

ZAHORA

Revista
de Tradiciones
Populares

Número 48

LA DULZAINA EN ALBACETE LAS MÚSICAS DEL TÍO DE LA PITA

J. Javier Tejada Ponce
Dulzaineros del Alto la Villa



Zafiora n° 48

**LA DULZAINA EN ALBACETE
LAS MÚSICAS DEL TÍO DE LA PITA**

**J. Javier Tejada Ponce
Dulzaineros del Alto la Villa**

LA DULZAINA EN ALBACETE
LAS MÚSICAS DEL TÍO DE LA PITA

Zahora. Revista de Tradiciones Populares, nº 48

Coordinación

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

Autor

J. Javier Tejada - Dulzaineros del Alto la Villa

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
ISBN: 1132-7030

Producción e impresión

Servicio de Publicaciones. Diputación Provincial de Albacete



Grupo de músicos dedicados a la investigación y ejecución del repertorio albaceteño y manchego de dulzaina y tambor.

Integrantes habituales (de izq. a dcha.):

Jesús Flores Martínez: caja, tambor, redoblante...

Carlos Cano España: tambores graves, bombo, tamborcico...

José Javier Tejada Ponce: Dulzainas, chirimía...

Jesús Flores Nieto: Dulzainas.

David Sequí Gómez: Dulzainas.

www.dulzainerosdelaltolavilla.com



Ved esta danza que se celebra todos los años por Pascuas en Chinchilla, y se recaudan monedas a beneficio del hospital. Es un baile característico propio de aquella ciudad.

¿Qué antigüedad tiene esta danza que parece de combate? ¿Era así la danza pírrica?

Imposible dar una idea de este juego de agilidad, de precisión en los saltos, del manejo de las varas que parecen espadas. Estos hombres han de ser precisamente jornaleros, habitantes precisamente de un determinado barrio de la población. Indispensables detalles éstos que importan mucho para sostener en toda su pureza tradicional este extraño, armónico, pintoresco y agilísimo baile.

Roberto Molina
(Alcaraz 1883, Madrid 1958)
en Revista Zahora n°18, 1993.

“Dedicado a Roberto Molina”

La música de flauta no es ejercicio ni entretenimiento de hombre noble, por cuanto priva de poder hablar teniendo ocupada la boca con el instrumento, y lo mismo se entiende de los demás instrumentos de boca, como chirimía, sacabuche, bajón, dulzaina, etc.

Sebastián de Covarrubias

Tesoro de la Lengua Castellana o Española
1611

—Eso no —dijo a esta sazón don Quijote—; en esto de las campanas anda muy impropio maese Pedro, porque entre moros no se usan campanas, sino atabales y un género de dulzainas que parecen nuestras chirimías.

Miguel de Cervantes Saavedra,
El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha. Capítulo XXVI, II Parte
1615

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	13
EL INSTRUMENTO LLAMADO DULZAINA.....	15
EL USO DE LA DULZAINA EN TIERRAS ALBACETEÑAS	21
ANÁLISIS DE OBJETOS MUSICALES –DULZAINAS-. ESTUDIO TÉCNICO: DAVID SEQUÍ.....	23
PROCESO ICONOLÓGICO MUSICAL	26
PROCESO HISTORIOGRÁFICO	30
PROCESO DE ANALOGÍA ETNOGRÁFICA.....	33
FUENTES LITERARIAS: REFERENCIAS A LA DULZAINA EN EL QUIJOTE	36
FOTOGRAFÍA HISTÓRICA	39
FUENTES ORALES: CASOS PARTICULARES DE TRADICIÓN DULZAINERA	41
LEZUZA	41
BARRAX.....	56
POZOHONDO	48
CHINCHILLA	49
CLAUDINO OÑATE	51
CUADRO RESUMEN DE LA DULZAINA EN ALBACETE.....	53
CONCLUSIONES	59
EL REPERTORIO DULZAINERO DE LA MANCHA.	
REVISIÓN DE PARTITURAS J. FLORES Y J. FLORES MARTÍNEZ.	61
BIBLIOGRAFÍA.....	111
HISTORIA.....	113

El repertorio incluido en esta publicación se encuentra grabado en la colección “Tradición y Cultura” de la Diputación de Albacete con el título “La Dulzaina en Albacete”

INTRODUCCIÓN

La investigación y el desarrollo de un repertorio tradicional de música de La Mancha y de otras comarcas albaceteñas interpretada con la conjunción dulzaina y tambor está basada en la voluntad de ir más allá de conceptos esencialistas y pintoresquistas del “folclor manchego”. Estas ideas obsoletas que condenan al folklore a alejarse cada vez más del pueblo en cuyo seno se desarrolló fueron propagadas sobre todo a lo largo de todo el S. XX y en especial desde el año 1939.

Durante este periodo se creó un dogma cargado de conceptos tales como “pureza” y “autenticidad” que no resisten el más mínimo análisis objetivo: ¿qué es folclore musical manchego auténtico? ¿quién lo determina? ¿cuáles son sus límites? ¿cuál es esa “esencia” del pueblo que sintetiza? ¿qué queda al margen y quién y cómo se marcan esos márgenes? ¿cómo puede ser puro aquello que cambia

continuamente desde hace siglos? ¿cuándo dejó de ser puro?...^{1,1,2}

Además este tipo de conceptos anulan en el músico tradicional albacetense una de las características universales en todos los músicos tradicionales que así se consideran: creatividad, innovación y la mejora de sus destrezas musicales como reto. Como resultado de ello la población tiene en mente una música manchega estandarizada vacía de emociones, aparte quizá de un sentido identitario de muy corto recorrido.

Si miramos más allá del folclore musical pintoresquista, habremos de hacernos aún más preguntas: ¿qué sucedía en las comarcas albacetenses con las ceremonias etno-musicales (danzas, bailes y otras ceremonias colectivas con música) desde el punto de vista organológico? ¿con que instrumentos musicales se desarrollaban estas funciones de música pú-

¹ Ver: JULIANO, M^a Dolores. Cultura Popular. Cuadernos de Antropología. Ed. Anthropos. Barcelona. 1986.

^{1,2} [...] *Los colectores de cantos populares, por ejemplo, no nos cuentan cómo es lo que existe o cómo ellos lo ven, sino que en su práctica selectiva de rescatar lo que juzgan valioso en el conjunto de la cultura deciden lo que «es», qué existe y qué no. Los recopiladores «autorizan» lo que debe existir, pues el pueblo anónimo dice, pero no sabe lo que sabe; no conoce su «auténtico» valor ni puede sospechar el valor de lo «auténtico».* Extraído de: “Los guardianes de la tradición: el problema de la «autenticidad» en la recopilación de cantos populares” Luis Díaz G. Viana. Departamento de Antropología de España y América C.S.I.C. Madrid, publicado por TRANS Revista Transcultural de Música. Nº 6, junio de 2002. editada por SIBE, Sociedad de Etnomusicología.
<http://www.sibetrans.com/trans/trans6/indice6.htm>

blica no vocal si los instrumentos melódicos actuales como el laúd español o el acordeón, tan manchegos, son invenciones –afortunadas- de finales del S. XIX no mucho más viejos que una guitarra eléctrica?^{2,1}

Y aún más, ¿es posible considerar las comarcas que configuran nuestra provincia como una excepción, como una ínsula dentro de un mapa organológico ibérico donde la dulzaina en diferentes variantes es omnipresente? ¿es aceptable una realidad musical recortada por causas extramusicales durante el siglo pasado por los folkloristas más reaccionarios a su imagen y semejanza?

El presente trabajo permitirá que cada oyente-lector saque sus propias conclusiones.

Para ello daremos un visión global desde el punto de vista geográfico y temporal del uso de la dulzaina o pita en las comarcas albaceñas y otras zonas aledañas de La Mancha. Los análisis mas minuciosos quizá queden , y esto es un deseo expresado en voz alta, para otros trabajos.

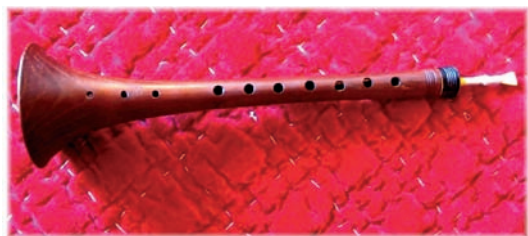
Hemos comenzado con una cita de Roberto Molina, no ya por su valor etnográfico sino porque ejemplifica una actitud necesaria para acercarse a estas músicas, y más en La Mancha: una actitud de sorpresa ante lo cercano, de no negar el misterio a lo cotidiano, al paisaje de cada día... con las raíces en la tierra natal y las ramas en lo universal.

2 Ver: “Los Instrumentos de púa en España” de J.J. Rey y A. Navarro (Alianza Música, Madrid 1993).

2.1 La primera guitarra eléctrica fue el modelo hawaiano Rickenbacker de 1932 y laúd español se difundió muy a finales del siglo XIX y principios del XX.

EL INSTRUMENTO LLAMADO DULZAINA

La dulzaina es quizá la relación entre tamaño y decibelios más espectacular de la historia de la música acústica. Precisamente su pequeño tamaño y su gran sonoridad son la causa de su expansión por todo el sur europeo (España, Italia, Francia, Turquía, Bulgaria, Croacia, Macedonia...), por el Norte de África (Marruecos, Argelia) por Oriente Medio... En Centroamérica (Méjico, Nicaragua...) también se encuentran aún ejemplares de esta familia de instrumentos llevados allí tras la colonización española.



Al-ghaita, chirimía del Norte de África. Colección D.A.V.

Es evidente que la funcionalidad social de este instrumento está basada en sus cualidades sonoras que lo hacen audible a muchos cientos de metros aún en las ruidosas ciudades actuales. En la inmensa mayoría de los casos la dulzainas siempre van acompañadas de

tambores u otros instrumentos que cumplen esa función sonora creando una antífona continua entre melodía y ritmo.



Bombarda de Bretaña. Colección D.A.V.

Organológicamente pertenece al grupo de los **oboes** por su embocadura de dos palas de caña atadas entre las que circula el aire insuflado. Esto, junto a su forma cónica le confieren su timbre agudo, penetrante y potente. Este timbre tan característico se debe a la fuerte presencia de los armónicos 5 y 3 (tercera mayor mas dos octavas y quinta justa mas una octava). Dicha distribución de armónicos cambia mucho a lo largo de la tesitura lo que hace que los graves sean muy plenos y los agudos silbantes y aflautados.

Los ejemplares más primitivos de este tipo de instrumentos³ –los oboes genéricos tradicionales- parece que empezaron a registrarse en las cuencas del Tigris y el Éufrates hacia el III milenio a.C. probablemente. En la antigua

³ Diccionario de instrumentos musicales. De Píndaro a Bach. Ramón Andrés. Bibliograf. 1995 (VOX)

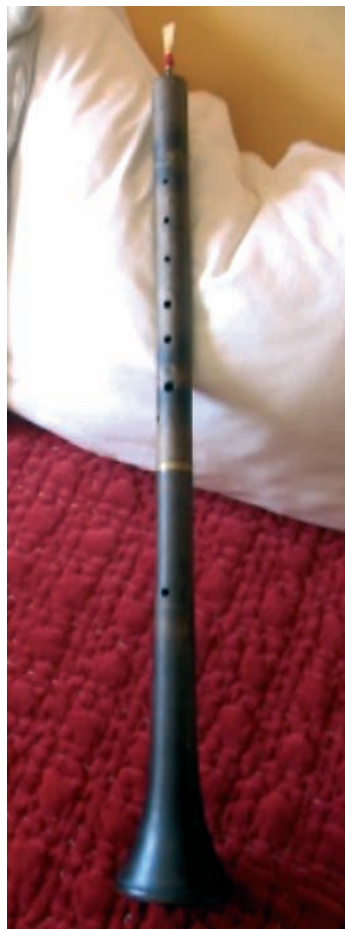


*Shehnai: oboe o chirimía de la India. (Debajo, al ghaita).
Colección D.A.V.*

Grecia el *aulós* era el representante primitivo de estos arcaicos oboes que fue denominado como *tibia* por la civilización romana. Arraigó mucho este instrumento entre los pueblos musulmanes en la forma que actualmente tienen, parecida a nuestras actuales dulzainas— que en Al-Andalus le llamaron en principio *zolami*. A través de estos pueblos andalusíes se introdujo en la península pero también fue incorporado al resto de Europa a través de las importaciones culturales de las Cruzadas medievales. Aún hoy, como se ha dicho anteriormente, existen instrumentos muy similares a nuestras dulzainas en el norte de África que reciben el significativo nombre de al-ghaita, el mismo nombre que se le da en algunas comarcas albaceteñas, en el maestrazgo, en el Bajo Aragón, en las tierras del Bajo Ebro y en muchas comarcas de Castilla.

Una cuestión complicada es la de la nomenclatura ya que varía temporal y espacialmente. Y hemos de tener en cuenta no solo que el mismo instrumento pudo llamarse en siglos anteriores de formas diversas sino que además parece haber nombres “reciclados” como probablemente le suceda al término “dulzaina”. Así pues hay que evitar a la hora de analizar

textos antiguos, que no estemos investigando la evolución histórica de un instrumento sino la de un término concreto.



*Chirimía renacentista.
Colección D.A.V.*

Antes del siglo XV los instrumentos de estas características eran conocidos probablemente como “albogues”⁴ aunque esta terminología se reserva ahora para instrumentos tradicionales de caña simple (clarinetes como la gaita gas-toreña o la alboka). Hasta 1461 en la *Crónica*

⁴ Ver. Op. Cit. Ant.

del Condestable Miguel Lucas no aparecerá en castellano la denominación “chirimía” –chiremía– de origen francés. Esta denominación es muy frecuente en los documentos históricos referentes a nuestra provincia –ver más adelante–. Con esta nomenclatura habremos de buscar nuestro instrumento durante el Renacimiento. En esta época los ministriles de chirimías eran los protagonistas de la “alta música”; la música interpretada al aire libre o en espacios muy amplios con gran volumen sonoro. Muy famosos debieron ser entonces los ministriles de El Bonillo del S.XVI, a los que nos referiremos en el apartado de fuentes historiográficas. Es en este siglo cuando los constructores de instrumentos parecen dar un salto cualitativo, creando familias enteras de cada instrumento desde los sobreagudos a los contrabajos, de forma que para ello necesariamente tuvo que darse un proceso de estandarización, imaginamos que marcando más la diferencia entre instrumentos rústicos y profesionales.

Es importante incidir en el término chirimía y en los instrumentos que designa ya que además de ser el término utilizado para la dulzaina aún hoy en muchas comarcas españolas y americanas, también es posible que la dulzaina actual sea la pervivencia popular y rural de todos aquellos instrumentos que se agrupaban bajo aquella denominación.

Creemos que no es apropiado asociar las características que se incluyen en algunos escritos referidos al término dulzaina durante los siglos XVI y XVII (Prattica di Musica, de Ludovico Zacconi, 1592, y Pietro Cerone en 1612)⁵ al instrumento que hoy denominamos de esa forma. En estos textos se menciona que las dulzainas pueden estar dotadas de numerosas llaves y que sin ellas su tesitura es menor. Esa descripción parece referirse a instrumentos cilíndricos y de

caña encapsulada, cuya octavación sí depende de ciertos artificios mecánicos, no de la presión de aire como en la dulzaina actual.

En el siglo XVII empieza a aparecer la denominación dulzaina como algo similar aunque quizá no igual a las anteriores chirimías (ver notas sobre el Quijote más adelante y en las citas de la introducción). Sebastián de Covarrubias en su “Tesoro de la Lengua castellana o española”, de 1611 define chirimía como:

Instrumento de boca a modo de trompeta derecha sin vuelta, de ciertas maderas fuertes, pero que se labran sin que tengan repelos porque en los agujeros que tienen se ocupan casi todos los dedos de ambas las manos. Tomó este nombre del griego [χειρ, χειρόζ], manus, y es menester para tañer la chirimía manos y lengua y aun traer bragas justas por el peligro de quebrarse, como traían los tibicines antiguos y los pregoneros. Y así no es mal consejo para ministriles y aun para cantores, el andar recogidos y abrigados. En la copla de los chirimías hay tiples, contraltos y tenores, y los tiples no tienen llave para los puntos bajos; acomódanse con el sacabuche que tañe los contrabajos.

No hay una entrada en el “Tesoro...” específica para dulzaina pero sí aparece en comentarios y definiciones de curioso interés. Por ejemplo en la entrada “Flauta” extraemos:

La música de flauta no es ejercicio ni entretenimiento de hombre noble, por cuanto priva de poder hablar teniendo ocupada la boca con el instrumento, y lo mismo se entiende de los demás instrumentos de boca, como chirimía, sacabuche, bajón, dulzaina, etc.

⁵ Op. Cit. Ant. P. 141.

Además de asumir nuestra escasa nobleza y nuestro indudable carácter villano, podemos observar que los conceptos de dulzaina y chirimía aparecen como instrumentos diferentes. Tengamos en cuenta que hubo otros instrumentos denominados “dulzaina” que nada tenían que ver con las actuales, probablemente usados para música culta y quizá de música baja, de poco volumen para espacios interiores.

En los Diccionarios de Autoridades del S. XVIII definen chirimía (D. Autoridades 1729) y dulzaina (D. Autoridades 1732) con características similares: forma abocinada, tres cuartas de longitud... probablemente un error en el diccionario, pero sitúa las dulzainas en entornos más populares⁶. La distinción entre los dos instrumentos relativa a su tamaño sí aparece en ediciones posteriores.

Probablemente el influjo de la música académica burguesa/urbana genera instrumentos y músicos de segundo orden que quedan circunscritos a entornos populares y rurales con dedicación semiprofesional en contraposición a los profesionales músicos urbanos adoptados por la sensibilidad burguesa que ejecutan instrumentos que evolucionan rápida y continuamente a la par que sus repertorios.

En la Península Ibérica nuestro instrumento, con pequeñas variantes territoriales, recibe

multitud de nombres: dulzaina (el más extendido: Castilla, Aragón, Euskadi (dultzaina), Navarra, País Valenciano (dolçaina) y sur de Cataluña...), gralla (Cataluña), xirimita (Alicante), gaita, ya comentado anteriormente, y **LA PITA** en Albacete, Cuenca y Murcia. El rol social de dulzainero es definido en Cuenca, Albacete y Murcia como **EL TÍO DE LA PITA**.

Analizando dulzainas antiguas conservadas en algunos municipios albacetenses y de otros lugares de la región, podemos decir que no existía un prototipo generalizado en cuanto a afinación: hemos podido observar tanto instrumentos afinados en torno a fa (nota más grave: sol 4 en piano) como en torno a sol (nota más grave: la 4)



“Dolçaina llarga” propia de las comarcas del interior de Castellón.
Colección D.A.V.

⁶ -Diccionario de Autoridades. 1732. Dulzaina: [*Instrumento músico a manera de trompetilla. Úsase en las fiestas principales para bailar: tócase con la boca, y es de tres cuartas de largo más o menos y tiene diferentes taladros en que se ponen los dedos. [...] Usaron mucho los Moros de este género de instrumento, y aún oy se usa mucho en los Reinos de Murcia y Valencia [...] Y cita además la, para los dulzaineros, famosa frase de don Quijote: ... una especie de dulzainas que parecen nuestras chirimías...*]

-Diccionario Academia Usual. 1817. Dulzaina: Instrumento de boca, especie de chirimía aunque más corta y de tonos más altos.

Es interesante citar aquí otra entrada para Dulzaina en otra edición del Diccionario de Autoridades, extraída de DÍAZ, Joaquín “Instrumentos Populares”, Castilla Ediciones, Serie: Temas didácticos de cultura tradicional. Valladolid. 1997.:

Dulzaina: [...] una flauta de cerca de media vara por la parte de arriba angosta donde tiene un bocel en que se pone la pipa por donde se comunica el aire y se forma el sonido. En la parte del medio tiene sus orificios o agujeros para la diferencia de los sones y por la parte inferior se dilata la boca como la de la chirimía y la trompeta. Úsase regularmente de este instrumento para hacer el son y acompañar las danzas en las procesiones.

aunque quizá el primer tipo es más habitual. Tanto en unos como en otros, la digitación básica da una escala “extraña” a los oídos modernos.

Otro instrumento conservado de entre los significativamente numerosos que aún se pueden ver en algunos domicilios de Villarrobledo y que perteneció a su Hermandad de Pastores, daba una escala similar pero aproximadamente dos tonos más aguda.

Estas características son habituales en los instrumentos de factura artesanal construidos

hasta finales del siglo XIX.

Externamente sí hay pautas morfológicas comunes: decoración basada en anillados de latón en la campana, ausencia de molduras hechas a torno y ausencia de llaves.

No hemos podido determinar los constructores de cada uno de estos instrumentos pero por su factura en ambos casos habría que datarlos a finales del S. XIX o comienzos del XX, aunque este tipo de dataciones son siempre dudosas.



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

Morfológicamente hemos querido que reúna características tanto de los instrumentos que hemos podido estudiar como del que se intuye en la fotografía “Los de la Gaita” de Escobar –ver sección fotos–

EL USO DE LA DULZAINA EN TIERRAS ALBACETEÑAS

La falta casi total de escritos anteriores al s. XX, e incluso la escasez de fuentes documentales en este siglo referentes a la tradición musical popular en nuestra provincia no nos permite tener una visión o descripción del estado de cosas en la etnomusicología histórica. Esto nos obliga a realizar inferencias a partir de datos indirectos que describan el instrumental musical, los usos del mismo y la valoración y función sociales que estos usos musicales tuvieron a lo largo de los siglos. Creemos que para ello será beneficioso tener un marco teórico de referencia sobre el que colocar nuestros datos como un puzzle con sentido y no como una mera sucesión de referencias históricas sin apenas valor descriptivo.

Para formar un cuerpo teórico válido en este apartado seguiremos parcialmente el modelo de investigación de Dale A. Olsen (Center for Music of the Americas (CMA), School of Music, The Florida State University, Tallahassee). En 1990 Dale Olsen⁷ desarrolló un modelo de análisis que combina la etnomusicología con la arqueología para lograr conocimiento científico de universos sonoros de culturas

ya desaparecidas. Nosotros adaptaremos este mismo modelo para el análisis de un hecho cultural casi desaparecido –el uso de la dulzaina– en una sociedad –rural– en regresión donde además durante medio siglo se ha modificado la autoimagen relativa a la identidad etnomusical con fines políticos. Este modelo de estudio se basa en la etno-arqueología e intenta responder a dos interrogantes: “1) ¿Qué tienen de culturalmente significativo los instrumentos y la iconografía relacionados con la música, los instrumentos o la práctica musical que se hallan perdidos en el tiempo? Es decir; ¿qué dicen de los usos musicales en desuso las representaciones pictóricas, escultóricas etc. en determinada comunidad? y 2) ¿de qué manera se puede obtener información etnomusicológica de los mismos?”. El desarrollo de este modelo y la contestación a dichas preguntas-objetivo se hace a través de varios procesos particulares: 1) **proceso arqueomusicológico**: el estudio organológico de los instrumentos antiguos encontrados en la investigación, 2) **el proceso iconológico-musical**, que comprende el estudio de las representaciones icónicas contemporáneas al objeto de estudio, 3) **el proceso**

⁷ “The Ethnomusicology of Archaeology: A Model for the Musical/Cultural Study of Ancient Material Culture,” Selected Reports in Ethnomusicology (Issues in Organology) 1990

historiográfico, o sea el análisis de los textos lingüísticos contemporáneos al instrumento objeto de estudio donde se lo describa o cite directa o indirectamente (crónicas históricas, libros de cuentas de ayuntamientos, concejos, hermandades, libros de censos, literatura de valor etnológico descriptivo...) y 4) **el proceso de analogía etnológica**, que consiste en el estudio comparativo de las culturas o los ámbitos geográficos actuales relacionados con el nuestro y que mantienen en vigencia esa misma práctica musical, el uso de la dulzaina como rol social tradicional, independientemente de los cambios acaecidos en cualquier entorno cultural.

