

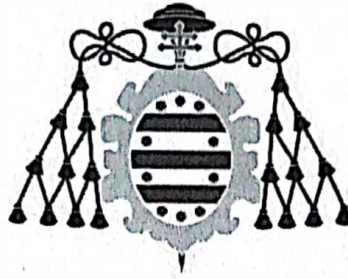


Universidad de Oviedo

El legado y la vida de José Castro Escudero a través del Fondo Marzo Ballesteros

Trabajo de Fin de Máster
Máster Interuniversitario en Patrimonio Musical
Curso 2021-2022

Alumna: Alicia Jiménez Jiménez
Tutora: Gloria Araceli Rodríguez Lorenzo



Universidad de Oviedo

El legado y la vida de José Castro Escudero a través del Fondo MB

Trabajo de Fin de Máster
Máster Interuniversitario en Patrimonio Musical
Curso 2021-2022

Alicia Jiménez Jiménez

Gloria Araceli Rodríguez Lorenzo

Agradecimientos

A mis padres, Mercedes y Fernando, y mi hermana Irene. Por el apoyo, el amor por la música y los ejemplos a seguir. A Iván, por escucharme y ayudarme aun sin horas de sueño.

A Gloria, por su ayuda inmediata para este TFM, por una admirable guía y su profesionalidad. Por alentarme a lo largo de todo el proceso.

A Joaquín Díaz por transmitirme su pasión por la investigación en cualquier momento del camino. Por toda su ayuda e interés. A todos los miembros de la Fundación en Urueña: Luis, Maybe, Ricardo, Carlos y M^a Jesús. Por la acogida, los ánimos y el café.

TABLA DE CONTENIDO

ÍNDICE DE FIGURAS	6
INTRODUCCIÓN	7
JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS.....	7
ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	10
FUENTES Y METODOLOGÍA.....	16
1. PERFIL BIOGRÁFICO DE JOSÉ CASTRO ESCUDERO	24
1.1. De alumno a Comisario. José Castro Escudero en el Conservatorio de Madrid.....	32
1.2. París.....	41
2. EL FONDO DOCUMENTAL DE JOSÉ CASTRO ESCUDERO	48
2.1. Música del Fondo MB.....	49
2.1.1. Música de José Castro Escudero.....	49
2.1.2. Transcripciones.....	63
2.1.3. Música de otros autores.....	72
2.2. ESCRITOS.....	74
CONCLUSIONES	92
APÉNDICES	95
APÉNDICE 1: CATÁLOGO DE LAS OBRAS DEL FONDO MB.....	95
1. Música	95
1.1. Música de José Castro Escudero.....	95
1.1.1. Obras vocales.....	95
1.1.2. Obras para coro.....	98
1.1.3. Obras instrumentales.....	101
1.1.4. Obras escénicas.....	106
1.2. Música de otros autores.....	109
1.3. Transcripciones.....	114
1.3.1. Colecciones facticias.....	170
2. Escritos	184
2.2. Escritos originales.....	184
2.3. Escritos de otros autores.....	186
APÉNDICE 2: LÍNEA DEL TIEMPO DE JOSÉ CASTRO ESCUDERO.....	188
APÉNDICE 3: FOTOGRAFÍAS DEL PERSONAL DOCENTE DEL LYCÉE JACQUES DECOUR.....	192
BIBLIOGRAFÍA	195

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Carta del Secretario del Lycée Jacques Decour a José Castro Escudero	25
Figura 2: Canción de José Castro Escudero para su sobrina, Mari Flor, en abril de 1955	42
Figura 3: Carta de José Castro Escudero al Presidente del Gobierno Provisional de Francia.	43
Figura 4: Partitura manuscrita de "Danza de arcos" de Ilustraciones musicales de Fuenteovejuna, de José Castro Escudero y Eduardo Martínez Torner	52
Figura 5: Versos de la "Danza de arcos" cuya tercera estrofa es original de José Castro Escudero	53
Figura 6: Extracto de la <i>Gaceta de Madrid</i> de 1935 que muestra el número del Registro de la Propiedad Intelectual correspondiente a la "Danza de arcos" de Eduardo Martínez Torner y José Castro Escudero.	54
Figura 7: Nota de José Castro Escudero unida a la partitura de la <i>Sonatina para dos violines</i> de Salvador Bacarisse.....	59
Figura 8: Comparación de la <i>Sonatina para dos violines</i> y <i>L'Étudiant de Salamanque</i> , ambas de Salvador Bacarisse.....	59

INTRODUCCIÓN

JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS

Gemma Pérez Zalduondo e Iván Iglesias señalaban en *Music and the Spanish Civil War* que “la musicología no ha prestado demasiada atención a la guerra de 1936-1939 hasta hace muy poco”¹. A pesar de que los estudios musicológicos en el contexto de la Guerra Civil y la posguerra han experimentado un creciente interés, este compendio, publicado hace apenas unos meses (enero de 2022), es el primer trabajo colectivo específico sobre música y la Guerra Civil española². Sus editores argumentaban que la construcción de una “metahistoria” alrededor de la contienda ha dañado drásticamente la historiografía musical³. Iglesias ya había llamado la atención previamente sobre algunas concepciones arriesgadas para una historia rigurosa de la Guerra Civil española⁴. En efecto, nos encontramos con que conceptos como ese “puente de silencios” que destacaba Iglesias han afectado directamente a la figura de José Castro Escudero, Comisario del Conservatorio de Madrid (entonces aún de Música y Declamación) entre 1936 y 1939⁵. Ejemplo de ello es la *Historia crítica del Conservatorio de Madrid* de Federico Sopena Ibáñez (1967), donde el nombre de Castro Escudero brilla por su ausencia y en el que los años de la guerra se han suprimido intencionadamente con el pretexto de la “forzada inactividad” y porque “los nombramientos oficiales carecían de eficacia e incluso no eran aceptados”⁶. Por tanto, su trabajo hace un salto entre el periodo de dirección de Antonio Fernández Bordas y el de Nemesio Otaño⁷. Ya en 2012, Atenea Fernández Higuero señalaba la imprecisión de algunos datos del volumen de Sopena, así como la exclusión de José Castro Escudero del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* de Emilio Casares⁸.

¹ “Musicology has not devoted a great deal of attention to the war of 1936–1939 until very recently”, trad. propia, Gemma Pérez Zalduondo e Iván Iglesias, «Introduction: Music historiography and the Spanish Civil War», en *Music and the Spanish Civil War*, ed. por Gemma Pérez Zalduondo e Iván Iglesias (Suiza: Peter Lang, 2022), 11.

² Pérez Zalduondo e Iglesias, «Introduction: Music historiography and the Spanish Civil War», 11.

³ Pérez Zalduondo e Iglesias, «Introduction: Music historiography and the Spanish Civil War», 11-12.

⁴ Iván Iglesias, «De “cruzada” a “puente de silencios”: mito y olvido de la Guerra Civil española en la historiografía musical», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 25-26 (2013): 177-188.

⁵ Eva Esteve y Víctor Pliego de Andrés, ed., «Galería de Directores y Directoras del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid 1831-2019», 48-49, https://rcsmm.eu/general/files/biblioteca/otraspublicaciones/directores_rcsmm_1831-2019.pdf.

⁶ Federico Sopena Ibáñez, *Historia crítica del Conservatorio de Madrid* (Madrid: Artes Gráficas Soler, 1967), 159.

⁷ *Ibid.*, 225.

⁸ Atenea Fernández Higuero, «La actividad del Conservatorio de Madrid durante la guerra civil (1936-1939) a través de su documentación administrativa» (Trabajo Fin de Máster, Universidad de Oviedo, 2012), 9.

Todo ello parece alimentar la urgencia de estudios sobre la música en la Guerra Civil española y en el exilio, donde quizá podría insertarse este proyecto, que trata de ordenar una etapa biográfica y la producción musical e investigadora de José Castro Escudero. Hay que apuntar, por otra parte, que la mayoría de las composiciones originales que se incluyen en este trabajo (también las transcripciones de música popular) data de fechas anteriores al estallido de la Guerra. Por tanto, los planteamientos que afectan a la música pueden ser diferentes a los que podrían encontrarse en la producción musical española entre 1936 y 1939. No obstante, se podría argumentar, tras los ejemplos estudiados en este trabajo, que sus inclinaciones musicales y enfoques en la investigación encajan con las que presentaban algunos de sus coetáneos, interrumpidas o entorpecidas por el enfrentamiento.

Dos documentos administrativos hallados entre el material del Fondo de José Castro Escudero de la Fundación Joaquín Díaz indican que nació en Madrid en el año 1900⁹. En 1969, el que fuera director del Conservatorio de Madrid publicaba un artículo acerca del estudio de las danzas y los bailes en la obra de Lope de Vega en la revista *Les Langues Néo-Latines*¹⁰. Aún se puede encontrar otro artículo de su autoría en la misma publicación, esta vez dedicado a la musicología aplicada, ocho años después, en verano de 1977¹¹. Castro Escudero denota, por tanto, una actividad investigadora que ocupó gran parte de su vida. De él se conservaban datos relacionados con su cargo de Comisario en el Conservatorio de Madrid durante la Guerra Civil, así como su paso por el Centro de Estudios Históricos¹². Sin embargo, se trata de un personaje casi desconocido más allá del periodo previo al conflicto y los tres años de guerra. No existe una biografía completa ni investigaciones acerca de sus inclinaciones musicales y musicológicas.

Gracias a la donación de Jordi Ballesteros en verano de 2021 a la Fundación Joaquín Díaz (en adelante, FJD), se ha podido llevar a cabo una labor de digitalización y catalogación del recientemente creado Fondo de José Castro Escudero. El archivo cuenta con 583 fichas, además de otro centenar de documentos administrativos que no se encuentran en la Fundación, sino que han sido alojados en el archivo del Real Conservatorio de Música de Madrid. Este nuevo hallazgo incrementa los motivos por los que incorporar un proyecto dedicado a su

⁹ “Documento administrativo”, jc1030, Fondo MB, FJD.

¹⁰ José Castro Escudero, «Bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega», *Les Langues Néo-Latines* nº188-189 (1º y 2º trimestres de 1969): 19-32.

¹¹ José Castro Escudero, «Iniciación a la musicología aplicada», *Les Langues Néo-Latines* nº221 (3er trimestre de 1977): 8-19.

¹² Atenea Fernández Higuero, «La actividad del Conservatorio de Madrid durante la guerra civil (1936-1939) a través de su documentación administrativa», 9, 42.

persona a la historiografía musical entre la etapa previa a la guerra y el exilio. Así, este Trabajo de Fin de Máster se fundamenta en la revisión, puesta en valor y catalogación de una parte de los documentos y música de José Castro Escudero, una figura clave para comprender la reorganización de la política musical en los años de la guerra y el devenir de los músicos españoles durante el exilio tras la victoria del bando sublevado. Por otra parte, este material constituye una fuente de información acerca de los intereses musicales de una generación cuya carrera se vio drásticamente truncada por la Guerra.

El nuevo Fondo dedicado a José Castro Escudero es amplio y muy diverso: cuenta con manuscritos inéditos, más de doscientas transcripciones de canciones populares, música instrumental y vocal original y de otros autores, informes, cartas y apuntes. Dadas las dimensiones de este trabajo, el estudio se ha limitado a un repaso de todos aquellos materiales relacionados con la producción musical de Castro Escudero y sus escritos. El TFM se articula en dos objetivos principales:

a) Realizar una somera reconstrucción biográfica a partir de investigaciones previas, combinadas con los nuevos datos que han podido recabarse a través del estudio y análisis del Fondo MB. Se pretende trazar con más detalle el desarrollo de sus actividades dentro y fuera del Conservatorio de Madrid, y situarlo en su contexto, con la idea de comprender las condiciones de su trayectoria a lo largo de su vida.

b) Describir y poner en valor tanto la música como los manuscritos, originales y ajenos, de José Castro Escudero hallados en el fondo. La finalidad de este pequeño estudio es contextualizar su producción y ofrecer una primera aproximación a los motivos por los que pudo inclinarse por ciertas preferencias musicales e investigadoras. Asimismo, se ha elaborado una propuesta de catalogación para estos materiales, con la esperanza de que sean de utilidad para futuras investigaciones de carácter académico. Los apéndices incluyen una tabla con una línea cronológica que quizá facilite la comprensión de la situación espaciotemporal de Castro Escudero.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

La figura de José Castro Escudero está rodeada de incógnitas. Además de alguna nota bibliográfica y breves detalles sobre sus tareas dentro y fuera del Real Conservatorio Superior de Madrid, la lista de antiguos directores y directoras del Conservatorio nos ofrece una curiosa representación de su silueta, dada la ausencia de fotografías o retratos, a partir de una descripción de Moreno Bascuñana sobre su atuendo de “corbata de cinta, chambergo de artista francés, capa y chaqueta de pana”¹³. Su nombre aparece esporádicamente en otras listas, como en el diccionario biográfico de la Fundación Pablo Iglesias, al ser miembro de la UGT madrileña¹⁴, así como en la relación de antiguos directores y directoras de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD¹⁵). Por el contrario, no puede encontrarse en ningún repositorio virtual ni posee una entrada en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*¹⁶.

Miembro de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, se puede rastrear su huella en la comunicación de Atenea Fernández Higuero «El Conservatorio de Madrid y la Alianza de Intelectuales Antifascistas durante la Guerra Civil española (1936-1939): organización e iniciativas», así como en la tesis doctoral de la misma autora «Música y política en Madrid, de la guerra civil a la posguerra (1936-1945). Propaganda, instituciones, represión y actitudes individuales», publicada en 2017 bajo la dirección de Beatriz Martínez del Fresno¹⁷. El trabajo de Fernández Higuero, cuyo germen se encuentra en el TFM de 2012 «La actividad del Conservatorio de Madrid durante la Guerra Civil (1936-1939) a través de su documentación administrativa», supone una fuente indispensable que ofrece valiosos datos con relación a Castro Escudero que ha sido actualizada en su capítulo correspondiente en el volumen mencionado al comienzo de este trabajo, *Music and the Spanish Civil War*. A través del análisis de la documentación del archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (en adelante, RCSMM) el trabajo arroja algo de luz sobre las circunstancias en las que el profesor

¹³ Idem, en Eva Esteve y Víctor Pliego de Andrés, *Galería de Directores y Directoras del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid 1831-2019*, 49, https://rcsmm.eu/general/files/biblioteca/otraspublicaciones/directores_rcsmm_1831-2019.pdf.

¹⁴ *Diccionario Biográfico del Socialismo Español*, s. v. «Castro Escudero, José», por Víctor Pliego de Andrés, acceso el 20 de marzo de 2022, https://fpabloiglesias.es/entrada-db/42223_castro-escudero-jose/.

¹⁵ Directoras y directores en la historia de la RESAD, *RESAD* (consultado el 22 de marzo de 2022), <http://www.resad.es/directores-resad.html>.

¹⁶ Atenea Fernández Higuero, «La actividad del Conservatorio de Madrid durante la guerra civil (1936-1939) a través de su documentación administrativa», 9.

¹⁷ Atenea Fernández Higuero, «Música y política en Madrid, de la guerra civil a la posguerra (1936-1945): propaganda, instituciones, represión y actitudes individuales» (tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2017), <https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/45108>.

ejerció de Comisario en el Conservatorio de Madrid, cargo de claras connotaciones políticas que aglutinaba las funciones de la dirección del centro. Pero las investigaciones de Fernández Higuero también ofrecen detalles acerca de los métodos y procedimientos que defendía, especialmente con respecto a la Asociación Profesional de Estudiantes del Conservatorio¹⁸. Casi con la única excepción de los trabajos de Fernández Higuero, la escasa bibliografía específica sobre la vida de Castro Escudero se reduce más bien a meras notas o anécdotas alrededor de su persona. En más de una ocasión, elaborar el estado de la cuestión ha significado precisamente encontrar el nombre de José Castro Escudero de forma muy puntual en compendios dedicados a otros músicos o temáticas. Este ha sido el caso de volúmenes como *Ataúlfo Argenta: claves de un mito de la dirección de orquesta*, de Juan González-Castelao, donde Castro Escudero aparece como una de las amistades de Argenta y como integrante del grupo de teatro del Conservatorio de Madrid. Aunque el director cántabro tendría un exitoso debut en París, no hay ninguna referencia a un posible encuentro en la capital francesa entre él y Castro Escudero¹⁹. Otro ejemplo es la monografía de Beatriz Martínez del Fresno, *Julio Gómez. Una época de la música española* (ICCMU, 1999), que incluye un testimonio esencial acerca la depuración del profesorado del Conservatorio de Madrid donde Julio Gómez menciona la designación del “Comisario del Conservatorio, del Partido Comunista, José Castro Escudero”²⁰.

A la hora de plantear un contexto histórico, el volumen *La música en la guerra civil española*, de Marco Antonio de la Ossa Martínez, se presenta como una referencia útil sobre diferentes compositores e intérpretes españoles en la Guerra Civil y sus repertorios. Aunque quizá no sea el tema central de la producción de Castro Escudero, el tercer capítulo de la monografía -dedicado a un cancionero de la Guerra Civil española- resulta llamativo para el caso abordado en este trabajo: se tiene constancia de que colaboró en la edición del *Cancionero de las Brigadas Internacionales*²¹. No obstante, las menciones puntuales a Castro Escudero se relacionan con la administración del Conservatorio al inicio de la Guerra, donde se apuntan otros datos: su cargo como secretario del Consejo Central de Música y el de su compañero, Manuel Lazareno de Mata, como vicesecretario. Se incluye un fragmento del artículo que

¹⁸ Fernández Higuero, «La actividad del Conservatorio de Madrid durante la guerra civil...», 40.

¹⁹ Juan González-Castelao, *Ataúlfo Argenta: claves de un mito en la dirección de orquesta* (Madrid: ICCMU, 2008), 33.

²⁰ Beatriz Martínez del Fresno, *Julio Gómez. Una época de la música española* (Madrid: ICCMU, 1999), 380.

²¹ Antonio Viudas Camarasa, «La Extremadura de Alonso Zamora Vicente», *Revista de Filología Románica* vol. 24 (2007), 37.

Castro Escudero dedicaría a la sección editorial del Consejo en la revista *Música*²². Esta revista es una referencia esencial para comprender la actividad musical promovida por el gobierno republicano durante la contienda, y Marco Antonio de la Ossa la comenta detalladamente. La monografía, por tanto, ayuda a comprender la música del periodo y dónde encajar una posible aportación de José Castro Escudero en su contexto histórico.

Otro referente básico para una correcta contextualización es el volumen dedicado a la música española del siglo XX editado por Alberto González Lapuente como parte de su antología *Historia de la música en España e Hispanoamérica* (2013). El nombre de Castro Escudero se puede encontrar en este volumen en el artículo de Jorge de Persia, «Del modernismo a la posmodernidad», como parte de los músicos convocados por Carlos Palacio para su cancionero y como vocal del Consejo Central de Música²³. Por otra parte, el trabajo editado en 2013 por Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada, *Music and Francoism*, aporta un marco relacionado con diversas manifestaciones musicales durante el Franquismo de la mano de dos especialistas en la materia. El capítulo de María Isabel Cabrera García, dedicado a la influencia en España de las corrientes estéticas vigentes en el resto de Europa en el cambio de siglo y las primeras dos décadas del siglo XX, aporta ideas rigurosas sobre el contexto ideológico y musical que pudo haber afectado a los intereses y la composición de Castro Escudero²⁴. Se trata de un compendio específico, aunque, como advierten sus autores, la articulación historiográfica de esta etapa es compleja²⁵. El artículo de Claudia Gago Martín, «La Alianza de intelectuales antifascistas: defensa de la cultura y derechos humanos en la guerra civil española», puede complementar la información de los trabajos de Fernández Higuero con respecto al grupo del que Castro Escudero fuera miembro en su día. Gago analiza el grupo desde su fundación en 1936 a través de su publicación propia, *El Mono Azul*, y defiende el impacto de dicha revista en los acontecimientos políticos de los años 30 en España²⁶.

