

ZAHORA

Revista
de Tradiciones
Populares

Número 24



Canciones y Juegos de la Provincia de Albacete. I

M^a Angeles Moltó Moreno
M^a Angeles Sarget Ros

*Canciones y juegos
de la provincia
de Albacete. 1*

*M^a Ángeles Moltó Moreno
M^a Ángeles Sarget Ros*

Edita: Diputación de Albacete.
Dep. Legal: AB 78-1993 Nueva Época.
I.S.S.N.: 1132-7030.
Dibujos: Susana Villora
Imprime: Gráficas Ruiz -Albacete-

ÍNDICE:

1. INTRODUCCIÓN	5
2. LA MÚSICA POPULAR	7
3. HABLANDO DEL FOLKLORE MUSICAL	8
4. LA CANCIÓN POPULAR	10
4.1 CANCIONES ESTUDIADAS	11
5. LOS JUEGOS INFANTILES	14
6. CANCIONES	15
I. CANCIONES BAILABLES:	
I.1. CANCIONES DE RECOLECCIÓN:	
1. LAS JERIGONZAS	18
- FORMA LITERARIA	20
- FORMA MUSICAL	23
I.2. CANCIONES LÚDICAS:	
1. SEGUIDILLAS MANCHEGA	26
- FORMA LITERARIA	27
- FORMA MUSICAL	30
2. A LA MANCHA MANCHEGA	33
- FORMA LITERARIA	36
- FORMA MUSICAL	39

3. ENREDÁS	42
- FORMA LITERARIA	43
- FORMA MUSICAL.....	47
I.3. CANCIONES DE LAS ÁNIMAS:	
1. CANTO DE ÁNIMAS	50
- FORMA LITERARIA	52
- FORMA MUSICAL.....	55
II. CANCIONES NO BAILABLES:	
II.1. CANCIONES INFANTILES:	
1. EN LA ORILLA DEL BONILLO	59
- FORMA LITERARIA	62
- FORMA MUSICAL.....	65
II.2. ROMANCES:	
1. ROMANCE DE LA MORA CAUTIVA	67
- FORMA LITERARIA	69
- FORMA MUSICAL.....	73
2. ROMANCE DE GERINELDO	76
- FORMA LITERARIA	79
- FORMA MUSICAL.....	82
7. JUEGOS INFANTILES	83
A. JUEGOS LÚDICOS:	85
A.1. JUEGOS DE ENTRETENIMIENTO	85
A.2. JUEGOS DE ELECCIÓN	99
B. JUEGOS MEMORIZADOS:	100
B.1. JUEGOS DE TRABALENGUAS	100
B.2. JUEGOS DE RECITACIÓN.....	101
8. BIBLIOGRAFÍA	105

1. INTRODUCCIÓN

El folkllore de un pueblo determinado, no es tan sólo el conjunto de tradiciones, costumbres o manifestaciones populares. El folkllore abarca todos los aspectos de la vida misma, pues surge del propio corazón del hombre, de su sentir y de su vivir.

Para poder observar, comprender y analizar el folkllore de un pueblo, es necesario estar en contacto con aquellos que lo han originado y lo mantienen vivo. Es preciso contactar con las fuentes primeras que son sus propias raíces; el pueblo en sí.

Es una manera de aportar información acerca de todos los aspectos de su vida y de sus gentes. De cómo viven esas gentes y de cómo manifiestan su sentir a través de sus tradiciones folklóricas.

El planteamiento de este estudio surgió al profundizar en el análisis minucioso y musical de diversas formas cancionísticas de nuestra provincia, así como de una recopilación a través de varios informantes de aquellos juegos infantiles de posguerra que se inventaban entre los amigos para pasar el tiempo y la niñez.

Nuestro estudio consiste en señalar en cinco tipos de canciones, dos enfoques:

a) La forma literaria; realizando un comentario general a cerca de la misma y explicando brevemente en qué lenguaje está escrito o cuales son los términos más característicos. Dentro de este apartado y como preámbulo al mismo, investigamos sobre el lugar o lugares en los que se interpretan, la historia y la coreografía, (en caso de haberla).

b) La forma musical; donde analizamos la estructura, la melodía y el ritmo, transcribiendo la partitura de la canción según la hemos escuchado por nuestros informantes.

Al investigar sobre estas canciones nos ha llamado la atención el hecho de que en la provincia se hayan escrito solamente dos cancioneros, uno de Pedro Echevarría en el año 1951, y el otro de Carmen Ibáñez en 1967. No hemos encontrado ningún cancionero de fecha más reciente.

Por el contrario la atención prestada al tema de los juegos infantiles ha sido mayor en los últimos tiempos, encontrando este tema investigado en tres de los números que conforman la revista de tradiciones populares Zahora:

- El nº 2: "Juegos tradicionales infantiles".
- El nº 8: "Volver al juego".
- El nº 15: "Juegos populares y tradicionales".

Nuestra pequeña aportación a este tema consiste en transcribir de forma literal la información que, respecto a los juegos empleados por ellos mismos en tiempos de guerra y de posguerra, nos han aportado nuestros colaboradores. Añadimos a estas descripciones de los juegos, un breve comentario que ellos mismos nos han facilitado respecto a sus propias personas, acercándonos de esta manera a sus entornos socioculturales.

Queremos conseguir con esta obra un acercamiento al análisis más profundo de diferentes canciones clasificadas por nosotras según su empleo y de un conocimiento de juegos infantiles.

Empleando un lenguaje cercano a todos los que queráis leer esta obra. Esperamos, que os agrade en su lectura.

Las autoras.

2. LA MÚSICA POPULAR

Desde 1819 existe la música de aficionados en Albacete, aunque haya sido un género pobremente cultivado, se podían señalar ya por aquel entonces dos épocas de excepción, la primera, corta pero brillante en 1854, bajo la batuta del profesor Salvador Saldaña, y la segunda, de menos valor artístico y que duró algunos años dirigida por el maestro Juan Marcos y Más. Respecto a la orquesta anotamos lo que investigó Sánchez Torres: "De orquesta, algo bueno hizo saldaña en el Teatro del Hospital.. y nada más" (Sánchez Torres, 1916: 156).

No hemos podido evitar mencionar uno de los primeros testimonios de los orígenes musicales en nuestra ciudad de Albacete y hoy día, en el año 1995, nos hemos dado cuenta de que la actividad musical en nuestra provincia es bastante floreciente, para con respecto a las otras provincias autonómicas, es una época privilegiada.

La mayoría de las veces no nos damos cuenta del incalculable valor que representa nuestro saber popular, ese, que a lo largo del tiempo hemos ido olvidando, o recordando a veces, por medio de las costumbres vividas en nuestros hogares, a través de los refranes, de las canciones que nuestras madres nos cantaban de pequeños, de la importancia que las diferentes estaciones del año tienen en el campo, etc.

Y aún así, va junto a nosotros a dónde quiera que vayamos, enriqueciendo nuestro patrimonio etnológico y folklórico desde el momento en que lo recordamos y vivenciamos.

En Castilla La Mancha tenemos una gran variedad folklórica, debido a la diversidad de regiones que componen nuestra autonomía. La hacemos viva en estas representaciones, donde la música tiene su afluencia y sale a la luz.

3. HABLANDO DEL FOLKLORE MUSICAL

A lo largo de la historia es bien sabido que el estudio del folklore español ha dado lugar a diferentes investigaciones. Y si el folklore en su generalidad se dedica al estudio sociológico, demográfico, histórico y de todas las ciencias relacionadas con ello, existe dentro del folklore la parte dedicada enteramente a la música y su estudio, el llamado folklore musical.

El origen de este folklore musical lo podemos relacionar con la figura del juglar o cantor de coplas, y "será en la corte de los reyes de Castilla en dónde cada juglar ya tocaba un instrumento a parte de ser saltimbanqui, prestidigitador.." (Menéndez Pidal, 1969: 34). Siendo necesaria la formación y especialización en ese determinado instrumento como dice "El formulario epistolar de Bomcompagno, hacia 1218, que hay modelos de carta para recomendar a un juglar que toque la vihuela, el arpa [...]" (Menéndez Pidal, 1969: 35).

Dentro de esta especialización ha existido una pugna por resaltar quiénes de todos estos juglares eran en realidad los dedicados a deleitar con su música estableciéndose una división de opiniones pero al tener cada uno su instrumento, se separaron los juglares músicos del resto de saltimbanquis, prestidigitadores.¹

¹ Citamos a Menéndez Pidal en su obra *Poesía juglaresca y juglares* (ver Bibliografía):

"Los moralistas del siglo XIII, separaban como únicos juglares dignos, aquellos que se dedicaban a cantar las gestas de los príncipes y las vidas de los santos, estableciéndose en la Crónica general de 1344 dos tipos de juglares los de boca (que parece ser que cantaban o tocaban solamente instrumentos de viento), y los de peñola (que escribían para que otros cantaran sus canciones o que tocaban solamente instrumentos de cuerda)[34].

"Esta separación no queda lo suficientemente aclarada a lo largo de la historia pero parece ser que en "la corte del rey Carlos de Navarra, en el año 1936, en documentos en que el rey paga a los juglares de voz e de instrumentos de la nuestra capilla"[36].

"Cada juglar tenía un instrumento distinto"[44].

² Palabra definida así por el autor al ser una contrariedad:

"Por una parte lo auténtico, lo verdadero, lo original, lo primitivo y de otra parte lo falsificado, fabricado"[161].

"Pero encontramos la exigencia contemporánea de fidelidad, veracidad, precisión y rigor en el folklore. Exigencia hecha a partir del nacimiento del FOLKLORE, actividades todas con la intención de revivir el folklore pasado: grupos folklóricos utilizando las costumbres, una música, canciones, danzas, simplificadas y compuestas" [162].

El término folklóre, es un antinomio² (Belmont, 1986: 161, 162). Ha sido usado en general dándole el significado de "ciencia de las tradiciones, usos, creencias, leyendas, canciones y literaturas populares".

La unión de folklóre con el especificativo musical delimita un campo de acción amplísimo. Unión, conocida por diferentes términos tales como: "volkslied", chanson populaire", "folksong" (Crivillé i Bargalló, 1988: 23), y que se fue empleando para designar estudios y recopilaciones sobre cualquier tipo de manifestaciones populares: canciones, bailes, danzas, etc.

Con el paso del tiempo se hizo indispensable el conjugar los elementos puramente musicales con los de carácter histórico, demográfico, sociológico, y todos los relacionados con estas ciencias en general. (Crivillé i Bargalló, 1988: 23). Algunos especialistas se inclinan hacia la sustitución de este término por la expresión "etnomusicología", (Crivillé i Bargalló, 1988: 23-25), heredera de la musicología comparada y de la etnología musical.

Por tanto, el etnomusicólogo, trabaja con las músicas de tradición oral y a veces debe grabar él mismo sobre el terreno (Cailley, 1991: 71); aunque su campo de acción ha sido bastante debatido (Crivillé i Bargalló, , 1988: 31).

El folklóre musical separa varios caracteres musicales esenciales de la música popular, cuyo conjunto, todavía incompleto, permite destacar la variabilidad e interpretación de los mismos.

Su material, son formas musicales vivas, de lenguaje a veces arcaico, de modos antiguos (en corros cantados, por ejemplo), y de sistemas cuya universalidad se va descubriendo poco a poco (como el pentatónico).

4. LA CANCIÓN POPULAR

La historia de los estudios del folklore musical se confunde con los de la canción popular. "Siendo las primeras recopilaciones de canciones tradicionales las que se remontan en Europa a los siglos XVI y XVII" (Crivillé i Bargalló, 1988: 23).

La sabiduría popular de cada región es una muestra de las diferentes vivencias conservadas de generación en generación y transmitidas de padres a hijos. Éstas suelen tener una mayor importancia en las fiestas de cada pueblo que son cuidadas con esmero para compartir con todos sus vecinos una vez al año viviendo y conservando, lo que antes aprendieron de sus padres.

Los cantares castellano-manchegos están íntimamente unidos a esas vivencias agrícolas, ganaderas, temporales, festivas y religiosas que pueblan nuestra región y que son importantes para cada localidad.

Hay diferentes definiciones del término canción (Rubio, 1983: 97-99). Sin embargo la mención más antigua que se conoce de una canción llegó a ser popular en Francia, encontrándose en "La vida de San Faron" (siglo IX).³

Los juglares, sin embargo, llevaban de pueblo en pueblo y de castillo en castillo un repertorio conservado por la tradición oral y al cual los trovadores y troveros dieron, hacia los siglos XI y XII, formas artísticas, fijadas por la notación.

La canción popular es una composición de autor desconocido o que siendo desconocido pasa al dominio público, producto de la imaginación del músico. El canto popular no lleva ninguna armonía, y se acompaña con algún instrumento siendo una creación adoptada por el pueblo, difundida y transmitida de unos a otros, y adquiriendo así vida perpetua.

³Se refiere a un canto relativo a una victoria de Clotario sobre los sajones que volaba de "boca en boca", aunque ya en San Agustín en el año 430 encontramos un alzamiento contra las canciones impúdicas que el pueblo repetía y danzaba y que llegaba a introducir incluso en las iglesias. Carlomagno las prohibió y algunos autores trataron de reemplazarlas por cánticos, endechas o tropos en lengua vulgar.

Es la memoria popular la que conserva tenazmente estos cantos, incluyendo modismos y variaciones propias de cada zona, y formándose por este medio uno de los tesoros musicales más preciados.

Esta forma de arte musical tiene un origen antiquísimo y para algunos ha sido el propio pueblo el creador de este género siendo sus canciones la expresión de su mentalidad y conciencia popular. Es el resultado de una selección a través de la transmisión oral, sujeta a variaciones al pasar de generación en generación.

Las canciones han sido clasificadas de diferentes maneras, como: canciones de amor, morales, narrativas, de tela (porque se suponen cantadas por una mujer que borda o hila), libertinas, laborales... El asunto, la letra y la música de estas melodías se presentan a veces bajo aspectos más o menos dispares dependiendo de los cantaores.

Esta conservación de cantos populares se ve influenciada por nuevas "modas musicales", que llegan pronto a las grandes ciudades y no tan rápidamente a los pueblos, sobre todo a los más alejados de ellas.

Se contribuye a este olvido desde la escuela, en donde el niño aprende muchos cantos modernos que se escuchan demasiado o se les da bastante publicidad y nos olvidamos de las canciones cantadas por los abuelos, repertorio de nuestro folklore.

La memoria del pueblo en su caudal de canciones, ha sido el móvil que ha impulsado a determinadas personas a recoger cantos y músicas populares antes de que se perdieran en el olvido.⁴

4.1. CANCIONES ESTUDIADAS

La selección de canciones realizada viene determinada por el estudio de la música y del lenguaje que de ellas queríamos realizar. Estudio por otra parte no excesivamente científico porque deseamos que sea la gente de a pie la que lo comprenda. No obstante se sucederan a menudo las notas a pie de página a través de las cuales intentaremos aclarar el significado de las palabras técnicas más empleadas.

⁴ Hay muchos especialistas que se han dedicado a recopilar canciones populares, siendo la lista innumerable citaremos algunos: Pedro Echevarría (estudio del primer cancionero musical popular manchego); M^a Carmen Ibáñez (recopilación de canciones de la provincia de Albacete); Sarget Ros, Beltrán Romero, Moltó Moreno (estudio del lenguaje musical a través de canciones populares); J. de Juan del Águila (estudio de diferentes canciones populares); José Lázaro (estudio de canciones populares con acompañamientos de piano), etc. (Ver Bibliografía).

El orden en que se sucede cada análisis es el siguiente:

1. Canciones:

Hemos clasificado las canciones de la siguiente manera:

I.- Canciones bailables.