Nosotros añadiremos algo de lo que Olsen no disponía puesto que su objeto de estudio son culturas desaparecidas hace siglos; las fuentes orales y mucho menos frecuentes: los primitivos registros fotográficos de finales del S.XIX y principios del XX.

En resumen, para tener una visión global del uso de la dulzaina en Albacete alejándonos de los tópicos superficiales y apriorísticos generados en el último siglo, trataremos de reunir los datos procedentes de estos procesos propuestos por Olsen y añadiremos otras fuentes de datos de las que disponemos:

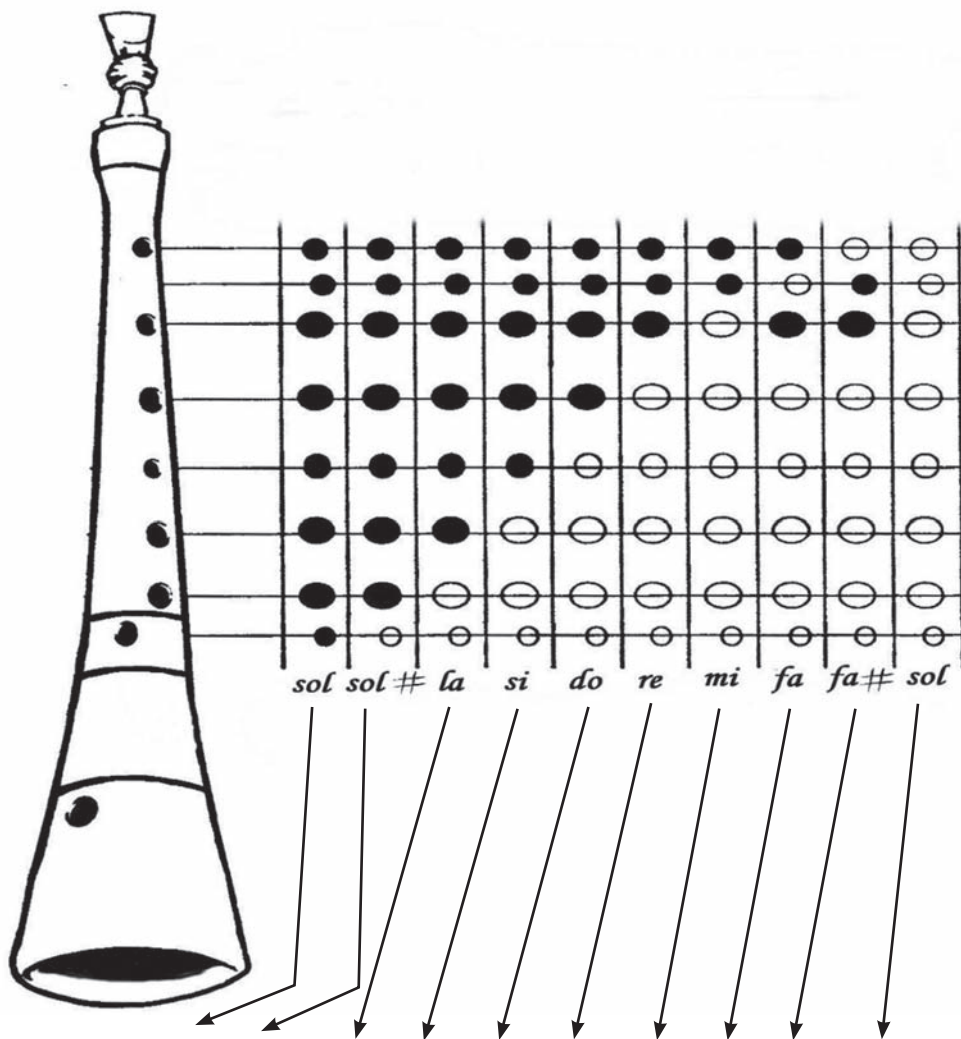
Proceso arqueomusicológico.	Instrumentos antiguos
Iconografía	Pintura y escultura.
Proceso Historiográfico	Archivos Históricos, Publicaciones especializadas en documentos históricos.
Proceso de analogía etnológica	Entornos culturales limítrofes
Fuentes Literarias	Literatura de valor etnográfico
Fotografía	Colecciones de fotografía histórica y particulares.
Testimonios orales	Entrevistas de campo a informantes sobre el instrumento



Dulzaineros del Alto la Villa. Foto: Carmen Gil.

ANÁLISIS DE OBJETOS MUSICALES –DULZAINAS

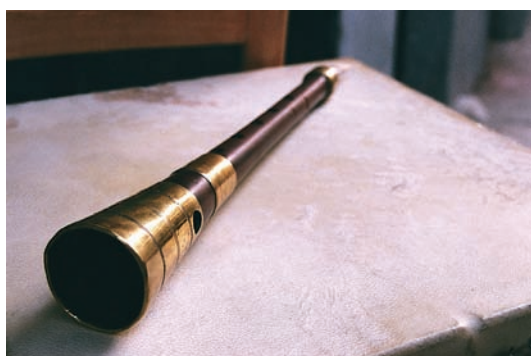
Mediciones realizadas por David Sequí (Dulzaineros del Alto la Villa)



POSICIONES	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	ENSAYOS
Frecuencias (Hz)	388	412	442	465	532	579	666	702	720	793	n° 1
	393	414	439	480	537	594	678	717	724	792	n° 2
	386	408	442	480	537	590	673	710	722	792	n° 3
	Etc.
VALORES OBTENIDOS	389	411	441	475	535	588	672	710	722	792	

Bajo este epígrafe hemos realizado un modesto estudio que pretende analizar la respuesta física de un ejemplar antiguo de dulzaina al que hemos tenido amplio acceso y que se conserva en la localidad de Cardenete, Cuenca.

Se trata de una dulzaina afinada en sol –nota grave: sol– de madera con guarniciones de latón dorado con grabados ornamentales, de origen desconocido y que pudo ser construida a finales del siglo XIX.



En este estudio hemos realizado diversas mediciones del tono en hertzios dado por cada una de las posiciones básicas de la dulzaina, comparando los resultados con los esperados teóricamente en una escala temperada moderna establecida con el La a 440 Hz como nota de referencia.



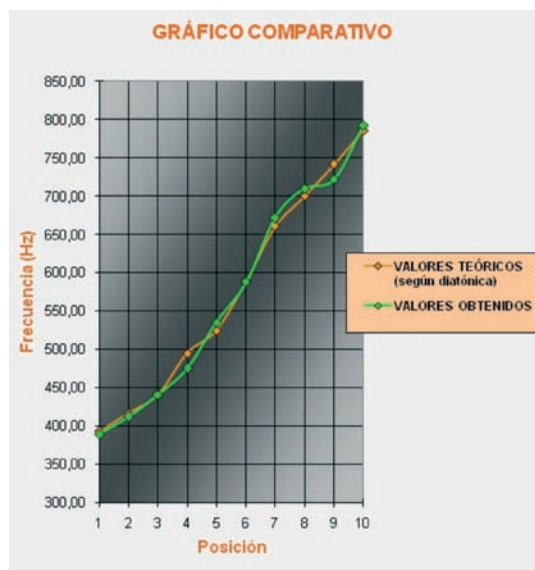
Esta medición ha sido realizada en diversos ensayos por cada posición de dedos, estableciendo la media de cada ensayo. Este procedimiento trata de prevenir en cierta medida las variaciones de frecuencia debidas a la emisión inconstante de la presión de aire sobre la caña que cualquier músico emitiría.

Los valores teóricos que cabría esperar en un instrumento “moderno” con La: 440 Hz, serían:

NOTA	OCTAVA				
	Frecuencia Hz				
	2 ^a	3 ^a	4 ^a	5 ^a	6 ^a
DO	65,41	130,81	261,63	523,25	1046,50
DO #	69,30	138,59	277,18	554,37	1108,73
RE	73,42	146,83	293,66	587,33	1174,66
RE #	77,78	155,56	311,13	622,25	1244,51
MI	82,41	164,81	329,63	659,26	1318,51
FA	87,31	174,61	349,23	698,46	1396,91
FA #	92,50	185,00	369,99	739,99	1479,98
SOL	98,00	196,00	392,00	783,99	1567,98
SOL#	103,83	207,65	415,30	830,61	1661,22
LA	110	220	440	880	1760
SI b	116,54	233,08	466,16	932,33	1864,66
SI	123,47	246,94	493,88	987,77	1975,53

Por lo tanto, si representamos gráficamente las diferencias entre los valores teóricos obtenidos y los obtenidos experimentalmente, podremos observar en qué grados y con qué magnitud, una dulzaina antigua podría separarse de la afinación que hoy consideramos como “adecuada”:

<i>Diferencia</i>	
<i>(Referencia Moderna Dulzaina Antigua)</i>	
<i>Posición</i>	
1. Sol (3ª octava del piano)	-3,89
2. Sol #	-4,92
3. La	0
4. Si	-20,01
5. Do	10,89
6. Re	-1,00
7. Mi	11,58
8. Fa	9,62
9. Fa #	-19,67
10. Sol (4ª octava del piano)	6,56



En este gráfico podemos observar que es un instrumento de buena factura y realizado con criterios de sonoridad propios de los instrumentos tradicionales. La diferencia fundamental la hallamos en el tercer grado de la escala del instrumento –posiciones 4 y 5– en las notas si y do. Esta nota “SI” de la dulzaina (475 Hz) se encuentra por debajo del Si moderno (493 Hz) , pero sin llegar al Si bemol

(466 Hz). Esta diferencia parece compensarse con la siguiente nota, Do, que sube por encima del valor teórico moderno para casi coincidir en el siguiente grado (Re, posición 6).

Esta pauta de afinación que difiere de la de los instrumentos modernos o temperados –nuestro ejemplar analizado no es ni mucho menos un caso único–, es un rasgo muy arcaico que a los oídos modernos no acostumbrados puede hacerles juzgar al instrumento como “desafinado”, pero nada más lejos de la



realidad. Se trata más bien de concepciones estéticas diferentes de la misma forma que las proporciones armónicas en pintura, escultura o arquitectura, las proporciones o el cromatismo juzgados como perfectos han cambiado mucho a lo largo de los siglos sin que estos o aquellos cuadros estén “mal pintados”.

De cara al futuro, sería interesante comparar este sistema de afinación con otras escalas históricas –pitagórica, natural...– así como con otros instrumentos que pueden haber conservado las afinaciones antiguas (como por ejemplo la gaita sanabresa o la gaita alistanas de las tierras zamoranas).

Asimismo, la recuperación de este tipo de afinaciones y su coexistencia con dulzainas fabricadas con escalas actuales sería una línea de trabajo bastante interesante para ser desarrollada en los próximos años... *obviamente también habría que “educar” los oídos modernos del personal para no ser vilipendiados públicamente...*

PROCESO ICONOLÓGICO MUSICAL

Consiste en el análisis de representaciones pictóricas y escultóricas localizadas en nuestra provincia en que aparece la dulzaina.

El estudio de este apartado nos aporta datos referidos a la presencia del instrumento en la época en que se realizó la obra artística en particular y a su valoración social a través del análisis de los entornos en que aparece representado nuestro instrumento.

En este apartado hemos de tener en cuenta el grado variable de abstracción que suponen las obras escultóricas o pictóricas: rara vez la representación realista deja fuera de toda duda la identificación del instrumento, máxime cuando se trata de pintura de tipo popular. Así pues la identificación se basará en variables como tamaño relativo del instrumento, formas de agarrarlo, conicidad, embocadura, entorno representado... es decir siempre tendremos que superar ese grado de abstracción que supone la representación artística.

Nos centraremos en tres fuentes fundamentales: a) las representaciones de ministriles en la Iglesia de La Trinidad de Alcaraz. b) Las representaciones pictóricas de la ermita de Belén de Lietor y c) las pinturas de la Ermita de la Virgen de La Fuente de Munera.

LA TRINIDAD, ALCARAZ



Estas esculturas del S. XVI forman parte de los arcos que enmarcan la puerta de acceso principal al templo.

En estas representaciones escultóricas podemos observar dos representaciones de chirimías cortas –realizadas en los siglos de esplendor de todas las modalidades de chirimía– en desigual estado de conservación.

Es difícil y aventurado extrapolar características técnicas de los instrumentos basadas en estas representaciones debido a que el proceso artístico de creación supone un cierto grado de idealización y abstracción que menoscaba la validez de las conclusiones. En cualquier caso lo verdaderamente importante es la propia representación como elemento arquetípico de

la vida musical del siglo XVI que además está corroborada con datos históricos que veremos más adelante.



En otra iglesia de la localidad de Alcaraz, en la de San Miguel, podemos encontrar otro elemento de iconografía musical de gran interés y que representa otro de los instrumentos de la familia de los oboes más popular en toda Europa hasta el siglo XVII como mínimo: la gaita de odre, una chirimía con depósito de aire que aquí aparece manipulada por un cerdo, representación muy habitual desde la Edad Media.

ERMITA DE BELÉN, LIÉTOR

Pero la joya iconográfica de nuestra provincia en lo que a música se refiere, es la Ermita de Belén de Liétor, en la Sierra del Segura. Es importante no sólo por la cantidad de instrumentos –entre ellos dulzainas y chirimías– representados en los frescos de sus paredes sino por la factura absolutamente popular casi “naif” de las pinturas. Los autores de estas obras eran gente sin formación pictórica académica que representaban en sus obras imágenes religiosas adaptadas a su época, el S. XVIII, en cuanto a estética general, indumentaria de los individuos



representados y por supuesto en cuanto a los objetos musicales que reflejan.

En estas dos imágenes situadas en la nave central, a la derecha del altar, podemos ver dos dulzainas manejadas por ángeles músicos. Estas dulzainas parecen ser de diferente factura, pero claramente tronco-cónicas con acabados desiguales: una de ellas tiene una moldura torneada en la copa y la otra termina en un anillado probablemente metálico –en esta última la identificación del instrumento puede ser algo dudosa–. Más allá de esto sería muy complicado hacer ninguna afirmación.



En el camarín de la Virgen hay representada toda una orquesta de músicos: dos violas, dos cantores, un bajoncillo (antecesor del fagot), un arpa y lo que parece (¿?) ser una chirimía:

En este caso es difícil determinar si se trata de una chirimía o de una abstracción de instrumento de viento arquetípico. En todo caso las características identificables: conicidad progresiva y gran estrechamiento hacia la embocadura nos inducen

a pensar que se trata de una chirimía soprano. El uso de chirimías en aquél tiempo estaba en retroceso en las ciudades a favor de los oboes más complejos, de forma que las chirimías-dulzainas empezaban a quedar relegadas a los entornos populares y campesinos.



de septiembre- en 1967 parece que fueron “repintados” sobre los motivos originales⁸ y algunas figuras han sufrido evidentes transformaciones tras este proceso. Aún así, y por el valor organológico que pudieron tener las pinturas originales, queremos traer aquí algunos detalles de este coro musical. En la primera imagen (Fig. 1) encontramos un instrumento de pequeño tamaño, de sección cónica y gran acampanamiento. Además el ángel músico parece digitarlo pues el instrumento parece poseer agujeros a lo largo de su longitud. Esto lo hace incompatible con la representación de una trompeta y sugiere un

ERMITA DE LA VIRGEN DE LA FUENTE, MUNERA

Otro templo en el que podemos encontrar representaciones iconográficas de interés para nuestro estudio es la ermita de la Virgen de La Fuente en Munera. Aquí todo el espacio de la bóveda del altar mayor está pintado con frescos que representan un grupo bastante grande de ángeles músicos en torno a las figuras centrales que representan la Anunciación. Hay que tener en cuenta que estos frescos, si bien datan del año 1751 –época en la que hay constancia de la contratación de dulzaineros para las fiestas de esta advocación munereña



⁸ La sustitución de trozos de instrumentos “raros” en nuestra época, v.g. un arpa, por alas de ángeles en posiciones imposibles, dejando el instrumento con sus cuerdas enganchadas en el vacío parece que sostiene la idea de que ese instrumento ya estaba en el mural anteriormente y que fue “apañado” con la mejor intención por alguien no muy versado en instrumentos antiguos.

instrumento con enorme parecido a nuestras dulzainas. ¿Fue el pintor original testigo del quehacer musical de los dulzaineros contratados para las festividades de la Virgen de la Fuente en el siglo XVIII?

Con las mismas características pero de mayor tamaño aparece otro instrumento tañido por otro músico cerca del anterior que también muestra agujeros de digitación a lo largo de su longitud.

Vista parcial de la bóveda con el arpa “imposible”.



PROCESO HISTORIOGRÁFICO

En este apartado ofreceremos un mínimo recorrido por datos musicales recogidos por publicaciones del Instituto de Estudios Albacetenses acerca de la sociedad, la economía y la política en las comarcas albacetenses desde el siglo XV en adelante. Un trabajo más profundo y pormenorizado implicará recurrir directamente a las fuentes documentales del Archivo Histórico Provincial de Albacete y del Archivo Diocesano para rastrear los documentos referentes a gastos festivos de los concejos, libros de fábrica de hermandades, censos y en general todos los tipos de documentos susceptibles de contener datos relevantes para nuestro objeto de estudio.

No podemos ofrecer aquí más que una breve muestra del tipo de datos que tendremos que conseguir tras un trabajo más profundo.

Hemos decidido incluir aquí las referencias que hemos encontrado relacionadas con las diferentes denominaciones del instrumento a lo largo del tiempo. En algunos casos el contexto del hecho descrito podría hacernos pensar con alguna precisión en la naturaleza exacta del instrumento al que se refiere –entorno popular o culto, características del evento, otros instrumentos acompañantes...– pero en todo caso, lo mejor es que el lector pueda hacerse por sí mismo la idea que considere certera.

Como acercamiento citaremos los siguientes ejemplos:

Chinchilla: 1407 en febrero y marzo hacen asiento como pobladores de la villa de Chinchilla dos profesionales de interés para el bien común por lo que no pagarán impuestos: *Antón Ruiz* y *Guillem de Xevencia* gaiteros de profesión. Son contratados por el Ayuntamiento - se les pagará en paños (tinto y buriel) y se les autoriza a tocar en bodas tanto juntos (50 maravedís) o por separado (20 maravedís).

Aurelio Pretel, Chinchilla Medieval, IEA

Este dato, si bien incierto por la nomenclatura, tiene un gran valor porque describe la función social que tendrán estos músicos, su gran valoración por el pueblo –ya que no pechaban impuestos– e incluso su salario. Además podemos inferir cuestiones relativas a su ejecución musical: podían tocar juntos o por separado –¿acompañados de percusión?: es habitual que se contratase al gaitero-dulzainero, asumiendo que ya se ocuparía él de llevar su tamborilero–. Para poder tocar juntos probablemente dispondrían de instrumentos profesionalizados donde la afinación conjunta fuese factible. Pero, ¿serían gaitas de odre o

sin él, como nuestras dulzainas actuales? Otra opción aparece con frecuencia en la iconografía pictórica de la época en forma de dúos de chirimía-dulzaina y gaita de odre. Este tipo de formación ha pervivido hasta nuestros días en Cataluña (cobla de tres quartans) y muchas regiones de Francia (Occitania, Bretaña...).

Albacete: 1583 se libraban a estos dos plateros (Pedro Enciso y Gabriel Hernández) “300 reales por unas fiestas e ynbinçiones que hicieron..., dosçientos reales y cien reales por la música de **chirimías y sacabuches** que truxeron a su costa de Ayora para dicha fiesta.” (fiestas del Corpus)

Alfonso Santamaría Conde: Artesanía y oficios artísticos en Albacete entre los siglos XVI y XVII. Carpinteros, Pintores y Plateros, Revista Al Basit nº23 julio 1988.

Chirimías y Sacabuches (antecesor del trombón de varas) fueron durante muchos años los instrumentos habituales en la música alta. Formaban parte fundamental de las procesiones y actos religioso-festivos en la calle, en los bailes populares y en el interior de las iglesias donde se sabe que habitualmente sustituían o doblaban a todas o a algunas de las voces que componían el coro de cantores. Mención aparte merecen las “ynbinçiones”, invenciones, que cada gremio estaba obligado presentar so pena de multa en la procesión del Corpus. Consistían en representaciones que unían teatro, danzas (de palos, de espadas, de “caballeretes”, de hachas (antorchas), de gitanillas....) y música habitualmente interpretada con **chirimías**, atabales,– y, con frecuencia, **sacabuches**.

Con frecuencia estos instrumentistas no eran de la localidad en la que aparecen documentados sino que eran traídos de fuera como músicos profesionales o semiprofesionales. Este hecho queda bien reflejado en las siguientes líneas:

Alcaraz. S. XVI

...la música profana y parte de la sacra correría en la segunda mitad del S.XVI, a cargo de algunos “ministriles” casi siempre traídos de fuera de Alcaraz.

Aurelio Pretel: “Alcaraz en el siglo de Andrés de Vandelvira, el bachiller Sabuco y el preceptor Abril” IEA 1999 pp 60-61

En esta época era muy prestigioso el grupo de **chirimías** de **El Bonillo** que además de tocar en su pueblo eran contratados por localidades como Alcaraz para tocar en sus fastos y para enseñar a tocar la chirimía a los aprendices alcaraceños.

Años después esta tradición de chirimía en El Bonillo sigue en vigor a pesar de los diversos avatares y crisis económicas. Sobre ello extraemos el siguiente párrafo:

El Bonillo. S. XVII

[...] la gran preocupación de las autoridades de **El Bonillo** [...] es cómo celebrar con “ornato y decencia” la procesión del Corpus, para la que, en 1618, los reyes autorizan a gastar de los propios la cifra de 60 ducados cada año, a fin de mantener la Cofradía del Corpus y “la banda de música” que diríamos hoy (había en El Bonillo hasta cinco personas expertas en tocar la chirimía, que solían actuar en procesiones y otras fiestas sacras, como las romerías a las varias ermitas de los alrededores [...]).

Privilegios de El Bonillo del S. XVI. Estudios y Transcripciones. IEA “Don Juan Manuel” Diputación de Albacete. Villazgo de El Bonillo: precedentes, proceso y consecuencias. Aurelio Pretel Marín. Albacete 2001.

Parece evidente el carácter inherente a este tipo de celebraciones que tenía la música de

chirimías y cómo eran necesarias para dotar de normalidad y dignidad a este tipo de eventos socio-religiosos, que por cierto perviven hoy en día, como la Romería a **Sotuélamos**.

Más datos aparecen con motivo del paso en 1586 del rey Felipe II por Albacete, todo un acontecimiento en nuestra ciudad y en los municipios circundantes. El acompañamiento musical de estos actos corrió, como hemos visto que era habitual, a cargo de músicos de **chirimía y sacabuches** tanto locales como traídos de comarcas cercanas (Villanueva de la Jara, Zarra, Jarafuel...). Para ello se desembolsó la cantidad de 10.756 maravedíes.

Albacete 1586

[...] por mandato del gobernador del marquesado se hizo un juego de ministriles, es decir, un espectáculo público de músicos de instrumentos de viento: **sacabuches, chirimías y dulzaina**, para lo que se mandaron hacer ocho libreas de holandilla y oropel [...] También vinieron de Villanueva de la Jara un tal Alonso Pérez y un Gregorio Pérez, a los que se les pagaría más tarde “*por la música de los sacabuches y chirimías con que sirvieron en la venida de su majestad*”.

