentro" es un fenómeno escénico-musical enmarcado dentro de las actividades relacionadas con las celebraciones del periodo de la Semana Santa católica que se realiza periódicamente desde hace varias generaciones cada viernes santo entre las 8:00 y las 10:00 de la mañana en la localidad albacetense de Casas Ibáñez. Actualmente se desarrolla en torno a dos escenarios concretos; primero en la plaza de la Cruz Verde donde desemboca la calle de la Amargura y posteriormente de manera similar se repite frente a la puerta del mediodía de la iglesia de San Juan Bautista.

El acto comienza en la plaza de la Cruz Verde con la narración cantada de un relato de la Pasión por parte de un cantaor solista no profesional, que entona libremente sobre la melodía el primer verso de cada estrofa y al que responde seguidamente un coro improvisado de voces masculinas que canta los tres restantes versos que completan cada una de las estrofas, realizando en conjunto una función directora en la pequeña trama que tendrá lugar a continuación.

Durante la narración, las estrofas cantadas van dando paso a las diferentes partes de la representación en la que varias imágenes portadas por hombres del pueblo escenifican de manera muy simple el relato del encuentro de la Virgen María con Jesús en su camino al Calvario. Tras las siete primeras estrofas, la imagen de María toma el centro de la escena realizando dos genuflexiones en su camino, antes de llegar frente a la imagen de Jesús al que consuela, momento en el que realiza una tercera y última genuflexión antes de su partida con anterioridad a la entrada de la estrofa novena, siempre con la narración cantada de

fondo. Posteriormente y a la par de la estrofa decimoprimeras, la escena se repite pasando el protagonismo central a la imagen de la Verónica que interpreta el papel de una mujer anónima que está presenciando la tortura junto a la imagen de San Juan. La Verónica se acerca a Jesús con un pañuelo limpio y blanco entre sus manos para limpiar la sangre de su cara, al realizar la tercera genuflexión ya frente a la imagen de Jesús, la mujer limpia su cara y dándose la vuelta se aleja con la milagrosa aparición del rostro de Jesús en el pañuelo que porta entre las manos justo al comienzo de la estrofa décimo segunda.

La escenificación de este milagro es el momento más álgido de la representación, realizándose rápidamente a través del uso de un pequeño y simple tirón que posibilita el despliegue del pañuelo que porta la Verónica. La representación termina como al principio, el final de la narración cantada por parte de coro y solista. Posteriormente el colectivo procesional, formado habitualmente por gente sencilla y niños a los que les despierta especial curiosidad, se desplaza a la puerta de la iglesia y se repite la representación escénico-musical de manera estrictamente similar. Al finalizar la representación es el momento en el que parte del colectivo organizador con coro y solista incluidos se marcha a almorzar distendidamente entre conversaciones, coplas y bailes improvisados.

Según una primera clasificación propuesta en los estudios realizados por el Dr. Berlanga en torno a las representaciones de la pasión en Andalucía, existen dos modelos de representaciones básicos:

"Las representaciones "semiteatralizadas". Son las más antiguas y suelen tener lugar durante el recorrido de alguna procesión, en momentos y lugares bien precisos del recorrido procesional. Sus personajes actúan a través de alusiones simbólicas no

verbalizadas... Cuando el acto incluye un texto, este generalmente es semientonado o cantado y suele estar en verso. Las representaciones "teatralizadas", con texto y acción dramática explícitos. No suelen formar parte de otro acto (procesión) sino que tienen entidad propia... Por ejemplo, a veces nos encontramos con el canto de saetas narrativas antes o durante las escenas, a manera de introducción o explicación de lo que se está representando" (Berlanga: 2004: 4-5).

En nuestro caso y tras la descripción de nuestro fenómeno en concreto, podemos clasificar el acto de "El Encuentro" de Casas Ibáñez como una representación "teatralizada" por su entidad propia, ya que a pesar de su denominación como tal en el acervo local, no hay acto de procesión alguno ni siquiera en el tramo en el que el colectivo implicado se desplaza hacia la Plaza de la Constitución para la repetición de la representación¹⁰. La simpleza con objeto didáctico del desarrollo dramático y la pobreza escénica de las imágenes puede poner en duda el criterio teatral, acercándose, visto desde esta perspectiva, a la clasificación de "semiteatralizada".

Desde que se recuerda, la organización y realización del acto ha venido siendo desarrollado por parte de la gente del pueblo en colaboración con la familia Cernicharo de esta localidad, propietaria de la imagen de la Verónica. A pesar de realizarse en una fecha tan señalada en el calendario oficial católico, todos los datos y testimonios recogidos apuntan a que la iglesia oficial siempre ha permanecido al margen de la realización del acto de "El Encuentro" como ocurre en el caso de otras manifestaciones parecidas de religiosidad popular o incluso cercanas a lo

profano y lo laico dispersas por la geografía peninsular ibérica. En este sentido, el nivel de implicación o disposición por parte de la autoridad eclesiástica local ha dependido mucho de la personalidad individual de los distintos párrocos que han pasado por la iglesia a lo largo de estos años. Excepto la imagen de la Verónica, de la que más tarde hablaremos, el resto de las imágenes que participan en la representación son propiedad de la parroquia y solo se recuerda una única representación sin precedentes desarrollada en el interior de la iglesia por causa de la lluvia. De hecho, parece ser que la segunda representación realizada a las puertas de la iglesia fue una ampliación de la representación escénico-musical que en un principio sólo se realizaba una vez en la plaza de la Cruz Verde.

Para terminar, solamente mostrar una descripción textual tomada de una de las entrevistas realizadas durante el trabajo de campo realizado para esta investigación:

"...es una procesión silenciosa, de mañana, donde la gente acude con mucho silencio y que escucha los relatos de la pasión, que va siguiendo todo, aunque luego cada uno se vaya y desayune... yo pienso que también el sentido común de la gente le hace romper con algunas cosas" (Nohales: 2008: 29 min 20 s).

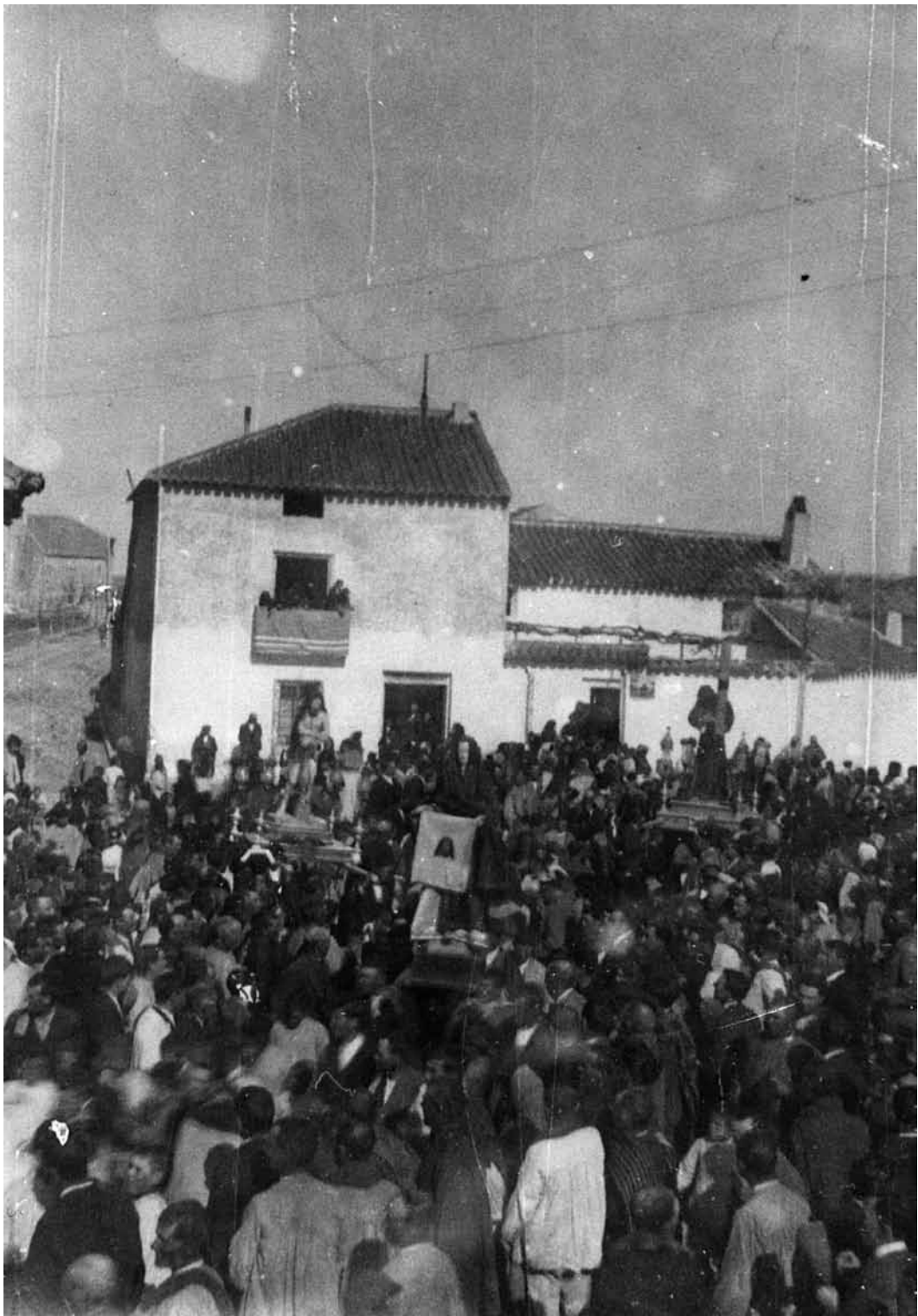
3.2.2. Orígenes.

El establecimiento de hipótesis no especulativas hacia la determinación de los orígenes de prácticas cercanas al folclore, las manifestaciones escénicas y las tradiciones populares peninsulares, se convierte en una tarea de dificultad añadida si nos remontamos a la Edad Media como periodo clave de referencia histórica en nuestras pesquisas.

¹⁰ Recientemente se han añadido elementos procesionales incluyendo la actuación de la banda de cornetas y tambores de la cofradía de San Juan.



El Encuentro. N° 18



Procesión del Encuentro. N° 19



Imagen de Cristo. Nº 20



Imagen de la Verónica. Nº 21

En nuestro caso, el fenómeno descrito posee características similares a diferentes actos escénico-religiosos de antigua tradición y de importante devoción popular que se localizan a lo largo de toda la geografía peninsular, por lo que tomando los estudios desarrollados por Miguel A. Berlanga en torno a las representaciones de la Pasión en Andalucía, podemos afirmar:

"Las fuentes escritas nos hablan, por un lado, de la existencia en la Europa medieval de un primitivo teatro popular de la pasión y Pascua. A este precedente medieval, se fue añadiendo, a partir del siglo XV, la práctica del Vía Crucis, que introdujo, o más bien revitalizó el componente procesional. Así que deberemos aludir a ambos precedentes: el teatro medieval y la práctica del Vía Crucis" (Berlanga: 2004: 6).

De manera superficial cabe mencionar algunas de las más antiguas obras y formas conservadas que retratan el legado teatral medieval peninsular y cuyo punto en común es la conjunción de dos caracteres típicos, lo sacro y lo pagano: varios *tropos* (S. IX); el *Auto de los Reyes Magos* (texto teatral más antiguo conservado); *Canto de la Sibila*, el *Offium Pastori* y el *Ordo Stellae* (ciclo de Navidad); *Depositio*, *Visitatio Sepulchri*, la *Procesión del Perdón* o la *del Domingo de Ramos* (ciclo de Pascua); *Fiesta de Locos*, *Fiesta del Obispillo* o *La farsa de Ávila* (de origen pagano). Con el paso de los años, la evolución de estos espectáculos escénicos medievales dieron lugar a los *Autos Sacramentales*, los *Misterios* (el más cercano en nuestro caso es el *Misteri de Elch*) y el *Vía Crucis*, influenciando probablemente también al teatro y la ópera de la Europa occidental. En



Solistas durante el canto. Nº 22



Mano izquierda de la Verónica. Nº 23



Mano derecha de la Verónica. Nº 24

este sentido, y a pesar de un renovado interés por la materia, los estudios actuales en torno a los fenómenos teatrales peninsulares del periodo medieval muestran un amplio abanico de opiniones poniendo en duda incluso la aplicación de la tipología "teatral" a los fenómenos escénicos medievales, existiendo también cierta polémica a la hora de consen-

suar las características generales que deben cumplir dichos fenómenos¹¹.

En el caso de nuestra representación escénica, la línea de investigación seguida para intentar determinar sus posibles orígenes se ha centrado en conseguir conocer todo lo relativo a la imagen de la Verónica y su historia, pues siempre ha sido esta imagen la protagonista de la escena desde que se recuerda. Según la información recogida en una entrevista realizada a dos miembros vivos de la familia Cernicharo de Casas Ibáñez nacidos en los años treinta del siglo XX, la imagen de la Verónica fue esculpida por un tatarabuelo suyo que se dedicaba profesionalmente a esta rama de las artes plásticas, y cuya fecha de construcción rondaría en torno a la segunda mitad del siglo XVIII. De hecho, parece ser que este artista habría construido otras imágenes para la iglesia parroquial local, destruidas tras la guerra civil de 1936, además de varios trabajos realizados para pasos procesionales de Granada y Málaga. En la guerra civil, la imagen de la Verónica no fue destruida debido a que la familia Cernicharo se encargó de esconderla, tomando la misma un protagonismo principal, con el fin de la guerra, en la totalidad de las manifestaciones religiosas locales de corte procesional que en ausencia de imágenes utilizaban la Verónica en los distintos actos religiosos, tras un previo tratamiento y adecuación de su vestuario.

Asociar la imagen de la Verónica al inicio de la práctica de "El Encuentro" en la localidad de Casas Ibáñez no parece lícito dadas las hipótesis desarrolladas más tarde, que nos orientan a determinar sus orígenes hacia el siglo XVII, pero debemos tener en cuenta que



Rostro de la Verónica. Nº 25

los datos aquí aportados son las únicas pruebas fiables, relativamente científicas, directamente relacionadas con el fenómeno en cuestión.

3.2.3. Conservación social.

El análisis histórico profundo del fenómeno de "El Encuentro", el conocimiento de la semiología local y su contraste con otras costumbres tradicionales locales en cuanto a su afección sobre la creación de una identidad colectiva "ibañesa" de evolución histórica común, son las tres opciones que se van a tomar para el análisis de una materia muy relacionada con la búsqueda de explicaciones acerca de cómo y por qué se transmiten los fenómenos de tradición popular u oral. A pesar del inexistente legado escrito en torno al tema y la destrucción de los archivos municipales de la localidad de Casas Ibáñez en 1836, he intentado cubrir formalmente todos los aspectos bibliográficos necesarios contrastando con rigor los datos encontrados. En lo que refiere a todo lo relacionado con el fenómeno escénico-musical y la contextualización histó-

¹¹ “Según Miguel Ángel Pérez Priego podrían resumirse de la siguiente manera: Es un teatro que no tiene realización textual propia y que tampoco era habitual recogerlo por escrito. Que nos ha llegado a través de las vías comunes de transmisión literaria de la época, cuando no la copia ocasional y descuidada. Que oscila descompensadamente entre la palabra y el gesto, sin apenas acción ni trama argumental. Muy estático, que se resuelve o bien en gestos y un alarde visual o bien en largos parlamentos didácticos o piadosos. Son obras que se muestran próximas al acto ritual”. (Poza: 2004: 1).



