

“Floridas en tu ventana, floridas en tu balcón”. Sobre algunas rondas arcaicas con guitarra en el sur de Castilla

JULIO GUILLÉN NAVARRO

JCCM/Instituto de Estudios Albacetenses

julioguillen1982@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-2426-2887>

Recibido: 16-VII-2024

Aceptado: 18-IX-2024

RESUMEN

Este artículo pretende realizar una aproximación general a una estructura de gran arcaísmo que recibe el nombre de folías en Albacete y el de músicas en la Serranía de Cuenca. Se trata de un conglomerado formado por melodías y elementos poéticos empleado en el contexto de rondas y con unas características definitorias muy concretas que las convierten en una tipología única dentro del folklore peninsular. El objetivo principal del artículo es el de identificar el arquetipo rítmico, melódico y textual que comparten un gran número de ejemplos con el fin de sentar las bases para un estudio posterior.

PALABRAS CLAVE: Folías, Músicas, Rondas, Castilla, Música modal.

[en] ***“Floridas en tu ventana, floridas en tu balcón”***. On certain Archaic Guitar-Accompanied Ronda Serenades in Southern Castilla

ABSTRACT

This article aims to provide a general overview of a highly archaic structure known as folías in the province of Albacete and músicas in the Serranía de Cuenca region. It is a conglomerate of melodies and poetic elements used within the context of serenades, characterized by very specific defining features that make them a unique typology within the Iberian Peninsula's folklore. The main objective of the article is to define the rhythmic, melodic and textual archetype shared by a significant number of examples in order to lay the groundwork for further study.

KEYWORDS: Folías, Músicas, Serenades, Castilla, Modal music.

1. INTRODUCCIÓN

Un vistazo hacia las músicas que la tradición ha empleado para la ronda de las mozas en lugares como el sur de Castilla y otras zonas más o menos cercanas nos lleva inevitablemente a mirar hacia el canto de la maya o los mayos. Esta pieza musical, basada en una extensa composición estrófica que se puede dedicar a la Virgen María, a las mozas o bien a la Cruz, está muy presente en provincias como Albacete, Cuenca, Ciudad Real, Guadalajara o Madrid, aunque aparece también en otras como Murcia, Valencia, Teruel o Alicante.

Más allá de los mayos, dentro de este contexto de ronda primaveral surgen estrofas de jota, de seguidillas manchegas –o castellanas, que es prácticamente lo mismo– y otra serie de piezas que reciben distintos nombres según las zonas de las que se trate –romance, ronda, etc.–.

Bajo el nombre de “folías”, “músicas” o “floridas” –como deformación de folías– podemos encontrar un conjunto de cantares de diversa índole y de amplia distribución geográfica, documentada con mayor frecuencia en determinadas zonas de Cuenca y Albacete. De forma muy somera, podríamos definir las folías o músicas como una serie de coplas de temática rondadora y estilo arcaizante que varios cantores dirigen de forma alterna –e incluso competitiva– a las mozas de una determinada población, con un soporte de instrumentos musicales, principalmente de cuerda.

Algo que llama la atención en un primer acercamiento a este repertorio es el gran interés musical, literario e incluso performativo que suscita, pero que contrasta con la casi nula atención que ha recibido por parte de los estudiosos, ya que en el momento actual no nos consta que se le haya dedicado ningún estudio específico. Según podemos comprobar en cancioneros y otros trabajos, siempre se ha considerado una pieza marginal debido a su singularidad, su extrañeza o a tratarse únicamente de un “guiño” que precede o concluye un largo mayo.

Si bien el término folía encierra distintos tipos de canciones en tierras de Albacete o Cuenca, son las más arcaizantes las que trataremos en este trabajo, por formar, como ya hemos dicho, un tipo muy concreto y abundante de tonada antigua con ciertos rasgos que se identifican a la perfección y con más de cuarenta ejemplos documentados, principalmente en Albacete y Cuenca.

Por otra parte, quedaría pendiente evaluar qué posible relación encierran las folías albaceteñas con otras manifestaciones que reciben la misma denominación en distintas zonas geográficas (Canarias, Galicia, etc.) y también en distintas épocas históricas –folías renacentistas y barrocas–.

2. PANORAMA DE RONDAS PRIMAVERALES EN EL SUR DE CASTILLA

Con todos los cambios acaecidos en los últimos setenta años, los antiguos ritos de cortejo y de reconocimiento de las parejas por parte de la comunidad han quedado en una especie de limbo. Elementos que también formaban parte del ciclo de mayo tales como las enramadas que decoraban las ventanas, albricias del sábado de gloria, el “mayo” plantado en la plaza del pueblo y los “ramos” pintados en las paredes de las casas de las mozas han quedado como testigos de otro tiempo, valorados solamente por su elemento estético, pero vaciados de cualquier significado vinculado con el amor o el cortejo (Montero, 2015).

Lo mismo ocurre con buena parte de este repertorio de mayos de ronda, mayos a las mozas, jotas, músicas y folías que actualmente se interpretan como el recuerdo de algo que fue y que, de alguna manera, nos ayuda a saber quiénes somos o quienes fuimos. La ronda como actividad socio-musical ya es un recuerdo del pasado y son escasísimos los lugares (como Valdetorres, en Madrid, Fig. 1) que mantienen el ritual de recorrer las calles de la población durante toda la noche cantándole el mayo a las mozas del lugar. Lo habitual en el momento actual es cantar el mayo dentro del templo o en la puerta del mismo. Y como mucho, se realiza una breve ronda por lugares pactados de antemano.



Fig. 1: La ronda de mayos en Valdetorres de Jarama (Madrid) es posiblemente, la única que dura toda la noche. Fotografía de Julio Guillén, año 2022.

Pero más allá del omnipresente mayo, podemos encontrar una serie de arquetipos o estructuras de ronda diseminados por buena parte de la geografía. Romances o “corridos”, seguidillas, jotas, folías y músicas con letras relativas a *El Retrato de la Dama*, la ronda –en general– o *Los Mandamientos de amor* que enriquecen el panorama de los mayos estandarizados y omnipresentes. Este conjunto de cantos de distinta procedencia y origen cronológico ha acabado por yuxtaponerse en multitud de poblaciones para generar una rica amalgama de piezas. Dada la importancia de los instrumentos de cuerda en esta zona de la península, es la guitarra –y por extensión, la ronda o rondalla– la formación más habitual en este tipo de celebraciones, que sirve como aglutinante de elementos musicales y textuales que, a priori, presentan características muy dispares.

3. A LA BÚSQUEDA DE UNA PIEZA “ESCONDIDA”

A primera vista no resultó tan evidente la profunda implantación de la pieza musical que pretendemos identificar en este artículo. En tierras como Albacete o sur de Cuenca, el término *folía* siempre se ha asociado al mayo, aunque nunca se había observado como una manifestación global, sino más bien como una particularidad local que, a veces, ni siquiera recibía un nombre específico, pero que se detecta fácilmente por su métrica octosilábica, su melodía y enfoque rítmico característicos y por su ubicación al principio y, más habitualmente, al final del mayo.

Varios son los ejemplos de folía con los que tuve contacto a finales del siglo XX, como las folías de la Casa Noguera (Riópar, Fig. 2), y las de Cañada Juncosa (también conocida como Cañicosa), aldea de San Pedro (Albacete). En ambos casos, era el acompañamiento de la guitarra lo que llamaba mi atención, por su poca adecuación a la melodía a la que servía de soporte. En 2015 también dedicamos la segunda parte de un documental sobre fiestas del mes de mayo al ritual completo que aún se celebra en la Casa Noguera (Guillén, 2015). Pero no fue hasta años después, trabajando en el proyecto *Tiene boca y sabe hablar* (Guillén, 2022) que fui consciente de la conexión entre esas piezas y las músicas de la Serranía de Cuenca que registrara Fermín Pardo en la década de los ochenta, gracias al aviso del investigador Marcos León.

Una vez que asumimos la necesidad de realizar un rastreo sistemático de esta pieza en su versión arcaica y nos pusimos manos a la obra, comenzaron a aparecer ejemplos, llegando a sobrepasar los cuarenta en el momento de escribir estas líneas. Dos focos son, con diferencia, los más relevantes: el área comprendida por la sierra de Alcaraz y el campo de Montiel albaceteño, por un lado; por otro, la Serranía conquense.



Fig. 2: Comitiva de los mayos en Casa Noguera (Riópar), 3 de mayo de 2008. Fotografía de Julio Guillén.

Para que esta investigación diese un paso adelante fue crucial el contar con fuentes primarias –grabaciones de campo–, que nos ayudaran a contextualizar y comprender un buen ramillete de transcripciones poco esclarecedoras; en algunos casos, ha sido necesario replantear las transcripciones de otros investigadores con un criterio unificado –basado en referencias similares del contexto cercano–. Este proceso ha culminado con la propuesta de una especie de “modelo” o “arquetipo” subyacente a todos los ejemplos que servirá como punto de partida para estudios posteriores.

3. FUENTES PARA EL ESTUDIO DEL REPERTORIO

La localización de las fuentes, como ya hemos adelantado, no ha sido del todo fácil, como sí ocurre en los repertorios navideños o las piezas de baile. Esto se debe a las características especiales que convierten a las folías y las músicas en algo difícil de “capturar” en un papel de una manera suficientemente fiel a su sonoridad. Por otra parte, muchos son los casos en los que la folía se reduce a un breve guiño al final del mayo que a menudo se omite en las transcripciones musicales.

Por lo tanto, y como ya hemos manifestado más arriba, nos hemos visto en la necesidad de abordar el estudio de las fuentes secundarias –es decir, partituras– a partir de un puñado escaso de fuentes primarias, tal y como ya hicimos en otro trabajo anterior (Guillén, 2018). Esta estrategia de volver a “dar vida” a repertorios “encarcelados” en una partitura ha dado sus frutos, a nuestro juicio, ya que ha permitido poner sobre la mesa los ya aludidos cuarenta ejemplos de distinta procedencia.