- I.1.- Canciones de recolección.
- I.2.- Canciones lúdicas.
- I.3.- Canciones de las ánimas.

II.- Canciones no bailables.

- II.1.- Canciones infantiles.
- II.2.- Romances.

Dentro de cada apartado expondremos:

- 1.1. Letra de la canción.
- 1.2. Música de la canción.

2. Forma literaria:

- 2.1. Lugares donde se canta.
- 2.2. Historia.
- 2.3. Coreografía.
- 2.4. Comentario.

En cada uno de los apartados hemos intentado contar aquellas características más relevantes.

3. Forma de la música o musical:

- 3.1. Estructura musical.
- 3.2. Melodía.
- 3.3. Ritmo.

Respecto a la transcripción en general hay que aclarar que hemos sido fieles a las interpretaciones que de las distintas canciones han realizado nuestros informantes. De esta forma se producen numerosos fenómenos tales como que a veces no exista correspondencia entre el texto literario y la música o que debajo de cuatro o cinco notas se lea una frase de siete, ocho o más sílabas, restando después una larga secuencia musical sin letra alguna.

En otros casos, una misma frase literaria repetida dos o más veces con idéntico diseño melódico es adaptada de distinta manera en cada repetición. También hemos reflejado el empleo de vulgarismos, tales como: "gueltas", "usté", "quió" ..., además de resaltar el uso generalizado de un lenguaje popular lleno de matices afines al pueblo que canta.

El fraseo musical en muchas ocasiones no es muy claro, resultando difícil determinar el sonido final de una frase o el comienzo de la frase siguiente. Respecto al acento textual es marcado, al ser todos los poemas canciones encaminadas a alegrar y deleitar a sus cantaores, bailaores y receptores.

Cierto, que todo esto, coincide con saber que los compositores y los cantores tenían normas concretas y exactas para la adaptación del texto literario al musical. Normas, que se transmitían de maestros a discípulos, y que eran conocidas en casi toda Europa a fines del siglo XV y principios del XVI. (Anglés, 1941: 138).

5. LOS JUEGOS INFANTILES

No podíamos pasar por alto en nuestro recordatorio del folklore, aquellas formas tan peculiares que nuestros mayores han tenido que construir para divertirse, en una época donde no se pensaba en la diversión. Hablamos de aquellos pasatiempos, compartidos por la gran mayoría de niños, y que casi siempre eran producto de su imaginación. Son, los juegos infantiles.

El juego, es entendido como una actividad recreativa que sigue determinadas reglas y se realiza con el fin de diversión. Cumpliendo su función didáctica de conectar al niño con la sociedad, a través de objetos y acciones que imitan los de la vida de los adultos.

Los que hemos recopilado y transcribimos a continuación, han sido clasificados de la siguiente manera:

A.- Juegos lúdicos

- A.1.- Juegos de entretenimiento.
- A.2.- Juegos de elección.

B.- Juegos memorizados

- B.1.- Juegos de trabalenguas.
- B.2.- Juegos de recitación.

Cada uno de los informantes nos explicaba a su manera lo que recordaba, de ahí que hayamos procurado transcribir al dictado, es decir, con sus propias palabras, lo que ellos nos iban comentando.

También consideramos que tenía importancia el conocer un poco a nuestros informantes y les pedíamos que nos contasen lo que ellos quisiesen acerca de sus vivencias infantiles, o bien de su vida personal. Tenemos que decir que ninguno puso reparo alguno en comentarnos aquellos juegos de niñez.

Desde aquí, queremos agradecerles a todos su colaboración y la ayuda prestada.

CANCIONES

6. CANCIONES

I.- Canciones bailables

I.1.- Canciones de recolección.

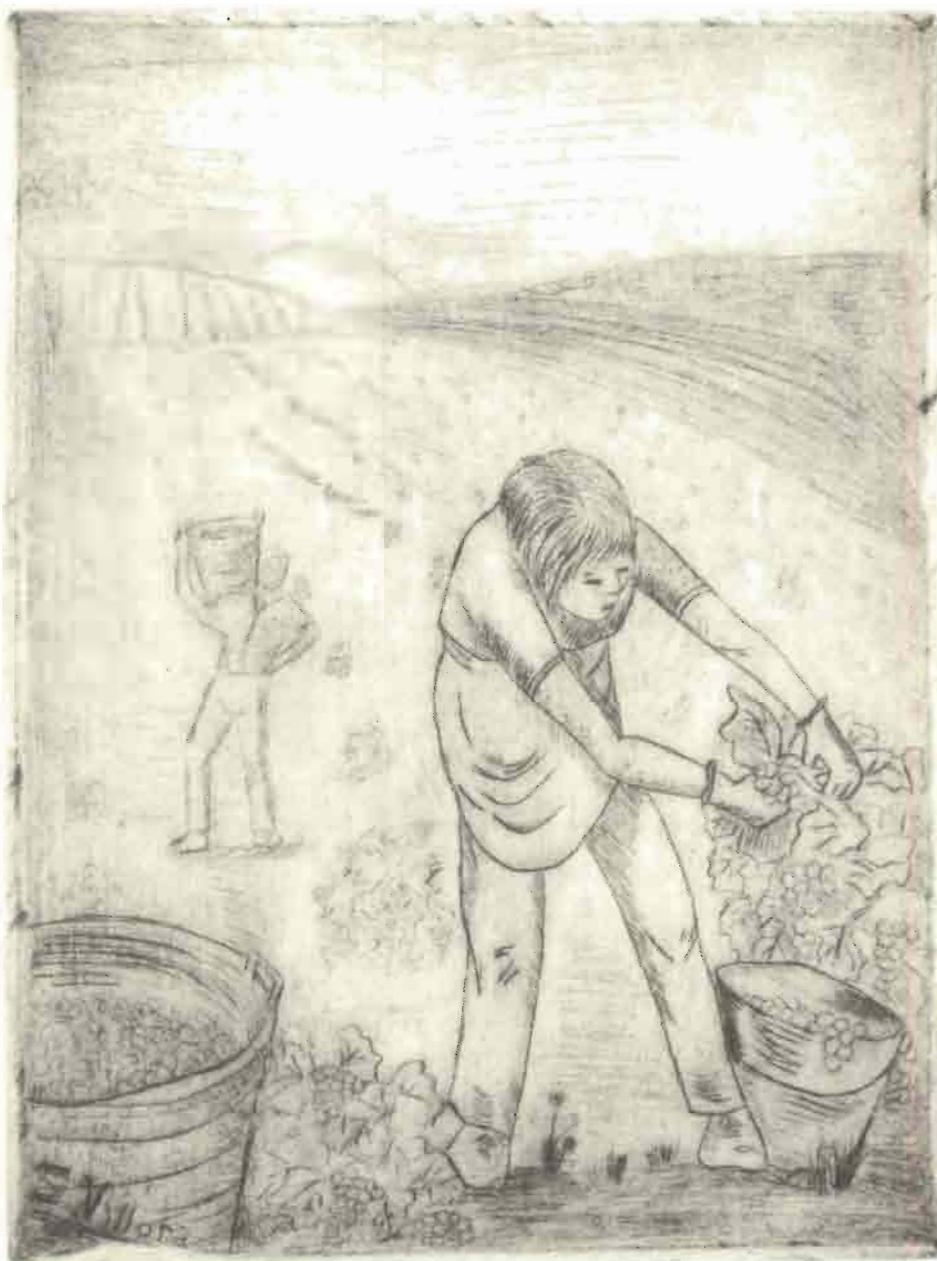
1. Las Jerigonzas.

I.2.- Canciones lúdicas.

1. Seguidillas Manchegas.
2. A la Mancha Manchegas.
3. Enredás.

I.3.- Canciones de las ánimas.

1. Canto de ánimas.



I.1.- Canciones de recolección

1. LAS JERIGONZAS⁵

1.1 LETRA

1. Esta es la jeringonza de un fraile
con su jeringoncia.
Baile ustedé, baile "ustedé", baile ustedé
que la quiero yo ver de saltar y brincar
y dar "gueltas" al aire.

2. Por lo bien que lo baila esa moza
dájela ustedé sola que siga bailando.
Baile ustedé ...

3. Por lo bien que lo baila esa moza
que busque compañía.
Baile ustedé ...

4. Por lo bien que lo baila esa moza
que siga la danza.
Baile ustedé ...

⁵ Esta canción ha sido recogida también por Pedro Echevarría en su Cancionero en las páginas 231 y 232.

5. Esta es la jerigonza de un fraile
con su jerigoncia.
Baile usted ...

6. Que salga usted,
que la "quió" yo ver saltar y brincar
y dar vueltas al aire.

Informante: *Juan Díaz Morote*

Lugar: Cortijo de La Roda.

Año: 1993

2. FORMA LITERARIA

2.1. Lugares donde se canta, en las comarcas de Villarrobledo, La Roda y Albacete; también en Tomelloso, Manzanares, Alcázar de San Juan, Campo de Criptana y Socuéllamos.

2.2. Historia, esta canción se canta en la vendimia⁶, puede considerarse como la exaltación más perfecta del folklore manchego cuyos cantos, danzas o bailes se celebran en pleno campo, al aire libre, junto a la naturaleza.

Hay una tradición popular en torno a la vendimia, la recolección del azafrán, la llegada del mes de Mayo, el Carnaval, Jueves Lardero, las romerías religiosas, y ferias y fiestas tradicionales de cada localidad. Durante ellas los aldeanos y aldeanas se reúnen para festejar estos acontecimientos.

También son conocidas como canciones de trabajo (Crivillé i Bargalló, 1988: 167).

2.3. Coreografía, en esta danza los participantes hacen dos grupos de parejas. Unas, las del primer grupo, van saliendo para ir a sentarse detrás de las del otro grupo y observarlas; las del segundo grupo, son las que salen a bailar. Las parejas que danzan se colocan una al lado de la otra formando una fila más o menos larga.

Todas las parejas bailan la primera estrofa, -señalada en la letra con el número 1- , y cuando llegamos a la estrofa 2, en la frase: "déjela usted sola" el mozo se sale de la fila y se dirige a las parejas que están sentadas y coge a otra moza. Se la lleva a la fila y danzan todos. Instantes después, en la estrofa siguiente; cuando se dice la frase "que busque compañía", la moza se sale de la fila y va a buscar a otro mozo de los que están sentados. En las estrofas 5 y 6 todos siguen bailando. La danza se repite de nuevo otra vez y finalmente termina.

2.4. Comentario, es curioso resaltar el hecho de aparecer durante la canción una palabra con formas diferentes: jeringonza, jeringoncia, jerigonza y jerigoncia. Pensamos que es debido a la mala vocalización utilizada por los campesinos mientras se canta, y a la rapidez con que a veces se pretenden comunicar las cosas. La forma inicial parece ser

⁶ Vendimia, tiempo en que se hace la recolección o cosecha de la uva.

jeringonza, pero al ir unidas la consonante n con la g hacen difícil su pronunciación lo que deriva en jerigonza, (más fácil en su pronunciación) o jerigoncia.

Por el mismo motivo hay vulgarismos tales como "quió" utilizado en vez de "quiero", destacando el hecho de estar bien empleado al principio de la canción y apareciendo al final del canto como vulgarismo, resultado de la aceleración; también aparece "usté" (más fácil de pronunciar) por "usted".

En el estudio métrico de esta canción hay una rima total combinada con versos de arte mayor y versos arte menor. Todos los versos tienen una estructura gemela pues se van combinando versos de diez sílabas con versos de seis. En las seis estrofas que componen esta canción existe una repetición de los versos tercero, cuarto y quinto, que forma el estribillo.

Los primeros versos de todas las estrofas tienen el mismo número de sílabas métricas, diez; mientras que el segundo es de seis. En la estrofa última, y tal vez para marcar el final de la canción hay una alteración de estos versos produciéndose el intercambio de sílabas: en primer lugar aparece el verso compuesto por seis sílabas y en segundo lugar el de diez. La rima de todos es libre.

Esta canción sirve para expresar la alegría del descanso del trabajo después de una dura jornada. Hay veces que las tareas del campo son tan duras que es bueno descansar y compartir con los compañeros de la faena el canto y el baile, representado en esta canción.

1.2 MÚSICA

Allegro
CORO

Es-tas la je-rin-gon-za de un yai-te con su je-rin-gon-za-

ESTRIBILLO

Bai-leus-té bai-leus-té bai-leus-té que la quie-ro yo ver, de sal-

tar y brin-car y dar "quel-tas" al ai-re

DESPEDIDA

Que sal-gus-té que la "quío" yo ver sal-

Rit.....

tar y brin-car y dar "quel-tas" al ai-re

3. FORMA MUSICAL

3.1. Estructura musical. Se trata de un baile que se acompaña con instrumentos de percusión indeterminada populares tales como: almirez⁷, cucharas, panderetas y tapaderas.

Consta de copla, cantada por un solista y de estribillo cantado por el grupo. Al final cierra la canción una especie de "despedida" de aproximadamente cinco compases interpretada por todo el coro en un ritardando acentuado.

La copla es breve, tan sólo contiene una frase compuesta por cuatro compases, que a su vez son divisibles en dos semifrases de dos compases cada una de ellas: a b. En la segunda letra contiene una variación: la copla está constituida en este caso por tres semifrases con forma: a b b'.

El estribillo está formado por una frase con dos elementos.

La despedida es una pequeña variación abreviada del estribillo, con cambio de velocidad y de acentuación. La ejecuta todo el coro.

3.2. La melodía. Es silábica⁸ sin adorno alguno. El ámbito⁹ sonoro abarca desde el re₃ al si₃. Nunca excede de la sexta, incluso el "re", aparece en contadas ocasiones y como una especie de floreo del "mi".

La melodía gira en torno a los sonidos centrales con la continua repetición de éstos y en torno al "mi". Tanto los giros melódicos que concluyen en reposos cadenciales en el "mi", como el uso de las alteraciones propias del tono de Mi Mayor (aunque el Do# no aparece), nos llevan a pensar que está, en dicha tonalidad. Hay que aclarar al respecto que las tonalidades originales en este tipo de cantos no están del todo definidas. La mayoría de las veces se pueden considerar cantos de origen modal que progresivamente han adquirido carácter tonal más o menos estable.

⁷ Almirez, es una especie de mortero de metal empleado para majar condimentos y otras cosas.

⁸ Silábica, que a cada sonido le corresponde una sílaba.

⁹ Ámbito, extensión que abarcan los sonidos empleados.

En este caso en concreto nuestro informante no entonaba claramente el sonido "re₃", interpretándolo en ocasiones alterado ascendentemente y en sucesivas repeticiones de la copla como sonido natural.

Esta última opción daría lugar a pensar en la posibilidad del modo mixolidio, o en la variante de las escalas mayores que contiene el VII grado rebajado.

Los intervallos que se producen a lo largo de la línea melódica, nunca exceden de la tercera. Tanto el inicio del estribillo, como de la copla es acéfalo.¹⁰

Las terminaciones son femeninas¹¹. La despedida comienza en anacrusa¹² y termina en el tiempo en alzar (femenina), contrastando de esta manera, con el resto de la canción.

3. El ritmo. Es ternario y al ser para la danza, es muy marcado. Los tiempos largos de los finales, tanto de la copla como del estribillo, son marcados rítmicamente mediante los instrumentos de percusión, de manera que el ritmo acentuado permanece constante a lo largo de toda la pieza. La fórmula rítmica básica es:



El tiempo es aproximadamente un "Allegro". Tan sólo al final se produce un cambio brusco de velocidad que implica ya el final.