Antiguo pañuelo conservado. N° 26

rica ya ha sido suficientemente analizado, por lo que a continuación intentaré dar conocer, de la manera más objetiva posible, la identidad colectiva local a través del breve análisis de otras de sus costumbres, las cuales se relacionan íntimamente con los ciclos festivos populares de carácter religioso y agrario.

Según el Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus Posesiones de Ultramar de Pascual Madoz y con referencia a la localidad de Casas Ibáñez y sus costumbres:

"Los habitantes del partido son fuertes y robustos, muy aplicados a la agricultura, y formales en sus maneras y costumbres;



Familia Cernicharo vistiendo a la Verónica. N° 27

las mujeres se distinguen por el aseo en sus personas y el buen gobierno y arreglo interior de sus casas, sin que por eso descuiden el participar en lo posible en las faenas del campo con sus esposos" (Madoz: 1847: tomo VI).

Comenzando con la **festividad de Navidad**, una singular celebración de características religiosas profanas se desarrolla en Nochebuena y que se denomina "Zoreo". Según algunas interpretaciones que no he contrastado, la palabra podría proceder del árabe *sahura* "comida al alba, durante el ayuno del Ramadán" aunque en La Mancha se traduce como comilona o merienda de amigos con objeto festivo.

"Desde antaño, la costumbre en nuestra población es reunirse en cuadrillas de "guachos/guachas" (niños/niñas) para pedir los aguilandos y de jóvenes para, más entrada la noche, realizar el "Zoreo" y, embriagados, concentrarse posteriormente en la plaza de la iglesia, donde formas y actitudes, que cada vez rozan más lo carnavalesco, se entremezclan con la devoción que expresan los mayores al asistir a la tradicional Misa del Gallo. Estas cuadrillas de jóvenes, después de horas de estancia en las inmediaciones de la plaza bebiendo, cantando y bailando, se pierden en la fría y húmeda noche y en las calles a la búsqueda de un refugio hogareño que les de cobijo y calor y en el que continúan la fiesta hasta bien entrado el día" (Revista Zahora: 1990: N°15).

Durante los días 16 y 17 de enero se celebra la casi perdida **fiesta de San Antón**, fiesta caracterizada por la elaboración de "*panes benditos*" (dulce tradicional local) y la rifa del gorrino de San Antón, que un vecino ofrecía altruistamente al santo y que era alimentado por los vecinos a partir del agosto anterior a la fiesta. Durante toda la celebración que se extendía hasta el día siguiente, el "*mayordomo*" de la fiesta recorría las calles del pueblo y sus

alrededores habitados vendiendo los números al son de un dulzainero, saxofonista o clarinetista y un "caja" o tamborilero. En localidades vecinas esta tradición se mantiene muy viva como es el caso de Villamalea.

Con carácter religioso y poco conservada estaba la **fiesta de la Candelaria**, el 2 de febrero; el 3 de febrero, la **fiesta de San Blas**, patrón de la aldea de Serradiel, que todavía se mantiene; y **Jueves Lardero** que los más pequeños se encargan de conservar. En todas ellas hay un componente religiosos mezclado con la tradición popular.

Los **Carnavales** se mantienen siguiendo la costumbre manchega de "*mascarotas*" aunque se han modernizado y mantenido gracias a los bailes de fin de semana. Se celebraban el domingo siguiente al Jueves Lardero extendiéndose al lunes siguiente, el martes de carnaval y el domingo de piñata, y poseía interesantes elementos musicales de interés etnomusicológico como las *Murgas o Coplas de Carnaval*:

"De entre las múltiples y dispares celebraciones folclóricas que configuraban las fiestas locales de carnaval, las murgas sobresalen por su interés, ya que son la manifestación más importante del patrimonio músico-literario, a la vez que reflejo de las inquietudes sociales de las clases populares, en cuyo ámbito se refugiaban... Las murgas estaban constituidas por una compañía de cantores, que se acompañaban en sus interpretaciones de variados instrumentos musicales, la mayoría de ellos improvisados a base de utensilios domésticos... Los temas preferidos por los letristas de las coplas, a menudo eran la denuncia social y la crítica de costumbres" (Almendros: 1990: 30).

Actualmente comienzan el martes de carnaval, se sigue con el "*Entierro de la Sardina*" el miércoles de ceniza y se extiende al fin de semana siguiente con el baile de carnaval, en este caso con charangas¹² y orquestas modernas como elemento musical característico. Hay constancia de su realización clandestina durante la prohibición de la dictadura franquista, pero su celebración no alcanza las cotas de interés y seguimiento que tiene en la localidad cercana de Tarazona de la Mancha.

La **Semana Santa** se caracteriza en la tradición local por una vertiente popular-religiosa al margen de los oficios y las procesiones oficiales que suelen acompañarse de la Banda Municipal de Música. El acto de "El Encuentro", en Viernes Santo, en íntima relación con la "Procesión de la Aurorica", a cargo de los quintos, celebrada en la mañana del Domingo de Resurrección, son las dos manifestaciones que se conservan con precedentes antiguos. En las últimas décadas ha habido intentos por reformar esta celebración introduciendo actos religiosos "estándar" comunes en la zona sur de Albacete como el desfile de capuchinos o las bandas de cornetas y tambores, pero sin mucho éxito.

El último domingo de abril se celebran las **fiestas patronales de la Virgen de la Cabeza** cuya romería es ampliamente disfrutada y compartida por los habitantes del pueblo y visitantes, su origen se remonta a los años 40 del siglo XX.

Existe documentación en torno a la celebración de unas antiguas **fiestas de Moros y Cristianos** que se remontan a la segunda mitad del siglo XVII, alcanzando gran popularidad en la localidad a finales del siglo XVIII y conservándose un texto conductor de la trama soldadesca que se representaba de 1902.

¹² Las Charangas en La Mancha oriental, y a diferencia de Andalucía, son pequeñas formaciones instrumentales derivadas de las tradicionales Bandas de Música que están presentes ya en la mayor parte de los actos festivos comarcales. Se componen de una sección de viento metal, una sección de viento madera y una sección de percusión.

"...el 17 de junio de 1786, estando en Casas Ibáñez de visita apostólica Don Juan Ángel Escrich, visitador de la Diócesis de Cartagena, tuvo que firmar un mandato suspendiendo el citado festejo la decisión del enviado episcopal de prohibir la fiesta de Moros y Cristianos, nos confirma su implantación, tanto en la localidad ibañesa como, todo parece indicarlo, en el resto de los pueblos sufragáneos del arciprestazgo de Jorquera" (Almendros: 1990: 41-42).

El 15 de mayo, **San Isidro**, era antaño una de las festividades más celebradas y que con el tiempo va perdiendo fuerza paulatinamente a diferencia de otras localidades de la comarca como Fuentealbilla o Villamalea.

"El engalanamiento de carrozas con temas agrarios, que acompañan en procesión desde la ermita de la virgen a San Isidro, el pasacalles de la Banda Municipal de Música, los concursos de arado y otros deportes y actividades han sido siempre los actos más característicos de la fiesta" (Revista Zahora: 1990: N°15).

La **Feria en honor de San Agustín** se celebraba del 26 al 31 de agosto, actualmente del 24 al 29, fechándose su origen documental municipal en el año 1876. A finales del siglo pasado, antes de la feria, se empezaron a celebrar lo que se llamaba Fiesta de los barrios, a partir del primer sábado de julio mediante la celebración de cabalgata, elección de reina del barrio entre las jóvenes y baile



Ibañeses/las sacando rosa. N° 28



Ibañeses de merienda en Jueves lardero. Nº 29

cada uno de los fines de semana siguientes a cargo de colectivos organizadores en cada uno de los cinco barrios de la localidad. En la actualidad han dejado de celebrarse. Actualmente la organización de la fiesta se ha condensado en unos cinco días que aglutinan un gran número de actividades culturales, las tradicionales incluidas, dando forma a lo que son sus fiestas mayores.

Otras fiestas a resaltar son las **Hogueras del Cristo** el 14 de septiembre.

Siguiendo los consejos metodológicos aportados por las últimas tendencias de investigación en el área etnomusicológica, pasaré a comentar aspectos relativos a la simbología local y sus posibles interpretaciones antropológicas.

El **Escudo Municipal** del pueblo de Casas Ibáñez, cuya adopción se remonta a 1842, está formado por un monolito en recuerdo de las gestas del General Valdés, militar liberal que socorrió a la localidad durante los sucesivos conflictos bélicos originados tras la muerte de Fernando VII y más localmente tras el desmedido saqueo carlista de la localidad en 1836. El General Valdés fue el perdedor de la "Batalla de los Campos de Serradiel" (14/11/1839) en cuyo honor se levantó un monolito de piedra que desapareció durante años, y que más tarde se reprodujo colocán-



Mascarotas de carnaval en Casas Ibáñez. nº 30

dose en la Plaza de la Constitución (1986). Actualmente se ha trasladado, con la recién acabada reforma de la plaza, al Parque de los Pinillos situado entre el frontón viejo y la plaza de toros.

"Tampoco es de extrañar que la voluntad del pueblo ibañés haya decidido hacer figurar el monolito en su escudo municipal, ya que encierra una profunda reflexión y una hermosa parábola. Piénsese que la columna en que se apoya la pirámide fue aquella que sostuvo las armas de la casa nobiliaria, aquella que recordaba diariamente a los ibañeses que la justicia era mudable y dependía de la venalidad del señor jurisdiccional. Sobre ella, la pirámide, pieza alusiva a los poderes constitucionales, poderes que hacen del hombre un ciudadano libre y le defienden contra la arbitrariedad del poderoso. Dos piezas configuran el hito, dos ideas: sumisión y libertad. La segunda aplastando a la primera; toda una parábola sobre el esfuerzo humano. Una lucha de siglos" (Nohales: 1990: 9).

Las dos leyendas locales conservadas hacen referencia a personajes de origen islámico y se ambientan en el área entre los cerros denominados San Jorge y el Cabezo del Judío¹³. La **Leyenda del Cerro San Jorge** cuenta la

¹³ Ambos cerros han sido catalogados como asentamientos pertenecientes a la Edad del Bronce, como resultado de los restos cerámicos encontrados en superficie.



Ibañeses/sas en El Encuentro. N° 31

fantástica historia de amor entre una joven árabe llamada *Yasmina* y un joven mozo de la zona cuya pasión compartida despertó los celos de un gigante moro que despechado, subió enfurecido a lo alto del cerro San Jorge y "lleno de rabia dio un taconazo en la dura roca, la que rebajó ostensiblemente, y cuyos perfiles, todavía señalados, permanecen en el lugar conocido como "El Tacón del Moro" (Revista Zahora: 1990: N°15). La **Leyenda de la cueva de la Mora**, cuyo elemento geomorfológico también permanece actualmente, dice así:

"Cada cien años, y antes de salir el sol en el día de San Juan, en el Cerro San Jorge aparece una mora encantada peinándose con un peine de oro. Si al empezar a salir el sol no se encontraba a nadie, la mora regresaba a su cueva; pero si tenía la suerte de encontrarse con alguna persona, ésta le preguntaba: -¿A quién desea más, a la



Ibañeses/sas en San Isidro. N° 32

mora o al peine? Si contestaba: -Al peine; la mora enfadada decía: -Maldito seas tú y el peine, que me quede encantada para otros cien años. Si prefería a la mora, decían que la persona quedaba encantada y la mora libre." (Revista Zahora: 1990: N°15).

Se han recogido testimonios sobre misteriosos sucesos en torno a diferentes **cruces de piedra** que se repartían por el término, aunque los únicos datos históricos formales en cuanto a esto los ha aportado el historiador local J. Manuel Almendros Toledo a tenor de sus investigaciones sobre la **Cruz del Conjuro**:

"Un ceremonial litúrgico muy popular era el de conjurar los nublos antes que se desatara el turbión. Para este ceremonial había en Casas Ibáñez un personaje, el conjurador de nublos, que era distinguido entre la población de una cierta autoridad local. Generalmente era el mayordomo u otro hermano destacado de la Cofradía del Rosario, una de las cinco hermandades locales. Su nombramiento era honorífico, pero no por ello dejaba de cobrar de las arcas municipales" (Almendros: 2003: 4).

Este historiador documenta que eran dos cruces de Caravaca construidas en latón las que, según los libros de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Casas Ibáñez (1718), utilizaban los



Banda Municipal de Música. Nº 33

cofrades para los ruegos divinos. Actualmente ambas son de propiedad privada observándose en una de ellas un grabado de San Francisco recibiendo los estigmas junto a la siguiente leyenda: "*Sancte Francisce. Ora pro me*".

Otras consideraciones a tener en cuenta en este sentido podrían incluir el estudio de la **Fuente de la Serpiente Bicéfala**. Antiguamente, en la plaza de Bonifacio Sotos (actual Plaza de la Constitución) se encontraba ubicada una fuente con forma de serpiente bicéfala y que según parece, aunque no he profundizado en este sentido, tras su sustitución por decisión municipal, podría haber sido trasladada a Madrid donde existe una fuente de similares características, que sería la que se quitó o una gemela.

Según los tratados generalistas sobre historia de las religiones, las serpientes siempre suelen aparecer guardando los caminos de la



Monolito municipal en su reciente ubicación. Nº 34

inmortalidad. En la tradición cristiana el mito de la serpiente se ha asociado con lo maligno y la tentación, dado el papel jugado por dicho animal en la narración bíblica dedicada a la expulsión de Adán y Eva del paraíso. Sin embargo, en la mitología y simbología mediterránea, la serpiente de dos cabezas o Anfisbena¹⁴ posee variados significados relacionados con la renovación de las cosas (por la mudanza de

¹⁴ Según Jorge Luis Borges: "La "FARSALIA "enumera las verdaderas o imaginarias serpientes que los soldados de Catón afrontaron en los desiertos de África; ahí están la parca "que enhiesta como báculo camina" y el yáculo, que viene por el aire como una flecha, y la pesada anfisbena, que lleva dos cabezas. Casi con iguales palabras la describe Plinio, que agrega: "como si una no le bastara para descargar su veneno". El Tesoro de Brunetto Latini -la enciclopedia que éste recomendó a su antiguo discípulo en el séptimo círculo del Infierno- es menos sentencioso y más claro: "La anfisbena es serpiente con dos cabezas, la una en su lugar y la otra en la cola; y con las dos puede morder, y corre con ligereza, y sus ojos brillan como candelas." En el siglo XVII, Sir Thomas Browne observó que no hay animal sin abajo, arriba, adelante, atrás, izquierda y derecha, y negó que pudiera existir la anfisbena, en la que ambas extremidades son anteriores. Anfisbena, en griego, quiere decir que va en dos direcciones. En las Antillas y en ciertas regiones de América, el nombre se aplica a un reptil que comúnmente se conoce por doble andadora, por serpiente de dos cabezas y por madre de las hormigas. Se dice que las hormigas la mantienen. También que, si la cortan en dos pedazos, éstos se juntan. Las virtudes medicinales de la anfisbena ya fueron celebradas por Plinio".