Atendiendo a las fuentes primarias¹, hemos contado con grabaciones sonoras, algunas de ellas inéditas, procedentes de archivos personales (Fermín Pardo, Julio Guillén, J. Javier Tejada, Javier Cuéllar, etc.), además de producciones discográficas y audiovisuales de distinta procedencia (Guillén, 2015; Luna, 1999, etc.). Asimismo, hemos tratado de enriquecer este estudio realizando algunas grabaciones más de última hora con la misión de completar el panorama o ampliar la información de grabaciones anteriores.

En el caso de las fuentes secundarias, nos hemos basado principalmente en los cancioneros de Carmen Ibáñez y José Torralba para las provincias de Albacete y Cuenca; como complemento, también hemos consultado otros como los de Miguel Arnaudas, Manuel García Matos y Ángel Mingote para las provincias de Teruel, Madrid y Zaragoza, respectivamente².

En algunos momentos hemos tenido que dejarnos llevar por la intuición, para identificar algunas piezas de cancioneros como el “Romance llamado moro”, que aparece en Sástago (Teruel), recogido por Miguel Arnaudas y que claramente está precedido de una folía. En otro caso una tonada de folía recogida en El Balletero (Albacete) por Pedro Echevarría, apareció camuflada bajo el título de “Los sacramentos del amor”, subtitulada como “canción de zambomba” –es decir, propia del ciclo de invierno–.

También cabe indicar que no hemos incluido en este estudio todas las piezas que reciben el nombre de “folías” o de “músicas”. Algunos de estos casos corresponden con La Gineta, La Roda, Fuensanta, Minaya, Ayna (en Albacete) o de Buenache de Alarcón y Cañavate (Cuenca), entre otros, ya que la música y los textos asociados a ella parecen atestiguar una procedencia más reciente –más elaborada y poética en las letras; más lírica en las músicas– y no forma parte de este corpus antiguo de textos y melodías arcaicas que buscamos visibilizar y poner en valor.

¹ Entendiéndolas como aquellas que nos brindan acceso directo a los portadores o a un registro sonoro o audiovisual de los mismos (Guillén, 2018).

² En los apartados XII y XIII están reflejadas con detalle todas las fuentes (cancioneros, grabaciones, archivos online y privados) de que hemos podido disponer para este trabajo.

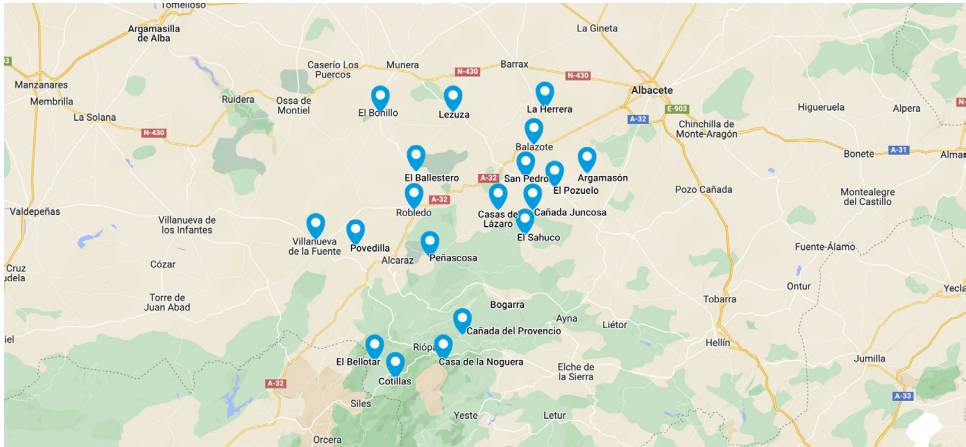


Fig. 4: Mapa de músicas localizadas para este estudio en la provincia de Cuenca. Realización de M. Ángel Romo con información proporcionada por el autor.

4. LAS FOLÍAS O MÚSICAS, UN GÉNERO MUSICOPOÉTICO DE RONDA

Como ya hemos adelantado, el objetivo primordial de este artículo consiste en establecer una serie de criterios o indicadores que nos permitan identificar esta pieza en distintos contextos geográficos, pero también en distintas variantes estilísticas a lo largo de las provincias de Albacete y Cuenca, incluso en otras como Ciudad Real, Madrid, Guadalajara, Castellón, Zaragoza o Teruel.

Ya que se trata de una primera aproximación a este repertorio musical, hemos optado por el estudio más detenido de un reducido número de ejemplos con la finalidad de extraer unas primeras conclusiones, complementándolo con una visión general de textos, partituras y más grabaciones que nos ayuden a contextualizar estos ejemplos estudiados.

Para ilustrar este artículo hemos elaborado una breve selección de siete ejemplos sonoros alojados en YouTube que pueden ayudar a introducirnos en el universo sonoro de las folías y las músicas, a saber³:

- *Folías*. Cañada del Provenio (Molinicos, Albacete)
- *Folías*. Cañada Juncosa / Cañicosa (San Pedro, Albacete)
- *Músicas*. Salvacañete (Cuenca)
- *Músicas*. Tejadillos (Cuenca)
- *Músicas*. Valdemoro de la Sierra / Valdemorillo (Cuenca)
- *Músicas*. Almodóvar del Pinar (Cuenca)
- *Los Mandamientos* (con música de folías). Casa Noguera (Riópar, Albacete)⁴

También hemos optado por la inclusión de las transcripciones de estos fragmentos realizadas por nosotros (ver Anexo I) con un claro fin ilustrativo⁵. Usare-

³ Dado el carácter introductorio de este artículo, hemos seleccionado fragmentos breves de cada una de las localidades, dejando el análisis pormenorizado para una etapa posterior del trabajo. La procedencia de las grabaciones se puede consultar en el listado que ofrecemos en el Anexo I. El enlace para escucharlas es el siguiente: https://youtu.be/ZDvc_KO26w

⁴ Para evitar confusiones no hemos incluido en esta partitura el acompañamiento que actualmente se realiza con los instrumentos de cuerda. En el tono real en el que suena en la grabación, los músicos usan los acordes de Lam, ReM, Lam, SolM y un pequeño punteo que dobla la fórmula melódica de la voz en los últimos compases.

⁵ A pesar de que el análisis musical no es uno de los objetivos principales de este trabajo, hemos considerado necesario justificar determinadas decisiones tomadas en relación a la transcripción: hemos empleado invariablemente el compás de tres por cuatro (y no el seis por ocho) ya que, desde un punto de vista del acompañamiento, las guitarras realizan invariablemente un ritmo ternario golpeando la tapa en el primer tiempo. Asimismo, hemos optado por transcribir todos los ejemplos en la misma altura, para

mos estos ejemplos sonoros y el soporte escrito para ilustrar las descripciones que hagamos sobre el repertorio estudiado.

De un primer análisis del corpus de músicas y folías podemos concluir que:

- Dentro de los aspectos rituales destacan su fecha de interpretación y la vinculación a piezas como el mayo o la jota de ronda. En el caso de los ejemplos de la provincia Albacete y por extensión, Villanueva de la Fuente (Ciudad Real), la interpretación de estas piezas va directamente relacionada con el canto de los mayos, que tiene lugar entre los días 30 de abril y 3 de mayo –según las poblaciones–. La folía se emplea para preceder y/o finalizar el mayo, o bien, se desglosa del mismo convirtiéndose en una pieza independiente de cierta duración (Cañicosa, Cañada del Provencio). En el caso de la Serranía de Cuenca, el canto de las músicas se puede documentar en distintos contextos, a saber: en las poblaciones donde hay mayo, se ubican tras este; en otras donde no se cantan mayos, se interpretan durante la víspera de la boda de alguna moza del pueblo (Torralba, 1982: 16) y se interpreta tras la jota, como bien indican las coplas:

De contado que llegué
les dije a mis compañeros:
dejémonos de la jota
y a las músicas pasemos.

(Cañete, Cuenca)

- En relación a la performance de la pieza –es decir, cómo se interpreta–, destaca sin duda la alternancia y/o competencia (¿figurada o real?) entre los rondadores, elemento llamativo dentro de este repertorio de ronda, para nada constatable en transcripciones en cancioneros, pero que se evidencia en las grabaciones a través de las entradas “pisadas” de unos a otros (ejemplo sonoro 5) o las entonaciones de los cantores que buscan embellecer su intervención a base de melismas o usar una tonada mucho más aguda (ejemplos 3, 4 y 5), destacando sobre los otros rondadores. En este plano, vendría bien hacer referencia a trabajos como los de Ignazio Macchiarella que tratan sobre las negociaciones, los saber-hacer compartidos y las interacciones (Macchiarella, 2014).

facilitar la comprensión del análisis modal y las notas alteradas (indicando la altura real a la que sonaban en la grabación de referencia). En general, hemos seguido indicaciones básicas aportadas por investigadores como Erich Hornbostel (Cámara y Díaz-Emparanza, 2016) o Miguel Manzano (2021). Hemos tratado de registrar distintas tonadas cuando las había, pero no hemos registrado las pequeñas variantes melódicas, ya que se trata de una primera aproximación a un repertorio de gran vastedad y complejidad rítmica, armónica y poética. Con todo, esperamos que las partituras ayuden a la comprensión del fenómeno que se pretende estudiar.

El primero canta en grupo;
el segundo, un valentón;
y yo canto lo tercero,
prenda de mi corazón.