En esta especie de "despedida" se produce un cambio de acentuación y de agógica¹³, que implica un ritardando progresivo que a su vez conduce a la conclusión del baile.

¹⁰ Acéfalo, que no tiene cabeza o principio. Que comienza inmediatamente después del acento musical.

¹¹ Femeninas, terminan en tiempo o parte débil.

¹² Anacrusa, que comienza inmediatamente antes del acento musical.

¹³ Agógica, relativo a la velocidad y al movimiento.



I.2.- Canciones lúdicas

1.- SEGUIDILLAS MANCHEGAS

1.1 LETRA

1. Para bailar manchegas
se necesita.

Se necesita, se necesita,
una buena guitarra
y unas postizas¹⁴.

2. De lo alto de Chinchilla
se ve la Roda.
Se ve la Roda, se ve la Roda,
Albacete y Almansa
la Mancha toda.

3. ¹⁵Albacete esta en llano,
Chinchilla en cuesta.
Chinchilla en cuesta, Chinchilla en cuesta
la Virgen de los LLanos
a la traspuesta.

Informante: *Juana Navarro Moreno*

Lugar: Albacete

Año: 1991

¹⁴Postizas, término que se emplea en la zona, otra de las formas léxicas con que se conoce el término castañuelas (De castaña, instrumento de percusión compuesto de dos piezas cóncavas de madera. Se sujetan a la mano y se le hace repicar con los dedos).

Hasta aquí hemos encontrado el texto que coincide con unas Seguidillas recogidas por Ibáñez, 1967: 4, 7.

¹⁵ Esta última letra ha sido recogida también por:

- Ibáñez, 1967: 67.

- Echevarría, 1951: 197.

2. FORMA LITERARIA

2.1. Lugares donde se canta, en la comarca Almansa, en La Roda, Chinchilla y Albacete.

2.2. Historia, esta forma tan típica del folklore musical manchego es, posiblemente un canto autóctono de La Mancha. Algunos autores llevan su origen al siglo XV, y hacen derivar de ellas, las sevillanas, -se incluyen debido a que su carácter y ritmo da lugar a las seguidillas adaptadas al gusto popular de la región andaluza-, alcanzando una gran auge en el siglo XVI. Parece ser que desplazó en este siglo XVI a bailes popularizados tales como la zarabanda¹⁶ que fue alcanzando su plenitud en el siglo XVIII.

Las principales formas de Seguidillas son: las manchegas, de carácter picaresco y tiempo animado; las boleras, más reposadas y señoriales; y por último las gitanas o seguiriyas en las que predomina el matiz sentimental y quejumbroso del cante flamenco ejecutándose a tiempo lento.

2.3. Coreografía, de esta danza por parejas destacamos la aceleración rítmica que se produce conforme la canción va concluyendo.

El número de veces que se repite cada letra es a gusto de los instrumentistas. Como suele suceder en estas canciones folklóricas se comienza a cantar después de ver la señal del solista que inicia la copla o canción. Otras veces se responde a la señal que hace el que dirige el grupo de cantaores.

Al comenzar la danza las parejas salen y se van colocando en fila, el mozo delante de la moza. Cuando se canta: "para bailar manchegas se necesita", es decir, -el primer verso de la canción-, los bailarines dan una especie de saltito en el sitio donde estaban colocados, con los pies juntos indicando el inicio de la danza y los bailarines al hacer este saltito se quedan quietos en sus sitios.

¹⁶ Nos damos cuenta de que al estar recogidas indistintamente a trozos esta canción puede significar que la popularidad ha recompuesto con el paso del tiempo una nueva canción formada al unirse de trozos de otras.

La música también se para unos segundos y se continúa a partir del tercer verso. La libertad a la hora de repetir letras es importante, puesto que al ser tan cortas se pueden repetir tantas veces como quiera el coro y el solista o solistas.

2.4. Comentario, es importante cantar estas Seguidillas acompañadas de guitarra y postizas, denominadas por nuestra informante, Aurea de 89 años: castañetas.

Esta forma real de Seguidilla, tiene una organización de versos de siete y cinco sílabas de rima libre en los pares y rima asonante en los impares: --, a, -- a. Las tres estrofas están formadas por versos heptasílabos, pentasílabos y decasílabos de rima asonante.

El hecho de que aparezcan cinco versos en cada estrofa es producto de la libertad que se deja a los cantaores ya que se pueden reducir a cuatro perfectamente. El segundo y el tercer verso de cada estrofa es el mismo realmente, sólo que al transcribir literalmente la canción para comprenderla mejor, nos aparece transcrita de esa manera.

Al analizar esta canción nos damos cuenta que en cada estrofa podemos hacer dos partes claramente diferenciadas; la primera compuesta de los tres primeros versos, y la segunda compuesta de los restantes. Se conserva en todos los versos de las estrofas el mismo número de sílabas excepto en la estrofa segunda que aparece una doble sinalefa en su verso cuarto y altera este verso en su número de sílabas.

1.2 MÚSICA:

Allegretto

(SOLISTA) *salida "Ad libitum"*

Introducción instrumental

1. Pa-ra bai-lar men-che-gas,
 2. chi-lla,
 3. lla-ro,

se ne-ce-si-
 se ve la Ro-
 chin-chi-lla en cues

ta. (Instrumentos)
 da.
 ra.

(CORO)

Se ne-ce-si- ta se ne-ce-si-
 ta, u-na bue-na qui-ta-rea y u-nas pos-
 ti. zas. (Instrumentos)

2. De loal-to de Chin-
 3. Al-ba-ce-tea-ta-en-

3. FORMA MUSICAL

3.1. Estructura musical. Esta canción consta de cuatro acordes de introducción a cargo de los instrumentos. A continuación la "salida" a cargo del solista, con una medida bastante libre y seguida de cuatro compases de acompañamiento de los instrumentos que preparan el baile.

La segunda parte cantada a coro es en la que se inicia el baile, consta de dos frases de cinco y cuatro compases, que dan paso al enlace instrumental que ocupa cuatro compases, a partir del cual se retorna de nuevo a la salida con la segunda letra, repitiéndose todo el proceso.

Se acompaña con los típicos instrumentos bandurrias, laúdes, guitarras, triángulos, castañuelas o postizas, etc.

3.2. La melodía. Posee melismas¹⁷ al final de la copla de salida y en los finales de las frases de cada copla.

En las salidas, las melodías ascienden hasta llegar al punto álgido la3; una nota tenida, continuando más tarde en su movimiento descendente hasta el punto más grave de la canción, una octava más baja: la2. La línea melódica de éstas, no es más que una variación de las coplas.

El ámbito es del la2 al si3, más extenso que en el resto de las canciones analizadas, utilizando todos los sonidos, generalmente por grados conjuntos, aunque aparece un intervalo de cuarta ascendente y uno de sexta descendente que lleva al final de la copla.

Las alteraciones que aparecen y los reposos cadenciales sobre la nota mi, tanto en las salidas como en las coplas, revelan la tonalidad de La Mayor. Los inicios son generalmente en el segundo tiempo y los finales siempre son masculinos¹⁸.

¹⁷ Zarabanda, baile picaresco propio de los siglos XVI y XVII con música propia y baile acompañado.

¹⁸ Melisma, grupo de notas de naturaleza puramente ornamental, referido a la música cantada cuando el ejecutante debe entonarla sobre una sola sílaba o vocal de texto literario. Los virtuosos del canto inventaban continuamente melismas con que poder exaltar sus propias facultades.

¹⁹ Masculinos, que terminan en tiempo o parte fuerte.

3.3. El ritmo. Es claramente ternario, con diferencias de velocidad entre las salidas, más lentas, casi "Ad Libitum", con notas tenidas y finales recortados, y los estribillos mucho más ágiles y movidos para poder ser bailados.

La célula rítmica más importante es:





2. A LA MANCHA MANCHEGA

1.1 LETRA

1. A la Mancha manchega
que hay mucho vino
mucho pan mucho aceite,
mucho tocino.
Y si vas a la Mancha
no te alborotes
porque vas a la tierra
de Don Quijote.

2. La Virgencica los LLanos
le dijo a la del Pilar
si tu eres aragonesa
yo soy manchega y con sal.

A la Mancha manchega...

3. Una rubia vale un duro
una morenica dos,
yo me voy por lo barato
rubia de mi corazón.

A la mancha manchega...

4. De las dos que están bailando
la que lleva el delantal²⁰
es la novia de mi hermano,
pronto será mi "cuñá".

²⁰ Delantal, prenda que, atada a la cintura, cubre la delantera de la falda o los pantalones.

A la mancha manchega...

5. Si vas a misa por verme
no vayas a la primera
ni tampoco a la segunda,
que yo voy a la tercera.

A la Mancha manchega...

6. Veinticinco calvos fueron
un día a confesar,
y salió el cura diciendo
esto "paece" un melonar.

A la Mancha manchega...

7. Tu madre tuvo la culpa
por dejarse la puerta abierta
yo la tuve por entrar
y tú por estarte quieta.

A la Mancha manchega...

8. ²¹Si tuviera una naranja
contigo la partiría
pero como no la tengo
jódete vidita mía.

A la Mancha manchega...

²¹ Es curioso que esta canción tan conocida no la hallamos encontrado en ningún cancionero salvo esta letra recogida por Ibáñez, 1967: 20.

9. Cuando se va "pa" Albacete
lo primero que se ve,
son las ventanas abiertas
y las camas por hacer.

A la Mancha manchega...

10. Ursula qué estas haciendo
tanto tiempo en la cocina,
le estoy quitando las plumas
a esta jodida gallina.

A la Mancha manchega...

Informante: *Domitila Moreno Díaz*

Lugar: Hellín

Año: 1991

2. FORMA LITERARIA

2.1. Lugar donde se canta, al ser una canción típica de nuestra autonomía se canta en todas las regiones y sus diferentes localidades.

2.2. Historia, como la mayoría de las canciones que se cantan con estos fines, es ideada por un compositor anónimo para ser recordada por su pueblo y a la vez memorizada, pasando de generación en generación para no olvidarla.

2.3. Coreografía, podemos decir de esta canción que se trata de un baile popular, mezcla de Seguidilla y Jota. Suele participar en su ejecución, tanto el solista para las coplas, como el coro en los estribillos.

Se sitúan los bailaores por parejas, la mujer frente al hombre, y después de una musiquilla inicial que es acompañada por el movimiento de la cintura de derecha a izquierda sucesivamente, se va cantando y bailando a la vez.

La canción comienza en su primera estrofa con el canto del estribillo que se irá repitiendo al final de cada letra y en estrofas sucesivas. Los brazos se van moviendo de derecha a izquierda y acompañan a los pasos entrecruzados que van realizando las parejas.

Al principio las parejas marcan el paso entre ellas; en la segunda letra, se cambian parejas; en la tercera el baile se entrecruza entre dos parejas; en la cuarta se hacen círculos de cuatro personas; en la quinta círculos de ocho personas y a partir de aquí se repiten los bailes que se quieran, bien sea el de la primera letra o el de la segunda o el de la tercera... Concluyendo la última letra de nuevo las parejas iniciales frente a frente y acelerando música y danza.

2.4. Comentario, el folklore de cada región nos enseña las peculiaridades de las diferentes provincias a las que representa.

Esta canción varía según el momento en que se cante y se pueden añadir o quitar letras según el gusto de los cantaores. Normalmente se suele entonar en los acontecimientos alegres y las fiestas, sin tener un determinado momento para su canto.

Representa algunos caracteres propios de nuestra región, el pan, el vino, el aceite, Don Quijote ..., que al ser tan típicos identifica la mayoría de nuestra autonomía castellano-manchega. También se mencionan diferentes peculiaridades de de Albacete como es la Virgen de Los Llanos, patrona de la ciudad.

Es una mezcla de seriedad y de broma que se interpreta alegremente en cualquier momento y que orgullosamente los manchegos y manchegas cantan.

Esta canción poliestrofica posee una ejecución casi exacta en cada una de sus letras al componerse cada estrofa de cuatro versos de octosílabos más el estribillo, -compuesto de versos alternados de siete y cinco sílabas-, que queda separado en la composición al formar la primera estrofa.

Pensamos que esto es debido a querer destacar estos ocho versos calificativos de nuestra autonomía y a la vez repetitivos. Siendo su finalidad incluir a los que escuchan este canto, ya que en la siguientes estrofas éste va unido a las letras y da lugar a que el público repita con el coro en el momento en que se repite el estribillo.

El número de estrofas concluye con el cansancio de todos, tanto cantaores como bailaores, puesto que se pueden repetir o aletrar el orden o sencillamente no cantar todas las letras.

En cada estrofa hay versos octosílabos de arte menor con una repetición rítmica siempre del segundo con el cuarto verso mientras que el primero y el tercero tienen rima libre. Tienen rima asonante en todos los versos: --, a, --, a.

Por último destacar los vulgarismos, "cuñá" por "cuñada"; "paece" por "parece"; "pá" por "para".

1.2. MÚSICA:

Allegretto

A la Man-cha men-cha - ga que hay
 Y si vas a la Man-cha no
 mu - cho vi - no , mu-cho por mu-cha - cei -
 te al - bo - ro - tes , por-que vas a la tie-
 te mu - cho to - ci - no
 ra de Don Qui - jo - te
 CORO
 La vir - gen - ci - ca del pra - do
 si fue - ras a - ra - go - na - sa
 la cli - joa la del Pi - laz
 yo soy man - cha - ga y con sal

3. FORMA MUSICAL

3.1. Estructura musical. Consta de una breve introducción instrumental seguida de la alternancia entre estribillo y coplas. El estribillo está formado por cuatro frases de cinco compases cada una de ellas, con la siguiente estructura : A B A B.

El esquema rítmico entre las frases A - B es idéntico, excepto en el inicio más breve y recortando en la frase B y en el último sonido, un poco más acentuado y prolongado, de la misma.

La copla está formada por cuatro frases de cuatro compases cada una, con la forma : C D C D.

Se canta acompañado de todo tipo de instrumentos como guitarras, bandurrias, castañuelas, triángulo, etc.

3.2. La melodía. Es silábica, con alguna nota de paso en los finales de frase de la copla. La línea melódica tiene forma de arco. El estribillo comienza en la tesitura media-grave ascendiendo hasta la segunda frase (Fa#), en el que se produce un "staccato"²², para continuar la segunda frase descendiendo hasta la nota "mi" en la que se produce otro acento semejante al anterior pero de mayor duración. La línea melódica de la copla, tiene forma de arco completo en cada frase con final levemente interrogativo.

El ámbito sonoro alcanza desde el si² al la³. No llega a abarcar en ningún caso la octava.

El sonido "si", tan sólo aparece en el comienzo del estribillo constituyendo como una especie de arranque, mientras que el "la", sólo está presente en la segunda y cuarta frase de la copla. Debido a esto la melodía se mueve realmente entre los sonidos: re# mi y fa# en el estribillo, mientras que en las coplas se amplía y abarca también el "sol", dando un toque de variedad.

La presencia de las notas alteradas, y los reposos cadenciales, tanto de la copla como del estribillo, hacen pensar que estamos situados en la tonalidad de Mi Mayor.

²² Staccato, acentuado.

Los intervallos que constituyen la melodía, no exceden de la tercera, sólo en el inicio del estribillo y a modo de arranque aparece el intervalo si - mi, un salto de cuarta ascendente, desde la dominante a la tónica²³.

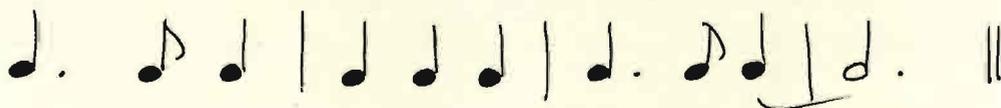
Los inicios de las frases impares del estribillo son acéfalos, y en las pares se producen en el último tiempo. Los finales son siempre masculinos.

