

Los registros sonoros de Alan Lomax en La Solana y Villanueva de los Infantes (1952): un patrimonio inmaterial del Campo de Montiel

FRANCISCO JAVIER MOYA MALENO
*Profesor de Música, IES Almunia (Jerez de la Frontera)**

*Recibido: 8-X-10
Aceptado: 8-III-11*

RESUMEN

El folklorista estadounidense Alan Lomax visitó en los primeros días de septiembre de 1952 las localidades de La Solana y Villanueva de los Infantes (C. Real) pertenecientes al Campo de Montiel. Allí grabó cerca de un centenar de cortes que contienen una amplia selección de la música tradicional y popular de la época y que poseen sin duda un gran valor para los amantes y estudiosos de la etnomusicología.

PALABRAS CLAVE: Alan Lomax, Grabación, Folklore musical, Villanueva de los Infantes, La Solana.

ABSTRACT

The American folklorist Alan Lomax visited in early September 1952 the towns of La Solana and Villanueva de los Infantes (C. Real) belonging to the Campo de Montiel. He recorded nearly a hundred of takes that contain a wide selection of traditional and popular music of the time. They certainly have a great value for fans and scholars of ethnomusicology.

KEYWORDS: Alan Lomax, Recording, Folk-music, Villanueva de los Infantes, La Solana.

* tradicionescampomontiel@hotmail.es

“Un folklorista en España encuentra algo más que canciones: se hacen amistades que le duran la vida entera, y renueva su creencia en los seres humanos”
(Alan Lomax, 1960)

La Mancha en general y el Campo de Montiel en particular son unas zonas geográficas en las que no han sido abundantes los registros sonoros y las grabaciones de campo realizadas con rigor etnomusicológico y de manera sistemática. Muchas menos han sido las que han sido publicadas pues en numerosas ocasiones, o no han encontrado financiación –lo cual da buena cuenta del interés de las distintas entidades privadas y públicas por estos temas– o simplemente han sido realizadas por investigadores o grupos musicales y fueron destinadas a un uso particular de modo que nunca han visto la luz.

Bien es cierto que existe un amplio corpus de grabaciones publicadas por las distintas asociaciones de Coros y Danzas que intentan reflejar la tradición musical de su localidad o comarca. Pero en demasiadas ocasiones estos grupos se limitan a grabar “canciones” que adaptan como quieren, o pueden, sin preocuparse por mantener el estilo y las características más esenciales que definen su tradición musical. Así, la mayoría de los oyentes que se han acercado a estas músicas sin profundizar por otras vías pueden recibir una imagen edulcorada y homogeneizada de lo que antaño fue un rico y variado patrimonio inmaterial.

Queda patente, como decíamos en el inicio, que existen pocos registros sonoros con un valor etnomusical claro. Circunscribiéndonos al Campo de Montiel se pueden encontrar algunas de estas preciadas grabaciones incluidas en diferentes recopilaciones, la mayoría descatalogadas. Entre ellas mencionamos (Moya, 2007) una jota y una jota con seguidilla procedentes de Montiel recogidos en VV.AA. (1981): “Así canta...La Mancha”, Sello Redim; en VV.AA. (1978): “Villahermosa”, Ed. El Santuario, La Voz de Villahermosa hallamos un buen número de canciones procedentes de esta localidad, en su gran mayoría dentro del género religioso más alguna jota y gañanera; la Danza de Espadas de Albaladejo se grabó en “Páginas Inéditas del Folklore Español” (1983); quizás uno de los registros sonoros más interesantes y conocidos del folklore musical de la comarca del Campo de Montiel son las seis canciones grabadas en La Membrilla en los 50 por Manuel García Matos y publicadas en su “Magna Antología del Folklore Musical de España”, Vol. 4 y 9 (1978) Hispavox S. A., Madrid. Pero sin duda las grabaciones más interesantes son las que efectuara Alan Lomax en el año 1952 en Villanueva de los Infantes y La Solana y que a día de hoy, salvando dos pequeñas excepciones, no han sido editadas comercialmente.

La primera excepción a la que nos referimos es un amplio fragmento de una jota recogida por Lomax en Infantes sobre la que más adelante ampliaremos detalles. Fue editada en el corte 19 del volumen 13, titulado “Spain. Folk Music” (1955) de la antología “Columbia World Library of Folk and Primitive Music”. En 1999 fue reeditada en el volumen IV de “World Library of Folk and Primitive Music” (Rounder / Karonte). En el segundo caso se trata de la misma jota, más un canto de trabajo y un fandanguillo también procedentes de Infantes, que fueron publicados por Westminster a mediados de los años 50 en la cara B del volumen 10 –titulado “Castille”– de la colección “Song and Dances of Spain”. Mientras que, a día de hoy, la reedición del primero se puede encontrar en el mercado discográfico, el segundo disco está descatalogado y es poco menos que imposible localizarlo. Es necesario destacar que Rounder Records, dentro de la colección “Alan Lomax en España” tiene preparado para su publicación desde el año 2005 un volumen dedicado a Castilla-La Mancha, en el que aquí sí aparecería una amplia selección de lo recopilado pero, como comentábamos anteriormente, la falta de financiación y de interés tienen paralizado este proyecto.

Afortunadamente la mayoría de las grabaciones que efectuó Lomax en Infantes y La Solana se pueden escuchar en la Fonoteca de la Fundación Joaquín Díaz en Urueña (Valladolid), un centro de peregrinaje obligado para todos los amantes de la tradición. También en la página web <http://culturalequity.org/> se encuentran fragmentos de todos los registros que realizara Alan a nivel mundial, así como una amplia información sobre su vida, proyectos, filosofía de trabajo y detalles de las grabaciones que realizara, aunque también es cierto que, al menos en lo relativo a las que nos conciernen, se pueden encontrar algunos errores¹. Con todo esto, a pesar de su evidente valor, casi sesenta años después de su recogida las grabaciones de Lomax en el Campo de Montiel son desconocidas casi en su totalidad por muchos de los aficionados a las músicas de raíz. Nuestro propósito en las siguientes páginas es aportar algo de información sobre estos excelentes registros sonoros sin entrar en un análisis profundo. Antes de continuar es necesario agradecer a Juan Antonio Torres Delgado, editor invitado del Centro Lomax, alma del grupo folk Vigüela y uno de los mejores conocedores e intérpretes del folklore castellano-manchego por sus comentarios y desinteresada cooperación; a

¹ Mientras que en la página web se afirma que todas las grabaciones de La Solana se realizaron el día 1 de septiembre del 1952, algo a priori cuanto menos dudoso debido al gran número de grabaciones efectuadas y a que estuvo muchas más días en la localidad, en las anotaciones de la carátula de la bobina T-648 se refleja que las canciones que contiene se grabaron el segundo día de septiembre. Otro ejemplo de error de la web es el clasificar como *jota* lo que en realidad son unas *torrás*.

la Fundación Joaquín Díaz y a Carlos A. Porro por su colaboración y ayuda así como a Petra Auñón y su marido José Santos, antiguo componente de la rondalla de Jesús Ordóñez, por su amabilidad e información sobre las antiguas rondas infantiles.

Alan Lomax (1915-2002) fue un folklorista y etnomusicólogo estadounidense que recorrió medio mundo grabando y estudiando las músicas tradicionales de un amplio espectro de culturas y pueblos. Durante más de medio siglo y de mano de distintas entidades llevó a cabo recopilaciones desde las islas caribeñas a Asia Central; desde el norte de África a la Irlanda profunda y desde el delta del Mississippi a la España rural. En 1950 estaba afincado en las Islas Británicas realizando distintas labores cuando, en junio de 1952, fue enviado a España por la BBC para asistir a un congreso internacional de musicología y a una muestra de folklore, organizada por la Sección Femenina en Palma de Mallorca. Tras haber sufrido en EE.UU. los efectos de la “caza de brujas” anticomunista no estaba en



Fig. 1: A. Lomax, sentado en el centro, durante una sesión de grabación en Granada, días después de haber pasado por el Campo de Montiel. <http://www.loc.gov/folklife/lomax/alan/photos/03.html> (acceso: 17-11-2010).

su ánimo permanecer más tiempo del indispensable en la España franquista pero rápidamente quedó prendado de la variedad del folklore español (Cohen: 29).

Durante los siete meses siguientes, superando todo tipo de dificultades, recorrió la península y las Islas Baleares de arriba abajo realizando registros sonoros en algo menos de sesenta localidades con una grabadora *Manecord*, un modelo muy moderno en aquella época. En su periplo no viajó solo ni anduvo a ciegas, pues contó con el consejo y la colaboración de eminentes investigadores españoles de la talla de Eduardo Torner, Caro Baroja, García Matos o Bonifacio Gil quienes le guiaron y aconsejaron hacia dónde encaminar sus pasos. Así, después de dejar las Baleares, pasó por Valencia,

Madrid y el País Vasco y tras realizar la última grabación en Zarautz el 20 de agosto de 1952, se dirigió hacia el Campo de Montiel donde estuvo grabando durante los primeros días de septiembre. El folklore musical de la comarca campomontieleña comenzaba a ser estudiado y conocido gracias a las investigaciones de Pedro Echevarría Bravo o Bonifacio Gil, quien específicamente sugirió a Lomax que visitara La Solana. El Maestro Echevarría publicó un año antes de la llegada de Lomax a España su “Cancionero Musical Manchego” (1951), una obra que alcanzó un amplio reconocimiento dentro y fuera de nuestras fronteras. Con ella estudió y divulgó² el folklore de la tierra del Quijote como no se había hecho hasta el momento y son numerosas las ocasiones en las que son expresadas frases de alabanza a las localidades campomontieleñas parecidas a las siguientes:

“En La Solana (...) radica la verdadera solera del folklore manchego” (1951: 61).

“En la comarca de Infantes (...) es donde más riqueza lírico-popular tiene la ronda manchega” (1951: 122).

Aunque Lomax nunca llega a mencionar a Echevarría en sus notas seguramente Bonifacio Gil sí conocía su obra, de forma que indirectamente estas frases pudieron influir en la decisión del estadounidense para hacer un alto en el Campo de Montiel antes de pasar a Andalucía. El hecho de que una persona de la talla de Alan Lomax pasara unos días grabando el folklore musical de esta comarca certifica y aumenta el valor que estos registros tienen por si solos.

GRABACIONES DE LA SOLANA

En La Solana permaneció a ciencia cierta desde el 1 de septiembre hasta el día 3, aunque probablemente llegara bastante antes. Se alojó y grabó en la Pensión Mateos que en sus notas a veces llamaba “Hotel” y Doña Pepa Mateos, que regentaba el local, cantó para él algún tema y contactó con ciertos informantes. Pero

² Durante muchos años Echevarría recorrió la Mancha recopilando distintos datos etnográficos. En contraste con otros folkloristas de la época él realizó esta labor sin contar con ningún tipo de apoyo por lo que la escasez de medios de la que dispuso convirtió su labor en algo casi heroico. Por este motivo, lamentablemente, no queda ningún registro sonoro de las más de dos mil canciones que recogió; realizaba las transcripciones a pie de campo directamente de la boca del intérprete a su cuaderno y cuando pudo contar con una grabadora se veía obligado a borrar las grabaciones para poder utilizar de nuevo la cinta.

quien realmente dirigió sus grabaciones fue una mujer conocida como “La Falangista”. Gracias a su influencia y siguiendo los criterios del Régimen de un folklore oficial escogió y seleccionó qué personas cantarían para Lomax y qué repertorios interpretarían. Éstas fueron principalmente personas del entorno de los coros parroquiales y del grupo de Coros y Danzas que lamentablemente ofrecían una visión sesgada, incompleta y a veces edulcorada de su tradición musical. Sólo hace falta comparar algunas de estas canciones con las recogidas en Infantes u otras grabaciones de campo históricas para darse cuenta de ello. Lomax intentó que le cantaran y le bailaran otras gentes pero no las dejaron porque por su ideas comunistas estaba continuamente vigilado.