Fuente de la serpiente. Nº 35

su piel que alimentaba la tierra), la dualidad entre lo bueno y lo malo, etc.

Según los autores consultados, la importancia principal de la anfisbena recae en "*que muestran el parentesco del simbolismo románico con el esoterismo occidental*" (Beigdeber: 1989:370).

Volviendo a la temática general de este apartado que pretende analizar la conservación social del fenómeno escénico-musical de "El Encuentro", nos queda preguntarnos si realmente encontramos aspectos comunes

entre el resto de tradiciones conservadas en la localidad objeto de nuestro breve estudio. Si un fenómeno se conserva es porque de alguna manera lo percibimos como cercano a nuestra costumbre, costumbre que en última instancia condiciona nuestra identidad individual, y por tanto colectiva cuando interactuamos con la sociedad. La percepción colectiva depende lógicamente de la comunicación individual. En definitiva, componer una identidad colectiva asociada a los habitantes del pueblo de Casas Ibáñez intentando respetar su evolución común en torno a su legado histórico, su imagen actual y su acervo cultural, supondría caer en un error si solamente nos avalan un puñado de retratos históricos extraídos de las costumbres locales conservadas junto al complemento de una dialéctica correcta plasmada en un papel. A pesar de ello, ciertas hipótesis que se defenderán en esta investigación podrán al menos sujetarse temporal y formalmente gracias a la información que desde una perspectiva antropológica se ha intentado desglosar en este apartado. Hasta que nuevas investigaciones o revisiones futuras decidan la supervivencia o revocación de las luces y sombras de este trabajo.

Para acabar y a modo de resumen, solamente incluir las opiniones y declaraciones incluidas en una entrevista realizada a Pilar Nohales Martínez; maestra rural comarcal



Tacón del moro. Nº 36



Vista del cerro del Cabezo del Judío desde el cerro San Jorge. Nº 37

con una larga carrera política como alcaldesa al frente del Ayuntamiento de Casas Ibáñez y que ha participado en diversos trabajos sobre folclore, cultura e historia acerca de la comarca de la actual Manchuela¹⁵:

"...de los que cantan tienen costumbre de irse a almorzar esa mañana, ahora nadie ayuna ni mucho menos, pero antiguamente ellos cantaban y después transgredían la costumbre religiosa... la identidad que tenía esa mujer de Casas de Vés, que había perdido el habla, para transmitirle a la

hija con sonidos que llegaba alguien de Casas Ibáñez eran acordes de la procesión del encuentro. Esto que os estoy diciendo sería por el año 1960/61, y esta mujer era ya muy mayor entonces... Últimamente vienen de muchos sitios, porque de ser una procesión a la que acudían los pobres, ahora mucha gente "progre" creyente o no creyente suele ir a esa procesión porque se puso de moda por la parte cultural que tiene Casas Ibáñez está muy abierto a las culturas de otros sitios, coge muchas veces cosas de otros lados y se olvida de las suyas"(Nohales, 2008).

¹⁵ Para más información específica sobre tradiciones y costumbres en Casas Ibáñez, consúltese el monográfico dedicado a esta localidad en la revista Zahora N° 15. 1990.

3.3. ANÁLISIS MUSICAL DE LA TONALIDAD “EN LA CALLE LA AMARGURA”.

“¿Qué decir entonces de la música antigua? ¿Cómo podríamos juzgarla a través del instrumento único de nuestro razonamiento? Porque, para ello, no podemos contar con el instinto; nos falta un elemento esencial de investigación: la sensación misma de la cosa.” (Stravinsky: 1977: 30).

3.3.1. Análisis musical.

I. Letra. Es parte de un romance de transmisión oral que narra la historia de los últimos momentos de la vida de Jesús en su tortuoso camino al Calvario. Consta de dieciocho estrofas de cuatro versos octosílabos cuya rima se caracteriza por una asonancia relativa (pues se observa consonancia en muchas de sus rimas) que recae en los versos pares de cada estrofa, coincidiendo así con las características generales acuñadas académicamente para este tipo de composición poética. Teniendo en cuenta la supuesta antigüedad del texto "original" y su transmisión oral, probablemente el contenido que actualmente se conserva del texto haya sufrido variaciones imposibles de determinar salvo aquellas que comentaré más adelante en el apartado 4.3.2. de este estudio.

II. Música. Es un canto monódico sobre un compás de 3/4, que posee en su conducción melódica y modal características que podríamos considerar de arcaicas, y que obedece a una *subforma musical* básica ABBC que se repite con cada estrofa. Atendiendo a la partitura realizada por el maestro valenciano Juan Pérez Ribes que optó por la tonalidad de Sol mayor en su interpretación

transcriptiva, debemos resaltar los siguientes apuntes:

Arquitectura modal. Su sistémica se estructura partiendo de dos modos fundamentales: El *Modo Jónico de Sol* para la sección A y el *Modo Frigio menor de Si* para las secciones B y C. El desarrollo de sus grados no es total, es decir, en el caso del uso del modo Jónico nunca se supera el quinto grado de la escala y para el caso del modo Frigio menor nunca se supera el cuarto grado. Este importante carácter que define su simpleza, me permite asumir la antigüedad de la melodía que ya he considerado como arcaica.

Línea melódica. *Sección A:* La melodía comienza con la nota Sol (primer grado del modo Jónico de Sol) y termina con la nota La (segundo grado del modo Jónico de Sol), y se desarrolla a través de interválicas conjuntas excepto en el comienzo que realiza un sorprendente salto de cuarta justa descendente¹⁶. *Sección B:* La melodía comienza con la nota Si (primer grado del modo Frigio menor de Si) y termina en Re (tercer grado del modo Frigio menor de Si), y se desarrolla a través de interválicas conjuntas excepto en un salto de cuarta justa ascendente. *Sección C:* La melodía comienza con la nota Si (primer grado del modo Frigio menor de Si) y termina en Sol (primer grado del modo Jónico de Sol) antecedendo la entrada del modo Jónico de Sol, y desarrollándose a través de interválicas conjuntas excepto en el caso de una tercera menor descendente.

Rasgos interpretativos. La sección A coincide con el primer verso de cada estrofa, la cual es cantada a placer y fuera de tempo por el *solista* que utilizaba el falsete y los melismas como recursos interpretativos. La sección B coincide con los versos segundo

¹⁶ He realizado una labor de análisis de todas las Cántigas de Santa María recogidas en el trabajo de Pedro López Elum y solamente he encontrado un intervalo de esta longitud en la cantiga 48-81 y en sentido ascendente.

A RECITATIVO

Solista (A)

con si-de-ra gi-mey *ff*

Coro B *mf*

-ra com lán-grimas de dolor

B que por tu muerte fren-to pa-de-ció-

A Solista

tu re-den-tor En el huerto lo pren-

Coro B

-die ron sin piedad lo ma-niata ron

C

y con ju-bi-lo in-ble a Pi-la-tos lo entrega ron

Transcripción de D. Juan Pérez Rives. N° 38

MODO SECCIÓN A: SOLJÓNICO.

I II III IV V VI VII I

MODO SECCIONES B Y C: SI FRIGIO MENOR.

I II III IV V VI VII I

- Grados presentes.
- Grados ausentes.

Arquitectura modal. N° 39

y tercero de cada estrofa, y la sección C coincide con el verso cuarto de cada estrofa. Ambas secciones, B y C, son cantadas por el *coro* produciendo al oído una sensación de heterofonía natural por su interpretación popular e improvisada.

III. Tipología. Considero el fenómeno musical objeto de este estudio una *Toná*. La primera prueba que apoya esta afirmación es su arquitectura modal basada en los modos Jónico y Frigio menor, modos o escalas, que según teóricos del folclore como Lola Fernández, son comunes a los testigos más antiguos de la música tradicional del sur de la península Ibérica. En este sentido debo remarcar la característica arcaica en el desarrollo de estos modos que se da en la arquitectura interna de nuestra melodía concreta.

En segundo lugar, su letra basada en un Romance nos indica una considerable antigüedad, pues esta forma de composición era comúnmente utilizada por juglares moriscos, musulmanes, judíos, castellanos, provenzales y más tarde gitanos; como demuestran los estudios realizados por Pierre Lefranc que además relaciona el origen de *Soleares* y *Seguidillas* con dichos Romances cantados.

Por último, los recientes estudios desarrollados por M. Ángel Berlanga relacionan la aparición de las *Saetas* con la evolución de las primeras manifestaciones teatrales de la Pasión a partir de una modernización o "*aflamencamiento*" de las *Tonás* que se cantaban en dichos actos, hipótesis que aquí se apoya. Por su puesto ese proceso de modernización no se ha dado en nuestra zona por estar muy

alejada del epicentro geográfico de acción de este "*aflamencamiento*", aunque debemos mencionar la catalogación de saetas con forma moderna en la zona sur de la sierra de la provincia de Albacete, probablemente debido a importaciones desde Andalucía.

3. 3. 2. Análisis comparativo.

I. La Toná "En la calle la Amargura" y "La Pasión Cantada de Chinchilla". Mi sorpresa fue mayúscula cuando orientado por el historiador J. M. Almendros Toledo me desplazé a Chinchilla para buscar información sobre materiales y documentos relacionados con esta investigación, pues me encontré no sólo con un fenómeno de características similares, sino también con un libro y un disco editado sobre La Pasión Cantada de Chinchilla. Al analizar el material y entrevistarme con algunas de las personas que habían estado implicadas directamente en dicho proyecto, la primera conclusión que obtuve fue que la letra de nuestra toná era un fragmento de una letra más extensa que se canta en Chinchilla en un acto parecido a nuestra procesión, pero afortunadamente para el interés de esta investigación, la música no coincidía. A continuación expongo algunas de las conclusiones derivadas de la comparación de ambos fenómenos:

Letra.

Del texto "original" de la Pasión chinchillana que contaba con treinta estrofas, la *Toná* ibañesa se estructura en una versión popular reducida de dieciocho estrofas donde se eliminan los elementos de castellano antiguo y cuya adaptación se resume en el siguiente:

ESQUEMA

ESTROFAS DE LA PASIÓN CANTADA DE CHINCHILLA NUMERADAS POR ORDEN	ADAPTACIONES EXISTENTES EN LA TONÁ EN LA CALLE LA AMARGURA
ESTROFA 1	COINCIDENTE con la estrofa 1
ESTROFA 2	COINCIDENTE con la estrofa 2
ESTROFA 3	COINCIDENTE con la estrofa 3
ESTROFA 4	SUPRIMIDA
ESTROFA 5	COINCIDENTE con la estrofa 4
ESTROFA 6	SUPRIMIDA
ESTROFA 7	COINCIDENTE con la estrofa 5
ESTROFA 8	SUPRIMIDA
ESTROFA 9	COINCIDENTE con la estrofa 6
ESTROFA 10	SUPRIMIDA
ESTROFA 11	SUPRIMIDA
ESTROFA 12	SUPRIMIDA
ESTROFA 13	SUPRIMIDA
ESTROFA 14	COINCIDENTE con la estrofa 7
ESTROFA 15	COINCIDENTE con la estrofa 11
ESTROFA 16	COINCIDENTE con la estrofa 12
ESTROFA 17	SUPRIMIDA
ESTROFA 18	SUPRIMIDA
ESTROFA 19	COINCIDENTE con la estrofa 8
ESTROFA 20	COINCIDENTE con la estrofa 9, pero variada la letra.
ESTROFA 21	COINCIDENTE con la estrofa 10
ESTROFA 22	SUPRIMIDA
ESTROFA 23	SUPRIMIDA
ESTROFA 24	SUPRIMIDA
ESTROFA 25	SUPRIMIDA
ESTROFA 26	SUPRIMIDA
ESTROFA 27	SUPRIMIDA
ESTROFA 28	SUPRIMIDA
ESTROFA 29	COINCIDENTE con la estrofa 16
ESTROFA 30	SUPRIMIDA

***Las estrofas 13, 14, 15, 17 y 18 de la Toná ibañesa fueron de nueva creación.**

LETRA DE LA TONÁ
EN LA CALLE LA AMARGURA

1. Considera, gime y llora
con lágrimas de dolor,
que por su muerte afrentosa
padeció tu redentor.
2. En el huerto lo prendieron
sin piedad lo maniataron,
y con júbilo indecible
a Pilatos lo entregaron.
3. Este juez en su pretorio
a Jesús mando azotar,
por ver si de este modo
al pueblo puede aplacar.
4. Azotado y con la caña
al pueblo lo han presentado,
pero todos lo censuran
que no está bien castigado.
5. ¿A cual queréis de los dos
que yo sentencie a muerte,
al famoso Barrabás
o a Jesús el inocente?
6. Entonces con grande furia
todo gritan a cual más,
muera Jesús Nazareno
quede libre Barrabás.
7. El que pisa los palacios
de la más grande hermosura,
herido y llagado entra
en la calle la Amargura.
8. En la calle la Amargura
se encontraron hijo y madre,
y abrazados estuvieron
orando al eterno padre.
9. Adiós hijo de mi vida
adiós madre dolor santo,
que más siento yo tus penas
que todo el linaje humano.
10. En tan triste despedida
mis más queridos hermanos,
contemplan como estarían
hijo y madre tan amados.
11. Compasiva una mujer
viendo a Jesús fatigado,
con sus propios paños limpia
su rostro tan lastimado.
12. Aquel acto fervoroso
el bien se lo ha pagado,
dejando en su propio lienzo
su rostro bien estampado.
13. En aquellas azoteas
toda la gente asomada,
al ruido de los sayones
que Jesucristo llevaba.
14. Ya vienen las Marías
con el cáliz en la mano,
van recogiendo la sangre
que Jesús va derramando.
15. Caminemos, caminemos
hacia aquel monte calvario,
que por pronto que lleguemos
ya lo habrán crucificado.
16. Ya llegó al monte calvario
aquel inocente Abel,
y le dan para su alivio
vino mezclado con hiel.

17. Siento tu muerte hijo mío
como madre más con todo,
la voluntad de Dios padre
se cumpla de cualquier modo.

18. La Magdalena y San Juan
tiernamente le lloraban,
aquel hijo tan querido
que con gran fervor le amaba.

LETRA DE LA PASIÓN CANTADA DE CHINCHILLA

1. Considera, gime y llora,
vierte lágrimas de dolor,
que por su muerte afrentosa
padeció tu redentor.

8. Padre mío San Francisco
ángel de las cinco llagas.
Sal y verás a Jesús
cómo lleva las espaldas.

2. En el huerto le prendieron,
sin piedad le maniataron,
y con júbilo indecible
a Pilatos le entregaron.

9. Entonces con gran soberbia
todos gritan a cual más:
"¡Muera Jesús Nazareno,
que de libre Barrabás!"

3. Este juez en su pretorio
a Jesús mandó azotar,
por ver si de aqueste modo
al pueblo puede aplacar.

10. Temeroso va Pilatos
de perder con esta gente.
Dijo lavando sus manos:
"Muera Jesús inocente".

4. Tanto azotes le dieron
obstinados los judíos,
que salían por sus venas,
de sangre copiosos ríos.

11. Con solo lavar mis manos,
yo me libro ciertamente.
Pues conozco está sin culpa
y que muere injustamente.

5. Azotado y con la caña
al pueblo le han presentado,
pero todos le censuran
que no está bien castigado.

12. Si me dictas tal sentencia,
cristiano con devoción.
Es preciso que parta
de dolor tu corazón.

6. Por no mandar que muriese
discurrió Pilatos más,
y le puso en competencia
a Jesús con Barrabás.

13. Ya camina el redentor
por la calle de Amargura.
Con la cruz puesta en los hombros,
con modestia y compostura.

7. "¿A cuál queréis de los dos
que yo sentencie la muerte.
Al famoso Barrabás
o a Jesús el inocente?"