Los comienzos en las diferentes frases de la copla son téticos²⁴ y los finales femeninos. La diferente acentuación proporciona variedad y oposición entre la copla y el estribillo. De esta forma el estribillo aparece con mayor acentuación (incluso utiliza staccatos), y las coplas tienen un carácter más narrativo con el uso del legato, así mismo en la copla los inicios y finales se contraponen a los del estribillo; son opuestos totalmente.

3.3. El ritmo. Es ternario sin grandes complejidades. El esquema rítmico entre las frases del estribillo es semejante, variando sólo los inicios. La célula característica es:



En las coplas todas las frases tienen idéntica estructura rítmica:



²³ Tónica, primer sonido de una tonalidad o nota.

²⁴ Téticos, comienzan en el primer tiempo acentuado.



3. ENREDÁS

1.1 LETRA

Válgame Dios madama cómo presume
la ropa del domingo llevas el lunes.

La Virgen del Rosario es la más alta
donde las hellineras, bailan con gracia.

Viva la Virgen del Pino
viva su sombra española
y la Virgen del Rosario
viva la sangre española,
viva la Virgen del Pino.

Vivan los cabellos rubios
vivan los rubios rubiales
vivan los de mi morena
que son rubios naturales
vivan los cabellos rubios.

Cuando de Hellín bajo al llano
algo "paice" que me falta
si me dice un hellinero
que no parezco tan guapa
cuando de Hellín bajo al llano.

Válgame Dios madama cómo presume
la bata del domingo llevas el lunes.

Informante: *María Moreno*

Lugar: Hellín. Año: 1991

2. FORMA LITERARIA

2.1. Lugares donde se canta, en la comarca de Hellín.

2.2. Historia, se trata de un baile formado por la combinación de varios géneros cancionísticos que como su nombre indica es una especie de enredo característico de esta zona hellinera. Mezcla de las Rondás y las Jotas, tomando de todo ello el nombre de "Enredás". Es otra forma de jota manchega.

2.3. Coreografía, la forma tan peculiar de entonar esta canción recuerda en los versos tercero y cuarto la parada, ya comentada en las Seguidillas Manchegas. Una vez que el solista canta los cuatro primeros versos anuncia el baile.

Se forma una fila alargada de parejas donde el hombre se coloca delante de la mujer, con las manos cogidas por detrás y apoyadas en la espalda. La mujer coge con la mano derecha un trozo de la falda y la mano izquierda es apoyada en la cadera izquierda.

Comienzan girando hacia la derecha y la izquierda sin mover los pies del suelo. Cuando comienza la letra: "Viva la Virgen del Pino", las parejas entrecruzan sus pasos y saltando y cambiando de pareja se va acompañando al canto de estas Enredás. Los brazos se van moviendo acompañando a los pies y formando una arco en las mujeres, mientras que los hombres intercalan los brazos de detrás hacia delante y formando una "v" que se agita de derecha a izquierda acompañando al paso.

Al final, igual que en las demás canciones se va aligerando todo, baile y canción; para concluir alegremente bailaores y cantaores y descansar hasta la siguiente canción.

2.4. Comentario, nos damos cuenta de que esta canción va a ser divulgada siempre siguiendo los gustos del cantaor en un tono cariñoso.

Se describen de nuevo peculiaridades de esta comarca y sobre todo de la ciudad de Hellín. Esta popurrí de baile jotero y de seguidillas es una combinación de cosas típicas de la Mancha con simbólicas de esta localidad.

Uno de los ejemplos está en el traje típico hellinero que es diferente al manchego en su faldilla plisada de color azul.

Aparece mencionada la patrona de la ciudad, la Virgen del Rosario, y la Virgen del Pino, situada esta última en un cerro y que se divisa desde la cualquier punto de la ciudad.

Su métrica es la unificación de rima consonante con asonante. Los dos primeros pareados señalan el inicio, -que al final será repetido-, y a la vez el comienzo de la danza y la llamada de atención del público para que escuchen y vean.

En este poema poliestrófico se emplean versos de rima suelta para acentuar el ritmo musical. Los pareados iniciales constituyen el estribillo que está repetido al principio y al final siendo la estructura: A A B B pues son versos dodecasílabos de arte mayor.

Después aparece un grupo de tres quintetos con rima: a b -- b a, de versos octosílabos de arte menor, colocando un verso de rima suelta en medio de todos.

Por último destacamos el vulgarismo "paice" por parece y el empleo del sustantivo "madama" que pensamos que es utilizado en vez de "señora" con finalidad de llamar la atención.

1.2. MÚSICA:

Allegretto

Introducción Instrumental

Salida

Val-g-me Dios ma-de-me co-mo pxe-su-me .

Andante

(Instrumentos)

Val-g-me Dios ma-de-me co-mo pxe-su-me pa-ro-pa del Do-min-go lle-La Vir-gen del Ro-se-rio es la más ab-ta don-de pa-he-lli-ne ~~es~~ bai-
 vas el lu-nes. (Instrumentos)
 las con gae-cia.

1ª vez — 2ª vez —

Vi-va la Vir-gen del Pi-no
 (2ª vez) Vi-ven los ca-be-llos neu-bias .
 (3ª vez) Cuan-do datta-llin be-jo al lla-no . . .

Vi-va la vir-gen del Pi-no , vi-va su

som-br-a-pe-ño-la y de vir-gen del Ro-se-rio

Handwritten musical score for the piece "Zahora". The score is written on five staves in treble clef. The first two staves contain the vocal melody with lyrics: "Vi-ve la san-ta-pe-ña - la Vi-ve la", "san-ta-pe-ña - la vi-ve la Vir-gen del Pi-no". The third staff is marked "(Instrumental)". The fourth and fifth staves continue the instrumental melody. The score concludes with the instruction "al signo Φ (ritard.)".

Vi-ve la san-ta-pe-ña - la Vi-ve la

san-ta-pe-ña - la vi-ve la Vir-gen del Pi-no

(Instrumental)

al signo Φ
(ritard.)

3. FORMA MUSICAL

3.1. Estructura musical. Posee una introducción instrumental de siete compases, ampliados en otras versiones. A continuación cuatro compases de "salida" que son entonados por un solista, y de nuevo los instrumentos repiten la introducción inicial.

El estribillo tiene dos frases de siete compases cada una y estructura: A B A B, donde A es entonada y cantada por el grupo y B es instrumental e idéntica a la introducción inicial.

En las coplas se inicia el baile. Están formadas por 4 frases de estructura: a b c b c b c, con breves enlaces instrumentales entre ellas. Al final de la copla, un interludio instrumental de 16 compases y se vuelve a la copla con la segunda letra. El estribillo tan sólo aparece de nuevo, al final de la pieza.

En cuanto a la forma podemos describirla así:

Introducción	Estribillo	Coplas
Inicio del baile	Introd.Inst.(7c.)	
Frase Ent.(7c.)	7 Semifrases	de 4c.cada una
Salida (4c.)	Frase Inst./7c.)	Sección Inst.(6c.)Frase
Ent.(7c.) Interludio	Inst.(16 c.)	Frase Inst.(7c.)

3.2. La melodía. Es silábica con escasos adornos, tan sólo notas de paso en forma de apoyaturas al final de cada verso de la copla. El movimiento de la melodía es en forma de arco descendente, en todos los versos de la copla, mientras el compás de enlace instrumental entre ellas restablece la tensión en un movimiento ascendente.

Aunque el acompañamiento instrumental, se mueva dentro de la octava, la melodía presenta un ámbito más reducido; del re³ al si³. Los saltos son escasos, todo lo más intervalos de tercera.

Las cadencias suelen reposar sobre la nota "mi", lo que hace pensar, junto a la aparición de las alteraciones, en esta nota como tónica de la tonalidad de la canción. La estructura melódica está compuesta de varias células o motivos interesantes, repetidos en cada parte.

El estribillo gira en torno a la subdominante, "la" y cada uno de los versos de la copla, se mueven alrededor de la tercera y la quinta del acorde de tónica (sol y si).

Es importante resaltar el contraste agógico²⁵ y de carácter entre estribillo y coplas (a lo cual contribuyen los diferentes inicios y desinencias, así como el carácter y sentido de la melodía; con un movimiento más estático en el estribillo y en las secciones instrumentales y mucho más animado y ágil en las coplas

El estribillo resulta más pausado de mayor carácter recitativo con inicios téticos y finales masculinos más marcados, mientras las coplas con los inicios acéfalos y finales femeninos son más jocosas y movidas invitando al baile.

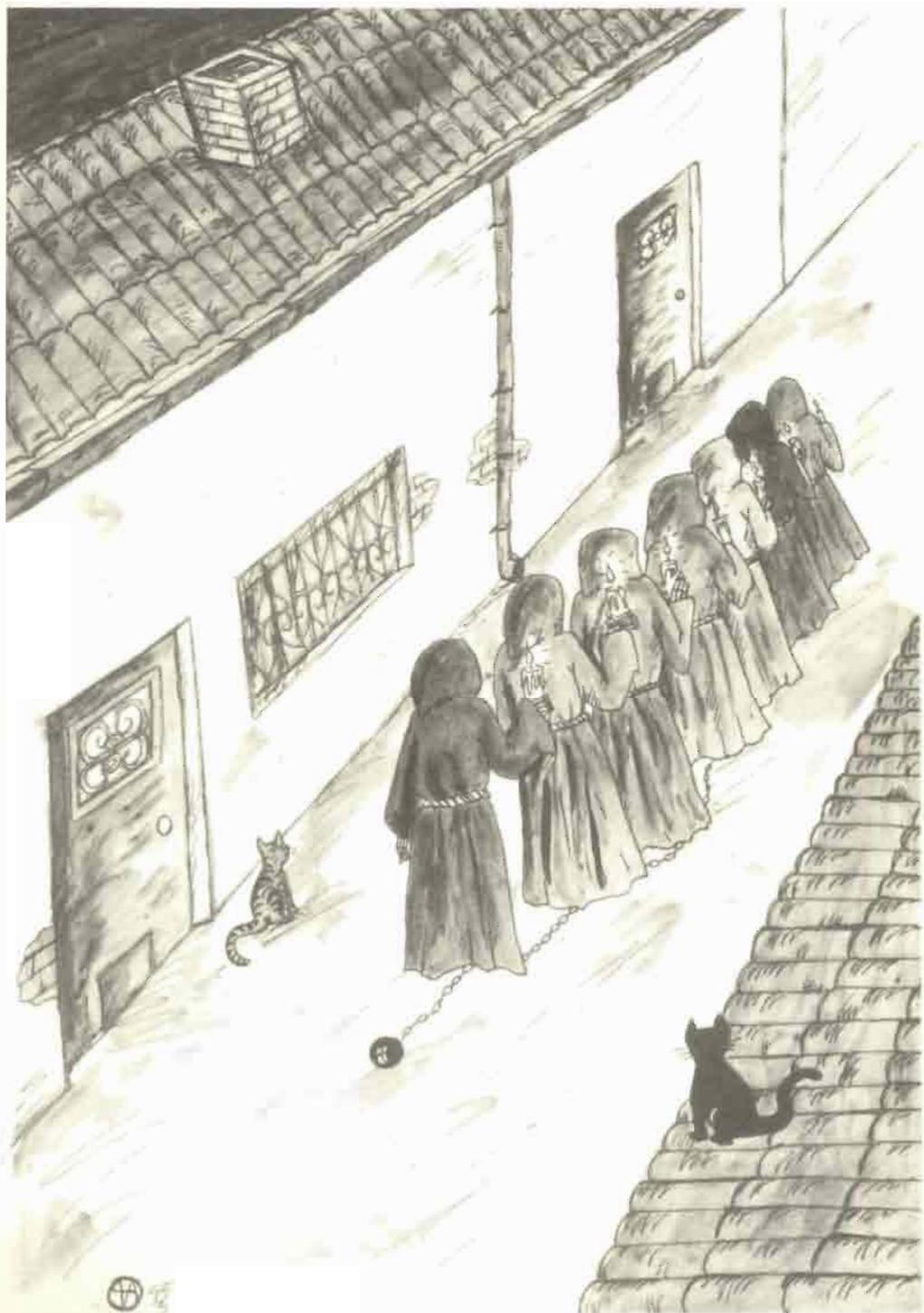
3.3. El ritmo. Es ternario. El motivo característico de las coplas es su inicio, que les proporciona el carácter saltarín:



Los finales de las coplas son poco, claros debido a la prolongación de las notas, por ello lo he transcrito de dos formas diferentes:



²⁵ Agógico, relativo al movimiento y la velocidad.



I.3.- Canciones de las ánimas

1. CANTO DE ÁNIMAS²⁶

1.1 LETRA

Las ánimas en tu puerta
asómate y las verás
si les das una limosna²⁷
en el cielo²⁸ la hallarás.

A las ánimas benditas
no se les cierra la puerta
en diciendo que perdonen
ellas se van tan contentas.

A las ánimas benditas
darle limosna piadosos
que pueda ser que a otro año
la pidan para nosotros.

El aguinaldo²⁹ real
son tres libras³⁰ de tocino
la careta del "marrano"
y arroba³¹ y media de vino.

²⁶ *Ánima*, alma, -según la religión católica-, es el alma que se purifica en el purgatorio.

²⁷ *Limosna*, donativo para socorrer una necesidad ajena.

²⁸ *Cielo*, para los cristianos es el lugar de gloria y bienaventuranza eternas.

²⁹ *Aguinaldo*, regalo o retribución de Navidad o de la fiesta de los Reyes Magos. También es una gratificación extraordinaria que se da a los niños en estas fiestas.

³⁰ *Libra*, peso que equivalía antiguamente a medio kilo.

³¹ *Arroba*, medida de peso equivalente a 11,502 kg aproximadamente.

A por la torta³² venimos
sin la torta no nos vamos
y si no nos das la torta
la careta del "marrano".

El aguinaldo te pido
si no me lo quieres dar
¡Ojalá! que se te seque
el panizo en el bancal³³.

Informante: *Juan Bermejo Torres*

Lugar: Hellín

Año: 1991

³² **Torta**, masa plana y redonda a base de harina, huevos, azúcar y otros ingredientes que se cuece a fuego lento.

³³ **Bancal**, porción de tierra dispuesta para la siembra o que se aprovecha para el cultivo.

2. FORMA LITERARIA

2.1. Lugares donde se canta, cantadas por los animeros de la Sierra, en los pueblos de Ayna, Yeste, Bogarra, Socovos, Elche de la Sierra, Hellín, Letur, Férez, Nerpio, Isso... Siendo extensible a algunas zonas de las provincias limítrofes como Murcia o Granada.

2.2. Historia, este canto surgió de la tradición, -hoy día perdida en algunas zonas-, de pedir limosna para las ánimas. Los animeros, salían acompañados de un niño, muchacho, dirigente o mayordomo, que tocaba la campanilla, e iban cantando estas canciones ante las casas de sus vecinos, reclamando un donativo que luego se utilizaba para pagar los gastos de una misa a las ánimas.

Estas canciones en honor de las ánimas se entonaban según los municipios en distintos días del año y constituían una de las manifestaciones folklóricas religiosas más interesantes de la provincia. Se han realizado diversos informes acerca de la existencia de estas Cofradías de animeros; Cofradías que celebran con gran respetuosidad esta fiesta en honor de las ánimas del purgatorio.

Los cofrades o hermanos van de casa en casa pidiendo limosnas para las ánimas benditas del purgatorio y van entonando coplas de ánimas en aquellos sitios donde lo solicitan, siendo un elemento importante la figura de los Mayordomos o Dirigentes, que son los encargados de dirigir los grupos de animeros con una campanilla para avisar al pueblo o a las gentes del lugar y de las casas a las que van llegando.