(Salvacañete, Cuenca)

Asimismo, existen otras conductas llamativas dentro de este aspecto performativo: los recursos empleados por los rondadores para generar expectación, sorpresa entre quienes están escuchando —teóricamente las mozas escondidas tras sus ventanas—. Aparte de lo ya mencionado a nivel vocal, no podemos pasar por alto el orden en que se cantan los versos: es habitual en varios lugares comenzar a cantar por el segundo verso, relegando el primero al final (Cañicosa, ejemplo 2; Almodóvar del Pinar, ejemplo 6, Casa Noguera, ejemplo 7).

- En cuanto a los aspectos textuales, es generalizado el empleo de cuartetas octosilábicas con coplas de ronda muy ricas y variadas en contenido que suelen diferir de las que se emplean en las jotas y otras piezas de ronda, formando así un corpus específico. Así pues, es muy característico el empleo de un terceto introductorio a esa cuarteta —pero sin relación en la rima— en muchos ejemplos de la Provincia de Cuenca tales como Campillos de Paravientos, Cañete, La Cierva, La Huérguina, Salvacañete (ejemplo 3), Tejadillos (ejemplo 4), Valdemeca, Valdemorillo (ejemplo 5) o Villar del Humo.

Comparando los textos de todos los ejemplos recogidos se puede reconstruir una estructura o arquetipo subyacente que exponemos en la Tabla 1.

A continuación, ofrecemos una breve selección de textos extraídos de la extensísima colección de letras que hemos podido reunir de diversas fuentes:

1. Las folías o músicas

A folía nos volvemos,
ya se acabó el romance
porque a la estrella del norte
no podemos darle alcance.

(El Saúco, AB)

Ya se ha acabado el corrido
pulida dama y señora.
Ya se ha acabado el corrido,
vengan floridas ahora.

(El Molar, Madrid)

ARQUETIPO DE LA ANTIGUA RONDA	
Denominación de la parte	Descripción
1. Las folías o músicas	Anuncio de la pieza tras “el corrido” (romance), el mayo o “la jota”
2. Llegadas	Los distintos rondadores se presentan y se disculpan por despertar a la moza
3. Licencia	Los rondadores piden licencia a la dama o a sus padres, para cantar
4. “Tu enamorado” o “tu amante”	Coplas dedicadas por los rondadores a quienes las han solicitado
5. El mudar	Coplas destinadas a cambiar de una sección a otra (exclusivas de Cuenca)
6. El cabello de la dama	Descripción del cabello de la dama
7. La hermosura de la dama	Descripción de la hermosura de la dama
8. La ventana de la dama (descripción)	Descripción de las ventanas de la casa de la dama y de cuáles son más aptas para que se muestre
9. El tejado	Descripción del tejado de la casa de la dama
10. El mercader	Presencia de un mercader que quiere comprar a la dama (exclusiva de Cuenca)
11. El dormir con ella	Diálogo entre rondadores sobre la habitación de la dama y la voluntad de entrar y dormir con la dama.
12. Despedidas	Una o varias coplas destinadas a terminar la ronda a una determinada dama
13. Muerte o afrenta	Coplas que amenazan con la violencia física por concluir –o no– la ronda a una dama.

Tabla 1: Estructura o arquetipo subyacente en la selección de textos extraídos. Elaboración propia.

2. Llegadas

A mí me tocó la suerte
de venir aquí a cantar.
Ya quisiera ver la muerte
que venirme a despertar.

(Cañada Juncosa, AB; Villaverde y Pasaconsol, CU)

*El primero
Como capitán de guerra
Siempre voy el delantero.
A mí me tocó la suerte*

a mí me vino a tocar,
como más desobediente,
el venirme a despertar.

(Salvacañete, CU)

El segundo
Y si la voz no me ayuda
ayudadme uno por uno.
Ayudadme compañeros
a dibujar esta rosa
que yo solito no puedo
dibujarla tan hermosa.

(Salvacañete, CU)

3. Licencia

Ay, “p’alante”
Coplillas y bien cantadas,
pasemos más adelante.
Con licencia de la dama
y la de mis compañeros,
aquí me he puesto a cantar
hasta que salga el lucero.

(Villar del Humo, CU)

4. “Tu enamorado” o “tu amante”

Cuatro somos, tres venimos
y aquí no viene tu amante
que se ha quedado dormido
al pie del carro triunfante

(Cañada Juncosa, AB; Pozuelo, AB)

Madama, tu enamorado
no está aquí, que está en la sierra
y me ha dejado encargado
que las músicas te diera.

(Argamasón, AB)

5. El mudar

*Y el mudar
Que es muy corta la partida
que hemos venido a cantar:
Y al que muda, Dios le ayuda;
por eso yo mudar quiero
con licencia de la dama
a su hermosura pasemos.*
(La Huérguina, CU)

*El mudar
Según tengo yo entendido
en sus principios está:
al que muda, Dios le ayuda;
por eso yo mudar quiero.
Dejémonos de principios
y a sus ventanas pasemos.*
(Valdemorillo, CU)

6. El cabello de la dama

Esa mata de cabellos
que te cuelga por detrás;
ellos lindos y tú linda,
ellos lindos, y tu más.
(Vega del Codorno, CU; Cañicosa, AB)

*Por el lado
que en el relucir parecen
pañuelitos valencianos.
Esa mata de cabellos
que te cuelga por delante
en el relucir parecen
la estrella del comandante.*
(Salvacañete, CU)

7. La hermosura de la dama

*¡Ay, los soles!
Que te llevas tú la sal
de todos los alrededores.
¡Vive Dios, que eres hermosa!
Aquí y en cualquiera parte,*

de capitana famosa
te llevas el estandarte.

(La Huérquina, CU)

En el balcón eres dama
y en el escaño, señora.
En la mesa cortesana
y en el campo, labradora.

(Cañicosa, AB)

Ay, la luna.

*Dicen que le ha de ganar
sin apelación ninguna.*

La hermosura de la dama
lleva pleito con el sol;
dicen que le ha de ganar
sin ninguna apelación.

(Valdemorillo, CU)

8. La ventana de la dama

Ventanilla, ventanilla
con el cerco de nogal.
La dama que adentro duerme
me conoce en el cantar.

(Parra de las Vegas, CU)

A la reja

*Y hablaremos dos palabras
mientras que duerme la vieja.*

Asómate a la ventana,
esa que reja no tiene
y hablaremos dos palabras
mientras que la vieja duerme.

(Salvacañete, CU)

Asómate a la ventana
si la tienes y si no.
Encomienda la madera,
que el carpintero soy yo.

(Cañicosa, AB)

9. El tejado

Encima de tu tejado
se revuela un pajarillo.
Ábrele la ventanilla
que quiere entrar a hacer nido.

(Valdemorillo, CU)

10. El mercader

¡Ay, vender!
Que en la mano está el dinero
y en la puerta, el mercader.
¡Ay!, dama; dile a tu padre
que si te quiere vender,
en la mano está el dinero
y en la puerta el mercader.

(Salvacañete, CU)

¡Ay!, de venta
Que no le agrada el dinero
ni el mercader en la puerta.
La hermosura de esta dama
dicen que no tiene venta,
que no le agrada el dinero
ni el mercader en la puerta.

(Salvacañete, CU)

11. El dormir con ella

Compañero ¡dale, dale!
a la guitarra que suene,
que está muy honda la cama
donde mi morena duerme.

(Cañada del Provencio, AB)

Si está honda o no está honda,
tú no sabes dónde está.
Que tú no has dormido en ella
para saber dónde está.

(Cañada del Provencio, AB)

Si he dormido o no he dormido,
las señas te puedo dar.
Los colchones son de hilo
y la cama es de nogal.

(Cañada del Provencio, AB)

Si he dormido o no he dormido
ya te lo vengo a decir:
no he dormido, pero tengo
esperanzas de dormir.

(Cañada del Provencio, AB)

12. Despedidas

Mis compañeros me dicen
que me despida y me vaya
y yo digo que no quiero,
que me quedo con la maya.

(Cañicosa, AB)

Despedida.
De todas las despedidas
ya no quedan sino cuatro;
las piedras se vuelvan rosas
donde pisan tus zapatos.

(Villar del Humo, CU)

*Si no es tres
Y la dama que está dentro,
si se asoma, la veréis.*

(Villar del Humo, CU)

*Si no es una
y en el carrillo derecho
llevas pintada la luna.*

(Villar del Humo, CU)

*En latín.
Con un requiescat in pacem
la música ha dado fin.
Y un Ave María en romance,
y un Padre Nuestro en la O.*

Con un *requiescat in pacem*
la música terminó.
(La Cierva, CU)

13. Muerte o afrenta

Yo tengo una navajilla
que la traje de Valencia
y al que cante otra folía
le he de cortar la cabeza.

(Cañicosa, AB)

¡Ay! La he echado
Si amigo mío no fuera,
la muerte le hubiera dado.
¿Quién ha sido el atrevido
que la despedida echó?
Que me ha dejado mi alma
sin vida y sin corazón.

(Salvacañete, CU)

Ya tengo rodilla en tierra
y el trabuco amartillado.
A aquel que cante una copla
en el pecho le disparo.

(Vega del Codorno, CU)

- En cuanto al enfoque rítmico de la pieza, es inequívocamente de tipo hemiolico, preferentemente vivo, algo que contrasta con el mayo que suele preceder a muchas de estas piezas –binario en la inmensa mayoría de casos–. Este enfoque hemiolico supone algo muy singular, ya que constantemente de combinan células binarias con las ternarias⁶ algo que seguramente ha supuesto un quebradero de cabeza a los transcritores y ha obligado a cambiar de compás a media transcripción. Por tanto, dentro de esta faceta rítmica podemos encontrar elementos diferenciadores que nos ayudan a identificar estas piezas, tanto en su versión sonora como escrita.