14. El que pisa los palacios
de la más grande hermosura.
Herido y llagado entra
por la calle de Amargura.

15. Compasiva una mujer,
viendo a Jesús fatigado.
Con su propia toca limpia
su rostro tan afeado.
16. Aquel acto fervoroso
bien el Señor le ha pagado.
Dejando en su blanco lienzo
su santo rostro estampado.
17. El discípulo querido
busca a María angustiado.
Y con lágrimas le dice:
"Con una cruz va cargado".
18. Con esta triste noticia
ya camina presurosa.
La madre del mejor hijo,
toda turbada y llorosa.
19. En la calle de Amargura
se encontraron hijo y madre.
Y abrazados estuvieron
orando al eterno Padre.
20. "Adiós madre" dice el hijo,
"Adiós rostro soberano
que voy a morir muy pronto
por todo el linaje humano".
21. En tan triste despedida
hermanos míos cofrades.
Contemplad como estarían
madre e hijo entre pesares.
22. "Siento tu muerte hijo mío
como madre, mas con todo.
La voluntad de Dios Padre
se cumple de cualquier modo".
23. Madre nuestra del Rosario
sal y verás a Jesús.
Que en sus lastimados hombros
lleva una pesada cruz.
24. María sufriendo así,
dolores tan sin medida.
Nos dice cómo se sufren
los trabajos de esta vida.
25. "Con la cruz y los cordeles,
moribundo a mi hijo veo,
y aquel pueblo le concede
por alivio un cirineo".
26. Observad ¡oh pecadores!,
abstinencia en el pecar,
porque será lo más propio
que mis llagas puedan dar.
27. Compasivas las hebreas
prorrumpen en vivo llanto,
al ver un hombre bueno
que padece y sufre tanto.
28. "Llorad" –dijo el Redentor
"mujeres vuestros pecados,
que merecen más el llanto
que mis hombros lastimados".
29. Ya llegó al monte Calvario
aquel inocente ser,
y le dan para su alivio
vino mezclado con hiel.
30. El infierno todo tiembla,
se llena de confusión,
es vencido por el alma
quien me dicta la pasión.

Forma.

"La música monódica litúrgica se empleaba en dos clases de servicios: en el Oficio y en la Misa. La iglesia, al ordenar su liturgia, quiso que en ella participasen los fieles. Su forma más antigua era el canto responsorial, donde el solista entonaba un salmo y los laicos respondían con un estribillo, o bien con un monosílabo: amén, aleluya, etc. El canto antifónico –dos coros–, el pueblo contestaba con un estribillo. Con el tiempo, en la misa solemne, los distintos componentes o asistentes entraron a formar parte de la liturgia en diferentes momentos: Kyrie, credo, etc. El canto, en los primeros tiempos, era entonado por todos. Luego se limitó su participación al coro." (López: 2005: 23).

Atendiendo a los orígenes de la música monódica litúrgica en la que en sus inicios la componente profana convivía con ortodoxia oficial, podemos asociar "*La Pasión Cantada de Chinchilla*" al canto antifónico, ya que según J. Ferrero actualmente se canta a coro, y la toná "*En la calle la Amargura*" al canto responsorial.

Música.

"*La Pasión de cantada de Chinchilla*". Se caracteriza por una atmósfera de recogimiento, meditación y silencio reflexivo, a través de un desarrollo recitativo e incluso salmódico de sus versos que en ocasiones se torna demasiado recurrente a pesar del uso moderado del melisma en su articulación dinámica. Su línea melódica es muy modal y cercana al estilo gregoriano. Tomando las propias palabras del restaurador:

"La melodía de la Pasión es un canto llano de clara influencia medieval, donde son muy importantes los silencios para la continuidad dramática del texto y cuyos giros melódicos le dan un carácter oriental (mezcla

de las tres culturas) y a la vez de tristeza absoluta (un mensaje que sin duda se quiere transmitir)." (Ferrero: 2003: 60).

En la calle la Amargura. El primer aspecto que destaca de la escucha comparada de los dos fenómenos musicales comentados, es la vertiente más popular o profana de la toná ibañesa. El solista se luce constantemente alcanzando las notas altas por el uso del falsete, y el coro muchas veces fuera de tono, salva la interpretación a duras penas. Su melodía es relativamente rica en variaciones donde la influencia andaluza se hace evidente hasta para oídos poco cultivados. Sorprende la facilidad con la que el oyente es capaz de memorizar la melodía.

II. La toná "En la calle la Amargura" y otras manifestaciones musicales religioso populares del ciclo de cuaresma en la provincia de Albacete. La fuente única utilizada para la extensión de este apartado, que me ha permitido tratar una base material de audio sobre la que comparar los materiales sonoros ya comentados hasta el momento, son los trabajos de recolección etnológica que el músico y folclorista Manuel Luna Samperio realizó en la década de los setenta del siglo XX, y que más tarde sería editada por la Diputación de Albacete en la compilación "*Tradición y Cultura de la provincia de Albacete*". No es mucho el material disponible, pero sí revelador en tanto que nos servirá para comprobar la extensión de los fenómenos musicales asociados al ciclo de cuaresma así como añadir, para futuras recolecciones, la toná objeto de nuestro estudio que hasta el momento no había sido recogida en ninguna compilación, exceptuando un breve comentario incluido en el monográfico que la revista Zahora dedicó a las tradiciones de la localidad de Casas Ibáñez en su edición número 15.

La Pasión (Chinchilla). Nos encontramos otra vez ante una nueva versión muy reducida

de la Pasión en Chinchilla. En este caso la letra se compone por las estrofas 14, 15, 16, 18 y 19 atendiendo a la numeración del texto "original" adjuntado conservado en Chinchilla. La música coincide con la restauración realizada por J. Ferrero y la interpretación está realizada por una voz masculina principal sobre un coro de voces infantiles al son de unos tambores. Su carácter más rítmico le confiere una naturaleza más popular.

*“El que pisa los palacios
de la más grande hermosura,
el bendito y alabado
entra por la calle la Amargura.*

*Compasiva una mujer
viendo a Jesús fatigado,
con su propia toca
le limpia su rostro tan apenado.*

*Aquel acto fervoroso
bien el Señor le ha pagado,
dejándole en su blanco lienzo
su Santo rostro estampado.*

*Con esa triste noticia
ya camina presurosa,
la madre del mejor hijo
toda turbada y llorosa.*

*En la calle la Amargura
se encontraron hijo y madre, y
abrazados estuvieron
orando al eterno Padre.”*

Las Bocinas de Chinchilla. Este documento sonoro instrumental refleja otra de las tradiciones del ciclo de cuaresma de la localidad de Chinchilla. Su atmósfera árida y solemne invita al recogimiento espiritual.

El Desprendimiento (Pozohondo). Narra a través de una melodía muy somera y en modo Jónico, la canción que los ángeles venidos del cielo cantaban a Jesús en su camino al Calvario y dice así:

*“Esta cruz destinada
que os espera fiel cordero.
Alienta, respira
Cordero más y vino
hijo de Dios verdadero
esta es la cruz destinada*

*mitiga tu afán,
en breve, del cielo
auxilio tendrás.
que os espera fiel cordero.
Os encargo la paciencia
en nombre del Padre eterno.”*

Saeta (Socovos). Ya con claros síntomas de "aflamencamiento", este documento sonoro cuya melodía se asienta en el modo Frigio mayor nos revela una posible importación o influencia desde Andalucía. Dice así:

*“Por allí viene la cruz
con dos ángeles del cielo
que en ella crucificaron
al redentor de los cielos.
Ya viene la Dolorosa
con el corazón partido
de ver a su hijo amado
en el sepulcro metido.”*

3.3.3. Resultados en torno al estudio de su origen.

El arduo trabajo de contextualización histórica que creo se ha desarrollado en profundidad, el estudio concreto en torno a la música medieval peninsular realizado, junto con el análisis específico comparado de los trabajos disponibles en relación a la materia objeto de esta investigación en la provincia de Albacete, persiguen avalar científicamente y siempre de manera relativa, la aplicación de resultados coherentes en un campo poco propicio para su posible consolidación futura. Partiendo de estas premisas, sólo queda el aventurarnos a defender suposiciones que huyan de lo categórico y que integren la diversidad de enfoques que actualmente podemos encontrar

repartidos por un ingente volumen de bibliografía disponible. Por supuesto desde una posición de respeto profesional que destierra desde ya, una posible polémica argumental derivada.

I. RESULTADO A. Mi primera opción con respecto a establecer el origen de la toná “*En la calle la Amargura*” se formula alrededor de los dos elementos diferenciados que componen el fenómeno musical descrito: la letra y la música.

En cuanto al *origen de la letra*, comparto la suposición defendida por J. Ferrero en su investigación a cerca de “La Pasión Cantada de Chinchilla”, autor que fecha la acción en el siglo XV cuando se comenzaron a traducir diferentes textos en latín preexistentes a lenguas vernáculas de la pluma de frailes de la Orden de San Francisco:

"La Pasión pudiera estar sacado o adaptado de alguno de los cuatro evangelistas (San Mateo, San Lucas, San Juan o San Marcos), pero al analizarlo vemos como es una libre adaptación de algunos de los hechos más importantes en los últimos momentos de la vida de Jesús de Nazaret, no ciñéndose a ningún esquema predeterminado e intentando acercarlo lo más posible al pueblo llano. Seguramente la traducción al castellano llano del pueblo fuera hecha por un fraile franciscano." (Ferrero: 2003: 64).

Sin embargo, debemos incluir ciertas apreciaciones referentes a la adaptación que se conserva en Casas Ibáñez que ya hemos comentado de manera general con anterioridad:

- En el texto ibañés, se eliminan las estrofas 8 y 23 ("texto original") con referencia directa a santos de devoción franciscana y dominica, introduciendo nuevos santos protagonistas como son la Magdalena y San Juan en la estrofa 18 (texto toná).

- El resto de las estrofas eliminadas 4, 6, 10, 11, 12, 13, 17, 18, 22, 24, 25, 26, 27, 28 y 30 (“texto original”) y la añadidura de las estrofas 13, 14, 15 y 18 (texto toná), nos muestran una posible adaptación posterior con el fin de dinamizar la trama teatral a través de una mejor conducción escénica de la representación, así como posibilitar un mejor entendimiento de la historia narrada por parte de un pueblo que se supone menos culto, desde una perspectiva histórica sincrónica, que los habitantes de la capital chinchillana.

- El análisis literario de las estrofas eliminadas del "texto original" confieren una importancia protagonista principal a María, por supuesto a Jesús y a la mujer que limpia la cara de éste. También se observa una eliminación de las escenas más violentas como aquellas que hablan sobre el castigo divino, el infierno o el sufrimiento. Cabe resaltar como se obvian aquellas estrofas con referencia al pueblo hebreo.

Por lo tanto, pudiera haberse dado una adaptación posterior del "texto original" hacia el siglo XVII por parte probablemente de algún fraile franciscano en torno a la esfera e influencia de los conventos de esta orden localizados en Mahora y Jorquera. El auge de las actividades religiosas que se produjo en la localidad de Casas Ibáñez con la creación de sus cinco cofradías en esta época, pudieran haber fomentado el comienzo de la realización de interpretaciones escénicas en torno a la Pasión, aunque no existe referencia alguna a una posible hermanad de la Verónica en la sección del clero del Archivo Nacional. La personalidad religiosa más importante de este periodo en la comarca de la actual Manchuela es sin duda, como ya hemos argumentado en anteriores apartados, la figura del franciscano San Pascual Bailón.

Determinar el *origen de la música* es un objetivo más complejo, más arriesgado y por lo tanto más interesante.

J. Ferrero admite en su análisis sobre la "Pasión Cantada de Chinchilla" la fuerte influencia de la Orden de Santo Domingo en la ciudad y la vida social de Chinchilla, sobre todo en torno a la figura y obra de San Vicente Ferrer. Dicha influencia espiritual, según el autor, podría haber derivado en la composición de la música de la Pasión Cantada alrededor del siglo XV (partituras perdidas junto con tres pasiones más de tipo polifónico) entre los muros del Convento de San Juan Bautista. Teniendo en cuenta las claras diferencias entre los principios orientadores de ambas órdenes, parece poco probable que la Orden de Santo Domingo hubiera aprobado una teórica adaptación de la música de la Pasión tomando una melodía preexistente de origen popular. La naturaleza de la Música de la Pasión Cantada de Chinchilla confirma esta suposición, observándose rasgos característicos cercanos a la música que se realizaba en conventos e iglesias en la Edad Media.

En el caso de nuestra toná y nuestra comarca, si partimos de la base de que la adaptación posterior de la letra ocurrida en el siglo XVII, bajo influencia franciscana, hubiera incluido una adaptación musical lógica; la música de "*En la calle la Amargura*" podría tener un origen profano de inspiración evidentemente popular, como muestran los análisis

ya desarrollados y comentados en anteriores apartados, transmitida oralmente a lo largo de los siglos precedentes al XVII, e influenciada por el marco histórico ya descrito. Probablemente también, el religioso, fraile o no, autor de la adaptación, no habría encontrado ningún tipo de oposición a la adaptación de una música de origen profano a un texto de la Pasión, como suponemos hubiera ocurrido en el caso de una influencia de la Orden de Santo Domingo en la vida religiosa de la comarca de la actual Manchuela.

II. RESULTADO B. Suponiendo una relación histórica indisoluble entre la construcción de la imagen de la Verónica, la adaptación del texto y una teórica adaptación musical en torno a la segunda mitad del siglo XVIII; la música de la toná "*En la calle la Amargura*" podría derivar de una melodía popular preexistente o de una importación procedente de fenómenos musicales religioso-populares de la geografía andaluza.

La ausencia de documentación escrita, la transmisión oral de los fenómenos, la indeterminación en la descripción de los procesos de transmisión o conservación de costumbres y la evidente dificultad ligada al abordar la historia del periodo medieval; confieren a ambos resultados una solvencia similar y cuya coherencia se ha intentado demostrar en estas líneas.