Los intérpretes, mujeres, mozos del pueblo o niños de corta edad –desde doce y trece hasta cuatro y cinco años–, frecuentemente irrumpían en risas o vivas discusiones sobre la manera más idónea de interpretar los cantos, exasperando al estadounidense que tenía que parar la *Magnecord* y repetir la toma una vez más. No resultaba extraño que Lomax, chapurreando español, animara a sus informantes a recordar alguna copla más para cantar o a repetir varias veces la canción para grabar una toma mejor. Los intérpretes siempre le trataban con sumo respeto, cuando se dirigían a él le llamaban “señor” y en algunos, el hecho de estar siendo grabados por un desconocido les producía un gran nerviosismo. Según se desprende de la conversación contenida en algunos cortes (32), tras terminar de cantar el estadounidense posibilitaba que los intérpretes escucharan su grabación.

Los registros sonoros de La Solana, recogidos en las siete bobinas que van de la T-642 a la T-648, contienen noventa y tres tomas que se corresponden con once cortes de conversación, entrevistas y sonido ambiente más cincuenta y seis canciones (muchas de ellas tienen entradas falsas o están divididas en distintas tomas) pertenecientes a una amplia variedad de géneros. Entre estas hallamos canciones de trabajo, canciones religiosas, jotas, torrás, fandangos de baile, canciones infantiles y de juegos, villancicos, nanas, romances, coplas, canciones líricas y canciones de carnaval.

Complementando los interesantes registros sonoros encontramos las notas de campo, diarios y anotaciones que Lomax escribió en las carátulas de las bobinas que nos aportan valiosa información sobre la propia canción, los intérpretes o distintos elementos que rodeaban el momento de la grabación. A veces estas notas son difíciles de comprender ya sea por la dificultad que tenía Lomax para entender y expresarse en español; por estar escritas de forma telegráfica, frecuentemente mezclando idiomas o por su letra a veces ilegible que en ocasiones hasta a él mismo le costaba comprender (Porro, 2010a: 111-113).

Seguidamente enumeraremos uno a uno todos los cortes que grabó Lomax en La Solana adjuntando sus anotaciones, los intérpretes y una clasificación por género³ según se recoge en <http://culturalequity.org/>⁴. Cuando lo hemos considerado necesario se han corregido o añadido algunos de estos datos (apareciendo en cursiva), y añadimos un pequeño comentario en la mayoría de los cortes, sin que sea nuestro propósito realizar un análisis exhaustivo de cada uno de ellos.

1. Romance de Santa Quintana. La Solana, 1/9/52.

Género: Balada. Canción de carnaval.

Artistas: Sin identificar.

Rara vez los folklorista españoles recogían este tipo de canciones por considerarlas demasiado actuales y de moda. Lomax, sin embargo, no las desechaba porque para él era importante todo lo que la gente quería expresar y cómo lo expresaba. Las canciones eran valiosas pero lo eran mucho más las personas que las cantaban así como su contexto.

En el texto de esta canción de carnaval, con la estructura típica del género de *salutación, exposición y despedida*, se menciona en un momento el “Ranchillo Santa Quiteria” y de ahí quizás el título que se le dio a la canción. Al igual que en otras muchas coplas de carnaval el argumento gira en torno a los amores y desamores de los jóvenes, con la particularidad que aquí hacen mención a una curiosa tradición que permaneció en La Solana hasta pasados los años 50 del pasado siglo. Consistía en el pago obligado del novio a la novia de una importante suma de dinero para poder iniciar el noviazgo así como de la devolución de ese dinero bajo determinados supuestos, lo cual daba lugar a no pocos problemas.

2. Levántate si quieres ir (I). La Solana, 1/9/52.

Género: Canción de trabajo. De recoger la aceituna.

Artistas: Sin identificar.

El inicio de la letra hace referencia a las labores en el campo pero la mayor parte del texto es de temática amorosa; cualquier tema era bueno para evadirse del trabajo. Su estructura, ritmo y mayoría de los parámetros corresponden con el de

³ Quizás sería más correcto hablar de “subgéneros”, “palos” o “grupos” pues el término “género” haría referencia a la división entre música popular, culta y tradicional, al que pertenecerían casi todos los cortes. Aún así respetando la documentación original del Geo-archivo Lomax se llama género a grupos como nanas, saetas, romances, jotas, etc.

⁴ Acceso: 8 de noviembre del 2010.

una jota pero al ser utilizada para distraerse mientras trabajan y no como pieza de baile no puede ser considerada como tal.

3. Tira de los ramales. La Solana, 1/9/52.

Género: Fandango. Fandango de trillar. Canto de trilla. Canción de trabajo.

Artistas: García de Ávila, Rafael.

No es el único caso registrado en la comarca de un canto de trilla o *gañanera* bajo la forma de un fandango. Contiene la temática usual concerniente a la labor con animales –“y tiro de los ramales...”– y las órdenes y vocativos destinados a los animales de labor, pero no está cantado como un canto de trilla, sino con el estilo de *gañanera* para canto de taberna. Cuando la *gañanera* se convertía en espectáculo, pasaba a formar parte de un estilo para exhibición que habitualmente se hacía en las reuniones de hombres en las tabernas. Al igual que la moderna maquinaria agrícola ha sustituido los antiguos usos y costumbres del gañán, este tipo de locales han sido desplazados por otro tipo de ocio en el que el cante no tiene cabida.

4. Piquitos / Venimos a saludarles. La Solana, 1/9/52.

Género: Fandango. Fandango de trillar / Canción recreativa. *Canción de carnaval*.

Artistas: García de Ávila, Rafael / Sin identificar.

Se trata en realidad de dos canciones bien diferenciadas en un mismo corte. El primero, con *incipit* “*Piquitos en las enagüas*”, es la continuación de la *gañanera* anterior. El segundo es otra canción de carnaval con otra temática muy habitual en este género: el relato entre burlón y admirado de algún hecho acontecido en el pueblo digno de mención. En este caso se trata de las aventuras de un par de amigos que movidos por la necesidad, y sin muchos remordimientos, se deciden a robar aceitunas en un olivar del Cristo⁵. Está incompleta.

5. Levántate si quieres ir (II). La Solana, 1/9/52.

Género: Canción de recogida de aceituna. Canto de trabajo. Fandango de trillar.

Artistas: García de Ávila, Rafael.

Una estrofa más de la *gañanera* de taberna anterior. Tiene la misma letra que el corte 2 aunque en aquel caso tenía estructura de jota y ahora de fandango. El intérprete lo identifica como “canción de recogida de aceituna” por su función y

⁵ Nombre con el que aún hoy se conoce a la vecina localidad de San Carlos del Valle.

su letra, aunque musicalmente tiene las mismas características de *gañanera* “afandangada” de los cortes 3, 4 y 6.

6. Más cerquita sale el agua. La Solana, 1/9/52.

Género: Fandango. Fandango de trillar. Canto de trilla. Canción de trabajo

Artistas: García de Ávila, Rafael.

Igual que el corte anterior.

7. El acordeón de Porras y Cantina (I). La Solana, 1/9/52.

Género: Jota. *Malagueña*.

Artistas: García de Ávila, Rafael.

Rafael García, el intérprete de los fandangos de trilla anteriores, canta *a capella* una malagueña, que no jota como indican las notas originales. La letra tiene visos de ser repentizada, o al menos de creación propia y va dedicada a Porras y Cantina, los intérpretes del corte siguiente que probablemente estarían presentes esperando su turno para grabar. Aunque ya hemos comentado que Lomax encontraba interés a todo lo que quisieran cantarle nos resistimos a pensar que en La Solana no hubiera canciones más valiosas para grabar que ésta, debiéndose su inclusión quizás a la influencia de “La Falangista”.

8. El acordeón de Porras y Cantina (II). La Solana, 1/9/52.

Género: Melodía de baile. Jota.

Artistas: Cantina (acordeón). Hombre sin identificar.

Primera pieza instrumental grabada en La Solana. Cantina era el típico músico de pueblo, con tradición familiar, dotado para este arte, cantante, multi-instrumentista y dispuesto a animar a los presentes siempre que la situación lo requiriera. De hecho ya en 1928 estuvo durante largo rato cantando y tocando para Jacinto Guerrero cuando éste fue a La Solana buscando inspiración para su zarzuela “La Rosa del Azafrán” (Romero y Fernández, 1928: 9). Cantina, en esta ocasión al “acordeón piano” muestra cierta destreza en la mano derecha ejecutando la melodía pero con la izquierda no llega a cambiar en ningún momento de acorde. Aunque en el título se hace ver que ésta es la versión instrumental del corte anterior claramente se aprecia que son “palos” distintos, uno una malagueña y otro una jota.

9. Jota Manchega (entrada falsa). La Solana, 1/9/52.

Género: Melodía de baile. Jota.

Artistas: Rondalla de La Solana sin identificar (violín, castañuelas, guitarra, voz, bandurria).

10. Jota Manchega. La Solana, 1/9/52.

Género: Jota. Jota manchega

Artistas: Rondalla de La Solana sin identificar (violín, castañuelas, guitarra, voz, bandurria).

Primera interpretación en La Solana a cargo del conjunto instrumental por excelencia de la Mancha: la rondalla (conocido como ronda, panda o cuadrilla en otras zonas de la península). Destaca el golpeo en la guitarra, técnica que aún pervive en algunos guitarristas de la comarca⁶; el tañido de las castañuelas al estilo antiguo, es decir, sin repiquetear con los dedos sino haciéndolas oscilar rápidamente dentro de la mano; las letras humorísticas y absurdas (*yo me metí en un costal/ y eché el cerrojo por dentro/ y a otro día por la mañana/ amaneció chispeando*); los melismas de la voz, aguda y a garganta abierta y la función eminentemente rítmico-armónica de la bandurria.

Aunque en las anotaciones se señala que esta jota es interpretada por una rondalla de La Solana un descendiente de Cantina, también músico, asegura que los músicos debían ser de Membrilla pues identifica sin ningún género de dudas la canción como un aire de jota de esta localidad vecina. Comenta Alan Lomax en la carátula:

“Hotel de La Solana. Cantada por dos mozos del campo⁷, con bandurria, guitarra, violín (aunque no se oye) y castañetas. Muy buen comienzo, después empiezan a hablar. No muy afinados. Es una buena jota tradicional, con estribillo⁸”.

Anota también, para su comprensión, el significado de la palabra “tomillo”.

11. El avellano. La Solana, 1/9/52.

Género: Seguidillas *Torrás*.

Artistas: Rondalla de La Solana sin identificar (violín, castañuelas, guitarra, voz de mujer, laúd).

⁶ En Villahermosa, Alcubillas o Villanueva de la Fuente todavía quedan personas, algunas no muy mayores que han conservado el golpeo.

⁷ “Campo”: en español, en el original.

⁸ Todas las traducciones realizadas por el autor.

Las torrás son una de las diversas variantes de la familia de las seguidillas y probablemente una de las más antiguas. Algunos rasgos de este arcaísmo son los remates al final de cada copla (*arriba que van un/ arriba que van dos/ arriba que van tres/ con la punta del pie*) o la forma en que cuadra la copla dentro del ritmo (García *et alii*, 1993: 21-23). Que tengamos conocimiento, se trata de la única grabación antigua de unas torrás dentro de la comarca.