También están los cantaores, que son los encargados en entonar las coplas de ánimas; los bailaores, y el mochilero, que lleva una acémila con las correspondientes aguaderas o albardas para transportar aquello que los vecinos van dando, pues a veces en las casas no dan dinero sino una especie de donativos que después se venden o subastan para sacar dinero para la misa de las ánimas.

³⁴ Acémila, mula o macho de carga.

³⁵ Albarda, aparejo colocado sobre el lomo de las caballerías a modo de almohadones rellenos de paja para acomodar la carga.

Estas agrupaciones de animeros están formadas exclusivamente por hombres.

Al terminar la misa del Gallo los danzantes dentro de la iglesia y como adoración al Niño, bailan la llamada Danza de la Iglesia, que será repetida en aquellas casas en las que los donativos monetarios sean bastante elevados.

Mientras que la otra danza, la llamada Danza de Arriero será bailada en aquellas casas que den menos dinero.

Es curioso que estas dos versiones no las hayamos encontrado recogidas en ningún cancionero; no obstante, encontramos referencia a estas danzas en el cancionero de Pedro Echevarría, 1951: 57 y 72.

2.3. Coreografía, el baile de esta canción produce cansancio en sus bailaores debido a la rapidez rítmica, -se deduce del hecho de la marcha después de cada baile para pedir limosna en otra casa-. Los danzantes o bailaores descansan entre trayecto y trayecto.

Son bailes de gran respeto hacia los muertos y de adoración al Niño expresando un vivo sentimiento religioso. Danzas que recogen el sentir popular ya que los donativos son ofrecidos en honor de las ánimas benditas.

Nuestro informante no recordaba cómo era el baile y después de liarse un poco al intentar contárnoslo, no nos aclaró nada. Hemos encontrado en el cancionero de Echevarría en las páginas ya mencionadas anteriormente alusión a estas danzas.

2.4. Comentario, estas canciones son una descripción de las penas de las ánimas y se invita a los cristianos a la oración y a la práctica de obras y acciones que redunden en el bien espiritual de sus almas.

Esta cuarteta asonada, está compuesta de versos octosílabos de rima asonante va formando bloques de cuatro en cuatro versos teniendo una estructura de versos con rima en los impares: --, a, --, a. Las estrofas en arte menor, contienen la estructura: a b c d , c d a b.

Los vulgarismos que encontramos resaltan el nivel cultural con expresiones en desuso como "en diciendo", "libras", y laismos como "la pidan".

1.2 MÚSICA:

Moderato

1. las a - ni - mas en tu puer - ta —
 2. a las e - ni - mas ben - di - tas —

a - so - ma - te - y las ve - xas —
 no se les cie - xas la puer - ta —

Si les das u - na li - mos - na —
 "en di - cien - do" que per - do - ne — (en).

en el cie - lo la ha - lle - xas —
 e - llas se van ten con - ten - tas —

Si les das u - na li - mos - na —
 "en di - cien - do" que per - do - ne — (en)

en el cie - lo la ha - lle - xas —
 e - llas se van ten con - ten - tas —

las a - ni - mas en tu puer - ta —
 a las e - ni - mas ben - di - tas — (as)

a - so - ma - te - y las ve - xas —
 no se les cie - xas la puer - ta —

3. FORMA MUSICAL

3.1. Estructura musical. Vemos que es un canto que está compuesto por cuatro frases de cuatro compases con dos semifrases internas, de cuatro que se organiza de la siguiente manera: A - B - C - D.

Las dos primeras frases poseen idénticas estructuras rítmicas, las líneas melódicas de las semifrases finales son muy semejantes, con tan sólo leves variaciones, como puedan ser el adorno de una nota o el uso de una nota repetida.

De esta manera podríamos establecer una división de las dos primeras frases que quedarían como sigue:

A - B
a b - c b'

La tercera y cuarta frases, poseen notables diferencias respecto a las dos anteriores. La forma de estas frases sería:

C - D
d e - f g

La estructura rítmica entre estas dos últimas frases es idéntica, y diferente a la de las anteriores.

Esta pieza es acompañada por guitarras, laúdes, bandurrias, etc, a la vez que cada danzante lo hace por unas castañuelas coordinando de esta manera el ritmo.

3.2. La melodía. Es silábica, con la presencia de algunas apoyaturas al final de cada semifrase, tal vez con la intención de resaltar las palabras finales de cada sección. El ámbito abarca desde el Do³ al Re⁴.

La melodía gira en torno a la octava, apareciendo el "re" superior como un pequeño adorno en forma de apoyatura del "do".

Los intervallos que constituyen la línea melódica son segundas y terceras tan sólo aparece una cuarta en el penúltimo compás.

Dentro de la canción, hay dos partes bien diferenciadas, la constituida por las dos primeras frases, y la que abarca las dos últimas.

Tanto la primera frase como la segunda, poseen inicios en anacrusa, así como finales masculinos. También las semifrases que las componen, poseen esta estructura.

Las dos últimas frases, contienen inicios téticos y finales femeninos. Las semifrases que las conforman tienen también esta estructura.

Todas estas diferencias, contribuyen a resaltar la presencia de dos partes diferenciadas dentro del canto. Estas dos secciones poseen ámbitos melódicos diferenciados; elevándose los sonidos y la tensión de la línea melódica en la segunda sección. Esta diferencia se ve aún más destacada por la oposición, igualmente, de dos bloques rítmicos que veremos a continuación.

La pieza parece pertenecer al ámbito de la tonalidad de Mi Mayor, con continuas inflexiones al relativo menor. No obstante, todas las cadencias de frase recaen sobre el sonido "sol", tomado como componente del acorde de tónica de la tonalidad Mayor o preferentemente, como dominante de la tonalidad menor.

3.3. El ritmo. Es ternario bastante marcado.

Destaca la oposición entre las dos primeras frases y las dos últimas. La estructura rítmica de las cuatro primeras frases es idéntica:



Igual ocurre con la de las cuatro últimas:



Las dos secciones utilizan el mismo material, pero en distinta distribución, lo cual proporciona un carácter diferente a cada una. De esta manera, las dos primeras frases aparecen, más rogativas y explicativas, mientras las dos últimas son más inquisitivas y exigentes, dando mayor sensación de velocidad y aceleración.

II.- Canciones no bailables

II.1.- Canciones infantiles.

1. En la orilla del Bonillo.

II.2.- Romances.

1. Romance de la mora cautiva.
2. Romance de Gerineldo.



II.1.- Canciones infantiles

1. EN ORILLA DEL BONILLO³⁶

1.1 LETRA

1. En la orilla del Bonillo,
pirulí, pirulá,
han intentado ras con ras,
yo tengo un ras
pararampanpan, han intentado.

2. Hacer una galera³⁷,
pirulí, pirulá
sin hierro y palo ras con ras,
yo tengo un ras
pararampanpan, sin hierro y palo.

3. Si quieres que te diga,
pirulí, pirulá
quien es asiento ras con ras,
yo tengo un ras
pararampanpan, quien es asiento.

4. El chico la Nicasia,
pirulí, pirulá
que es alto y recio, ras con ras,
yo tengo un ras
pararampanpan que es alto y recio.

³⁶ Esta canción ha sido recogida también en Echevarría, 1951: 286.

³⁷ Galera, puede tener dos significados: carro grande, con cuatro ruedas y cubierto; y nave mercante o de guerra de dos o tres velas triangulares y remos. No sabemos a cuál de los dos significados se refiere el compositor aunque pensamos que puede ser el primero debido a la utilización en la séptima estrofa del término varal.

5. Si quieres que te diga,
pirulí, pirulá
quien es la lanza, ras con ras,
yo tengo un ras
pararampanpan quien es la lanza.

6. El chico la Tomasa,
pirulí, pirulá
que es alto y pasa, ras con ras,
yo tengo un ras
pararampanpan que es alto y pasa.

7. Si quieres que te diga,
pirulí, pirulá
quien son varales³⁸, ras con ras,
yo tengo un ras
pararampanpan quien son varales.

8. Los tres de Encarnación,
pirulí, pirulá
que son iguales, ras con ras,
yo tengo un ras
pararampanpan que son iguales.

9. Si quieres que te diga,
pirulí, pirulá
quien son las tuercas, ras con ras,
yo tengo un ras
pararampanpan quien son las tuercas.

³⁸ Varales, vara gruesa y larga. Cada uno de los travesaños, (son unas piezas que atraviesan de una parte a otra), que forman los costados de los carros.

10. Las dos hijas de sastre,
pirulí, pirulá
que son muy puercas, ras con ras
yo tengo un ras
pararampanpan que son muy puercas.

11. Si quieres que te diga,
pirulí, pirulá
quien son los cubos, ras con ras,
yo tengo un ras
pararampanpan quien son los cubos.

12. Las de la "posá" nueva,
pirulí, pirulá
que "tien" "güen" culo, ras con ras,
yo tengo un ras
pararampanpan, que "tien" buen culo.

Informante: *Azucena Garrido Pérez*

Lugar: Albacete

Año: 1991

2. FORMA LITERARIA

2.1. Lugares donde se canta, esta canción popular infantil se canta en la ciudad del Bonillo principalmente, aunque también en la ciudad de Albacete la hemos escuchado.

2.2. Historia, la música tradicional infantil constituye una de las principales fuentes de la canción popular, que con mayor autenticidad ha conservado su repertorio.

Se pueden hacer dos grupos en este tipo de canciones: a), las que tienen al niño como receptor, es decir, las canciones destinadas al niño directamente. En ellas situamos las canciones de cuna, los juegos en forma de tonadilla que las madres cantan a sus hijos para entretenerlos o adormecerlos, etc. Y b), las canciones en las que el niño es protagonista e interpretador o jugador y cantor directo, en éstas se mezcla la canción con los juegos de corro, columpio, comba, etc. De la cual esta canción es claro ejemplo.

2.3. Coreografía, no hay documentación que informe sobre la coreografía de esta canción. Y nuestra informante no recordaba el baile o si había baile de esta canción.

2.4. Comentario, esta canción es un juego infantil utilizado para entretenimiento. Su lenguaje coloquial y cercano al pueblo, va entremezclando repeticiones con un juego de palabras.

Las doce estrofas que componen el poema están íntimamente relacionadas por medio de la última palabra del último verso de cada una de ellas. Forma una rima encadenada cada dos estrofas: riman la primera estrofa con la segunda, la tercera con la cuarta, la quinta con la sexta, la séptima con la octava, la novena con la décima, la undécima con la duodécima.

Esta similitud acentual no da una significación semántica al poema pero sí lo es morfológica siendo curiosa su formación léxica en ese juego de palabras repetitivas del tercer y cuarto verso que todas las estrofas poseen.

Es una rima total con versos simples de arte menor combinados con otros de arte mayor en la misma estrofa.

En el primer verso de la primera estrofa, nos encontramos un verso octosílabo inicial que rompe la estructura métrica mantenida a lo largo de las demás estrofas, en las cuales todos los primeros versos son heptasílabos. Pesamos que sea debido esto a la

delimitación geográfica de la canción que aparece especificada a través de la preposición indicativo de lugar "en".

El resto de estrofas mantienen la misma estructura métrica: 7a, 6b, 8c, 4c, 10D con la combinación de versos siguiente: heptasílabo de arte menor, hexasílabo de arte menor, octosílabo de arte menor, tetrasílabo de arte menor y decasílabo de arte mayor.

Este poema poliestrofico comienza con una rima encadenada que se rompe en el verso tercero, pudiendo decir que el poema forma en cada estrofa una conjunción casi perfecta a través de cada uno de los quintetos siendo esta combinación de versos una muestra de la libertad métrica y formal expresada en la canción.

Pensamos que estas doce estrofas fueron compuestas para deleitar y a la vez para hacer reír al mundo infantil que iba entonando esta melodía a modo de juego recitativo, dándonos cuenta de que al emplear las estructuras léxicas repetitivas se consigue una mayor rapidez memorística.

Es un juego de sustitución de palabras en forma de trabalenguas, que puede realizarse con la disposición de pregunta y respuesta.

Por último destacar los vulgarismos, "posá" por posada; "tién" por tienen; "güen" por buen.

1.2. MÚSICA:

Allegro

En la o - xi - lla del Bo - ni - llo , pi - xu - lí
 cer u - na ga - le - xa , " " "

pi - xu - lá han in - ten - ta - do , ras con ras go
 " " " sin hie - xey pa - lo , " " "

ten - go un ras pa - xa - ram pan - pan han in -
 " " " " " " " sin hie -

ten - ta - do
 xey pa - lo He -

3. FORMA MUSICAL

3.1. Estructura musical. La canción en sí, constituye un juego de trabalenguas cantado, en el cual se acoplan diferentes frases y expresiones complicadas a una secuencia musical establecida.

Se encuentra formada por tres semifrases: A-B-C. Las dos primeras más extensas, ocupan cinco compases cada una y la tercera más corta comprende tres compases.

Todos los inicios de semifrase son anacrúsicos, lo cual proporciona a toda la canción ese ambiente saltarín y movido. Los finales por el contrario son masculinos, originándose la acentuación marcada de todas las sílabas del texto que así lo requieren, excepto en el final de la última semifrase de cada estrofa en la que aparece de forma constante, la disyunción entre acento musical y gramatical.

3.2. La melodía. Es silábica, no contiene adorno alguno, -cosa que podría dificultar en todo caso-, la ejecución rápida y el acoplamiento de las diferentes letras. La forma de la melodía es una curva, que inicia el ascenso en los primeros compases, mantiene la tensión en todo el resto de la canción, e inicia el descenso en la última semifrase de ésta.

Esta estructura melódica contribuye a mantener viva la atención del niño cuando canta.

El ámbito abarca cinco sonidos: si, mi, fa#, sol# y la. Se trata pues de una escala pentáfona a partir de "Mi", en la que se incluyen semitonos.

Los intervalos que constituyen la melodía, son pequeños, a excepción del inicio que contiene un salto de cuarta y otro salto de cuarta en el compás nº4. Una característica apreciable son los inicios en forma de anacrusa que proporcionan gran agilidad al canto.

La melodía gira continuamente en torno a varios sonidos predominantes que son: mi, fa# y sol#. Los otros dos sonidos, si y la, que son los extremos, aparecen en contadas ocasiones. El "Si", tan sólo en el comienzo, y el "La", en el cuarto y sexto compás.

3.3. El ritmo. Es binario, muy marcado, con continuas anacrusas y con una métrica complicada, debido sobretodo a la rapidez con la que hay que ejecutar la canción. Pero es en esta dificultad, donde reside el verdadero interés de la pieza.

El tiempo es aproximadamente un "Vivo", variando según la edad del niño que lo canta. La célula métrica que genera toda la canción y proporciona ese movimiento agitado es:





II.2 Romances

1. ROMANCE³⁹ DE LA MORA CAUTIVA⁴⁰

1.1 LETRA

Mañanita, mañanita
mañanita de primor
cautivaron a una mora
que era más bella que el sol.

La mandaron a lavar
pañuelos a la morita
y a las dos de la mañana
volvía la pobrecita.

Pasó por allí el rey
que de la escolta venía
"Buenos días tenga mora"
"Buenos días tenga usía".

Si te quieres venir vente
de buena gana me iría
los pañuelitos que lavo
dónde me los dejaría.

³⁹ Romance, estrofa característica de los siglos XIV y XV, desde entonces es la composición más genuina de la métrica española.