El paso de Felipe II por Albacete en 1586. Alfonso Santamaría Conde. Separatas

de AL-BASIT. Revista de Estudios Albacetenses. Segunda época. Año IX. Nº12. Diciembre 1983.

Munera 1756.

[...] No sólo la Villa Cerrada sino su Común, desea el que a esta Soberana Patrona, se le hagan en el modo posible fiestas por el día que ha habido costumbre como es el 21 de septiembre, y para que tenga efecto este deseo, de un acuerdo todos estos señores decretaron que estos festejos se hagan para ese día en la siguiente forma: lo primero dos comedias, _; segundo, porción de pólvora hasta la cantidad que se acuerde; tercero, función de iglesia con un sermón; cuarto, caridad; quinto, **dulzaina**. [...] Munera, 28 de julio de 1756.

Extracto del antiguo Voto de la Villa de Munera, tomado de “*Munera por dentro*” de Enrique García Solana, Cronista de la Villa de Munera. En este texto, García Solana describe cómo en el documento original del siglo XVIII aparece la mención a la dulzaina subrayada y destacada, interpretando que la presencia de este instrumento era habitual en aquellos tiempos en el municipio.

PROCESO DE ANALOGÍA ETNOGRÁFICA

Trataremos de analizar aquí si existen diferencias significativas en cuanto a la naturaleza del rol de dulzainero en las diversas comarcas que rodean la provincia de Albacete y que tienen vigente una más o menos sólida tradición dulzainera.

Hay que tener en cuenta un dos factores importantes:

-Las comarcas culturales, naturales e incluso históricas están en muchas ocasiones partidas de forma artificial por la división provincial de 1833, de forma que en relación al análisis de la música tradicional, los límites provinciales no tienen necesariamente un valor diferenciador.

-En nuestro territorio no existen las “islas” folklóricas: no puede entenderse una gran comarca de sencilla orografía como un ente folklórico aislado de su entorno y sin una dinámica de influencias mutuas con el exterior a lo largo de los siglos.

Estos presupuestos crean realidades musicales con semejanzas y diferencias que a veces se maximizan o minimizan en función de intereses espurios ajenos a la realidad de la música tradicional.

En las comarcas del antiguo reino de Aragón que hoy constituyen el País Valenciano, la dulzaina valenciana –dolçaina, xirimía, gaita o xirimita- se ha convertido en los últimos

años en un elemento asociado a la identidad nacionalista. Esto a su vez ha provocado tal auge del instrumento (escuelas municipales, titulaciones oficiales, innumerables “collas” o grupos de dolçainers...) en ese territorio que,



Dulzaineros del Alto la Villa. Foto: Carmen Gil

finalmente, sí se ha convertido en símbolo identitario. Pero ¿existen diferencias entre la función de los dulzaineros en ese territorio levantino y en Castilla?... realmente las diferencias se circunscriben al repertorio, obviamente, pero no a la función que desempeñan en las festividades los dulzaineros.

En las comarcas murcianas colindantes con las de la provincia de Albacete la dulzaina –“el tío la pita”, como en Albacete y Cuenca- tuvo siempre un arraigo muy importante, hasta el punto de que, como hemos citado anteriormente, el Diccionario de Autoridades de 1732, menciona el Reino de Murcia, junto con el de Valencia, como los lugares donde se podía escuchar frecuentemente el sonido de la dulzaina. Entre los municipios donde aún hoy se emplea la dulzaina y que están vinculados al sureste albaceteño podríamos mencionar a Caravaca de la Cruz con sus gigantes y cabezudos bailando al son de la pita como uno de los ejemplos más significativos.

En las comarcas de Cuenca limítrofes con Albacete la dulzaina también ha sido y es un elemento esencial en la fiesta. Compartimos además con estas zonas conguenses los mismos músicos históricos que en el caso de “la pita del Cañavate” ha dado lugar a arquetipos de músicos tradicionales que, como hemos visto, han quedado reflejados en coplas y refranes. Además hay esquemas melódicos habituales casi en toda la provincia que también se dan en las comarcas albaceteñas. Es por tanto la provincia de Cuenca con la que más elementos compartimos: idéntica funcionalidad social del instrumento –como en casi toda la península–, algunos dulzaineros históricos en común –la pita del Cañavate, Claudino Oñate...–, melodías idénticas en algunos casos y repertorios relacionados en otros –ver sección de partituras–.

Esa función social común de la dulzaina en



Dulzaineros del Alto la Villa. Foto: Carmen Gil

todas las comarcas de la península Ibérica donde se toca tiene, entre otras y con pequeñas variantes locales, las siguientes características:

-Se trata de un instrumento más social que individual: su uso tiene más que ver con la participación colectiva, con la representación colectiva de sentimientos de regocijo, de fiesta, de respeto religioso, de solemnidad o de frivolidad compartida, que con el disfrute privado del músico, que queda en un segundo plano.

-El esquema de formación musical más sencillo, instrumento melódico y base rítmica.

-Se rige –sobre todo se regía en épocas pasadas– por unas normas sociales bien establecidas y relativamente estables a lo largo de los años (cuándo tocar, qué tocar, en qué momentos y lugares es apropiado y adecuado...)

-Forma parte fundamental de rituales de religiosidad popular formando un continuo desde el sustrato histórico del paganismo con una estética común en casi toda la península: danzas rituales de palos o espadas, de arcos, de caballos, de cintas... con un significado alegórico que las comunidades actuales –danzantes incluidos- rara vez conocen y comprenden.

-En la mayoría de los casos, los dulzaineros no forman parte de la colectividad del pueblo –es forastero– más que durante las fiestas, renovando el compromiso de asistencia de año en año y creando “territorios de influencia” de cada dulzainero o de cada saga de dulzaineros. Esta relación se rompe modernamente, primero por la falta de dulzaineros y segundo por la falta de ritualidad de las festividades actuales donde la superficial y falsa renovación de las programaciones festivas es algo promovido desde las políticas locales y dificultan la creación del verdaderas señales de arraigo e identidad entre el pueblo “moderno” y sus festividades.

-La fiesta tradicional se identifica con la presencia de la dulzaina y el dulzainero: comienza con la llegada del mismo y queda anunciada en su pasacalles y va marcando cada elemento del ritual festivo: la diana, la procesión, la romería, las danzas rituales, las subastas, los bailes de bandera...

-Dentro del rito convierte con su presencia en trascendentes los actos ofrecidos a la divinidad y les da significado y sensación colectiva de autenticidad y de identidad: “nuestra fiesta”, “nuestras danzas”...

Como vemos se puede establecer una gran homogeneidad en cuanto al papel que en la comunidad tiene el dulzainero a lo largo de la enorme diversidad histórica y cultural de las comarcas ibéricas en que la dulzaina está o ha estado presente. Albacete y

La Mancha están inmersas plenamente en este ámbito geográfico dulzainero diferenciándose de otras comarcas vecinas únicamente en el devenir histórico más reciente; como ya hemos mencionado:

- emigración y despoblación,
- infravaloración de lo rural y “lo manchego” vivido como de rango inferior a “lo urbano”,
- la pujanza de las nuevas estéticas y tecnologías musicales,
- la “deslocalización” de los hechos etnomusicológicos cuando se establecieron los tipismos folklóricos de las regiones vecinas: recordemos si no, el comentario de la dirigente de asuntos folklóricos albaceteños durante el franquismo, Carmen Ibáñez, al respecto de las danzas de Chinchilla en su cancionero manchego: “Chinchilla es rara hasta en eso” (¿?!)... Inquietante.



*Dulzaineros del Alto la Villa en Morella (Castellón)
Foto: Carmen Gil*

FUENTES LITERARIAS: REFERENCIAS A LA DULZAINA EN EL QUIJOTE

El valor etnográfico de la lectura de El Quijote está fuera de toda duda y es un privilegio enorme el que disfrutamos en La Mancha de poder ver reflejada la realidad cultural popular manchega e hispánica del S. XVII en un libro como este.

La dulzaina también tiene presencia en este texto cervantino. Transcribimos las citas relevantes para nuestro estudio:

Capítulo XXVI, II Parte:

[...]

—Eso no —dijo a esta sazón don Quijote—; en esto de las campanas anda muy impropio maese Pedro, porque entre moros no se usan campanas, sino atabales y un género de dulzainas que parecen nuestras chirimías [...]

Esta cita está extraída de la narración de un titiritero que cuenta la historia de dos amantes cristianos fugados de tierras moras con la consiguiente algarada que esta huida provoca.

Y efectivamente, Cervantes por boca de Don Quijote está aquí muy acertado y muestra tener conocimiento de los usos musicales del norte de África, al menos en lo que se refiere la utilización de un instrumento semejante a la dulzaina/chirimía en uso en aquel momento. Es interesante y probablemente significativa

la analogía que establece entre los dos tipos de instrumentos (chirimías y dulzainas), que ilustra la posible vinculación entre los términos lingüísticos y la realidad organológica que determinan.

Atendiendo a las correcciones hechas por Don Quijote, la narración continúa:

—Miren cuánta y cuán lúcida caballería sale de la ciudad en seguimiento de los dos católicos amantes, cuántas trompetas que suenan, cuántas dulzainas que tocan y cuántos atabales y atambores que retumban; témome que los han de alcanzar y los han de volver atados a la cola de su mismo caballo, que sería un horrendo espectáculo.

Interesantísima la descripción que aquí se hace de la percusión histórica empleada para el binomio dulzaina-percusión, que, atribuida a la persecución musulmana de los amantes, no deja de ser una proyección de los usos de la época en Castilla.

Capítulo XXXV, II Parte:

Donde se prosigue la noticia que tuvo don Quijote del desencanto de Dulcinea con otros admirables sucesos.

[...] pero al punto que llegó el carro a estar frente a frente de los duques y de don Quijote, cesó la música de las chi-

rimías, y luego la de las arpas y laúdes que en el carro sonaban [...]

En la espectacular burla creada para mofarse de Don Quijote, a modo de las invenciones de los autos sacramentales de gran teatralidad religiosa del renacimiento, las chirimías cumplen su función de instrumento de calle dando solemnidad a la llegada del carro.

[...] Apenas dijo estas últimas palabras Sancho, cuando volvió a sonar la música de las chirimías y se volvieron a disparar infinitos arcabuces, y don Quijote se colgó del cuello de Sancho, dándole mil besos en la frente y en las mejillas. [...].

Finalizando la escena casi teatral anterior y en su final alegre, las chirimías abandonan su tono solemne para dar paso al acompañamiento de la alegría desbordada. Alegría y solemnidad son las dos emociones fundamentales que constituyen el fin último de los instrumentos populares de calle entonces y ahora. Y ese cambio de registro es una habilidad primordial del buen músico popular, más allá del virtuosismo técnico que es deseable, quizá necesario, pero nunca suficiente.

Capítulo XLVII, II Parte

Donde se prosigue cómo se portaba Sancho Panza en su gobierno

Cuenta la historia que desde el juzgado llevaron a Sancho Panza a un suntuoso palacio, adonde en una gran sala estaba puesta una real y limpiísima mesa; y así como Sancho entró en la sala, sonaron chirimías y salieron cuatro pajes a darle aguamanos, que Sancho recibió con mucha gravedad.

En la insula Barataria, que es una imitación bufa de la suntuosidad de la corte, las chirimías cumplen la función de anunciar entradas, salidas de personajes principales, siempre con el

objetivo de ahondar en la hilaridad del engaño a Sancho.

Capítulo LXI, II Parte

De lo que le sucedió a don Quijote en la entrada de Barcelona, con otras cosas que tienen más de lo verdadero que de lo discreto

[...] y no tardó mucho cuando comenzó a descubrirse por los balcones del Oriente la faz de la blanca Aurora, alegrando las yerbas y las flores, en lugar de alegrar el oído, aunque al mismo instante alegraron también el oído el son de muchas chirimías y atabales, ruido de cascabelles, «trapa, trapa, aparta, aparta» [...] Dentro sonaban clarines, trompetas y chirimías, que cerca y lejos llenaban el aire de suaves y belicosos acentos. [...] Con palabras no menos comedidas que estas, le respondió el caballero, y, encerrándole todos en medio, al son de las chirimías y de los atabales, se encaminaron con él a la ciudad [...]

Encontramos aquí el término ambivalente de chirimía en entornos netamente urbanos, tocando lo que hoy sería una diana o una albada, anunciando desde por la mañana el ambiente de fiesta. Finalmente, recibimiento de los anfitriones a la “flor de la caballería” y un acompañamiento de autoridades al son de las chirimías y los atabales hasta la ciudad.

Capítulo LXIII

De lo mal que le avino a Sancho Panza con la visita de las galeras, y la nueva aventura de la hermosa morisca

[...] El cuatralbo, que estaba avisado de su buena venida, por ver a los dos tan famosos Quijote y Sancho; apenas llegaron a la marina, cuando todas las galeras abatieron tienda, y sonaron las chirimías; arrojaron luego el esquife al agua, [...]

Capítulo LXIX

Del más raro, y más nuevo suceso que en todo el discurso desta grande historia avino a don Quijote

Ya, en esto, se había sentado en el tímulo Altisidora y al mismo instante sonaron las chirimías a quien acompañaron las flautas y las voces de todos que aclamaban:

— ¡Viva Altisidora, Altisidora viva!

De nuevo las chirimías subrayando la alegría efusiva del desenlace de la trama. Un uso acorde a las modas teatrales de la época.⁹

Cerramos este epígrafe con una cita que, si bien no menciona directamente ni dulzainas ni chirimías, si incluye otra denominación –gaita

zamorana– con la que, según diversos organólogos, históricamente –y quizá equívocadamente– se ha designado al instrumento. Por otra parte es una enumeración tan magnífica de instrumentos de tipo pastoril que no nos resistimos a incluirla aquí:

— ¡Válame Dios —dijo don Quijote—, y qué vida nos hemos de dar, Sancho amigo! ¡Qué de churumbelas han de llegar a nuestros oídos, qué de gaitas zamoranas, qué tamborines, y qué de sonajas, y qué de rabeles! Pues qué si destas diferencias de músicas resuena la de los albogues! Allí se verán casi todos los instrumentos pastorales.

⁹ Ver: “La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro” J. M^o Ruano de la Haza. Ed: Castalia. Madrid. 2000

FOTOGRAFÍA HISTÓRICA



Detalle de la fotografía de Escobar en las primeras décadas de siglo XX. En ella aparecen Crispulo –dulzainero- y Juanillo –tambor- que fueron hasta su vejez los dulzaineros oficiales de Pozohondo. Su papel consistía en tocar anualmente la danza de San Juan, el 24 de junio. Se trata ésta de una

danza de procesión con alegorías a la vida de San Juan.

Crispulo también tocaba para los niños de Pozohondo, que disfrutaban mucho de su música durante todo el año. A cambio, los críos le llevaban “algo” para comer. Habitualmente uno de sus manjares: culebras (¡!) para ser asadas.



Esta otra fotografía es también de Escobar., realizada durante una cabalgata de apertura de la Feria de Albacete.

No hemos podido determinar quiénes son los dulzaineros que aparecen en foto pero parece tocar una dulzaina del tipo “valenciano”.

FUENTES ORALES: CASOS PARTICULARES DE TRADICIÓN DULZAINERA

LEZUZA

Las danzas a la Virgen de la Cruz

(Los datos presentados a continuación se han obtenido gracias a la colaboración de muchos vecinos de Lezuza a lo largo de varios años de relación musical y extramusical con este municipio. Como informantes principales hemos de destacar a: Víctor Aparicio Ortiz, “El Tordo”, de 76 años, hijo de maestro de finales danzas del S. XIX, danzante de niño y maestro de danzas durante más de treinta años y también Juan Manuel Padilla Hernández, “Curro”, actual maestro de danzas.)

En Lezuza, situada en la comarca manchega del Campo de Montiel, la dulzaina tiene un lugar simbólico tan principal que sus fiestas mayores –Virgen de la Cruz en Mayo– son conocidas en esta localidad como “de la pita”¹⁰. La presencia allí del tío de la Pita es sinónimo del principio de las fiestas. De esa forma el instrumento aparece en el refranero local como



Danzando la “Seguidilla” Años 60. . Fotografía extraída del libro. “Lezuza. Recuerdos en blanco y negro”. Ed. Exmo. Ayto de Lezuza. 2003

elemento indicador cronológico-atmosférico-agrícola: “hasta que se va la pita, el almendro peligra”. Incluso el apodo “los Piteros” pudo referirse a la familia que tradicionalmente daba alojamiento al tío de la pita.

El núcleo fundamental de la fiesta son las danzas, que antiguamente organizaba la Hermandad de Mayordomos de la Virgen de la Cruz. Esta hermandad es heredera de la antigua denominada Hermandad de la Vera

¹⁰ El adagio “la pita encima y la mujer en cueros...” se suele decir en Lezuza jocosamente indicando la proximidad de la fiesta y la necesidad de comprar ropas nuevas.

Cruz documentada en el Archivo Parroquial en el libro de 1598 a 1727 y también en el de 1743 a 1757¹¹. Las danzas aquí son de las modalidades de paloteo y de cintas. El origen de las danzas de palos –no hay que entender este origen referido a este hecho musical local, con sus evoluciones y sus melodías, sino al hecho mismo de la existencia de la danza de palos como ritual– es antiquísimo e incierto. Básicamente hay tres teorías generalizadas sobre el origen de las danzas paloteadas:

I.- **Origen guerrero:** podrían surgir de los rituales tribales de batalla o incluso de juegos-danza para desarrollar destrezas guerreras. Esta teoría supone la sustitución histórica de las espadas por palos y está apoyada entre otros datos (representaciones pictóricas etc.) por numerosas descripciones de autores clásicos grecolatinos (Jenofonte, Estrabón...):

«...se levantaron unos arcadios y provistos de sus más vistosas armas, marcharon a compás, según un aire guerrero que tocaban las flautas, cantaron el pean y se pusieron a danzar como en las procesiones de los dioses. Los paflegones se sorprendieron sobremanera al ver que estas danzas las ejecutaban hombres armados»¹².

Jenofonte

Anábasis (Lib. VI).

En el ya mencionado Tesoro de la Lengua Castellana de Covarrubias, podemos leer sus argumentos en esta línea:

Antiguamente había muchas diferencias de danzas: una de doncellas coronadas con guirnaldas de flores, y estas hacían corros y cantaban y bailaban en alabanza de los dioses. Otras eran de hombres en dos diferencias: unas mímicas, que responden a las de los matachines, que danzando representaban sin hablar, con solos ademanes, una comedia o tragedia; otras danzas había de hombres armados, que a son del instrumento y a compás iban unos contra otros, y trababan una batalla. Estos se llamaron pírricos, del nombre de Pirro, inventor deste género de danza, para acostumar a los mancebos a sufrir las armas y a caminar y a saltar con ellas. Unos dicen haber sido Pirro hijo de Aquiles, otros Pirro cretense y otros Pírrico de Lacedemonia, por cuanto los lacedemonios enseñaban a los muchachos, de cinco años arriba a ejercitarse en la pirriquia, disponiéndolos para la disciplina bélica.

II.- **Origen relacionado con los ritos de fertilidad**¹³: esta es la teoría que mayor vigencia tiene actualmente y está basada en la interpretación simbólica de los elementos que intervienen en la danza, tanto los palos como elemento fálico, los danzadores, siempre hombres, como la misma tierra donde se danza –danzaba– como elemento femenino. Otros investigadores siguiendo este discurso arqueo-

¹¹ Ver SÁNCHEZ FERRER, José, sección referida a Albacete en “Guía para visitar los santuarios marianos de Castilla la Mancha”. Ed. Encuentros. 1995. Madrid.

¹² Texto tomado de GARRIDO PALACIOS, Manuel. “La ronda, el dance, el justicia. Almudévar. Huesca”. Revista de Folklore nº: 237. Valladolid. 2000.

También se encuentra una buena síntesis de las teorías guerreras en: MARTÍNEZ LASECA, José María. “Las inveteradas danzas de San Leonardo” Revista de Folklore nº 112. Valladolid 1990.

¹³ Para ampliar la información sobre la simbología de las danzas ver: CRIVILLÉ i BAR-GALLÓ, Josep. Historia de la música española. Vol. 7. El folklore musical. Ed. Alianza Música. Madrid. 1997. y también las obras de Curt Sachs referidas a la danza ritual.

simbolista ven esa misma analogía en la dualidad dulzaina y las baquetas de percusión –elemento fálico– y el tambor –elemento femenino, constituyendo con la propia danza un tejido simbólico con diversas capas, que tendrían la simbología de la fertilidad como punto concéntrico. Algo parecido podría interpretarse al respecto de la danza de cintas, que compartiría con las de palos el elemento fálico (el palo, clavado en la tierra,) y el elemento circular constituido por los propios danzantes varones.

De la misma forma que a una persona moderna que pasea por una catedral gótica se le escapan la inmensa mayoría de los símbolos arquitectónicos, pictóricos, escultóricos e incluso la propia simbología de la escenografía del sacerdote, que serían obvios para una persona ágrafa del S. XIII que si los “leería” perfectamente, hoy en día las danzas han perdido ese carácter ritual-mágico-simbólico y han pasado a constituir un hecho folklórico identitario.

III.- Origen basado en las celebraciones del Corpus en forma de danzas gremiales: obviamente el Corpus organizó, condicionó y estructuró muchas de estas danzas pero la antigüedad de estas danzas es mucho mayor que la celebración del Corpus y que el mismo cristianismo, por no hablar de la existencia de estas danzas en culturas no cristianizadas.

En Lezuza estas danzas están documenta-



Paco Blasco a la dulzaina –hijo de Joan Blasco– y su hermano Toni Blasco –ya desaparecido– al tambor, tocando la pita en Lezuza. Imagen extraída de: LOPEZ-TORRES, Blanca. “Historia de la Villa de Lezuza”. Ed. Ayto. de Lezuza. 1992 (Identificaciones realizada gracias a Josep Enric Seguí, del grupo de dolçainers “Fet a posta” y Juli Pedrós.)

das desde el siglo XVI. Probablemente estén originadas en las fiestas del Corpus cuya existencia data del papado de Clemente V que favoreció la inclusión de manifestaciones paganas en el ritual religioso en 1311 en el Concilio de Viena y fueron eliminadas del ritual en 1777 en la *Real Cédula sobre Disciplinantes, Empalados, Cruces de Mayo y Danzas en el interior de los templos* promulgada por Carlos III para controlar la “falta de decoro” a la que se había llegado en estas celebraciones¹⁴. De ahí y debido al gran arraigo que este tipo de manifestaciones tenían en todos los pueblos de la península fueron posiblemente dispersándose a lo largo del calendario festivo hasta encontrar otros espacios y otros significados¹⁵.

¹⁴ Ver “Tradición y Danza en España”. VV.AA. Díaz, Joaquín. Castilla y León y “El Paloteo: Ensayo sobre las danzas rituales de la villa de Iniesta” Cuellar Tórtola, J.

¹⁵ Ver: LÁZARO PALOMINO, Fernando.”Danzas de palos en Aranda de Duero”. Revista de Folklore nº 82. págs: 121-123. Valladolid 1987.

Hay que recordar que el origen de la mayoría de estas danzas es muy anterior al cristianismo y en toda Europa tuvieron que ver más con lo profano que con lo religioso.