12. Tiene una cosa la puerta de mi casa (entrada falsa). La Solana, 1/9/52.

Género: Melodía de baile. Fandango. *Torrás*.

Artistas: Rondalla de La Solana sin identificar (violín, castañuelas, guitarra, voz, laúd).

13. Tiene una cosa la puerta de mi casa. La Solana, 1/9/52.

Género: Melodía de baile. Fandango. *Torrás*.

Artistas: Rondalla de La Solana sin identificar (violín, castañuelas, guitarra, voz de mujer, laúd).

Tras una toma fallida por entrar la voz con el son de jota y no de torrás como hace el laúd, se canta una nueva estrofa de las torrás anteriores. Por algún motivo desconocido Lomax clasificó erróneamente la toma 11 como “jota de baile” y la 12 y 13 como fandangos.

14. El fandango de La Mancha bailaba una serrana. La Solana, 1/9/52.

Género: Melodía de baile. Fandango.

Artistas: Grupo de bailes de La Solana sin identificar (violín, castañuelas, guitarra, voz de mujer, laúd, bandurria).

Se trata de un fandango manchego, obviamente la variedad de fandango más extendida en La Mancha. Tiene ritmo ternario y *tempo* moderado, es más melismático que las torrás anteriores y como estribillo presenta el conocido “tío, tío”. Como es habitual en los fandangos oscila entre dos centros tonales, en este caso: La M como tono principal con el que comienzan y terminan las coplas y Do M en el que se desarrolla la mayor parte de las frases musicales.

Quizás no sea tan habitual en los fandangos que se escuchan hoy día en muchas agrupaciones el comienzo instrumental que ejecuta el laúd, sobrio pero cargado de un intenso sabor añejo, quizás adaptación y recuerdo de tiempos en los que la guitarra, como único instrumento, entre rasgueo y rasgueo aportaba sencillas melodías. Se escucha ligeramente, por primera vez, el violín.

15. Más que un colmillo (I). La Solana, 1/9/52.

Género: Canción cómica. Manchegas. Seguidillas.

Artistas: Rondalla de La Solana sin identificar (violín, castañuelas, guitarra, bandurria).

Las seguidillas son uno de los palos con más variantes. Este corte y los dos siguientes pertenecerían al de las seguidillas manchegas, pero en una de sus manifestaciones más antiguas. Así se desprende, al igual que sucede con las que grabara García Matos en las localidades vecinas de La Membrilla y Manzanares, de su mayor complejidad melódica y armónica. Aunque es cierto que en la grabación se puede apreciar que las guitarras a veces no se complican demasiado cambiando dos o tres acordes, la melodía pide claramente que tras reincidir durante la parte instrumental en el acorde de tónica (La M) y su dominante, en las partes cantadas se dé un movimiento de la armonía que pase por Fa# M, (Si m), Mi M y finalmente de nuevo La M. En el plano rítmico destaca igualmente el golpeo continuo de la guitarra. Está bastante claro que aunque toda la gente del pueblo supiera cantar una seguidilla y conociera sus códigos estos músicos que grabó Lomax no eran buenos ejecutantes y como consecuencia no es el mejor ejemplo de seguidilla en cuanto a la forma de tocar.

Es de causa incierta y verdaderamente triste que este tipo de seguidillas tan diferentes e interesantes no sean más interpretadas en la actualidad⁹.

16. Más que un colmillo (II). La Solana, 1/9/52.

Género: Canción cómica. Manchegas. Seguidillas.

Artistas: Rondalla de La Solana sin identificar (castañuelas, guitarra, bandurria).

Segunda toma de la misma estrofa anterior.

17. Más que un colmillo (II) (continuación). La Solana, 1/9/52.

Género: Canción cómica. Manchegas. Seguidillas.

Artistas: Rondalla de La Solana sin identificar (violín, castañuelas, guitarra, bandurria).

Un par de estrofas nuevas de la seguidilla previa.

⁹ La mayoría de los grupos de coros y danzas actuales interpretan unas “Seguidillas de Membrilla” que no tienen absolutamente nada que ver con cualquiera de las grabaciones antiguas.

Se trata del último corte de La Solana interpretado por una rondalla. Aunque ni este ni ninguno de los anteriores llega a la altura interpretativa de la jota grabada por Lomax en Infantes¹⁰ el valor de todos ellos es incuestionable como testigos de la riqueza del folklore musical del pueblo.

18. A dormir va la rosa. La Solana, 1/9/52.

Género: Nana.

Artistas: Jiménez, Vicenta.

Dentro de este corte se encuentran dos melodías diferentes de nana, un género al que se le ha concedido poca importancia dentro del estudio de las músicas de tradición oral de la región. La primera nana está construida sobre la escala y cadencia andaluza, lo cual da lugar a cromatismos con sabor a reminiscencias turco-árabes (Crivillé, 1981: 7). Su métrica se corresponde con un 3/4 lento, con anticipaciones y errores en las entradas por lo que parece en ocasiones un 5/4. Ésta, al igual que las características de otras interpretaciones eran invención de la cantante y no tienen por qué corresponderse a un patrón general. La segunda melodía, aunque bastante parecida, se diferencia de la primera por su ritmo y sobre todo por subir el ámbito hasta la séptima menor. Seguramente lo interpretó como continuación de la primera parte sin darse cuenta de ningún cambio ni darle importancia alguna pues habitualmente en el folklore para el intérprete lo importante es lo que trasmite la canción, no la exactitud de la melodía o el ritmo, que no dejan de ser el lenguaje de la comunicación.

19. Duérmete, niño / Arre, borriquillo. La Solana, 1/9/52.

Género: *Nana* / *Canción del ciclo* infantil.

Artistas: Jiménez, Vicenta. Lomax, Alan.

En esta grabación Alan Lomax pide a su intérprete que repita la última nana pero ésta, a pesar de cantar la misma letra y una melodía similar no lo hace exactamente igual, eliminando la subida hasta el séptimo grado que comentábamos anteriormente, lo cual da buena cuenta del carácter improvisado de estas músicas. En segundo término le solicita que interprete otra canción diferente y, con su hijo

¹⁰ Esta diferencia cualitativa se puede achacar a la larga tradición de las rondallas infantiles algunas de las cuales, casi semi-profesionales, ensayaban constantemente para cubrir las frecuentes actuaciones que les surgían en el pueblo, comarca y provincia. Pero también se debe tener en cuenta que algunos de los grupos que tocaron en La Solana, al estar seleccionados por la Falangista con suerte se verían el día de antes para preparar la grabación.

Jesús Flores y Jiménez sentado sobre sus piernas, le canta la conocida canción-juego para niños con letra: “*arre borriquillo / arre, arre, arre / arre borriquillo / que llegamos tarde*” en una versión algo diferente en su aspecto melódico a la que se ha estandarizado hoy en día. Esta canción, como los “*Cinco lobitos*” y otras típicas de la primera fase de la infancia, además de su utilidad recreativa y afectiva eran beneficiosas para mejorar el equilibrio, el movimiento, la atención y el vocabulario de los niños.

20. Por la ventana (entrada falsa). La Solana, 1/9/52.

Género: Canción *del ciclo* infantil.

Artistas: Jiménez, Vicenta.

21. Por la ventana. La Solana, 1/9/52.

Género: Canción *del ciclo* infantil.

Artistas: Jiménez, Vicenta.

Comienza con una melodía parecida a la primera nana, pero, por su forma de interpretarla, parece un son de Nochebuena. Su letra es un trabalenguas. Seguidamente se repite la misma letra con una melodía más elaborada y que se caracteriza por un salto de séptima menor no muy frecuente. En la tercera y cuarta estrofa la melodía amplía su dificultad y su ámbito hasta la octava y su letra se vuelca hacia una temática amorosa, posiblemente materno-filial. Por todas estas características consideramos que al igual que la anterior no es una canción infantil sino encuadrada en el ciclo infantil cantada por los mayores a los pequeños pues su melodía no es sencilla, tiene un ámbito extenso, no es repetitiva y su texto no es de los usuales en las canciones cantadas por niños. Tampoco se ajustaría a los que suelen ser más habituales en las nanas.

22. La pobre Adela (Lux Aeterna). La Solana, 1/9/52.

Género: Balada. Balada truculenta. Romance. Romance de ciego.

Artistas: Santos, Josefa. Mujer sin identificar.

Se trata de uno de los muchos romances de ciego, de tema truculento, que en esta época daban sus últimos coletazos. Éste en concreto estaba bastante extendido por toda la comarca. Los grandes romancistas y primeros grandes recopiladores de folklore como Ramón Menéndez Pidal renegaron de este tipo de producciones decimonónicas por considerarlas vulgares, degeneradas, literatura rastrera y producidas por un pueblo iletrado (Menéndez Pidal, 1953 II: 247-248 y 438-439). Precisamente llama la atención que Lomax no registrara en La Solana ninguna grabación que se pudiera encuadrar dentro del Romancero viejo cuando

algunos ejemplos de esa literatura oral han pervivido hasta hoy día en la comarca. Uno de los elementos que delata la tardía composición del romance “La pobre Adela” es su melodía claramente tonal (Fa M). Según las notas en la carátula está basado en un hecho real.

23. Buenos días, Rosita encarnada. La Solana, 1/9/52.

Género: Balada. Balada truculenta. Romance. Romance de ciego.

Artistas: Santos, Josefa.

Otro ejemplo de moderno romance de ciego donde se cuenta otra historia más en la que los amores despechados dan origen a acciones violentas. A pesar de haber sido frecuentemente clasificados como romances “no tradicionales” su valor sociológico es inmenso. Cantados en un principio con un fin noticiero terminaron por ser conservados por su ejemplaridad, su interés, como mera distracción emotiva en la intimidad del hogar o para hacer más llevaderas las jornadas de recolección en el campo (Díaz, 1983: 13).

24. Saeta 1: A alborear el día. La Solana, 1/9/52.

Género: Canción de Semana Santa. Improvisación. Saeta.

Artistas: Mujer sin identificar.

Primera estrofa de una saeta que, como suele ser habitual en este género, se caracteriza por su temática sobre la pasión de Cristo, el ritmo libre y pausado y estar cantado *a capella*. En la conversación del corte 27 se afirma que es una saeta “vieja” y “de La Solana”. Circunscribir este tipo de saetas a las tierras solaneras puede ser excesivo pues posee muchos elementos también presentes en otras ubicaciones, como la grabada por García Matos en Huelva y que es denominada “saeta antigua”, lo cual parece certificar el rancio abolengo de nuestro corte. Sí es cierto que existe mucha diferencia entre lo aquí recogido y otras saetas de la época, como la incluida en el recopilatorio del propio Lomax “World Library of Folk and Primitive Music” y que se recogió en Sevilla. Efectivamente esta interpretación de La Solana –y las saetas antiguas en general- es menos exigente vocalmente, contiene menos melismas y son mucho más breves que en las saetas aflamencadas que han terminado por extenderse por todos sitios.

En sus notas Lomax describe a la cantante de la siguiente forma:

Ella es una mujer bien parecida de 50 años. (...) debió de ser muy guapa. Todavía tiene todos los dientes. El pelo gris. Tiene sus manos dobladas sobre el regazo.

25. Saeta 2: Ya viene la golondrina (entrada falsa). La Solana, 1/9/52.

Género: Canción de Semana Santa. Improvisación. Saeta.

Artistas: Mujer sin identificar.

26. Saeta 2: Ya viene la golondrina. La Solana, 1/9/52.

Género: Canción de Semana Santa. Improvisación. Saeta.

Artistas: Mujer sin identificar.

27. Entrevista con cantante sin identificar. La Solana, 1/9/52.

Género: Entrevista. Conversación.

Artistas: Lomax, Alan. Mujer sin identificar.