⁴⁰ Este romance ha sido recogido también por:
· Ibáñez Ibáñez, en la pág 101.
· Mendoza Díaz-Maroto, en la pág 97 a 99 y 101 a 103.
· Tomás Ferrer-Sanjuán, en la pág 119 a 123.

Los de oro y los de plata
aquí en mi caballo irían
y los que no valgan nada
la corriente llevaría.

Al entrar en la ciudad
la morita se reía
de qué te ríes morita
de qué te ríes Lucía.

Ni me río del caballo
ni tampoco del que guía
me río de ver el pueblo
que toda ésta tierra es mía.

Tu padre cómo se llama
mi padre es Juan Oliva
y un hermanito que tengo
se llama José María.

Abre padre los balcones
ventanas y celosías⁴¹
que por traerme una morita
me traigo una hermana mía.

Informante: *Domitila Moreno Díaz*

Lugar: Hellín

Año: 1991

⁴¹ Celosía, enrejado que se pone en las ventanas para ver desde dentro sin ser visto.

2. FORMA LITERARIA

2.1. Lugares donde se canta, es casi general la creencia de que en un origen, todos los romances poseían su correspondiente melodía para ser con ella entonados (Crivillé i Bargalló, 1988: 134).

En La Mancha el romance es entonado en diversas circunstancias y éstas no parecen, -según opina Pedro Echevarría Bravo-, impedir que este género sea interpretado por el pueblo en cualquier momento.

Dice éste: "El pueblo manchego canta el romance cuando le viene en gana, en el campo, en las quinterías, mientras guisan las típicas gachas, en tiempo de matanza, vendimia, siega, en fiestas caseras, en los velatorios, romerías... No obstante suelen cantarlo generalmente con más frecuencia y entusiasmo en las temporadas de Navidad hasta Cuaresma" (Echevarría Bravo, 1951: 96 y ss).

2.2. Historia, este género de poesía, esencialmente popular debió de ser uno de los primeros ensayos poéticos de la lengua romance, nombre que recibieron del románico y que se hizo extensible al género de versos más comúnmente usados en dicha clase de obras poéticas.

Los romances más antiguos que se conocen son los de Carvajal, insertos en el Cancionero de Stúñiga, que era un poeta de la corte de Alfonso V de Aragón. Son, en su mayoría, de la segunda mitad del siglo XV, pero parece probable que hubiese romances anteriores a los cantares de gesta compuestos en una métrica muy diversa de la empleada en el siglo XV.

El gusto con que eran recibidos por el pueblo hizo pensar en la conveniencia de coleccionarlos, pero antes que las colecciones compuestas exclusivamente de romances o sea lo que hemos llamado romanceros, fueron incluidos algunos romances en los Cancioneros.

Los anticipos de estos romances incluidos en Cancioneros y publicados sueltos fueron acogidos muy bien por el público de forma que la demanda obligó a publicar libros dedicados exclusivamente a ellos.

Martín Nuncio fue el primero en su volumen titulado "Cancionero de romances",

con dos ediciones conocidas una sin fecha y la otra de 1550, las dos publicadas en Amberes. Recogidas de boca de los que recitaban de memoria, teniendo que enmendar algunos y completar los incompletos.

Después siguió la colección de 1550 en Zaragoza por Esteban García de Nájera con el título de "Silva de varios romances", en la que están recopilados la mayor parte de los romances castellanos que hasta ahora se han compuesto.

Alfonso Fuentes publicó ese mismo año en Sevilla "Quarenta cantos de diversas y peregrinas historias", y Lorenzo Sepúlveda publicó en Amberes un año más tarde un "Cancionero de romances".

Conforme avanza el siglo, los poetas seguían publicando colecciones de romances. Debido a la influencia de la poesía erudita y de la artística, al comenzar el siglo XVII y publicar en 1600 el "Romancero general", estaban casi olvidados del todo los romances viejos dominando los de estilo morisco, (como éste de la mora cautiva), que fueron favorecidos por la moda artística.

Durante la primera mitad del siglo XVII, se compusieron romances sobre asuntos personales o de personas particulares y no se volvieron a recoger más romances viejos siendo éstos olvidados.

2.3. Coreografía, no hay documentación que informe sobre la coreografía de esta canción. Nuestra informante nos dijo que ella no se acordaba de la existencia de ningún baile acerca de este o de algún otro romance.

2.4. Comentario, nuestra región ha sido muy rica en romances, que han pervivido durante siglos gracias a la tradición oral y transmitiéndolos de boca en boca, de madres a hijos, etc, convirtiéndolos en cancioncillas fáciles de aprender que animaban la jornada laboral del campo o de la fiesta, y que rápidamente se aprendían debido a sus versos octosílabos y su rima fácil.

Al ser aprendidos de carrerilla servían de entretenimiento a la mayoría de las gentes que los aprendían, y nos hemos dado cuenta de la importancia que tenía y tiene el hecho de canturrear rápidamente un romance aprendido de oídas.

"Quizá si bien se mira, el lenguaje romancero es "solamente" el mejor y más palpable ejemplo de lo bien que hablan muchos incultos, es decir, los iletrados inteligentes que poseen la cultura tradicional y manejan con innata e inimitable precisión, plasticidad y expresividad el léxico, los diminutivos, los refranes, las frases proverbiales, los apodos, los dobles sentidos, etc" (Mendoza Díaz-Maroto, 1989: 186).

Este romance recoge un tema morisco. Narra cómo un rey recoge a una mora

cautiva, la lleva a su reino y allí descubre que es su hermana. Pertenece a los romances tradicionales con trama amorosa.

Con rima asonante en los versos pares y rima libre en los impares: --, a, --, a. Es una serie indefinida de octosílabos con rima en los pares.

En la interpretación del romance manchego es muy corriente finalizar el último verso con estas palabras: sí, sí, adiós. olé, salero y otras muchas" (Echevarría Bravo, 1951: 96 y ss).

Alternan rimas asonantes con consonantes, por influencia de la música cortesana los romances trovadorescos tendieron a agrupar los octosílabos de cuatro en cuatro (Débax, 1982: 99).

1.2. MÚSICA:

Andantino

Ma - ña - ni - ta me - ña - ni - ta
ma - ña - ni - ta de pe - ñor
ca - ti - va - ron au - na mo - xa que - ra mái be -
lla que el sol ca - ti -
va - ron au - na mo - xa que - ra mái be - lla que el
sol

3. FORMA MUSICAL

3.1 Estructura musical. Desde antiguo el romance va unido a la música y los grandes músicos de los siglos XV y XVI, se ejercitaban sobre textos romancescos. Lo que sabemos de la música para romances es que procede de los cancioneros musicales, editados en 1890 bajo el título de Cancionero musical de palacio, por Fco Asenjo Barbieri; otras ediciones parciales de Eduardo Martínez Torner, Pedrell, Higinio Anglés, Romeu i Figueras (Débax, 1982: 99-100).

Del análisis musical podemos decir que cada estrofa está compuesta por tres frases, que a su vez son divisibles en dos semifrases. La estructura de las frases es: A - B - B. Cada frase ocupa cuatro compases, y a su vez, cada semifrase dos.

Aunque las dos últimas frases poseen idéntica melodía, la última comienza en el tercer tiempo del compás, mientras la anterior lo ha hecho en el primer tiempo. Proporcionando igualmente finales diferentes. En la segunda frase; final masculino, y en la tercera el final es femenino, permitiendo éste final el enlace perfecto con la siguiente estrofa.

Se acompañan normalmente estos romances con el tradicional rabel⁴², zambombas⁴³ y almireces.

3.2. La melodía. Es silábica, con alguna nota de paso, en los finales de las semifrases. (Compás nº2, 4, 7 y 11) Las líneas melódicas de las dos primeras semifrases poseen movimientos ascendentes y descendentes, que les confieren forma de arco. Las otras dos frases, poseen también la forma de arco característica, pero ésta ocupa la frase completa.

El ámbito es más amplio que el del romance siguiente. Abarca la octava completa; desde el si₂ al si₃, utilizando todos los sonidos aunque se produce una mayor incidencia sobre el La y el Si, probablemente debida al mayor peso de éstas dos notas dentro de la

⁴² Rabel. instrumento musical parecido al laúd, con tres cuerdas que se tocaban con arco. Es el predecesor del violín.

⁴³ Zambomba, instrumento musical de frotación, de tradición popular que produce un sonido ronco y monótono. Es una variedad del tambor.

tonalidad propuesta, mi bemol Mayor (Subdominante y Dominante respectivamente).

El carácter de continua tensión y evolución del propio romance viene otorgado por la presencia constante del Vº y IIº en los inicios y finales de frase.

La melodía está constituida por intervalos pequeños segundas y terceras, destacando cómo saltos más amplios dentro de la misma; los inicios de las dos primeras semifrases, con un intervalo de sexta mayor y uno de octava, respectivamente, y el enlace de la segunda y tercera frases, con un intervalo de cuarta justa.

Los inicios de las dos primeras frases son téticos, y el de la última, se produce en el tercer tiempo. Los finales correspondientes a la primera y última frase, son femeninos. El final de la segunda frase es masculino.

3.3. El ritmo. Es cuaternario, sin dificultades métricas notables. Hay gran paralelismo entre las partes que componen el romance; los dos elementos que forman la primera frase, poseen una estructura rítmica semejante. También las partes que constituyen las otras dos frases, poseen prácticamente idénticas figuras rítmicas.

La célula rítmica que genera todos los inicios de frase es:



La velocidad es moderada, y no se producen cambios importantes en ésta. Con el uso de notas largas en los finales, se contribuye a dar la sensación de descanso y cadencia, en los mismos.



2. ROMANCE DE GERINELDO⁴⁴

1.1 LETRA

Gerineldo⁴⁵, Gerineldo
 mi camarero⁴⁶ pulido⁴⁷
 quién te pillara esta noche
 un ratito en mi albedrío⁴⁸.

⁴⁴ Este romance ha sido recogido también por:

- . Débax, en la pág 387-388, 390-391 y 392-393.
- . Echevarría Bravo, en la pág 253.
- . Ibáñez Ibáñez, en la pág 211.
- . Menéndez Pidal, en la pág 56 a 58.
- . Mendoza Díaz-Maroto, en la pág 107 a 110.
- . Tomás Ferrer-Sanjuán, en la pág 66 a 69.

⁴⁵ Gerineldo, nombre del héroe de algunos de nuestros romances viejos más populares inspirados en la leyenda de los supuestos amores entre Emma, hija de Carlomagno y el futuro cronista de aquel emperador, también se la ha conocido como primer camarero)-, Eginhardo, cuyo nombre se transformó al pasar de la historia a la poesía. El relato del suceso es el siguiente: "Eginhardo, primer camarero y secretario de Carlomagno, había alcanzado la estimación de todos y el amor de la hija del emperador, prometida del rey de Grecia. Al salir una noche del cuarto de la princesa advierte que había caído mucha nieve y teme que se conozcan sus pisadas en el jardín. La animosa y enamorada "doncella", le toma sobre sus hombros, le conduce a lugar seguro, y vuelve repasando sus mismas huellas.

El emperador, que había estado desvelado toda la noche, acertó a verla a la ida y a la vuelta desde una ventana que daba a los jardines de palacio; sintióse preocupado de dolor y admiración y disimuló por entonces. Pero Eginhardo, temeroso de que un día u otro fuese descubierta su falta, se echó a los pies del rey, pidiéndole autorización para retirarse de la corte, so pretexto de que sus servicios no estaban bastante pagados.

El monarca, antes de contestar al joven, reunió a sus más íntimos consejeros y les pidió parecer sobre el hecho grave de los amores de su hija con su secretario. La mayor parte de aquellos prudentes varones opinaron que el rey mismo debía ser quien dictase sentencia en aquel proceso, y Carlos, que estaba ya inclinado a la misericordia, casó a los dos enamorados."

⁴⁶ Camarero, oficial de la cámara del rey.

⁴⁷ Pulido, agraciado.

⁴⁸ Albedrío, voluntad no gobernada por la razón, antojo.

Como soy vuestro criado
señora burláis conmigo.
No me burlo Gerineldo
que de veras te lo digo.

A qué hora señorita
se cumple lo prometido.
Entre las doce y la una
cuando el rey esté dormido.

Dos vueltas doy al palacio
y otras tres a mi castillo
con zapatitos de seda
para no ser conocido.

Y el rey se lo ha maldiciado
derecho a la infanta⁴⁹ ha ido
los ha cogido a los dos
como mujer y marido.

Y ha puesto la espada en medio
"pa" que sirva de testigo.
Al reflejo de la espada
la infanta se ha estremecido.

Levántate Gerineldo
que ya somos descubridos
que la espada de mi padre
entre los dos ha dormido.

⁴⁹ Infanta. en España, cada uno de los descendientes legítimos del rey nacidos después del primogénito.

¿Por dónde me tiraré
para no ser conocido?
Tírate por los jardines
cogiendo rosas y lirios.

El Rey se lo ha maldiciado
y al encuentro le ha salido.
¿Dónde vienes Gerineldo
tan triste y descolorido?.

Vengo de por los jardines
de coger rosas y lirios.
Mientes, mientes Gerineldo
que con la infanta has dormido.

Máteme usted majestad
si delito he cometido.
No te mato Gerineldo,
que te crié desde niño.

Te pondremos casa aparte
como mujer y marido.

Tengo juramento hecho
con la virgen de la estrella
la mujer que sea gozada
de no casarme con ella.

Informante: *Domitila Moreno Díaz*

Lugar: Hellín

Año: 1991

2. FORMA LITERARIA

2.1. Lugares donde se canta, ver romance anterior.

2.2. Historia, los romances son poemas épico-líricos, que se cantan al son de un instrumento, sea en danzas corales, sea en reuniones tenidas para recreo simplemente o para el trabajo en común.

Al igual que en España, en otros países también tienen estas narraciones épico-líricas muy parecidas. Así por ejemplo las francesas, son tan semejantes que varios de los editores modernos adoptan el hispanismo Romancero para denominar las colecciones de "Cantos de Champaña", "Cantos de Forez" o "Cantos de Francia".

Las baladas inglesas y escocesas han sido tenidas por congéneros de los romances, desde Percy, desde Southey y Longfellow hasta hoy. Comparables son a nuestros romances las "Viser de Suecia" y "Viser de Dinamarca", o los "Cantos narrativos de Italia, de Alemania, de Grecia, de Finlandia", etc. Sin embargo España es el país del Romancero.

Existe la teoría de que los romances surgen de la fragmentación de los Cantares de gesta, teoría defendida por Menéndez Pidal aunque otros autores en cambio, opinan que los romances responden al esfuerzo creador de un solo individuo.

Las primeras manifestaciones surgen a finales del siglo XIV pero se transmiten oralmente en el siglo XV, el siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII. En la segunda mitad del siglo XVII se olvida de nuevo el Romancero tradicional y se refugia en el pueblo.

Pero destaca el hecho de que los romances compuestos a partir de la segunda mitad del siglo XVI y durante el siglo XVII son atribuidos a los autores Cervantes, Góngora, Quevedo o Lope de Vega que constituyen el llamado "Romancero Nuevo o Artístico".

Son composiciones de carácter culto, con versión definitiva, por escrito del propio autor y que se transmiten ajenas a la tradición oral, por lo que no existen las muchas variaciones que existen en el "Romancero Viejo o Tradicional".

2.3. Coreografía, la costumbre de cantar los romances con estribillo se debe a su uso como acompañamiento de los bailes (estribillo coreado por todos, mientras que un solo cantor se hace cargo de los demás versos), sin que sea forzosa su presencia en todos los romances bailables, Gerineldo se baila sin estribillo (Débax, 1982: 100).

Es la única documentación que hemos encontrado al respecto. Al igual que el romance anterior nuestra informante no recordaba que se bailase éste.