Las tres danzas que se interpretan en Lezuza en la actualidad son:

I.-“**La Seguidilla**”, Es una danza de palos de movimientos ágiles y saltos característicos en la que los doce danzantes giran alrededor de la zona de danza entrechocando los palos. Musicalmente no se trata de una seguidilla, considerando las evoluciones melódicas habituales en las seguidillas de La Mancha y tampoco presenta el ritmo habitual de estas melodías. No obstante el final de cada frase musical presenta un apéndice casi rítmico de muy pocas notas que recuerda a las seguidillas de tipo “torrá”. La danza consta de cinco vueltas a la melodía, con un aumento del tempo de ejecución en las dos últimas. Cada vuelta va precedida de un agudo toque de aviso, marcando el inicio de cada una de ellas. Este aspecto es otro de los rasgos por los que lejanamente esta melodía nos podría recordar a una seguidilla.

La danza tiene un carácter que podríamos denominar arcaico debido a la forma rígidamente circular de la evolución de los danzantes –no se trata de crear figuras alegóricas entre todos los danzantes ni formas complejas– con cruces entre los mismos para cambiar de pareja generándose así en cada vuelta musical con su correspondiente “anuncio” melódico una nueva confrontación entre los danzantes. La melodía no sigue los esquemas habituales de danzas “tipo villano” (ver más adelante la descripción de este tipo de danzas en la sección de partituras

referidas Tarazona y Villalgordo) sino que es tan circular como propia danza.

El compás musical es de tipo ternario aunque analizando detalladamente el sonido de los palos podemos observar que su ritmo se ajusta mejor a un compás irregular de 5/8 o 10/8 presentando similitudes las danzas castellanas que presentan este ritmo (charradas, corridos...). Si la caja y la melodía se han ido regularizando con el tiempo hacia un ritmo sencillo de tipo ternario es algo que está por determinar.

II.-“**Vestir el palo**”, por la estética, el ritmo (amalgamado o aksak en un compás de 3+3+2+2+2) y el discurso melódico también



Danzando en el suelo, antes de que se usase el escenario

parece de antiguo origen. Esta danza es una versión de la clásica danza de cintas, extendida por todos los países de Europa en la que, a través de las doce cintas de seda coloreada que surgen de lo alto de un gran palo y de los cruces efectuados por los danzantes, el palo queda totalmente tapizado de seda. La danza implica este proceso por dos veces y su siguiente inversión, desnudando de nuevo la estaca.



Detalle de la danza de la seguidilla. Foto. DAV

III.- “**La Jota**”, melodía popular en toda la España de la primera mitad del S. XX, que en la versión cantada comienza con el estribillo “yo te daré, te daré niña hermosa, te daré una cosa, una cosa que yo solo sé...café”. En Lezuza esta danza también es paloteada, aunque en un estilo menos “guerrero” que la seguidilla.. Evidentemente ésta es la pieza más moderna y coincide con que fue la desarrollada para la interpretación novedosa en el interior del templo de Lezuza probablemente en los años cuarenta. (Ver sección de partituras).

En la música tradicional –antes de la intervención del conservacionismo purista urbano– era frecuente que las danzas tradicionales estuviesen abiertas a las melodías de moda que se “sacralizaban” cuando se insertaban el ritual de danza. El caso de “la Jota” del paloteo de Lezuza es paradigmático en ese sentido. También es frecuente que ciertas melodías permanezcan inalteradas y sea su denominación la que se actualiza, y bien podría ser ese el caso de “la seguidilla”.

Actualmente los danzantes son doce niños y niñas aunque siempre fueron adultos los danzantes, entre otras cosas porque se danzaba no como espectáculo folklórico sino como acto religioso de ofrecimiento a la patrona religiosa

local. La indumentaria tradicional de los danzantes es completamente blanca, con pololos y enaguas, y con camisa cruzada por una banda de seda de colores rojos o azules.

Otro interesante personaje, ahora perdido, que formaba parte de la representación de las danzas era “**el tío de la pelota**”, un colaborador del maestro de danzas que actuando de forma bufa, golpeaba a los vecinos aglutinados en la plaza con una bola hecha de trapos para conseguir el espacio suficiente para danzar. Hoy en día esta figura no existe ya que el traslado de la representación del suelo a un escenario elevado en los últimos veinte años, la ha hecho innecesaria. Pero hemos de mencionar aquí a alguno estos personajes como por ejemplo, Julio el de la Pelota: **Julio Sáez Castillo** (de la quinta del 23, nacido a finales del XIX) uno de los últimos tíos de la pelota, que lo fue tantos años que ese papel se convirtió en uno de sus apodos.

La dulzaina cumple durante las fiestas lezuzeñas diversas funciones: anuncio de la fiesta por la mañana el día dos de mayo con una **diana**, posteriormente toca en la procesión a la ermita de la Virgen de la Cruz y a la salida de la imagen comienzan las **danzas**. El día siguiente, el día tres de mayo, comienza con otra diana. Tras ésta se realiza la **procesión** en

la que el Tío de la Pita y los doce danzantes, que representan según nuestros informantes, a los doce apóstoles, acompañan a la imagen de la Virgen por las calles del pueblo. En ella el dulzainero interpreta toques procesionales no específicos. Tras la procesión, la misa mayor en la iglesia también ha incorporado la ofrenda de los danzantes. Esta presencia de la danza en el altar mayor es una incorporación reciente, “*de la época de don José el cura*”, ya que en el S. XVIII se prohibieron este tipo de representaciones en los templos. Durante el ofertorio, los danzantes y la pita hacen “la Jota”.

Finalizada la misa se realizan las tres danzas en la plaza, tras la cual los vecinos agradecen el esfuerzo de los danzantes con el lanzamiento de monedas que se repartirán entre ellos. Acto seguido se realiza otro acto que aunque hoy suele “monopolizar” musicalmente la banda de música municipal, antiguamente también se desarrollaba con dulzaina: **la corrida de la bandera**. Esta otra danza es realizada por los Mayordomos de la Hermandad, que antes de que estas danzas fuesen asumidas por el Ayuntamiento, eran los organizadores de la fiesta. Para esta danza, la dulzaina tocaba principalmente pasodobles no específicos.

A principios de siglo, los dulzaineros que venían a tocar a Lezuza venían de El Cañavate –Cuenca– y eran conocidos como “**la Pita del Cañavate**”. Estos mismos dulzaineros –o de diferentes generaciones pero con el mismo origen– también tocaban en Barrax y en el Ballestero. La distancia que los músicos habían de recorrer desde El Cañavate a Lezuza es de unos 84 Km, dentro de lo razonable para las posibilidades de desplazamiento de comienzos del S. XX. Sabemos que en El Cañavate existían hacia 1880 una familia que eran conocidos como “los piteros” que iban por los pueblos

de la comarca tocando la pita en las fiestas. El padre, llamado Juan Antonio se encargaba de la dulzaina y su hijo, Félix, del tambor. Félix debió nacer a finales de siglo XIX y sustituyó posteriormente a su padre como dulzainero y a su vez tomo como tamborilero a uno de sus hijos tocando hasta mediados del siglo XX¹⁶.

Posteriormente y durante muchos años venía a tocar a Lezuza el famosísimo y admirado dolçainer valenciano Juan Blasco, aquí conocido como el “**Gaitero de Bétera**”, figura fundamental de la dolçaina en el País Valenciano. Sus hijos “heredaron” esta plaza de dulzaineros en Lezuza.

Cuando fue imposible por diversas razones seguir trayendo al tío de la pita y las mismas danzas estuvieron a punto de desaparecer, la tradición se perpetuó gracias a José Herreros Gómez y Jesús Navarro Martínez, “Cañero”, clarinetista y tamborilero respectivamente, que hicieron pervivir el rol de dulzainero y permitieron la posibilidad de la danza.

Hoy en día, y desde hace algunos años la dulzaina ha vuelto a ocupar su lugar en las danzas y habitualmente tocan el tamborilero local “Cañero” y J. Javier Tejada a la dulzaina.

BARRAX

El siguiente artículo desarrolla contenidos al respecto del uso de la dulzaina en Barrax extraídos de la entrevista de campo realizada en el Hogar del Jubilado de Barrax el 15 de julio de 2002 y complementada con otras fuentes documentales. Asimismo también hemos obtenido información valiosa sobre el uso de la dulzaina en Barrax en las grabaciones de entrevistas de campo realizadas por Javier Cuellar (el Pitero de Iniesta) a Claudino Oñate, pitero de El Herrumbrar.

¹⁶ Datos facilitados vía web por Alfredo, estudioso de las tradiciones de El Cañavate.

Guión Oficial de Festejos

DIA 14

A las 20 horas.—Encendido de los fuegos que se harán en los días 15, 16 y 17

A las 22 **Volteo general de tampanas, pascualles por la Banda de Música y la orquesta «PITA».**

A las 23 **Disparo de 5555 cohetes y petardos. Verbena popular en la plaza de la Plaza Mayor, perfectamente iluminada.**

DIA 15

A las 8 horas.—**Diana y desfile de Gigantes y Caballeros.**

A las 9 **Concurso de Labranza, Cuañías.**

A las 12 **MISA SOLEMNE Y PROCESION**

A las 13 **Carreras de bicicletas para niños y jóvenes.**

A las 13:30 **Iluminación de globos y figuras grotescas.**

A las 14 **PRIMERA BECERRADA (Detalles en programas por separado).**

A las 15 **Concierto musical y verbena en la plaza de la Plaza Mayor.**

A las 16 **Disparo de 33333 cohetes y petardos.**

A las 24 **Castillo de fuegos artificiales y corrida del famoso y típico toro de pólvera.**

A continuación **verbena** en las que se celebrarán: **diversos concursos.**

DIA 16

A las 8 horas.—**Diana floreada y desfile de Gigantes y Caballeros.**

A las 12 **SOLEMNE FUNCION RELIGIOSA, en la que actuará el coro Cuadro Sagrado el Sr. Cera Plácido D. Alfonso Tarnada,**

Procesión en honor de nuestro glorioso Patrón San Roque

A las 15 **Tram.**

A las 18 **Carreras de sacos y de carretillas. Ficheros con premio. Cuañías.**

DIA 16

A las 10:30 —**Iluminación de globos y figuras grotescas.**

A las 12 **SEGUNDA BECERRADA**

A las 20:30 **Concierto musical. Verbena.**

A las 21:30 **Disparo de 33333 cohetes y petardos.**

A las 24 **Primer castillo de fuegos artificiales en la explanada de San Roque y área de carretillas.**

A continuación **verbena** y **concurso de baile.**

DIA 17

A las 8:30 horas.—**Gran Diana por la Banda de Música y PITA, desfile de Gigantes y Caballeros.**

A las 12 **Cuañías.**

A las 13 **MISA** por los Cohechos difuntos en la ermita de San Roque.

A las 19 **ESPECTACULO COMICO - TAURINO** patrocinado por D. Manuel Lederos Alfaro.

A las 21 **Concierto musical y festival infantil en la plaza de los de los Corrales Viejos.**

A las 23:30 **Disparo de 33333 cohetes y petardos. Verbena popular. Tram.**

DIA 18

A las 8 horas.—**Diana.**

A las 11:30 **MISA.**

A las 19:30 **Concierto Musical.**

A las 22 **VERBENA** por invitación para los colaboradores de la Comisión de Festejos. A continuación **Tram. Final.**

Aparte de estos festejos funcionarán otros recesos particulares.

Barrax y Agosto de 1946.

EL ALCALDE, EL ASESORADO,
JUAN GONZALEZ PABLO SAN JOSE
POR LA COMISION DE FESTEJOS.
JOSE GARCIA NEBRERO GABRIEL EL SUYOS

Programa de fiestas de 1946 tomado del libro: "Barrax, Ayer y Hoy", publicado por el Excmo. Ayuntamiento de Barrax. 2001, en el que se anuncia la actuación de la "clásica PITA"

Los testimonios orales y documentales sitúan el uso de la pita durante las fiestas de San Roque, en el mes de agosto.

-José Cabañero, natural de Barrax, 84 años en el momento de la grabación de la entrevista:

"el día 15 de agosto empezaban las fiestas con pólvora, carretillas, después era San Roque y al día siguiente era San Roquillo"

"venía la pita de Cañavate, uno con un pito y otro con un tambor, el del pito ya viejo y otro más joven"

"yo que se lo que tocaban, ...pos la pita tocaban"

"to los chiquillos íbamos detrás de él, de la pita ¡¡Ya está aquí la pita!!"

"otro iba con una bandera, y era de aquí y a aquello se le llamaba "correr la bandera" y se corría delante de la pita".

-Otros informantes de Barrax:

"Lo de la bandera era una hermandad y los mayordomos la corrían " casi siempre eran dos hermanos, uno se llamaba Prime."

"siempre venían de Cañavate, de aquí nunca hubo."

"Cuando se murió el hombre del Cañavate, ya no vino la pita más" —probablemente ¿se refiera aquí a la muerte de Félix de los piteros de El Cañavate?—

En esos días la mañana comenzaba con la diana de los dulzaineros —de nuevo aquí también la pita de El Cañavate y en años posteriores Claudino Oñate de El Herrumbrar. El Herrumbrar y El Cañavate son dos poblaciones bastante cercanas a Barrax, lo que hacía factible que ésta localidad formase parte del ámbito musical de los músicos de la comarca manchega de la actual provincia de Cuenca.



Dulzaineros del Alto la Villa

Según cuentan los informantes barrajeños, la Pita del Cañavate, iba alternando una sencilla tocata con la dulzaina y el tambor (ver sección de partituras) alternándolo con una especie de pregón o de anuncio en verso que decía:

***¡¡La Pita del Cañavate,
Que come pan y tomate,
La Pita del cañamón,
Que come pan y melón!!***

Tras ellos, como siempre, la chiquillería del pueblo. Además de la dulzaina y el tambor, los acompañaba cada año un abanderado del municipio (durante años fue, cosa rara para la época, una mujer la que portaba este símbolo de oficialidad).

Para los pasacalles, como aparece en los programas de festejos, también salían con la Pita los Gigantes y Cabezudos de Barrax que bailarían al son de la pita.

En cuanto al repertorio interpretado, los informantes solamente recuerdan el toque men-

cionado, que tendría un papel paradigmático en las fiestas. Sería un caso parecido al toque de la Danza de San Juan de Pozohondo, que tocado a diferentes velocidades, constituía la “banda sonora” de las fiestas.

La crisis del mundo rural, las emigraciones masivas, la estigmatización de lo rural que quedaba menospreciado debido a estas crisis, la desaparición de las familias de dulzaineros y el monopolio de las bandas de música “menos puebleras” para el gusto de mediados del XX, propiciaron la desaparición de la dulzaina en esta localidad.

Paradojas de la vida folklórica, ahora la banda de música de Barrax cuenta con una sección de gaitas gallegas.

POZOHONDO

Pozohondo contó durante el S. XX con dulzaineros locales: Crispulo y Juanillo, famosos por la foto de Escobar en los años 20 del siglo pasado, y posteriores como “Bonifa”, décadas más tarde ya en la decadencia de la fiesta.

La fiesta comenzaba el día 23 de junio cuando por la noche, los dulzaineros –“los de la gaita”– comenzaban sus pasacalles de anuncio de la festividad.



El día 24 de junio, después de la diana, comenzaba la Danza de San Juan que salía en procesión ante la imagen del santo recorriendo las calles del municipio. Se trata esta de una Danza ritual en la que participan los danzantes, el diablo vestido de rojo, un niño ataviado con pieles de cordero y los dulzaineros. Es una alegoría de la oposición entre la danza virtuosa de los danzantes y la danza pecaminosa de Salomé que costó la cabeza de San Juan (simbolizado obviamente por un cordero). Los danzantes simbolizarían la virtud mientras el diablo, danzando como la pecadora Salomé los importuna metiéndose entre ellos, dificultando sus pasos en una especie de mofa.

Esta danza era el momento trascendente más importante de la festividad popular.

Más tarde tenían lugar los juegos populares y las carreras pedestres en las que también tocaban los dulzaineros. Para todos estos eventos se utilizaba la melodía de la danza interpretada más rápida o más lentamente según el uso que se le diese, articulando de forma diferente para dar más seriedad o jocosidad al toque.

Así la melodía de la Danza de San Juan se convertía en el *leit motiv* de la fiesta y la dulzaina y su música quedaban absolutamente unidas en el concepto festivo de los habitantes de Pozohondo.

Hoy en día y después de varias décadas en que la danza y la dulzaina habían desaparecido del pueblo, ambas se encuentran felizmente rehabilitadas y se sigue realizando el ritual del 24 de junio.

CHINCHILLA

Es Chinchilla un caso paradigmático en el uso de la dulzaina en La Mancha hasta las

primeras décadas del XX. Aquí se conservó el uso de la dulzaina asociado a la Hermandad de Ánimas, con un repertorio completo de paloteos, cintas...

La Hermandad de Ánimas iniciaba su actividad en torno al día primero de noviembre y continuaba hasta pasada la Navidad. Durante este periodo salían por las históricas calles de Chinchilla, de casa en casa, subastando sus danzas y consiguiendo así financiación para sus Hermanos.

Tras la pregunta de rigor: ¿se danza o se reza?, esto último en las casas que estaban de luto, la persona inquirida elegía qué danza quería ver interpretar. Elegía entre la seguidilla, la jota de pasacalle, las cintas (vestir el palo) o el arado. Esta última no es una danza específicamente sino una auténtica “performance” en la que se recitaban coplas con analogías entre las creencias de los cristianos sobre la Pasión de Cristo y las partes que componen un arado tradicional. Cada danzante aportaba una pieza de un arado en miniatura que se correspondía con el contenido recitado y una a una iban formando un arado de reducidas dimensiones. Y entre cada estrofa, mientras el encargado iba montando las piezas del arado en su lugar correspondiente, los dulzaineros ejecutaban una brevísima melodía con cierta complejidad rítmica, por cierto. (Ver partituras). Es posible que esta pieza haya emigrado a lo largo del calendario festivo anual desde las celebraciones asociadas a la Pasión de Semana Santa. En la mayoría de los lugares donde se conservan versiones de este romance se asocia a la semana de Pasión de los cristianos y por supuesto también el contenido parece más apropiado para esa época del año¹⁷. El Romance del Arado recitado era el siguiente:

¹⁷ FERRER SAN JUAN, Agustín Tomás, “Romances de Tradición Oral. Una recogida de romances en la provincia de Albacete” Revista Zahora nº 17. Página 43.

La cama para el arado
es pieza muy exquisita
la que yo presento en nombre
de las ánimas benditas

Si me pedís el dental
aquí lo tengo presentes
a Dios suplico que esté
con las almas indulgente

La tierra es atormentada
por la reja del arado
el alma en el purgatorio
con fuego limpia el pecado.

La esteva me toca a mí
colocarla en su lugar
pidiendo a dios que a las almas
las alivie en su penar

Todos saben que el pescuño
le da gran fuerza al arado
el fuego en el purgatorio
limpia el alma del pecado

El timón quiere derecho
que así lo pide el arado
que derecha era la cruz
que a Jesucristo enclavaron.

Las virLOTAS que son dos
como dos aligamientos
como las personas unen
con los santos sacramentos

Con tus limosnas las ánimas
quedarán muy placenteras
y yo me quedo contento de ponerle a
..... las orejeras

La última estrofa iba modificándose en cada situación cuando había bastante gente congregada para ver las danzas. En este momento uno de los asistentes elegía a cambio de algo de dinero a alguien a quien se pondría “las orejeras”, esto es, un gorro con orejas animalescas ciertamente ridículo. El desafortunado aludido podía, pagando más, evitar la mofa colectiva y mandar las orejeras a algún otro paisano superando el pago anterior o recibir estoicamente el gracioso sombrero y quedar además, tildado de avaro.

Como se ve, era un sistema de financiación infalible... y riquísimo desde el punto de vista folklórico.

El resto del repertorio (ver partituras) está formado por:

- una seguidilla de estructura casi esquemática y primitiva,

- una “jota” de pasacalle que se iba danzando en compás ternario a lo largo de las calles y que poco tiene que ver melódicamente con las jotas estandarizadas actuales.

- una danza de cintas, en la que como se describió en el apartado de Lezuza, los danzantes van tejiendo con sus cruces un entramado a lo largo del palo “vistiéndolo”, con un acople rítmico muy peculiar entre la dulzaina y el tambor (oír grabación)

- y unos paloteos de cruces y entrechoques complejos similar en el estilo a “la jota” en Lezuza pero muy diferente del estilo ritual guerrero de “la seguidilla” de aquella localidad del Campo de Montiel.

Hoy en día estas danzas están siendo reintroducidas en el repertorio tradicional por el grupo de danzas “Romería de Chinchilla”.

CLAUDINO OÑATE

La información sobre Claudino Oñate ha sido extraída de las grabaciones de campo inéditas realizadas en 1994 y 2000 por los amigos Javier Cuellar Tórtola, pitero de Iniesta y Pedro Pardo, y que han tenido a bien cedernos para la realización de este artículo y el enriquecimiento de nuestro repertorio. ¡Gracias!

Claudino Oñate, natural de Ledaña de padres iniestenses, es un ejemplo verdaderamente paradigmático, no ya de la historia de la dulzaina sino del folklore manchego en general.

Nació en torno a 1927 y a día de hoy, vive todavía en la localidad de El Herrumbrar (a 5 Km de Villamalea).

Su padre, ciego, vivía de la cultura tradicional y “era” cultura tradicional; iban marido y mujer de pueblo en pueblo por La Mancha y Manchuela conquense y albaceteña, vendiendo pliegos de cordel y cantando romances, siguiendo la antiquísima tradición ibérica de ciegos romanceros. Claudino de niño se incorporó a esta dedicación, acompañando a sus padres y sumergiéndose así en esta vida errática del músico tradicional antiguo.

Su padre le animó a hacerse dulzainero debido al predicamento que aquellos músicos parecían tener en aquellos tiempos en estas comarcas y la escasez de los mismos. Y siguiendo este consejo, Claudino comenzó a fabricarse él mismo sus primeras flautas traveseras de caña, en las que iba practicando las melodías del repertorio manchego y las piezas de moda que iba aprendiendo en sus viajes en los que a veces coincidía en las fiestas con los dulzaineros viejos que aún quedaban por entonces.

Realmente él mismo creó su propio re-

pertorio debido a que no recibió enseñanzas directas de ningún otro dulzainero; pasacalles, jotas, procesiones, pasodobles, bailes de bandera, vales, marchas fúnebres procesionales, canciones de tuna, melodías de moda... que su experiencia como acompañante de su padre le hacía elegir correctamente para cada ocasión. No aprendió con los antiguos dulzaineros de la comarca pero sí tocó con sus tamborileros tras la muerte de aquellos.

Claudino es una muestra de cómo sobre todo en tiempos de decadencia etnomusical, económica etc. de la sociedad rural, la función del dulzainero-gaitero-pitero es más importante que el propio repertorio.

Entre los municipios que formaban su ámbito de acción como pitero se encontraban **El Herrumbrar, Villagarcía del Llano, Cenizate, Barrax, Villarrobledo, La Graja de Iniesta...** pueblos que le contrataban para tocar a través del envío de cartas. En prácticamente todos ellos la principal función del dulzainero era acompañar mientras se corría la bandera y amenizar el baile que se hacía después, además de las dianas y pasacalles “*a avisar que habían llegado los piteros*”. Prácticamente en todas las localidades se realizaba el mismo ritual.

Según Claudino, en **Cenizate** la fiesta se hacía –y se hace– en torno al día de Santa Ana, comenzando con la diana de anuncio

por la mañana, y después del almuerzo de mediodía se bajaba la Virgen desde la ermita al pueblo, con el acompañamiento de la pita “*tocando marchas lentas*”. Una vez en el pueblo se corría la bandera en la plaza mayor. Para ello, Claudino siempre tocaba el Vals Corrido, que es una versión del popular “La Basilisa”, famoso en casi toda España. (Ver sección de partituras). Esta misma pieza la tocaba en casi todos los bailes de bandera. Se sufragaban los gastos de la fiesta por las aportaciones de los hermanos de la hermandad y

por los asistentes que pagaban para correr la bandera. A veces también se pagaban “*diez duros para que los piteros salgan corriendo y den la vuelta a la ermita*”. Y los piteros por supuesto, lo hacían.