²² Marco Antonio de la Ossa Martínez, *La música en la guerra civil española* (Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 2016), 22, 25, 65-69.

²³ Jorge de Persia, «Del modernismo a la posmodernidad», en *Historia de la música en España e Hispanoamérica 7: La música en España en el siglo XX*, ed. por Alberto González Lapuente (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2013), 93, 95.

²⁴ María Isabel Cabrera García, «Europe in the creation of the aesthetic ideology of the Francoism before the Civil War», en *Music and Francoism*, ed. por Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada (Turnhout: Brepols, 2013), 303-320.

²⁵ Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada, eds., *Music and Francoism* (Turnhout: Brepols, 2013).

²⁶ Claudia Gago Martín, «La Alianza de intelectuales antifascistas: defensa de la cultura y derechos humanos en la guerra civil española», *Aequitas. Estudios sobre historia, derecho, instituciones* N°18 (2018): 117-144.

Asimismo, no se podría comprender el proceso de eliminación del personal docente en Madrid sin el artículo de Igor Contreras Zubillaga, publicado en 2009 en la *Revista de Musicología*: «Un ejemplo del reajuste del ámbito musical bajo el Franquismo: la depuración de los profesores del Conservatorio Superior de Música de Madrid»²⁷. El artículo menciona el nombramiento de José Castro Escudero, por aquel entonces alumno afiliado a la F.U.E.. Por otra parte, dos artículos de Iván Iglesias Iglesias resultan especialmente útiles como aproximación teórica a la hora de abordar esta somera reconstrucción musicológica de esta etapa de la Historia de España. Estos artículos son «Estudiar la música del Franquismo: políticas culturales, creación y resistencias» y el mencionado «De “cruzada” a “puente de silencios”: mito y olvido de la Guerra Civil española en la historiografía musical»²⁸. Ambos atienden al tratamiento de la historiografía de la Guerra Civil española y el Franquismo con relación a la música. Es necesario atender a estas premisas para tratar de evitar mitificaciones o lecturas inexactas. Deconstruir esta “metahistoria”, generada alrededor de la Guerra Civil prácticamente desde el inicio del conflicto, se ha defendido en una de las publicaciones más recientes empleadas en este TFM: *Music and the Spanish Civil War*, editado en 2021 por Gemma Pérez Zalduondo e Iván Iglesias Iglesias. Este compendio, mencionado al inicio de este trabajo, pone el foco en distintas publicaciones que descentralizan el conflicto analizándolo desde un punto de vista europeo y global, e incluye diferentes prismas con el afán de devolverle la voz a un periodo que, en ocasiones, ha sido directamente omitido en la Historia de la música²⁹. «The Madrid Conservatory during the Spanish Civil War and the Immediate Post-War Years: Student Movements, Conflict and Violence», esa última actualización de los estudios de Atenea Fernández Higuero, supone la fuente que más datos ofrece de Castro Escudero³⁰. Fernández amplía y completa la actividad de Castro Escudero en su etapa de estudiante y como líder de la Asociación Profesional de Estudiantes del Conservatorio, además de reflexionar acerca las particularidades del movimiento estudiantil en la época. Ayuda a comprender hasta qué punto afectaron las tensiones que florecieron en el bloque estudiantil y el personal docente al

²⁷ Igor Contreras Zubillaga, «Un ejemplo del reajuste del ámbito musical bajo el Franquismo: la depuración de los profesores del Conservatorio Superior de Música de Madrid», *Revista de Musicología* 32, Nº1 (2009): 569-583.

²⁸ Iván Iglesias Iglesias, «Estudiar la música del Franquismo: políticas culturales, creación y resistencias», *Revista de Musicología* 40, Nº1 (2017): 257-266; Iván Iglesias Iglesias, «De “cruzada” a “puente de silencios”: mito y olvido de la Guerra Civil española en la historiografía musical», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 25-26 (2013): 177-188.

²⁹ Gemma Pérez Zalduondo e Iván Iglesias Iglesias, eds., *Music and the Spanish Civil War* (Suiza: Peter Lang, 2022), 14, 15.

³⁰ Yolanda F. Acker, «Orchestral Music in Madrid during the Spanish Civil War (1936-1939)», en *Music and the Spanish Civil War*, ed. por Gemma Pérez Zalduondo e Iván Iglesias Iglesias (Suiza: Peter Lang, 2022), 79-136.

desarrollo de las depuraciones durante la guerra. En el mismo volumen, el capítulo de Yolanda F. Acker repasa la actividad musical orquestal durante la Guerra Civil en Madrid, necesaria para contextualizar los intereses musicales del momento donde pueden rastrearse algunos datos relacionados con las ocupaciones de José Castro Escudero, como la labor de Carlos Palacio en la asociación de la Orquesta Filarmónica de Madrid o datos relacionados con el Consejo Central de Música; el artículo menciona a “José Escudero” como parte del Comité del Consejo Central de la Música para el acoplamiento de miembros a la Orquesta Nacional de Conciertos³¹. Por otra parte, es necesario resaltar el octavo capítulo, «Republicans as Well as Musicians: Management and Transfer to Mexico of Refugees in France (1939-1942)», de Consuelo Carredano. Este estudio es de gran interés tras el hallazgo de las dos cartas que el ex Comisario envió a Juan Larrea, secretario general de la Junta de la Cultura Española, solicitando su asilo en México. Carredano menciona a José Castro Escudero entre la lista de refugiados que conservaba Fernando Gamboa, alegando que “aún no sabemos si alguno de ellos fue transferido a esos hogares de asilo en México”³². Gracias a la nueva documentación del Fondo MB, podemos determinar que no fue el caso del ex Comisario³³. Se puede localizar una última mención a Castro Escudero en este compendio: el capítulo de Beatriz Martínez del Fresno dedicado a las danzas del pabellón español en la Exposición Universal de París de 1937, a la que parece que iba a haber asistido³⁴. Reflejo del aumento de publicaciones académicas sobre la relación entre la música y este periodo, este primer volumen colectivo específico supone una piedra angular para situar este trabajo.

El nuevo Fondo de José Castro Escudero de la Fundación Joaquín Díaz también cuenta con unas 200 transcripciones de música popular que el músico realizó durante sus viajes por diversos pueblos españoles. Para comprender la etnomusicología en España durante la Guerra Civil y las primeras fases de la dictadura resultan indispensables las actas del Congreso *Dos décadas de cultura artística en el Franquismo* (2001), donde José Antonio Gómez Rodríguez

³¹ Atenea Fernández Higuero, «The Madrid Conservatory during the Spanish Civil War and the Immediate Post-War Years: Student Movements, Conflict and Violence», en *Music and the Spanish Civil War*, ed. por Gemma Pérez Zaldondo e Iván Iglesias Iglesias (Suiza: Peter Lang, 2022), 137-162.

³² “We still don’t know if any of them were transferred to those asylum houses in Mexico”, trad. propia, en Consuelo Carredano, «Republicans as Well as Musicians: Management and Transfer to Mexico of Refugees in France (1939-1942)», en *Music and the Spanish Civil War* (Suiza: Peter Lang, 2022), ed. por Gemma Pérez Zaldondo e Iván Iglesias Iglesias (Suiza: Peter Lang, 2022), 255.

³³ El capítulo dedicado a su biografía ahonda en este aspecto.

³⁴ Beatriz Martínez del Fresno, «“Un spectacle guerrier”. Traditional Dance in the Spanish Pavilion at the International Exhibition in Paris (1937)», en *Music and the Spanish Civil War*, ed. por Gemma Pérez Zaldondo e Iván Iglesias Iglesias (Suiza: Peter Lang, 2022), 297.

dedicó un espacio al estudio de esta disciplina entre los años 1936 y 1951³⁵. No aparece entre estas páginas el nombre de José Castro Escudero, aunque sus referencias han sido de utilidad para varios puntos de estudio en este TFM. En este mismo volumen, otras dos ponencias suponen una gran ayuda: el capítulo de Gemma Pérez Zalduondo, que resulta igualmente esencial para comprender en detalle las particularidades del pensamiento artístico de esta etapa³⁶; y el de Beatriz Martínez del Fresno, que presenta un trabajo minucioso donde la autora explora la compleja red de organismos que administraron la música durante la dictadura y ayuda a comprender el desarrollo de esta tras el exilio de Castro Escudero³⁷.

³⁵ José Antonio Gómez Rodríguez, «La etnomusicología en España (1936-1956)», en *Dos décadas de cultura artística en el Franquismo. Actas del congreso*, coord.. por Ignacio Luis Henares Cuellar, José Castillo Ruiz, et al. (Granada: Universidad de Granada, 2001), 207-233.

³⁶ Gemma Pérez Zalduondo, «La música en el contexto del pensamiento artístico durante el franquismo (1936-1951)», en *Dos décadas de cultura artística en el Franquismo. Actas del congreso*, coord.. por Ignacio Luis Henares Cuellar, José Castillo Ruiz, et al. (Granada: Universidad de Granada, 2001), 83-100.

³⁷ Beatriz Martínez del Fresno, «Realidades y máscaras en la música de la posguerra», en *Dos décadas de cultura artística en el Franquismo. Actas del congreso*, coord.. por Ignacio Luis Henares Cuellar, José Castillo Ruiz, et al. (Granada: Universidad de Granada, 2001), 31-82.

FUENTES Y METODOLOGÍA

El Fondo de José Castro Escudero de la FJD (denominado como Fondo Marzo Ballesteros) ha constituido la fuente primaria para este trabajo, que se ha organizado en diferentes fases. En primer lugar, se ha llevado a cabo una revisión general de los materiales para su ordenación, previa digitalización de todos los documentos³⁸. De esta forma, se ha obtenido una perspectiva global de las diferentes secciones que lo constituyen para incluir, finalmente, la música y los escritos. Por otra parte, algunos fragmentos de los documentos administrativos se han empleado para reconstruir el perfil biográfico del músico. A continuación, se han elaborado las fichas de catálogo, atendiendo a los fundamentos de las *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas* del RISM³⁹. No obstante, algunos campos del catálogo se han adaptado atendiendo a ciertas cuestiones. El término “transcripción” se ha empleado para todas las músicas populares que Castro Escudero u otros autores recogieron. En el caso de las obras adaptadas a coro (fueran de una melodía folclórica o no), se ha optado por usar los términos “adaptación” o “arreglo”. Cuando una pieza vocal no presentaba título, se la ha denominado con el íncipit del texto, al igual que aquellas transcripciones que Castro Escudero tituló “indeterminado”. Se ha optado por no normalizar la grafía para respetar la ortografía original en la que se escribieron. En aras de facilitar la consulta, cualquier campo vacío en las fichas se ha suprimido, así como los ítems de los íncipit dedicados a la plantilla donde la voz o instrumento fueran los mismos que presentaba la pieza general. Finalmente, siempre que ha sido posible, las fichas se han ordenado cronológicamente dentro de cada subapartado y, en su defecto, siguiendo su orden dentro del Fondo MB. En el caso específico de las transcripciones, se han presentado siguiendo el orden en el que se encontraban en el archivo, y ya que necesitan de un estudio específico y comparado con otros cancioneros, no se ha añadido íncipit. Ninguna contenía el nombre del autor, pero se ha añadido el nombre de otros autores cuando se sospechaba de que se hubieran recogido de cancioneros anteriores. Sin embargo, con el propósito de facilitar su estudio detallado posterior, se ha optado por mencionar aquellos cancioneros en los que se han recogido las mismas melodías, ya fueran completamente idénticas o incluyeran alguna variación. Con el objetivo de

³⁸ Este trabajo está relacionado con las prácticas curriculares que se han llevado a cabo en la Fundación Joaquín Díaz entre marzo y junio de 2022. El proceso de trabajo consistió en una digitalización completa y la creación de una base de datos con fichas provisionales de catálogo cuyos ítems se han adaptado y ampliado para este TFM. Esta labor ha influido en el desarrollo del trabajo y su ordenación.

³⁹ Répertoire International des Sources Musicales (RISM), *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas*, trad. por José V. González del Valle, Antonio Ezquerro, et al. (Madrid: Imprenta Grafur, S.A., 1996).

simplificar el modelo de ficha y facilitar la consulta del catálogo, se ha optado por emplear el término “sección” para referirse a las distintas partes y/o movimientos que presentan algunas obras. Las abreviaturas de cada campo se han adaptado a las normas del RISM, exceptuando los ítems destinados a la localización (Fundación Joaquín Díaz) y a la procedencia (Fondo Marzo Ballesteros), abreviados FJD y Fondo MB, respectivamente⁴⁰. En este sentido, ha resultado de especial utilidad el registro de fondos creado por la Biblioteca Nacional de España e independientes de la información bibliográfica, que permiten describir estos dos ítems empleados en el trabajo. Por tanto, y a pesar de que el fondo se sitúe cronológicamente entre las décadas de 1920 y 1960 del siglo pasado, el volumen *La música del siglo XIX: Una herramienta para su descripción bibliográfica* (2008) ha servido como orientación para algunas de estas cuestiones, por la particularidad del Fondo catalogado⁴¹. Los modelos de ficha empleados para la producción musical y los escritos han sido los siguientes:

1. Obra musical

Subtítulo / otros títulos:

Fecha:

Voz/instrumento:

Autor literario:

Texto:

Íncipit del texto:

Fecha de estreno / Primera audición (lugar, intérpretes, fecha):

Editorial / fecha:

Autor de la transcripción:

Fecha de la transcripción:

Observaciones:

Fuentes:

Otras ediciones (fecha, editorial, marca de estantería y procedencia):

Localización: FJD

Procedencia: Fondo MB

Íncipit musical:

Ordenación numérica de íncipit:

Plantilla:

Epígrafe:

Clave:

Tonalidad:

Compás:

⁴⁰ Se ha querido de esta manera reconocer la anterior propiedad del Fondo de León Marzo Giró (primer dueño de los documentos de Castro Escudero) y Jordi Ballesteros Ventura, que los recibió tras adquirir la antigua propiedad de Giró.

⁴¹ Nieves Iglesias Martínez e Isabel Lozano Martínez, eds., *La música del siglo XIX: una herramienta para su descripción bibliográfica* (Madrid: Biblioteca Nacional. Ministerio de Cultura, 2008), 455, 456.

1. Obra escrita

Subtítulo / otros títulos:

Fecha:

Autor literario:

Texto:

Observaciones:

Fuentes:

Otras ediciones:

Localización: FJD

Procedencia: Fondo MB

Existen varios escritos originales de José Castro Escudero. En el año 2021, la Fundación Joaquín Díaz publicó la edición digital del *Romancero Traditionnel Espagnol* que realizó en colaboración con el hispanista francés Paul Verdevoye, una muestra de la intensa faceta folclorista del que fuera director del Conservatorio de Madrid. Además de constituir un valioso documento de sus inquietudes, es una interesante recopilación de la que Joaquín Díaz señalaba que “los atinados comentarios acerca del género romancístico, los cuidados textos y el hecho de recogerse en el libro mecanografiado cerca de 80 versiones musicales transcritas por Castro Escudero, convierten la publicación [...] en un documento histórico de innegable interés para la cultura española y también para el hispanismo francés”⁴². Se desconoce la época en la que Escudero y Verdevoye escribieron este romancero, si bien la bibliografía que incluyeron en él no es posterior al año 1946⁴³. En cualquier caso, una cita a una conferencia de Tomás Navarro en el Institut d’Etudes Hispaniques que posiblemente tuviera lugar en 1935 aclara que el compendio es necesariamente posterior a esta fecha⁴⁴. Relacionado con esto, hay que mencionar el abundante número de transcripciones de melodías populares recogidas principalmente por José Castro Escudero. Cabe destacar la organización de algunas de ellas. Si bien la mayoría se encontraba alojada en una carpeta sin un orden aparente, otras estaban unidas por clips o grapadas entre sí, aunque a primera vista no parecían guardar una relación. Llama la atención que algunas de las transcripciones sí fueron organizadas temáticamente por su autor, quien elaboró lo que parecen ser unos breves álbumes temáticos para ciertos tipos de canción. A la hora de estudiar y catalogar estos últimos, se ha atendido a trabajos como el que Artemisa

⁴² Joaquín Díaz González, “Prólogo”, en José Castro Escudero y Paul Verdevoye, *Romancero Traditionnel Espagnol* (Fundación Joaquín Díaz, edición digital, 2021), 3, <https://archivos.funjdiaz.net/digitales/castroescudero/jce2021-romancero-traditionnel.pdf>.

⁴³ Castro Escudero y Verdevoye, *Romancero Traditionnel Espagnol*, 412.

⁴⁴ Castro Escudero y Verdevoye, *Romancero Traditionnel Espagnol*, 5.

M. Reyes Gallegos publicó en 2015 acerca de los acervos de documentos musicales; así, estos álbumes pueden entenderse como unas pequeñas colecciones facticias⁴⁵.

Encontramos más fuentes manuscritas de José Castro Escudero en el Fondo: el tratado *Música y Literatura*, otro libro mecanografiado y completo con referencias bibliográficas y tabla de contenidos; dos extensas carpetas con apuntes acerca de danzas y bailes; y otro artículo inédito cuyos apuntes se pueden localizar en estas carpetas, titulado «El siglo de la zarabanda»⁴⁶. Los artículos anteriormente mencionados que Castro Escudero publicó en la revista *Les Langues Néo-Latines* siguen, en líneas generales, la estela de estos manuscritos, así como un tercer artículo en colaboración con Daniel Devoto para la *Revue de Musicologie* del año 1965, dedicado al método de Luis Briceño⁴⁷. Por otra parte, los cuantiosos documentos dedicados a la descripción de danzas y bailes populares y cortesanos presentaban una esmerada estructura. La descripción detallada de cada uno de ellos, organizados alfabéticamente, la numeración de las páginas y las referencias bibliográficas llevan a pensar que su autor pudo haber elaborado un diccionario de danzas y bailes que nunca llegó a publicar; aunque desordenado, el manuscrito contenía anexos y un listado bibliográfico. Estos escritos -que parecen el borrador previo a su publicación como monografías- no solo son de gran interés musicológico en sí mismos, sino que también complementan la información de la música del Fondo y pueden ayudar a entender su concepción⁴⁸. Las propias obras musicales también se han comprendido en el sentido de “entidades para la recuperación de información”⁴⁹.

Las fuentes hemerográficas nos muestran la presencia de José Castro Escudero lo largo de toda su vida. Su etapa de estudiante es especialmente notoria, y su liderazgo en la APEC pareció otorgarle una cierta autoridad entre sus compañeros. Se han hallado diversos artículos relacionados con la reforma estudiantil firmados por él (y que cobraron fuerza en Congreso Extraordinario para la Reforma de la Enseñanza en 1931) pero también otros vinculados con la administración musical durante la guerra o reflexiones de carácter casi sociológico. Estos hallazgos hacen aún más desconcertante que su figura siga siendo casi desconocida en la actualidad. Así, en la revista *Música* se encuentra un artículo que ilustra una parte de la

⁴⁵ Artemisa M. Reyes Gallegos, «Los acervos de documentos musicales. ¿Libros raros, libros especiales?», *Investigación Bibliotecológica* 30, N° 70 (2015): 145.