⁶ Esta característica puede observarse prácticamente en todas las partituras. En algunas de ellas son imprescindibles los cambios de compás (partitura III, Salvacañete), pero en las demás hemos optado por mantener el tres por cuatro. No obstante, se puede percibir con facilidad la aparición de combinaciones de blancas y dos negras ligadas que suelen denotar estas hemiolias.

- Por otra parte, son también características de estas piezas ciertas plantillas rítmicas que organizan la manera en que se articula la dicción del texto. Esta particularidad sirve de gran ayuda a la hora de identificar melodías muy variadas de zonas geográficas muy dispares. En un primer acercamiento hemos podido localizar tres inicios distintos:
 - Tipo 1. Salvacañete, Tejadillos, Valdemoro de la Sierra (partituras III, IV, V). Es típica la introducción del compás 1 (anacrusa incluida) con un verso de cuatro sílabas.
 - Tipo 2. Cañada del Provencio, Almodóvar del Pinar y Casa Noguera (partituras I, VI y VII).
 - Tipo 3. Cañicosa (partitura II), Povedilla, Argamasón (Albacete) y El Molar (Madrid).
- Respecto a las características melódicas de este repertorio, destaca la concepción preferentemente modal de sus melodías. El hecho confiere a dichas melodías unas características especiales: en primer lugar, la modalidad supone una concepción lineal u horizontal de las melodías, que no están orientadas a “encajar” dentro distintos acordes, sino que parecen “gravitar” en torno a una misma sonoridad o nota pedal (Mi) y, como complementaria de ésta, una “cuerda de recitado” (la nota “La” en las transcripciones) que entra en tensión con esa nota pedal o tónica del modo. De hecho, todos los cantores comienzan en una de estas dos notas⁷. Asimismo, la modalidad también aporta otras sonoridades características, como determinados giros melódicos que conllevan notas alteradas en determinados momentos, pero que desaparecen en otros.

En el caso de este repertorio de folías y músicas, es muy destacable la presencia de lo que Miguel Manzano denomina “modo de mi”, denominado como “escala árabe-andaluza”, “escala hispano-árabe”, “modo frigio” o incluso “modo flamenco” por otros autores⁸. Aunque en distintas alturas musicales, pero respetando los intervalos. Sintetizando las palabras de Manzano (2021: 29-39), se trataría de una escala de mi que presentaría la cromatización ascendente de los grados II, III y VI, pero no de forma fija, sino con una larga gama de combinaciones que no obedecen a ninguna

⁷ Recordamos que todas las partituras han sido transportadas a la misma altura para facilitar su estudio. No obstante, son muchas las que ya estaban en esa altura previamente (contando con la afinación antigua de los instrumentos, más grave que la actual a veces en casi tres semitonos).

⁸ Vuelvo a reiterar aquí mi agradecimiento a Juan Francisco Murcia y Susana Arroyo, ya que las conversaciones mantenidas con ellos y su conocimiento profundo de los trabajos de Miguel Manzano han ayudado a dar forma a mis primeros análisis sobre este asunto.

regla concreta (Fig. 5). Además de esta cromatización inestable, conviene resaltar que en varios ejemplos esos grados cromatizados (en concreto el II y el III) presentan una entonación “neutra”, que no es ni mayor ni menor –es decir, que a menudo no se pueden interpretar en un piano–⁹. Dentro de ese “modo de mi”, Manzano (*Ibid.*) establece varios tipos, entre los cuales hemos encontrado el “mi modal cromático plagal con la dominante modal en La (IV grado)” como el que mejor se ajusta a la sonoridad de las músicas y folías, por el ámbito reducido entre el primer y cuarto grado y por el empleo de la fórmula cadencial en notas más graves que la tónica del modo, tal y como se observa en la figura 5.

A la hora de aplicar este análisis a las partituras se observa con claridad cómo aparecen los grados cromatizados o inestables en las notas fa y sol (II y III) y la nota do (VI). Cada uno de los ejemplos resuelve la inestabilidad de esas notas de formas distintas: haciendo una entonación especial –flechas en las partituras–, o bien realizando un pequeño vibrato o adorno en las notas. Por otro lado, el IV grado (la) queda como “dominante modal”, compitiendo con el primer grado en muchas secciones; por el contrario, en otros momentos, las melodías transitan por secciones más graves a modo de fórmula cadencial que emplean la nota Do# (VI alterado) recalando finalmente en la tónica (mi).

- Derivado de lo anterior, la inexistencia de progresiones de acordes tales como tónica y dominante o subdominante en estas piezas ha generado toda una suerte de “intentos” de armonización de estas piezas. Si bien la mayoría de enfoques, que suelen tener origen en la propia tradición, tienden a repetir el mismo acorde en la guitarra (casi siempre La Mayor, en la partitura II) o a ponerlo y quitarlo dejando las cuerdas al aire (partituras III, IV y V)¹⁰, en algunos casos –más relacionados con maestros de música o actividad de grupos de folklore– aparece la solución de cambiar de tónica a dominante (La M y Mi M) o realizar armonizaciones elaboradas que llegan a ofrecer en ocasiones resultados “artificiales” que despojan a las piezas de su carácter “salvaje” (partitura VII)¹¹. En las grabaciones de campo reali-

⁹ El caso de estas notas sería el mismo que el de las llamadas “notas blue” (*blue notes*) de la música afroamericana, que a menudo se interpretan en el piano tocando dos notas a distancia de semitono al mismo tiempo. En el caso de los teclistas que interpretan música árabe o turca, al pasar por determinadas notas similares a estas, suelen emplear una pequeña palanca llamada *pitch bend* que modifica levemente la altura del sonido adecuándolo a sus necesidades.

¹⁰ En el capítulo 15 del proyecto audiovisual *Tiene boca y sabe hablar* grabamos una muestra de las folías de Cañicosa empleando este tipo de acompañamiento en la guitarra (Guillén, 2022).

¹¹ Como ya hemos indicado en otra nota anterior, omitimos en la partitura el acompañamiento que

4. MI MODAL CROMÁTICO PLAGAL (dominante LA)

Advertencia: el ángulo encima de una nota significa una entonación ambigua aproximadamente de $\frac{3}{4}$ de tono, según queda explicado en el texto teórico.

FÓRMULA REDUCIDA

nota modal dominante

FÓRMULA AMPLIA

nota modal

FÓRMULAS CADENCIALES MÁS FRECUENTES

Fig. 5: Extracto del *Cancionero de folklore musical zamorano* de Miguel Manzano (TI, p. 37) donde se explica una de las variantes del *Modo de mi* indicando las notas cromatizadas e inestables dentro de las distintas fórmulas cadenciales..

zadas a los portadores de la tradición, el “soniquete” característico de los instrumentos de cuerda es muy repetitivo y sirve como soporte al canto de los rondadores, que es el que reviste mayor interés musical debido a sus constantes variaciones, rítmicas, melódicas y textuales, además de la competencia entre cantores. Por otra parte, resulta curiosa la armonización de las melodías de gran parte de los ejemplos recogidos con guitarra que emplean el acorde de La M, ya que contiene las notas Mi –nota principal del modo–, La (IV grado que ejerce como dominante del modo de mi) y Do# (VI grado alterado del modo de mi), que de alguna manera “recoge” la sonoridad del modo, sirviendo como una especie de “bordón” repetitivo.

actualmente se toca en esta partitura para evitar confusiones. En la nota número 7 se indican las notas que realiza la guitarra en el ejemplo de Casa Noguera.

- Estructura de las melodías: formadas por células o grupos de notas. Unas ejercen como “llamada” y habitualmente inician la copla, ascendiendo desde la tónica del modo hasta la nota de recitado situada una cuarta por encima (La) y bajando otra vez a Mi –inicio de todas las partituras–. Otras células transitan por los grados III, II y I del modo de Mi, pero con distintas cromatizaciones es decir: notas que en ocasiones aparecen alteradas con sostenidos y en otras aparecen sin alterar, además de usar cuartos de tono –indicado con flechas o pequeños vibratos– encima de las notas. Por otro lado, destaca otro conjunto de células que, desde la parte grave, culminan en la tónica del modo y que usan el sexto grado alterado ascendentemente (Do#), algo bastante inusual en otros repertorios, pero muy propio de multitud de ejemplos de folías y músicas.

A continuación, ofrecemos una tabla que condensa los aspectos definitorios de este repertorio ya expuestos más arriba. De cara a la identificación de ejemplos de distintas procedencias, se tienen en cuenta estos ocho ítems:

CRITERIOS DE IDENTIFICACIÓN DE LAS FOLÍAS O MÚSICAS (VERSIÓN ARCAICA)	
1. Aspectos rituales	Encuadrado en un ritual de ronda y a menudo en una festividad concreta dentro del ciclo del año.
2. Performance	Estructura estrófica. Competencia (a menudo figurada) entre distintos solistas o rondadores que, a menudo, se “pisan” unos a otros y tratan de destacar.
3. Métrica	Cuartetas octosilábicas con rima en asonante en los pares. En los ejemplos de la Serranía de Cuenca, las coplas pueden estar precedidas de un terceto que puede, o no, tener relación temática con la cuarteta que le sucede.
4. Temática de los textos	Coplas de ronda a menudo de uso exclusivo en este repertorio. En ciertos casos, organizadas por temáticas: las llegadas, descripción de la dama (hermosura, cabello), la ventana, las despedidas.
5. Aspectos rítmicos	Ritmo hemiólico que combina células ternarias con binarias. Tres tipos de plantilla rítmica en lo relativo al cante.
6. Organización sonora	Mayoría de ejemplos en <i>modo de mi</i> con giros melódicos característicos.
7. Acompañamiento	Acompañamiento repetitivo con instrumentos de cuerda

6. PASADO, PRESENTE Y FUTURO DE LA FOLÍA Y PIEZAS DE RONDA

Realmente, el estado de conservación de este repertorio es tan penoso que resulta es complicado ofrecer algo de perspectiva histórica reciente de cómo se han venido desarrollando los rituales a los que se asocian las folías y las músicas en las últimas generaciones.