28. Saeta 3: Ya viene la Soledad (I). La Solana, 1/9/52.

Género: Canción de Semana Santa. Improvisación. Saeta.

Artistas: Mujer sin identificar.

29. Saeta 3: Ya viene la Soledad (II). La Solana, 1/9/52.

Género: Canción de Semana Santa. Improvisación. Saeta.

Artistas: Mujer sin identificar.

Las saetas cantadas en este corte y en los cuatro anteriores tienen la misma melodía y la letra está cuidadosamente estudiada, por lo que el carácter improvisado que se le supone a este género no está presente. No sería descartable que el hecho de ser grabada por un extraño coarte la fluidez y seguridad de la intérprete que decide no “arriesgar” y cantar el son sin entrar en improvisaciones.

30. Un aceitunero, madre (fragmento). La Solana, 1/9/52.

Género: Canción lírica.

Artistas: Mujer sin identificar.

En este corte encontramos, con otra letra, la célebre tonada que utilizó Jacinto Guerrero para la “Ronda”, incluida en la escena segunda del primer acto de la zarzuela “La Rosa del Azafrán” (1930). Desconocemos si fue Jacinto Guerrero quien recogió la melodía en La Solana cuando estuvo en 1928 para documentarse y buscar inspiración o, al contrario, la tonada fue creada por el compositor toledano para posteriormente arraigar en el sentir popular debido al gran éxito que tuvo la zarzuela en la localidad manchega y en toda España desde su mismo estreno. El célebre cantar prosigue aquí con un estribillo de jota que ya no está incluido en la Zarzuela.

31. Entrevista con cantantes sin identificar. La Solana, 1/9/52.

Género: Entrevista. Conversación,
Artistas: Lomax, Alan. Mujer sin identificar.

32. Un aceitunero, madre. La Solana, 1/9/52.

Género: Coplas. Canción de amor.
Artistas: Mujer sin identificar.

Tras una interrupción y a pesar de la petición del estadounidense para entonar “*la misma cosa otra vez*”, la intérprete deja la “Ronda” del Maestro Guerrero para cantar la misma letra pero con una melodía más típica de jota. El estribillo es diferente en cuanto a música y texto.

33. Dime, niño, de quién eres. La Solana, 1/9/52.

Género: Canción de navidad. Villancico.
Artistas: Sevilla Alhambra, Manuela. Sin identificar.

Es uno de los villancicos de nueva hornada, de origen más eclesiástico que popular, que a lo largo de la primera mitad del siglo XX acabó por desplazar a los antiguos *aguilanderos*. Una de las evidencias de su composición “reciente” es el estar construido sobre una escala estructurada tonalmente en modo mayor.

34. En el portal de Belén. La Solana, 1/9/52.

Género: Canción de navidad. Villancico.
Artistas: Señora Prado Morena.

Uno de los aspectos que más llama la atención de este villancico es la mezcla de registros que se puede encontrar en su texto. Por un lado encontramos estrofas populares y de tipo humorístico como las relativas a los gitanillos que quitan las mantillas al Niño Jesús, o la que dice: “*En el portal de Belén/ me dio sueño y me dormí/ y me ha despertado un gallo/ cantando el quiquiriquí*”; y, por otro, encontramos el estribillo escrito con un vocabulario que denota un nivel cultural mayor.

También es destacable la inclusión de una estrofa extraída del antiguo romance del Niño Perdido. En su aspecto melódico el villancico se presenta más equilibrado. Al igual que el anterior tampoco es de los más antiguos, destaca el amplio ámbito de 9ª mayor, uno de los más extensos que nos encontraremos, y la combinación de melismas por salto (arpegiando el acorde) y por paso.

35. Oh Santísima Cruz (I). La Solana, 1/9/52.

Género: Oración para la lluvia. Oración. *Rogativa*.

Artistas: Señora Prado Morena.

Las rogativas son oraciones cantadas en las cuales el pueblo en su conjunto pide a algún Santo o Virgen, en este caso a la “*Santísima*” Cruz y en el corte 38 a la Virgen de la Paz, que envíe lluvia para los campos secos. Cantada en Sol menor; el compás es un 3/4 lento pero la intérprete entre frase y frase se “come” indistintamente un tiempo o dos por lo que a veces parece tener ritmo libre. Es bastante diferente a otras recogidas en la comarca que tienen el ritmo más mensurado y movido, un ámbito más reducido (6ª menor) y menos saltos en la melodía. Era frecuente que estos cantos fueran interpretados principalmente por mujeres en las iglesias y procesiones, existiendo una guía y un coro arrastrado por ésta.

36. Oh Santísima Cruz (I) (continuación). La Solana, 1/9/52.

Género: Oración para la lluvia. Oración.

Artistas: Señora Prado Morena.

37. Oh Santísima Cruz (II). La Solana, 1/9/52.

Género: Oración para la lluvia. Oración. *Rogativa*.

Artistas: Señora Prado Morena.

38. Virgen de la Paz (entrada falsa). La Solana, 1/9/52.

Género: Oración para la lluvia. Oración. *Rogativa*.

Artistas: Señora Prado Morena.

39. Entrevista con cantante sin identificar. La Solana, 1/9/52.

Género: Entrevista. Conversación.

Artistas: Lomax, Alan. Sin identificar.

Con este corte entramos de lleno en el grupo de las canciones infantiles¹¹, probablemente el mejor representado y con mayor interés dentro de los registros sonoros de La Solana. Uno de los factores que le da importancia a estas grabaciones es que las canciones están cantadas por quien mejor lo puede hacer, los niños. La mayoría de los cantares infantiles recogidos en trabajos de campo posteriores están interpretadas por personas mayores, que nunca pueden darle el aire fresco e inocente de los pequeños.

¹¹ El corte nº 21 era una canción del ciclo infantil, no infantil. Sus características musicales son muy diferentes a las que van del 40 al 75.

También en este grupo es donde mayor número de anotaciones realiza Lomax pues describe con frecuencia los juegos de los que las canciones forman parte. Por otro lado, como se puede apreciar en este corte, la espontaneidad e informalidad de los niños, algunos de tan solo cuatro años, provoca que haya interrupciones constantes en las grabaciones pues en numerosas ocasiones se enzarzaban en discusiones y porfías sobre la manera más idónea de llevar a cabo sus cantos y juegos. Quizás sea esta grabación de los “espacios sonoros” uno de los aspectos más atractivos del trabajo de Lomax pues nos permite desplazarnos en el tiempo a los momentos en los que se utilizaban las melodías otorgándoles una vida difícil de encontrar en otras grabaciones históricas.

40. La jardinera (entrada falsa). La Solana, 1/9/52.

Género: Canción infantil.

Artistas: Catalina. Inesita. Izquierdo, Julia. Jiménez, Pascuala. Santos, Pilar.

41. La jardinera. La Solana, 1/9/52.

Género: Canción infantil.

Artistas: Catalina. Inesita. Izquierdo, Julia. Jiménez, Pascuala. Santos, Pilar.

Canción para un juego de corro que utiliza la misma música que el célebre romance de “La aparición (Alfonso XII)”. Las niñas, de 12 y 13 años, cantan todas juntas en corro, seguidamente una de ellas sale y canta sola escogiendo a “una rosa” (otra niña) que termina la canción también cantando en solitario. Es quizás una de las melodías tradicionales infantiles que más se conocen hoy en día.

42. Conversación / sonido ambiente. La Solana, 1/9/52.

Género: Conversación / sonido ambiente.

Artistas: Lomax, Alan.

43. Agáchate (entrada falsa). La Solana, 1/9/52.

Género: Canción infantil. Canción-juego.

Artistas: Niñas sin identificar.

44. Agáchate. La Solana, 1/9/52.

Género: Canción infantil. Canción-juego.

Artistas: Niñas sin identificar.

Estamos ante otra de las canciones infantiles que siguen cantando y bailando los niños del siglo XXI, el archiconocido “El patio de mi casa”. Precisamente este primer verso no se recogió en la grabación y quizás esto ayudó a que posterior-

mente Lomax en sus notas confundiera el nombre llamándola “La plaza de mi casa”. En las conversaciones anteriores escuchamos que las niñas la denominan igual que en la actualidad. Pero más allá de esta pequeña confusión este registro es diferente a la versión que se ha estandarizado hoy en día. Por un lado cambia la letra de la segunda parte, diciendo: “*Y agáchaté / y vuélvete a agachar / verás el río / verás el mar / verás los marineros / cómo saben bailar...*”. Por otro cambia el ritmo de esta misma parte así como la acentuación de algunas palabras, que hemos transcrito tal y como las pronuncian.

La interpretan tres niños de cuatro y cinco años.

45. En el jardín del moro / Esa niña que hay en medio. La Solana, 1/9/52.

Género: Canción infantil. Canción de saltar la comba.

Artistas: Niñas sin identificar.

Las mismas niñas de antes entre risas y jadeos cantan al tiempo que saltan y bailan estas dos canciones. La primera de ellas tiene un texto en el que el tema castrense y del ejército está presente, algo que no es raro entre las canciones infantiles, pero lo que llama más la atención y es infrecuente es tener un compás de 5/8. La segunda, con *incipit* “*Esa niña que hay en medio*”, de ritmo binario, tiene una melodía muy sencilla restringida al primer tetracorde de la escala de fa mayor. La letra, recurrente en estos grupos, versa sobre los comentarios malintencionados sobre los novios de otras chicas.

46. El niño Jesús me ha dicho. La Solana, 1/9/52.

Género: Canción infantil. Canción religiosa.

Artistas: Niñas sin identificar.

En este corte escuchamos una canción religiosa de tradición infantil, un género con características específicas. Aún así presenta bastantes diferencias con la mayoría de las que integran este grupo, como las conocidas “Ángel de la guarda”, “Cuatro angelitos” o “Jesusito de mi vida”, a saber: no tiene una estructura repetitiva, no invoca, ni agradece, ni pide nada y tiene una musicalidad muy marcada (modo menor, ámbito de 8^ava y, de hecho, la melodía guarda similitudes con el corte 21, la que utiliza Jacinto Guerrero en la Rosa del Azafrán).

El final de la canción (*Uno, dos / Ca / Uno, dos / Fe / Uno, dos / Cafè*) contrasta con la primera parte, que podríamos llamar religiosa, pues la conclusión parece ser una fórmula rimada, probablemente de las utilizada para sortear o empezar juegos. Este tipo de retahílas más o menos disparatas, propias del pen-

samiento mágico-simbólico de niños de tres a siete años, enlazan su función ritual para echar a suertes con la de respuesta mágica ante los miedos y la de agilizar el lenguaje verbal (De Santos y Sanz, 1985: 84 y García Mateos, 1988: 12-15).

47. El cohecito (I). La Solana, 1/9/52.

Género: Canción infantil.

Artistas: Sánchez, Santia.

48. El cohecito (II.) La Solana, 1/9/52.

Género: Canción infantil.

Artistas: Sánchez, Santia.

49. El cohecito (III). La Solana, 1/9/52.

Género: Canción infantil.

Artistas: Mateos, Eugenia.

Tras dos intentos infructuosos de cantar la canción por parte de una niña de corta edad, una persona mayor, probablemente su madre, la interpreta entera. Se trata del “*Cohecito leré*”, otra de las canciones infantiles que han llegado hasta hoy con gran frescura. Una vez más comprobamos que la versión recogida en La Solana no es exactamente igual a la conocida en la actualidad, pues al terminar la parte que todos hemos escuchado alguna vez se encadena (en los tres cortes) con otra cancioncilla que dice: “*El nombre de María / que cinco letras tiene / que son / la M / la A / la R / la I / la A / Ma-rí-a*”. Es probable que esta sección no sea de origen tradicional sino que algún autor, con nombres y apellidos, la construyera con fines educativos siguiendo los modelos sencillos e inmediatos de la tradición musical infantil (Cerrillo, 1988:12). La melodía está construida sobre una escala pentatónica defectiva¹².