⁴⁶ “El Siglo de la Zarabanda”, manuscrito inédito, archivo JPG, jc1573, Fondo MB, FJD.

⁴⁷ José Castro y Daniel Devoto, «Le méthode pour la guitare de Luis Briceño», *Revue de Musicologie* n°2 (1965): 131-148.

⁴⁸ Iglesias Martínez y Lozano Martínez, eds., *La música del siglo XIX: una herramienta para su descripción bibliográfica*, 415.

⁴⁹ “Entities for information retrieval”, trad. propia, en Richard P. Smiraglia, «Musical Works as Information Retrieval Entities: Epistemological Perspectives» (diciembre de 2001), 1, <https://bit.ly/3GtDM3g>.

organización musical durante la Guerra Civil firmado por Castro Escudero, «Las ediciones del Consejo Central de la Música», que Marco Antonio de la Ossa ya mencionaba en su monografía *La música en la guerra civil española*⁵⁰. El Comisario también publicó un polémico artículo en *El Imparcial* que le acarreó ciertas disputas con sus compañeros del centro, «Lo que ocurre en el Conservatorio de Música y Declamación»⁵¹.

Aunque no es de su autoría, una nota en la revista *Luz* del año 1932 ilustra los acontecimientos de la Asociación Profesional de Estudiantes del Conservatorio, de la que Castro Escudero sería el líder⁵². Si fue autor, por el contrario, de una interesante columna publicada en *La Libertad* en noviembre de aquel mismo año bajo el título «Compluto»: parece que este era el nombre de la recién estrenada revista de la Asociación Profesional de Estudiantes del Conservatorio, en honor a la universidad homónima⁵³. Da la sensación de que *La Libertad* se convirtió en un espacio frecuentado por Castro Escudero, que escribiría otra columna un mes después en una sección titulada “El estudiante”. La temática de este escrito sorprende, ya que está dedicada a la cualificación de los profesores de dibujo de la Escuela de Bellas Artes a partir de un dictamen del Consejo Nacional de Cultura⁵⁴. Por el contrario, no resulta tan inusual que escribiera el artículo «Las orquestas escolares» en 1933 en la misma sección de este periódico, donde, entre otras cosas, se posiciona en contra de los arreglos para banda. Sus palabras ya presagiaban el compromiso con la educación musical⁵⁵. Ese mismo año, el que era todavía alumno del Conservatorio reflexionaba acerca de la reforma educativa que se planteaba en academias y universidades a nivel estatal en la revista *Ritmo*⁵⁶. Más tarde, ya en 1934, José Subirá mencionaba a Castro Escudero y Martínez Torner y ofrecía un dato de gran valor para este trabajo: ambos estaban trabajando en una publicación, *La música y las danzas en el teatro de Lope de Vega*. La siguiente publicación hemerográfica que menciona a Castro Escudero es de julio de 1936, días antes del estallido de la Guerra Civil. Se trata de una noticia relacionada con la Olimpiada Popular de Barcelona en la que el Comité folklórico (sic) solicitaba trabajos relacionados con el folclore musical de las diferentes regiones españolas.

⁵⁰ Hay una pequeña errata en el libro: José Castro Escudero aparece como “Enrique Castro Escudero”, si bien en la referencia a pie de página su nombre está correctamente escrito. En De la Ossa Martínez, *La música en la guerra civil española*, 25.

⁵¹ José Castro Escudero, «Lo que ocurre en el Conservatorio de Música y Declamación», *El Imparcial*, 22 de noviembre de 1932.

⁵² Enrique Roa, «Nota de la Asociación Profesional de Estudiantes del Conservatorio (F.U.E.)», *Luz*, 13 de agosto de 1932, 5.

⁵³ José Castro Escudero, «Compluto», *La Libertad*, 4 de noviembre de 1932, 8.

⁵⁴ José Castro Escudero, «Comentarios a una disposición», *La Libertad*, 10 de diciembre de 1932, 10.

⁵⁵ José Castro Escudero, «Las orquestas escolares», *La Libertad*, 15 de enero de 1933, 8.

⁵⁶ José Castro Escudero, «De la enseñanza musical. Necesidad de una reforma», *Ritmo*, V, nº71 (1933): 9-10.

José Castro Escudero formaba parte del Comité junto a Agapito Marazuela, José Vallejo y Eduardo Martínez Torner⁵⁷. Ya en 1938, *El Día Gráfico* publicaba la noticia de la creación del Consejo Central de Música con José Castro Escudero como secretario, y las pretensiones de este organismo de administrar toda actividad musical en colaboración con el Consejo Central de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico⁵⁸. *Ritmo* también haría referencia al Consejo Central de Música y su equipo directivo ya en 1978, incluyendo datos históricos en torno a su creación⁵⁹.

Fruto de una ponencia de la UIE, también publicó un artículo en dos números consecutivos del *Boletín de la Unión de Intelectuales Españoles* entre enero y marzo de 1945, «La función social del arte»⁶⁰. En 1947, una noticia publicada en *Mundo Obrero* daba noticias de un ciclo de conferencias donde personalidades como María Zambrano o José María Giner iban a participar; Castro Escudero presentaría la suya el 3 de mayo, sobre la lírica popular española⁶¹. Para la clausura de este ciclo, Castro Escudero realizó una disertación, “Dos épocas del romancero español”, cuya noticia apareció en el mismo boletín al mes siguiente, el 26 de junio⁶². En 1950, su nombre se encontraba entre los muchos suscriptores del llamamiento de la Unión de Mujeres Españolas para la Jornada Internacional de la Infancia, donde denunciaban las terribles condiciones de los niños bajo el régimen franquista⁶³. Asimismo, se han incluido en el trabajo los dos únicos escritos de otros autores que se encontraban en el Fondo MB, dada su singularidad: son dos manuscritos de Manuel Lueiro Rey.

a. Listado de las fuentes hemerográficas consultadas

En vista de los datos localizados en la bibliografía y en algunas de las fuentes consultadas, se han revisado las siguientes fuentes hemerográficas:

- *ABC*, 1935

⁵⁷ «La Olimpiada Popular de Barcelona», *La Libertad*, 5 de julio de 1936, 8.

⁵⁸ «Creación del Consejo Central de Música», *El Día Gráfico*, 11 de mayo de 1938, 2.

⁵⁹ Llorenç Barber, «La música española durante la guerra del 36», *Ritmo: revista musical ilustrada*, nº483 (1 de julio de 1978): 30.

⁶⁰ José Castro Escudero, «La función social del arte», *Boletín de la Unión de Intelectuales Españoles*, año II, nº2-3 (enero-febrero de 1945): 7; José Castro Escudero, «La función social del arte (II)», *Boletín de la Unión de Intelectuales Españoles*, año II, nº4 (marzo de 1945), 6, 7.

⁶¹ «Ciclo de conferencias de la Unión de Intelectuales Españoles», *Mundo Obrero: Boletín del Partido Comunista de España en Francia*, nº63 (24 de abril de 1947): 3.

⁶² «Clausura del curso de conferencias de la Unión de Intelectuales Españoles», *Mundo Obrero: Boletín del Partido Comunista de España en Francia*, nº72 (26 de junio de 1947): 2.

⁶³ «Jornada Internacional de la Infancia», *Mujeres antifascistas españolas: boletín publicado por la Unión de Mujeres Españolas*, nº37 (1 de mayo de 1950), 14.

- *Boletín de la Unión de Intelectuales Españoles*, 1945
- *Crisol*, 1931
- *El Día Gráfico*, 1938
- *El Imparcial*, 1932
- *Gaceta de Madrid*, 1921, 1935, 1936, 1937
- *Heraldo de Madrid*, 1922, 1931, 1935
- *La Libertad*, 1924, 1928, 1931, 1932, 1933, 1935, 1936
- *La Voz*, 1931
- *Les Langues Néo-Latines*, 1968, 1969, 1977
- *Luz*, 1932
- *Mujeres antifascistas españolas: boletín publicado por la Unión de Mujeres Españolas*, 1950
- *Mundo Obrero: Boletín del Partido Comunista de España en Francia*, 1947
- *Música*, 1938
- *Revue de Musicologie*, 1965
- *Ritmo*, 1933, 1934, 1978

b. Listado de los archivos y bibliotecas consultados

- Archives de Paris
- Biblioteca Virtual de Prensa Histórica MCU
- Hemeroteca del Archivo ABC
- Hemeroteca Digital BNE
- Portal de Archivos Españoles (PARES)
- Centro de Información Documental de Archivos (CIDA)
- Gazeta (Colecciones históricas del BOE)
- Dirección General del Acervo Histórico Diplomático de México
- Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz

El trabajo ha seguido una metodología de corte positivista y analítico en el que se ha llevado a cabo una recopilación del material y un estudio y contextualización de las fuentes. Estas han sido organizadas en función de lo que se ha considerado una estructura orientada a lograr los objetivos propuestos. Por tanto, el TFM se ha dividido en dos capítulos análogos a estos objetivos. El primero de ellos está dedicado a reconstrucción biográfica de José Castro Escudero, donde se han analizado los diferentes documentos administrativos (en ocasiones desordenados o incompletos) en conjunción con las fuentes hemerográficas que ofrecían datos

sobre sus diferentes actividades en instituciones y organizaciones. El segundo se ha centrado completamente en el Fondo MB y, a su vez, se divide en dos subapartados. El primero se centra en su herencia musical, una producción esencialmente manuscrita y que se corresponde con música original, música de autoría conjunta, música perteneciente a otros compositores y transcripciones de música popular, siendo esta última la que supone su producción más abundante. El segundo describe los documentos escritos de José Castro Escudero, contrastándolos con aquellos que pueden consultarse en fuentes externas al Fondo MB. Se ha añadido tres anexos. El primero es la propuesta de catalogación del material escrito y musical del Fondo MB de la FJD que sirve de base y complementa la información detallada en el cuerpo del texto. El segundo es una línea del tiempo con los acontecimientos y composiciones más relevantes de José Castro Escudero. Finalmente, el apéndice 3 contiene las copias de cinco fotografías que han podido obtenerse tras una solicitud al Archivo de París, en el que se encontraron algunos documentos y fotografías pertenecientes a los años en los que Castro Escudero trabajó en el Lycée Jacques Decour. Se corresponden con las imágenes del personal docente de dicha institución. La primera de ellas pertenece al año 1954 y la última, a 1963. Los responsables del Archivo advirtieron de que era imposible identificar a Castro entre los profesores, puesto que no están en posesión de ninguna foto individual para compararla, al igual que el Conservatorio de Madrid. Sin embargo, son los únicos documentos gráficos donde podría aparecer el rostro de José Castro Escudero que han podido conseguirse hasta la fecha. Por ello se ha considerado pertinente incluirlas, ya que las fechas coinciden con la época en que desempeñó su cargo de profesor. Hay altas posibilidades de que se encuentre en estas fotografías y, quizá, futuras investigaciones puedan reconocerle.

1. PERFIL BIOGRÁFICO DE JOSÉ CASTRO ESCUDERO

En el año 2019, Eva Esteve y Víctor Pliego de Andrés editaron el proyecto mencionado anteriormente en colaboración con el alumnado de Fuentes Musicales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. El trabajo fue publicado digitalmente y mostraba una relación ordenada de los directores y directoras del Conservatorio desde 1831 hasta 2019, con la intención de dar a conocer sus nombres y vidas a pesar de la imprecisión de algunas fechas en la documentación analizada⁶⁴. José Castro Escudero nació en Madrid, y el Fondo MB ha revelado que fue hijo de Florentina Escudero y Pedro Castro⁶⁵. Las dos páginas que se han reservado a José Castro Escudero, ilustradas por su silueta capeada, indican que nació “hacia 1902”⁶⁶. No obstante, el nacimiento de José Castro Escudero está fechado el 18 de abril de 1900 en dos de los documentos revisados para este trabajo. Uno de ellos es una carta del Secretario del Lycée Jacques Decour con fecha del 13 de febrero de 1951. Acompañada del sello de esta academia parisina, la carta certifica el ingreso de José Castro Escudero como *assistant de langue espagnole* en el centro desde octubre de 1946⁶⁷ (figura 1). Constituye el primer dato confuso en una reconstrucción biográfica que, en ocasiones, se ha ayudado de la música original del compositor, siempre localizada entre los dos ejes donde vivió (Madrid y París) y acompañada de fecha y firma. Ciertamente es que la fecha de nacimiento en esta época es, en ocasiones, difícil de determinar: en ciertos casos las fechas del Registro Civil no tienen por qué coincidir con las del DNI, que se consolidó como parte de una iniciativa del régimen franquista; Castro Escudero aún contaba con una cédula personal⁶⁸. Por otra parte, el espacio de la “galería” del RCSMM aporta datos verdaderamente útiles para trazar una primera

⁶⁴ Eva Esteve y Víctor Pliego de Andrés, ed., «Galería de Directores y Directoras del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid 1831-2019», 2,3,

https://rcsmm.eu/general/files/biblioteca/otraspublicaciones/directores_rcsmm_1831-2019.pdf.

⁶⁵ jc1582, Fondo MB, FJD, 24.

⁶⁶ Esteve y Víctor Pliego de Andrés, ed., «Galería de Directores y Directoras del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid 1831-2019», 49.

⁶⁷ El Collège-Lycée Jacques Decour, que toma su nombre del escritor francés asesinado por el ejército nazi, continúa en activo en la actualidad. Se ha tratado de contactar con la Secretaría para averiguar algún dato más de la actividad de José Castro Escudero en casi veintidós años de docencia en este centro, pero no se obtuvo respuesta. Tras escribir de nuevo a Jordi Ballesteros Ventura explicando la situación, el abogado sí logró comunicarse con la Secretaría del centro, que le indicó que todos los documentos de aquella época se encuentran actualmente en el Archivo de París. Una solicitud al equipo de este archivo ha desvelado nuevos documentos y algunas fotografías del personal docente. Se ha logrado obtener una copia de estas fotos, aunque lamentablemente no se ha podido identificar a Castro Escudero entre ellos ante la ausencia de otra imagen con la que comparar. Los nuevos documentos únicamente atestiguaban sus funciones en el Lycée Jacques Decour.

⁶⁸ Martí Marín Corbera, «La gestión del Documento Nacional de Identidad: un proyecto de control totalitario para la España Franquista», en Carlos Navajas Zubeldía y Diego Iturriaga Barco, ed., *Novísima. Actas del II Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo* (Logroño: Universidad de La Rioja, 2010), 3.

aproximación a los movimientos de José Castro Escudero, incluyendo su participación en diversas organizaciones relacionadas con el Conservatorio y como redactor en boletines y revistas. La reconstrucción ha tratado de ser lo más completa posible, a pesar de las evidentes lagunas, ya que no se conservan detalles de varios momentos importantes en su vida.

Así, con 27 años compuso la primera obra hallada en el Fondo, *Tres polkas para piano: Romance. Leyenda. Lejanía*, fechadas en agosto de 1927 en Madrid. Se trata de tres piezas breves y sencillas, de melodía acompañada y compuestas en tres momentos diferentes. Las dos primeras están fechadas en agosto y octubre de 1927, y la última en abril de 1928, todas ellas junto a una firma de juventud donde el músico añadía una clave de sol a la inicial de su nombre. Aunque este capítulo no está dedicado a su música, destaca esta obra primeriza, ya que el repertorio pianístico, aunque relevante, no va a ser la tónica general de su producción⁶⁹.

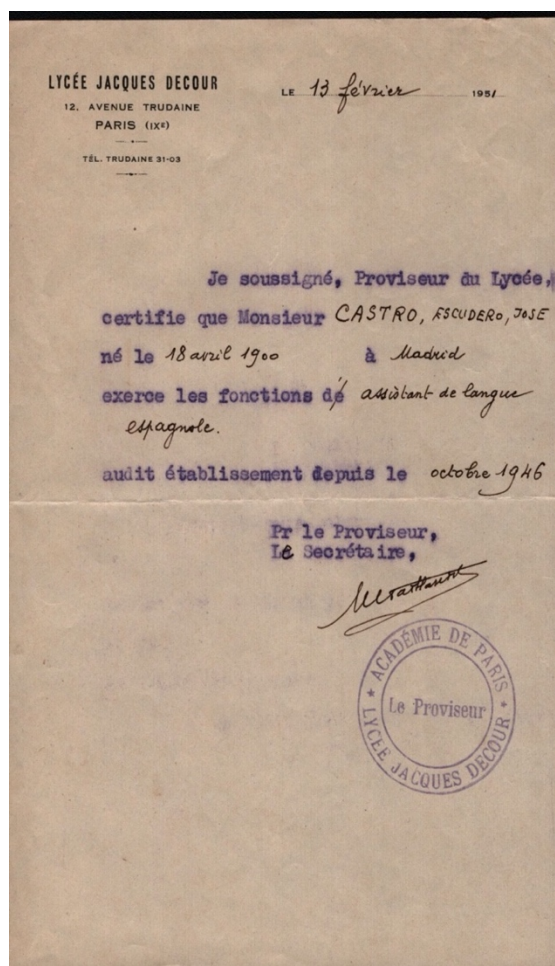


Figura 1: Carta del Secretario del Lycée Jacques Decour a José Castro Escudero que certifica su trabajo como asistente de español en esta academia. Fuente: jc1030, Fondo MB, FJD

⁶⁹ Para más información sobre la obra, véase “Tres polkas para piano. Romance. Leyenda. Lejanía. José Castro Escudero”, jc1574, Fondo MB, FJD.

No obstante, gracias a una consulta en el Registro de la Propiedad Intelectual sabemos que la primera obra que Castro Escudero inscribió como propia es *El chulo modernista* en 1921, aunque no como compositor, sino como letrista; la música es de Mario Torralbo Cervera⁷⁰. Lamentablemente, el rastro de Torralbo Cervera está prácticamente desaparecido y apenas se conservan noticias de su trabajo como bibliotecario en Madrid⁷¹. Sus intereses derivarían en vertientes muy distintas con el paso de los años y, especialmente, tras su contacto con Eduardo Martínez Torner y el Centro de Estudios Históricos⁷². Todo ello se verá más adelante.

La última actualización de las investigaciones de Fernández Higuero en torno a José Castro Escudero y su implicación en la Asociación Profesional de Estudiantes del Conservatorio (APEC) revelan que las tensiones surgidas durante las etapas previas al conflicto tuvieron consecuencias directas en el porvenir del Conservatorio de Madrid durante la guerra⁷³. Se trata del periodo de mayor activismo estudiantil de José Castro Escudero, en un momento en el que las tendencias ideológicas y políticas del resto de Europa tuvieron un profundo impacto en la juventud española, en parte alentadas por el gobierno. En este sentido, el precedente manifiesto de los procesos depuratorios del conservatorio puede encontrarse en los estudiantes del Komsomol en las décadas de 1920 y 1930⁷⁴. Todo ello ayuda a comprender el vivo movimiento estudiantil reflejado en las fuentes hemerográficas del momento. Conservamos noticias de la participación de Castro Escudero en organizaciones estudiantiles ya en 1928, pues su nombre aparece entre los vocales de la junta de gobierno de la FUE. En aquel año se aprobó, además, la creación de la Agrupación de Teatro de esta Federación⁷⁵. Posiblemente, Castro Escudero sería parte de esos “otros” estudiantes de la República organizados en este tipo de asociaciones estudiantiles y que participaron en el Consejo Central de Música que mencionaba Eva Moreda⁷⁶. Una de las medidas que provocaron más controversia entre el personal docente del Conservatorio fue la capacidad de la nueva Asociación para votar en el claustro de profesores. A pesar de la negativa inicial del centro, los

⁷⁰ “Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Registro general de la Propiedad Intelectual. Obras inscritas en este Registro general durante el segundo trimestre del año 1921”. *Gaceta de Madrid*: 251, 8/9/1921, p. 987.