Si tratásemos de imaginar un momento de vitalidad máxima de este repertorio, habríamos de encuadrarlo dentro de las fiestas primaverales que ya hemos aludido al principio. Enramadas, “ramos”, albricias y otros elementos decorativos, aparte de romerías y otros momentos de relaciones sociales eran los que formaban parte del cortejo de las mozas. Dentro de este contexto, el canto del mayo y las folías –o de las músicas y las jotas– tenía una importante función. Las rondas primaverales recorrían todas las casas del pueblo en las que había mozas y “se les echaba el mayo” (Montero, 2015), algo de gran importancia para hacer notar cierto interés hacia determinada moza. Incluso entraban en juego posibles rivalidades y la incertidumbre de si la moza o sus padres darían el visto bueno al pretendiente.

En esa hipotética situación tiene sentido que varios rondadores, compitiendo entre sí, estén lanzando coplas de folía sin interrupción a una ventana en la madrugada del primero de mayo. Pero actualmente esa situación suena casi a mito.

Pocos son los lugares que conservan algo que lejanamente nos recuerde a todo ese mundo. En Casa Noguera todavía se “echa el mayo” –con su folía– a las parejas que han salido ese año, además de bañar las cruces en la fuente y “vestir una cruz” en la aldea. En Cañicosa todavía se reúnen a cantar el mayo y tienen un amplio repertorio de folías para cantar en la puerta de la iglesia.

En cierto modo, dedicar tiempo a este trabajo es hacer algo parecido a la arqueología musical. Estamos intentando visibilizar y poner en valor un repertorio que en la inmensa mayoría de casos lleva décadas olvidado y enterrado o, como poco, anquilosado y fosilizado. Tampoco contamos con alguna garantía de que pueda volver a la vida ya que en la mayoría de lugares ni siquiera quedan los intérpretes que las conocían y trabajamos a base de referencias textuales y partituras. Una vez enterrados todos los rituales del cortejo que tenían lugar en el mundo rural, las piezas de ronda han sido abandonadas a su suerte, ya que no tienen una vinculación con la religión y son difícilmente adaptables a una interpretación dentro del templo. Tampoco ayuda el hecho de que estos repertorios sean difícilmente presentables en un escenario, como sí ocurre con la música de baile o las danzas rituales, más vistosas por su ejecución. Por otra parte, cabe hacer mención al papel de las mujeres en el mantenimiento de muchos de estos rituales. Ellas son, mayoritariamente, las que han luchado porque estos cantos –y en especial las folías, tan propias del canto masculino– no terminen por perderse del todo.

Por otra parte, no podemos dejar que un género tan rico a todos los niveles y de tan larga proyección temporal –hablamos de varios siglos, con mayor antigüedad que los mayos actuales– se pierda de forma irremediable. Al menos podemos documentar su existencia para contar algo de información sobre un tema tan desconocido, pero de tan profunda implantación en el pasado de muchos pueblos y aldeas.

7. CONCLUSIONES: LA FOLÍA O MÚSICA, ¿UN ANTIGUO AIRE MUSICAL DE MODA?

Tras esta primera aproximación al repertorio de folías y músicas ya podemos asegurar que nos encontramos ante una estructura musical y poética con una identidad musical y poética única, que contrasta con el resto del repertorio, y que, además, conserva muchos de sus elementos identificativos a lo largo de un área geográfica muy extensa. Por el terreno tan amplio que abarca es bastante probable que en algún momento histórico tuviese un gran calado, al menos, en el este de la península ibérica. Por otro lado, no es complicado encontrar piezas del repertorio de ronda de otras provincias (Madrid, Ávila, Segovia, etc.) que, aunque no cumplan todos los parámetros expuestos aquí, presentan ciertas conexiones con las que abordamos en este artículo, tanto a nivel musical como textual.

Más allá de esta primera identificación, nos gustaría poder afirmar que conocemos el origen de esta pieza musical, para estimar realmente el calado pudo tener en la sociedad del momento. Desgraciadamente, la dependencia que existe hacia fuentes de tradición oral y cancioneros en el estudio de la música tradicionales, nos impide llegar más allá de siglo y medio. No obstante, con el fin de buscar similitudes a nivel de materiales primarios (ritmos, sistemas melódicos, etc.) podemos contrastar algunos elementos musicales propios de las folías y músicas con los de otros repertorios procedentes de lo que se ha conocido como “música culta” –música académica firmada por compositores–, de la que contamos con muy numerosos registros.

Un aspecto muy característico de este repertorio es la ya citada hemiolia, presente en manifestaciones musicales de distintas épocas y ámbitos geográficos; ciñéndonos al territorio español, se trata un rasgo muy asociado a la música profana de los siglos XV, XVI y XVII, en concreto, a aquellas piezas tanto vocales como instrumentales, inspiradas, en mayor o menor medida, por la música del pueblo¹². Por otra parte, no podemos obviar la clara conexión con las bulerías flamencas derivada de esta faceta rítmica, aunque no parece existir una conexión clara con este repertorio a nivel estilístico o ritual.

¹² Podríamos poner como ejemplo muchas piezas de Juan del Encina o también otras de repertorio de vihuela, guitarra de cuatro órdenes o guitarra de cinco órdenes.

Otro aspecto arcaizante de este repertorio de folías y músicas es, sin duda, su carácter modal. Esta organización sonora fue característica en la música española hasta los siglos XV, XVI y XVII, en los que progresivamente realizó una transición hacia el actual sistema tonal de acordes. Si bien esto ocurrió en la música académica o “cultura”, la modalidad –o ciertos vestigios sonoros de la misma– han seguido presentes en mayor o menor medida dentro de la música popular/tradicional española¹³.

Una primera datación del origen de este repertorio, en una época en la que la hemiolia era un rasgo omnipresente en muchas manifestaciones musicales y la modalidad era un sistema en uso, nos llevaría a una horquilla comprendida entre los siglos XV, XVI o XVII, tomando con mucha cautela esta afirmación. Otro argumento que actuaría en favor de esta hipótesis es el resultado de la comparación entre estas piezas de sonoridad ciertamente “salvaje” –modales, hemiólicas, con textos arcaicos y ritmo vivo– con el inmenso repertorio de mayos –ciertamente uniformados– que se cantan en las tierras castellanas (Albacete, Cuenca, Ciudad Real, Guadalajara, Madrid, etc.), con ritmo inequívocamente binario y pausado, arcos melódicos equilibrados, frases cuadradas, armonías tonales de gran claridad –acordes de tónica, subdominante y dominante– y textos de impronta “cultura”. Suponiendo que, por estas razones y también por su gran difusión y por sus características musicales¹⁴, ese repertorio de mayos tenga una antigüedad de dos o tres siglos, podríamos estimar que las folías y músicas pertenecen a un estrato musical anterior y que podrían haber sido las precursoras del mayo en cuanto a funcionalidad de ronda a las mozas se refiere.

En este punto podríamos encontrarnos con la tentación de equiparar el canto de las folías con otras melodías procedentes de la tradición oral reciente que ya se conocían en el siglo XVI estudiadas por investigadores como Manuel García Matos y otros: el villano, la jeringonza, las hachas, etc. que responden a una combinación precisa de melodías, textos y en ocasiones, secuencias de acordes similares.

En el caso de las músicas conquenses y las folías albaceteñas, no podemos sino documentar materiales básicos con los que se construyen esas piezas –giros melódicos, estructuras textuales, plantillas rítmicas, combinación de ritmos ternarios

¹³ Si ir más lejos, todo el amplísimo repertorio de canciones, danzas, bailes y composiciones musicales que se basan en el modo de mi, como los fandangos, las saetas hasta los pasodobles y las rumbas más populares.

¹⁴ Estas características están en consonancia con la música del clasicismo (Haydn, Mozart, el primer Beethoven) que estuvo de moda en Europa en la segunda mitad del siglo XVIII, extrapolándose a las décadas siguientes en países como España (Padre Soler, J. Crisóstomo Arriaga, etc.). He llegado a reafirmar estas primeras conclusiones gracias al análisis de los aspectos ya enunciados en el texto y a las conversaciones mantenidas con Marcos León, con quien comparto este punto de vista.

y binarios—, pero en ningún caso elementos definitorios como son una melodía, un texto primigenio que diera origen a todas las variantes; por supuesto, tampoco secuencias de acordes. Por lo tanto, no podemos ofrecer ninguna conclusión definitiva al respecto, más allá de una muy probable antigüedad de tres o más siglos.

En otro orden de cosas, y continuando con unas primeras conclusiones, un etnomusicólogo o antropólogo echaría en falta la inclusión de otros aspectos que ayuden a ofrecer una perspectiva más holística del fenómeno de las folías y músicas dentro de su contexto en poblaciones de Albacete y Cuenca.

Por el momento, y hasta donde hemos podido indagar, salvando algunas excepciones, el estado actual de estos repertorios de ronda, tanto en Albacete como en Cuenca, es bastante penoso en lo que respecta a su vitalidad, transmisión y relevancia social. En un futuro trabajo intentaremos realizar una radiografía más detallada de esta dimensión de la tradición de folías y músicas.

También dejamos para otro trabajo un estudio más profundo de todos los ejemplos que hemos identificado y que aparecen en el Anexo I. Asimismo, la temática de las coplas debería ser estudiada contrastando con otras fuentes que nos lleven a una comprensión mejor de su origen y difusión.