En definitiva el testimonio de Claudino Oñate es el mejor documento que nos ha quedado –en los municipios donde no se conservó el uso de la pita– para observar cuál era el papel del instrumento en las fiestas y el grado de integración máximo que la música de dulzaina tenía en las fiestas de La Mancha.

CUADRO DE LA DULZAINA ALBACETEÑA

Presentamos a continuación un esquema a modo de resumen de todas las localidades en las que podemos situar datos que evidencian la presencia de la dulzaina en la tradición, según las averiguaciones realizadas hasta hoy. Asimismo representa las numerosas líneas de trabajo, investigación y recuperación que la dulzaina albacetense tiene por delante. Incluimos en este cuadro referencias históricas a la chirimía y a la gaita que compartieron denominación y uso popular con lo que hoy llamamos dulzaina hasta el punto de ser muy difícil distinguirlos a través de los textos históricos:

Municipio	Uso
Albacete	<ul style="list-style-type: none">• S. XVI visita de Felipe II en 1583 con afluencia de chirimías de diversas localidades.• “Invençiones del Corpus”: danzas de Caballeretes, Gitanillas, de Espadas, de Hachas...• Referencia A “El Zarza”, tocaba en Romerías (v.g. San Antón) a comienzos de S. XX, en el libro “Del Albacete Antiguo” de Alberto Mateos. En este texto se dice que El Zarza animaba las romerías albaceteñas tocando lo mismo “un motete” que “La Marsellesa”.• Fotografías de Escobar en los años 20 del siglo pasado.
Alcaraz	<ul style="list-style-type: none">• 1527: Fiestas por el nacimiento del príncipe Felipe: danzas de espadas y otras.• Fiestas del Corpus durante el S. XVI y XVII.
Barrax	<ul style="list-style-type: none">• Fiestas de San Roque. 14-18 de agosto. Vigente la dulzaina hasta los años cuarenta al menos.
Casas Ibáñez	<ul style="list-style-type: none">• Venta del Pan Bendito para San Fulgencio, 16 de enero. Hasta los años 50-60 del S. XX.
Casas de Ves	<ul style="list-style-type: none">• Semana Santa. Procesiones del Sábado de Gloria y Domingo de Resurrección.• Romería a la Virgen de la Encarnación celebrada el lunes de Pascua. En el

prado de la ermita se hace un baile al son de la pita y el tambor¹⁸.

- Caudete
- Bailes de plaza llamados “del Niño”. Perteneciente a la familia de danzas propia del Valle de la Albaida y de otras comarcas del País Valenciano. Escasa relación con el estilo y los usos manchegos de la dulzaina.
 - Romería de San Antón.
- Cenizate
- Julio. Fiestas de Santa Ana. Dianas, pasacalles y bailes de bandera. Claudino Oñate también tocó aquí. Aún vigente con dulzaineros levantinos.
- Chinchilla
- S. XV. Guillem de Xevencia y Antón Ruiz, gaiteros, para tocar en bodas y actos oficiales.
 - S. XVI. Auto de la Pasión en el que participaba la chirimía.
 - Repertorio de Danzas de Ánimas subastadas durante el ciclo navideño: paloteos, cintas, jotas, seguidillas y romance del arado. Recientemente recuperada. vigente.
- Cotillas
- Se menciona la Pita de Yeste (¿?) que venía para junio (San Juan) (Trabajo de campo)
- El Balletero
- Referencias orales a la Pita del Cañavate:
***“Ya no quiere tocar más
la pita del Cañavate,
que le dieron de cenar
anoche pan y tomate”***
(fuente: Tomás Morcillo, de El Balletero)
- El Bonillo
- S.XVI y XVII. Era muy conocido en la comarca el grupo de Ministriles de El Bonillo. Tocaban en romerías (Sotuélamos) y en las fiestas del Corpus.
- La Recueja
- Referencias a la venida de “la Pita de las “Casas del Cerro” (con sus dulzainas adornadas con cintas de colores) para las fiestas de septiembre.
- Lezuza
- Fiestas de la Virgen de la Cruz. 2-4 de mayo. Dianas, pasacalles, procesión, danzas de paloteos y cintas. Vigente
- Montalvos
- 24-27 de abril. Danza de “los Palotes” en las celebraciones de Moros y Cristianos
- Munera
- 1753.- Fiestas de la Virgen de la Fuente, en los documentos que reflejan los eventos programados por entonces aparece “La Pita” como uno de los eventos destacados.
Dato procedente de “Munera por dentro” G^a Solana, E.
- Pozohondo
- Dianas , carreras pedestres y Danza de Procesión a San Juan. 23-24 de junio. Recuperada recientemente. Vigente.

Ver SÁNCHEZ FERRER, José, sección referida a Albacete en “Guía para visitar los santuarios marianos de Castilla la Mancha”. Ed. Encuentros. 1995. Madrid.

- Riópar
- Referencias a la pita y tamboril, anteriores al maestro de música Galindo Arjona, que tomó de aquellos una jota que convirtió en la Pita de Riopar. (Ver sección de partituras).
- Tarazona
de La Mancha
- El 2 de febrero, San Blas, las danzas integradas en los paloteos de moros y cristianos. Constituyen la Danza de Matachines, que es en realidad una conjunción de danzas en un solo “acto”. Dificultades inherentes a este tipo de representaciones que incluyen una gran cantidad de caballos además de las causas del declive que ya hemos mencionado en otros apartados hizo desaparecer esta danza. (Ver sección de partituras).
- Villarrobledo
- Antiquísima celebración de la Hermandad de Santiago, probablemente de origen gremial pastoril, en torno al día de Santiago Apóstol. Durante los toques de dulzaina (pasodobles actualmente) se realiza el Baile de la Bandera. A principios del siglo XX los dulzaineros eran locales, como lo atestiguan las diversas dulzainas antiguas localizadas en Villarrobledo. Posteriormente también tocó en Villarrobledo Claudino Oñate. Sigue vigente en la actualidad. También venía el dulzainero a Villarrobledo tocar para la fiesta de Santa Bárbara en torno al 4 de diciembre¹⁹.

Municipios de La Mancha, fuera de los límites de la provincia de Albacete de 1833 pero con similar identidad geográfica y cultural.

–se añade la distancia por carretera actual hasta el municipio albaceteño más cercano para ayudar al lector a entender el ámbito geográfico del instrumento–

- Tres Juncos
Cuenca)
(58 km
de Villarrobledo)
- Se tocaban con la dulzaina la Jota, las Cintas y el Arado (como en Chinchilla) el primer domingo de mayo.
- El Herrumbrar
5 km. de Villamalea
- Fiestas en Honor a N^a S^a de la Estrella. La pita y el tamboril tienen un protagonismo fundamental en la fiesta, produciéndose el proceso de asimilación de la celebración al instrumento, denominándose la fiesta como “Virgen de la Pita”²⁰
- Mota del Cuervo
- Vigente. Siete semanas después del Domingo de Pascua, se celebraba la función de ánimas. La figura central de esta fiesta es “El Sapo”, que da nombre a la fiesta. El Sapo es una figura que representa de forma bufal algún tema de

¹⁹ Monográfico sobre Villarrobledo. Revista Zahora nº 35.

²⁰ Ver SÁNCHEZ FERRER, José, sección referida a Albacete en “Guía para visitar los santuarios marianos de Castilla la Mancha”. Ed. Encuentros. 1995. Madrid.

actualidad. También se la conoce como la Fiesta de las Danzantas, ya que es un grupo de ocho chicas y un “porra”, acompañados por una dulzaina y un tambor., los que realizan esta danza. Se trata de una danza de procesión, alternada con la declamación de pregones satíricos en determinados lugares. Al grito de “que vocean tos los chicotes” continuaba la danza.

El domingo, frente a la ermita de El Santo, dentro del casco urbano, se saca de la misma el cuadro que representa a las Ánimas Santas, ante el que se desfila a “ofrecer” mientras la danza continúa. Antiguamente también se desfilaba con las caballerías ante este cuadro.

La danza estuvo desaparecida unos años, pero hace algo más de diez años fue recuperada por la Asociación Fiestalegre. Hoy en día hay una comisión organizadora con diversos cargos (Capitán y oficios: Bandera, Banderín, Junco...) que se encargan de la organización de la festividad y las danzas. (Ver sección de partituras).

Villagarcía
del Llano
(a 9 km de Tarazona
de La Mancha)

- Fiestas de N^a S^a del Rosario, primer domingo de octubre, recuperadas en los años 80, se incluye en su recuperación la “despertá” con la pita y el tamboril, procesión y el baile de la bandera.

En libro referido más abajo encontramos transcripciones de libros de cuentas entre los que destacamos los siguientes datos referidos al 30 de diciembre de 1928:

- 50 pesetas a Antonio Noguerón por haber tocado la pita y el tamboril durante las fiestas del Rosario.

- 35 pesetas a Jesús Cortés Plaza por el alojamiento del pitero y tamboril que tocaron en la fiesta del Rosario.

García Moratalla, P.J. “Un municipio conquense en tiempos de Alfonso XIII, Villagarcía del Llano, 1902-1931.” Ayto. de Villagarcía del Llano y Diputación de Cuenca. Albacete 2002

Presumiblemente, tras la desaparición de los Noguerón, sería Claudino Oñate y su tamborilero los que tocaron en Villagarcía .

Iniesta
(19 km de Villamalea)

Danzas rituales probablemente originadas en las festividades religioso-profanas del Corpus y derivadas hacia el repertorio de ánimas: el chotis, la rondeña, el tachuelero, el pasacalles, el “entrenza” ...En las respuestas generales de la Villa de Iniesta ofrecidas a la encuesta del Marqués de la Ensenada en 1753 se menciona a la familia de los Picazo como dulzaineros. **“Dulzaineros seis que lo son Juan Picazo que se le regulan quinientos rreales a el año, Miguel Picazo igual cantidad, Antonio Picazo, por si y su hijo mayor de los diez y ocho años setecientos rreales, Miguel Picazo quinientos y a Joseph Picazo, ottros quinientos...”**

Extraído de “El paloteo: Ensayo sobre las danzas rituales de la Villa de

Iniesta (Cuenca)” Cuellar Tórtola, Javier. Abril 1994
Vigente (Ver sección de partituras).

Belmonte
(40 Km
de Villarrobledo)

- Danzas de paloteo de la Virgen de la Piedad.
Según el Cancionero Manchego de Echeverría Bravo (CESIC) se trata de una danza de pastores antiquísima.

Casasimarro
(12 km
de Villalgordo
del Júcar)

- 8 de septiembre celebración del “La Virgen de la Pita”. Otro caso más de asimilación entre el instrumento y la festividad en que se toca. Romería y bailes de bandera. Vigente

Campillo
de Altobuey
(47 km de Tarazona)

- Descripción de la Inauguración del Convento en 1712 en Historia General de los Agustinos Recoletos (páginas 351-357). :
[...] *Bajo dicha parroquia acompañada de la villa de cien hombres vestidos a lo militar que eran los obligados del Corpus, vestidos todos muy ricamente, con otros muchos forasteros, todos de gran clase, dos cajas de guerra y dulzainas*
[...]. *Salieron primero todos los obligados del Corpus con sus dos cajas o tambores de guerra y una dulzaina, se siguieron después todos los estandartes de las hermandades y cofradías de esta Villa*
[...] *Gastó en esta función la villa y la clerecía a quien tocó la primera fiesta, cien reales de a ocho. Duró dicha función por espacio de una hora y con el estruendo de la pólvora las dos cajas de guerra y las dos dulzainas, se alegró la gente gustosamente.*
[...] *se empezó la fiesta de la pólvora que sino fue tanta en cantidad como la noche antecedente, fue más en la cualidad por la diferencia de los fuegos, al que con el toque de las campanas, de las dos cajas, y las des dulzainas que alternativas tocaban, anunciaban la alegría del día siguiente.*

Valverde
del Júcar
(75 km.
de Villalgordo
del Júcar)

- *Fiestas de Moros y Cristinas –de las más antiguas de España– donde la figura del dulzainero es fundamental. Vigente.*

Pedroñeras

- Fiestas en honor de Santa Lucía. Enero.
Los datos referidos a continuación han sido extraídos de la entrevista mantenida por los Dulzaineros del Alto la Villa el 13 de diciembre de 2007, con Bernardino Guijarro, hijo y por las vinculaciones musicales mantenidas



desde hace años con la Hermandad de Santa Lucía de Pedroñeras: Organizada por la Hermandad de Sana Lucía, contaba con un dulzainero local, **Bernardino Guijarro** (en la fotografía), que en la procesión de Santa Lucía, tocaba marchas procesionales y piezas de baile. Su hijo le acompañaba al tambor.

También tocó en algunas ocasiones en Mota del Cuervo para las danzas de mayo.

Bernardino, en los años 40 se enteró de que había muerto un gaitero –de gaita de fuelle– que tocaba para las danzas de algunos pueblos conquenses –en La Almarcha entre otros– y salió en motocicleta por los caminos hasta localizar el lugar donde vivía ese hombre para poder conseguir una gaita que hacía tiempo que deseaba. Dos días después volvió con la gaita. Y aprendió a tocar algunas melodías de danza de la comarca y en algunas ocasiones la dulzaina fue sustituida por la gaita que apasionaba tanto a Bernardino que fue enterrado con ella cuando murió en los años 80.

La dulzaina en la fiesta estuvo perdida durante años, pero en la actualidad tocan los Dulzaineros del Alto la Villa.

La Almarcha

- Otros de los municipios en los que fue a tocar Bernardino Guijarro.

En esta localidad tocaba para las danzas. Anteriormente tocaba otro dulzainero y gaitero, de quien Bernardino Guijarro heredó la gaita.

El nombre de este gaitero está por determinar y también si tenía algún tipo de vinculación con los dulzaineros de El Cañavate, en cuya área de influencia, por cercanía, está La Almarcha.

CONCLUSIONES

En estas líneas hemos intentado dar una visión global sobre una parte hasta ahora muy poco estudiada del folklore de La Mancha. Cada lector interesado podrá dar el justo valor a cada uno de los datos aquí expuestos.

Esta visión general hará replantearse el uso de la dulzaina y el tambor en la provincia de Albacete no como algo anecdótico o modismo foráneo sino como algo estructural, como una faceta de las expresiones musicales de la cultura manchega y castellana de pleno derecho.

Por otra parte hemos querido remarcar lo mucho que aún queda por hacer. La casi ausencia de informantes que recuerden el uso de la dulzaina en sus comarcas no ha de ser impedimento para seguir profundizando en el estudio de la dulzaina en La Mancha: aún quedan muchos instrumentos antiguos por localizar y estudiar, muchos documentos de archivos históricos y diocesanos que descifrar...

Quizá debido a estas limitaciones en cuanto al número de informantes disponibles, que nos supone un límite en el repertorio recuperable, nosotros otorgamos más importancia a la función, al rol tradicional del dulzainero, que al repertorio mismo. En todo caso el mantenimiento de este repertorio ha estado sometido en los últimos cien años a factores azarosos que no reflejan necesariamente el grado de

arraigo cultural que tuvo un día el instrumento. Por otra parte tanto en La Mancha como en el resto de Castilla y en cualquier comarca donde exista la dulzaina –o cualquier otro instrumento popular en uso- el repertorio ha ido cambiando continuamente, mezclando la estética de moda de cada época con un sustrato propio del entorno en cuestión.

Pero desde luego hay pérdidas que son absolutamente irremediables; nunca sabremos cómo tocaban los dulzaineros antiguos, con qué adornos, con qué picardías, con qué estilo propio.... esa riqueza y esa porción de identidad dulzainera se ha perdido para siempre. Nadie decidió que era importante hacer grabación alguna para preservar ese estilo.

Y mirando hacia el futuro, pensamos que el mantenimiento de la dulzaina y el tambor en Albacete se ha de basar en las siguientes líneas:

- investigaciones más profundas sobre el uso del instrumento en estas tierras y difusión de los datos obtenidos,

- formación de nuevos dulzaineros/as, que con el tiempo se conviertan en tíos y tías de la pita,

- actualización del papel de la dulzaina en la fiesta y búsqueda de nuevos espacios para el uso público y

- creación de repertorio contemporáneo que

hundiendo sus raíces en la tradición cree un corpus musical que enriquezca al instrumento y a la tradición misma.

Esperemos que estas líneas y esta grabación también editada por la Diputación de Albace-

te sirvan para estimular y animar a la gente interesada en las músicas tradicionales de La Mancha y de Albacete en general a continuar estas líneas de trabajo.

EL REPERTORIO DULZAINERO EN LA MANCHA

El repertorio dulzainero de la provincia de Albacete y de La Mancha en general lo vamos reconstruyendo con materiales de diversa procedencia:

-algunos cancioneros de muy dispar valor etnográfico.

-testimonios recogidos en entrevistas de campo.

-análisis del repertorio para nuestro instrumento contenido en otros repertorios básicamente de rondalla y de banda de música: es un hecho que parte de las funciones de los antiguos dulzaineros fueron asumidas por bandas y rondallas. Pasadas una o dos generaciones desde que esas piezas fuesen interpretadas por el dulzainero, ya nadie recuerda su presencia y nos encontramos con el esquema de pensamiento rígido consabido: “esto ha sido así de toda la vida”. Un estudio más global de los repertorios nos permiten establecer líneas de análisis que nos permitan extraer de esas agrupaciones el repertorio que fue en su día interpretado con la dulzaina y tambor. Estas líneas serían:

0.- **Presencia de documentos históricos** de la presencia de los dulzaineros en la festividad o evento que se esté analizando.

I.- **Escala musical** en que se desarrolla una melodía de danza. La particular naturaleza del instrumento hace que, de forma natural,

la digitación base –de la que rara vez se alejaban los antiguos dulzaineros– nos aporte una escala muy característica del instrumento que es la siguiente:

SOL - LA - SI - DO - RE - MI - FA - SOL...

En esta escala se desarrollan la inmensa mayoría de las piezas para dulzaina de toda la Península, variando la altura de los sonidos según la afinación del instrumento (la escala presentada sería la de una dulzaina como la utilizada por los Dulzaineros del Alto la Villa, en sonido real, aunque ese primer SOL grave, lo escribamos en las partituras como RE, para facilitar la misma). En muchas ocasiones se da también la alteración Fa# y ocasionalmente el Do# (sobre todo en piezas bailables más modernas que las danzas rituales) y además frecuentemente estas alteraciones no son estables lo que en algunos casos se debe carácter modal más que tonal de cierta parte del folklore antiguo para dulzaina.

Una pieza que transgreda demasiado estas escalas básicas, difícilmente podría haber sido interpretada con los instrumentos antiguos de cierta rusticidad.

II.- **Extensión:** En piezas pertenecientes al folklore musical prácticamente nunca encontramos una extensión de octava mas cuarta en el desarrollo de las melodías. Mas allá de esta extensión el instrumento es inestable y no con

todas las cañas es posible pasar de aquí.

No serán entonces piezas para dulzaina aquellas que sobrepasen esta extensión. La extensión de octava mas cuarta es pues una condición “sine qua non”, con instrumentos antiguos.

III.- Aparición de interludios rítmicos:

Es una constante en la música para dulzaina del folklore musical de cualquier lugar del mundo donde se toque este instrumento ya que cumple una función necesaria y primordial para la interpretación: permitir al dulzainero respirar y relajar los músculos implicados en la ejecución del instrumento.

La aparición de estos interludios, rellenos o no de diversas formas por bandas y rondallas es una característica bastante definitiva.

IV.- **Interpretación vocal:** Es habitual que lo que nos llega de una danza hasta hoy en día sean unas coplas cantadas de temática diversa, ajustadas a la época del ciclo anual en la que se inscriba esa danza, directamente coplas difíciles de catalogar por su contenido casi surrealista y otras veces pueden tratarse de versiones silábicas de romances, de descripciones de episodios históricos, escenas de animales... Estos textos cumplen tradicionalmente una importante función: facilitar el recuerdo de la melodía y el aprendizaje de la danza.

La presencia de estos textos en una danza nos habla claramente de su origen dulzainero inmediato.

V.- **Rasgos estilísticos:** Este apartado incluye aspectos que siendo característicos de la dulzaina los hemos encontrado hoy en día en piezas interpretadas por agrupaciones instrumentales distintas del conjunto dulzaina-tambor y que también son significativos. Estos aspectos serían: ritualidad de la melodía, sencillez repetitiva, ritmos particulares e infrecuentes en el repertorio de baile o de entretenimiento, carácter instrumentales, asociación de una melodía a un rito de danza ritual masculina...

VI.- **Geografía:** La distribución geográfica de los instrumentos musicales no se caracteriza (hasta este siglo) por la presencia de núcleos donde de manera aislada se haya mantenido la costumbre de usar determinado instrumento –esto se da en muy contadas ocasiones y supone más un caso de conservación secular del instrumento más que casos de raro exotismo- Sucede más bien todo lo contrario: no existen en nuestro entorno las islas organológicas que resistan un análisis temporal o histórico riguroso.

Así ante una danza que se da en una localidad o comarca próxima a otra donde se tienen pruebas documentales de la existencia de dulzaineros, si además se dan varias de las características anteriormente citadas, podremos pensar que casi con toda probabilidad esa pieza perteneció al repertorio de dulzaina.

El método de trabajo expuesto anteriormente tiene un carácter acumulativo y, cuando no hay datos documentales o fuentes orales, probabilística ya que la presencia de una única característica de las expuestas no nos daría la suficiente base teórica para afirmar nada fiable sobre la interpretación “original” de una determinada pieza –excepto como decimos, la variable que hemos denominado 0, que es obviamente definitiva-. Tendremos que ver uno a uno todos esos puntos para estar completamente seguros de nuestra afirmación.

Téngase en cuenta que la cultura popular rara vez era valorada como algo que había que documentar por los propios habitantes de un determinado municipio y que esto hace muy cierto el paradigma de la filosofía de la ciencia que dice que “la ausencia de pruebas, no constituye prueba de ausencia”.

VII. **Asociación a ritual:** No todo el repertorio y el uso de la dulzaina tenía carácter ritual pero casi siempre que hubo algún tipo de ritual religioso-musical y de danza, la dulzaina estuvo presente.

Siguiendo esta metodología hemos ido reconstruyendo un repertorio del que hemos seleccionado las siguientes piezas que trataremos describir y enmarcar históricamente al menos de forma sucinta.

Respecto a la transcripción de las partituras, hemos optado por no incluir signos de ornamentación ya que dejamos su ejecución al libre albedrío del músico que decida invertir su esfuerzo en el estudio de este repertorio. Además, el hecho de que nunca existan dos ejecuciones idénticas en la música tradicional y que ésta dependa del momento emocional, del cansancio y con frecuencia, del nivel sanguíneo de restos de bebidas fermentadas y destiladas, apoya nuestra decisión de no incluir ornamentos.

La representación de los ritmos utilizados en la música tradicional dulzainera sobre el papel pautado tiene grandes complejidades y muchísimos matices son imposibles de escribir en la partitura, así que para un análisis completo es necesario complementar estas partituras con la escucha de grabaciones de las mismas. Este hecho es fundamental en piezas de ritmos aksak (amalgamados) como Los Matachines de Tarazona, el Baile de los Locos de Villa-

malea, La Serranilla... La escritura específica de una línea rítmica la hemos escrito sólo en aquellos casos que presentaban peculiaridades o dificultades destacables.