⁷¹ *Guía de las bibliotecas de Madrid*, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, ed. (Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1953), 211.

⁷² Atenea Fernández Higuero, «La actividad del Conservatorio de Madrid durante la guerra civil (1936-1939)» (Trabajo Fin de Máster, Universidad de Oviedo, 2012), 42.

⁷³ Fernández Higuero, «The Madrid Conservatory during the Spanish Civil War», 140.

⁷⁴ Fernández Higuero, «The Madrid Conservatory during the Spanish Civil War», 138.

⁷⁵ «Reunión de la Cámara Federal Ordinaria», *La Libertad*, 20 de diciembre de 1928, 2.

⁷⁶ Eva Moreda, «Introducción», en *Bacarisse y el exilio, Ciclo de conferencias* (Madrid: Fundación Juan March, 2017), 11.

estudiantes de la APEC conseguirían más poder que los profesores supernumerarios; de hecho, la figura del profesor supernumerario parecía pender de un hilo y fue prácticamente erradicada durante la guerra⁷⁷. En el ámbito fundamentalmente educativo, las discrepancias se hicieron notar en el contexto de unos cursillos organizados por la Asociación, dedicados a la vanguardia musical y especialmente a Arnold Schönberg, que desembocaron en una trifulca entre los profesores de Armonía⁷⁸. La brecha entre el bloque del alumnado y el del personal docente aumentaba, pero no todo el profesorado era contrario al asociacionismo estudiantil. Conrado del Campo o Cipriano Rivas Cherif, que trabajaría con Castro Escudero para el tricentenario de la muerte de Lope de Vega (como se verá en el siguiente capítulo), apoyaban una inminente reforma de la educación⁷⁹.

El estallido de la Guerra Civil arrastra consigo la mayor afluencia de datos sobre Castro Escudero, especialmente en lo que se refiere al Conservatorio de Madrid. La música se convertiría en una cuestión de gran interés por parte de ambos bandos, y el gobierno republicano, mentalizado desde el inicio de la contienda del fuerte impacto que la música podía provocar en la retaguardia y el frente, creó el Consejo Central de la Música para administrar la música del Frente Popular⁸⁰. José Castro Escudero asumió las funciones de vocal, al igual que Eduardo Martínez Torner, Julián Bautista, Francisco Gil Gallego y Manuel Lazareno de la Mata⁸¹. Sin embargo, ante la dimisión de Rodolfo Halffter, Castro Escudero le sustituiría en su cargo de Secretario apenas una semana más tarde⁸². Así, el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes puso en marcha la iniciativa Altavoz del Frente, cuyo programa radiofónico comenzó a retransmitirse por Radio Madrid desde el 14 de septiembre de 1936. El objetivo principal del programa era alentar a la retaguardia republicana, para lo que contó con un presupuesto generoso y la dirección de un joven Carlos Palacio⁸³. De hecho, se ha denominado este medio como “sistema de propaganda integral” del PCE⁸⁴. El Altavoz del Frente, a través

⁷⁷ Fernández Higuero, «The Madrid Conservatory during the Spanish Civil War», 141, 149.

⁷⁸ *Ibidem*, 143.

⁷⁹ *Ibid.*, 144.

⁸⁰ Marco Antonio de la Ossa, «El Consejo Central de Música, paradigma de la política musical en la Guerra Civil Española», *Artseduca*, nº7 (enero de 2014): 1, 2.

⁸¹ Wenceslao Roces, “Orden nombrando para los cargos del Consejo Central de Música a los señores que se indican”, «Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes», *Gaceta de la República* nº176, 25 de junio de 1937, 1365.

⁸² Wenceslao Roces, “Orden admitiendo la dimisión del cargo de Secretario del Consejo Central de la Música a don Rodolfo Halffter Escriche”, «Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes», *Gaceta de la República* nº204, 23 de julio de 1937, 322.

⁸³ Javier Pérez López, «La música en las Brigadas Internacionales: las canciones como estrategia de guerra» (tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha, 2014), 129-131.

⁸⁴ Emilio Peral Vega, *Retablos de agitación política. Nuevas aproximaciones al teatro de la Guerra Civil española* (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2013), 76.

de su Sección de Artes Plásticas, fue precisamente el organismo que editó uno de los tres únicos documentos impresos que se han encontrado en el Fondo de la Fundación Joaquín Díaz: las 7 *Canciones Infantiles*, de 1937⁸⁵. Esta colección de partituras contó con la participación de compositores como José Moreno Gans y Salvador Bacarisse, y de poetas como Luis Cernuda. La penúltima canción, “Blanco y negro”, tiene texto de Juan Almela, y la música, una melodía muy sencilla con acompañamiento de piano, es de José Castro Escudero⁸⁶.

Carlos Palacio se había unido a la asociación de la Orquesta Filarmónica de Madrid, reforzando la afinidad por la causa republicana de esta agrupación durante la guerra. Por aquel entonces, aunque era relativamente desconocido, comentaría algunos fragmentos seleccionados de zarzuela con motivo del tercer concierto de la OFM, dedicado a la música española. Director de uno de los Coros Proletarios, fue estudiante en el Conservatorio de Madrid; tal vez fuera allí donde conoció a Castro Escudero⁸⁷. Carlos Palacio también llevaría a cabo un encargo del Partido Comunista Español: reunir músicos para componer un cancionero a partir de una selección de coplas de Luis de Tapia. Los convocados, entre los que se encontraba José Castro Escudero, fueron algunos de los jóvenes compositores más relevantes de su generación, cuyas carreras se verían determinadas por las duras condiciones de la guerra y los primeros años del Franquismo. Además de él, acudieron José Moreno Gans, Rodolfo Halffter, Salvador Bacarisse, Adolfo Salazar, Eduardo Martínez Torner, Enrique Casal Chapí y Julián Bautista⁸⁸. El propio Carlos Palacio participó con la canción “Compañías de Acero”, que alcanzó una considerable popularidad⁸⁹. Castro Escudero también figuró en el *Cancionero de las Brigadas Internacionales* editado por Ernst Busch en Barcelona junto a estos músicos y Rafael Espinosa⁹⁰. El nombre del compositor aparece por tanto unido al de este grupo, todos ellos, en palabras de Palacio, “compositores de prestigio”⁹¹. Sorprendentemente, en la *Historia de la música en España e Hispanoamérica* de Alberto González Lapuente, José

⁸⁵ Los otros dos documentos impresos del Fondo son el método para piano completo *Le Petit Clavier*, de Marthe Morhange-Motchane (jc1007, FJD) y el Himno de Riego, publicado por la Sección de Música de la Subsecretaría de Propaganda (jc1009, FJD).

⁸⁶ *7 Canciones Infantiles* (Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, entre 1936 y 1937), Biblioteca Digital Hispánica, 1 partitura ([17] p.): dib.; 30 cm; jc1010d, Fondo MB, FJD.

⁸⁷ Acker, «Orchestral Music in Madrid during the Spanish Civil War (1936-1939)», 93-95, 146.

⁸⁸ Durante su cargo como Comisario del Conservatorio de Madrid, José Castro Escudero solicitó al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes una copia para fines pedagógicos en el Centro de los tres volúmenes que Julián Bautista había presentado en sus oposiciones a la cátedra de Armonía del 8 de julio de 1936, destruidos en 1937 por un ataque de la aviación fascista. En Atenea Fernández Higuero, «La actividad del Conservatorio de Madrid durante la guerra civil (1936-1939) a través de su documentación administrativa» (Trabajo Fin de Máster, Universidad de Oviedo, 2012), 33.

⁸⁹ Pérez López, «La música en las Brigadas Internacionales», 131, 284.

⁹⁰ Viudas Camarasa, «La Extremadura de Alonso Zamora Vicente», 29-52.

⁹¹ Pérez López, «La música en las Brigadas Internacionales», 131.

Castro Escudero parece desligarse del resto de nombres, algunos también integrantes del Grupo de los Ocho de la Residencia de Estudiantes y alumnos brillantes del Conservatorio de Madrid. Parte de ellos aparece en listas de docentes en el Conservatorio (como Julián Bautista, profesor de Armonía) y en las de diversos premios (José Moreno Gans, 1928⁹²). El nombre de Castro Escudero no sale a relucir en momentos diferentes a los de su actividad como vocal en el Consejo Central de la Música y su participación en el *Cancionero* de Carlos Palacio, reflejados en el compendio de Lapuente⁹³. Otra designación del Ministerio de Instrucción Pública que incluyó a Castro Escudero fue la de la Comisión que designaba el acoplamiento de personal para la Orquesta Nacional de Conciertos. Ejerció esta función junto a dos compañeros del Consejo Central de Música (Bacarisse y Bautista), un representante de la Federación Española de la Industria de Espectáculos Públicos (U.G.T.) y otro del Sindicato Único de la Industria Cinematográfica y de Espectáculos Públicos (C.N.T.), todos ellos coordinados por Salvador Bacarisse⁹⁴.

Puede abrirse un paréntesis para fijar la atención sobre Bacarisse, en parte porque el compositor tuvo contacto con otros colectivos donde se puede rastrear la huella de José Castro Escudero. Un ejemplo es la Alianza de Intelectuales Antifascistas por la Defensa de la Cultura (AIA⁹⁵). Junto a personalidades como Enrique Casal Chapí o Rodolfo Halffter, Bacarisse perteneció al ala musical de la Alianza que trató de “tomar las riendas de la música en la II República de la guerra”⁹⁶. Inmediatamente después del estallido de la Guerra Civil, la AIA se había constituido en Madrid. Esta agrupación era reflejo de una tendencia europea hacia la colectividad intelectual que afectó también a los movimientos estudiantiles a principios de la década de 1930 y que se intensificó con el auge de las ideologías (fascista y comunista, fundamentalmente⁹⁷). A través de la publicación *El Mono Azul*, sus miembros -entre los que se incluyeron Rafael Alberti, María Teresa León, María Zambrano o Luis Cernuda- tomaron una posición activa con una concepción pragmática de la intelectualidad en tiempos de guerra bajo

⁹² Sopeña Ibáñez, *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, 238, 251.

⁹³ Jorge de Persia, «Del modernismo a la posmodernidad», en *Historia de la música en España e Hispanoamérica 7: la música en España en el siglo XX*, ed. por Alberto González Lapuente (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2013), 93, 95.

⁹⁴ “Orden disponiendo se reúna en Madrid, el día 11 del corriente, la Comisión que ha de proceder el acoplamiento del personal de la Orquesta Nacional de Conciertos, presidida por don Salvador Bacarisse Chinoria”, Wenceslao Roces, «Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes», *Gaceta de la República* n°338, 4 de diciembre de 1937, 909.

⁹⁵ Carredano, «Republicans as Well as Musicians», 265-266.

⁹⁶ Marco Antonio de la Ossa Martínez, «El Consejo Central de Música, paradigma de la política musical en la Guerra Civil Española», 5.

⁹⁷ Claudia Gago Martín, «La Alianza de Intelectuales Antifascistas: Defensa de la cultura y derechos humanos en la guerra civil española», 122.

un prisma ideológico, pues la mayoría de sus componentes serían miembros del PCE. Castro Escudero no se encontraba entre sus responsables, pero encaja en este perfil donde eran habituales los miembros de la comunidad educativa universitaria y elemental⁹⁸. Así, la AIA se implicó directamente en la educación cultural de la retaguardia republicana a través de iniciativas como las Guerrillas de Teatro, con una concepción pedagógica “por y para el pueblo” afín a los preceptos de la II República que impulsaron iniciativas como las ya citadas Misiones Pedagógicas. La defensa de la cultura y el acceso a ella para todos los estratos sociales era la máxima que perseguía este grupo, forzado al exilio tras el triunfo golpista⁹⁹.

La Junta Nacional de Música precedió al Consejo Central de la Música como organismo administrador en procesos que involucraban la vida musical de la II República, y Salvador Bacarisse había sido su portavoz, gozando de una considerable influencia política. A medida que se aproximaba el fin de la guerra, esta influencia se incrementó y Bacarisse recibió el encargo de dirigir la temporada oficial de Arte Lírico en el Teatro del Liceo, algo para lo que el compositor alegó no tener tiempo; no obstante, sí asumió la vicepresidencia del Consejo Central de la Música donde trabajó con Castro Escudero¹⁰⁰. Todo ello parece demostrar cierta estabilidad en su relevancia política: no en vano apuntaba María Palacios (y antes, Adolfo Salazar) que Salvador Bacarisse representó la vida musical moderna en Madrid en la década de 1930, tomando el relevo de Ernesto Halffter¹⁰¹. Su relación con José Castro Escudero parecía trascender lo estrictamente profesional; en el apartado dedicado a la música del Fondo MB se puede observar una posible amistad entre ambos.

Arquetipo de la organización política musical en la II República, el Consejo Central de la Música estaba involucrado en todos los aspectos musicales del país, lo que provocó algunas reticencias entre entidades como el Conservatorio o la SGAE, que veían amenazada su potestad¹⁰². La creación de este organismo puede entenderse como una adaptación de la música al contexto bélico, que se articuló a través de diferentes propuestas de acción como las ediciones musicales del Consejo Central. Entre sus publicaciones se encontrarían algunos de los compositores ya mencionados (Bacarisse, Julián Bautista, Conrado del Campo, o Robert

⁹⁸ El llamamiento al trabajo colectivo que impregnaba el fuerte contenido ideológico de la AIA también puede observarse en el artículo de Castro Escudero acerca de la situación del Conservatorio de Madrid en 1932, cuyos detalles se comentarán más adelante.

⁹⁹ Gago Martín, «La Alianza de Intelectuales Antifascistas», 125, 131-135.

¹⁰⁰ Carredano, «Republicans as Well as Musicians», 265-266.

¹⁰¹ María Palacios, «(De)construyendo la música nueva en Madrid en las décadas de 1920 y 1930», *Revista de musicología*, vol. 32, n°1 (enero de 2009): 509.

¹⁰² De la Ossa, «El Consejo Central de Música», 4.

Gerhard). Generalmente, los autores de las ediciones eran compositores afines a la causa republicana, aunque hubo alguna sorprendente excepción, como Joaquín Turina, aliado del bando sublevado¹⁰³.

Francisco Abad publicó una serie de adiciones al *Diccionario de Lingüística de la Escuela Española* en 2005, que incluía noticias inéditas sobre algunas actividades del Centro de Estudios Históricos a raíz de las noticias del proceso depuratorio al que fue sometido su antiguo director, Rafael Lapesa¹⁰⁴. Abad incluye parte de las declaraciones de Lapesa, que dirigió el Centro desde el 27 de enero de 1937 hasta octubre de 1938 y que tuvo que enfrentarse al interrogatorio del bando sublevado. En él testifica cómo, antes de ejercer su cargo, un grupo de catedráticos asaltó el Centro justificándose en la necesidad de purgar la Junta para Ampliación de Estudios de “elementos derechistas”, aunque fue detenido por el ministro Francisco Bamés. Poco después, en otoño de 1936, se constituyó el Frente Popular de la Junta para Ampliación de Estudios. Fue Lapesa quien pensó en José Castro Escudero para gestionar el Batallón desarmado “Félix Barcena” con idea de proteger el Centro “a fin de evitar que entraran allí evacuados o milicias”¹⁰⁵. Castro Escudero era, junto con Felipe Sierra, el único representante del Frente Popular dentro de la Junta¹⁰⁶. Si bien los datos sobre su etapa de formación como compositor en el periodo de juventud y al inicio de la Guerra no han trascendido, informa de lo que parece una gran facilidad de Castro Escudero para acceder a puestos administrativos relacionados con la música, de fuerte carácter político, al menos, en su ejercicio en España. En este punto, es necesario destacar de nuevo el vaciado del archivo del RCSMM realizado por Atenea Fernández Higuero, que ha arrojado luz sobre valiosos datos de carácter administrativo relacionados con las actividades de José Castro Escudero en el Conservatorio. A continuación, se establecerá un orden cronológico de los datos constatados por Fernández Higuero y aquellos que han podido recabarse a partir del estudio del Fondo MB y de investigaciones más recientes.

¹⁰³ De la Ossa, «El Consejo Central de Música», 11.

¹⁰⁴ Francisco Abad, «Adiciones al *Diccionario de Lingüística de la Escuela Española* y otras notas sobre la Escuela Pidalina», *Epos: Revista de filología*, nº20-21 (2004-2005): 55-68.

¹⁰⁵ Abad, «Adiciones al *Diccionario de Lingüística de la Escuela Española*», 61.

¹⁰⁶ Antonio Viudas Camarasa, «La Extremadura de Alonso Zamora Vicente», 37.

1.1. De alumno a Comisario. José Castro Escudero en el Conservatorio de Madrid

La tesis doctoral de Gemma Pérez Zalduondo sobre la música en la España franquista mediante su documentación legislativa señalaba el Conservatorio de Madrid como una de las primeras instituciones en reorganizarse musicalmente a través de comisiones¹⁰⁷. La designación de la Dirección General de Bellas Artes de José Castro Escudero como Comisario del Conservatorio el 22 de octubre de 1936 podría entenderse como un claro reflejo de ello. Una noticia publicada a través de la *Gaceta de Madrid* en enero de 1937 informaba de que Wenceslao Roces, Director general de Bellas Artes, había resuelto que Castro Escudero “lleve consigo toda función directiva y gratificaciones correspondientes” al Conservatorio, ya que aún no se había determinado su sueldo¹⁰⁸. Así, a través de este cargo, Castro Escudero asumió las funciones de la dirección del centro, antes ejercidas por Emilio Thuillier ante la ausencia del director, Antonio Fernández Bordas. La última noticia que se conserva de Bordas fue una reclamación de José Castro Escudero para que devolviera las llaves al Centro en julio de 1936. En otro de los documentos, se comunicó al Comisario la designación del Secretario Interino, probablemente Emilio Alonso, de manera “accidental” ante la ausencia del verdadero Secretario, que era en ese momento Julián Bautista. El documento número 34 contiene la defensa del Comisario ante la Dirección General de Bellas Artes justificando las gratificaciones de Emilio Alonso, ante las sospechas de un nombramiento irregular. La exposición, que debía presentarse a la Ordenación de Pagos de 1938, fue fruto de las exigencias del Habilitado del Ministerio de Instrucción Pública y Sanidad Cayetano Álvarez Olivares: ni ese cargo ni el de Cajero Contador, que también ostentaba Emilio Alonso, contaban con sueldos asignados por los Presupuestos del Estado. Castro Escudero defendió los pagos argumentando que Alonso cobraba lo que correspondía a los docentes a los que estaba sustituyendo. Se desconoce si se vio obligado a la devolución del importe¹⁰⁹.

“Lo cierto es que buena parte de las intervenciones de José Castro Escudero estuvieron salpicadas por la polémica”, señalaba Fernández Higuero¹¹⁰. El curso de 1936-1937 se

¹⁰⁷ Gemma Pérez Zalduondo, “Conclusiones generales: d) Enseñanza profesional de la música, 1. Conservatorios y enseñanzas musicales”, en «Música en España durante el franquismo a través de la legislación» (tesis doctoral, Universidad de Granada, 2003).