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación no podría haber dado sus frutos sin la ayuda y la generosidad de varias personas: Marcos León por llamar mi atención del interés de las músicas conquenses e ilustrarme con su clarividente perspectiva; Fermín Pardo por brindarme toda la información de sus grabaciones; Carolina Ibor por su impulso; José Manuel Fraile por su generosidad; Javier Cuéllar y Javier Tejada por facilitarme sus grabaciones personales de forma desinteresada; Miguel Ángel Romo por su ayuda con todo lo relacionado con el mundo gráfico; Juan Francisco Murcia, Susana Arroyo y Diego Baeza por compartirme su punto de vista hacia el estudio y análisis de los repertorios. También quiero agradecer a las siguientes personas por suministrarme información, contactos y materiales de distintas poblaciones: Eva Vázquez Rosa (Cañicosa), Vicente González, Victoria Cifuentes (Pozuelo), Josefa Ventero (San Pedro), Alex Torres (Pina de Montalgrao), Julio Chocano (Fuentes), Emiliano Pérez y Agustín García Córcoles (Casa Noguera). También a José González y Pedro Roldán.

BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES

Bibliografía

- ARNAUDAS, M. (2006) [1927]: *Colección de cantos populares de la Provincia de Teruel*. Reedición de Editorial Maxtor. Valladolid.
- CÁMARA DE LANDA, E. y DÍAZ-EMPARANZA ALMOGUERA, M. (2016): “Metodologías de análisis de la música”. En E. Cámara (ed.): *Etnomusicología*: 335-454. Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU). Madrid.
- FRAILE, J.M. (2000): *Un muestreo en la poesía tradicional de la Mancha Baja*. “Colección Vicente Ríos Aroca”. Zahora, 33. Diputación de Albacete. Albacete.
- GARCÍA MATOS, M. (1952): *Cancionero Popular de la Provincia de Madrid. Volumen II*. CSIC. Madrid.
- GUILLÉN, J. (2018): “Las fuentes musicales de tradición oral en la provincia de Albacete. Un enfoque desde la etnomusicología aplicada”. En F.J. Moya y P.R. Moya-Maleno (eds.): *Pedro Echevarría Bravo. Músicas y etnomusicología en La Mancha*: 237-268. Centro de Estudios del Campo de Montiel. Almedina. <https://doi.org/10.30823/recm.0201891>
- IBÁÑEZ, C. (1967): *Cancionero de la provincia de Albacete*. Imprenta Antonio González. Albacete.
- LÓPEZ, J. (2021): *Estudio y análisis musical del primer Cancionero de la Provincia de Albacete publicado por Carmen Ibáñez Ibáñez*. Zahora, 72. Diputación de Albacete. Albacete.
- LÓPEZ, J. (2021): *Estudio y análisis musical del segundo Cancionero de la Provincia de Albacete inédito por Carmen Ibáñez Ibáñez*. Zahora, 73. Diputación de Albacete. Albacete.
- MACCHIARELLA, I. (2014): “Multipart Music As a Conceptual Tool. A Proposal”, *Res Musica*, 8: 8-25.
- MANZANO, M. (2021): *Cancionero de folklore musical zamorano. Tomo I. Parte teórica*. Museo Etnográfico de Castilla y León. Zamora.
- MENDOZA, F. (1990): *Antología de romances orales recogidos en la provincia de Albacete*. Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.
- MINGOTE, A. (1981): *Cancionero musical de la Provincia de Zaragoza*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza.
- MONTERO, R. (2015): *Los mayos en la provincia de Albacete. Vol. I: Ensayo sobre una fiesta popular*. Zahora, 60. Diputación de Albacete. Albacete.
- MONTERO, R. (2017a): *Los mayos en la provincia de Albacete. Vol. II: Ensayo sobre una canción popular*. Zahora, 65. Diputación de Albacete. Albacete.
- MONTERO, R. (2017b): *Los mayos en la provincia de Albacete. Vol. III: Ensayo sobre una canción popular*. Zahora, 66. Diputación de Albacete. Albacete.
- TORRALBA, J. (1982): *Cancionero popular de la provincia de Cuenca*. Diputación de Cuenca. Cuenca.

Fuentes sonoras y audiovisuales

- Archivo Sonoro de Música y Literatura Popular de Fermín Pardo Pardo (en adelante AFPP): https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Files_from_Archivo_Sonoro_de_M%C3%BAsica_y_Literatura_Popular_Ferm%C3%ADn_Pardo_Pardo (acceso: 1-IV-2024).
- AAGC: Archivo personal de Agustín García Córcoles.
- AEP: Archivo de video de Emiliano Pérez.
- AJCM: Archivo personal de Julio Chocano Moreno.
- AJCT: Archivo personal de Javier Cuéllar Tórtola.
- AJJP: Archivo personal de J. Javier Tejada Ponce.
- AJGN: Archivo personal de Julio Guillén Navarro.
- AVRA: Archivo personal de Vicente Ríos Aroca.
- Fondo de Música Tradicional de la Institución Milà i Fontanals, dependiente del CSIC (FMT): www.musicatradicional.eu (acceso: 1-IV-2024).
- BAJÉN, L.M. y GROS, M. (1999): (Recops.). *Archivo de tradición oral. La gaita en los Monegros*. Aragón LCD Prames/Gobierno de Aragón. Libro/disco.
- GARCÍA, J. (2001) (dir.): *Tradición y cultura nº 7. Tradición Oral en la provincia de Albacete*. Diputación de Albacete. Albacete. Tres Bien Records A-063-CD
- GARCÍA MATOS, M. (recop.) (1992): *Magna antología del folklore musical de España*. Hispavox. Madrid. 10 CD. Contiene libro explicativo. Ref. 7-99976-2.
- GUILLÉN, J. (dir.) (2015): *Tradición y cultura nº 28. Dos fiestas de mayo en la provincia de Albacete*. Diputación de Albacete. Albacete. Documental. Contiene libreto con estudio: https://youtu.be/xHDwo2Pvxx0?si=feLNNoL_ra2Jtx8L&t=2909. Libreto: www.academia.edu/13743185/Dos_fiestas_de_mayo_en_la_Provincia_de_Albacete_Una_mirada_antropol%C3%B3gica_Documental (acceso: 1-IV-2024).
- GUILLÉN, J. (dir.) (2022): *Tiene boca y sabe hablar. Una antología audiovisual sobre la guitarra tradicional española*. Pendrive con 15 documentales. Acompaña libreto. Depósito Legal: B-11499-2022: <https://vimeo.com/tienebocaysabehablar> y www.youtube.com/tienebocaysabehablar (acceso: 1-IV-2024).
- LUNA, M. (1999) (recop.): *Tradición y cultura nº 1. Documentos de tradición oral. Vol. 1 y 2*. Diputación de Albacete. Albacete. Trenti discos TF-CD-11-99 y TF-CD-12-99.
- LUNA, M. (2000) (recop.): *Tradición y cultura nº 2. Documentos de tradición oral. Vol. 3 y 4*. Diputación de Albacete. Albacete. Trenti discos TF-CD-13-99 y TF-CD-14-99.
- MOLAR, Ronda de El (1984): *Madrid Tradicional. Vol. 2. El Molar*. Serie Voces del Pueblo, Saga. Madrid. Casette. VPC160.
- PORRO, C. (2014) (dir.): *Archivo segoviano de folklore. Volumen I, II y III. La tradición oral en Vegas de Matute*. Diputación de Segovia. DL SG237/2014.
- VVAA. (1988): *Fonoteca de Materials. Alto Palancia III. Música religiosa, romances, música variada* (casette/LP). Tallers de Música popular. Difusió Mediterrania/Generalitat Valenciana. DMF 021-III.

ANEXO I. Tabla de fuentes para este estudio¹⁵

TABLA DE FUENTES EMPLEADAS PARA ESTE TRABAJO	
LOCALIDAD	FUENTES PRINCIPALES
Provincia de Albacete	
Argamasón	AJGN
Balazote	Luna, 2000, vol. 3, pista 29
Ballesteros, El	Variante 1: Carmen Ibáñez (en López, 2021: 140). Variante 2: Echevarría, C46, partitura 75 (FMT)
Bellotar	Montero 2017b: 342 (solo texto)
Bonillo, El	Montero, 2017b: 64
Cañada Juncosa	AJGN; AJJTP; Montero 2017b: 275-279.
Cañada del Provencio	Luna, 2000, vol. 3, pista 28
Casa Noguera	www.youtube.com/watch?v=QQmonUxy3A (AEP, consulta abril 2024) García 2007; Guillén 2015.
Casas de Lázaro	Montero, 2017: 19-20
Cotillas	Montero, 2017: 349 (solo texto)
Herrera, La	Montero, 2017b: 127-128
Lezuza	Montero, 2017b: 144-145 (solo texto)
Peñascosa	Montero 2017b: 223
Povedilla	Montero 2017b: 228-229
Pozuelo, El	AJGN; Montero 2017b: 245-249; Mendoza, 1990.
Robledo, El	Montero 2017b: 261; Fraile 2000: 162 (solo texto); AVRA (cesión).
San Pedro	AJGN, Montero 2017b: 270-272.
Saúco	Montero 2017b: 219, AEN (cesión)
Provincia de Cuenca	
Almodóvar del Pinar	AJCT (cesión)
Altarejos	Torralba, 1982: 124.
Campillos-Paravientos	AFPP cintas 236A y 302A.
Cañete	Tomàs, M11, partitura 76 (FMT); https://musicatradicional.eu/piece/15638 (consulta abril 2024) Torralba, 1982: 116-118.
Cierva, La	Torralba, 1982: 119-120
Fuentes	AFPP cinta 295A; AJCM (letras)
Huérquina, La	AFPP cinta 249A; Torralba, 1982: 113 y ss;

¹⁵ Consultar las siglas en el apartado de fuentes situado más arriba.