2.4. Comentario, "este romance se funda en los legendarios amores de Eginardo, secretario y camarero de Carlomagno, con Emma, la hija del emperador. Destacando el chocante detalle de la espada interpuesta en el lecho, que constituía un viejo símbolo jurídico indicador del respeto a la virginidad.

En el romance el rey interpone su espada entre los dos enamorados como expresión imposible del deseo de proteger la pureza de su hija, y, a la vez como una acusación y una amenaza." (Menéndez Pidal, 1982: 58-59).

En cuanto a la estructura del romance al haberlo comentado en el romance anterior, consideramos que se mantienen los principales aspectos lingüísticos aunque la historia que narra este romance es diferente del anterior.

1.2. MÚSICA:

Andantino

Ge-ri-nel-do, Ge-ri-nel-do mi ca-ma-ra-ro pu-li-do —

quien te pi-lle-ra es-ta no-che, un re-ti-to en mi-al-be-dri-o- —

quien te pi-lle-ra es-ta no-che, un re-ti-to en mi-al-be-dri-o- —

3. FORMA MUSICAL

3.1. Estructura musical. Cada estrofa contiene tres frases, siendo la última repetición de la anterior, estableciendo la forma: A - B - B, exactamente igual que en el romance anterior.

Cada frase está compuesta, igualmente, de cuatro compases.

3.2. La melodía. Es silábica con escasos adornos, tan sólo con alguna nota de paso en la segunda y tercera frases, quizá con el fin de resaltar determinadas palabras: "noche", "ratito", "albedrío"...

El ámbito sonoro abarca desde el Do₃ al Si₃. No excede de la séptima, y aún utiliza el Do₃, en una sola ocasión y más bien como floreo.

Los inicios de todas las frases son téticos y todos los finales, femeninos. Lo cual proporciona una gran semejanza entre las partes que componen el romance así como sensación de equilibrio y estabilidad.

La melodía está constituida por intervalos pequeños segundas y terceras, el más amplio es el intervalo de cuarta justa que surge del enlace de la segunda y tercera frase.

El carácter lánguido y triste del romance utiliza los giros melódicos sobre la escala menor natural. Cadenciando la primera frase en la tónica, mientras las siguientes lo hacen en la Dominante. Precisamente la cadencia en la Dominante que realiza la última frase, sirve como enlace con las próximas letras, otorgando su sensación de continuidad en la narración.

3.3. El Ritmo. Posee ritmo ternario. La velocidad es moderada. Se trata de una narración, y el tiempo es aproximadamente un "Andante". El ritmo es sencillo, no posee dificultades métricas notables. Le célula rítmica que permanece constante en todos los inicios de frase, es:



JUEGOS INFANTILES

CLASIFICACIÓN DE LOS JUEGOS

A.- Juegos lúdicos.

- A.1.- Juegos de entretenimiento.
- A.2.- Juegos de elección.

B.- Juegos memorizados.

- B.1.- Juegos de trabalenguas.
- B.2.- Juegos de recitación.

A.- JUEGOS LÚDICOS

Con este segundo apartado sobre juegos infantiles pretendemos hacer un repaso de aquellos juegos que antes y después de la guerra se inventaban nuestros mayores.

También hemos considerado importante al entrevistar a nuestros informantes que nos contasen un poco de "su historia personal" para poder hacernos una idea del ambiente en el que se desenvolvían.

Mantenemos el lenguaje utilizado por los mismos, de ahí que transcribamos íntegramente cómo nos narran cada juego y utilicemos sus propias palabras y expresiones.

Nuestra pretensión es conseguir que sean los propios lectores los que al leer las distintas descripciones se sientan los entrevistadores y participen activamente en cada charla.

A.1.- JUEGOS DE ENTRETENIMIENTO

Se juega para descansar, entretenerse, o como nuestros informantes nos han dicho para "pasar el rato y olvidar el tiempo". Debido a la variedad de los juegos que hemos recopilado los vamos a separar según la persona que nos los comenta.

Informante 1

Domitila Moreno, de 57 años, nacida en Minaya, viuda desde hace tres años, actualmente vive en Hellín. Estudios primarios. Cuenta que ella y sus hermanas cuando eran pequeñas jugaban en la calle a estos juegos. (Son seis hermanos, cuatro mujeres y dos hombres).

Nos contó lo siguiente,: "no me pudieron bautizar hasta que tenía un año porque con la guerra se destruyeron las iglesias y no se podía bautizar, entonces cuando ya hubo, mi madre me llevó para que me bautizaran".

Su infancia fue feliz, jugó mucho con sus hermanas.

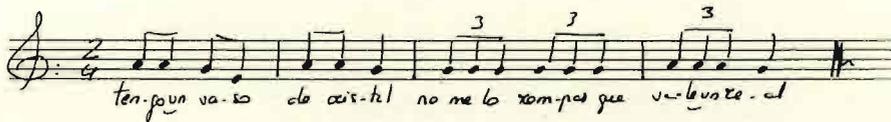
Los juegos en torno a los que nos informó fueron los siguientes:

1.- Juego cantado de la pelota.

Participan varios niños que se deben colocar en fila frente a una pared lisa. El primero de la fila lanza la pelota contra la pared, ésta choca y rebota en el suelo. El primer niño debe saltar sobre ella, de manera que la pelota pasa entre sus piernas y es el segundo niño, el que la recoge y repite la operación. Así van haciendo todos. Mientras que el juego sigue, los niños van cantando los siguientes versos:

"Tengo un vaso que es de cristal
no me lo rompas que vale un real".

Música:



2.- Juego cantado con la comba.

Se colocan las niñas y niños en fila y dos de ellos cogen una cuerda uno en cada trozo. Luego se comienza a cantar y dar vueltas y se va saltando una vez cada uno. El canto es éste:

"Al cocherito leré,
me dijo anoche leré,
que sí quería leré,
montar en coche leré.
Y yo le dije leré,
no quiero coche leré,
que me mareo leré,
montar en coche leré."

Música:



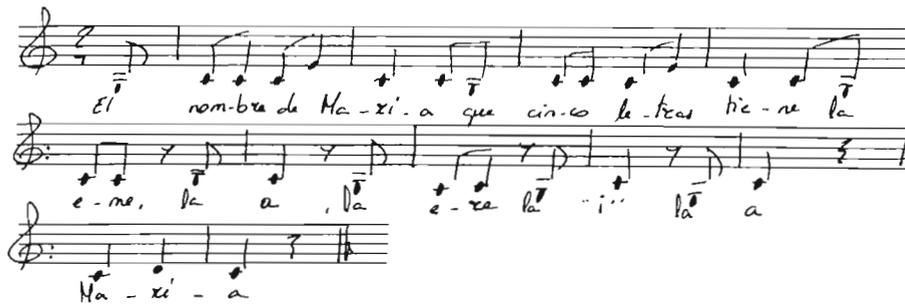
El co-che - xi-to, le - xé me di-jo a - no - che, le - xé
que si que - xi-a, le - xé non - ter en co - che, le - xé .

En la letras de antes cada vez que se cantaba leré, nos teníamos que agachar porque levantaban la cuerda y le daban una vuelta en el aire (era difícil).

Luego seguía:

"El nombre de María,
que cinco letras tiene,
la m, la a, la r, la i, la a,
Ma-ri-a."

Música:



El nom-bre de Ma-xi-a que cin-co le-tas tie-ne la
e-ne, la a, la e-xe la i la a
Ma-xi-a

3.- El juego cantado de la goma.

Se ponían dos con la goma atada en forma de cuadrado y con las piernas un poco abiertas y las demás íbamos saltando y cantábamos cada una la misma canción, era:

"Cuando los carpinteros,
cogen la sierra,
para serrar el tronco,
de la madera,
hacen ris, hacen ras,
mientras los carpinteros,
cantando van. "Ris, ras"

Música:

Handwritten musical notation for the song "Ris, ras". The music is written on four staves in a 4/4 time signature. The lyrics are written below the notes.

Cuan-do los car-pin-te-xos co-jen la sie-rra —
pa-ra q-se-rrar el tron-co de la ma-de-ra
Ha-cen Ris, ha-cen Ras, mien-tres los car-pin-te-xos can-
tan-do van, Ris, Ras

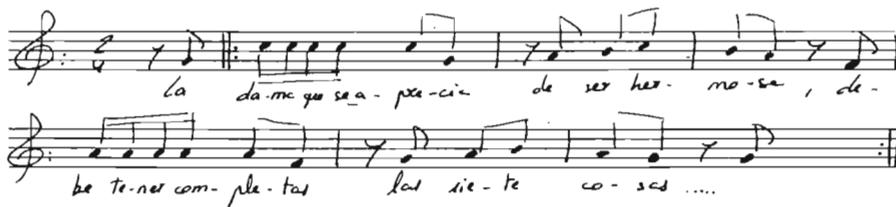
4.- Otro juego cantado de la pelota.

Igual que en el otro, se ponen en fila y se van pasando la pelota botándola y pasándola por debajo de las piernas. Es así:

"La dama que se aprecia,
de ser hermosa,
debe tener completas,
las siete cosas:

la nariz afilada,
 los ojos grandes⁵⁰.
 La boca pequeña,
 el pie pequeño,
 estrecha de cintura,
 ancha de frente,
 buena mata de pelo
 y la permanente."

Música:



5.- Juego de los borriqueros.

Este juego a todos nos gustaba. Era que todos en un corro agachados y con las manos apoyadas en las rodillas, menos el que saltaba. Entonces el que saltaba pegaba un salto y se subía encima de los otros como los borricos. Luego saltaba al siguiente y así hasta el final.

⁵⁰ Cuando nos lo contaba se detuvo unos instantes y nos dijo lo siguiente: "no se que era, pero una de los dos, o a veces se cantaba uno y después el otro. Sí, unas veces era los ojos grandes y la siguiente vez que se cantaba se decía los ojos negros".

6.- Otro juego cantado del corro.

Nos damos las manos todas y nos ponemos en corro, y se va caminando y cantando la canción hasta que se dice "agachate, y vuélvete a agachar", entonces nos agachamos pero seguimos dando vueltas.

Luego cuando dice "h, i,...", hasta, "no lo puedes cantar" se levanta la pierna y se dan dos palmas, una debajo de la rodilla y otra encima. Después cuando dice "corre, corre, hasta el final de la canción", nos damos las manos estiradas y en forma de cruz, y luego nos juntamos todas hacia el centro y se acaba el juego. Luego otra vez y así.

La canción es:

El patio de mi casa es particular,
cuando llueve y se moja como los demás,
agachate, y vuélvete a agachar,
que los agachaditos no saben jugar.

H, i, j, k, l, m, ñ, a,
que si tú no lo sabes,
ya no lo puedes cantar.
Molinillo, corre, corre,
que te pilló, estirar,
estirar, que el demonio
va a pasar, mu uuuuu.

Música:

The image shows handwritten musical notation for the song. It consists of four staves of music in a 2/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The first staff contains the first two lines of the song. The second staff contains the next two lines. The third and fourth staves contain the final two lines. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

El Pa-tio de mi ca-sa es par-ti-cu-lar, cuan-
do llue-ve se mo-ja como los de-más a-
ga-che-ra y vuel-ve-se a ga-cher que
los a-ga-cha-di-tos no sa-ban ju-gar a-cha

i , jo - ta , ka , e - la , e - me , e - ñe , a , que si tú no lo
 sa - bes ya no lo pue - des can - tar , mo - li - ni - llo co - xee
 co - xee que te pi - llo es - ti - ras , es - ti
 ras , que al de - mo nio vas pa - sar

Informante 2

M^a Dolores Aguilar, de 62 años, nacida en Hellín, casada, actualmente vive en Hellín. Estudios primarios. No recuerda mucho, porque según ella, ya hace mucho tiempo que no jugaba.

Los juegos en torno a los que nos informó fueron:

1.- Juego de las rayas.

Se hacían rayas en la calle y se iba saltando sin pisar la raya. Se hacía un cuadro con tizas blancas y saltabas. (Este juego también fue mencionado por las informantes 3 y 4).

2.- Juego de los "mercedores".

Metías por unos palos una sogá o una cuerda qu'és lo mismo, con un cojín y te "mercías".

Informantes 3 y 4

Son dos hermanas, Rosario Morote, de 50 años, nacida en Hellín, -en su casa de toda la vida-, (como ella misma nos contaba), casada. Estudios primarios.

Y Rosario Morote, de 42 años, nacida en Hellín, en la misma casa que su hermana, casada. Estudios primarios.

No ha sido un error escribir el mismo nombre para las dos hermanas ya que entrevistamos primero a la mayor, y cuando preguntamos el nombre de la otra comenzaron a reír y nos contaron la siguiente historia, que con su permiso les relatamos como la mayor hiciera:

"Mi padre se equivocó, y cuando fue al Registro Civil, le puso el mismo nombre que yo tenía a mi hermana. Entonces como nos confundían en todos sitios después de ver qué se podía hacer pudimos poner en los libros de la Iglesia una P. al lado de Rosario a mi hermana.

En el Registro no se pudo cambiar al estar ya inscrita y cuando nació mi hermano, mi madre (actualmente vive con ella y tiene 79 años, que también se llama Rosario), le dijo que llevara cuidado a ver si le iba a poner también el mismo nombre, -porque Rosario es nombre de hombre-. Pero no, esta vez le puso a mi hermano Pascual. Para distinguimos y a la pequeña la llaman Pilar".

Respecto a los juegos que recordaban nos dijeron que: "se jugaba al corro, a la opia, al escondite, y se jugaba porque no había otras cosas. No como ahora con la tele, el ordenador, pero sobre todo la tele, porque hoy la tele se come a los críos, ya no se juega como antes".

Los juegos en torno a los que nos informaron fueron:

1.- Juego de las rayas.

Se hacía en el suelo una cuadrao, y se hacían listas con tiza, y se tiraba un tapón de zapatos y se quedaba plantá. Luego íbamos saltando.

2.- Juego del teatro.

Era para hacer funciones, y entonces para entretenernos se hacían los trajes de papel, y se representaba el capote de grana y oro, y lo que sacaban del teatro se iban a por un vaso de agua-limón.

3.- Juego a llamar a las puertas.

Íbamos unos cuantos y nos dedicábamos a llamar a las puertas y luego salíamos corriendo.

Informante 5

Julio Baquero, de 59 años, nacido en Hellín, casado, actualmente vive en Hellín. Estudios Bachiller Superior. Dice que los juegos a los que él jugaba eran juegos de la posguerra, que antes no había "ná" y se lo tenían que inventar.

Los juegos en torno a los que nos informó fueron:

1.- Juego de los retratos.

Se cogían cajas de cerillas y se juntaban por la parte que llevaba el dibujo a la pared y después las tirábamos y eso es el "arrima pared". Se dejaban caer apoyaos desde la cintura más o menos y el que montaba una en otra se las llevaba todas las que habían.

2.- Juego del pijotón.

Era saltar unos por encima de otros. Se daban tres "zancás" y saltábamos por encima. Es lo mismo que la opia. Pero al principio lo llamábamos el pijotón.

3.- Juego de la banderacarrota.

Eran una especie de guerrillas. Unos se escondían y otros atacaban, pero no me acuerdo bien.

4.- Juego del aro.

Se cogía una "rula" de hierro, que se llevaba con un gancho de guía, y "se rulaba" calle arriba o calle abajo.

5.- Juego de tigres y panteras.

Una vez cuando estábamos en la escuela nos fuimos a jugar a tigres y a panteras, que era imitar a estos animales, y volvimos con la ropa "espiazá", y el maestro nos dijo que no volviésemos a jugar a eso.