¹⁰⁸ Wenceslao Roces, «Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes - Órdenes», *Gaceta de la República* nº28, 28 de enero de 1937, 550.

¹⁰⁹ Documento nº 34 (29 de enero de 1938), archivo del RCSMM, consultado en Fernández Higuero, «La actividad del Conservatorio de Madrid durante la guerra civil (1936-1939)», 34-36.

¹¹⁰ Fernández Higuero, «La actividad del Conservatorio de Madrid durante la guerra civil (1936-1939)», 41.

suspendió y la Presidencia del Consejo de Ministros anuló los derechos de los funcionarios. El Conservatorio había recibido la orden de la creación de un Comité del Frente Popular, en parte integrado por el alumnado, entre el que se encontraba aún José Castro Escudero. En un primer momento, el Comité cumplía una función únicamente musical, con propuestas que transmitía al Ministerio de Instrucción. No obstante, ante la ausencia de su presidente, Bartolomé Pérez Casas, pasó a ser un organismo “depurador” del profesorado. En el bando sublevado, por otra parte, el proceso de depuración franquista también fue especialmente minucioso y estricto en el ámbito educativo¹¹¹. Julio Gómez, integrante del Comité y Bibliotecario del Conservatorio, contaría en su defensa ante ese proceso de depuración franquista que un grupo armado de alumnos afiliados a la Asociación Profesional de Estudiantes del Conservatorio se “apoderó” del centro¹¹². El organizador principal de la Asociación fue José Castro Escudero, y probablemente, sus integrantes serían los mismos que iban a formar parte del Comité del Frente Popular poco después, de manera que el futuro Comisario pudo tener mucho que ver con esto. En su etapa de estudiante en la APEC, Castro Escudero había propuesto en el claustro de junio de 1931 que la Asociación se ligara a la Federación Universitaria de Estudiantes (FUE). Esta iniciativa fue defendida por Conrado del Campo ante los reparos de Fernández Arbós, José Forns y Sánchez Puertas, que ponían en duda la madurez de los estudiantes a la hora de transmitir quejas y propuestas al Ministerio o, incluso, temían que solicitaran la cesión injustificada de algún profesor¹¹³. La FUE, que estaba en activo desde la última etapa de la dictadura de Primo de Rivera, había logrado recientemente la representación oficial del alumnado en los claustros universitarios. Con la llegada de la SEU fascista, la Federación se politizó apoyando los valores de la II República, y aunque se convirtió en clandestina en la Guerra Civil, continuó exiliada hasta 1946 en París y México¹¹⁴. Cabe preguntarse si José Castro Escudero seguiría en contacto con sus actividades una vez instalado en la capital francesa.

El nuevo Comisario apoyaba métodos polémicos para respaldar sus iniciativas. Con la desamortización de los inmuebles que habían pertenecido a la Compañía de Jesús, insinuó la posibilidad de incendiar el edificio para conseguir los locales propiedad de los Luises, que

¹¹¹ Contreras Zubillaga, «Un ejemplo del reajuste del ámbito musical bajo el franquismo», 570.

¹¹² Beatriz Martínez del Fresno, *Julio Gómez. Una época de la música española* (Madrid: ICCMU, 1999), 380.

¹¹³ Acta del 24 de octubre de 1932, Libro de actas del Claustro 1930-1045, p. 170, archivo del RCSMM. Este documento se ha consultado a través de Fernández Higuero, «La actividad del Conservatorio de Madrid durante la guerra civil (1936-1939)», 40, 41.

¹¹⁴ Portal de Archivos Españoles, “Institución - Federación Universitaria Escolar,” Ministerio de Cultura y Deporte, Gobierno de España, <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/32113> .

acabarían convirtiéndose en el nuevo emplazamiento para el Conservatorio hasta el final de la guerra¹¹⁵. Ya en 1932, Castro Escudero había denunciado en *El Imparcial* la carencia de un edificio propio para el Conservatorio de Madrid desde que el Teatro Real fuera declarado en estado ruinoso. No obstante, su queja se centraba en una dura crítica hacia algunos profesores y hasta a los propios alumnos (y alumnas), aunque también elogiaba a los profesores competentes que nada tenían que envidiar, en su opinión, a los foráneos. El artículo es relativamente amplio y reitera un llamamiento al trabajo colectivo. Se han tratado de extraer los fragmentos esenciales:

Es triste lo que en el Conservatorio sucede, y es más triste aún si se piensa que en él existen magníficos catedráticos -artistas y pedagogos-, a prueba de toda competencia que puedan desear los aficionados a asomarse a las ventanas del extranjero, sin conocer lo que hay en España, o en el Conservatorio de Madrid [...] (aunque) olvida que existe un Claustro, una colectividad. [...] Pero al lado de este profesorado [...] existe un sector de profesores que dejan mucho que desear [...] (Y el alumnado) está integrado, casi en su totalidad, por señoritas que estudian música por complacer a sus familias, porque es de buen tono, o por esa ridícula y anticuada costumbre de que todas las señoritas de “alguna posición” tenían que ser profesoras de piano [...] tuvieran o no vocación para el arte. [...] (Otros son) estudiantes de viento, educandos de las bandas militares que por su especial situación no pueden distinguirse como rebeldes [...] (y) hay, además, una tercera parte que estudian música por vocación. [...] A éstos les ocurre como a los profesores dignos a que anteriormente nos referimos; viven para su trabajo personal, y olvidan la colectividad¹¹⁶.

Este artículo ocupó el tema principal de la primera reunión de la Asociación junto a los profesores del Conservatorio que, indignados, exigían una sanción contra el que años más tarde sería Comisario. A su defensa salió uno de sus discípulos, Manuel Lazareno, presidente de la Asociación¹¹⁷.

¹¹⁵ El edificio estaba situado en la Calle Zorrilla, 2, en Madrid. En Esteve y Víctor Pliego de Andrés, ed., «Galería de Directores y Directoras del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid 1831-2019», 39; Fernández Higuero, «La actividad del Conservatorio de Madrid durante la guerra civil (1936-1939)», 41.

¹¹⁶ José Castro Escudero, «Lo que ocurre en el Conservatorio de Música y Declamación», *El Imparcial*, 26 de noviembre de 1932, 6.

¹¹⁷ «Acta de 27 de diciembre de 1932», Libro de actas del Claustro 1930-1945, pp. 182-188, archivo del RCSMM, consultado en Fernández Higuero, «La actividad del Conservatorio de Madrid durante la guerra civil (1936-1939)», 42.

En cuanto a las ocupaciones musicales, es cierto que los años de la guerra en el centro parecen haber estado marcados por la inactividad que Sopeña comentaba en su libro¹¹⁸. Una excepción fueron los cursillos de 1937 y 1938, actividad coordinada entre Madrid, Valencia y Murcia en los que se impartieron las asignaturas de Conjunto instrumental, Conjunto vocal, Instrumentación y Composición coral e Historia de la Música. José Castro Escudero se encargó de organizar cada asignatura de acuerdo con las “misiones musicales”. Estos cursillos también significaban la demanda de personal, y es que, ante el inminente riesgo de despidos, Valeriano Bustos pretendía mantener al máximo número de docentes y personal de administración que le fuera posible¹¹⁹. Esto lleva nuevamente a la cuestión de ese “cuerpo depurador” en el que parecía haberse convertido el Comité del Frente Popular, reflejo de lo que Contreras Zubillaga entendía como un paso de la sanción a la acción preventiva por parte del gobierno republicano¹²⁰. Julio Gómez señaló en su interrogatorio directamente al Comité como responsable de las depuraciones, algo probable a pesar de que, como señala Fernández Higuero, pudiera exagerar dadas las circunstancias de su testimonio. Fuera de la APEC, pero dentro de la Federación de Trabajadores de la Enseñanza, Castro Escudero poseía armas en el centro y posiblemente estuviera involucrado en estos sucesos¹²¹. De todas formas, con respecto a sus funciones como Comisario, Gómez comentaba en una misiva a su familia que Castro Escudero quizá tuviera menos influencia de la que él consideraba¹²². La mayor parte de las depuraciones fueron una orden directa del gobierno para apoyar el “aparato ideológico del Estado¹²³”. Quizá más como peón que como artífice, caben pocas dudas de su intervención si se tiene en cuenta que “Castro Escudero no era muy querido en el Conservatorio, quizá debido a que había pasado de ser un alumno del centro a señalar las destituciones”¹²⁴. Aunque dentro de la AIA denunció a varios profesores, es importante subrayar que no se han conservado informes que ratifiquen la responsabilidad directa de los alumnos en los despidos¹²⁵. El Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes envió solicitudes de reingreso en el cargo de docencia en el Conservatorio en 1937, pero solo 18 profesores mantuvieron su puesto; y en agosto de 1939, de la plantilla de 51 docentes de 1936, solo se mantenían 2: Valeriano Bustos y Emilio Alonso, sustituto del Comisario¹²⁶. El paso de José Castro Escudero de las aulas a la administración fue

¹¹⁸ Sopeña Ibáñez, *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, 159.

¹¹⁹ Fernández Higuero, «La actividad del Conservatorio de Madrid durante la guerra civil (1936-1939)», 69-72.

¹²⁰ Contreras Zubillaga, «Un ejemplo del reajuste del ámbito musical bajo el franquismo», 573.

¹²¹ Fernández Higuero, «The Madrid Conservatory during the Spanish Civil War», 149.

¹²² Fernández Higuero, «La actividad del Conservatorio de Madrid durante la guerra civil (1936-1939)», 47.

¹²³ Fernández Higuero, «The Madrid Conservatory during the Spanish Civil War», 149.

¹²⁴ Fernández Higuero, «La actividad del Conservatorio de Madrid durante la guerra civil (1936-1939)», 46.

¹²⁵ Fernández Higuero, «The Madrid Conservatory during the Spanish Civil War», 148, 151.

¹²⁶ Fernández Higuero, «La actividad del Conservatorio de Madrid durante la guerra civil (1936-1939)», 46-52.

evidentemente brusco y la intervención del gobierno es clara, algo que tal vez puede ayudar a comprender su distancia con otros compositores de su generación. Bien es cierto que, además, solamente tres alumnos, discípulos de Conrado del Campo, finalizaron los estudios reglados en el Conservatorio de Madrid: Salvador Bacarisse, Fernando Remacha y Julián Bautista¹²⁷. Como se ha mencionado, se desconoce el proceso formativo de Castro Escudero y, por tanto, parece evidente que las circunstancias que le condujeron a su puesto de Comisario estuvieron relacionadas con su participación en la FUE, con la iniciativa de la Asociación Profesional de Estudiantes del Conservatorio y con su afiliación al Partido Comunista¹²⁸.

Se conserva una nota de la Asociación Profesional de Estudiantes del Conservatorio de agosto de 1932, donde su autor, el secretario de la Asociación, expresa su disgusto ante “la intromisión en la reorganización de la enseñanza de arte industrializado”. Los alumnos reivindicaban total independencia para decidir sobre su educación, aunque bajo las directrices del Ministerio de Instrucción Pública o la Junta Nacional de Música y Teatros, y “siempre que se tenga en cuenta las conclusiones del compañero José Castro Escudero, que hicieron suyas los escolares de Madrid, Valencia y Málaga en el Congreso Extraordinario para la Reforma de la Enseñanza”¹²⁹. Castro Escudero es el primer nombre que puede leerse en las firmas de esta nota del diario *Luz*. Son varias las referencias al congreso del que el secretario de la Asociación hablaba este diario, pues la F.U.E. envió una nota de prensa a distintos periódicos advirtiendo de su celebración y animando a cualquier estudiante cuyos derechos viera vulnerados a que formara parte de las juntas¹³⁰. La nota también desestimó ciertas solicitudes contrarias a los planes que había establecido el ministro de Instrucción Pública a partir de las propuestas de varias facultades. En noviembre de 1932, la mencionada columna escrita por José Castro Escudero para *La Libertad* era una auténtica declaración de intenciones desde su liderazgo en la APEC. En el seno de la Asociación, abogaba por una revolución estudiantil, haciéndose eco de las palabras de su compañero Eduardo Ibarra y Rodríguez. A través de *Compluto*, Castro Escudero deseaba reflejar el objetivo principal de esta reforma, la “colaboración entre profesores y alumnos: he aquí la revolución que destruye aquellos dos planes francamente

¹²⁷ Persia, «Del modernismo a la posmodernidad», 57.

¹²⁸ Martínez del Fresno, *Julio Gómez. Una época de la música española*, 380.

¹²⁹ *Íbid.* Nótese el detalle de que entre paréntesis, junto al nombre de la Asociación, se relaciona directamente a esta con la F.U.E.. En Enrique Roa, «Nota de la Asociación Profesional de Estudiantes del Conservatorio (F.U.E.)», *Luz*, 13 de agosto de 1932, 5. Sobre la participación de Castro Escudero en la comisión organizadora de la Asociación de Alumnos de Bellas Artes, véase «Confederación Iberoamericana de Estudiantes de Bellas Artes», *La Libertad*, 25 de noviembre de 1931, 8.

¹³⁰ «Una nota de la F.U.E.», *La Voz*, 6 de noviembre de 1931, 3. Véase también la misma nota en: *La Libertad*, 6 de noviembre de 1931, 6; *Crisol*, 6 de noviembre de 1931, 8, 9.

definidos, recortados como dos manchas de color litografiadas [...] (para que ya no) se pueda señalar donde comienza el profesor y dónde termina el alumno”¹³¹. El planteamiento de Castro Escudero, por tanto, era diluir cualquier cadena de mando del profesor al alumno, y esto desembocaría en consecuencias drásticas con su nombramiento como Comisario. Llama la atención que quisiera reflejar esa nueva organización horizontal en el Conservatorio y las universidades en la propia estructura de la revista; evitaba superponer las ideas de unos miembros de la APEC a otros. El Congreso se celebró el 8 de noviembre¹³². Un vistazo a la prensa que reflejaba estas organizaciones estudiantiles da idea de un vivo ambiente reformista entre el alumnado. Cuatro días antes del Congreso, Federico Landrove Moíño apoyaba la iniciativa estudiantil por un cambio en la enseñanza en el seno de la II República¹³³. Las noticias posteriores que se conservan sobre el desarrollo del congreso ya dan muestras de la pretensión de una depuración del profesorado, que Joaquín Garrigues secundaba, aunque alertaba de los peligros de dejar esta labor en manos de los estudiantes (de quienes subraya, por otra parte, grandes virtudes¹³⁴). José Castro Escudero acabaría abandonando la Asociación en 1934, tan solo un año antes de ingresar en el Centro de Estudios Históricos junto a Eduardo Martínez Torner¹³⁵.

El Centro de Estudios Históricos se había constituido como un organismo de una intensa actividad musical, también promovida desde junio de 1937 por el Consejo Central de Música, que buscaba, entre otros objetivos, estimular la investigación musicológica¹³⁶. Aquel mismo año se celebraba en París la Exposición Universal; el nombre de Castro Escudero aparecía en la lista de asistentes, aunque fue posteriormente tachado. Por tanto, probablemente no asistiera a las actividades del pabellón español en el que Agapito Marazuela y su grupo de danzantes de Segovia se alzaron como protagonistas indiscutibles¹³⁷. En 1916, Eduardo Martínez Torner inició sus funciones en el Centro, cuyo personal se trasladaría a Valencia poco

¹³¹ Castro Escudero, «Compluto», *La Libertad*, 8.

¹³² «Congreso de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos», *La Libertad*, 8 de noviembre de 1931, 6. Incluyó el discurso de Miguel de Unamuno. En «En la Universidad Central se inaugura el curso convocado por la U.F.E.H. para tratar de la reforma de enseñanza», *Heraldo de Madrid*, 9 de noviembre de 1931, 7.

¹³³ Federico Landrove Moíño, «La estudiantina española ha visto claro», *El Sol*, 4 de noviembre de 1931, 1.

¹³⁴ Joaquín Garrigues, «Ante el magno congreso de la U.F.E.H.. El vicerrector de la Universidad Central y Catedrático de la Facultad de Derecho don Joaquín Garrigues y la reforma de la enseñanza», *El Sol*, 11 de noviembre de 1931, 3.

¹³⁵ Fernández Higuero, «La actividad del Conservatorio de Madrid durante la guerra civil (1936-1939)», 42.

¹³⁶ De la Ossa, «El Consejo Central de Música, paradigma de la política musical en la Guerra Civil Española», 1.

¹³⁷ Martínez del Fresno, «“Un spectacle guerrier”. Traditional Dance in the Spanish Pavilion at the International Exhibition in Paris (1937)», 297, 306.

después¹³⁸. Ya totalmente consagrado en su labor de folclorista, comenzó a trabajar en la disciplina de Prácticas de Folklore (sic), sección de la que sería director en 1932 y en la que ingresaría en 1935 José Castro Escudero¹³⁹. Habían pasado doce años desde de la publicación del *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, y sus investigaciones habían elevado a Torner a la categoría de “maestro de los estudios folklóricos españoles”¹⁴⁰.

Tal vez la mejor pista para comprender el camino que tomó José Castro Escudero en sus composiciones, arreglos y transcripciones sea precisamente Eduardo Martínez Torner, como podrá observarse a lo largo de este trabajo. La admiración que el madrileño debía profesar al renombrado folclorista se destila de la naturaleza del material del Fondo, no solo en el aspecto musical, sino también en los manuscritos inéditos que contiene¹⁴¹. De su trabajo “codo con codo” da noticias una carta que Manuel Sanchis Guarner escribió a Lorenzo Rodríguez-Castellano en 1951: “[...]ya tenemos asignado despacho en Medinaceli, en la misma habitación que *in illo tēmpore* ocuparon Torner y Castro Escudero¹⁴² [...]”. El CEH se había trasladado entre 1928 y 1931 a la calle Duque de Medinaceli, 4¹⁴³. El aprecio de Castro Escudero por Torner le llevó a mencionarle en una carta que, aunque no pertenece al Fondo, resulta de gran interés para tratar de reconstruir una etapa de su vida. La Secretaría de Relaciones Exteriores de México digitalizó para su libre consulta una serie de solicitudes de intelectuales españoles que querían emigrar a México. A pesar de que Castro Escudero llegó rápidamente París, parece que su primer deseo era marcharse al país latinoamericano, donde las políticas con respecto a los refugiados eran considerablemente más favorables¹⁴⁴. No tuvo suerte, a pesar de que las acciones de Juan Negrín incluyeron la creación del Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles (SERE) y más adelante Indalecio Prieto fundaría la Junta de Ayuda a Refugiados

¹³⁸ José Antonio Gómez Rodríguez, «La obra (etno)musicológica de Eduardo Martínez Torner», en *Conferencias homenaje a Eduardo Martínez Torner* (Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos, 2006), 90.

¹³⁹ Joaquín Díaz González, «Una atribución intencionada» (manuscrito inédito, 20 de mayo de 2022), archivo de Microsoft word, 1.

¹⁴⁰ Modesto G. Cobas, «Prólogo», en Eduardo Martínez Torner, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* (Madrid: Establecimiento tipográfico Nieto y compañía, 2ª edición, 1971), 21.

¹⁴¹ Las particularidades de todo ello se comentarán en el segundo capítulo, dedicado al Fondo MB, así como algunos detalles de las colaboraciones entre ambos músicos durante su paso por el Centro de Estudios Históricos.

¹⁴² Santi Cortés, ed., *La historia interna del Atlas Lingüístico de la Península Ibérica (ALPI). Correspondencia (1910-1976)* (Valencia: Universitat de València, 2009), 197.