4. LA COMPOSICIÓN: “POMMES DE TERRE”: FUNDAMENTOS TEÓRICOS APLICADOS, NATURALEZA ESTÉTICA Y DESARROLLO PRÁCTICO.



Plano 51. Casas Ibáñez. N° 40

*"El arte es constructivo por esencia"
(Stravinsky: 1939-1940: 17)*

4.1. LA COMUNICACIÓN MUSICAL: APROXIMACIÓN A UNA EVOLUCIÓN SISTEMÁTICA.

De las innumerables definiciones sobre la música que habré tenido la oportunidad de analizar a lo largo de mi actividad musical, siempre recuerdo una concreta: "*La música es el arte de bien combinar los sonidos y el tiempo*" (Eslava: 1984: 1). A pesar de su origen didáctico, se adapta a la perfección a los análisis generales procedentes de los ensayos de algunos de los grandes maestros del siglo XX como Schönberg y Stravinsky. Contiene los dos elementos indispensables que cualquier fenómeno debe combinar para ser calificado como musical: el sonido y el tiempo; además de introducir la vertiente artística como elemento indispensable para su categorización. Una breve reflexión tras su lectura, nos lleva sin darnos cuenta a través de la lógica inconsciente de nuestro intelecto a formularnos la pregunta que este apartado tratará de aclarar y sistematizar: ¿Cómo se organizan esas combinaciones?

4.1.1. Reflexiones en torno al concepto de evolución biocultural.

La aplicación de conceptos biológicos y teorías evolucionistas a fenómenos antropológicos en contextos exclusivamente culturales, ha sido un procedimiento habitual desarrollado por muy variados círculos de investigación desde el siglo XIX. Las primeras aproximaciones aplicadas al respecto fueron las tesis en torno al concepto de *evolución cultural* presueltas por el antropólogo americano Lewis Henry Morgan. Más tarde, y ya influenciados por la irrupción de las teorías evolucionistas de Charles Darwin, el *darwinismo social* de Herbert Spencer y el evolucionismo marxista de Engels compitieron por consolidar teóricamente dos vertientes antropológicas claramente enfrentadas. Tras la segunda

guerra mundial, el neoevolucionismo avanzó posiciones logísticas con la *ecología cultural* de Julian Steward que más tarde dio lugar a la *sociobiología* y el *estructuralismo* de Claude Levi-Strauss. Presuponiendo una influencia patente de las aproximaciones antropológicas sobre la musicología histórica y su más moderna vertiente que ha venido siendo desarrollada por la etnomusicología, la introducción de elementos de naturaleza biológica para el análisis de fenómenos musicales se presenta como un procedimiento de obligado cumplimiento si pretendemos dotar de actualidad a nuestras hipótesis.

Comenzando por completar las aproximaciones logísticas expuestas en el ensayo introductorio que adelantaban la posibilidad de catalogar las diferentes músicas en sus contextos sociales como sistemas complejos que son usados con una función comunicativa instintiva, debo afirmar que mi interés por dotar a mis trabajos de investigación musical de distintos enfoques procedentes de las ciencias naturales, la antropología y la psicología, comenzó tras la lectura del ensayo "*Music and Biocultural Evolution*" (2003), de Ian Cross. Este autor argumenta que la música es un fenómeno exclusivamente humano, por lo que está asociado directamente con el resultado evolutivo biológico de nuestra especie: el *Homo Sapiens*, y que ha sido usada desde nuestros orígenes con diferentes significados dependiendo de los condicionantes impuestos por complejos y variados contextos biológico-culturales:

"The processes of human evolution are operational across the integrated realm of human biology and culture; music is a product of complex processes of gene-culture coevolution. But the dynamics of music conceived of solely as a cultural phenomenon cannot be articulated by the dynamics of evolutionary processes..." (Cross: 2003).

Comparto las aproximaciones de Cross con respecto al condicionante esencial que supone el contexto sociobiológico en el desarrollo de las culturas y la coevolución de sus elementos, pero discrepo sobre la aplicación de supuestos, aproximaciones y elementos de carácter biológico-evolucionista a la música como fenómeno cultural. A continuación expondré algunas ideas que pretenden aportar, matizar y generar algunos puntos de vista en torno al tema.

Considero el cerebro humano como el gran éxito de la eficacia coordinadora, organizativa y funcional sobre todos los experimentos que los procesos de evolución biológica han venido seleccionando desde el inicio de la vida en el planeta Tierra. Asociar, a la especie *Homo Sapiens*, el paso clave que supuso la transformación en la emisión de sonidos arcaicos instintivos hacia funcionalidades comunicativas verbales y musicales, supone una hipótesis coherente si se tiene en cuenta un análisis más amplio de las últimas teorías concernientes a la evolución de los homínidos. De hecho, existen hipótesis estables hacia el desarrollo de fenómenos de esta naturaleza, considerados como musicales por los antropólogos, en eslabones evolutivos anteriores al *Homo Sapiens* (300.000 años). En este sentido, cabe mencionar los casos del *Homo Ergaster* (2.000.000 años) que desarrolló el "ronroneo" y las primeras muestras conocidas de artesanía; el *Homo Heidelbergensis* (500.000 años) que estructuró un lenguaje hablado elaborado junto al desarrollo de manifestaciones musicales y religiosas; y el *Homo Neanderthalensis* (300.000 años) que ya con un evolucionado lenguaje hablado, fabricó el instrumento más antiguo encontrado hasta la actualidad, una flauta de hueso de entre 43.000 y 82.000 años de antigüedad (Fink: 1997: 203-205).

El paso evolutivo que antropólogos, biólogos y neurólogos consideran como clave en

la especiación y éxito definitivo del *Homo Sapiens* es el desarrollo de la parte frontal del cráneo y su lógica afección sobre la masa cerebral. Según la división funcional y zonal establecida por las *Áreas corticales de Brodmann*, la evolución del lóbulo frontal cerebral posibilitó el desarrollo cognitivo de funciones asociadas a las emociones y a la flexibilidad mental. En definitiva, si el desarrollo emocional es lo que nos hace humanos, ¿podemos asociar el origen de la música a la generación biológico-cognitiva de los primeros medios de transmisión de emociones, que junto con la articulación del lenguaje gestual y hablado, conformarían una caja de herramientas arcaicas de comunicación instintiva?

Desde un punto de vista biológico, los instintos son considerados por los científicos especialistas como la memoria conductual básica de supervivencia archivada en el código genético y que se hereda generación tras generación, sufriendo por tanto los procesos básicos de condicionamiento, selección y mutación natural. La regulación de los mismos responde a complejos procesos hormonales de difícil análisis, complejidad añadida en su extensión a la especie humana que se caracteriza por una pérdida paulatina de los mismos por un reciclaje operativo, lógico desde un punto de vista evolutivo¹⁷, de funciones básicas para la supervivencia. La cuestión de los instintos y su relación con los fenómenos musicales ha sido comentada por diversos autores de la disciplina etnomusicológica y artística, pero se trata de una materia compleja en la que no se ha profundizado lo suficiente:

"...*la música campesina en sentido estricto no es, en el fondo, otra cosa que el producto de una elaboración cumplida por un instinto que actúa inconscientemente en los indivi-*

¹⁷ Rechazando posiciones Lamarckistas o relativas a la teoría del diseño inteligente.

duos no influidos por la cultura ciudadana" (Bartok: 1931: 67-68).

"Glinka no obedece aquí a una norma de conducta. Ni piensa tampoco en preparar un gran negocio para la exportación: toma el motivo popular como materia prima y lo trata instintivamente" (Stravinsky: 1939-1940: 88).

"... lo que cuenta en la clara ordenación de la obra, para su cristalización, es que todos los elementos dionisiacos que excitan la imaginación del creador y hacen ascender la sabia nutrición sean dominados resueltamente" (Stravinsky: 1939-1940: 83).

"... los elementos sonoros no constituyen la música sino al organizarse, y que esta organización presupone una acción consciente del hombre... Así es que a los dones de la naturaleza se vienen a añadir los beneficios del artífice" (Stravinsky: 1939-1940: 27-28).

Por otro lado, y acudiendo a revisiones más especializadas y actuales sobre el tema, Leonard B. Meyer realiza una serie de aproximaciones interesantes cuya aplicación aprovecharemos para extender y completar las ideas aquí defendidas con el fin de intentar aclarar la orientación evolucionista del trabajo:

"La evolución ha influido casi con seguridad en el comportamiento humano a través de la acción directa de las restricciones biológicas. Pero lo que con mayor seguridad ha configurado la especie humana y dado origen a las culturas humanas no ha sido la existencia, sino la ausencia de restricciones biológicas innatas adecuadas" (Meyer: 1998: 247).

Mis tesis parece que coinciden en líneas generales con las de Meyer y las corrientes evolucionistas de actualidad que señalan al

surgimiento del cerebro humano, el desarrollo emocional y la posterior estructuración del razonamiento lógico como cambios fisiológico-cognitivos básicos que posibilitaron la sedentarización, el surgimiento de la vida en sociedad, la manipulación de los recursos naturales, la concepción religiosa o el arte. En definitiva, la independencia instintiva posibilitó el dominio del hombre sobre la naturaleza, y su divorcio definitivo a través del abandono paulatino de (esas restricciones biológicas de las que habla Meyer) los condicionantes genéticos conductuales y/o instintos. La pregunta es, ¿hemos perdido todos los instintos naturales o dichos condicionantes genéticos han sufrido procesos socio-ambientales de mutación, selección y condicionamiento evolutivo? Una breve reflexión superficial de la cuestión nos lleva a defender futuras pesquisas orientadas a profundizar, desde círculos de investigación diversos, en favor de la determinación de la música como un fenómeno condicionado y derivado de la evolución biocultural en sentido estricto.

En este sentido, la introducción de secciones de improvisación en la estructura formal de la composición "*Pommes de terre*" persigue cerrar la dinámica circular iniciada con el análisis de la vertiente instintiva de la música. Es decir, si realmente la biología humana conserva algún resquicio de nuestra ancestral memoria instintiva comunicativa, es en el momento de la improvisación cuando, a través de procesos de composición espontánea¹⁸, podremos comprobar realmente la eficacia de nuestras aptitudes para la comunicación musical.

4.1.2. Planteamiento sistemático.

La complejidad teórica de establecer hipótesis hacia un planteamiento sistemático

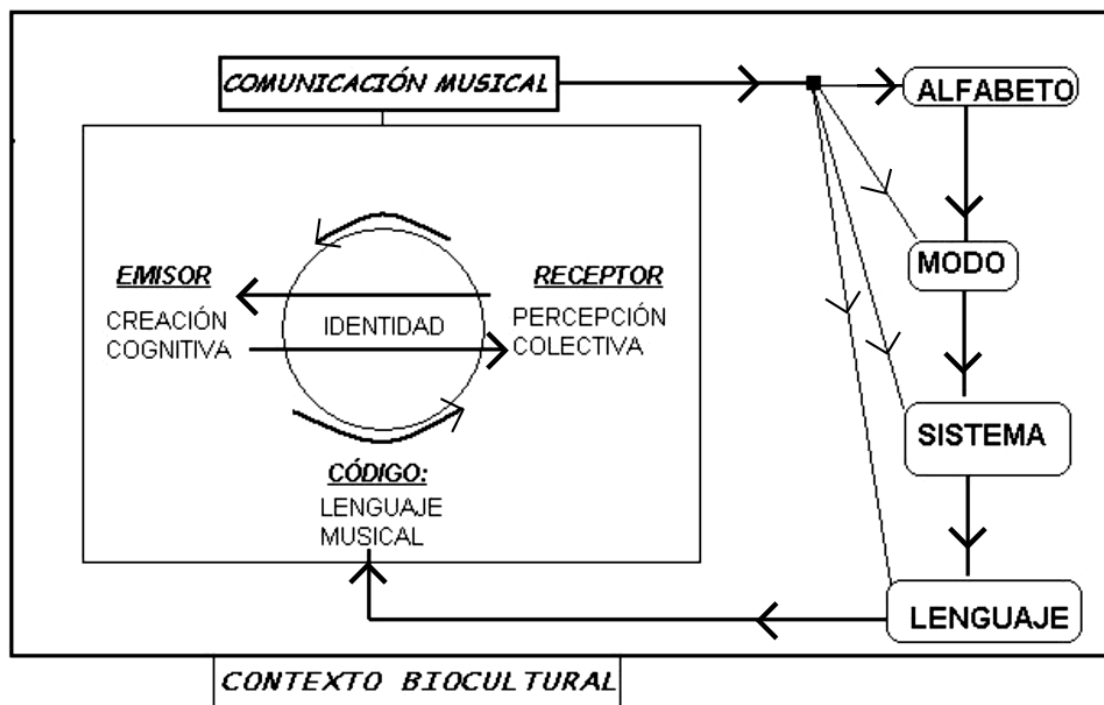
¹⁸ El jazzista Charles Mingus acuñó a finales de los años 70 del siglo XX los términos "composición espontánea" y "composición colectiva".

sobre la organización de los elementos musicales, es una tarea que se estructura como indispensable si introducimos la materia de la evolución como variable identificativa de los fenómenos como es el caso. El análisis de las teorías modernas sobre la evolución nos conducen a ir más allá de la existencia y origen de la vida en nuestro planeta, de hecho nos remiten directamente a la "*Teoría del Big Bang*" como aproximación, científicamente coherente, a la creación del universo. En este sentido, hemos asociado la naturaleza de los fenómenos musicales a la fisiología cerebral humana; consideramos el cerebro como el resultado evolutivo referente a nivel funcional y biológico de todas las formas de vida conocidas en el planeta Tierra; la Tierra está integrada en una galaxia cuya génesis se deriva de la organización de los elementos del universo siguiendo unas leyes físicas y matemáticas comprobadas que toman como referente una inestabilidad energética provocada por una excitación inicial generada en el Big Bang. En cualquiera de los múltiples estadios evolutivos y organizativos que se pueden establecer de forma añadida a este pequeño resumen, podemos argumentar una dinámica definida por una interrelación de elementos propios a través de complejas relaciones de naturaleza organizativa, estructural y sistemática con tendencia expansiva. En definitiva la música, como la vida, comparte sus orígenes con el universo, idea que propugna la consolidación del "sistema" como un elemento de construcción básico, común e indispensable.

"El drama cósmico se podría definir en tres fases: la naturaleza engendra complejidad; la complejidad engendra eficacia; la eficacia puede destruir la complejidad" (Reeves: 1997: 170).

Antes de pasar a desarrollar el planteamiento sistemático-musical propuesto, debo

matizar brevemente ciertas consideraciones físico-teóricas alrededor de los dos elementos fundamentales que definen los fenómenos musicales: el sonido y el tiempo. El **sonido** se define como la sensación física producida por el movimiento oscilatorio de los cuerpos que se transmite en medios elásticos. Además de otras variables, el sonido se caracteriza por una frecuencia de vibración de la oscilación (f) que siendo inversamente proporcional al periodo (T), definido como el intervalo de tiempo que la onda invierte en completar un ciclo completo de vibración, nos introduce ya la variable temporal que definiría la propia identidad del sonido. Por otra parte está el **tiempo**, que se define como "*la magnitud física que mide la duración o separación de las cosas sujetas a cambio, de los sistemas sujetos a observación, esto es, el período que transcurre entre el estado del sistema cuando éste aparentaba un estado x y el instante en el que x registra una variación perceptible para un observador*" (Wikipedia: 2008). En el ámbito musical, el concepto de sonido se traduce, coherentemente y asumiendo las concepciones teóricas procedentes del área de la física, en tonos o alturas. En el caso del tiempo, y su traducción teórica desde las ciencias naturales al área musical, su definición se concreta en torno a los diferentes sistemas de división del tiempo utilizados en un plano temporal concreto y común a los observadores implicados. Una vez integrada esta apreciación, pretender abordar con solidez científica los múltiples problemas teórico-analíticos que se derivan, nos conduciría a investigar el complejo principio de relatividad temporal de Einstein, por lo que de manera consciente la aproximación sistemática a continuación desarrollada no profundizará sobre la variable temporal musical y su matemática. A continuación se muestra un esquema resumen con los principales elementos del sistema propuesto y desarrollados con posterioridad:



ALFABETO MUSICAL. "*Conjunto esencial de unidades tonales elementales*".