Olmeda del Rey	Torralba, 1982: 127
Parra de las Vegas	Torralba, 1982: 124
Piqueras del Castillo	Torralba, 1982: 128 y 129
Salvacañete	AFPP cinta 232B; Torralba, 1982: 126-127
Tejadillos	AFPP cinta 283A
Villar del Humo	Torralba, 1982: 122-123.
Villar de Olalla	Torralba, 1982: 128
Villares del Saz	Torralba, 1982: 124-125
Valdemeca	Torralba, 1982: 125
Valdemorillo	AFPP cintas 217A, 224A, 233A, 335A; Torralba 1982: 126
Vega del Codorno	Torralba, 1982: 125
Villaverde y Pasaconsol	Torralba, 1982: 126
Provincia de Ciudad Real	
Villanueva de la Fuente	www.youtube.com/watch?v=gqdVEsd2Bhg (consulta abril 2024)
Provincia de Castellón	
Pina de Montalgrao	VVAA, 1988, cara B, corte 24.
Morella	García Matos, 1992, vol. 4, pista 11.
Comunidad de Madrid	
El Molar	García Matos, 1992, vol. 4, pista 25 (error en título) García Matos, 1951: 45-46. Molar, 1985.
Provincia de Guadalajara	
Valverde de los Arroyos	www.youtube.com/watch?v=zq1vAffx6h4&t=2s (consulta julio 2024)
Provincia de Segovia	
Vegas de Matute	Lomax, 1999, pista 18; Porro, 2014, CD1, pista 9.
Provincia de Teruel	
Tramacastilla	Arnaudás, 1927: 63 y ss.
Provincia de Zaragoza	
Farlete	Bajén y Gros, 1999, pista 14.
Sástago	Mingote, 1981: 137-138.

ANEXO II. Selección partituras de folías y músicas (transcripción propia)

PARTITURA I

Folías

(Cañada de El Provencio, Molinicos, AB)

Altura real:
4t y 1/2 grave

Recop: Manuel Luna
Fuente: Tomasa Jiménez Pareja
Transc.: Julio Guillén

Com - pa - ñe - ri_____ to ya - mi - go_____ com -

5
pa - ñe - ri - to ya - mi - go o - tra

9
se - ña pue - do_____ dar, o - tra se - ña

13
pue - do dar_____

17
Que en el la - di_____ to d'iz - quier - do_____ que en

21
el la - di - to d'iz - quier - do tie - ne

25
la ni - ña un_____ lu - nar, tie - ne la ni -

29
ña un lu - nar._____

PARTITURA II

Folías

(Cañicosa, Albacete)

Altura real:
1/2 tono agudo (aprox.)

Recop: J. Javier Tejada
Transc. Julio Guillén Navarro

De can - tar a - quí el pri - me - ro más

La M ostinato

etc.

5

quí - sie - ra ver la muer - te que des -

9

per - tar - te lu - ce - ro ya mí

13

me to - có la suer - te de

17

can - tar a - quí el pri - me - ro más

21

quí - sie - ra ver la muer - te que des -

25

per - tar - te lu - ce - ro.

PARTITURA III

Músicas
(Salvacañete, CU)

Afinación real:
1/2t grave

Recop: Fermín Pardo 232B
Transc: Julio Guillén

Rondador I

Y el pri - me - ro Co - mo ca - pi - tán de gue - rra

siem - pre voy rom - - pien - do el

fue - go ya mí me to co - la

suer - te Ya mí me vi - no a to - car

co - mo más de - so - be - dien - te

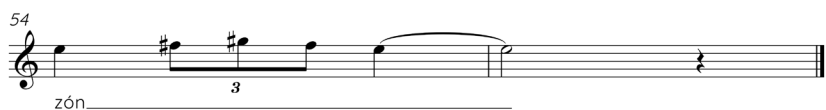
el ve - nir - te des - per - tar

La M ostinato

Las notas sin cabeza son acordes "al aire"

2

Rondador II



PARTITURA IV

Músicas
(Tejadillos, CU)

Afinación real:
1t y 1/2 grave

Recop: Fermín Pardo 283A

Transc: Julio Guillén

Rondador I

El se - gun - do ³ y si la voz no me a - yu - da

3 4 etc.

La M ostinato Las notas sin cabeza son acordes "al aire"

5 a - yu - dad - me ³ u - - - no por

9 u - no ³ a di - bu - jar ³ es - ta

13 ro - sa ³ que yo so - li - to - no

17 pue - do que yo so - li - to - no

21 pue - do ³ di - bu - jar - la ³ tan - her - mo - sa

2

Rondador II
26

Se re-vue - la un pa - ja - ri - llo á-bre-le que quie-re en -

32 trar a po - ner tu ca - ma el ni - do

37 por en - ci - ma tu te ja - do

41 se re - vue - la un ga - vi - lán

45 y ha - cer en tu ca - ma el ni - do

49 á - bre - le que quie - re en - trar.

PARTITURA V

Músicas

(Valdemorillo de la Sierra, CU)

Altura real:
1/2t grave

Recop: Fermín Pardo 217A
Transc: Julio Guillén

Rondador I

¡Yo la vi! lo lle-va-ba en el pi-co etc.

[La M ostinato]

Las notas sin cabeza
son acordes "al aire"

un co-lo-rín los ca-be-llos de la da-ma di-cen que

vo-lan-do van

pi-co un ga-vi-lán

Rondador II

Y el mu-dar si no me que-do en tus bra-zos

ay es-ta mo-re na la sal y el que mu-da

Dios le a-yu-da por e-so yo mu-dar quie-ro

nos de-je-mos de ca-be-llos ¡ay! a su ven-ta na pa-semos.

2
53 **Rondador III**

¡Ven-ta - ni tal y si no tien es ven - ta - na_ ya__ la ven - ta -

61 ni ta__ tu - ya ya - so - ma - te_ a la ven - ta - na__ e - sa que

69 no tie - ne re - ja__ Ha - bla - re - mos dos pa -

74 la - bras mien - tras que duer - me la__ vie - ja__

PARTITURA VI

Músicas

(Almodóvar del Pinar, CU)

Altura real:
4t agudo

Recop: Javier Cuéllar Tórtola
Transc: Julio Guillén

Rondador I

De co-men-zar el pri-me-ro

(Inicio en otras variantes)

ven-go de la mar tur-ba-do que ya-yu-

dad-me com-pa ñe-ros Ya mí

me to-có la suer-te.

Rondador II

De co-men-zar el se-gun-do

ven-go de la mar tur-ba-do que ya-yu-

dad-me to-do el mun-do tres co-

pli-las van can-ta-das

PARTITURA VII

Los Mandamientos (al son de las folías)

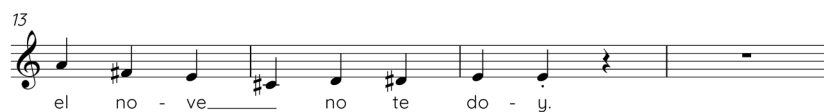
(Casa Noguera, Riópar, AB)

Recop: Emiliano Pérez

Transc: Julio Guillén

Altura real:

4t agudo



Nota: no se incluye el acompañamiento de guitarra



Código QR para escuchar
los ejemplos musicales

RECM

EXTRA

5

Francisco J. Moya Maleno et al.
(eds.)

Fiestas de Cruces y Mayos en el siglo XXI

Tradición, pervivencia y adaptación



FICHA CATALOGRÁFICA

Fiestas de Cruces y Mayos en el siglo XXI. Tradición, pervivencia y adaptación

Francisco Javier Moya Maleno, Pedro R. Moya-Maleno, Inmaculada Martínez Ayora y Esther Navarro Justicia (eds.)

Revista de Estudios del Campo de Montiel / Vol. 5 Extra (2025).—

Almedina: Centro de Estudios del Campo de Montiel, 2025.

170 x 230 mm.

467 pp.

Volumen Extra, 5

ISSN electrónico: 1989-595X

ISSN papel: 2172-2633

III. Centro de Estudios del Campo de Montiel

© De los contenidos: los autores.

© De la edición:

Centro de Estudios del Campo de Montiel -CECM

Plaza Mayor, 1

13328 - Almedina

Ciudad Real, España

contacto@cecampomontiel.es

Este libro ha sido editado para ser distribuido. La intención del CECM es que sea utilizado lo más ampliamente posible y que, de reproducirlo por partes, se haga constar el título, la autoría y la edición.

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

Portada: Mayo a la cruz de Santo Tomasillo de Villanueva de los Infantes (Ciudad Real, España) en 2019. Foto: Turismo Infantes; Cruz de la Tercia de Villanueva de los Infantes en 2021. Foto: Ondacero; Serranas cantando fandangos en las fiestas de la Cruz del Hoyo (Las Veredas, Almonaster la Real, Huelva, España) (en Delgado Méndez, 2025: fig. 7); Árbol de Mayo en 2024 de Santa María de las Hoyas (Soria, España). Foto: P.R. Moya-Maleno.

Colofón: *Rondalla bajo una ventana*, de Ramón Acín, 1/1/1925. Lápiz sobre papel, 212 x 153. Fundación Acín, ID k661: <https://fundacionacin.org/obra/ramon-acin/apunte-ramon-acin/rondalla-bajo-una-ventana>. [Extracto modificado].