¹⁴³ José María López Sánchez, *Heterodoxos españoles. El Centro de Estudios Históricos, 1910-1936* (Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2006), 100.

¹⁴⁴ Serge Salaün, «El exilio literario en Francia: el *Boletín* de la Unión de Intelectuales Españoles», *Actas del primer Congreso Internacional sobre el exilio literario español de 1939* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002), <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcj67d9>; Carredano, «Republicans as Well as Musicians», 247.

Españoles (JARE)¹⁴⁵. Aquellas solicitudes fueron enviadas al Secretario General de la Junta de Cultura Española, Juan Larrea, con sede en París¹⁴⁶. Entre las 195 cartas, se han podido hallar dos manuscritas de José Castro Escudero que ofrecen las primeras noticias del recién emigrado ex Comisario en abril de 1939, apenas cuatro días después del cese de sus funciones en el Conservatorio de Madrid. Ambas las escribe desde Varetz. Una de ellas indica que quizá el propio Juan Larrea se hubiera puesto en contacto previamente con él, lo que sugiere la posibilidad de una tercera carta perdida. La misiva resulta esclarecedora: Castro Escudero se excusaba ante él, puesto que no podía ofrecerle más documentación personal para su exilio a México que “una cédula personal, un pasaporte del Ministerio de Estado expedido en Figueras y sin visar y el documento de salida del campo de concentración”¹⁴⁷. Por tanto, Castro Escudero pasó una brevísima temporada en un campo de concentración, a pesar de que en los archivos del CIDA no se ha encontrado ningún documento que lo atestigüe¹⁴⁸. La revisión de las numerosas listas del PARES de los campos de concentración franceses tampoco ha revelado el nombre de José Castro Escudero¹⁴⁹. La carta data de 6 de abril de 1939. Sin embargo, uno de los informes que Ballesteros donó al RCSMM da noticias sobre la existencia de un certificado de la Association des Internés Politiques du Camp du Vernet que poseía Castro Escudero¹⁵⁰. Cabe pensar que el campo al que lo destinaron fuera, por tanto, el de Vernet d’Ariège; sin embargo, en la actualidad no se conserva ningún documento de su ingreso en este campo, como ha podido informar el responsable de su archivo¹⁵¹.

La otra carta, que, como se ha comentado, saca a relucir el nombre de Torner, es anterior: está fechada el 1 de abril de 1939. Castro Escudero mandaba adjunto un formulario para la tramitación de su viaje a México que no se ha conservado, y, además, indicó que se había recibido en Varetz un cuestionario idéntico para Eduardo Martínez Torner. Escudero respondió que no estaba con él, y que posiblemente su compañero estuviera en “los campos de

¹⁴⁵ El nombre de Castro Escudero aparece entre los músicos de la lista de Fernando Gamboa, cuyo compromiso fue especialmente activo en la evacuación de refugiados españoles. La Junta de Cultura Española había intentado ayudar a 27 músicos españoles a viajar a México, pero solo 7 lo consiguieron. En Carredano, «Republicans as Well as Musicians», 254-255, 275.

¹⁴⁶ Memórica, “Cédula - Exilio español, Secretaría de Relaciones Exteriores”, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, Gobierno de México, <https://memoricamexico.gob.mx/swb/memorica/Cedula?oId=33Mcr28BKx7cnKFKHfk7>.

¹⁴⁷ *Ibidem*, 129, 130, <https://memoricamexico.gob.mx/swb/memorica/Cedula?oId=33Mcr28BKx7cnKFKHfk7>.

¹⁴⁸ Centro de Información Documental de Archivos (CIDA), “Campos de refugiados”, Ministerio de Cultura y Deporte, <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/centros/cida/4-difusion-cooperacion/4-2-guias-de-lectura/guia-exilio-espanol-1939-archivos-estatales/campos-de-refugiados.html>.

¹⁴⁹ Portal de Archivos Españoles (PARES), “Campos de concentración”, Ministerio de Cultura y Deporte, Gobierno de España, <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/99688>.

¹⁵⁰ jc1582, Fondo MB, FJD, 37.

¹⁵¹ Comunicación personal, 25 de mayo de 2022.

San Cipryen (sic.) o Argèles, y bastante mal de salud lo que le comunico por si fuese posible hacer algo por él¹⁵²”. Así era: su antiguo colega se encontraba en el campo de Argèles-sur-Mer¹⁵³. Se sabe que la intervención que sacó a Eduardo Martínez Torner del campo no fue la de Castro Escudero, sino la del ex Primer Ministro británico David Lloyd George, que lo reclamaba para impartir la Cátedra de Música Española en la Universidad de Cambridge. El político, gran erudito, había conocido el folclore gallego y asturiano a través de la obra de Torner¹⁵⁴. Su nombre tampoco aparece en la lista del CIDA de dicho campo ni en la del PARES, aunque en este último archivo sí se indica que estuvo internado al sur de Francia, donde habría compuesto su “Himno a los Refugiados Españoles”¹⁵⁵.

[Carta 1]

Sr. D. Juan Larrea

París

Estimado amigo:

He demorado unos días mi contestación a su atentísima de 1º de corriente debido a una indisposición que me ha retenido en cama unos días.

Mi única documentación personal que pueda interesar al objeto del viaje a México consiste en una cédula personal, un pasaporte del Ministerio de Estado expedido en Figueras y sin visar y el documento de salida del campo de concentración.

Rogándole me perdone esta omisión en mi carta queda de Vd. afectísimo amigo

José Castro Escudero
Varetz, 6-4-39

[Carta 2]

Sr. D. Juan Larrea

París

Muy Sr. Mío y amigo:

¹⁵² Memórica, “Cédula - Exilio español, Secretaría de Relaciones Exteriores”, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, Gobierno de México, 131, 132, <https://memoricamexico.gob.mx/swb/memorica/Cedula?oId=33Mc28BKx7cnKFKHfk7> .

¹⁵³ José Antonio Gómez Rodríguez, «La obra (etno)musicológica de Eduardo Martínez Torner», 94.

¹⁵⁴ José Antonio Gómez Rodríguez, «La obra (etno)musicológica de Eduardo Martínez Torner», 94-97.

¹⁵⁵ Portal de Archivos Españoles (PARES), “Persona - Martínez Torner, Eduardo (1888-1955)”, Ministerio de Cultura y Deporte, Gobierno de España, <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/159861> .

Adjunto instancia al Excelentísimo Sr. Embajador de Méjico en París y cuestionario que amablemente me remite como Secretario de la Junta de Cultura Española, rogándole su tramitación pertinente por lo que quedo agradecido.

Aquí se ha recibido el mismo cuestionario dirigido a Eduardo Martínez Torner; dicho compañero no se encuentra aquí, parece ser está en los campos de San Cipryen (sic.) o Argeles y bastante mal de salud lo que le comunico por si fuese posible hacer algo por él.

Queda de Vd. Afectísimo amigo
José Castro Escudero

Varetz 1 abril 1939

1.2. París

No se tiene referencia de cómo llegó José Castro Escudero a París, pero en 1940, ya instaurado el régimen de Vichy y con Francia ocupada por las fuerzas de la Alemania nazi, su situación comenzó a complicarse. Los documentos digitales enviados a la FJD revelan diversos acontecimientos con relación a un proceso judicial al que se sometió. Entre ellos, una sentencia del Tribunal Militar francés con fecha del 6 de febrero del año 1941 acusa a Castro Escudero, entre otros nombres, de cometer “actos susceptibles de perjudicar la defensa nacional”. De él solo se especifica que se desconoce su profesión; y quedan revelados los nombres de sus padres, Pedro Castro y Florentina Escudero¹⁵⁶. No se sabe nada más acerca de sus posibles parientes, a excepción de una carta conservada en el Fondo MB dirigida a su sobrina, Mari Flor, que nunca llegó a enviar. La escribió desde París en el año 1955, y sugiere la posibilidad de que hubiera mantenido contacto con su familia en España. La carta incluía una canción compuesta para ella, aparentemente aún muy pequeña, con la que parecía querer enseñarle a solfear (figura 2). El nombre de “Manola” también aparece como dedicatoria en uno de sus escritos¹⁵⁷.

¹⁵⁶ "Actes susceptibles de nuire à la défense nationale", trad. propia, jc1582, documento en pdf, FJD, 24.

¹⁵⁷ José Castro Escudero, *Música y literatura*, manuscrito inédito, jc1458, Fondo MB, FJD.

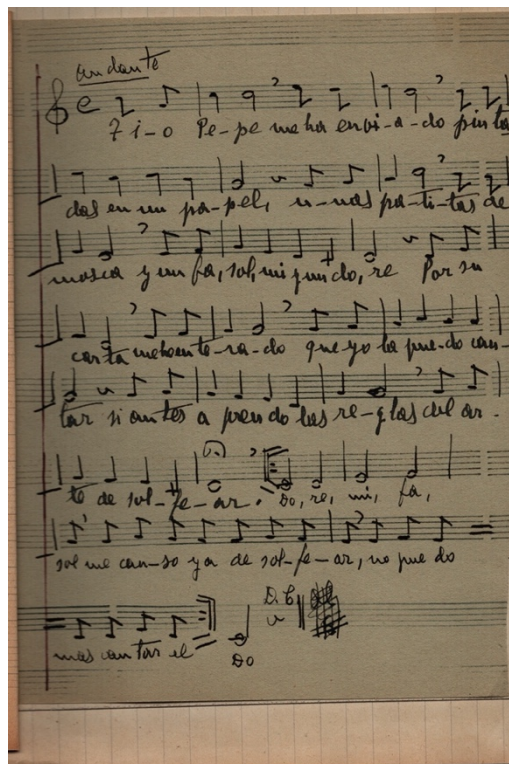


Figura 2: Canción de José Castro Escudero para su sobrina, Mari Flor, en abril de 1955. Fuente: jc1011n, "Música original", Fondo MB, FJD.

La correspondencia siguiente es algo posterior. Aunque sin fecha, un escrito que José Castro Escudero envió al presidente del Gobierno Provisional en Francia es especialmente revelador acerca de este momento (figura 3). En él solicitaba su amnistía acogiéndose al amparo del artículo 5 de la ley prevista para el 16 de abril de 1946, y explicaba su procedencia y situación. Añade que, tras ser profesor en el Conservatorio de Madrid y en el Centro de Estudios Históricos, se refugió en Francia en 1939 y fue arrestado en abril de 1940, acusado de actos “de naturaleza perjudicial para la defensa nacional” y por “violaciones al decreto de 26 de septiembre de 1939, que disolvía las organizaciones comunistas”¹⁵⁸. Aunque una ordenanza del 21 de mayo de 1940 dictaminó el sobreseimiento de la segunda acusación, se renovó el primer cargo para Castro Escudero y “algunos compatriotas” ante el Tribunal Militar. El motivo fue el presunto entorpecimiento de una obra en el campamento de refugiados de la 222ª Compañía de Obreros Españoles entre marzo y abril de aquel año, en Persan Beaumont: Castro Escudero perteneció, según las sentencias, a este campamento. Así, de acuerdo con este documento, fue encarcelado en la prisión de La Santé hasta su liberación en junio de 1940.

¹⁵⁸ “[...] D’infractions au décret du 26 septembre 1939, portant dissolution des organisations communistes”, trad. propia, jc1582, documento en pdf, FJD, 24.

17

Monsieur le Président
du Gouvernement Provisoire de la France.

Monsieur le Président,

J'ai l'honneur de vous demander à être admis au bénéfice de l'amnistie prévue par la loi du 16 Avril 1946.

Je me nomme José CASTRO ESCUDERO et habite 186 Rue de Grando à PARIS.

J'étais professeur au Conservatoire de Musique de Madrid et au centre d'Etudes historiques de Madrid.

J'ai été réfugié en France en 1939
J'ai été arrêté sous l'inculpation de:
Il s'agit d'actes sciemment accomplis, de nature à nuire à la défense Nationale.

Et - D'infractions au décret du 26 Septembre 1939, portant dissolution des organisations communistes.

Une ordonnance en date du 21 Mai 1940 a prononcé un non-lieu en ce qui touche l'infraction au décret portant dissolution, mais nous a renvoyé devant le Tribunal Militaire avec quelques compatriotes, pour avoir commis des actes de nature à nuire à la Défense Nationale. Pour avoir à PERSAN BEAULONT, en Mars et Avril 1940, où se trouvait le camp des réfugiés Espagnols de la 222e Cie des Travailleurs Espagnols, tenté d'entraver l'activité du travail, par des plaintes et protestations insidieuses et concertées, tendant à amener un ralentissement dans les chantiers.

J'ai été détenu à la Prison de la Santé.

J'ai protesté contre la seconde inculpation qui ne correspondait à aucune réalité.

Je proteste à nouveau aujourd'hui contre cette inculpation.

J'ai été arrêté en Avril 1940.

Au mois de Juin 1940, j'ai été libéré de la Prison de la Santé.

Le 6 Février 1941, un jugement a été rendu contre moi, me condamnant par défaut, à la peine de 5 ans d'emprisonnement.

J'ai d'ailleurs fait opposition contre décision.

J'ai pendant l'occupation allemande, montré une activité très grande dans la Résistance et j'ai pu attester, à partir du mois d'Octobre 1941 jusqu'à la libération, à des groupes Espagnols de Résistance où j'ai accompli

18

des tâches importantes.

Il me paraît certain que l'amnistie décidée par la loi du 16 Avril 1946 s'applique indiscutablement à mon cas.

Je vous prie de croire, Monsieur le Président, à mes sentiments les plus respectueux.

Je me nomme José CASTRO ESCUDERO et habite 186 Rue de Grando à PARIS.

J'étais professeur au Conservatoire de Musique de Madrid et au centre d'Etudes historiques de Madrid.

J'ai été réfugié en France en 1939
J'ai été arrêté sous l'inculpation de:
Il s'agit d'actes sciemment accomplis, de nature à nuire à la défense Nationale.

Et - D'infractions au décret du 26 Septembre 1939, portant dissolution des organisations communistes.

Une ordonnance en date du 21 Mai 1940 a prononcé un non-lieu en ce qui touche l'infraction au décret portant dissolution, mais nous a renvoyé devant le Tribunal Militaire avec quelques compatriotes, pour avoir commis des actes de nature à nuire à la Défense Nationale. Pour avoir à PERSAN BEAULONT, en Mars et Avril 1940, où se trouvait le camp des réfugiés Espagnols de la 222e Cie des Travailleurs Espagnols, tenté d'entraver l'activité du travail, par des plaintes et protestations insidieuses et concertées, tendant à amener un ralentissement dans les chantiers.

J'ai été détenu à la Prison de la Santé.

J'ai protesté contre la seconde inculpation qui ne correspondait à aucune réalité.

Je proteste à nouveau aujourd'hui contre cette inculpation.

J'ai été arrêté en Avril 1940.

Au mois de Juin 1940, j'ai été libéré de la Prison de la Santé.

Le 6 Février 1941, un jugement a été rendu contre moi, me condamnant par défaut, à la peine de 5 ans d'emprisonnement.

J'ai d'ailleurs fait opposition contre décision.

J'ai pendant l'occupation allemande, montré une activité très grande dans la Résistance et j'ai pu attester, à partir du mois d'Octobre 1941 jusqu'à la libération, à des groupes Espagnols de Résistance où j'ai accompli

Figura 3: Carta de José Castro Escudero al Presidente del Gobierno Provisional de Francia explicando su situación y solicitando amnistía. Fotografía a color cedida por Jordi Ballesteros Ventura del original, alojado en el Archivo del RCSMM.

La carta también hacía referencia a la nueva sentencia del 6 de febrero de 1941 que condenaba “por rebeldía” a Castro Escudero a cinco años de prisión, contra la que apeló. Es en este momento cuando Castro Escudero contaba que desarrolló actividades en la Resistencia española, de manera que considera que esta nueva ley se aplicaba a su situación. No fue el único músico exiliado español que se implicó con las actividades de la Resistencia: también Salvador Bacarisse participaría en ella hasta que consiguió su trabajo definitivo en la radio al término de la guerra¹⁵⁹. Esta información acentúa la posibilidad de que ambos ex compañeros del Consejo Central de la Música mantuvieran el contacto durante su vida en París. La sentencia, ya mencionada, resolvía la condena al establecer que había caducado el plazo de cinco días de revocación tras una ordenanza del 1 de enero de 1941. Los cargos a Castro Escudero y otros compañeros (Antonio Peña Díaz, Fernando Armengol Bosh, Patricio Gil Ballesta, Miret Mistre y Julián Campillo Barrera) de ese supuesto entorpecimiento de las labores de los refugiados españoles incluían la acusación de “denuncias insidiosas y concertadas y

¹⁵⁹ Carredano, «Republicans as Well as Musicians», 272.

protestas [...] mediante amenazas de huelga, (para) provocar la ralentización o incluso el cese de los trabajos en los astilleros [...]”¹⁶⁰. Pasaron dos años de los que no conservamos documentos. En marzo de 1943, José Castro Escudero ya era profesor en el Institut D’Études Hispaniques de la Universidad de París y recibió una invitación de un alumno para una conferencia llamada “Musique et Chants d’Espagne” en el que la célebre guitarrista Ida Presti daría un recital¹⁶¹. Castro Escudero conservaba la amistosa carta de su discípulo guardada en el programa de mano del concierto, que incluía una charla previa impartida por él mismo¹⁶².

En 1944 se puso en marcha una iniciativa de la que también formó parte Castro Escudero: el *Boletín* de la Unión de Intelectuales Españoles (UIE). El proyecto trataba de recuperar una cultura del exilio que había pasado a un segundo plano por la necesidad de publicaciones de carácter más “urgente” en la primera fase de los desplazamientos, entre 1939 y 1944¹⁶³. Su primer número hacía una llamada de responsabilidad a los intelectuales españoles emigrados al país francófono para luchar contra el fascismo a través de la cultura. El sentimiento general que unía a los exiliados españoles en Francia era una lucha contra el fascismo de los nazis, en un momento en que la consideración de los franceses sobre los refugiados comenzaba a cambiar tras la participación de los españoles en la guerra. Salvador Bacarisse asumió el cargo de Secretario General Adjunto del *Boletín*, mientras que José Castro Escudero fue su tesorero; es el testimonio más evidente de su trabajo conjunto tras el exilio. Ciencias, música, artes plásticas, pedagogía o ciencias jurídicas y sociales encontraron un espacio en esta publicación cuya influencia en la sociedad fue reseñable¹⁶⁴. A pesar de las políticas aperturistas con los refugiados españoles, Salvador Bacarisse había rechazado el exilio a México para viajar a París, donde permaneció hasta su muerte en 1963¹⁶⁵. Bacarisse atravesó una primera etapa precaria en la capital francesa hasta que se integró en la vida musical parisina al final de la guerra, trabajando como programador de radio en la Sección Española de la Radiotelevisión Francesa.

¹⁶⁰ “Par des moyens insidieux et concertés des dénonciations et des protestations [...] par des menaces de grève, à provoquer le ralentissement voire l’arrêt du travail dans les chantiers navals”, trad. propia, jc1582, Fondo MB, FJD, 28. Cabe destacar que una de las opciones de escapar de los campos de refugiados franceses para los exiliados españoles era precisamente ingresar en el sector industrial o agrario. En Carredano, «Republicans as Well as Musicians», 247.

¹⁶¹ jc1001a, jc1001b, Fondo MB, FJD.

¹⁶² jc1001c, Fondo MB, FJD.