Este procedimiento de discriminación de frecuencias de vibración elementales está condicionado por el espectro de frecuencias audibles por el oído humano (entre 20 Hz y 20000 Hz). El alfabeto occidental se concretó, como ya adelantamos en el ensayo introductorio, en torno al semitono como unidad tonal generadora de sonidos con distintas alturas proporcionales al mismo, dando lugar a las doce alturas o unidades tonales elementales conocidas a las que llamaremos *Alfabeto Temperado**. La dinámica histórica tiende a la estandarización hacia este alfabeto temperado, pero el desarrollo de la etnomusicología hacia el descubrimiento y catalogación de alfabetos conservados en la fenomenología musical glo-

bal con el uso del sistema *cents*; y las tendencias de vanguardia que investigan en torno a la creación de nuevos puntos de partida para la construcción sistemática aplicando teorías de afinación alternativa y de producción sonora; posibilitan la formalización progresiva de un campo de investigación en expansión.

MODO O ESCALA MUSICAL. "*Resultado de un proceso de ordenación funcional lógica de las unidades tonales elementales de los alfabetos musicales*".

La combinación de las alturas o tonos de un alfabeto musical se concreta en la construcción de modos que adoptan la forma de escalas sonoras. Se han catalogado multitud de modos de heterogénea procedencia y basados en distintos alfabetos, observándose una

***Nota:** Asociado a la edición del libro de preludios y fugas de Johann Sebastian Bach "Das Wohltemperierte Klavier" (El clave de bien temperado) en dos tomos publicados en 1722 y 1740. También se han documentado aproximaciones parecidas como las primeras opciones de afinación musical de origen griego (Pitágoras y Aristógenes).

ordenación común a todos ellos en cuanto a su estructuración en torno a 5, 6 y 7 alturas sucesivas, aunque existen modos más amplios. La asignación de funciones se construye por medio de la asignación de grados, el establecimiento de relaciones de atracción entre las alturas y la determinación de tensiones y reposos. Como en el caso del alfabeto temperado, la imagen actual de los modos principales se deriva de *Modos Arcaicos* que han sufrido el ya comentado proceso de estandarización occidental. Los principales modos se dividen en los siguientes tipos:

–*Modos Griegos: Jónico, Dórico, Frigio, Lidio, Mixolidio, Eólico y Locrio*, todos ellos derivados de un único modo Jónico generador y todos con 7 alturas.

–*Modos Pentatónicos y Hexátonos*: Diversos y comunes a gran parte de las culturas del mundo.

–*Modo Dodecafónico*: Derivado de las teorías de Schönberg y con 12 alturas.

–*Otros modos*: Modo frigio mayorizado o flamenco de 7 alturas, modos thailandeses e iraquíes de 8 alturas, modos chinos de 12 alturas, modos persas de 17 alturas, modos hindús de 22 alturas, etc.

"La escala sonora constituye el fundamento físico del arte musical" (Stravinsky: 1939-1940: 37).

SISTEMA MUSICAL. "*Concreción teórica de la arquitectura interna de los modos musicales y su relación dinámica estructural*".

La concreción teórica sistemática está abierta por naturaleza al desarrollo de su arquitectura partiendo de cualquiera de los dos escalones constructivos descritos con antelación. Un mismo alfabeto puede dar lugar a sistemas diferentes, así como un mismo modo puede dar lugar a variados sistemas. Dada la posibilidad de relación múltiple que la combinación de modos nos ofrece a través de las

modulaciones, la definición de planos sonoros, el uso de dinámicas constructivas internas de carácter vertical y horizontal, la definición de cadencias y la construcción formal; los procesos de sistematización musical han dado lugar a diversas aproximaciones teóricas que a continuación comentaremos brevemente:

–*Sistema Clásico Occidental*. Se basa en el *alfabeto temperado* y se estructura a través de un complejo sistema derivado de los modos griegos que dio lugar a la *Tonalidad*. Seis de los siete modos griegos derivan a su vez de la superposición de terceras sobre cada uno de los grados de un octavo modo, básicamente todo el sistema proviene de un modo generador: el *Modo Jónico*. Su desarrollo se concreta en la consolidación de dos subsistemas: el *Sistema Modal Mayor* (o Modo Jónico) y el *Sistema Modal Menor* (o Modo Eolio). Usa los procesos de modulación como herramienta indispensable para el desarrollo de su dinámica armónica interna.

–*Sistema Dodecafónico*. Se basa en el alfabeto temperado y surge de las teorías desarrolladas por Arnold Schönberg a principios del siglo XX. Defendió teóricamente la "*emancipación de la disonancia*" gracias al desarrollo del *Modo Dodecafónico* en su compleja y abierta sistemática armónica, consolidando los procesos de transición cromática, iniciados por Beethoven en su última etapa, como herramienta alternativa a la modulación en la dinámica armónica interna de los sistemas. Serialismo y Expresionismo son aproximaciones directamente relacionadas con este sistema.

En íntima relación con el sistema dodecafónico, debo mencionar las aproximaciones teóricas desarrolladas por el compositor francés *Pierre Boulez*. Su sistema de composición se estructura también sobre el alfabeto temperado y el modo dodecafónico, aplicando innovadoras operaciones de conmutación musical en base a una extensión y aplicación

operativa de teorías procedentes de la álgebra matemática y las posibilidades combinatorias de matrices numéricas musicales que él mismo definió.

–*Sistema Norteamericano*. Se basa en el alfabeto temperado y surge de las teorías desarrolladas por George Russell a finales de los años cincuenta del siglo XX. El autor, desarrolla su sistema armónico a través de la aplicación de operaciones de conmutación y superposición de intervalos partiendo de un único modo generador: el *Modo Lidio*. A pesar de su similitud con aproximaciones comunes al sistema clásico occidental, cabe resaltar la absorción de los dos subsistemas mayor y menor procedentes de la teoría clásica en uno, creando así un sistema integrado coherente. Usa los procesos de transición cromática como herramienta indispensable para el desarrollo de su dinámica armónica interna.

–*Sistema Flamenco*. Se basa en el *alfabeto temperado* y surge de complejos mecanismos evolutivos asociados históricamente al sistema clásico occidental, aunque ambas teorías discrepan en la definición del concepto de Tonalidad. Atendiendo a los trabajos de Lola Fernández, del sistema flamenco se derivan tres subsistemas: el *Subsistema Modal*, basado en el desarrollo armónico de los modos frigio, frigio mayorizado o flamenco y jónico; el *Subsistema Tonal*, basado en los dos subsistemas derivados del sistema clásico occidental, los modos jónico y eólico; y el *Subsistema Flamenco*, basado en un complejo desarrollo armónico tomando el modo frigio mayorizado o flamenco como escala o modo generador. Usa la modulación y la transición cromática como herramientas para el desarrollo de su dinámica armónica interna.

–*Otros sistemas*. En este apartado entrarían todos los sistemas musicales no basados en el *alfabeto temperado* y/o aquéllos que no han sido desarrollados desde una perspectiva teórica formal.

"Un sistema de composición que no se asigna a sí mismo límites termina en pura fantasía" (Stravinsky: 1977: 66).

LENGUAJE MUSICAL. "*Conjunto de normas, símbolos, imágenes y expresiones integradas en los sistemas musicales que condicionan la identidad de los fenómenos musicales*".

El lenguaje musical es la síntesis de todo el proceso de construcción y evolución bio-cultural en un código múltiple, que integra el conjunto de elementos de cada una de las entidades generadoras expuestas con antelación de manera específica: el alfabeto, los modos y el sistema musical. A pesar de que los procesos de estandarización occidental afectan también al lenguaje, existen tantos lenguajes como culturas, las cuales utilizan los fenómenos musicales propios, híbridos o ajenos con diferentes funciones sociales cuyo fin es exclusivamente comunicativo.

"Modalidad, tonalidad, polaridad, no son sino medios provisionales, que pasan o que pasarán. Lo único que sobrevive a todos los cambios de régimen es la melodía", "El estilo es la manera particular con la cual un autor ordena sus conceptos y habla la lengua de su oficio. Este lenguaje es el elemento común a los compositores de una escuela o una época determinada."(Stravinsky: 1939-1940: 42-74).

COMUNICACIÓN MUSICAL. "*Acto de comunicación emocional que usa el lenguaje musical como código de transmisión entre emisor y receptor*".

El ciclo evolutivo-constructivo expuesto no tiene validez práctica ni teórica sin el resultado que supone el acto de comunicación musical como centro activo que genera, retroalimenta y consolida la identidad de los fenómenos musicales en su amplia concepción sistemática y su extensión pluridisciplinar. Sin este elemento

la música es irreal, no se puede conservar algo que no se percibe, así como no se pueden aplicar funciones sociales a fenómenos que no se transmiten, por lo que el estudio de los procedimientos de transmisión comunicativa entre la creación musical cognitiva y la percepción musical colectiva son esenciales para la aplicación de análisis antropológicos, históricos y/o musicológicos. El estudio estrictamente teórico de las características estructurales sonoras

de cualquier fenómeno musical es inútil si no analizamos las características del fenómeno en su vertiente comunicativa sincrónica desde la perspectiva de la evolución biocultural.

*"...la concepción del mundo de la música como un conjunto de músicas separables, cada uno de ellos conformando un sistema dotado de lógica y coherencia interna."
(Nettl: 1992: 117).*

4.2. LA COMPOSICIÓN: “POMMES DE TERRE”.

4.2.1. Génesis.

La creación "*Pommes de terre*" es el resultado final de una posible aplicación práctica y de actualidad del estudio etnomusicológico planteado en este trabajo. En concreto, surge como colofón a un largo periodo de estudio en torno al flamenco, las corrientes de vanguardia del jazz de finales del siglo XX y la música contemporánea, actividades que vengo desarrollando desde hace ya varios años tanto dentro como fuera del ámbito académico universitario. Se define como "creación" en sentido integral ya que abarca formal y esté-

ticamente tanto las metodologías clásicas de composición musical, como los procedimientos de creación sonora elemental íntimamente ligados al ámbito de la música electroacústica contemporánea, aunque debemos señalar que de manera intencionada, hemos reducido al mínimo los tratamientos digitales *a posteriori* para no desvirtuar el contexto folclórico-tradicional perseguido.

Entre la documentación anexada a esta investigación se incluye una partitura y una grabación sonora concebida para así facilitar un análisis más profundo de la imagen final de la creación musical que en las siguientes líneas será comentada, y que en última instancia, espero despierte su interés.

4.2.2. Arquitectura musical y forma.

I. Forma.

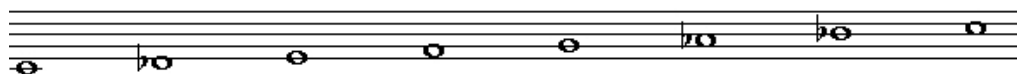
SECCIONES GENERALES * Según las anotaciones incluidas en la partitura anexada.	MODOS O ESCALAS BÁSICAS * Según el modo generador de Lab Jónico.	COMENTARIOS ORIENTATIVOS
INTRODUCCIÓN		Composición sonora electroacústica
SECCIÓN A	Do FRIGIO MAYOR	Tema 1
SECCIÓN B	Reb LIDIO	Tema 2
SECCIÓN C	Do FRIGIO MAYOR alt	Periodo de variaciones modulantes
SECCIÓN D	Sol FRIGIO MAYOR	Variación tema 2
SECCIÓN A * Re-exposición 1ª	Do FRIGIO MAYOR	Tema 1
IMPROVISACIÓN	Do FRIGIO MAYOR Reb MAYOR LIDIO Do FRIGIO MAYOR alt Sol FRIGIO MAYOR	Con forma ABCD
SECCIÓN A * Re-exposición 2ª	Do FRIGIO MAYOR	Tema 1
SECCIÓN FINAL	Do FRIGIO MAYOR alt	Resumen

II. *Arquitectura.*

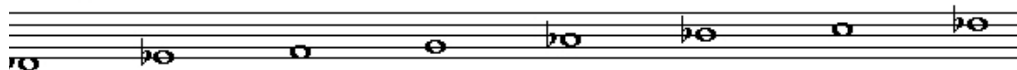
La sistémica de la composición se estructura teóricamente sobre el modo generador de *Sib Jónico*, que tras su derivación en *Re Frigio Mayor*, se opera dinámicamente en torno a esta nueva estructura cuya extensión define el contexto armónico dominante de la obra. Se han aplicado transiciones cromáticas y modulantes

presentes en el esqueleto de la línea melódica. La no exposición del modo generador de *Sib Jónico* en ningún momento de la conducción tonal de la melodía, provoca una tensión constante que se compensa expresivamente con la extensión del modo de *Re Frigio Mayor*, en relación oculta con el modo de *Sol Eolio*, hacia una resolución final abierta.

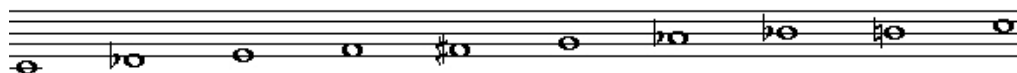
MODO A: D \flat FRIGIO MAYOR



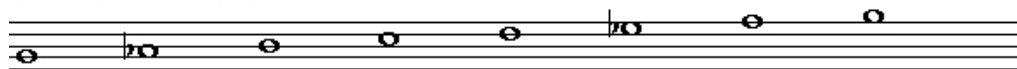
MODO B: Re ♭LIDIO



MODO C: D \flat FRIGIO MAYOR ALTERADO O EXTENDIDO.



MODO D: Sol FRIGIO MAYOR



Tono de concierto

POMMES DE TERRE

Pour Bastien

JFG Vinuesa

INTRO 8

Sección rítmica a placer.

f Dulce y expresivo.

2 **A**

6

10

14

18

22 Solo S. rítmica.

27 **B**

mf

31

35

39

Pommes de Terre

2

JFG Vinuesa

43 Solo S. rítmica. *S*

48 **C** *f*

52

55

59

64

69

74

77

80

83 Solo S. rítmica. *S*

Pommes de Terre

JFG Vinuesa

3

86 D

mf

90

94

98

102 Solo S. rítmica.

4

107

Salta a y de a IMPROVISAR

108 IMPROVISACION

Modo Ax20 + Modo Bx20 + Modo Cx20 + Modo Dx20

109

Salta a y de a FINAL.

110 FINAL

p *Disminuyendo y alargando mucho.*

4.2.3. Instrumentación, recursos técnicos y recursos humanos.

I. Instrumentación.

–MÓVIL TUBULAR. Construido por un artesano de origen hindú afincado en la isla de Ibiza.