En algunos casos hemos modificado la ejecución rítmica –para su interpretación– cuando una pieza en concreto, siendo de repertorio dulzainero, nos ha llegado regularizada a través de rondallas o bandas pero era claramente visible el sustrato rítmico y melódico anterior. Este es el caso de los Matachines de Tarazona en cuya introducción de rondalla era claro que se había producido una modificación de la melodía original, de la familia de las danzas en 7/8 conquenses y los galopeos alcarreños. Nos hemos permitido esos atrevimientos siempre que el sustento teórico y la base histórica nos lo han permitido.

Para la transcripción de la música a partitura, hemos tratado a la dulzaina como instrumento transpositor. Para ello la nota más grave de nuestro instrumento, “sol”, la escribimos “Re” en el pentagrama, para evitar el uso excesivo de líneas suplementarias superiores. Así hay que tener presente que el sonido real estará una cuarta por encima de la partitura.

DANZA DE LOS MATACHINES – TARAZONA DE LA MANCHA

Esta danza, o realmente este grupo de danzas, estaban incluidas dentro de una representación de moros y cristianos y era paloteada. Se danzaba en honor a San Blas, el 3 de febrero en la ermita de este santo. Cada uno de los diferentes movimientos que la forman tiene asociada una letrilla cantada de diferente naturaleza que tienen su origen en danzas del siglo XVI y

XVII: las danzas de villano y las de matachines; danzas en boga en aquellos siglos, y que fueron recogidas por los cancioneros renacentistas para vihuela y más adelante en los cancioneros para guitarra del Barroco (Gaspar Sanz, Santa Cruz, Santiago de Murcia...).

En el Diccionario de Autoridades²¹ de 1739 encontramos:

MATACHIN. f. m. Hombre disfrazado ridículamente con caratula, y vestido ajustado al cuerpo desde la cabeza à los pies, hecho de varios colores, y alternadas las piezas de que se compone: como un quarto amarillo y

otro colorado. Formase destas figuras una danza entre quatro, seis ù ocho, que llaman los Matachines, y al son de un tañido alegre hacen diferentes muecas, y se dan golpes con espadas de palo y vexigas de vaca llenas de aire. Coyarr. le dá la etymologia del verbo Matar, porque con los golpes que se dan, parece van à matarse unos à otros. Lat. *Mimus personatus. Ludus larvatus. SOLIS*, Loa para la Com. Un bobo hace ciento. Vase desnudando el traje de Ermitaño, como lo dicen los versos, y queda vestido de *Matachin*.

²¹ Imágenes extraídas de la web de la Real Academia Española de la Lengua: www.rae.es

Estas danzas de matachines también pasaron a América con la conquista –especialmente a Méjico– y todavía tiene manifestaciones en Chihuahua y Sonora²².

En el libro “Discursos sobre el Arte del Dançado” publicado en Sevilla en 1642 y escrito por el maestro de danza Juan de Esquivel Navarro se ofrece una panorámica de las danzas de moda y las danzas “antiguas” a mediados del XVII, qué se bailaba entonces, cómo se hacía y qué era correcto esperar del

buen danzador. Respecto a los Matachines encontramos en él alguna referencia indirecta:

*“Y ha de ser [la campanela, un paso de baile concreto] lo mas baxa que se pueda: porque la mayor fealdad que puede tener, es ser alta y mal redonda, porque obliga a la alta a encoger la pierna, cosa muy fea en cualquier parte que se haga dançado: que ello se queda para las Danças ridículas, como Matachines y Mojigangas.”*²³

²² [...] *El origen europeo de las danzas matachines y de otros bailes asociados a éstas –conocidos como “Danzas de Conquista” o de “Moros y Cristianos”–, es bastante evidente. En las cortes del Viejo Mundo se presentaban las actuaciones de los mattachinsen Francia, los matacinioen Italia y los moriskentänzeren Alemania. Aunque la palabra árabe mudawjijhen, que significa “los que se ponen cara a cara” o “los que se ponen cara” –tal vez en referencia al uso de máscaras– podría sugerir un origen arábigo de la danza..*

Las descripciones de aquella época presentan a los matachines como bufones que actuaban en los entremeses cortesanos. Se trataba generalmente de hombres que bailaban en círculo dando saltos y simulando combates con espadas fingidas; llevaban cascos y cascabeles y seguían el ritmo marcado por una flauta.

Los dramas coreográficos y rituales que conforman las “Danzas de Conquista”, fueron introducidos en México por los misioneros católicos, quienes los usaron como un recurso para reforzar sus tareas evangelizadoras, al darse cuenta del gran apego que los indígenas tenían hacia la danza, el canto y la música. Es posible que, originalmente los misioneros pretendiesen dramatizar el triunfo de los cristianos sobre el emperador azteca Moctezuma gracias a los oficios de la Malinche, considerada la primera conversa al cristianismo en el antiguo México.

Desde luego, los indígenas empezaron a añadir elementos autóctonos tanto a la danza como al acompañamiento musical. La aceptación de éstas fue tal, que las autoridades virreinales prohibieron su ejecución en el interior de los templos o en el atrio de las iglesias, por temor a que se suscitaran revueltas y porque consideraban paganas algunas de esas manifestaciones; sin embargo, este tipo de medidas represivas sólo consiguió que las danzas se ejecutaran a una distancia más prudente del poder español, por ejemplo, en las casas de los indios principales. Este hecho favoreció aún más el sincretismo con la adición de nuevos elementos pertenecientes a la cultura de los nativos. En el caso de los matachines, el significado original enseñado por los misioneros franciscanos y jesuitas terminó por desaparecer entre los indígenas del noroeste. Los elementos de la parafernalia y la vestimenta también sufrieron transformaciones para adaptarse a los gustos y motivos más celebrados por los indígenas. Al mismo tiempo, se abandonó la utilización de parlamentos y se reasignaron las funciones de ciertos personajes (como los monarcos, la Malinche y los bufones). La danza de matachines se convirtió así en una manifestación cultural propia de los pueblos indígenas del noroeste mexicano.” A. Ortiz Garay. México Desconocido. N°263. Enero 1999.

También encontramos en cuanto a los matachines raramuri de México:

A mediado del siglo XVI en la literatura italiana aparece repetidamente un personaje entretenedor en fiestas, a modo de loquito con máscara que hace payasadas, son los “mattaccini”. Giovanni Cecchi en 1550 describe el mattaccini como un “loco chico” o loquito, diminutivo de matto o loco. Bernal Díaz del Castillo en su Verdadera historia ... escribía de ciertas danzas que vio en Tenochtitlan en 1521: “y algunos danzaban como los que hay en Italia y que nosotros llamamos matachines” (cfr. Bonfiglioli 1991: 38-39) Matachines rarámuri (México). Un proceso de sincretismo cultural”. Ángel Acuña Delgado. Gazeta de Antropología. N°21.2005. Universidad de Granada.

²³ Ver Esquivel, J.. “DISCURSOS SOBRE EL ARTE DEL DANÇADO y sus excelencias y primer orden reprobando las acciones deshonestas”. ED. Facsímil. Publicada por Librerías Paris – Valencia. Valencia. 1992. Pág: 12

También encontramos el Diccionario de Autoridades la siguiente entrada:

VILLANO. Tañido de la danza Española, llamado así, porque sus movimientos son à semejanza de los bailes de los Aldeanos. Lat. *Tripudium villicum.*

Estas referencias al pan, a la cebolla y al vino son con diversas variantes habituales en las danzas de villanos de toda la península y las encontraremos también en la danza de palos de Villalgorido del Júcar.

Las primeras referencias históricas directas a las danzas de villano datan de en torno a 1530, aunque en ese momento Fernán López de Yanguas lo describe como una danza de origen más antiguo y otros autores lo describen como “letra vieja”. De hecho algunos investigadores han encontrado relaciones muy sólidas entre estas danzas de villano, tal cual se conservan hoy con textos tan antiguos como las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio, en concreto hay paralelismos métricos, rítmicos, fonéticos y de intención burlesca con la Cantiga 451 –de escarnho y mal dizer (Manuscrito de la Biblioteca Nacional)²⁴. El estribillo dice:

[...]

depenhora<r>-lh’ ey de pram,
e filhar-lh’ ey a mayor
sa cadela polo cam.
Penhoremos o dayam
<na cadela polo cam>.

Los dos últimos versos y el estribillo, con su carácter de zéjel, podrían traducirse como:

“tomemos prenda al deán, en la perra, por el can”.

En el teatro del Siglo de Oro español encontramos en “San Isidro Labrador de Madrid” los versos típicos, como veremos de las danzas de villano, glosados por su autor, Lope de Vega (1562-1635):

San Isidro Labrador de Madrid. Acto I.

Tocan los músicos y Bartolo y Constanza bailan este villano:

Al villano se lo dan,
la cebolla con el pan.
Para que el toso villano,
cuando quiera alborear,
salga con su par de bueyes
y su arado, otro que tal.
Le dan pan, le dan cebolla,
y vino también le dan.²⁵

Aparecen también las referencias a las danzas de villano en otras obras de Lope como “La Villana de Getafe” así como en obras de otros autores como en la Loa sacramental de Agustín de Rojas a inicios del siglo XVII,

Viejas, ricas, pobres, niñas,
alguaciles, escribanos,
sacristanes, monacillos,
salgan, canten y bailen un Villano
Pues ninguna á esta gloria se ha igualado;

²⁴ “El Dean y el Villano: un poema de Alfonso el Sabio y una canción tradicional”. Vallín, Gema (Universidade de A Coruña). Ed. Madrigal. 1999.

²⁵ Ver también: “El Cancionero Teatral de Lope de Vega” J. M. Alín y M. B. Barrio Alonso. Ed. Tamesis. Monografía 167.

y pidiendo perdón de nuestros yerros,
acaben de cantar aquestos versos:

Hoy al hombre se le dan
Á Dios vivo en cuerpo y pan
También en el auto del toledano José de
Valdivielso (1565-1638) , El Peregrino:
Pues hoy al villano dan
carne, vino, sangre y pan.

Asimismo también aparece en el “Baile de
la Gallegada” de Francisco de Castro publicado
en 1704, divertida parodia de danza y música
con tópicos regionales ya muy establecidos en
el que aparece durante la danza el estribillo:

Al villano se la dan
la sebolla con el pan

Y por supuesto, no hay que olvidar el final
de fiesta de “La Púrpura de la Rosa” ópera es-
trenada 9 de diciembre de 1701 en el Palacio
del Virrey, en Lima, Perú, y compuesta por
el albaceteño Tomás de Torrejón y Velasco
nacido en Villarrobledo en 1644, sobre texto
de Caldearon de la Barca. Este final de fiesta
incluye una danza de villano que bailan los
personajes y lo músicos de la ópera:

Al villano, ¿qué le dan?
la cebolla con el pan,
con el pan, con el pan,
la cebolla con el pan.

[...]

Al villano testarudo,
Danle pan y azote crudo
No le daban otra cosa
Sino la mujer hermosa,
Pero pobre y virtuosa
Pero la mujer, afán.

[...]

Pues hoy al villano dan
carne, vino, sangre y pan,

carne, vino, carne, vino,
carne, vino, sangre y pan,

Al villano se le dan
la ventura con el pan
con el pan, con el pan,
la ventura con el pan.

[...]

En la obra “Discursos sobre el Arte del
Dançado” mencionada anteriormente se cita
con profusión la dança del villano indicando
con qué pasos se ha de bailar:

*Villano*²⁶

*Solamente en el Villano se diferencia de
Reverencia y Dobles, y de todo término
menos en la quenta, que la tiene como
las demás danças. La Reverencia del
Villano se hace poniendo los dos pies
juntos, como si se fuera a saltar, y al
empeçar el tañido se forma el sombrero
con ambas manos dando un puntapié
con el izquierdo de modo que baxando
el sombrero y levantando un pie sea un
todo.[...]*

Menciona también los pasos que incluiría el
Villano, empezado siempre con el pie izquier-
do: campanela, reverencia, boleó...:

*El Boleo*²⁷ *se obra en el Villano: es un
puntapié que se obra en algunas mu-
danças d él, levantando el pie lo más que
se pueda y tendiendo bien la pierna. [...]*
*Y para más exageración: en la escuela
de Ioseph Rodríguez, un discípulo suyo
con un boleó que hizo en el Villano, de-
rribó con el pie un candelero que estaba
colgado a modo de lámpara, más alto
que su cabeza dos palmos.*

Como se deduce de estos extractos, el Vi-

²⁶ Ver Esquivel, J. “DISCURSOS SOBRE EL ARTE DEL DANÇADO y sus excelencias y primer orden reprobando las acciones deshonestas”. ED. Facsímil. Publicada por Librerías Paris – Valencia. Valencia. 1992. Hoja 23.

²⁷ Ver. Op. Cit. En nota anterior. Hoja 19

llano descrito aquí pertenece en todo al ámbito culto, burgués y aristócrata y eminentemente urbano. En los poemas del prefacio leemos

[...]

*Aunque mi Menga se enoje,
yo tengo de reprender
que también puede un Villano,
tener costumbres de Rey.
El Villano y la Pandorga
y la dança de cascabel,
todos juntos en malora
arredro vayan, Amén.*

La danza y la destreza demostrada en la misma constituían, al parecer, un elemento de estratificación social o al menos otra excusa más para salvaguardar el honor; Esquivel recomienda al buen maestro de danzas que nunca se aleje de sus armas y las tenga siempre a punto para salvar su vida en caso de reto por asuntos de danzas que no se pueda solucionar en exhibición pública de su destreza.

Las influencias entre lo rural, lo rústico y lo urbano eran bidireccionales partiendo en ambos casos de procesos de idealización del opuesto, creando relaciones de amor-odio: las danzas aristocráticas imitaban en ocasiones esquemas y prototipos rurales y con el paso del tiempo encontramos aquellas mismas danzas –o al menos sus denominaciones– en nuestras danzas y bailes tradicionales campesinos.

*Todos los Maestros aborrecen a los de las danças de cascabel, y con mucha raçon porque son muy distintas de las de quenta y de muy inferior lugar [...] el dançado de quenta es para Príncipes, y gente de reputación.*²⁸

En lo musical, anteriormente, Francisco de Salinas (1513-1590) en “De Musica Libri Septem”, su tratado de música publicado en

Salamanca en 1577, analiza el ritmo de la danza de Villano afirmando que está formado por ocho pies binarios que llama “pírricos” y que el tempo de la danza es muy rápido y con acompañamiento rítmico de los danzantes en forma de alternancia entre palmadas con las manos y también palmadas contra los pies ya que el Diccionario de Autoridades, que a esto llama “zapatear”, atribuye esta forma de acompañamiento rítmico de los danzantes como algo típicamente frecuente en las danzas de Villano. Así pues estaríamos ante un género de danza formado por ocho compases binarios con pulsaciones de dos corcheas, que han ido, con el paso del tiempo, asumiendo ciertas variaciones que se han naturalizado como permanentes²⁹:

Podemos concluir de esto que al menos rítmicamente, la danza de Villano tenía una gran homogeneidad en aquellos lugares en que se danzaba –probablemente en todas partes, como danza de moda que era–. El paso del tiempo y la transmisión-transformación oral ha ido generando las muchas versiones de la danza de villano de la península que en muchos casos tienen poco en común entre sí. En otras ocasiones se habrán compuesto melodías totalmente nuevas, incluso adaptadas a los gustos de los siglos posteriores a las que se les ha adaptado la letra. En otros muchos casos, la letra ha desaparecido pasando a ser no ya danzas cantadas sino instrumentales conservando el nombre (el villano se encuentra muy habitualmente en el repertorio dulzainero o gaitero en muchos lugares de España). También es frecuente el caso de que estas melodías o estas coplas literarias hayan quedado incluidas en danzas compuestas de diversos movimientos instrumentales o vocales en función de la disponibilidad o la

²⁸ Ver Op. Cit. en nota anterior. Hoja 44

²⁹ Ver: COSCOLLAR SANTALIESTRA, Blas. “Método De Dulzaina Aragonesa” Ed. Arsis .2001 .p.168.

carencia de instrumentistas. Este podría haber sido el caso de esta danza de villano incluida en los Matachines.

Y volviendo a esta danza de Tarazona, comienza con una introducción que, por su estructura melódica y rítmica, parece una corrupción o una regularización de un pasaje musical bien conocido en el repertorio de danzas paloteadas conquenses –ver más adelante referencias a “La Serranilla” y “El Entrenzao”–. Posteriormente se ejecuta la referida danza de Matachines, que en su forma cantada, incluye la siguiente copla:

Cuatro cuartos³⁰ dan
por bailar los matachines.
Cuatro cuartos dan
pero no los bailarán.

Seguidamente y sin interrupción se da paso a la danza de Villano, palabra que aquí ha sido sustituida por “Emiliano”. Este tipo de sustituciones es muy habitual y podemos encontrar ejemplos en casi toda la península donde no aparece el “villano” y si “el milano” etc.

La letra mnémica es la siguiente:

Emiliano el de la sierra,
cuando va a trabajar,
en la alforja lleva el vino
y en la calabaza, el pan.

Finalizada esta parte se inicia de nuevo la sección instrumental como en el principio y comienza otra nueva vuelta con las partes que forman la danza.

Si las letras son un mero recurso mnémico para poder ensayar la danza en ausencia de los dulzaineros –cosa habitual en toda la música de dulzaina peninsular– o si en origen fue una danza con secciones instrumentales y con secciones cantadas –cosa que también sucede, por ejemplo, en muchos lugares de Aragón dentro de los “dances”–es algo que esta todavía por determinar y que requerirá una investigación más profunda.

Un ejercicio interesante es el análisis comparativo entre estas melodías de danza y otras con gran parecido que encontramos en otros lugares de la península, tanto en Castilla como en Aragón. Estas semejanzas pueden aparecer a diferentes niveles: semejanzas estructurales (semejante asociación de diferentes melodías en una danza, mismo número de compases, mismo desarrollo modal o tonal, según el caso, similar ajuste entre coplas cantadas y sus versiones dulzaineras o gaiteras –en todas sus acepciones-...) y otras semejanzas más directas que implicarían la aparición de intervalos de con notas iguales, inicios melódicos con compases similares... en todo caso ese análisis estará mejor realizado sin duda por personas con un mayor conocimiento musicológico que quienes forman este texto y por lo tanto, nos limitaremos a exponer esas melodías relacionadas para quien quiera hacer el esfuerzo de enriquecer este análisis:

En cuanto a la melodía asociada al texto “cuatro cuartos dan por bailar los Matachines...” que es como sigue:



³⁰ Cuatro cuartos es, curiosamente, el precio que cobra Preciosa en la novela La Gitanilla, de Miguel de Cervantes, por las danzas y los romances que canta, pudiendo constituir una especie de precio estereotipado real o literario para estos eventos o quizá una forma cargada de sorna de pedir la voluntad.

Encontramos semejanzas destacables con una danza de Almajano, en la provincia de Soria. Esta danza está extraída de “Música

y Poesía popular de España y Portugal”³¹ de Kurt Schindler en la que aparece con el número 565:



También es semejante la melodía de El pollo y el Milano³² de Beteta, Cuenca:



En Viniegra de Abajo, La Rioja, encontramos esta otra danza con el número 460 en el estudio de Schindler:



³¹ SCHINDLER, Kurt. “Música y Poesía popular de España y Portugal” DIPUTACIÓN DE SALAMANCA. Centro de Cultura Tradicional. Cuaderno de notas/3. 1991

³² Versión extraída de “15 Danzas Festivas de los pueblos de Cuenca” CEP. Belmonte

En Ocenilla, Soria, Schindler incluyó este paloteo con el n° 755:



También en Soria, en Sotillo del Rincón aparece en el tratado de Schindler con el n° 838 esta danza de Villano:



Y podríamos seguir añadiendo más ejemplos pero ¿qué significan estos parecidos?. Creemos que sería un error argumentar razones basadas en repoblaciones históricas, recurso explicativo bastante habitual en la literatura etnomusical, casi siempre apriorística, en estas tierras nuestras que no son “de la Vieja Castilla”. Nos inclinamos más bien por la existencia de temas musicales y modelos compositivos “de moda” en cierta época que quedan fijados en determinadas poblaciones por una serie de razones en

parte funcionales y en parte azarosas. No olvidemos que ese concepto de inmutabilidad del folklore no se sostiene, si bien es verdad que en escenarios de danza ritual la resistencia al cambio es mayor que en los bailes. Conviene además tener en cuenta la descripción de las danzas de villano que Salinas en “De musica...” hace en su tratado a la que nos hemos referido más arriba y la aclaración de Blas Coscollar ya que ese modelo se ajusta bastante bien a los ejemplos que se han incluido aquí.

Los Matachines

Trad.
Tarazona de La Mancha
Albacete

The musical score for "Los Matachines" is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of nine staves of music. The first staff begins with a whole rest, followed by a quarter rest, a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note A, and a quarter note G. The second staff continues with a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note A, a quarter note G, and a quarter note F#. The third staff starts with a half note G, a half note A, a whole rest, a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B. The fourth staff begins with a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note A, a quarter note G, a quarter note F#, and a quarter note G. The fifth staff starts with a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note A, a quarter note G, and a whole rest. The sixth staff begins with a repeat sign, followed by a quarter rest, a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note A, a quarter note G, and a quarter note F#. The seventh staff starts with a quarter rest, a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note A, a quarter note G, and a quarter note F#. The eighth staff begins with a quarter rest, a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note A, a quarter note G, and a quarter note F#. The ninth and final staff starts with a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note A, a quarter note G, and a quarter note F#, ending with a double bar line and repeat dots.

The image displays a musical score for a piece in G major, consisting of five staves. The notation is as follows:

- Staff 1:** Two measures of whole rests, followed by a repeat sign. The first ending consists of four measures: G4-A4-B4 (quarter notes), C5 (quarter note), B4-A4 (quarter notes), and G4 (quarter note).
- Staff 2:** Four measures: G4 (quarter), A4-B4 (eighths), C5 (quarter), B4-A4 (eighths), G4 (quarter), A4-B4 (eighths), C5 (quarter), B4-A4 (eighths), G4 (quarter), and a repeat sign.
- Staff 3:** Two measures of whole rests, followed by a repeat sign. The first ending consists of three measures: G4-A4-B4 (quarter notes), C5 (quarter note), B4-A4 (quarter notes), and G4 (quarter note).
- Staff 4:** Four measures: G4 (quarter), A4-B4 (eighths), C5 (quarter), B4-A4 (eighths), G4 (quarter), A4-B4 (eighths), C5 (quarter), B4-A4 (eighths), G4 (quarter), and a first ending bracket labeled "1." covering the final two measures: C5 (quarter) and B4-A4 (quarter notes).
- Staff 5:** A second ending bracket labeled "2." covering the first two measures: G4 (quarter) and A4-B4 (eighths). The rest of the staff contains a whole note G4.

LA PITA DE RIÓPAR

El tercer domingo de septiembre se celebra en Riopar (ahora conocido como “Riópar Viejo”) la festividad de la Virgen de los Dolores, patrona de la Villa, y desde Riopar (antes conocido como Fábricas de San Juan de Alcaraz, municipio formado en el siglo XVIII en torno a las Reales Fábricas de Bronces) acuden los vecinos y las vecinas al viejo pueblo en romería. Allí se celebra en torno a un olmo de gran simbolismo para las gentes del valle de Riopar un baile colectivo bastante ritualizado y estructurado –asemejándose más a la estandarización de las danzas– denominado “La Pita de Riopar”.