¹⁶³ María Fernanda Mancebo, Una “mirada” sobre el *Boletín* de la UIE, *Exils et migrations ibériques au XXe siècle*, N°3-4 (1997): 88, 90, <https://doi.org/10.3406/emixx.1997.1098> .

¹⁶⁴ Mancebo, «Una “mirada” sobre el *Boletín* de la UIE», 99.

¹⁶⁵ Consuelo Carredano sugiere la posibilidad de que el origen francés de Bacarisse fuera uno de los motivos por los que decidiera permanecer en París. En Carredano, «Republicans as Well as Musicians», 272.

Entre 1946 y 1947 la situación de Castro Escudero volvió a ser problemática. Se conserva un profuso tráfico de correspondencia, fundamentalmente de carácter legal, entre él y tres personajes de gran importancia en su defensa contra el segundo juicio militar al que tuvo que enfrentarse¹⁶⁶. Se trata de los abogados Paulette Wolff y el matrimonio Renée Plasson y Pierre Stibbe. Asimismo, existe una carta previa que fue enviada desde Orleans el 2 de febrero de 1946 y, lamentablemente, la firma no permite conocer su autoría. El autor o autora, que probablemente no fuera de origen español por el estilo de redacción, avisó a Castro Escudero de que no había recogido su “carta” de identidad y le advertía de que un gendarme había pasado por allí preguntando por él. El gendarme, que debía estar relacionado con “su condena”, añadía que no tenía de qué preocuparse¹⁶⁷. La persona anónima le dio al gendarme la dirección de Castro Escudero, que recibió el 30 de marzo una citación del Jefe de Sección de Justicia Militar del Gobierno Militar de París convocándole en la Oficina, con sede en el tercer piso del Hotel des Invalides¹⁶⁸.

Parece que Castro Escudero consiguió rápidamente su certificado de la Federación de Españoles Residentes en Francia y el de la Association des Interés Politiques du Camp du Vernet d’Ariège (el 16 y 17 de abril de 1946, respectivamente¹⁶⁹). En julio de 1946, se puso en contacto con la primera abogada que se ha mencionado, Paulette Wolff, para consultarle acerca de la situación de su amnistía. Castro Escudero le contó que había sido invitado a dar una conferencia en Inglaterra y había tenido problemas para conseguir su pasaporte por las sentencias de 1940¹⁷⁰. Quizá no es descabellado preguntarse si esa invitación tendría algo que ver, de nuevo, con Martínez Torner. La respuesta de Wolff llegó cuatro días después, el 29 de julio, y la abogada lamentaba no saber nada de la situación, ya que ella no había solicitado el seguimiento de su amnistía. Castro Escudero volvió a intentarlo dirigiendo otra misiva a un hombre, de apellido Lambert, a quien ya había informado de su situación. El 8 de agosto, recibió una carta del Comité National pour la Libération des Patriotes Emprisonnés, cuyo secretario jurídico le prometía reactivar el examen de su expediente con el objetivo de que pudiera viajar sin dificultades a Inglaterra. Castro Escudero agradeció a Lambert (posiblemente dicho secretario jurídico) su preocupación y acudió en noviembre a sus oficinas¹⁷¹. Los

¹⁶⁶ Antes de esto, se conserva otra carta de enero 1945 prácticamente indescifrable, pero en la que el autor hace referencia a la U.I.E. En jc1582, Fondo MB, FJD, 7.

¹⁶⁷ jc1582, Fondo MB, FJD, 6.

¹⁶⁸ *Ibidem*, 8.

¹⁶⁹ *Ibid.*, 37.

¹⁷⁰ *Ibid.*, 16.

¹⁷¹ *Ibid.*, 17, 23.

miembros de aquel comité (descritos al margen de la carta) incluían al Partido Comunista Francés, los Antiguos Francotiradores y Partisanos, la Sección Francesa de la Internacional Obrera y el Frente Nacional, entre otros. El 16 de octubre de 1946 la policía le consultó si solicitaba un defensor en concreto. Castro Escudero escogió a Paulette Wolff. El 4 de noviembre de 1946, a las 15:00, fue citado para comparecer de nuevo ante el Tribunal Militar¹⁷². Esta es la última carta de aquel año.

A pesar de todo, parece que el proceso se alargó y las resoluciones llegarían un año después: la comparecencia se dio, finalmente, el 13 de octubre de 1947¹⁷³. Podría deducirse que no pudo regular su situación a tiempo para viajar a Inglaterra, pero no se conservan noticias al respecto. Así, en febrero, Castro Escudero solicitó un intérprete de español y presentó los certificados que había conseguido el año anterior ante el 2º Tribunal Militar. Gracias a una carta de Wolff, sabemos que Castro Escudero había rechazado la ayuda del abogado Pierre Stibbe para que ella lo representara, algo que la abogada consideró un gran error y así se lo comunicó: instaba al ex Comisario a disculparse ante Stibbe y argumentaba que el abogado, además de haber sido designado por el *Bâtonnier*, apoyaba plenamente “las ideas por las cuales usted ha luchado¹⁷⁴”. Parece que Castro Escudero quedó convencido y el 26 de febrero solicitó a Pierre Stibbe que lo defendiera en el Tribunal tras pedirle a Wolff algunos documentos con relación al caso que ella custodiaba; Stibbe aceptó¹⁷⁵. Con fecha del 27 de septiembre de 1947, nos encontramos la primera noticia de la abogada Renée Plasson-Stibbe, aún en prácticas, que escribió a Castro Escudero para citarle y saber de qué manera ayudar.

No hay más cartas en el Fondo MB que informen de la situación posterior, pero, dado que Castro Escudero ingresaría en el Lycée Jacques Decour en 1946 y ejercería de profesor auxiliar de español ininterrumpidamente hasta 1968, se deduce que el juicio le fue favorable. Lo cierto es que Wolff y el matrimonio Plasson-Stibbe no eran unos abogados corrientes. Probablemente miembros del mismo bufete, estaban estrechamente relacionados con las “ideas” que Castro Escudero defendía, como advertía ya Paulette Wolff en la carta mencionada. Pierre Stibbe fue un personaje de especial relevancia en el grupo Ceux de la Résistance, y junto a Renée Plasson, formó parte de la organización clandestina de la resistencia liderada por

¹⁷² jc1582, Fondo MB, FJD, 27.

¹⁷³ *Ibidem*, 45.

¹⁷⁴ “Pleinement avec les idées pour les quelles vous avez lutté”, trad. propia, jc1582, Fondo MB, FJD, 11.

¹⁷⁵ jc1582, Fondo MB, FJD, 1, 4. En la carta nº29 que se conserva en el Fondo MB, los gendarmes reflejan que Castro eligió a Stibbe, abogado del Bufete de París, aunque su nombre aparece mal escrito (“Estibe”), en jc1582, Fondo MB, FJD, 46.

Raymond Marrot. Algunos de ellos fueron integrantes de otras organizaciones antes de la guerra, como la Unión Fédérale des Étudiants, ligada al Partido Comunista Francés. Al grupo se uniría nada menos que Jean-Paul Sartre, y se reunieron frecuentemente en el hotel de la calle Seine donde se alojaba Simone de Beauvoir¹⁷⁶. Se trataba, por tanto, de la élite intelectual francesa, algo que permite comprender la ayuda íntegra que prestaron a José Castro Escudero (caso quizá poco probable de no ser por sus inclinaciones políticas). De Paulette Wolff se conservan menos datos, aunque a juzgar por la insistencia de Castro Escudero para representarle, debía mantener una alta reputación, y también guardaba relación con círculos similares. Era la viuda de Jean Dreyfus (conocido como Louis Delorme); su marido había sido fusilado en 1944 por su lucha en la Resistencia¹⁷⁷.

A través de un último documento de carácter administrativo que se conserva en el Fondo MB, hemos tenido constancia del reconocimiento que compañeros y alumnos le profesaban, organizándole una fiesta en la Oficina Nacional de la Universidad con motivo de su jubilación en el Lycée Jacques Decour en el curso 1968-1969¹⁷⁸. La dirección del sobre era la Rue Vivienne. Los artículos de la revista de Les Langues Néo-Latines, siendo el más reciente el de 1977, son los últimos vestigios que pueden rastrearse sobre su vida, entre su domicilio del 188° de la Rue de Crimée y el 43° de la Rue Vivienne, París.

¹⁷⁶ Jonathan Judaken, *Jean-Paul Sartre and the Jewish Question: Anti-antisemitism and politics of the French intellectual* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2009), 85, 86.

¹⁷⁷ Dreyfus fue reconocido como *Mort pour la France*. En Dictionnaire Biographique fusillés, guillotínés, exécutés, massacrés 1940-1944, “Dreyfuis Jean, Donald, allas Delorme Louis”, Maitron Fusillés, <https://fusilles-40-44.maitron.fr>.

¹⁷⁸ jc1029, Fondo MB, FJD.

2. EL FONDO DOCUMENTAL DE JOSÉ CASTRO ESCUDERO

Los materiales que se han revisado en este trabajo proceden del recientemente creado Fondo de José Castro Escudero, alojado en la Fundación Etnográfica Joaquín Díaz (Urueña, Valladolid). Se trata de una donación de Jordi Ballesteros Ventura, de Badalona, del 24 de agosto de 2021. Ballesteros se topó con esta abundante cantidad de documentos al adquirir la casa que anteriormente fue propiedad León Marzo Giró, periodista también exiliado y amigo de José Castro Escudero. Ya en la carta que acompañaba a la donación, Ballesteros advertía de la ingente investigación que su autor había iniciado sobre el folclore musical español y de las penalidades que vivió una vez instalado en Francia, donde se sometería al juicio del Tribunal Militar parisino¹⁷⁹. Los detalles sobre el proceso judicial no se encuentran alojados en la Fundación Joaquín Díaz; tras contactar con Ballesteros para obtener más datos al respecto para este trabajo, este aclaró que donó la parte administrativa directamente al archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid¹⁸⁰. No obstante, se ha podido obtener una copia escaneada para su consulta que ha aportado valiosos datos sobre su procesamiento y la transición entre el estallido de la Guerra Civil y su exilio a Francia, cuyo contenido ya se ha expuesto en el capítulo dedicado a su perfil biográfico. El excelente estado en el que se encuentra el archivo -a pesar de ser manuscrito prácticamente en su totalidad- es probablemente mérito de León Marzo Giró, que habría custodiado los documentos con sumo cuidado.

Como se advertía al inicio del trabajo, las dimensiones de este proyecto no pueden abarcar un estudio pormenorizado de todos los documentos que se hallan en el Fondo de José Castro Escudero, y se ha delimitado a una primera aproximación a los escritos y la música, tanto original como de otros autores. Cada tipología del material se acompaña de una descripción y puesta en valor de su contenido. De acuerdo con la división que estableció Esteban Cabezas Bolaños, se han hallado materiales de las tres tipologías: de carácter musical (partituras y transcripciones), de carácter personal (cartas, documentos administrativos, notas, etc.) y de carácter funcional, si bien en este último grupo solo podrían incluirse los informes que Castro Escudero redactó durante el ejercicio de sus actividades como asistente de español en el Lycée Jacques Decour¹⁸¹.

¹⁷⁹ Jordi Ballesteros Ventura, carta de la donación del Fondo José Castro Escudero, 24 de agosto de 2021.

¹⁸⁰ Comunicación personal, 21 de mayo de 2022.

¹⁸¹ Reyes Gallegos, «Los acervos de documentos musicales», 139.

2.1. Música del Fondo MB

Este apartado aglutina tanto la música original de José Castro Escudero como la que pertenece a otros autores, así como sus transcripciones del folclore musical español. Como se ha mencionado, cabe destacar la inmensa cantidad de transcripciones de canciones y bailes populares, vocales e instrumentales, que Castro Escudero habría realizado principalmente durante sus viajes al norte de España. Abundan partituras manuscritas correspondientes a diversos pueblos de las comunidades de Asturias y Galicia, pero también Valencia, Castilla y León y Cataluña, entre otras. Muchas de ellas incluyen el nombre y profesión de los informantes, aunque ninguna contiene la fecha en la que se recogieron; sin embargo, teniendo en cuenta el momento del ingreso de Castro Escudero en el Centro de Estudios Históricos, puede plantearse la hipótesis de que las transcribiera entre 1935 y el inicio de la guerra. Así, el Fondo MB está repleto de giraldillas, canciones de cuna, pregones y otras canciones de trabajo, danzas acompañadas de diversa instrumentación (gaita, tamboril y otros instrumentos de percusión) y romances, entre otras muchas tipologías. El desglose de este apartado se ha centrado en la música de otros autores, la música original y las transcripciones. No se ha entrado en las subdivisiones del catálogo (obras vocales, instrumentales y escénicas) para comentarlas en conjunto y dar prioridad a las relaciones entre unas y otras.

2.1.1. Música de José Castro Escudero

En comparación con las transcripciones, la música original del Castro Escudero hallada en el fondo no es tan abundante: hay 22 obras originales frente a 199 transcripciones de música popular (a las que habría que sumar las colecciones facticias, también de carácter popular, aunque quizá no recogidas directamente de un informante). No obstante, son diversas y aportan valiosa información sobre su autor y su contexto. En este subapartado se comentarán brevemente, con especial atención a una de ellas: las *Ilustraciones musicales de Fuenteovejuna* (y, sobre todo, a la “Danza de arcos” que pertenece a esta obra). La información sobre cada obra está ampliada en sus correspondientes fichas del catálogo. Entre ellas, se han contado 5 obras vocales (para voz sola o acompañada de piano); 8 obras corales; 9 obras instrumentales; y una obra escénica.

La primera obra que va a comentarse es de autoría conjunta y quizá una de las más interesantes del Fondo MB. *Ilustraciones musicales de Fuenteovejuna* fue una música incidental compuesta por José Castro Escudero y Eduardo Martínez Torner hacia 1935. Aquel

año marca el ingreso de José Castro Escudero en el Centro de Estudios Históricos, pero también la celebración del tricentenario de la muerte de Lope de Vega. Aunque la oferta teatral se concentró en Madrid y Barcelona, surgieron diversas iniciativas por todo el país que aglutinaron ediciones de las obras, conferencias, recitales, inauguraciones, concursos e incluso la apertura al público del domicilio de Lope de Vega en Madrid. Se implicaron nueve compañías teatrales y se estrenaron 16 títulos diferentes, y aunque este resultado no fue el esperado, la programación de teatro clásico de aquel año experimentó un aumento notable con respecto a otras temporadas¹⁸². Con Ramón Menéndez Pidal como presidente, se creó una Junta del Tricentenario que pretendía alcanzar al mayor número de público y funcionar de manera transversal en la sociedad. Esto se reflejó en la creación de juntas en distritos, provincias y localidades¹⁸³. Desde hacía 20 años, Menéndez Pidal estaba al frente del Centro de Estudios Históricos, si bien sus funciones se reducían en un principio a las de un representante¹⁸⁴. Tal vez ese fuera uno de los motivos por los que la participación de figuras como Eduardo Martínez Torner, Jesús Bal y Gay y José Castro Escudero fuera tan activa en la conmemoración de Lope en Madrid: fueron los asistentes musicales de la representación de *Fuenteovejuna* que la compañía de Margarita Xirgu y Enrique Borrás estrenaron para la ocasión en el Teatro Español y en la Chopera del Retiro. Contaron con Cipriano Rivas Cherif en la dirección escénica, que regresó a los textos lopescos originales a fin de evitar las “refundiciones” decimonónicas y que logró descubrir algunos versos olvidados de Lope para buena parte del público y hasta de la crítica¹⁸⁵. Sigfredo Burmann se encargó de la escenografía, y Américo Castro de la edición de los textos¹⁸⁶.

El Centro de Estudios Históricos se implicó en las representaciones de varias compañías. Gracias a ello, Castro Escudero y Torner llegaron a asesorar musicalmente a Federico García Lorca, que trabajó con La Barraca y el Club Anfístora. Ambas compañías, a pesar de no ser profesionales, cosecharon un éxito considerable, y el Anfístora, codirigido por García Lorca, contó con los arreglos musicales que Jesús Bal y Gay y el propio Lorca prepararon para los estrenos de *Peribáñez* y *El comendador de Ocaña*¹⁸⁷. La Barraca repondría

¹⁸² La oferta teatral madrileña del tricentenario de Lope de Vega ha sido ampliamente estudiada por María José Zamora Muñoz a través de un estudio pormenorizado del *Heraldo de Madrid* de 1935. En María José Zamora Muñoz, «El tricentenario de Lope de Vega en la cartelera madrileña», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº28 (2019): 1592-1594.

¹⁸³ Zamora Muñoz, «El tricentenario de Lope de Vega en la cartelera madrileña», 1571-1599.

¹⁸⁴ López Sánchez, *Heterodoxos españoles. El Centro de Estudios Históricos, 1910-1936*, 54.

¹⁸⁵ Zamora Muñoz, «El tricentenario de Lope de Vega en la cartelera madrileña», 1581-1584.

¹⁸⁶ Suárez-Pajares, «Camino paralelos: música y escena en el último Lope», 36.

¹⁸⁷ Zamora Muñoz, «El tricentenario de Lope de Vega en la cartelera madrileña», 1589-1590, 1594.

Fuenteovejuna el 26 de agosto de 1935 con armonizaciones de Lorca. Torner y Castro Escudero también colaboraron con la sección musical del Teatro Escuela de Arte para su representación de *La corona merecida*, si bien fue Rivas Cherif quien se encargó de la adaptación de las piezas musicales¹⁸⁸.

Así, surgió la música para la obra, *Ilustraciones musicales de Fuenteovejuna*, cuyo manuscrito completo se encuentra en el Fondo MB. La obra se compone de una Introducción (“Canario”), Acto I (“Romance”) y Acto II (“Jota”, “Danza” y “Al Val de la fuente”). Es una musicalización de las intersecciones que Lope de Vega ya había introducido en su drama. Las abundantes referencias musicales en la obra de Lope despertaron un profundo interés en la musicología del momento, y los bailes y danzas con los que construyeron sus escenas serían el principal foco de atención de las futuras investigaciones de José Castro Escudero, como el mencionado artículo para *Les Langues Néo-Latines*. Prácticamente todas las *Ilustraciones* son, precisamente, danzas. La pieza que abre esta obra es un arreglo para bandurria, laúd y guitarra del “Canario” de Gaspar Sanz (1674), si bien la autoría de Sanz no está especificada en la partitura. La plantilla del Cuarteto de Instrumentos Españoles estaba formada por bandurria, laúd y dos guitarras¹⁸⁹. Por tanto, cabe pensar que tal vez el arreglo se hiciera con la intención de que ellos se encargaran de su interpretación: se conservan noticias de la participación de este Cuarteto en una conferencia impartida por Torner en 1935 en el Centro de Estudios Históricos, que también se integró en el tricentenario de Lope de Vega; entre el repertorio se encontraba el mencionado “Canario”, que fue destacado por prensa¹⁹⁰. Para Unión Radio, retransmitió una de las conferencias enmarcadas en este periodo, “La música en la época de Lope de Vega”¹⁹¹. La revitalización de la música de cámara en España se ha situado hacia finales de la primera mitad del siglo XX a través de propuestas de diferentes músicos y en especial de la Generación del 51, y posiblemente el repertorio haya sido favorecido por este tipo de propuestas. Las composiciones camerísticas de algunos músicos contemporáneos a Castro Escudero, como Conrado del Campo, se han señalado como valiosas aportaciones al género (con la consiguiente puesta en escena del cuarteto de cuerda) durante el siglo pasado¹⁹².

¹⁸⁸ *Ibid.*, 1591.