50. Cuando ansioso de un amor (entrada falsa) (I). La Solana, 1/9/52.

Género: Balada. Canción de amor. Romance.

Artistas: Señora Prado Morena.

51. Cuando ansioso de un amor (entrada falsa) (II). La Solana, 1/9/52.

Género: Balada. Canción de amor. Romance.

Artistas: Señora Prado Morena.

¹² La escala pentatónica defectiva tiene cuatro de los cinco grados que componen la pentatónica.

52. Cuando ansioso de un amor. La Solana, 1/9/52.

Género: Balada. Canción de amor. Romance.

Artistas: Señora Prado Morena.

Otro de los modernos romances, en su significado amplio, que cuentan amores y desamores de los jóvenes. En este caso no tiene un final truculento, lo cual puede ser un signo de modernidad y adaptación a nuevos tiempos y nuevos medios. Del mismo modo ciertos giros melódicos, el fraseo, la forma de interpretarla –con atisbos de *ritardandos*– y el ritmo valseado nos llevan a pensar que es una de las canciones grabada en La Solana de creación más moderna. Incluso no sería descartable que fuera una canción de moda llegada allí a través de la radio o algún teatro o espectáculo musical.

53. Conversación / sonido ambiente. La Solana, 1/9/52.

Género: Conversación / sonido ambiente.

Artistas: Niñas sin identificar.

54. Mañanita de San Juan (I). La Solana, 1/9/52.

Género: Canción infantil. Canción de palmas.

Artistas: Catalina. Inesita. Izquierdo, Julia. Jiménez, Pascuala. Santos, Pilar.

55. Conversación / sonido ambiente. La Solana, 1/9/52.

Género: Conversación / sonido ambiente.

Artistas: Catalina. Inesita. Izquierdo, Julia. Jiménez, Pascuala. Santos, Pilar.

56. Mañanita de San Juan (II). La Solana, 1/9/52.

Género: Canción infantil. Canción de palmas.

Artistas: Catalina. Inesita. Izquierdo, Julia. Jiménez, Pascuala. Santos, Pilar.

Volvemos al grupo de niñas de 12 y 13 años que interpretaba el corte 41. Canción de juego que se acompaña de palmas. Se alterna la métrica ternaria de la copla con la binaria del estribillo. La mañana o la noche de San Juan, con el poder mágico que se le presuponía, ha sido elegido desde antiguo como marco temporal en el que suceden las historias de muchos romances y canciones, sobre todo si tienen un trasfondo amoroso como es el caso (Díaz González, 1981:11).

57. Conversación / sonido ambiente. La Solana, 1/9/52.

Género: Conversación / sonido ambiente.

Artistas: Catalina. Inesita. Izquierdo, Julia. Jiménez, Pascuala. Santos, Pilar.

58. La viudita del Conde Laurel (entrada falsa). La Solana, 1/9/52.

Género: Canción infantil. Canción-juego.

Artistas: Catalina. Inesita. Izquierdo, Julia. Jiménez, Pascuala. Santos, Pilar.

59. Conversación / sonido ambiente. La Solana, 1/9/52.

Género: Conversación / sonido ambiente.

Artistas: Catalina. Inesita. Izquierdo, Julia. Jiménez, Pascuala. Santos, Pilar.

60. La viudita del Conde Laurel. La Solana, 1/9/52.

Género: Canción infantil. Canción-juego.

Artistas: Catalina. Inesita. Izquierdo, Julia. Jiménez, Pascuala. Santos, Pilar.

Esta canción infantil que se utiliza para acompañar un juego de corro posiblemente guarde los ecos de algún antiguo romance llevado a un estadio de infantilización. Se compone de una única frase melódica llena de encanto, en compás binario, que se repite cuatro veces. La primera es cantada por una solista que es la que “*se la queda*” dentro del círculo y expresa en la letra su voluntad de casarse; la segunda vez es respondida por el resto de niñas que se ofrecen como posibles parejas; en la tercera vuelve a cantar la primera solista y elige a una de las niñas llamándola por su nombre, y en la cuarta y última cantan las dos protagonistas a dúo. Las canciones-juego como ésta o la del corte 41, además de su función lúdica, servían para poner en funcionamiento los mecanismos de emparejamiento que años más tarde los niños pondrían en práctica ya de una manera más seria antes de iniciar el noviazgo (Delgado, 1992: 76).

En las anotaciones de la carátula indica Alan Lomax:

“Los jugadores se ponen en círculo y giran, una se pone en el centro y canta una estrofa. Elige pareja y [siguiendo las indicaciones de la letra] se dan las manos y se besan en el verso final. Se repite varias veces. La primera es la mejor.”

61. Este pañuelito rojo (I). La Solana, 1/9/52.

Género: Canción infantil. Canción-juego.

Artistas: Catalina. Inesita. Izquierdo, Julia. Jiménez, Pascuala. Santos, Pilar.

Se trata de otra canción-juego, aunque no aparezca así en la clasificación original, muy extendida por diversas partes del país¹³ y que se ha mantenido viva hasta tiempos muy recientes.

Guarda ciertas similitudes con el corte anterior: está en compás binario –aunque aquí en el último de la frase cambia a ternario–, consta de una única y repetida frase melódica que comienza en ambas canciones con un salto de cuarta ascendente y que luego va descendiendo progresivamente, con diversas florituras de por medio, desde la tónica en octava alta hasta el tercer grado.

62. En el altar mayor. La Solana, 1/9/52.

Género: Canción infantil. Canción-juego.

Artistas: Catalina. Inesita. Izquierdo, Julia. Jiménez, Pascuala. Santos, Pilar.

La amplia selección de canciones-juegos recogidas en La Solana, de la cual este corte forma parte, muestra la importancia que tenía la música en el entretenimiento de los más jóvenes, sobre todo niñas. En los recreos del colegio o por las tardes de buen tiempo acompañaban con canciones, retahílas y recitados juegos en corro, con la cuerda, de palmas o de cualquier otro tipo.

Musicalmente “En el altar mayor” consta de dos frases en compás binario. La segunda frase también se podía escuchar de forma independiente a lo largo del Campo de Montiel en otras canciones de corro más ritualizadas como las que se solían hacer alrededor de la lumbre en las fiestas de San Antón o La Candelaria.

En lo referente al texto hay que señalar que, a pesar del *incipit*, no se trata de una canción religiosa y que vuelven a estar presents los motivos militares.

En sus anotaciones señala Lomax los movimientos que acompañan la canción:

“En el altar mayor: andando y dando palmas”.

63. Este pañuelito rojo (II.) La Solana, 1/9/52.

Género: Canción infantil. Canción-juego.

Artistas: Catalina. Inesita. Izquierdo, Julia. Jiménez, Pascuala. Santos, Pilar.

64. Entrevista con un grupo de chicas. La Solana, 1/9/52.

Género: Entrevista.

Artistas: Catalina. Inesita. Izquierdo, Julia. Jiménez, Pascuala. Santos, Pilar.

¹³ En realidad la mayoría de ellas se pueden encontrar en versiones más o menos parecidas en puntos muy diversos del país. Por ejemplo los cortes 41 y 60 también están recogidos en Villacidayo, León (Campos, 1989).

65. Caminito de la fuente. La Solana, 1/9/52.

Género: Canción recreativa. *Pasacalles de revista.*

Artistas: Catalina. Inesita. Izquierdo, Julia. Jiménez, Pascuala. Santos, Pilar.

Sobre esta canción anota Lomax que se trata de “*un couplet de la época: Ellas dicen que aprendieron esta canción de juego tan sofisticada en la calle. Comienza como una de las canciones de zambomba*”.

Efectivamente, se trata de una interpretación del segundo número del pasatiempo cómico-lírico en dos actos “Las de Villadiego”, una revista del Maestro Francisco Alonso estrenada en 1933. Especialmente esta canción, un pasacalles, tuvo gran éxito y se representó por toda España con Celia Gámez en el papel principal. Probablemente a través de la radio o de una actuación en la propia Solana, esta canción llegó a oídos de las niñas quienes la aprendieron, lo cual constituye una prueba de la convivencia de música tradicional y popular.

66. Tiendo mi pañuelito (I). La Solana, 1/9/52.

Género: Canción infantil. Canción-juego.

Artistas: Catalina. Inesita. Izquierdo, Julia. Jiménez, Pascuala. Santos, Pilar.

67. Tiendo mi pañuelito (II). La Solana, 1/9/52.

Género: Canción infantil. Canción-juego.

Artistas: Catalina. Inesita. Izquierdo, Julia. Jiménez, Pascuala. Santos, Pilar.

Esta canción-juego es una buena muestra de cómo la sencillez no tiene por qué estar reñida con la belleza. La primera de las dos frases melódicas consta de solo cuatro notas contiguas y la segunda aumenta su ámbito hasta la 5ª justa, pero la combinación de ellas, el tempo rápido, la inocencia de la letra y el ritmo chispeante dota a este corte de una elevada musicalidad y alegría.

Como la mayoría de las canciones infantiles recogidas es claramente tonal, lo cual demuestra la renovación y actualización del género infantil que se va adaptando a los tiempos.

Anota Lomax en la carátula:

“En este juego ellas paran en las coplas cogidas de las manos. Entonces las juntan para hacer un arco. Luego una pareja camina bajo el arco. Pasan unas y otras hasta que el juego se acaba”.

68. Lunes, martes, miércoles (entrada falsa). La Solana 1/9/52.

Género: Canción-juego. Canción de saltar a la comba. *Canción infantil*.

Artistas: Catalina. Inesita. Izquierdo, Julia. Jiménez, Pascuala. Santos, Pilar.

69. Lunes, martes, miércoles. La Solana, 1/9/52.

Género: Canción-juego. Canción de saltar a la comba.

Artistas: Catalina. Inesita. Izquierdo, Julia. Jiménez, Pascuala. Santos, Pilar.

Esta canción está compuesta con un sistema tritónico, propio de tantas melodías infantiles. Quizás por esto se podría considerar más una cantinela o retahíla que una canción. Aúna la finalidad lúdica de los juegos con un propósito educativo pues se enumeran varias veces los días de la semana y los meses del año.

70. Tañido de campanas (I.) La Solana, 1/9/52.

Género: Conversación / sonido ambiente.

Artistas: Sin identificar.

71. Tañido de campanas (II). La Solana, 1/9/52.

Género: Conversación / sonido ambiente.

Artistas: Sin identificar.

Los cortes 70 y 71 contienen fragmentos del toque de campanas de la iglesia de Santa Catalina. Por los comentarios que también se escuchan parece que más que un interés por grabar esta otra manifestación etnológica se está esperando a que cesen para que nada interfiera en las canciones.

72. El niño Jesús me ha dicho (I). La Solana, 2/9/52.

Género: Canción religiosa. Canción de saltar a la comba.

Artistas: Sánchez, Santia. Sin identificar.

La canción que ya se grabó en el corte 46 aparece de nuevo en dos nuevas tomas interpretada por dos niñas de más edad. En esta ocasión se utiliza para saltar a la comba, por lo que la fórmula final que comentábamos anteriormente (*una y dos / ca...*) podría tener su explicación como una fórmula de apeo o salida de la cuerda.

73. El niño Jesús me ha dicho (II). La Solana, 2/9/52.

Género: Canción coral. Canción de saltar a la comba. Canción religiosa.

Artistas: Sánchez, Santia. Sin identificar.