Al maestro **Galindo Arjona** (Riópar 1872-1950) se le atribuye unificación de las diversas secciones que componen la Pita de Riopar. Tras su regreso al pueblo desde Madrid a partir de 1936, el maestro Galindo, se convirtió en un personaje fundamental en la historia reciente de la música de Riopar y de toda la comarca serrana. Aportó al panorama musical local, además de sus propias composiciones, numerosas adaptaciones de temas populares y tradicionales, sobre todo dianas populares (como la de Riopar –El Alba– o la de Yeste –la Aurora–).

Probablemente seleccionó diversos temas de jota y canciones populares (“No me mates, con tomate, mátame con bacalao, que el tomate está muy soso y a mi me gusta salao...”) que eran conocidos en aquel momento y que fueron habituales en el repertorio de los dulzaineros –de “la pita”– que amenizarían aquella romería antes que la banda. Que el baile se llame “la pita” no es, obviamente, ninguna casualidad. La forma de interpretarlo la banda es a una sola voz con interludios de percusión sola, es decir, que parece ser exactamente la imitación que haría una banda de un tema tradicional con un solo instrumento solista y tambor.

En el pueblo de Riopar hay más referencias a “la pita” además del baile de septiembre: una copla tradicional serrana dice, con la melodía del baile de la pita:

Ya viene la pita,
Por el carrascal,
Vienen las muchachas,
Vienen las muchachas
Vamos a bailar.
Tirorií tirori...

¿Hace esta copla referencia a la llegada del músico forastero, del dulzainero con la pita?

La Pita de Riopar

Tansc. Jesús Flores /DAV

The musical score for "La Pita de Riopar" is written in a single system of ten staves, all in treble clef. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The score begins with a first ending bracket over the first four measures. Measure 5 contains a whole rest. Measures 9-16 form the main body of the melody. Measure 17 contains a repeat sign. Measures 21-38 continue the melody with various phrasing slurs and ties. The piece concludes with a final D major chord in the last measure.

41

45

49

53

57

61

65

69

73

77

Musical score for ten staves, measures 81-117. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and phrasing slurs. Measure 81 starts with a quarter rest. Measure 85 features a half note with a fermata. Measure 93 has a half note with a fermata. Measure 97 ends with a quarter rest. Measure 101 features a half note with a fermata. Measure 105 has a half note with a fermata. Measure 109 includes a quarter rest. Measure 113 has a half note with a fermata. Measure 117 has a half note with a fermata.

Musical score for a single melodic line in treble clef, key of D major (two sharps). The score consists of seven staves, each starting with a measure number in a small box at the beginning of the staff:

- Staff 1: Measure 121. Contains a sequence of eighth and quarter notes with slurs.
- Staff 2: Measure 125. Contains a sequence of eighth and quarter notes with slurs, ending with a double bar line and repeat dots.
- Staff 3: Measure 129. Contains a sequence of eighth and quarter notes with slurs.
- Staff 4: Measure 133. Contains a sequence of eighth and quarter notes with slurs.
- Staff 5: Measure 137. Contains a sequence of eighth and quarter notes with slurs, including a measure with a whole rest.
- Staff 6: Measure 141. Contains a sequence of eighth and quarter notes with slurs.
- Staff 7: Measure 145. Contains a sequence of eighth and quarter notes with slurs, ending with a whole note.

VALS CORRIDO (BASILISA) – CENIZATE

Vals corrido conocido en toda la península y que el pitero Claudino Oñate tocaba para el baile de bandera de Cenizate.

En Casas Ibáñez recogimos esta letra para la melodía "La Basilisa":

Basilisa no se casa leré leré

porque no tiene con quién
Que se vaya a Barcelona leré leré
que allí tendrá más de cien.

Basilisa lisa lisa

Basilisa lisaé

Basilisa lisa lisa

Basilisa lisaé

Vals Corrido

Repertorio de Claudino Oñate
Pitero de El Herrumblar

LA SEGUIDILLA – LEZUZA

(ver aparado sobre Lezuza en “Casos Particulares”)

La Seguidilla -Lezuza-

Transc. J. Tejada / DAV

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of six staves of music. The first staff begins with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a repeat sign. The second staff continues with a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. The third staff continues with a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F#3. The fourth staff continues with a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, a quarter note B2, a quarter note A2, a quarter note G2, and a quarter note F#2. The fifth staff continues with a quarter note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, a quarter note B1, a quarter note A1, a quarter note G1, and a quarter note F#1. The sixth staff continues with a quarter note E1, a quarter note D1, a quarter note C1, a quarter note B0, a quarter note A0, a quarter note G0, and a quarter note F#0. The score ends with a double bar line and repeat dots.

JOTA DE PALOTEO – LEZUZA

(ver aparado sobre Lezuza en “Casos Particulares”)

"Jota" de Paloteo -Lezuza-

Popular / Transc. DAV

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a repeat sign. The melody is characterized by a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, often beamed together. There are several instances of slurs and ties. The piece concludes with a final double bar line and repeat sign.

VESTIR EL PALO – LEZUZA

(ver apartado sobre Lezuza en “Casos Particulares”)

Vestir el Palo (Danza de Cintas) -Lezuza-

Transc. DAV

The musical score is arranged in two systems, each with two staves. The top staff is for Dulzaina and the bottom staff is for Tambor. The Dulzaina staff uses a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 12/8 time signature. The music is divided into nine measures, numbered 1 through 9. Measures 1, 2, and 3 are grouped together with a repeat sign at the beginning. Measures 4, 5, 6, and 7 are grouped together with a repeat sign at the beginning. Measures 8 and 9 are grouped together with a repeat sign at the beginning. The Dulzaina part consists of quarter and eighth notes, with some measures containing rests. The Tambor part consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often grouped in beams, with some measures containing rests.

EL CHOTIS – INIESTA

Esta melodía la hemos elegido de entre las que forman las danzas del Corpus de Iniesta. Sus características estilísticas y su carácter de chotis, sitúan el origen de esta danza en los albores del S. XX. El chotis que hoy tenemos por un baile asociado al Madrid

“castizo”, estuvo extendido por buena parte de la península y su origen está en piezas populares del siglo XIX procedentes de Escocia o bien de Alemania, donde se le atribuyó un origen escocés y de ahí derivaría su nombre –en alemán schottisch: escocés–.

El Chotis -Iniesta-

Transc.: Javier Cuellar / DAV

Musical score for "El Chotis - Iniesta" in 2/8 time, key of D major. The score consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/8 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, including a repeat sign. The second staff continues the melody with first and second endings. The third staff features a second ending and a repeat sign. The fourth staff concludes with first and second endings. The piece ends with a double bar line.

DANZA DE SAN JUAN – POZO HONDO

Melodía de danza procesional (ver apartado sobre Pozohondo en “Casos Particulares”). Esta interesante danza es interpretada a diferentes velocidades según el uso dentro de la fiesta. El compás

en el que puede encajar esa melodía es un 8/8 compuesto de 3+3+2 partes. Este ritmo es habitual en algunos bailes (rumba...) pero también en otros toques castellanos como las Entradillas.

Danza de San Juan o del Zángano -Pozo Hondo-

Transc. DAV

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a double bar line and a repeat sign. The melody is composed of eighth and quarter notes. Below the notes, there are rhythmic markings consisting of vertical lines with flags, indicating the timing of the notes. The score includes a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

BAILES DEL NIÑO – CAUDETE

Los Bailes del Niño de esta población son un caso excepcional dentro de la provincia de Albacete y muestran una vez más que poco tienen que ver en las fronteras administrativas con las culturas tradicionales. Realmente las danzas de Caudete forman parte la tradición valenciana de “les danses” o “la dansá”³³. Hay que tener en cuenta que a pesar de la pertenencia de Caudete a la provincia de Albacete desde el siglo XIX, previamente perteneció sólo unos años al reino de Murcia ya que hasta el siglo XVIII estuvo incluido en el Reino de Valencia (“Insula Valentiae in Castella regione”) hasta 1770, del que salió del mismo por un pleito con Villena.

Estas danzas pertenecen al ciclo de Navidad y se realizan en honor a la imagen del Niño Jesús el 25 de diciembre, primer domingo de enero y el día de Reyes. El día 1 de enero tie-

ne lugar la Procesión con la imagen del Niño Jesús, talla del s. XVIII que se conserva en Sta. Catalina. Están organizadas por la Mayordomía del Niño Jesús, cuya existencia se remonta al siglo XVI (la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús fue creada en 1576) y como en la mayoría de las “danses” su sufragación corre a costa de los bailadores pues hay que pagar por bailar. A este pago se le llama “echar un chavito”.

El lugar del baile es la Plaza Mayor principalmente y otras plazas de la localidad. Hasta ella acceden en comitiva las autoridades y las Reinas con sus consortes acompañados ahora por la Banda de Música³⁴. La primera pieza que toca la Banda para empezar a bailar se denomina –aunque hay divergencias en esta denominación como veremos más adelante– “LA PITA”; y nos encontraríamos aquí el

³³ “En el panorama festivo valenciano tienen especial relieve las fiestas cuyos actos giran en torno al de la Dansá o les Danses. Podríamos definir éstas como unos bailes ejecutados en la plaza principal o en una calle, dentro del recinto festivo, al aire libre, por parte de personas que habitan en dicha localidad –o en dicha calle, si son fiestas de calle o carrer–. Para ejecutarlas raramente se precisa un prolongado período de aprendizaje: se asimilan bailando, año tras año, sobre la marcha, o unos pocos días antes. La música es realizada por un dulzainero y un tamborilero –dolçainer i tabaletaer–, o por una sección de banda de música –compuesta normalmente por caja, bombo, clarinete, trompeta, saxofón, trombón de varas, bajo y bombardino–; siempre son músicos semi-profesionales.

Les Danses, Dansá, Danza, según las localidades, pueden ser el acto central, o uno de los principales de las fiestas; pero nunca es un acto menor. Si caen a esta categoría, desaparecen en breve tiempo. De todas formas, estas manifestaciones gozan de buena salud.” Atienza Peñarocha, “Las Danzas alicantinas: cuestión y socialización” Revista de Folklore nº 155. 1993. Valladolid

³⁴ [en los Bailes del Niño de Caudete] “Antiguamente venía a tocar un dulzainero con su tamboret o tabaletaer desde tierras valencianas, pero desde hace ya bastantes años toca la Banda de Música local. Las piezas o juguetes son variadas: valsos, pasodobles, jotas, malagueñas, etc. Es decir, piezas tradicionales con otras más o menos cultas. Como en les Danses, sólo se baila durante la música. Al cesar ésta, sólo suena el tambor o caja, y la gente no baila, sólo camina. Claro que la comitiva se mueve muy lentamente, en todo el transcurso de los Bailes darán sólo una vuelta y un poco más, en más de una hora y media. Por eso, parece que no se muevan. En esos intervalos la gente habla, se fuma el puro, bebe para reponer fuerzas –antaño, mistela las mujeres y coñac los hombres; hoy, licores más modernos, y whisky–, se cambia de pareja o se solicita a otra, aunque la mayoría de gente baila todo el rato con su propia pareja. Pero se para muy poco, porque la Mayordomía acicatea a la Banda para que toque muchas piezas, y pronto, tras breves segundos para identificar la pieza, se ponen todos a bailar. Cada tonada tiene un baile o paso diferente, aunque todos van ligados

mismo fenómeno que en Riópar: una pieza musical que toma el nombre del instrumento que la interpretaba tradicionalmente. La interpretación presenta también paralelismos con el pueblo serrano y con otros muchos lugares de España en los que la banda de música ha sustituido a la dulzaina ya que la banda toca a una sola voz dejando interludios exclusivamente para la percusión.

Varios autores han relacionado estas danzas con los fandangos del siglo XVIII, con los que guardan ciertas similitudes³⁵.

Después el dulzainero iba tocando el resto de piezas: los Valses, los Pasodobles, los “Higos”, las “Parrandas” y el “Taritaitero”

Finalmente y para que termine el baile, vuelve a sonar “la Pita”.

En entrevista efectuadas por nosotros a los informantes caudetanos Ana Bañón Sánchez, de 69 años y natural de Caudete y Ángel Aguilar López de 77 años, natural de Albacete pero arraigado también en Caudete, obtenemos algunos datos precisos sobre la historia de los bailes del niño el último medio siglo:

La Pita no se refiere a un baile concreto en sí sino al hecho mismo las danzas, expresiones como “ir a la pita”, “bajar a la pita” serían análogas a acudir al evento. Recuerdan además que para

otras celebraciones como para la romería de San Antón sí acudían en su niñez músicos diferentes a la banda, identificados como los de la chirimita, como en otros municipios vecinos de Alicante. Además las danzas parecen tener diferentes rangos, siendo la más valoradas y por lo tanto por las que más dinero se paga el Baile de Reyes “Los Higos”, “Las Parrandas” y “Las sevillanas”³⁶.

Cada chavito esta constituido por tres bailes y son subastados la noche anterior a las danzas en el teatro de la localidad.

El primer día de danza suele ser el último domingo de año o el primer domingo de años, según como venga el calendario. Los bailes infantiles se están haciendo desde hace más de cincuenta años el 25 de diciembre. El día de reyes es el otro día grande de las danzas. En los últimos años han llegado a danzar más de 250 parejas de danzantes. Cuando la danza llega a la plaza, todas las parejas bailan el Baile de Reyes simultáneamente. Los reyes salen de casa a las cuatro de la tarde en punto y desde el comienzo de la danza hasta su final transcurren

a la jota. Los pasodobles y valeses se bailan con paso de vals o de estribillo de jota; «Los Higos» se bailan combinando dos pasos de jota, arrastrando los pies de lado a lado; las sevillanas «yo valgo más que tú», con el paso de jota, pero volviéndose de lado; el «Taritaitero», saltando con un pie y punteando con el otro delante; las «Parrandas», cogiéndose la pareja ambos de su brazo izquierdo y girando sobre sí. Otros pasos recuerdan las peteneras cordobesas. Obviamente, hay quien baila mejor, peor, y quien aprende sobre la marcha.” Atienza Peñarocha, “Las Danzas alicantinas: cuestación y socialización” Revista de Folklore nº 155. 1993. Valladolid.

³⁵ Ver Aiats, Jaume “Las melodías de Les Danses de la Vall d’Albaida” incluido en libro cd Vol XXIV de la Fonoteca de Materials. Tallers de Música Popular. Ed. Generalitat Valenciana. Valencia 1994.

³⁶ Sevillanas dedicadas a la estrella circense Aurelia que visitó Caudete a principios de S.XX y que dio lugar a la siguiente coplilla satírica:

Aurelia de mi vida y ole,
no subas al alambre y olé
porque a Rompecabezas y olé
se le alborota la sangre.

habitualmente más de dos horas.
Los bailes empiezan siempre tanto en el teatro como en las plazas con el Baile de Reyes que termina siempre con el Taritaiteiro. Primero bailan los reyes de forma ceremonial y al terminar las autoridades bailan con otras melodías –Los Higos etc.– con las que continúa la danza.
Hemos decidido incluir en esta grabación

solamente el Baile de Reyes por ser el más representativo de Caudete y de los Bailes del Niño y también por ser el que más características tiene para considerarlo antiguo. El resto del repertorio caudetano, independientemente de su gran valor musical, parece de factura más moderna y pensada más bien para su ejecución actual por la banda de Música.

Transcripción musical: Antonio Gilaber (Elche 1916)

"Danzas"

-7-

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Danzas". The score is written on five systems of staves. Each system consists of two staves, likely representing a piano accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in black ink on aged paper. The title "Danzas" is written in a cursive script at the top center, and the page number "-7-" is in the top right corner.

Handwritten musical score for five systems of staves. Each system consists of two staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf* and *ff*. The first system is marked with a circled '8' at the end. The second system has a circled '8' at the end. The third system has a circled '8' at the end. The fourth system has a circled '8' at the end. The fifth system is marked with a circled '9' at the end.

Handwritten musical score for two systems of staves. Each system consists of two staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf* and *ff*. The first system has a circled '8' at the end. The second system has a circled '8' at the end.

Handwritten musical score for two systems of staves. The first system consists of two staves and is titled "Parasitas" in a decorative script. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf* and *ff*. The second system consists of two staves and is marked with a circled '10' at the end.

DANZA DEL DIABLO – VILLALGORDO DEL JÚCAR

Danza extraída del Cancionero de Albacete de Carmen Ibáñez, de la que hace una descripción sucinta en la primera edición del cancionero –póstuma, por cierto- indicando que se bailaba en filas con una danzante haciendo de diablo simulando arrastrar al mal al resto de danzantes. La autora del cancionero menciona que eran chicas las que bailaban esta danza y el diablo, un varón, pero es un hecho que este tipo de danzas rituales sólo se ha bailado por mujeres en tiempos modernos atendiendo a razones sociales de

diversa índole. Se trataría de una danza basada en la antítesis bien-mal, virtud-pecado etc. con simbología semejante a la danza del Zángano de Pozohondo. Por cierto que sería muy poco probable que en la mentalidad androcéntrica tradicional, el bien estuviese representado por mujeres y el mal por un hombre.

Su carácter ritual e instrumental, el carácter melódico arcaizante así como el carácter ritual de la danza y el ajuste a la escala natural de la dulzaina nos inclinó a incluir esta danza en la grabación.

Danza del diablo -Villalgordo del Júcar-

Cancionero de Albacete de María del Carmen Ibáñez

The musical notation consists of three staves in treble clef, key of D major (one sharp), and 3/4 time signature. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff contains a similar melodic line with some rests. The third staff contains a simpler melodic line with quarter notes and rests, ending with a double bar line.

PALOTEOS – VILLALGORDO DEL JÚCAR.

Se trata de una de las danzas albaceteñas que mas han popularizado los grupos de coros y danzas a partir de los años 70. Constituye otro ejemplo de danza compuesta por varios movimientos de forma similar a la danza de Matachines de Tarazona de la Mancha y como ésta, en la versión cantada tenemos también un ejemplo de la antigua danza del Villano. Las melodías están íntimamente relacionadas con otras que son o fueron ejecutadas con dulzaina en la provincia de Cuenca a la que Villalgordo perteneció hasta el S. XIX.

Las coplas cantadas hacen referencia a la consabida letra del Villano, con algunas adiciones sin sentido casi dadaístas e infantiles, típicas letras de utilidad mnémica. El resto de la danza sigue en la misma línea, con letras carentes de sentido pero con evidente socarronería y buen ajuste silábico a las notas musicales: idóneas para memorizar. La copla “coge niña el cangrejo” no es exclusiva de esta danza y debió estar de moda en tiempos pasados, quizá como melodía de juego infantil, porque se podían encontrar por ejemplo en canciones de pelele del carnaval de Villaluenga de la Sagra –Toledo–.

En cuanto a la última parte de la danza, “cuatro cuartos me da el rey”, además de encontrarnos de nuevo como en Tarazona con esa cantidad simbólica de monedas, sabemos que se trata también de otra canción popular de origen antiguo. Aparece ya recogida en 1862 en la recopilación de poesías populares de Tomás Segarra³⁷, profesor de la Universidad de Munique (Baviera).

En definitiva las coplas que forman la versión cantada de la danza de villano de Villalgordo del Júcar son las siguientes:

- I.- El Villano de la sierra
Cuando va a trabajar
En la alforja lleva el vino
Y en la calabaza el pan.
Se le da se le da
La cebolla con el pan
Con el pan y sin el pan
La cebolla se le da.
Y no se le da otra cosa
Na más que la niña hermosa
Y la viña pampanosa
Y la cabra en el corral
.....

³⁷ SEGARRA, Don Tomás. “Poesías Populares”. Leipzig. 1862. Versiones recopiladas pp. 112 y 113:

Cuatro cuartos me da el rey,
y con ellos me mantengo,
yo pago la lavandera
y me quedan tres y medio.
Cuatro cuartos me da el rey,
y cuatro me da la reina,
y cuatro mi coronel,
y cuatro mi coronela.

II.- Tres, tres, tres,
 que se comen el pulgón de los árboles
 De los arbolitos tres,
 donde el agua se dimana,
 donde Catalina y Juana
 se lavan sus lindos pies.

.....
 IV.- Cuatro cuartos me da el rey
 y con ellos como y bebo,
 le pago a la lavandera
 y aún me quedan tres y medio
 El perejil
 está de coger.
 La niña honrada está opilada
 de tanto beber.

Vemos aquí de nuevo cómo las coplas de melodías populares de la época o de canciones infantiles, o de romances archiconocidos o incluso poesías jocosas compuestas por un poeta local son los materiales idóneos, los que

nadie, en principio, va a olvidar y los más adecuados para poder ejercitar la danza cuando el músico de dulzaina no estaba disponible. Con el paso del tiempo y de las generaciones, las versiones que sobreviven y que quedan grabadas cuando el estudioso urbano se acerca a “recoger” la danza del pueblo, son éstas de tipo vocal y en ocasiones, la memoria del instrumento original se pierde, dando lugar a una visión parcial, cuando no falseada, de la realidad musical anterior.

Si buscamos melodías en España que tengan alguna relación con estas del Villano de Villalgorido encontraremos curiosas semejanzas y además abundantísimas, ya que la primera parte del Villano parece pertenecer a una “familia” de paloteos muy extendida sobre todo por toda Castilla y también por Aragón.

Recordemos que el tema musical de “Al villano se le da” sería:



Y podemos encontrar semejanzas estructurales, por ejemplo en Muro en Cameros, en La

Rioja, con el nº 450 de “Música y Poesía...” de K. Schindler:



También en Hoyocasero , Ávila, K. Schindler recogió esta melodía, la nº 101 de su recopilación:



En Salamanca, en la localidad de Guijo de Ávila, se recogió esta otra danza (Schindler nº494):



Pero probablemente las semejanzas más destacables las encontramos en Embún, Jacetaina, Huesca, comarca pirenaica limítrofe

con Navarra y Francia. Allí encontramos esta melodía³⁸ de paloteo que allí llaman “El Periquito”:



³⁸ Extraída de “Palotiaus del Viejo Aragón y el Valle de Broto.” Serie La Tradición Musical en España. Vol. 24 y 25. SAGA.

Paloteos -Villalgordo del Júcar-

1ª Danza Transcr. Jesús Flores / DAV

Introducción

4 Danza

7

10

13

2ª Danza

16 Introducción

19 Danza

22

25

JOTA DE PASACALLES – CHINCHILLA

Ver apartado de Casos Particulares correspondiente a Chinchilla.

Jota - Pasacalles -Chinchilla-

Transc. DAV

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a repeat sign. The first line contains measures 1 through 4. The second line, starting at measure 5, includes a first ending bracket over measures 5-6 and a repeat sign at the end. The third line, starting at measure 9, includes a second ending bracket over measures 9-10. The fourth line, starting at measure 13, continues the melody. The fifth line, starting at measure 17, continues the melody. The sixth line, starting at measure 21, continues the melody. The seventh line, starting at measure 25, continues the melody. The eighth line, starting at measure 29, includes a change in time signature to 6/8 for measures 29-32. The ninth line, starting at measure 33, continues the melody in 6/8 time.

LA SEGUIDILLA – CHINCHILLA

Ver apartado de Casos Particulares correspondiente a Chinchilla.

La Seguidilla -Chinchilla-

Transcp: DAV.

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. It consists of six staves of music. The first five staves are in 3/4 time, and the sixth staff changes to 4/4 time. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some triplets and first/second endings.

Staff 1: 3/4 time, D major. Notes: quarter rest, eighth rest, quarter note G, quarter note A, quarter note B, quarter note C, quarter note D, quarter note E, quarter note F#.

Staff 2: 3/4 time, D major. Notes: quarter rest, eighth rest, quarter note G, quarter note A, quarter note B, quarter note C, quarter note D, quarter note E, quarter note F#.