–DEPÓSITO DE ALMACENAJE DE VINO. Depósito cilíndrico exterior de acero inoxidable de 12 m altura y 4 m de diámetro, usado para la obtención de reverberaciones naturales. Está localizado en las instalaciones de la cooperativa "San Antonio Abad" de la localidad de Fuentealbilla.

–CÁNTAROS. De construcción artesanal de tradición manchega.

–QRAQEB. Castañuelas metálicas procedentes de Marruecos.

–DARBUCA. Instrumento de percusión de sonido metálico perteneciente a la familia de los tambores de copa. De origen árabe.

–CAJÓN FLAMENCO. Es el principal instrumento de percusión de la estética flamenca en la actualidad, fue introducido por Paco de Lucía dado su interés por el originario cajón peruano. De construcción moderna.

–CONTRABAJO. Adquirido en Manchester por Francis Posé en 1994. Según la opinión de los luthiers responsables de su restauración, su fecha de construcción rondaría entre el final del siglo XVIII y principio del siglo XIX.

–BATERÍA. Modelo Sonor Force 1003. Bombo 22"/ Tom aéreo 13"/ Tom base 16".

–SAXOFÓN TENOR. Modelo Yamaha Yas-64-Silver.

II. Recursos técnicos.

Grabación en directo con 16 pistas simultáneas a disco duro externo fireware. Otras especificaciones:

–Software Logic Audio Platinum 5.5.

–Tarjeta Personus Firestudio con 8 previos clase A.

–1 Previo Digital Behringer Ultragain PRO8 ADA8000.

–Monitorización en tiempo real con Behringer Ultracurve Pro DEQ2496.

–Monitores Behringer TRUTH B2031A y Dynaudio BM5A.

MICRÓFONOS CONDENSADOR:

–1 AKG C4000.

–2 Joemeek 37 DP.

MICRÓFONOS CINTA:

–1 CAD Trion 7000.

–MICRÓFONOS DINAMICOS.

–1 Shure eta 52.

–2 Shure SM57.

III. Recursos humanos.

–Percusiones: Pancho Brañas.

–Contrabajo: Francis Posé.

–Saxofón Tenor y Qraqeb: Juan F. García Vinuesa.

–Ingeniería de Sonido: Antonio García Vinuesa y Carlos Martínez.

–Fotografía de campo: María Sanz.

4.2.4. Proceso de grabación, mezcla y masterización.

El proceso de grabación de la composición "*Pommes de terre*" fue realizada durante los días 11 y 12 de agosto del presente año 2009 en el estudio de grabación de "La furgoneta azul", más concretamente en un entorno rural situado en el límite entre las provincias de Albacete y Ciudad Real.



Contrabajo en sala de grabación. Nº 42



Cántaros, darbuca, cajón y graquebs. Nº 43



Saxofón tenor. Nº 44



Ingeniero de sonido al pie de los depósitos. Nº 45



Móvil tubular en depósito de acero. Nº 46

Previamente, se había dado forma a una maqueta o "demo" justo un año antes, para cuya realización desarrollamos varias tomas experimentales en la cooperativa "San Antonio Abad" de Fuentealbilla, el día 19 de agosto del 2008 y en el auditorio del Centro Social de la localidad de Casas Ibáñez, durante los días 20, 21 y 22 de agosto del 2008. De aquellas primeras aproximaciones sonoras, únicamente se ha aprovechado la parte dedicada a la composición electroacústica que conforma íntegramente la sección de introducción de la grabación final adjuntada. También se han añadido en lo concerniente a la instrumentación el contrabajo, la darbuka y la batería, sustituyéndose las palmas y el baúl de la maqueta inicial, por las qraqub y el cajón flamenco respectivamente.

Siguiendo el programa diseñado tras el planteamiento inicial de la grabación actual,



Puesta en común. Nº 47

y con un mes de antelación a la fecha prevista, los arreglos finales fueron enviados a los músicos implicados. Arreglos consistentes en una armonización básica sobre la melodía en nomenclatura Jazzística que se adjunta en la publicación, los modos de partida para la improvisación, un desarrollo contrapuntístico para la sección C de la composición y un arreglo básico de percusión para la misma sección ya reseñada, todo ello junto con una copia de la maqueta del año 2008.

La grabación comenzó muy distendidamente, tras la comida y sonorización instrumental, a las 17:00 horas del día 11 de agosto. Durante las dos primeras horas de ensayos, comentarios, puestas en común y ciertas dudas, se realizaron tres tomas de directo en formación de contrabajo, batería y saxofón tenor sin paradas ni corte alguno, persiguiendo el objetivo de dotar de forma, estructura, dinámica, matiz y textura definitiva a la obra. A continuación cada uno de los intérpretes repasó su pista buscando junto al técnico un sonido adecuado y personal. Hacia las 10 de la mañana del día 12, se empezaron a realizar los arreglos de percusiones por separado, dedicando pues la tarde a la realización de una mezcla previa que tras una reflexión posterior, sería masterizada sin muchos cambios para su publicación definitiva.

En cuanto al resultado final, solamente resaltar el elevado grado de comunicación entre los intérpretes, del que se disfrutó a lo largo de todo el proceso de creación colectiva, más si cabe, si tenemos en cuenta que nunca antes habíamos tocado juntos. Este aspecto creo que está reflejado especialmente en la imagen definitiva de esta creación, un resultado que superó todas las expectativas previas, y que nos sorprendió, tanto a mí como compositor y director del proyecto, como a los músicos, técnicos y demás personas implicadas durante este último tramo del camino dedicado a la publicación de este trabajo de investigación.



Músicos durante la grabación. N° 48



Con escobillas. N° 49



Dedos de nylon. N° 50

5. ENSAYO FINAL

Llegado el momento de concluir, admito que me asaltan ciertas dudas en torno a si las conclusiones derivadas de los estudios de investigación de carácter histórico deben ser de naturaleza categórica o si intrínsecamente se caracterizan más por aproximaciones teóricas tendentes a la consecución de los objetivos planteados y la consolidación de las hipótesis de partida.

En nuestro caso, hemos descrito y analizado el fenómeno escénico-musical de "El Encuentro" con rigor histórico e integrando su construcción teórica a través del desarrollo formal de aproximaciones antropológicas. Hemos estudiado cómo la identidad colectiva de un pueblo opera en la conservación social de la costumbre y la tradición popular. También creemos haber asimilado los procedimientos básicos de investigación y documentación, aplicándolos resueltamente al campo de la etnomusicología en su amplia concepción.

En un plano secundario, la metodología aplicada durante el proceso de investigación ha resultado efectiva en cuanto que entendemos que se han cumplido la totalidad de los objetivos propuestos en los estadios iniciales de este trabajo, incluso aquéllos más complejos, por su especificidad, referentes al establecimiento del origen de la toná "*En la calle La Amargura*" y su relación evolutiva con formas flamencas de

catalogación "moderna" como las Saetas.

Tras el contraste de los resultados obtenidos de forma comparativa con otros fenómenos musicales similares de la zona; el estudio de documentación histórica aplicado parece confirmarnos un origen medieval popular de la toná "*En la calle la Amargura*" en correlación íntima con las antiguas representaciones escénicas de la Pasión y el teatro medieval en su vertiente religioso-popular.

También creemos haber argumentado la aproximación teórica propuesta acerca de los orígenes y la naturaleza comunicativa-instintiva de la música, así como su organización sistemática en interacción con los entornos bioculturales.

En concreto este objetivo se ha alcanzado de manera práctica tras el proceso de composición, grabación e improvisación de la obra *Pommes de terre* que se asienta modernamente en el modo Frigio mayor, español o flamenco.

Habiendo ya expuesto las principales conclusiones del estudio de investigación de forma estricta, es lícito dar paso al desarrollo de la naturaleza ensayística de este apartado final. En esta línea, a continuación voy a analizar el actual concepto de transculturación musical y su extensión a los estudios históricos ya descritos.

La definición de transculturación musical se asocia al resultado estético que deriva del encuentro de identidades musicales en contextos espaciales extraños a la mayor parte de las identidades puestas en relación y evolución. Esto ocurre generalmente en grandes urbes cosmopolitas donde el tráfico de estéticas musicales y sus actores coevolucionan de manera natural, habiendo dado lugar ya a numerosas manifestaciones interesantes que están siendo objeto de estudio actual por parte de investigadores de la disciplina etnomusicológica en su vertiente local y global. En dichos contextos, encontramos el uso compartido de repertorios tradicionales y rítmicas de diferente origen, la fusión de técnicas de nueva generación y de uso tradicional, la interrelación de instrumentistas con identidades varias, etc.

Por otro lado y desde una perspectiva general, la disciplina histórica clásica siempre ha asociado los procesos y resultados de esta naturaleza al limitado término de aculturación, definido por el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española como: "*Recepción y asimilación de elementos culturales de un grupo humano por parte de otro*". El análisis de la propia sintaxis de la palabra nos revela cómo una serie de procesos históricos concretos conducen a la exclusión de elementos o identidades culturales existentes que se relacionaban en un tiempo y espacio concreto. En definitiva y tras un previo choque, la aculturación histórica ha conllevado la supervivencia de unas culturas dominantes en detrimento de otras, y prueba de ello son los diversos "elementos culturales" que desde hace siglos forman parte de nuestra identidad colectiva. Entre los numerosos indicios que nos llevan a esta conclusión, y dado el contexto de este estudio de investigación, debemos señalar la música de tradición oral.

Dicho esto, ¿podemos aplicar los procesos de transculturación desde un punto de vista histórico o dicho ámbito es exclusivo de la aculturación?

Analizando la definición de transculturación musical propuesta, es sin duda la ausencia de fronteras o límites culturales y biogeográficos lo que posibilita los procesos de transmisión cultural de forma natural en las grandes urbes cosmopolitas en la actualidad, todo ello enriquecido por las posibilidades de comunicación global y en una indispensable situación de interrelación social.

De forma paralela y con atrevimiento, si extendiéramos dichos análisis a un teórica "*transculturación histórica sincrónica*" cuyo margen de acción en el tiempo sería mucho más extenso, el resultado del encuentro de identidades culturales diversas debiera producirse en ausencia de conflictos bélicos y en escenarios cuyos límites o fronteras estuvieran difusos.

Analizando ahora algunos estudios de investigación fidedignos relativos a la identidad y representación de las fronteras históricas de la actual comarca de La Manchuela, podemos concluir algunos resultados interesantes. Según las investigaciones realizadas por Martín Almagro Gorbea, nuestra área objeto de estudio se localiza en el difuso límite entre las culturas íberas y celtíberas ya en el año 2500 a.C., más concretamente entre las fronteras asociadas a "bastetanos", "contestanos" y "edetanos". Posteriormente y de forma sucesiva, los yacimientos romanos, visigodos y árabes son habituales sobre todo en la zona del río Júcar y su área de influencia, tomando especial importancia todas las fortificaciones construidas durante el periodo árabe en los márgenes del río Júcar para la estabilización de la frontera hasta su caída definitiva a principios del siglo XIII. Posteriormente, y según los estudios realizados por Miguel Ángel Ladero Quesada, durante los siglos XIV y XV nuestra zona de estudio aparece constantemente cruzada por una frontera administrativa muy dinámica, incluso más tarde en su división eclesiástica compartida por la diócesis de Cartagena y de Cuenca, y con variaciones limítrofes que

fueron cambiando sucesivamente durante los numerosos pleitos interpuestos entre nobles del reino de Valencia y de Castilla. Es decir, la demarcación histórica de la actual comarca de La Manchuela podría definirse como una frontera virtual cultural desde los inicios de los asentamientos peninsulares conocidos hasta ahora, hecho probablemente condicionado por sus características biogeográficas que la sitúan entre los estrechos márgenes de los ríos Júcar y Cabriel.

Queda pues ahora preguntarnos ¿el objeto principal de nuestro estudio, que ya denominamos como la Toná "*En la calle La Amargura*", es un fenómeno musical derivado de la acción de la aculturación o de la transculturación histórica? Dejo esta compleja cuestión abierta a futuras pesquisas, y en virtud de lo argumentado, sólo cabe concluir que nos encontramos ante un indicio esclarecedor de la conservación de una melodía de naturaleza arcaica cuya génesis histórica comparte elementos culturales de diversa índole y un área biogeográfica de evolución concreta: la provincia de Albacete y la comarca de la actual Manchuela.

Llegado el momento de los agradecimientos me gustaría señalar el carácter colectivo de este estudio. En la redacción de este trabajo se ha usado la primera persona del singular y del plural frecuentemente, ya que considero que desde el momento del comienzo del análisis de información bibliográfica, la búsqueda de fuentes o las entrevistas personales, ya podría considerarse un trabajo colectivo. Incluso cuando el propio lector anónimo lea estas líneas y vierta su crítica, probablemente sea el momento de cerrar definitivamente este estudio.

Por lo tanto, debo mencionar a Miguel A. Berlanga, José M. Almendros, Pilar Nohales, la familia Cernicharo, trabajadores del área de cultura de la Diputación de Albacete, María

Sanz, Pancho Brañas, Francis Posé, Carlos Martínez y Antonio García Vinuesa por su indispensable aportación a la publicación de este trabajo. También al Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada, Fernando M. García Sanz, Ana Castillo García, Miguel Martínez Herreros y a Juan A. García Sanz por su ayuda y apoyo, así como dar las gracias por su colaboración a la Excm. Diputación Provincial de Albacete, al Ayuntamiento, Asociación Cultural "Antonio Machado" y la Asamblea Local de Cruz Roja de la localidad de Casas Ibáñez, a la Unión Musical Ibañesa y a la Cooperativa "San Antonio Abad" de la localidad de Fuentealbilla. De forma especial, dedicar este trabajo al pueblo de Casas Ibáñez y al colectivo de personas implicadas, tanto en el pasado como el presente, en el arduo trabajo que las Universidades Populares de la provincia de Albacete vienen realizando durante todo este tiempo.

Para terminar, me gustaría resaltar mi posicionamiento personal y profesional con respecto al planteamiento de esta investigación en cuanto a que me encuentro satisfecho con las distancias marcadas, que me han permitido alcanzar la objetividad exigible a cualquier investigador que valore su trabajo, trabajando por alcanzar una perspectiva alejada de un posible romanticismo y viéndome conscientemente limitado por la información analizada en la bibliografía adjunta.

El objetivo a largo plazo de intentar comprender la génesis y evolución de los fenómenos musicales del sur peninsular español en su contexto histórico, social y cultural, es un horizonte complejo que muchos investigadores actuales tratan de discernir, por lo que espero sinceramente que este cuidadoso trabajo aporte datos de interés para futuras investigaciones en torno a este tema.

"Si suponemos que una acción habitual se vuelve hereditaria –y puede demostrarse que esto ocurre algunas veces–, en este caso la semejanza entre lo que primitivamente fue una costumbre y un instinto se hace tan grande que no se distinguen. Si Mozart, en lugar de tocar el clavicordio a los tres años de edad, con muy poquísima práctica, hubiese ejecutado una melodía sin práctica alguna, podría haberse dicho con verdad que lo había hecho instintivamente." (Darwin: 1872: 278).

6. BIBLIOGRAFÍA

Almagro-Gorbea, Martín. "El origen de los celtas en la Península Ibérica". Revista Memoria Nº 6. Cuenca. 2007.