74. No te arrimes al brasero. La Solana, 2/9/52.

Género: Canción infantil. Canción de saltar a la comba.

Artistas: Sánchez, Santia. Sin identificar.

Otra sencilla canción de saltar a la comba. Tiene ritmo ternario, es tonal, con una sola frase melódica que se repite dos veces; melodía por paso menos un único salto de tercera y con ámbito de 5ª justa. Adjuntamos seguidamente la letra que, al igual que otras muchas canciones y retahílas infantiles, refleja la realidad de aquel tiempo, a la vez que, a través de los movimientos repetitivos y extenuantes en la comba y su repetición hipnótica, aleja de ella: *No te arrimes al brasero / que te salen sabañones / que a mí me ha salido uno / en la punta los talones.*

75. Las tijeras. La Solana, 2/9/52.

Género: Canción infantil. Canción de saltar a la comba.

Artistas: Sánchez, Santia. Niñas sin identificar.

Tan sólo se pueden escuchar unos compases de esta canción, casi recitada por su simplicidad melódica, pues se ve interrumpida varias veces por equivocaciones de las niñas que conducen a otras tantas discusiones. Si bien esto impide analizar más en profundidad otras características musicales (aunque no se puede confirmar el ritmo apunta hacia la amalgama), las encendidas conversaciones casi nos transportan al lugar de la grabación y nos permite apreciar una entonación y vocabulario que ya no están presentes en el habla de La Solana de manera tan marcada.

76. La Virgen va caminando (Los peces en el río) (I). La Solana, 2/9/52.

Género: Canción de navidad. Villancico.

Artistas: Sánchez, Santia. Niñas sin identificar.

Tres tomas de este popular villancico que es interpretado tal y como se conoce hoy día.

77. La Virgen va caminando (Los peces en el río) (II). La Solana, 2/9/52.

Género: Canción de navidad. Villancico.

Artistas: Sánchez, Santia. Niñas sin identificar.

78. La Virgen va caminando (Los peces en el río) (III). La Solana, 2/9/52.

Género: Canción de navidad. Villancico.

Artistas: Sánchez, Santia. Niñas sin identificar.

79. Ay, qué triste está el niño Jesús. La Solana, 2/9/52.

Género: Canción de navidad. Villancico.

Artistas: Alhambra, Manuela Sevilla. Jaime, Magdalena.

Al igual que en el corte 33 y 34 nos encontramos ante un villancico “moderno”, probablemente de origen y uso litúrgico, ligado a coros parroquiales. Este tipo de villancico llegó a extenderse bastante, de modo que en ciertos círculos folklóricos son considerados como la herencia más valiosa de la música tradicional dentro del ciclo de Navidad. Con esto no queremos decir que no sean dignos de estudio, conservación y recreación.

Algunas características destacables de este corte son el ámbito de undécima, saltos de séptima y otros giros melódicos que le conceden un carácter lírico poco usual en las canciones más antiguas. Está en modo mayor; su ritmo es ternario aunque con algunos cambios puntuales a cuaternario.

80. Conversación / sonido ambiente. La Solana, 2/9/52.

Género: Conversación / sonido ambiente.

Artistas: Lomax, Ala.n.

81. Vamos, pastores, vamos a Belén. La Solana, 2/9/52.

Género: Canción de navidad. Villancico.

Artistas: *Sevilla* Alhambra, Manuela. Jaime, Magdalena.

Otro villancico más popular que tradicional. Una informante de Villanueva de los Infantes, significativamente, distinguía este tipo de villancicos (n^{os} 33, 34, 79, 81) de los aguilanderos más antiguos (n^o 88) refiriéndose a ellos como “los que cantaba su madre” y “los que cantaba su abuela”, respectivamente.

Los estribillos los interpretan a dúo y las coplas en *solo*, por cierto con una gran voz. Destaca el sonido de una pandereta y unas castañuelas que acompañan monótonamente la canción simplemente marcando el pulso con golpes secos.

En la clasificación original Lomax interpreta el primer apellido de la cantante (Sevilla) como nombre compuesto.

82. Este niño chiquito. La Solana, 2/9/52.

Género: Nana.

Artistas: *Sevilla* Alhambra, Manuela.

Nos encontramos ante una canción que tiene el sentimiento y belleza que solo desprenden las nanas pues “era a menudo todo lo que podía ofrecer una madre a su hijo” (Petrini, 1981:34).

El compás tiende a ajustarse a una métrica ternaria pero con numerosas irregularidades que la acercan al ritmo libre. La melodía está en modo menor, tiene un ámbito de sexta y la entonación de los cuartos de tono está presente. Quizás se podría ver como la falta de afinación por parte de la intérprete, pero es que curiosamente esta tendencia a entonar intervalos microtonales también aparece en la nana del corte 18, ejecutada por una cantante diferente. Esto nos lleva a pensar que los cuartos de tono podrían ser un recurso típico de las canciones de cuna¹⁴.

Las diferentes coplas, en métrica de seguidilla, tratan los temas usuales de la protección de los progenitores hacia el pequeño; la invitación al sueño, a veces en tono imperativo o poéticas descripciones del movimiento de la cuna (*la cuna de mi niño / se mece sola / como en el campo verde / las amapolas*). A través de la primera estrofa surge indirectamente la figura de la arrulladora, una persona diferente de la madre encargada de hacer dormir al niño.

83. Gañancillo. La Solana, 2/9/52.

Género: Jota. Canción de trabajo.

Artistas: Niñas sin identificar.

Jota interpretada por dos niñas, probablemente las mismas del corte 81. Se vuelven a acompañar con pandereta y castañuelas que son percutidas esta vez en la parte última y primera del compás como suele ser habitual en este “palo”. La melodía no es exactamente igual en todas las coplas, dando pruebas de que estas músicas tienen un carácter más flexible y abierto de lo que muchos pretenden.

Se alternan coplas y estribillos siempre con diferente letra, algunas de las cuales podrían ser consideradas hoy, cuando menos, “políticamente incorrectas” (*Hay la tienes currillo / mátala, mátala / si no tienes navaja / tómala, tómala*). El recurso de la anorritmia¹⁵ está muy presente certificando una estética tradicional.

¹⁴ En realidad esta forma de cantar con intervalos microtonales era común a casi todo el repertorio. Ahora ya se utiliza poco o nada y nuestros oídos no están acostumbrados a ellos, identificándolos como errores de interpretación cuando en realidad eran parte de la riqueza de nuestra música.

¹⁵ La anorritmia, también conocida como anisorritmia, es un recurso musical muy frecuente en la música tradicional que consiste en no hacer coincidir el acento rítmico,

84. Buenos días tengan todos. La Solana, 2/9/52.

Género: Canción recreativa. *¿Canción de carnaval?*

Artistas: Niñas sin identificar.

Probablemente estemos ante una canción, que al menos en su inicio, pudo ser de carnaval, pues posee bastantes características de este género: música basada en patrones populares de la época (escala diatónica mayor, compás binario, silábica y principalmente isorrítmica); estructura del texto habitual de *salutación*, llamada de atención y solicitud de permiso; describe casos reales ocurridos en La Solana en un tono entre jocoso y crítico.

La canción nos relata como en las sociedades rurales el factor económico era prioritario a la hora de entablar relaciones amorosas. Esta situación se mantuvo en el tiempo con especial fuerza en La Solana, donde abiertamente se reconocía que si no se tenía dinero era muy difícil casarse (Costa, 1897; Carabias, 1933). Por ello no es de extrañar que llegando a tiempos más recientes los jóvenes del pueblo arremetieran de una forma más o menos directa contra esta situación.

En distintas localidades de la comarca se han recogido otras canciones muy parecidas en cuanto a su temática y estética pues todas fueron creadas como consecuencia de los cambios sociales que lentamente se iban produciendo en la España de mediados del siglo XX.

85. La Virgen de Peñarroya. La Solana, 2/9/52.

Género: Canción recreativa. Canción religiosa.

Artistas: Niñas sin identificar.

La letra de esta canción hace referencia por entero a la *llevada* de la Virgen patrona del pueblo desde La Solana hasta la ermita ubicada en el Castillo de Peñarroya. Quizás la fecha en la que se realiza este desplazamiento –el lunes siguiente a la festividad de San Antón– próxima a las festividades navideñas explica por qué la música que utiliza parece una canción (que no son) de Navidad: la copla es muy parecida al inicio del villancico recogido en el corte 34 y el estribillo es prácticamente igual al célebre “*Ande, ande, ande*”.

Al igual que cortes anteriores se acompaña de pandereta y castañuelas que aquí percuten siguiendo cada una de las sílabas del texto porque para las niñas que lo interpretan la utilización de la percusión es secundaria.

correspondiente a la música con el acento prosódico, relativo a las palabras del texto.

86. La Nochebuena ha venido. La Solana, 2/9/52.

Género: Canción de navidad. Villancico.

Artistas: Niñas sin identificar.

Último de los villancicos de creación “moderna” que grabó Lomax en La Solana. El estribillo (“*Resuenen con alegría / los cánticos de mi tierra...*”) es el mismo en letra y música que el del corte 33. Es otra de las canciones de Navidad más conocidas hoy día.

87. Señor Gato. La Solana, 2/9/52.

Género: Canción cómica. Canción de juego. Romance.

Artistas: Niñas sin identificar.

Dentro de las diversas ramificaciones del Romancero encontramos esta canción infantil de origen centenario y del que se han encontrado versiones diferentes en toda España, Sudamérica y asentamientos sefarditas. La versión recogida en La Solana tiene ligeras diferencias, sobre todo en el texto, con respecto a la más conocida y popular que se ha estandarizado en la actualidad.

88. La zambomba tiene un diente. La Solana, 2/9/52.

Género: Canción de navidad. *Aguilandero*.

Artistas: Niñas sin identificar.

Nos encontramos ante el canto de Navidad de mayor antigüedad grabado en La Solana por Lomax. Entraría dentro de lo que en la zona es conocido como *aguilanderos*, antiguas melodías que se cantaban en tiempo navideño en reuniones de familias y amigos (*zambombas*) o rondas callejeras para pedir el *aguinaldo* (aguinaldo) por las casas. En ambos casos, tal y como aquí ocurre, lo más frecuente era interpretarlas con el acompañamiento de instrumentos de percusión como panderetas, arrabeles, castañetas, zambombas y percusión de cocina (almirces, botellas, cucharas, etc.). Antiguamente lo habitual era que en cada localidad hubiera uno o dos sones de Navidad con los que se interpretaban la mayoría de las canciones de ese periodo, ya fuera un romance, una canción religiosa o profana. Aunque son cosas diferentes durante un tiempo los términos “villancico” y “aguilandero” se utilizaron como sinónimos y con los años los primeros acabaron por desplazar a los segundos.

Es de destacar el contraste existente entre éste y otros *aguilanderos* antiguos recogidos en la comarca con respecto a los villancicos “modernos” que hemos ido comentando. En lo relativo a su texto podemos señalar la temática profana, la per-

sonificación de la zambomba (*la zambomba tiene un diente; la zambomba está preñada; la zambomba está borracha...*) o las referencias a la planta de tomillo en el estribillo. En el plano musical destacan unos melismas muy característicos, el modo menor, el cromatismo entre el IV y V grado y la repetición de la última semifrase de cada copla.

Además de las características que hemos mencionado anteriormente da testimonio directo del origen más pretérito de este aguilandero el comentario que se puede escuchar al final de la grabación cuando una de las niñas pide a su madre que cante o recuerde “*otra cosa antigua.*” Quizás por tratarse de un son que ellas ya no conocían bien no lo interpretan como lo hubiera hecho una persona mayor.