Al otro día, nosotros muy obedientes, nos fuimos otra vez a jugar y al regreso

llegamos igual y el maestro nos riñó, pero nosotros le dijimos que no era el mismo juego, éste era el de lobos y leones.

6.- Juego del abejorro.

Estábamos en una fila menos el que se quedaba que se ponía la mano en la oreja sin mirarnos, o sea de espaldas a nosotros, y uno de los que estábamos enfrente le pegaba un pescozón. Y cantábamos:

Al arru, rru, que he sido yo,
al arru, rru, que has sido tú.

Música:

Al a - rru - rru, que he si - do yo, al
a - rru - rru que has si - do tú.

y el que se quedaba debía adivinar quién era el que le había dado el pescozón. Si decía un nombre y no era ese, entonces se ponía otra vez y empezábamos de nuevo.

7.- Juego del marro.

Éste me lo enseñó mi padre. Era una pieza de madera afilada en las dos puntas. Y con aquello en forma de punta se le daba en los extremos y subía "p'arriba", y con la misma vara le dabas fuerte y a ver dónde la llevabas.

⁵¹ Nos definió lo que eran los plomos diciendo: "es lo que se ponían las mujeres en las faldas para que no se levantasen. y eran como botones".

8.- Juego del bote.

Se ponía un bote en una puerta, arriba en el canto y se le tiraba con una cuerda cuando alguien pasaba.

9.- Juego de los hüitos.

Era con los huesos de albaricoque, y nos los jugábamos. Se hacía un círculo en el suelo y se ponían dentro los huesos, y con un plomo⁵¹. Se ponía un hilo en el plomo y dando vueltas fuerte tocabas y sacabas el hueso.

Perdías si tocabas el suelo con el plomo al sacar el hueso. Y entonces jugaba otro.

Informante 6

Laura Moreno, 47 años, casada, nacida en Albacete, actualmente vive en Albacete. Dentro de lo que cabe mi infancia fue feliz, estaba con los míos y jugaba con mis hermanas.

Los juegos en torno a los que nos informó fueron:

1.- Juego de la lima.

Cogíamos una lima, -es como un palo de hierro en punta que con él se alisaban maderas-, y hacíamos unos redondeles en el suelo; y entonces se lanzaba la lima, que se tenía que clavar en el suelo. Ganaba el que más veces clavaba dentro de los redondeles.

2.- Juego del toca-hierros.

Íbamos todos corriendo, y teníamos que tocar lo que tuviera hierro y si te soltabas y te pillaban perdías. Es que uno de nosotros debía pillar a los demás que se soltaban.

3.- Juego del lunes.

Se hacían cuadros en el suelo, y se ponían siete cuadros dibujados con una tiza o un trozo de ladrillo que también pinta en el suelo.

Cada cuadro era un día de la semana, y se salía del lunes siempre, y teníamos que

empujar a la pata coja con un solo pie el casco o el tejo. Ganaba el que cubría todos los cuadros.

4.- Juego de los buitres.

Con huesos de albaricoque nos poníamos en los canales y los tirábamos. Estos huesos cogían en una canalera de esas del agua, y entonces se ponía un buitre gordo, -(un hueso de albaricoque, que lo llamábamos así)-, y los demás estábamos en el suelo "tiraos".

El que lo tiraba iba ganando. Se tiraba de lado, y los demás nos íbamos poniendo a la cola para tirar cuando fallaba el que iba delante. Había momentos que habían muchos buitres.

5.- Juego de hacer casicas.

Es hacer casas. Nos poníamos a hacer casas pero nunca las terminábamos y nos teníamos que ir sin empezar a jugar porque se hacía tarde y teníamos que volver a nuestras casas.

6.- Juego del corro.

Todas nos dábamos las manos y hacíamos un corro y cantando íbamos dando vueltas, y cuando nos agachábamos era porque la canción lo decía y luego seguíamos, decía así:

El corro la patata,
y qué bonito es [...]
agachate,
y vuélvete a agachar,
[...]

No se acordaba bien.

Informante 7

Leontina Moreno, 65 años, casada, nacida en Minaya, actualmente vive en Albacete. Al principio no recordaba ningún juego porque nos dijo que su madre la sacó

pronto de la escuela para cuidar y criar a sus hermanos más pequeños, pero en el tiempo que podía sacar, jugaban a la pelota, la comba...

Decía: "Es que eran tiempos de la guerra y no había tiempo para jugar ni nada de eso, entonces se tenía que espigar y segar, y después si daba tiempo, jugábamos".

Los juegos en torno a los que nos informó fueron:

1.- Juego de esconder correas o sogas.

Escondían una soga o una correa, -es un cinturón, pero nosotras le decíamos correa-, que luego las otras iban a ver si la encontraban y el que la encontraba ganaba y empezaba otra vez el juego.

2.- Juégo de hacer teatro.

Nos aprendíamos canciones y obras nuestras que nos inventábamos, y la gente que iba a vernos llevaban una silla y una perra gorda, luego una peseta. Las ropas nos las hacíamos con cortinas o colchas de las camas. Se hacía en los patios de las casas, y así pasábamos el tiempo.

3.- Juego con los dedos de la mano.

Consistía en ir mirando cada uno de los dedos de la mano, se empezaba por el pequeño hasta el gordo, y diciendo:

Éste pide pan,
éste dice que no hay,
éste dice que no come,
éste dice que le pica el gordo,
y éste que lo pide todo.

4.- Juego a columpiarnos.

Se ataba una cuerda a los palos de las gorrineras y entonces nos columpiábamos.

Informante 8

Carmen Moreno, 61 años, casada nacida en Minaya, actualmente vive desde hace 39 años en Asunción (Paraguay). Procura venir a España al menos cada año y permanece acá durante dos meses. En Sudamérica fue presidenta de la Casa de España allá en la Asunción y en la Asociación española; gracias a eso mantienen una Guardería de 45 niños que les dan de comer y otras cosas sociales.

Dice que le pilló lo de la guerra pero que no le pasaron cosas malas. Lo más bonito que recuerda de su infancia fue hacer la Comunión, y de más mayor los bailes y las berbenas.

De pequeña jugaba al corro, a la alpargata, al río, a agarrar una diana, al borriquillo, a saltar a la goma, al corro...

los juegos en torno a los que nos informó fueron los siguientes:

1.- Juego del bote.

En este juego poníamos un bote encima de la puerta y esperábamos a que saliesen de la habitación o entrasen y como el bote estaba lleno de agua y cogido con una cuerda, tirábamos de ella y el que pasaba debajo se mojaba.

2.- Juego de la alpargata.

Haciendo un corro y sentados en el suelo un lleva una alpargata en la mano y pasa dando vueltas al corro y le da a otro por detrás en el trasero. Al que le han dado se levanta y corriendo debe alcanzar al que le pegó antes de que se siente en el sitio en el que se encontraba el que recibió el palo. Y así hasta que nos cansábamos.

3.- Juego de la diana.

Agarrábamos una rama de árbol gruesa y nos teníamos que subir encima de ella y atravesarla de punta a punta sin caernos. Perdía el que se caía. La rama era la diana.

4.- Juego de la sección femenina.

No sabía como llamar a los distintos juegos que hacían cuando iban a la sección femenina y decidió ponerle ese nombre. Allí nos dijo que jugaban: al baloncesto, a bailar, nos enseñaban a bailar lo típico de aquí de Albacete como las Seguidillas y otras canciones manchegas.

Informante 9

Emilia Cortés, 48 años, casada, nacida en Requena (Valencia), actualmente vive en Almansa. Estudios Superiores. Dice que de su infancia lo que más recuerda son los olores, el olor a campo, a tierra, a un árbol y al Balneario de Cofrentes. También sus estancias con su abuela, y su jícara de chocolate, era amarilla, amarilla huevo. En general fue bastante feliz.

Jugaba a las comidicas, a la comba, a la pelota, a leer, a las muñecas.

Los juegos en torno a los que nos informó fueron los siguientes:

1.- Juego a la marica.

Se hacían rayas en suelo y se saltaba, era con un tejo.

2.- Juego de las cartas, al cinquillo.

Se saca, bueno, primero se reparten las cartas y la primera que empieza, debe salir con un cinco y deben poner tanto en un extremo como en otro todos los cincos encima de la mesa. Y así se van siguiendo los palos de la baraja.

A.2.- JUEGOS DE ELECCIÓN.

Son juegos que se realizan siempre antes de dar a cada uno de los participantes su función.

1.- Bronchibiricú⁵²

Consiste en un juego de palabras que sirven para elegir a un miembro del grupo para que inicie cualquier juego:

"Bronchibiricú, chibiricá
chibiricuri, curi fá,
chibiricuri curi fero,
chibiricuri curi fa".

Informante 1

B.- JUEGOS MEMORIZADOS.

B.1.- JUEGOS DE TRABALENGUAS.

Se jugaba a decirlos entre los amigos y ganaba el que más rápido lo contase sin equivocarse.

1.- La Gallina polinpompética.

Los trabalenguas, los aprendíamos de memoria de unas a otras y jugábamos a ver quién lo repetía más rápido y esa ganaba. Éste es uno de ellos:

"Tengo una gallina
ética, pelética, polinpompética,
si la gallina no fuera
ética, pelética, polinpompética,
no pondría huevos
ético, peléticos, polinpompéticos".

Informante 1

⁵² Este juego aparece recogido también en el nº 2 de la revista Zahora en el apartado titulado: "Echar a suertes". (García Lanciano, 1982: 19).

B.2.- JUEGOS DE RECITACIÓN.

1.- El Naranjel.

En el mes de Mayo el pueblo iba a ofrecer flores a la Virgen, se le ofrecían flores sencillas que eran denominadas "del zapatero".

A lo largo del camino los niños iban recitando el siguiente poema:

"En lo alto de aquel cerro
hay un rico naranjel,
es el ciego el que lo guarda
ciego que gota no ve.
Ciego dame una naranja
que este niño tiene sed.
Pase la señora,
coja las que sean menester.
Cuanto más cogía la Virgen
más echaba el naranjel,
cuando la Virgen se iba
ya empezaba el viejo a ver,
¿Quién ha sido esa señora
que a mí me ha hecho
tanto bien?
Yo soy hija de Santa Ana,
y esposa de San José".

Este poema se los decíamos también a la Virgen cuando estábamos delante de ella:

Como soy tan pequeñita
y tengo tan poquita voz,
vengo a decirle a la Virgen,
¡Viva la madre de Dios!.

Informante 1

Informante 10

Aurea Díaz, 89 años, viuda, nacida en Minaya, actualmente vive en Albacete. Tenía una hermana melliza que se llamaba María, y cuando murió su marido y tuvieron que ir al registro se enteró que de pequeñas las cambiaron el nombre, se llamaba María y no Aurea pero como eran tiempos de antes...

Dice que antes sus juegos eran recitar cosas y oraciones que aprendían, dice que jugaban a rezar. Estas recitaciones que nos dijo dice que las decían sentadas en el suelo y con sus amigas.

Los juegos recitados en torno a los que nos informó fueron los siguientes:

1.- El Jueves Santo.

Jueves Santo y Viernes Santo,
mientras la gente dormía,
estaba la Virgen María
en el templo, contemplando.
Entra Magdalena y dice:
¿Qué haces ahí, María?
En el templo, contemplando,
contemplando a tu Hijo redentor
crucificándolo van.
Y dice María:
¡Oh, qué vena de dolor!,
entran por los míos oídos!.
van diciendo muera,
muera a Jesús,
a Jesús el Nazareno
crucificándolo van.
Ya le hincan los tres clavos,
ya le hincan la laceta
en su divino costado.

Todos los que digan esta oración
todos los viernes del año,
sacarán alma de pena
y la suya del pecado.

2.- En la noche.

Quisiera Señor quitarme,
las ofensas que le he hecho,
como me echo en esta cama,
me echo en la sepultura,
a la hora de mi muerte,
ampárame Virgen pura.

3.- Los pilares.

Cuatro pilares tiene esta cama,
cuatro ángeles acompañan mi alma,
dos a los pies,
dos a la cabecera,
la Virgen María en el medio,
y que Dios me despierte
con un buen sueño.



6. BIBLIOGRAFIA

- Inglés, H. (1941): *La música en la Corte de los Reyes Católicos, I, Polifonía religiosa*, CSIC, Madrid.
- Belmont, Nicole (1986): *Paroles païennes*, Editions Imago, París.
- Chailley, Jacques (1991): *Compendio de Musicología*, Alianza Música, Madrid.
- Crivillé i Bargalló, Josep (1988): *Historia de la música española. El folklore musical*, Alianza Música, Madrid.
- Débax, Michelle (1982): *Romancero*, Alhambra, Madrid.
- Echevarría Bravo, Pedro (1951): *Cancionero musical manchego*, Madrid.
- Fuster Ruiz, Fco (1978): *Aspectos históricos, artísticos, sociales y económicos de la provincia de Albacete*, edita Caja de Ahorros de Valencia, Albacete.
- González Casarrubios, Consolación: *Fiestas populares en Castilla-La Mancha*. Junta de Castilla-La Mancha. Servicio de publicaciones.
- Ibáñez Ibáñez, M^a del Carmen (1967): *Cancionero de la provincia de Albacete*, Imprenta Antonio González, Albacete.
- Mendoza Díaz-Maroto, Fco (1979): *Para el romancero albacetense, I: "Gerineldo y la condesita"*, Albasit, núm 6, Albacete.
- Mendoza Díaz-Maroto, Fco (1989): *Introducción al romancero oral en la provincia de Albacete*, C.S.I.C., Albacete.

- Mendoza Díaz-Maroto, Fco (1990): *Antología de romances orales recogidos en la provincia de Albacete*, C.S.I.C., Albacete.
- Menéndez Pidal, Ramón (1982): *Flor nueva de romances viejos*, Espasa-Calpe, S.A., Madrid.
- Menéndez Pidal, Ramón (1972): *Los romances de América y otros estudios*, Espasa Calpe, Madrid.
- Menéndez Pidal, Ramón (1969): *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Espasa Calpe, Madrid.
- Panadero Moya, Miguel (1976): *La ciudad de Albacete*, Publicación de la Caja de Ahorros Provincial de Albacete, Albacete.
- Publicaciones de la Junta de Comunidades (1985): *Castilla- La Mancha. Historia, arte y etnología*, Junta de Comunidades de Castilla- La Mancha.
- Quijada Valdivieso, Joaquín (1925): *Albacete en el siglo XX*, Albacete.
- Real Academia de la Lengua (1992): *Diccionario de la Lengua Española*, 21ª edición, Espasa-Calpe, S.A., Madrid.
- Roa y Erostarbe, Joaquín (1891): *Crónica de la provincia de Albacete*, Tomo I, Edita Diputación de Albacete, Albacete.
- Roa y Erostarbe, Joaquín (1894): *Crónica de la provincia de Albacete*, Tomo II, Edita Diputación de Albacete, Albacete.
- Sánchez Torres, Fco J. (1916): *Apuntes para la historia de Albacete*, Albacete.
- Samuel Rubio (1983): *La polifonía clásica*. Edita Real Musical, tercera edición, Madrid.

- Sánchez Sánchez, Isidoro: *Castilla la Mancha en la época contemporánea*. Servicio de publicaciones de la Junta de Comunidades.
- Sarget Ros, Beltrán Romero, Moltó Moreno (1991-1994): *Lenguaje Musical 1, 2, 3, 4* y *Guía del profesor 1, 2, 3, 4*, Editorial de música, Piles, Valencia.
- Tomás Ferrer-San Juan, Agustín (1993): *Romances de tradición oral*, Diputación Provincial de Albacete, Zahora 17, Albacete.