Almendros Toledo, José Manuel. "La batalla de los campos de Serradiel". Ayuntamiento de Casas Ibáñez. Albacete. 1999.

* —. "A propósito de La Manchuela". Revista Cultural Albacete Nº 14. Albacete. 2005.

* —. "Murgas y coplas de carnaval en Casas Ibáñez en el primer tercio del siglo". "Moros y cristianos en Casas Ibáñez: una fiesta perdida". Revista Zahora Nº15. Albacete. 1990.

* —. "Los primeros meses de la guerra de la independencia en Casas Ibáñez". Libro de fiestas de Casas Ibáñez. Casas Ibáñez. 2008.

* —. "Régimen municipal y administración de justicia en la comarca ibañesa durante su permanencia en el señorío de Villena". Libro de fiestas de Casas Ibáñez. Casas Ibáñez. 1993.

* —. "San Pascual Bailón, segundo patrón de la comarca ibañesa". Libro de fiestas de Casas Ibáñez. Casas Ibáñez. 1987.

* —. "La fiesta va a comenzar". Libro de fiestas de Casas Ibáñez. Casas Ibáñez. 1995.

* —. "Nuestra comarca al comienzo de la Edad Media Cristiana". Libro de fiestas de Casas Ibáñez. Casas Ibáñez. 2004.

* —. "La cofradía de San Agustín y su fiesta de agosto". Libro de fiestas de Casas Ibáñez. Casas Ibáñez. 1994.

* —. "La Cruz del Conjuero". Libro de fiestas de Casas Ibáñez. Casas Ibáñez. 2003.

Ayllón Gutiérrez, Carlos. "La orden de predicadores en el sureste de castilla: las fundaciones medievales de Murcia, Chinchilla, y Alcaraz hasta el Concilio de Trento". Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel" de la Diputación de Albacete. Albacete. 2002.

Bártok, Béla. "Escritos sobre música popular". Siglo XXI editores. Madrid. 1979.

Biegdeber, Olivier. "Léxico de los símbolos". Encuentro ediciones, S.A., Madrid. 1985.

Berlanga, Miguel Ángel. "Música y religiosidad popular en Andalucía: las saetas". Jornadas Folklore y Sociedad, Universidad Complutense. Madrid 2005.

* —. "Músicas tradicionales de la semana santa andaluza. De las saetas preflamencas a las flamencas". Artes y artesanías de la Semana Santa Andaluza, Vol 8: 330-347. Tartessos. Sevilla 2003.

* —. "Representaciones de la Pasión". Artes y artesanías de la Semana Santa Andaluza, Vol 9: 294-313. Tartessos. Sevilla 2004.

* —. "La música vocal en la semana santa andaluza". Congreso dedicado a la advocación de Jesús Nazareno.

* —. "Actos complementarios a los desfiles procesionales. Representaciones de la Pa-

sión". Artes y artesanías de la Semana Santa Andaluza, Espacios y cortejos ceremoniales. Tartessos. Sevilla. 2004.

Borges, José Luis: "*Manual de zoología fantástica*". Fondo de cultura económica. México - Buenos Aires. 1957.

Carrión Iñiguez, J. Deogracias / Vicente: "*La reunión de los llanos (Albacete), epílogo de la segunda república*". Imprenta GOYZA. Casas Ibáñez, Albacete. 1984.

Catting, G. "*Historia de la música: el Medievo*". Turner. Madrid 1987. Cortés García, M. "*Pasado y Presente de la Música Andalusí*". Fundación El Monte. Sevilla 1996.

Cross, Ian: "*Music and Biocultural Evolution*". En "*The cultural study of music: a critical introduction*", por Martin Clayton, Trevor Herbert and Richard Middleton. Routledge, New York and London. 2003.

Darwin, Charles. "*El origen de las especies, por medio de la selección natural*". Alianza Editorial. Madrid. 2009.

Eliade, Mircea: "*Tratado de historia de las religiones*". Editions Payot. París. 1949-1980.

Eslava, Hilarión. "*Método de Solfeo*". Unión Musical Española. Madrid. 1984.

Fernández de la Cuesta, Ismael. "*Las Cántigas de Santa María*".

Symposium, Alfonso X el Sabio y la Música. Revista de Musicología, Vol X, N° 1. Madrid. 1987.

Fernández, Lola. "*Teoría Musical del Flamenco*". Acordes Concert. Madrid. 2004.

Ferreira, Manuel. "*Some Remarks on the Cántigas*". Symposium, Alfonso X el Sabio y la Música. Revista de Musicología, Vol X, N° 1. Madrid. 1987.

Ferrer-San Juan, Agustín Tomás. "*Romances de tradición oral*". Zahora, revista de tradiciones populares, N° 17. Albacete 1993.

Ferrero, José. "*Música medieval albacetenese*". La Siesta del Lobo, A.C. Albacete 2003.

Fink, Bob. "*Neanderthal Flute*". Science,

revista científica. Vol. 276. no. 5310, pp. 203 - 205. 1997.

García Fitz, Francisco. "*Una frontera caliente. La guerra en las fronteras castellano-musulmanas*". Seminario Identidad y representación de la frontera en la España medieval. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid. 2001.

García Vinuesa, Juan F. "*The free Jazz mainstream and the third world of Gato*". Instituto de Música de la Universidad de Copenhague. 2005.

Harris, Marvin. "*Introducción a la antropología general*". Alianza Editorial. Madrid 1995.

Ibáñez Ibáñez, María del Carmen. "*Cancionero de la provincia de Albacete*". Diputación de Albacete. Albacete reedición 1967.

Iturralde, Pedro. "*324 Escalas para la improvisación del Jazz*". Opera tres ediciones musicales. Madrid.

Jiménez Lozano, José. "*Sobre judíos, moriscos y conversos; convivencia y ruptura de las tres castas*". Ediciones Ámbito. Valladolid. 2002.

Ladero Quesada, Miguel Ángel. "*Sobre la evolución de las fronteras medievales hispánicas (XI-XIV)*". Seminario Identidad y representación de la frontera en la España medieval. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid. 2001.

Lefranc, Pierre. "*El Cante Jondo. Del territorio a los repertorios: tonás, seguiriyas, soleares*". Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla. 2000.

López Elum, Pedro. "*Interpretando la música medieval. Las Cántigas de Santa María*". Universitat de Valencia. Valencia. 2005.

Madó, Pascual. "*Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus Posesiones de Ultramar*". Tomo VI. Archivo Histórico Nacional. Madrid. 1847.

Martín-Loeches, Manuel. "*On the uniqueness of humankind: is language working*

memory the final piece that made us human?". Centro de desarrollo y evolución humana, UCM-ISCIH. Departamento de Psicobiología. Madrid. 2005. Psychobiology Department, UCM, Madrid, Spain

*—. "*Inteligencia fósil*". Revista QUO N° 151. Abril 2008.

Mendoza Díaz-Maroto, Francisco. "*Introducción al romancero oral en la provincia de Albacete*". Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel" de la Diputación de Albacete. Albacete. 1989.

Mitre, Emilio. "*Historia de la edad media en occidente*", Ediciones Cátedra. Madrid 1999.

*—. "*La España medieval: Sociedades. Estados. Culturas*", Ediciones Itsmo. Madrid 1979.

Petrell Marín, Aurelio. "*Chinchilla Medieval*", Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel" de la Diputación de Albacete. Albacete 1992.

*—. "*Del Albacete islámico: notas y conjeturas*", Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel" de la Diputación de Albacete. Albacete 2007.

Portillo, R. "*Vestigios de antiguas dramatizaciones de la Pasión en la Semana Santa de Andalucía*". Demófilo, revista de cultura tradicional, N° 11. Sevilla 1993.

Poza Diéguez, Mónica. "*El concepto de Teatralidad en el Teatro Medieval Castellano*". Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. 2004.

Randel, Don M. "*La Teoría musical en la época de Alfonso X*". Symposium, Alfonso X el Sabio y la Música. Revista de Musicología, Vol X, N° 1. Madrid. 1987.

Recuero López, Manuel. "*Acústica de Estudios para Grabación Sonora*". Instituto Oficial de Radiotelevisión Española. Madrid. 1985.

Rincón Álvarez, Manuel. "*Mozárabes y Mozarabías*". Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca. 2003.

Russell's, George. "*Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization. Concept*". Publishing Company. Brookline, Massachusetts. 2001.

Sanz Gamó, Rubí. "*Aportación a la carta arqueológica de la provincia de Albacete: asentamientos ibéricos situados al norte del río Júcar*". Centro de la UNED de Albacete. Albacete 1984.

*—. "*Patrimonio Arqueológico de Castilla la Mancha*". Facultad de Humanidades de Albacete, UCLM.

Serna López, José Luis. "*El paleolítico medio en la provincia de Albacete*". Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel" de la Diputación de Albacete. Albacete 1999.

Stravinsky, Igor. "*Poética musical*". Ediciones Taurus. Madrid. 1981.

Torres Román, Juan Luis. "*La música en los textos sagrados mediterráneos*". Revista Música y Educación, N° 36. Madrid. 1998.

Touma, Habib Hassan. "*Indications of arabian musical influence on the Iberian peninsula from the 8th to the 13th century*". Symposium, Alfonso X el Sabio y la Música. Revista de Musicología, Vol X, N° 1. Madrid. 1987.

VARIOS AUTORES (Hubert Reeves, Joël de Rosnay, Yves Coppens y Dominique Simonnet). "*La historia más bella del mundo. Los secretos de nuestros orígenes*". Anagrama. Barcelona. 1997.

VARIOS AUTORES (Helen P. Meyers, Alan P. Merriam, Bruno Nettl, Timothy Rice, John Blacking, Simha Arom, Leonard B. Meyer, Alan Lomax, Margaret J. Cartomi). "*Las Culturas Musicales. Lecturas de etnomusicología*". Editorial Trotta. Madrid. 2001.

Zafra, Rafael. "*Los autos sacramentales. Calderón y la Música*". Revista Scherzo N° 42. Marzo de 2000.

Zahora, revista de tradiciones populares, N° 15: "*Monográfico de Casas Ibáñez*". Albacete 1992.

7. ANEXO DE ILUSTRACIONES

Nº	DESCRIPCIÓN	FUENTE	AÑO	AUTOR/A
1	Cantores de Viernes Santo	Trabajo de campo	2009	María Sanz
2	Cruz de piedra medieval	Trabajo de campo	2009	María Sanz
3	Calzada medieval	Trabajo de campo	2009	María Sanz
4	Inicio de "El Encuentro"	Trabajo de campo	2009	María Sanz
5	Mapa del antiguo estado de Jorquera	Archivo de la catedral de Murcia	1705	Desconocido
6	Alcalá del Júcar	Trabajo de campo	2009	María Sanz
7	Murallas de la antigua ciudad fortificada de Jorquera	Trabajo de campo	2009	María Sanz
8	Infante Don Juan Manuel	Archivo del Centro de Estudios Albacetenses	-----	Desconocido
9	Privilegios alfonsinos para la villa de Jorquera	Archivo personal de José Manuel Almendros Toledo	S.XVII	Escribano anónimo
10	Privilegios alfonsinos para el estado de Jorquera	Archivo personal de José Manuel Almendros Toledo	S.XVII	Escribano anónimo
11	Brigadas Internacionales	Archivo de Juan A. García Sanz	1936/ 1939	Desconocido
12	Cerro de los Cuchillos en Serradiel	Trabajo de campo	2009	María Sanz
13	Grupo de músicos ibañeses	Archivo de Cruz Roja Casas Ibáñez	-----	Desconocido

14	Albacete Folk	Archivo personal de María Sanz	2006	María Sanz
15	Calzada medieval	Trabajo de campo	2009	María Sanz
16	Calzada medieval	Trabajo de campo	2009	María Sanz
17	Cabeza ibero-romana de Fuentealbilla	Archivo del ayuntamiento de Fuentealbilla	2008	Paco Castillo
18	El Encuentro	Trabajo de campo	2009	María Sanz
19	Procesión del Encuentro	Archivo personal de José Manuel Almendros Toledo		Desconocido
20	Imagen de Cristo	Trabajo de campo	2009	María Sanz
21	Imagen de la Verónica	Trabajo de campo	2009	María Sanz
22	Solistas durante el canto	Trabajo de campo	2009	María Sanz
23	Mano izquierda de la Verónica	Trabajo de campo	2009	María Sanz
24	Mano derecha de la Verónica	Trabajo de campo	2009	María Sanz
25	Rostro de la Verónica	Trabajo de campo	2009	María Sanz
26	Antiguo pañuelo conservado	Trabajo de campo	2009	María Sanz
27	Familia Cernicharo visitando a la Verónica	Trabajo de campo	2009	María Sanz
28	Ibañeses/sas sacando rosa	Archivo de Cruz Roja Casas Ibáñez	-----	Desconocido
29	Ibañeses de merienda en Jueves lardero	Archivo de Cruz Roja Casas Ibáñez	-----	Desconocido
30	Mascarotas de carnaval en Casas Ibáñez	Archivo de Cruz Roja Casas Ibáñez	-----	Desconocido
31	Ibañeses/sas en El Encuentro	Archivo de Cruz Roja Casas Ibáñez	-----	Desconocido
32	Ibañeses/sas en San Isidro	Archivo de Cruz Roja Casas Ibáñez	-----	Desconocido
33	Banda Municipal de Música	Archivo de Cruz Roja Casas Ibáñez	1914	Daniel Guerrero
34	Monolito municipal en su reciente ubicación	Trabajo de campo	2009	María Sanz
35	Fuente de la serpiente bicéfala	Archivo de Cruz Roja Casas Ibáñez	-----	Desconocido
36	Tacón del moro	Trabajo de campo	2009	María Sanz

37	Vista del cerro del cabezo del judío desde el cerro san Jorge	Trabajo de campo	2009	María Sanz
38	Partitura conservada de la transcripción de la melodía de la Toná "En La Calle La Amargura"	Zahora N° 15	S. XX	Juan Pérez Rives
39	Arquitectura modal de la Toná "En La Calle La Amargura"	Trabajo de campo	2009	Juan F.G. Vinuesa
40	"Plano 51. Casas Ibáñez". Técnica: Acrílico sobre lienzo	Concurso de pintura al natural de Casas Ibáñez	2008	Eduardo Honrubia Soriano
41	Modos básicos de construcción melódica y armónica	Trabajo de campo	2009	Juan F.G. Vinuesa
42	Contrabajo en sala de grabación	Trabajo de campo	2009	María Sanz
43	Cántaros, darbuka, cajón y qraquebs	Trabajo de campo	2009	María Sanz
44	Saxofón tenor	Trabajo de campo	2009	María Sanz
45	Ingeniero de sonido al pie de los depósitos de acero	Trabajo de campo	2008	Juan F. G. Vinuesa
46	Móvil tubular en depósito de acero	Trabajo de campo	2008	Juan F. G. Vinuesa
47	Puesta en común	Trabajo de campo	2009	María Sanz
48	Músicos durante la grabación	Trabajo de campo	2009	María Sanz
49	Con escobillas	Trabajo de campo	2009	María Sanz
50	Dedos de nylon	Trabajo de campo	2009	María Sanz

Se
terminó
de imprimir
en diciembre de 2009
en los talleres de la Diputación Provincial