89. El día de la Candelaria. La Solana, 2/9/52.

Género: Canción religiosa. *Canción infantil.*

Artistas: Niñas sin identificar.

90. El día de la Candelaria (continuación). La Solana, 2/9/52.

Género: Canción religiosa. *Canción infantil.*

Artistas: Niñas sin identificar.

En este corte y el anterior se interpreta una canción que aparentemente está compuesta por una amalgama de elementos de diversa naturaleza. La primera parte tiene un texto religioso pero musicalmente parece una canción-juego de palmas o de corro. Enlaza de forma natural con el estribillo, construido sobre una melodía ya presente en la segunda frase del corte 62 y que, como fue comentado, se solía interpretar en los bailes de San Antón alrededor de la hoguera. Es probable que debido a la proximidad de las dos fiestas y a la similitud de sus actos también se entonara en la festividad de La Candelaria.

Seguidamente se yuxtapone con una retahíla claramente infantil (*Tú la escoba, yo el badil / El cerdito*¹⁶ (*¿?*) *para mi*) de las utilizadas para concluir los juegos o echar suertes y, a su vez, la última palabra se convierte en un grito muy del tipo de los que se solían escuchar exclusivamente al finalizar las canciones de corro de San Antón en distintos pueblos de la comarca. Este grito bien podría ser un residuo infantilizado que entronca con los *riflidos* pasiegos, *relinchos* castellanos, *ijijís* leoneses, etc.

¹⁶ La palabra “cerdito” no se escucha de forma nítida. Quizás haga referencia al gorrino de San Antón tan típico de esas fechas aunque en el contexto alocado y casi surrealista de las retahílas infantiles cualquier palabra o significado es posible.

91. La Tarara. La Solana, 2/9/52.

Género: Canción religiosa. *Canción recreativa.*

Artistas: Niñas sin identificar.

La Tarara es una de las canciones tradicionales más conocidas en la actualidad. Se encuentran multitud de versiones por toda la península, Marruecos e Iberoamérica. El hecho de que fuera popularizada por García Lorca en los años 30 del pasado siglo ha hecho pensar que su origen es andaluz pero, siendo incierto, es atribuido por algunos a los sefarditas.

Quizás la falta de dominio de la lengua castellana que mostraba Lomax le llevó a clasificar La Tarara como una canción religiosa, pero tan solo hay una referencia tangencial a San Antonio mientras que el resto del texto es humorístico o burlesco. La melodía es idéntica a la conocida en la actualidad. Del mismo modo que otros cortes anteriores se acompaña de golpes de pandereta, palmas y castañuelas que marcan el pulso de la canción.

92. Las mentiras (entrada falsa). La Solana, 2/9/52.

Género: Canción recreativa.

Artistas: Niñas sin identificar.

93. Las mentiras. La Solana, 2/9/52.

Género: Canción recreativa. Canción infantil.

Artistas: Niñas sin identificar.

Última canción registrada en La Solana. Es otra conocida canción infantil caracterizada por lo absurdo de la letra que va concatenando frases claramente ilógicas. El hecho de que la mayoría de las versiones sean muy parecidas y sus características musicales (ritmo binario y regular, diatónico, silábico...) nos hace suponer que no tiene una gran antigüedad. Entraría dentro de ese grupo de canciones infantiles que ha sobrevivido hasta hoy día principalmente como canción de viajes y excursiones.

GRABACIONES DE VILLANUEVA DE LOS INFANTES

Los registros sonoros de Alan Lomax en Villanueva de los Infantes se realizaron el día 4 de septiembre de 1952. No tenemos información precisa explicando por qué decidió trasladarse hasta la capital campomontieleña. Quizás llegó hasta él la fama de sus rondas, reconocidas como las mejores de toda la comarca,

o quizás decidió acercarse como válvula de escape al control al que estaba sometido en La Solana. Sea como fuera allí estuvo, grabó seguramente por la mañana y rápidamente se marchó pues ese mismo día por la noche ya estaba en Granada, en su primera sesión andaluza.

Las grabaciones recogidas en Infantes, nombre acertado con el que se conoce a esta localidad en los alrededores y que siempre utiliza Lomax en sus notas, se limitan a seis cortes (T-650R01 a T-650R06) de los cuales dos son entradas falsas. Hay una jota, un fandango, una zambra y una gañanera cuya calidad media es superior a las de La Solana. Siendo localidades muy cercanas y con una idiosincrasia similar con respecto al folklore, esta diferencia la achacamos a la larga tradición musical de algunas rondas infanteñas y sobre todo a las restricciones que sufrió Lomax en La Solana. Según sus notas también registró los Mayos de Infantes pero hubo algún problema con la bobina, por lo que se ha perdido la que hubiera sido la primera grabación de la canción más característica del folklore infanteño.

Tal y como se comentaba al principio del artículo algunas de las grabaciones de Infantes sí han sido publicadas en distintos formatos y acompañando los registros sonoros encontramos textos del propio Lomax, Torner u otros folkloristas que aportan bastante información. Los iremos ofreciendo junto a la descripción de cada uno de los cortes.

1. Jota Manchega de Infantes (entrada falsa). Vva. de los Infantes, 4/9/52.

(Mi padre viene cachondo)

Género: Canción obscena. Jota. Canción satírica.

Artistas: Alba, Leandro (voz). Carrizosa, Jesús. Carrizosa, Juan Vicente. Mata Hurtado, José (guitarra). Ordoñez, Jesús. Romero, Juan (voz).

2. Jota Manchega de Infantes. Vva. de los Infantes, 4/9/52.

(Mi padre viene cachondo)

Género: Canción obscena. Jota. Canción satírica.

Artistas: Alba, Leandro (voz). Carrizosa, Jesús. Carrizosa, Juan Vicente. Mata Hurtado, José (guitarra). Ordoñez, Jesús. Romero, Juan (voz).

Esta rondalla que grabó para Lomax era la de Jesús Ordoñez, muy conocida en la comarca por su calidad y recordada aún hoy día con gran cariño y admiración. Jesús Ordoñez perteneció a una larga familia que influyó poderosamente en la evolución de la música popular de la localidad. Su padre fue director de la banda de música del pueblo y otorgó una sólida formación musical a sus hijos

Jesús y Manuel (quien a pesar de tener una rondalla diferente solía unirse puntualmente a la de su hermano con la flauta travesera o el violín). Todos ellos compaginaron el trabajo en la carpintería familiar con la enseñanza de solfeo, bandurria, laúd y guitarra a varias generaciones de infanteños.

Quizás su “excesiva” formación musical les llevó, siguiendo por otro lado una tendencia común en todo el país, a olvidar paulatinamente el repertorio tradicional, inclinándose más por piezas de estudiantina, pasodobles y adaptaciones de obras “cultas” en un estilo más próximo a las orquestas de pulso y púa que al de las antiguas rondallas. Teniendo en cuenta la influencia que ejercieron entre sus alumnos y vecinos no es descabellado pensar que la pérdida del folklore musical de la localidad en las últimas décadas del XX se debe en parte al giro que dieron a su música. De cualquier modo, en los distintos registros que tomó Alan Lomax se aprecia un dominio magistral tanto de los antiguos palos como de las técnicas tradicionales de cante y toque.

En la edición de Westminster se indica sobre esta primera jota:

“Jota manchega, cantada por Jesús Carrizosa, Juan Romero y Leandro Alba, con rondalla (orquesta de cuerda) compuesta por 30 guitarras, mandolinas, flautas, etc... Es una orquesta de gente común del pueblo. Yo busqué a sus componentes en sus trabajos en los campos de grano y los olivares, en la zapatería y en las carpinterías de los alrededores del pueblo amurallado. El “alalá” inicial de los cantantes muestra la influencia andaluza, usualmente muy fuerte en la música manchega, y los versos, aunque poéticamente agradables no parecen tener mucho sentido”. [Seguidamente traduce al inglés la letra]

Es necesario puntualizar algunas cosas sobre estas anotaciones: aunque en Infantes siempre ha habido grandes rondallas, no ha habido ninguna con treinta guitarras.

Por lo que sabemos, en los años 50 tan sólo hubo una mandolina en el pueblo, pero no tocaba con la rondalla de Jesús Ordóñez. Probablemente cuando Lomax habla de mandolinas lo que hace es una traducción cultural, cambiando los laúdes y bandurrias por un instrumento similar que el público anglosajón, a quien iba destinado el disco, conocía.

En las notas de la sesión aporta algo más de información:

“No está claro qué instrumentos tocaba cada uno en la rondalla. Los instrumentos eran: una flauta, dos violines, cinco guitarras, tres laúdes, una bandurria y un acordeón. Cuando Alan Lomax visitó el pueblo había alrededor de treinta rondallas en activo”.

Lo más probable es que la flauta fuera Manuel Ordoñez, los violines Juan Valero “El Vago” y el propio Jesús Ordóñez; las cinco guitarras podrían ser José Mata Hurtado “Morros”, Miguel Fernández de Sevilla “Matica”, José Castellanos “Chingarra”, Ángel Bellón y José Sánchez “Cucala”; uno de los laúdes Juan Vicente Carrizosa y la bandurria Trinidad Santos, todos habituales en aquella rondalla.

Se puede considerar que el “alalá” inicial, así como en general la manera de cantar, más que ser de influencia andaluza pertenece a un estilo vocal muy común dentro de la tradición ibérica, en la cual también se encuadra el flamenco. Donde es más evidente el influjo andaluz es en alguna de las coplas que no solo toman prestada la letra sino que llega a imitar el seseo (“*corasón*”) típico de la pronunciación en gran parte de Andalucía. En lo referente al poco sentido que encuentra a los textos es cierto que, como ya se indicaba en el corte 10 de La Solana, existía una tendencia a las letras absurdas:

*Mi padre viene cachondo
Será de no haber “segao”
Que se ha comido un arenque
Con el rabo “colorao”.*

Pero también es necesario decir que debido a las numerosas equivocaciones y vacilaciones que comete el cantante así como al humor socarrón de estrofas como la que indicamos abajo no es extraño que resultara difícil de comprender para un extranjero con un conocimiento limitado del idioma.

¿Quién ha visto a la Tía Juana con un gato muerto al hombro por las calles de Madrid vendiendo tocino gordo?

En el libreto que acompaña la grabación editada en Rounder (Lomax, Martí, Torner: 1999, 21) se expresa:

“La melodía veloz de los solos instrumentales, la base armónica y rítmica de las guitarras y castañetas; el verso noble y tejido complejamente y el estilo de cante ardiente y a garganta abierta de las montañas del norte se combinan

para hacer de la jota quizás el baile más conmovedor del folklore de la España actual. De los muchos ejemplos que grabó, Lomax seleccionó éste porque sintió que no estaba contaminado por el sobre-refinamiento de la escuela moderna de jota aragonesa esponsorizada por el gobierno”.



Fig. 2: Rondalla de Jesús Ordoñez, en dos de sus múltiples formaciones, dos o tres años antes de que fuera grabada por Lomax (fotografías cedidas por José Santos).

Más allá de lo ya expuesto podemos resaltar los siguientes aspectos de esta magnífica jota: se trata de una jota de autor, probablemente del propio Jesús Ordoñez, pero los músicos y cantantes son tan buenos y conocen tan bien los códigos del lenguaje que la interpretan totalmente dentro del estilo de jota autóctona. Destaca que de las tres partes que habitualmente tiene la jota falta el estribillo vocal. Podríamos llegar a pensar que era decisión del creador o que se trata de algún tipo de variante que existía si no fuera porque en varias ocasiones uno de los intérpretes indica a los demás que toquen “*seguío*”. La razón para hacerlo así, según se desprende de otros comentarios de la misma persona conminando a los demás a terminar, probablemente fueran las prisas por volver al trabajo del cual Lomax les sacó (eso sí, pagándoles generosamente). Solamente al final, cuando ya está a punto de terminar, los músicos se “arrancan” con el estribillo vocal llevados por la inercia de este estilo que conocían a la perfección.