Staff 3: 3/4 time, D major. Notes: quarter rest, eighth rest, quarter note G, quarter note A, quarter note B, quarter note C, quarter note D, quarter note E, quarter note F#.

Staff 4: 3/4 time, D major. Notes: quarter note G, quarter note A, quarter note B, quarter note C, quarter note D, quarter note E, quarter note F#.

Staff 5: 3/4 time, D major. Notes: quarter note G, quarter note A, quarter note B, quarter note C, quarter note D, quarter note E, quarter note F#. First ending: quarter note G, quarter note A, quarter note B, quarter note C, quarter note D, quarter note E, quarter note F#. Second ending: quarter note G, quarter note A, quarter note B, quarter note C, quarter note D, quarter note E, quarter note F#. Triplet markings are present over the last three notes of the second ending.

Staff 6: 4/4 time, D major. Notes: quarter note G, quarter note A, quarter note B, quarter note C, quarter note D, quarter note E, quarter note F#.

PALOTEOS – CHINCHILLA

Ver apartado de Casos Particulares correspondiente a Chinchilla.

Paloteos de Chinchilla

Transc. J. Tejada / DAV

The musical score for 'Paloteos de Chinchilla' is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, and then a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second staff continues with eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The third staff features a quarter note G4, followed by a triplet of eighth notes (A4, B4, C5), another triplet (B4, A4, G4), and a quarter note G4. The fourth staff consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The fifth staff has a quarter note G4, followed by a triplet of eighth notes (A4, B4, C5), and a quarter note G4. The sixth staff begins with a triplet of eighth notes (A4, B4, C5), followed by a quarter note G4, and then a quarter rest.

DANZA DE CINTAS – CHINCHILLA

Ver apartado de Casos Particulares correspondiente a Chinchilla.

Danza de Cintas -Chinchilla-

Trad./ Transc. DAV

The musical score is presented in four systems, each consisting of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The first system begins with a double bar line and a repeat sign. The melody consists of eighth and sixteenth notes. Below the staff is a rhythmic notation using vertical stems and flags to indicate the timing of notes. The second system starts at measure 5 and includes a fermata over the final note of the phrase. The third system starts at measure 9 and also features a fermata. The fourth system starts at measure 13 and includes three triplet markings over groups of three notes. The score concludes with a double bar line.

EL ARADO – CHINCHILLA

Ver apartado de Casos Particulares correspondiente a Chinchilla.

El Arado -Chinchilla-

Transc. DAV.



DANZA DEL OFRECIMIENTO A LA VIRGEN DE GRACIA – BELMONTE

Danza del pueblo manchego de Belmonte, extraída del Cancionero Musical Manchego de Pedro Echeverría Bravo, reeditado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) en 1984 pero editado por primera vez en 1951, con trabajos de campo realizados obviamente en la primera mitad del S. XX, y que aparece en éste con el nº 62. Transcribimos aquí la propia descripción de Echeverría Bravo:

Es una danza antiquísima, probablemente del siglo XIV, a la que concurren todos los pastores del pueblo, vestidos con trajes típicos y adornados con armas antiguas, como corazas, lanzas, etc. El mayordomo lleva un bastón de mando, presidiendo el acto, y otro corre la bandera por las calles del pueblo al compás siempre de la dulzaina (llamada tururaina) y tamboril y de la melodía correspondiente al número 62.

Esta danza tiene lugar la víspera de la fiesta en honor de la Virgen de Gracia, Patrona de Belmonte (Cuenca), que se celebra anualmente el domingo siguiente al día 8 de septiembre y se inicia a las once de la mañana, frente al domicilio del hermano mayor, siguiendo

después su recorrido por la plaza del ayuntamiento, asistiendo a la misma las autoridades civiles y eclesiásticas.

Hemos elegido esta danza, aparte de por su gran belleza y su originalidad, por las relaciones estrechas que mantiene con la fiesta la antigua hermandad de pastores de Villarrobledo: encontramos en ambos casos una danza o baile de bandera vinculado a la hermandad de pastores e identificada con la música de dulzaina. Ambos municipios distan menos de 40 km, dos jornadas a pie, y están íntimamente ligados a los caminos agropecuarios históricos –Cañada Real de La Mancha a Murcia– que servían para alcanzar los pastos de La Mancha y las tierras murcianas. Pero no solo iba y venía el ganado y los pastores por estos caminos sino que constituían vías de transmisión de ideas y cultura.

Por lo tanto hay que situar las dos celebraciones en el marco de la influencia enorme que tuvieron las agrupaciones de pastores y la mesta en la existencia y la configuración, geográfica y cultural de los pueblos de la Mancha desde la misma reconquista y la repoblación castellana posterior, encontrándonos en los dos casos ante los restos de las festividades gremiales medievales.



Danza del Ofrecimiento a la Virgen de Gracia -Belmonte-

Cancionero Musical Manchego
P. Echeverría Bravo - Adapt. DAV

The musical score is presented in five systems, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature changes throughout the piece: 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, and 2/4.

- System 1:** Measures 1-3. Treble staff: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Bass staff: Quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2.
- System 2:** Measures 4-6. Treble staff: Quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4. Bass staff: Quarter note C2, quarter note B1, quarter note A1.
- System 3:** Measures 7-9. Treble staff: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Bass staff: Quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2.
- System 4:** Measures 10-13. Treble staff: Quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4. Bass staff: Quarter note C2, quarter note B1, quarter note A1.
- System 5:** Measures 14-16. Treble staff: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Bass staff: Quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2.

LA SERRANILLA – PROVINCIA DE CUENCA

Tanto en las comarcas manchegas de Cuenca como en las serranas es habitual encontrar en la musical de danza compases de amalgama desarrollados en 7/8 o 7/16. Este compás aksak no es exclusivo de estas comarcas –es muy habitual en los países de los Balcanes, en las habaneras antiguas, en algunas danzas valencianas, onubenses...– pero sí muy representativo. La mayor parte de las piezas que encajan en este compás parecen ser variaciones de temas muy similares. Y asimismo es frecuente hallar versiones regularizadas a 2/4, sustituyendo la estructura  por otras similares . Esta familia melódica se encuentra también, como hemos dicho, en la introducción de la danza de Matachines de Tarazona. Como paradigma de estas melodías hemos elegido “La Serranilla”, uno de los temas más conocidos del folklore conquense. Tiene, como la mayoría de las danzas, una versión cantada a la que se le han aplicado diversas letras, tratándose habitualmente, pero no siempre, de adaptaciones o retazos del romance clásico de La Pelegrina, sustituida como protagonista por La Serranilla³⁹ .:

Que viva la Serranilla
Con su cintilla
Con sus collares
Y su blusón.
Que lleva zapatos blancos,
Medias de seda
Y el refajillo
De guarnición.

Tender, tender, lavar, lavar,
Tender la ropa en el retamar.
(**Villarejo de Periesteban**, versión binaria regularizada en 2/4)

.....

Viene la Pelegrina
con su esclavina,
con su cartera
y su bastón.
Lleva zapato blanco,
medias de seda,
sombbrero fino
que es un primor.

Tender, tender, lavar lavar,
tender la ropa en el retamar.

(**Villaconejos de Trabaque**, versión irregular en 7/8)⁴⁰

.....

Ya viene las serranillas
con sus cintillas,
con sus collares y su galón,
que llevan alpargata blanca,
media encarnada,
y el refajillo de guarnición.
Venid, venid, llegad, llegad,
que las serranas van a bailar.

[...]

Al verde retamar,
chulita andar, al verde, al verde,
a la sombra, a la sombra,
a la sombra de aquel olivar
Venid, venid....

[...]

³⁹ Hay abundantes ejemplos en TORRALBA, José, “Cancionero Popular de la Provincia de Cuenca”. Cuenca. 1982
Extraída de TORRALBA, José, “Cancionero Popular de la Provincia de Cuenca”. Cuenca. 1982

⁴⁰ Extraída de Cuellar Tórtola, “El Paloteo: Ensayo sobre las danzas rituales de la Villa de Iniesta”. 1994

(**Iniesta**, –Cuenca– versión regularizada 2/4)⁴¹

Hemos elegido estas tres versiones porque son ilustrativas a varios niveles:

-Pertencen a comarcas muy diferentes, distantes en más 100 km, Villarejo de Periesteban, en la Mancha, Villaconejos de Trabaque en La Alcarria conquense e Iniesta en La Manchuela.

-Muestran la sustitución de la Pelegrina por la Serranilla.

-Ilustran la evolución de los compases complejos de amalgama hacia los regularizados, como corresponde esperar en un hecho musical oral en declive, vinculado a unas formas de vida , el medio rural tradicional, también en vías de desaparición.

Se incluye en la grabación “La dulzaina en Albacete” la unión de las versiones regulares e irregulares, tocando consecutivamente “El Entrenzaio” de Iniesta y “La Serranilla”.

El Entrenzaio Iniesta

The musical score for "El Entrenzaio" from Iniesta is presented in a single voice on a treble clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The piece consists of 48 numbered measures, arranged in 12 staves of 4 measures each. The melody starts with a quarter rest in measure 1, followed by a series of eighth and quarter notes. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign in measure 48.

⁴¹ Extraída de Cuellar Tórtola, “El Paloteo: Ensayo sobre las danzas rituales de la Villa de Iniesta”. 1994

LA SERRANILLA

Trad.de Cuenca / Transc. DAV

The musical score for "LA SERRANILLA" is written in G major (one sharp) and 7/8 time. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a dotted quarter note G, and continues with eighth and quarter notes. The second staff continues the melody with quarter and eighth notes. The third staff features a first ending bracket over the final two measures, marked with a "1." above the staff. The fourth staff begins with a second ending bracket over the first two measures, marked with a "2." above the staff. The fifth staff continues the melody with quarter and eighth notes. The sixth staff concludes with a first ending bracket over the first two measures (marked "1.") and a second ending bracket over the final two measures (marked "2."), both leading to a double bar line.

DANZA DE LAS HILANDERAS – VILLAMALEA

La melodía de esta danza se enmarca dentro del género o más bien del esquema melódico de las polonesas. Cuando en el S. XIX estas danzas llegaron a España se pusieron de moda rápidamente y se integraron en repertorio tradicional como danzas, vinculadas a determinada fiesta patronal, a determinada celebración de hermandad religiosa o a la fiesta del Corpus allá donde se conservaron.

En 1894 el musicólogo Felipe Pedrell i Sabaté (1841- 1922) en su Diccionario Técnico de la Música define estas danzas de polonesas de la siguiente forma:

Polonesa o polaca, polonaise, polonoise (fr.) **polacca** (it). *Aire de canto y danza de origen eslavo en compás de $\frac{3}{4}$ de movimiento moderado y ritmo muy acentuado, como puede verse en las polonesas de Chopin, Glinka etc. Obtiénese el ritmo especial de esta danza sincopando las dos primeras notas del compás y terminando los periodos en los últimos tiempos débiles.*

La polonesa alcanzó gran boga a principios de este siglo [XIX] y reemplazó, durante algún tiempo, al famoso rondeau (rondó) último aire obligado de

todas las composiciones dramáticas y de concierto.

De esta definición se extraen varias conclusiones: que se trataba de una danza que se popularizó a finales del siglo XVIII y principios del XIX, que estaba vinculada a ambientes cultos –de hecho era propia de las danzas aristocráticas centroeuropeas de esos siglos– y que la versión de Villamalea conserva características propias del ritmo sincopado aunque ha evolucionado o se ha adaptado a un compás sincopado pero binario.

Esta misma evolución parece que ha tenido la polonesa en otros lugares cuando se ha adaptado a danzas rituales. Ejemplo de ello es la danza de arcos o de polonesas que se mantiene dentro de las Danzas del Corpus de Valencia. Esta “dansa dels arquets o de las polonesas” se introdujo en el Corpus de esa ciudad tras la reforma de 1846, cuando los niños danzantes cobraron protagonismo es esa festividad. Las similitudes entre esa “dansa” valenciana y la de Villamalea está fuera de toda duda debido, probablemente, a estar ambas basadas en un mismo tema popular y a haber evolucionado ambas hacia la misma funcionalidad.

Las Hilanderas -Villamalea-

Transc. DAV

Musical score for 'Las Hilanderas' by Villamalea, transcribed by DAV. The score consists of eight staves of music in 2/4 time, key of D major. The melody is simple and repetitive, starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The first staff begins with a repeat sign. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter). The second staff continues: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter). The third staff begins with a repeat sign and continues: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter). The fourth staff continues: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter). The fifth staff begins with a repeat sign and continues: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter). The sixth staff continues: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter). The seventh staff begins with a repeat sign and continues: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter). The eighth staff continues: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), ending with a double bar line and repeat dots.

DANZA DE LOS LOCOS – VILLAMALEA

Esta Danza se interpretaba en Villamalea, comarca de La Manchuela, en la festividad de los Santos Inocentes, el 28 de diciembre. Este día algunos hombre jóvenes se vestían de mujeres y salían a las calles a pedir limosna a las gentes de la calle y ejecutando esta interesante danza.

Las festividades de “locos” asociadas a las propias del ciclo de navidad y en concreto, al 28 de diciembre, están extendidas por toda la península recibiendo diferentes nombres: “locos”, “zancarrones”...

En concreto en Murcia existía una fiesta prácticamente igual en todos los aspectos a la de Villamalea (los hombres travestidos pidiendo con escobas dinero para poder acceder a las iglesias)⁴².

Son también conocidas estas fiestas en Jalance –Valle de Ayora, Valencia–, en Montamarta –Zamora–, en Fuente Carreteros y La Herrería –Córdoba– etc.

Se ha vinculado este tipo de fiesta, con o sin danzas, a otras fiestas pre-cristianas relacionadas con los “saturnalia” romanos; fiestas celebradas en torno a nuestro actual ciclo navideño, en las que se producía un inversión controlada del orden social, gobernaban los sirvientes y se extendía por la sociedad una total tolerancia a las disgresiones y todo tipo de “locuras”. Es plausible que esta fiesta fuese asimilada por el cristianismo, como tantas otras celebraciones, dándole un contenido más o menos cristiano. Estas libertades actuales en torno a la fiesta

cristiana parecen ser idénticas a las antiguas “libertades de diciembre”.⁴³

Podemos rastrear estas festividades hasta muchos siglos después en diversos lugares de Europa: La locura permitida se adueñaba también de las iglesias durante estos días navideños en la Edad Media: se nombraba un obispo-bufón, se cantaban en la iglesia canciones obscenas por parte de gentes disfrazadas de sacerdotes, se quemaban sustancias malolientes para que se inundase la iglesia con esos olores...

La Facultad de Teología de París en 1444 justificaba esta celebración argumentando que *“no la festejamos en serio sino por pura chanza, por divertirnos según la tradición, para que al menos una vez al año nos podamos abandonar a la locura, que es nuestra segunda naturaleza y parece estar innata en nosotros. Los toneles de vino estallarían si no abriésemos de vez en cuando su espita para que se aireen. Por eso nos entregamos a las bufonadas durante algunos días.”*⁴⁴ Esta descripción del porqué de las fiestas ¿saturnalicias? nos parece de gran valor pues reconoce la utilidad psicológica y social del desorden y de la divergencia.

Las características de la melodía y el ritmo, la vinculación más posible con el rol de las antiguas cofradías de ánimas, el uso de la dulzaina por parte de éstas y la presencia de dulzaineros en la tradición de Villamalea nos decidieron a incluir esta preciosa danza en esta grabación.

⁴² CARO BAROJA, Julio. “Del viejo folklore castellano” Ed. Ámbito. 1988 Valladolid. Pág. 265.

⁴³ Ver. Op. Cit. En nota anterior, capítulo “Autoridades burlescas en el Ciclo Navideño”.

⁴⁴ Extraído de CLEMENCIC, René “La fiesta del Asno”, Clemencic Consort. Libroto CD Ed. Harmonia Mundi France.

Se trata de una alternancia de copla de jota con la danza propiamente dicha de ritmo absolutamente irregular y realmente compleja de transcribir y de interpretar.

Las versión cantada es la siguiente:

Preludio ternario (jota):

Gracias a Dios que he llegado,
gracias a Dios que llegué
a la puerta de este templo
donde habita San José.

Por en medio de la iglesia
se cría un rico manzano:
las ramas llegan al cielo
las manzanas al sagrario

Danza irregular:

Caballera en la mula
iba María
para Belén,
-bis-
Y al vuelo tan furioso
de una abejilla
despertó el rey.
-bis-
Ailé ... ailé
ailé paralilailé
paralilailá, paralilailé
María chín chín,
María chín chón
María chín chín de mi corazón.

Con sus cajas, panderos,
pitos y flautas
van a Belén
-bis-
en el portal se encuentran

al dulce infante
de San José.
-bis-
Ailé ... ailé
ailé paralilailé
paralilailá, paralilailé
María chín chín,
María chín chón
María chín chín de mi corazón.

Guiados de una estrella
iban tres reyes
para Belén
-bis-
y en el portal se encuentran
al dulce infante
de San José

-bis-
Ailé ... ailé
ailé paralilailé
paralilailá, paralilailé
María chín chín,
María chín chón
María chín chín de mi corazón.

María es la más pura
la más humilde
de Nazaret.

-bis-
matrimonio como este
dice el profeta
no puede haber
-bis-
Ailé ... ailé
ailé paralilailé
paralilailá, paralilailé
María chín chín,
María chín chón
María chín chín de mi corazón.

Danza de los Locos -Villamalea-

Transc. J. Tejada /DAV

Musical score for 'Danza de los Locos - Villamalea' in G major (one sharp) and 3/4 time. The score consists of ten staves of music, numbered 1 through 33. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 3/4. The score includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are repeat signs at measures 13, 17, 21, 25, and 29. The final measure (33) includes a first ending bracket labeled '1.' and a final double bar line with a repeat sign.

DANZA DE LA FUNCIÓN DE ÁNIMAS – MOTA DEL CUERVO

(ver apartado en el Cuadro de la Dulzaina albaceteña)

Informante: Rafael Lara

Danza de la Función de Ánimas Mota del Cuervo

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of seven staves of music, numbered 1 through 21. The melody begins with a whole rest in the first measure, followed by a series of eighth and quarter notes. The piece concludes with a double bar line at the end of the 21st measure.

BIBLIOGRAFÍA

- Organología, etnografía, folklore y dulzaina:
- AIATS I ABEIÀ, J. Les Melodies de les danses de la Vall d'Albaida. Libro-CD. Col. Fonoteca de Materials. Vol. XXIV. Ed. Generalitat Valenciana.
- ANDRÉS, Ramón. Diccionario de Instrumentos Musicales. De Píndaro a J. S. Bach. Ed. Bibliograf, SA. Barcelona. 1995
- ARTAL, A., ZUNZUNEGI, I., ZORRILLA, I. Bizkaiko Dultzaina – La Dulz-aina en Bizkaia. Ed. Diputación Foral de Bizkaia. 1994.
- BELMONTE USEROS, Carmina. Fiestas Populares de Albacete y su Pro-vincia. Albacete. 1980.
- BLASCO, Juan. Método de Dulzaina. Ed. Piles . Valencia. 1981
- COSCOLLAR SANTALIESTRA, Blas. Método de Dulzaina Aragonesa. Ed. Arsis. Sant Pere de Ribes. 2001
- CRIVILLÉ i BARGALLÓ, Josep. Historia de la música española. Vol. 7. El folklore musical. Ed. Alianza Música. Madrid. 1997
- CUELLAR TÓRTOLA, Javier. El Paloteo: Ensayo sobre las danzas rituales de la villa de Iniesta. Ed. A. C. Egelaxta. Iniesta. 1994.
- DIAZ, Joaquín. Instrumentos populares. Ed. Castilla Ediciones. Valladolid. 1997.
- ECHEVARRÍA BRAVO, Pedro. Cancionero Musical Manchego. CESIC. 2ª Edición. Ciudad Real. 1984 (1ª Edición, Madrid 1951)
- IBÁÑEZ IBÁÑEZ, M. Del Carmen. Cancionero de la Provincia de Albacete. Ed. Diputación de Albacete. 1984 . (facsimil de la edición de 1967).
- JULIANO, Mª Dolores. Cultura Popular. Cuadernos de Antropología. Ed. Anthropos. Barcelona. 1986.
- LUNA SAMPERIO, Manuel. Libreto cd. Documentos de Tradición Oral de la Provincia de Albacete. Ed. Trenti Producciones. Murcia. 1999
- NETTL, Bruno. Música Folklórica y Tradicional de los Continentes Occid-entales. Ed. Alianza Música.. Madrid. 1996 (1ª edición, 1973).
- ORTÍ, A. Morella. Tocs Tradicionals de Dolçaina. Libreto de disco vinilo. Col. Fonoteca de Materials. Vol. VII. Ed. Conselleria de Cultura. Generalitat Valenciana.
- PEDRELL, Felipe. Emporio Científico y Tecnológico de Organografía musical antigua española. Barcelona. 1901. Ed. Facsimil: Librerías París-Valencia. Valencia. 1994.
- PEDRELL, Felipe. Diccionario Técnico de la Música. . Ed. Facsimil: Librerías París-Valencia. Valencia. 1992. Editado originalmente en 1894.
- PELINSKI, Ramón. Libreto de disco vinilo. La Todoella. Música tradicional. Col. Fonoteca de Materials. Vol. XXI. Ed. Conselleria de Cultura. Generalitat Valenciana.
- REY, J.J., NAVARRO, A., “Los Instrumentos de púa en España” Alianza Música, Madrid 1993.
- RICHART, Xavier. Estudiant la dolçaina. Mètode i Tècnica. Ed. Rivera. 1992.

RUANO DE LA HAZA, Jose María. La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro. Ed . Castalia. Col. Literatura y Sociedad. Madrid. 2000.

SANCHEZ DEL BARRIO, Antonio. Fiestas y Ritos Tradicionales. Ed. Ca-stilla Ediciones. Valladolid. 1999.

TORRALBA, José. Cancionero Popular de la Provincia de Cuenca. Ed. Diputación Provincial de Cuenca. 1982.

VV.AA. The Cambridge Companion to the Recorder. Ed. Cambridge University Press. 1995.

PRETEL MARÍN, Aurelio. “Chinchilla Medieval”. Ed. Instituto de Estudios Albacetenses de la Diputación de Albacete(IEA).

PRETEL MARIN, Aurelio: “Alcaraz en el siglo de Andrés de Vandelvira, el bachiller Sabuco y el preceptor Abril” IEA 1999.

PRETEL MARIN, Aurelio “Privilegios de El Bonillo del S. XVI. Estudios y Transcripciones”. IEA “Don Juan Manuel” Diputación de Albacete. Villazgo de El Bonillo: precedentes, proceso y consecuencias.. Albacete 2001.

SANTAMARÍA CONDE, Alfonso. “Artesanía y oficios artísticos en Albacete entre los siglos XVI y XVII. Carpinteros, Pintores y Plateros”, Revista Al Basit nº 23 julio 1988.

SANTAMARÍA CONDE, Alfonso. “El paso de Felipe II por Albacete en 1586”. Separatas de AL-BASIT. Revista de Estudios Albacetenses. Segunda época. Año IX. Nº 12. Diciembre 1983.

GARCÍA MORATALLA, P.J. “Un municipio conquense en tiempos de Alfonso XIII, Villagarcía del Llano, 1902-1931.” Ayto. de Villagarcía del Llano y Diputación de Cuenca. Albacete 2002.

GARCÍA SOLANA, Enrique.“Munera por dentro”. Editado por el Ayuntamiento de Munera.



DIPUTACIÓN DE ALBACETE
Servicio de Educación, Cultura, Juventud y Deportes