MAQUETACIÓN

Pedro R. Moya-Maleno

Fiestas de Cruces y Mayos en el siglo XXI. Tradición, pervivencia y adaptación

**Francisco Javier Moya Maleno
Pedro R. Moya-Maleno
Inmaculada Martínez Ayora
Esther Navarro Justicia
(eds.)**

REVISTA DE ESTUDIOS DEL CAMPO DE MONTIEL Extra 5



Índice

	<i>Págs.</i>
<i>Presentaciones institucionales</i>	XI
D ^a Carmen M ^a Montalbán Martínez (Ayuntamiento de Villanueva de los Infantes)	
D ^a Concepción Moya García (Centro de Estudios del Campo de Montiel)	
FRANCISCO JAVIER MOYA MALENO, PEDRO R. MOYA-MALENO, INMACULADA MARTÍNEZ AYORA y ESTHER NAVARRO JUSTICIA <i>Presentación. Fiestas de Cruces y Mayos en el siglo XXI. Tradición, pervivencia y adaptación</i>	15
CRISTIAN YÁÑEZ AGUILAR <i>Recontextualizaciones genéricas en la Cruz de Mayo de Los Chacayes, Valle de Aconcagua-Chile</i>	21
MARÍA DE LA LUZ TRIÑANES DIESTE <i>Vísperas de maíos: rituales, pervivencia y adaptación del ciclo festivo de mayo en el noroeste de Galicia</i>	55
EVA BELÉN VILLAS ESCUDERO <i>La Fiesta de la Cruz de Mayo en Riaza, Segovia: la recuperación y adaptación de una tradición centenaria</i>	69
MARCOS LEÓN FERNÁNDEZ <i>Ritos de mayo en tierras de Madrid, fragmentos de una tradición florida</i>	83
ELOY GARCÍA GIL <i>Los mayos en la provincia de Guadalajara: Una aproximación a la distribución espacial de la fiesta tradicional</i>	109
SANDRA CANO SEGOVIA <i>Los Mayos en La Alcarria: pervivencia y tradición en Escopete</i>	125
TOMÁS GARCÍA MARTÍNEZ <i>El canto de los mayos y la fiesta de la cruz. Rito etnográfico del mes florido en la Región de Murcia</i>	143
MARÍA ANDREO NOGUERA <i>La fiesta de mayos en Alhama de Murcia. Variabilidad y cambio social</i>	159
JULIO GUILLÉN NAVARRO <i>“Floridas en tu ventana, floridas en tu balcón”. Sobre algunas rondas arcaicas con guitarra en el sur de Castilla</i>	187

MIGUEL ANTONIO MALDONADO FELIPE <i>El mayo-canción en los territorios históricos manchegos del siglo XXI: Textos, tonalidades, ritmos y melodías característicos</i>	227
JOSÉ MANUEL FERNÁNDEZ CANO Y FRANCISCO JAVIER MOYA MALENO <i>“La Fiesta de los Mayos en la provincia de Ciudad Real”. Una experiencia divulgadora de la tradición a través de la radio</i>	257
MACARENA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ Y FRANCISCO JAVIER LÓPEZ FERNÁNDEZ <i>Las cruces de mayo y los mayos a las cruces en Fuencaliente (Ciudad Real).....</i>	287
JOSÉ VICENTE RODRÍGUEZ BELLÓN <i>Las Cruces y los Mayos en la historia de San Carlos del Valle (Ciudad Real)</i>	318
INMACULADA MARTÍNEZ AYORA <i>La fiesta de los Mayos en Alhambra (Ciudad Real), una tradición perdida</i>	339
PEDRO MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ <i>Ritual de la Santa Cruz en Villanueva de los Infantes</i>	351
FRANCISCO JAVIER MOYA MALENO <i>El mayo-canción en Villanueva de los Infantes y el Campo de Montiel</i>	371
RAQUEL VILLAR PACHECO <i>La transmisión del Mayo y la Cruz en el C.E.I.P. Arqueólogo García Bellido en Villanueva de los Infantes</i>	411
SANTIAGO GÓMEZ MURTO, MANUELA BARRERO LÓPEZ Y MARÍA ROMERO BARRERO <i>Cofradía de la Vera Cruz de Almonaster la Real: la continuidad desde el siglo XVI</i>	425
ANICETO DELGADO MÉNDEZ <i>Las cruces de mayo en la provincia de Huelva: un patrimonio compartido</i>	441

Summary

	<i>Págs.</i>
<i>Institutional Introduction</i>	XI
D ^a Carmen M ^a Montalbán Martínez (Villanueva de los Infantes City Council)	
D ^a Concepción Moya García (Centro de Estudios del Campo de Montiel)	
FRANCISCO JAVIER MOYA MALENO, PEDRO R. MOYA-MALENO, INMACULADA MARTÍNEZ AYORA Y ESTHER NAVARRO JUSTICIA <i>Presentation. Crosses and Mayos Festivals in the 21st Century: Tradition, Persistence, and Adaptation</i>	15
CRISTIAN YÁÑEZ AGUILAR <i>Generic Recontextualizations in the May Cross Festival of Los Chacayes, Aconcagua Valley, Chile</i>	21
MARÍA DE LA LUZ TRIÑANES DIESTE <i>Eves of maios: Rituals, Persistence and Adaptation to the May Festive Cycle in Northwestern Galicia</i>	55
EVA BELÉN VILLAS ESCUDERO <i>The May Cross Festival in Riaza, Segovia: The Revival and Adaptation of a Centuries-Old Tradition</i>	69
MARCOS LEÓN FERNÁNDEZ <i>May Rites in Lands of Madrid. Fragments of a Flowery Tradition</i>	83
ELOY GARCÍA GIL <i>The Mayos in the Province of Guadalajara: A Spatial Approach to the Traditional Festival</i>	109
SANDRA CANO SEGOVIA <i>The Mayos in La Alcarria: Survival and Tradition in Escopete</i>	125
TOMÁS GARCÍA MARTÍNEZ <i>The Song of May and the Cross Festival: An Ethnographic Rite of the Blooming Month in the Region of Murcia</i>	143
MARÍA ANDREO NOGUERA <i>The May Festival in Alhama de Murcia: Variability and Social Change</i>	159
JULIO GUILLÉN NAVARRO <i>“Floridas en tu ventana, floridas en tu balcón”. On certain Archaic Guitar-Accompanied Ronda Serenades in Southern Castilla</i>	187

MIGUEL ANTONIO MALDONADO FELIPE <i>The May-Song in the Historical Territories of La Mancha in the 21st Century: Characteristic Texts, Tonalities, Rhythms, and Melodies</i>	227
JOSÉ MANUEL FERNÁNDEZ CANO Y FRANCISCO JAVIER MOYA MALENO <i>The May Festival in the Province of Ciudad Real: An Educational Outreach Experience of Tradition through Radio.....</i>	257
MACARENA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ Y FRANCISCO JAVIER LÓPEZ FERNÁNDEZ <i>The May Crosses and the Mayos to the Crosses in Fuencaliente (Ciudad Real)</i>	287
JOSÉ VICENTE RODRÍGUEZ BELLÓN <i>The Crosses and Mayos in the History of San Carlos del Valle (Ciudad Real)</i>	318
INMACULADA MARTÍNEZ AYORA <i>The Mayos Festival in Alhambra (Ciudad Real): A Disappeared Tradition</i>	339
PEDRO MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ <i>Ritual of the Holy Cross in Villanueva de los Infantes</i>	351
FRANCISCO JAVIER MOYA MALENO <i>May Song in Villanueva de los Infantes and the Campo de Montiel</i>	371
RAQUEL VILLAR PACHECO <i>The Transmission of the Mayo and the Cross at the C.E.I.P. Arqueólogo García Bellido in Villanueva de los Infantes</i>	411
SANTIAGO GÓMEZ MURTO, MANUELA BARRERO LÓPEZ Y MARÍA ROMERO BARRERO <i>Brotherhood of the Vera Cruz of Almonaster la Real: the Continuity since the 16th Century</i>	425
ANICETO DELGADO MÉNDEZ <i>The May Crosses in the Province of Huelva: a shared Heritage</i>	441



*Esta obra acabó de componerse
y vio la luz digitalmente
el 1 de noviembre de 2025,
día de Todos los Santos,
festividad opuesta y complementaria
al primero de mayo.*

Colección *RECM Extra*

El Centro de Estudios del Campo de Montiel desarrolla desde 2015 la **Colección RECM Extra** junto a otras publicaciones ya periódicas como la *Revista de Estudios del Campo de Montiel* y la colección amateur *Scrīpta Mānent*.

Esta colección *RECM Extra*, como su nombre indica, nace a partir de la *Revista de Estudios* para recoger en volúmenes monográficos las actas de congresos, cursos de verano y libros corales desarrollados por el CECM o en los que el CECM ha participado en la organización.

Títulos publicados >>>>>>>>>>

Extra 1.- 2015

Campo de Montiel 1213: Entre el Islam y el Cristianismo // PEDRO R. MOYA-MALENO y DAVID GALLEG0 VALLE (coords.)

Extra 2.- 2018

Pedro Echevarría Bravo. Músicas y Etnomusicología en La Mancha. Actas del Congreso (Villanueva de los Infantes, 15-17 de julio de 2016) // F. JAVIER MOYA MALENO y PEDRO R. MOYA-MALENO (eds.)

Extra 3.- 2019

Aportaciones a la investigación, gestión y difusión del patrimonio del Campo de Montiel. Actas del I Congreso de Patrimonio del Campo de Montiel (La Solana, 2018) // ESTHER NAVARRO JUSTICIA, F. JAVIER MOYA MALENO, CONCEPCIÓN MOYA GARCÍA, MANUEL A. SERRANO DE LA CRUZ SANTOS-OLMO y PEDRO R. MOYA-MALENO (eds.)

Extra 4.- 2022

Epidemias y calamidades en La Mancha y el Campo de Montiel // BERNARDO SEVILLANO MARTÍN, CONCEPCIÓN MOYA GARCÍA, PEDRO R. MOYA-MALENO y FRANCISCO JAVIER MOYA MALENO (eds.)