Otros aspectos musicales que destacan son los cortes rítmicos que efectúan laúdes y bandurria después de cada nueva entrada del cantante; los rápidos trémolos (llamados “trinos” entre la gente del pueblo) de los laúdes y bandurria en las coplas mientras se canta; la función melódica de violines y flauta doblando la voz en las coplas; la función melódica de bandurria y laúdes solamente en los estribillos; la aguda tesitura en la que se mueve la voz, no apta para todas las gargantas; la libertad del cantante para interpretar la letra que se le ocurra y para entrar en el momento que considere oportuno, estando todos los instrumentos supeditados a él.

3. Zambra de Infantes (Yo tenía 15 años). Vva. de los Infantes, 4/9/52.

Género: Zambra.

Artistas: Mata Hurtado, José (guitarra). Sin identificar (*¿Romero, Juan?*).

Lo que se denomina como Zambra de Infantes en realidad es un popurrí de tres coplas de la época interpretadas de forma libre. Dos de éstas fueron compuestas por el prolífico equipo formado por Quintero, León y Quiroga. Una era “*No me quieras tanto*”, popularizada por Concha Piquer y la otra, “*La Buenaventura*”, que hizo famosa Lola Flores. Supone otra muestra más de la influencia andaluza en la música popular de aquella época.

Esta tendencia se puede encontrar aún con anterioridad, pues existe un documento gráfico que confirma una actuación flamenca en 1928 en la que *cantaoras* y *tocaors* locales (entre los que se encuentra algún familiar de los que grabaron para Lomax) imitan a los célebres Chacón o “Cojo Málaga”.

4. El fandanguillo de Infantes (entrada falsa). Vva. de los Infantes, 4/9/52.

Género: Fandanguillo.

Artistas: Carrizosa, Jesús (voz). Carrizosa, Juan Vicente (guitarra).

5. El fandanguillo de Infantes. Vva. de los Infantes, 4/9/52.

Género: Fandanguillo.

Artistas: Carrizosa, Jesús (voz). Carrizosa, Juan Vicente (guitarra).

“El fandango ahora más conocido como andaluz, antes pertenecía a toda España. Baile-cante sensual, de amores, parece relacionado con las danzas de la Grecia antigua; de todas formas, es una danza/cante española primordial. Infantes, pueblo pequeño, amurallado, en el llano, trigo, olivares, y mucho más animado que La Solana. Este fandango cantado por campesinos que cobran unas 10-12 ptas. al día, y son conocidos en kilómetros por su talento musical, un buen ejemplo del flamenco rural. La escala no corresponde a la escala temperada”.

En estos apuntes del propio Lomax apreciamos su vertiente no sólo de musicólogo sino también la sociológica pues se preocupa por describir, aunque sea de manera breve, el pueblo, los cultivos, su ambiente y hasta el sueldo de los campesinos. No es correcto llamar a Infantes pueblo amurallado pues no existen vestigios de murallas en él, y mucho menos a mediados del siglo XX. Quizás Lomax quería hacer referencia a la monumentalidad de muchos de sus edificios. También puede ser excesivo clasificar este fandango como flamenco, aunque pueda tener algo de andaluz, pues como él mismo afirma unas líneas más arriba este estilo antes era común en el resto del país. Resulta muy interesante su comentario sobre el empleo de una escala no temperada. ¿Se refiere únicamente al cantaor, por el uso de cuartos de tono? ¿Se podría hacer esto extensivo a la afinación de la guitarra? En pueblos aledaños a Infantes como Villahermosa aún se conservan hasta tres “temples” de la guitarra pero, aunque seguro que los hubo, no tenemos evidencias de que fuera así en el Infantes de 1952.

En otro ejemplo de tradición familiar, el padre a la voz y el hijo al instrumento interpretan magistralmente este fandango donde es de señalar el golpeo en la guitarra, más pausado que en la jota, principalmente en la primera parte del compás y las pequeñas frases melódicas que realiza la guitarra con los bajos, herencia de unas épocas en las que este instrumento tenía aún un mayor protagonismo. A esas sencillas melodías se las denomina en pueblos aledaños con el nombre de “valsillos”.

6. Gañanás de Infantes. Vva. de los Infantes, 4/9/52.
Género: Gañanera. Canción de trilla. Canto de trabajo.
Artistas: Abarcelero, Leandro.

Tanto en la web *culturalequity.org* como en la carátula de la bobina original se indica que la *gañaná* o *gañanera* de Infantes está recogida en una única toma, mientras que en las otras fuentes que hemos manejado aparece separada en cinco cortes distintos atendiendo a cada una de las estrofas. Seguiremos ésta clasificación para un mejor análisis. Las cuatro primeras son prácticamente idénticas en su aspecto musical, variando únicamente la letra, cuartetos, de un modo u otro relacionadas con el tema del amor. La quinta es bastante diferente. Por un lado la estrofa es una quintilla, trata sobre un asunto pendenciero y violento y los típicos vocativos, órdenes e interjecciones dirigidas a los animales de labor se acompañan de palabras malsonantes que causan la risa de los presentes. La melodía, aunque similar a las anteriores, presenta algunas variantes que le dan un carácter muy diferente.

Como características comunes a los cinco cortes podemos señalar que se trata de un canto *a capella*; está interpretada por una voz de registro agudo y quebrada en algunos momentos de manera intencionada como recurso musical; contiene amplios melismas y el ritmo es poco marcado.

En la edición de Westminster se indica sobre el canto de trilla:

“Cante de trilla, por Leandro Abarcelero. Son versos cantados mientras las mulas son guiadas en círculos sobre el trigo de la era: Canto para trillar el grano – una práctica común en el Mediterráneo y ya antigua en tiempos de los faraones...–”. [Seguidamente traduce al inglés, con algún error, la letra]

* *

Damos aquí por concluida esta pequeña descripción de las grabaciones que realizó el folklorista norteamericano Alan Lomax en La Solana y Villanueva de los Infantes en los primeros días de septiembre de 1952. Ha quedado patente que nuestro propósito no era realizar un análisis profundo de cada uno de los ciento tres cortes recogidos, algo que queda pendiente para futuros trabajos, sino más bien dar a conocer al público este tesoro musical, indicando de forma somera qué se puede encontrar en los registros sonoros. Al mismo tiempo se pretende, de manera indirecta, dar una llamada de atención dirigida a aquellas agrupaciones, rondallas, asociaciones o grupos de coros y danzas de la región que afirman res-

catar el folklore, para que en lugar de recrear espectáculos de procedencia y calidad incierta se animen a adentrarse en estas y otras grabaciones históricas y las hagan vivir de nuevo.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO: “Geo-Archivo Lomax”. <http://www.culturalequity.org/lomaxgeo/> (acceso: 13-IX-2010).
- CAMPOS, M. (1989): “Cuando los niños juegan. Repertorio infantil de Villacidayo”. *Revista de Folklore*, 108: 200-207. Fundación Joaquín Díaz y Caja España. Valladolid.
- CARABIAS, J. (1933): “El amor en un pueblo de la Mancha (I)”. *Estampa, revista gráfica y literaria de la actualidad española y mundial*, 293: 3-6. 19 de agosto. Suc. de Rivadeneyra. Madrid.
- CERRILLO TORREMOCHA, P. (1987): “El adulto en las nanas infantiles españolas”. *Revista de Folklore*, 77: 170-173. Fundación Joaquín Díaz y Caja España. Valladolid.
- (1988): “Las “Canciones Religiosas” de tradición infantil” en *Revista de Folklore* 91: 12-15. Fundación Joaquín Díaz y Caja España. Valladolid.
- COHEN, J.: “Alan Lomax en España: Recopilación etnomusical en 1952”. *El Filandar*, 14: 28-31 en <http://www.bajoduero.org/antigua/filandar/pdf14/7.pdf>. Acceso 15 octubre 2010. Asociación etnográfica Bajo Duero. Zamora.
- COSTA Y MARTÍNEZ, J. [1902] (1981): “Los desposorios de la Mancha”. *Derecho consuetudinario y economía popular de España*, II: 175-191. Ed. Guara. Zaragoza.
- CRIVILLÉ I BARGALLO, J. (1981): “Sistemas, modos y escalas en la música tradicional española (notas para un estudio)”. *Revista de Folklore*, 6: 3-10. Fundación Joaquín Díaz y Caja España. Valladolid.
- DE SANTOS, C. y SANZ, I. (1985): “Retahílas de echar a suerte.” *Revista de Folklore*, 57: 83-87. Fundación Joaquín Díaz y Caja España. Valladolid.
- DELGADO RUIZ, M. (1992): “Violencia, ritual y división simbólica de los sexos en Almadén (Ciudad Real)”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 47: 73-101. CSIC. Madrid.
- DIAZ GONZALEZ, J. (1981): “La mañana de San Juan en el romancero”. *Revista de Folklore*, 6: 11-13. Fundación Joaquín Díaz y Caja España. Valladolid.

- DIAZ VIANA, L. (1983): “La tradición oral, hoy (El ejemplo del Romancero)”. *Revista de Folklore*, 31: 9-16. Fundación Joaquín Díaz y Caja España. Valladolid.
- GARCÍA MATEOS, R. (1988): “Notas acerca de la literatura de tradición oral (Repertorio infantil)”. *Revista de Folklore*, 94:126-130. Fundación Joaquín Díaz y Caja España. Valladolid.
- GARCÍA MATOS, M. (1979): *Magna antología del Folklore Musical de España*. Hispavox. Madrid.
- GARCÍA, J.; GUIJARRO, M.J.; GUILLÉN, J.; OLMO, M.D. del (1993): “Música tradicional de la provincia de Albacete. Índice de materiales sonoros”. *Zahora*, 40. Diputación de Albacete. Albacete.
- LOMAX, A. (1960): “Saga of a Folk-Song Hunter“. *Hi-Fi Stereo Review*, 05-1960: 40-46. http://www.culturalequity.org/alanlomag/ce_alanlomag_saga.php (acceso: 8-X-2010).
- LOMAX, A.; MARTÍ i SOLER, J. y TORNER, E. (1999): “Song notes”. En VV.AA.: *World Library of Folk and Primitive Music, IV: Spain*. Rounder. Cambridge.
- MENENDEZ PIDAL, R. (1953): *Romancero Hispánico*. Tomos I y II. Espasa-Calpe. Madrid.
- MOYA MALENO, F.J. (2007): “Discografía del folklore del Campo de Montiel”. *La Ruta*, 21: 8-11. Asociación de Amigos del Campo de Montiel. Villahermosa.
- PETRINI, E. (1981): *Estudio crítico de la literatura juvenil*. Rialp. Madrid.
- PORRO FERNANDEZ, C.A. (2010a): “Los registros sonoros de Alan Lomax en Castilla y León: Segovia. Octubre de 1952 (I)”. *Revista de Folklore*, 346: 111-123. Fundación Joaquín Díaz y Caja España. Valladolid.
- (2010b) “Patrimonio tradicional en la provincia de León. Archivos sonoros y grabaciones en el siglo XX”. *Revista de Folklore*, Anuario 2010: 67-90. Fundación Joaquín Díaz y Caja España. Valladolid.
- ROMERO, F. y FERNÁNDEZ SHAW, F. (1928): “Autorreportaje manchego. Una excursión rápida por las tierras de Don Quijote, en pos de una zarzuela”. *Diario ABC*, 11 de noviembre: 9-11. Madrid.