¹⁸⁹ Suárez-Pajares, «Caminos paralelos: música y escena en el último Lope», 40.

¹⁹⁰ «Reuniones, lecturas y conferencias. La música en la época de Lope de Vega», *ABC*, 11-12-1935, 40.

¹⁹¹ Mallo del Campo, *Torner: Más allá del folklore*, 72.

¹⁹² Fernando Delgado García, «De cuartetos de cuerda y patrimonio», *Revista de Musicología* vol. 37, nº1 (2014): 286-288.

Las siguientes dos piezas están reflejadas en las fuentes hemerográficas¹⁹³. La primera es un romance (“Sea bienvenido el comendadore”) que alterna una voz sola con la respuesta del coro¹⁹⁴, y la segunda, una jota (“Vivan muchos años los desposados”) cuya partitura parece arreglada para acompañamiento de piano. Son dos reconstrucciones musicales de las seguidillas de Blas de Laserna. Es necesario detenerse en la siguiente pieza del segundo acto, la “Danza de arcos”. La *Fuenteovejuna* de Xirgu-Borrás había llamado la atención y los periódicos se hicieron eco de su estreno: *La Libertad* dio noticias de la implicación del Centro de Estudios Históricos a través de Torner, Castro Escudero y Bal y Gay, cuyas investigaciones de documentación musical de los siglos XVI a XVIII en combinación con música popular vigente en la década de 1930 desembocaron en esta pieza¹⁹⁵. Las estrofas siguen una melodía sencilla a través de los grados I-V-IV de La mayor y en compás de $\frac{3}{8}$ (estructura AABB). Cada estrofa se intercala por otra sección en la tonalidad dominante sin letra (cantada con la sílaba *la*) y en $\frac{3}{4}$. Cabe destacar las interjecciones de la estrofa (“¡vida mía!” y “¡ay amor mío!”) que suspenden momentáneamente la melodía antes de resolver en el primer grado (figura 4).

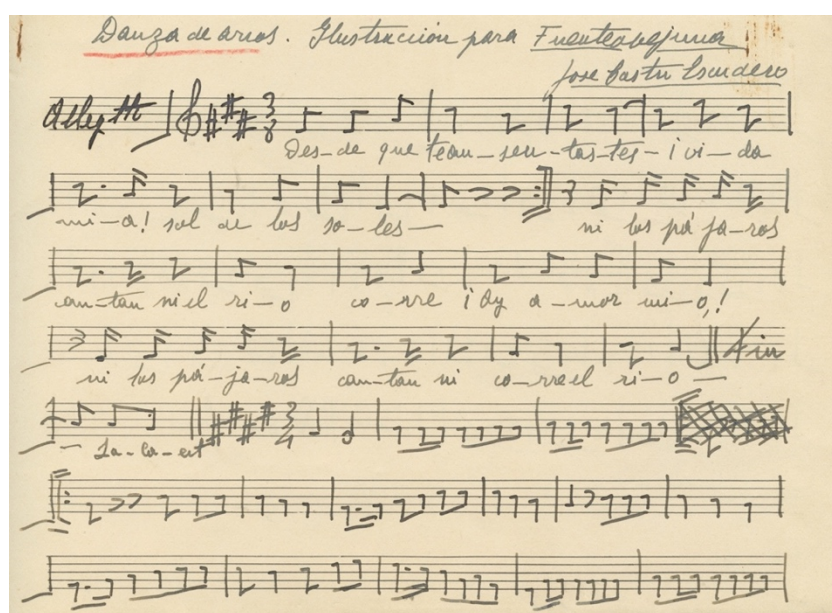


Figura 4: Partitura manuscrita de "Danza de arcos" de *Ilustraciones musicales de Fuenteovejuna*, de José Castro Escudero y Eduardo Martínez Torner: Fuente: jc1576a, Fondo MB, FJD.

Hay dos copias manuscritas de la “Danza de arcos” en el Fondo MB: una de ellas está integrada en las *Ilustraciones musicales de Fuenteovejuna*, en cuya portada, con caligrafía de copista, se encuentran los nombres de José Castro Escudero y Eduardo Martínez Torner

¹⁹³ «Esta noche, en el Español, Fuenteovejuna», *La Libertad*, 23-3-1935, 4.

¹⁹⁴ jc1576, Fondo MB, FJD, 6.

¹⁹⁵ Javier Suárez-Pajares, «Caminos paralelos: música y escena en el último Lope», 37.

(autores); Jesús Bal y Gay, si bien figuraba en la crónica de *La Libertad*, no aparece en la partitura¹⁹⁶. La otra copia consta de dos hojas sueltas (jc1576, Fondo MB, FJD). Una de ellas es la partitura de la pieza, y la otra, una transcripción de las tres estrofas de las que consta la seguidilla con una aclaración reveladora de su autor: “Esta danza, que el Cancionero de la Sección Femenina del Frente de Juventudes de F.E.T. y de las J.O.N.S. inserta en la página 137 (y) da como popular, está registrada en Propiedad Intelectual en abril de 1935 y fue escrita para el centenario de Lope y en la *Fuenteovejuna* que montó Margarita Xirgu en el Teatro Español de Madrid” (figura 3). Este presunto plagio llamó la atención de Joaquín Díaz, que identificó la primera estrofa con una seguidilla ya recogida en los *Cantos populares españoles* de Rodríguez Marín a finales del siglo XIX; no así las dos estrofas restantes, que consideró atribuir a José Castro Escudero¹⁹⁷. Resulta muy llamativa esta declaración a pie de página con la que su autor parece haber buscado “hacer justicia” a partir de algún posterior hallazgo fortuito.

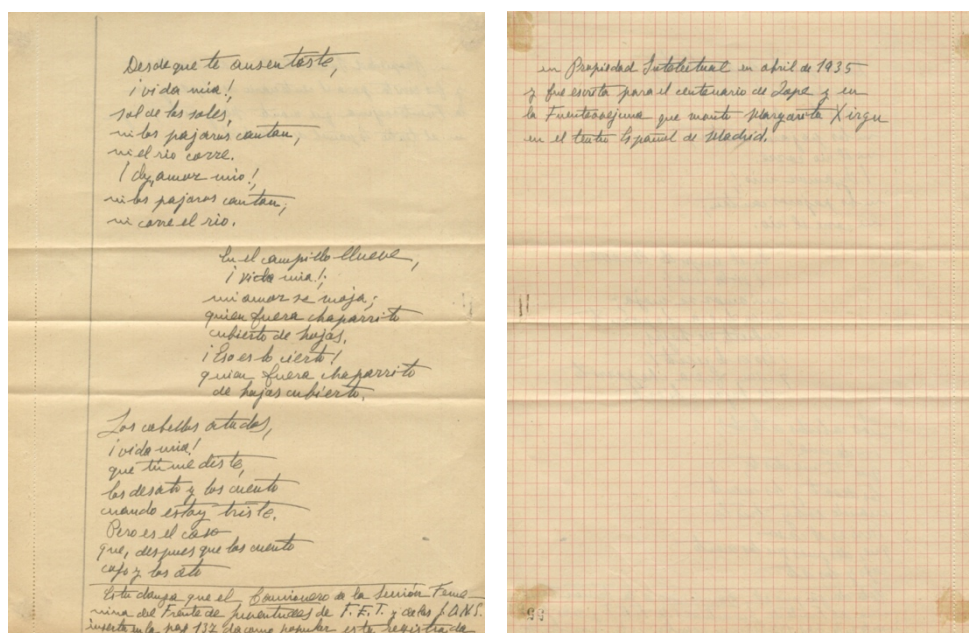


Figura 5: Versos de la "Danza de arcos" cuya tercera estrofa es original de José Castro Escudero, quien indica en la nota al pie que la Sección Femenina se apropió de la música y la letra y las hizo pasar por populares. Fuente: jc1576, jc1576a, Fondo MB, FJD.

¹⁹⁶ jc1576, Fondo MB, FJD, 1.

¹⁹⁷ Joaquín Díaz rastreo las peculiares consideraciones que recibieron las estrofas de la “Danza de arcos” en las futuras ediciones del *Cancionero de la Sección Femenina* y en otras publicaciones posteriores. En Joaquín Díaz González, «Una atribución intencionada», 6

Su referencia a la página del *Cancionero* de la SF es correcta y la partitura se puede encontrar entre sus denominados “bailables”¹⁹⁸. También es cierto el registro en la Propiedad Intelectual: el 23 de octubre de 1935, La *Gaceta de Madrid* publicaba una lista de las obras inscritas durante el segundo trimestre de aquel año. Apenas un mes después del estreno de *Fuenteovejuna*, la “Danza de arcos” fue el registro nº71.684, y por tanto la autoría pertenece efectivamente a Eduardo Martínez Torner y José Castro Escudero¹⁹⁹. En este mismo documento está recogida la inscripción de otra obra de Castro Escudero y Torner, la “Danza de rueda”. No obstante, el nombre de José Castro Escudero no puede encontrarse en los comentarios sobre las celebraciones del tricentenario de Lope en el trabajo de María Luisa Mallo sobre Torner²⁰⁰.

**71.684.—Danza de arcos (ilustración musical en la comedia de Lope de Vega “Fuenteovejuna”), por Eduardo Martínez Torner y José Castro Escudero.
Ejemplar manuscrito, folio con dos hojas. (45.607.)**

Figura 6: Extracto de la *Gaceta de Madrid* de 1935 que muestra el número del Registro de la Propiedad Intelectual correspondiente a la "Danza de arcos" de Eduardo Martínez Torner y José Castro Escudero.

Parece que las composiciones de José Castro Escudero para el tricentenario de Lope de Vega fueron especialmente fructíferas, y arregló una canción “aceitunera” anónima para musicalizar una representación de *El villano en su rincón*. Faltaban aún unos meses para el estallido de la guerra y su nombramiento como Comisario cuando la inscribió en el Registro de la Propiedad Intelectual²⁰¹. El Fondo MB conserva una posible transcripción de una melodía denominada “aceitunera”, que se ha catalogado como colección facticia para este trabajo. En ella se indica que es natural de Zamora, León y Extremadura, y aunque no se puede determinar que diera lugar a la canción inscrita en el Registro de la Propiedad Intelectual, destaca inevitablemente por ser la única de estas características que se ha hallado en el archivo. Por

¹⁹⁸ *Cancionero de la Sección Femenina del Frente de Juventudes de F.E.T. y de las J.O.N.S.* (Madrid: Departamento de Publicaciones de la Delegación Nacional del Frente de Juventudes, 1943), 137.

¹⁹⁹ “Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Registro general de la Propiedad Intelectual. Obras inscritas en este Registro general durante el segundo trimestre del año actual”. *Gaceta de Madrid*: 296, 23/10/1935, 641.

²⁰⁰ Mallo del Campo, *Torner: Más allá del folklore*.

²⁰¹ “Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Registro general de la Propiedad Intelectual. Obras inscritas en este Registro general durante el segundo trimestre del año actual”. *Gaceta de Madrid*: 49, 18/02/1936, 1445.

otra parte, parece que la canción fue originalmente recogida por Dámaso Ledesma²⁰². En cuanto a una posible explicación para la musicalización de piezas populares en el contexto teatral, habría que subrayar el renovado interés por la canción popular y el Siglo de Oro que parecía haberse generado entre músicos y poetas ya desde mediados de la década de 1920 y que los animaba a componer en esos términos²⁰³. La última “ilustración” es “Al Val de Fuenteovejuna”, un baile con melodía armonizada que alterna voz sola y piano. Quizá estas armonizaciones aparentemente pianísticas fueran una partitura de ensayo²⁰⁴. Torner y Castro Escudero añadieron algunas indicaciones para la interpretación de la música incidental con respecto a la escena: así, la Introducción se ha de ejecutar “a telón bajo, inmediatamente antes de comenzar la representación”, mientras que “Al Val de Fuenteovejuna” se comenzaría a cantar antes de iniciarse el cuadro 4º y continuaría una vez subido el telón, para que aparezcan ya en escena comparsas y cantantes²⁰⁵. A la luz del artículo de José Subirá para *Ritmo* en diciembre de 1934, parece evidente que las *Ilustraciones musicales* fueron un resultado de las investigaciones de Castro Escudero y Martínez Torner en torno a los bailes y danzas en la obra de Lope. En el contexto musical de la década de 1930, se ha apreciado una tendencia por parte de algunos compositores del Grupo de los Ocho hacia géneros como el teatro lírico o la música para cine (Bacarisse, R. Halffter o Remacha son tres ejemplos de ello²⁰⁶). Con el pretexto del tricentenario de Lope de Vega, la concepción de esta obra también podría ser el resultado de esas nuevas inclinaciones hacia la música “de masas” por parte de los jóvenes compositores españoles. Por otra parte, y en cuanto al valor fundamentalmente cultural de la obra, Subirá encontró en ambos músicos una excepción a los numerosos “individuos arrogantes” que “hallan defectos en toda labor ajena, sin que hayan dado ellos la menor señal de poder emprender labores útiles”. Para él, Castro y Torner sí hacían algo realmente útil: su obra inédita, *La música y las danzas en el teatro de Lope de Vega*, que era “un tributo que la erudición libre de fantasías peligrosas y devaneos estériles rendirá al Lope de Vega musical muy en breve, bajo el patrocinio del Centro de Estudios Históricos”²⁰⁷. Queda preguntarse si los numerosos apuntes del Fondo MB, junto al artículo publicado por Castro Escudero en *Les Langues Néolatines*, tendrían relación con esa obra.

²⁰² jc1344, “Lírica”, Fondo MB, FJD.

²⁰³ De Persia, «Del modernismo a la posmodernidad», 65.

²⁰⁴ jc1576, Fondo MB, FJD, 14-17.

²⁰⁵ *Ibid.*, jc1576, Fondo MB, FJD, 18.

²⁰⁶ Palacios, «(De)construyendo la música nueva en Madrid en las décadas de 1920 y 1930», 509.

²⁰⁷ José Subirá, «En el centenario de Lope de Vega», *Ritmo*, 15 de diciembre de 1934, 4-5.

Existe otra pieza estrechamente relacionada con el Siglo de Oro español en la FJD. Se trata de una de las composiciones vocales, “La guarda cuidadosa”, fechada en mayo de 1947. El título homónimo al conocido entremés de Miguel de Cervantes hace sospechar de una posible relación entre el proceso compositivo de esta pieza y el de las *Ilustraciones*. En este sentido, también funcionaría como una música incidental preparada para el desenlace de la obra de Cervantes. El compositor ha tomado los versos “Que, donde hay fuerza de hecho/se pierde cualquier derecho” musicalizando así el estribillo de la canción que sirve de diálogo entre el soldado y el sacristán, a los que acompañan los músicos y que pone fin a la obra²⁰⁸. La estructura de la canción se basa en la repetición de los versos de Cervantes a modo de pregunta y respuesta entre sopranos y tenores, para finalmente cantar a unísono²⁰⁹. Unida a esta partitura por un clip, se encontraba un pregón cuyo texto también pertenece al entremés: “¡Comprende tranzaderas, randas de Flandes, Holanda Cambray, hilo portugués!”. Su musicalización se ha ajustado a su función en la obra: se trata de una melodía a una voz, de ámbito reducido (4ª justa) y muy melismática²¹⁰. Son, por tanto, dos breves y sencillas composiciones para los momentos musicales de la obra.

Fechada en agosto de 1927, encontramos una curiosa pieza para voz y piano, plantilla que parece marcar las composiciones primerizas de José Castro Escudero. Se trata de un romance original en el que indicó que tanto los versos como la música eran de su autoría. Es, por tanto, una especie de imitación de la forma romancística de la que demostró un profundo conocimiento con su *Romancero Traditionnel Espagnol*, y la construcción de la melodía es muestra de ello, ya que se repite sin variaciones en cada verso dodecasílabo. El acompañamiento pianístico rompe con la sensación musical del romance, con una introducción e interludios arpegiados que alternan el compasillo con el $\frac{3}{4}$ ²¹¹. Castro Escudero indicó que fue compuesta en Madrid. Esta pieza parece demostrar que sus intereses se centraron desde un comienzo en la música popular, no solo en su vertiente investigadora sino también como fuente de inspiración para obras originales. Este romance guarda relación con la otra obra más temprana de Castro Escudero, las *Tres polkas para piano. Romance. Leyenda. Lejanía*. La primera de las polkas, homónima, es en realidad la parte instrumental de este romance (jc1024, Fondo MB, FJD), al que quizá añadiera la letra más adelante y la separara de las otras dos. Otra posibilidad (quizá elucubración) es quisiera relacionar el romance con el resto de polkas a

²⁰⁸ Miguel de Cervantes, *La guarda cuidadosa* (Cádiz: D.J.A. Sánchez, 1814; publicación original: 1615).

²⁰⁹ jc1002, Fondo MB, FJD.

²¹⁰ jc1003, Fondo MB, FJD.

²¹¹ jc1024, Fondo MB, FJD.

través de la información intertextual de los títulos, pues los conceptos de leyenda o lejanía podrían encajar con la letra de los versos originales del romance:

“Me dicen que la luna que me vio nacer
fue pródiga en desdichas y parca en el bien.
Dejaron las tormentas los campos sin miel
y un viejo peregrino me dijo doncel:
Un sueño me ha anunciado que vas a ser rey.

Los sabios en los astros supieron leer
que un reino de desgracia mi reino iba a ser.
El polvo del camino levante mis pies
No quiero ningún trono, trovero seré.
Fatal fue mi destino. No quiero ser rey”²¹².

En una línea similar podrían encajarse otras dos obras instrumentales: *Ídilica*, para piano, compuesta en Madrid en la primavera de 1929; y una *Berceuse* para piano y violín fechada en agosto de ese mismo año²¹³. Observando el subtítulo de *Ídilica*, “noveletta para piano”, se percibe una cierta tendencia inicial a composiciones románticas, quizá para el contexto de la música de salón. Este perfil encaja con lo que se ha denominado un “nuevo romanticismo” en el ámbito de la música española de las décadas de 1920 y 1930, que se aproxima a un lenguaje musical moderno sin romper completamente con el público y alejándose de la tendencia wagneriana²¹⁴. Destacan las figuraciones rítmicas de la melodía de la mano derecha, que repite durante toda la obra el mismo patrón de corchea con puntillo, semicorchea y corchea. Por otra parte, la elección del tipo de composición, tanto en el caso del romance como en el de esta *noveletta*, parece vincularse estrechamente a las acepciones literarias. El interés de Castro Escudero por la musicalidad de la literatura se refleja en su monografía completa del Fondo MB *Música y literatura*, y quizá este sea un motivo de peso para comprender sus orientaciones compositivas incluso en las etapas más tempranas. La

²¹² jc1024b, Fondo MB, FJD.

²¹³ jc1011t a jc1011z, “Música original J.C.E.”, Fondo MB, FJD (*Ídilica*); jc1011o a jc1011r, “Música original J.C.E.”, Fondo MB, FJD (*Berceuse*).

²¹⁴ Palacios, «(De)construyendo la música nueva en Madrid en las décadas de 1920 y 1930», 508.

partitura contiene 7 páginas, quizá con una futura intención de ser ampliada, si bien la producción conservada en la FJD no da muestras de que haya deseado continuar con este tipo de composiciones.

No obstante, hay que destacar otra pieza instrumental del Fondo MB, la *Sonatina a dos violines*. Parece que este llamativo “boceto”, tal y como lo denominó su autor, sirvió de inspiración a Salvador Bacarisse para su propia sonatina con la misma plantilla, de acuerdo con las palabras que el propio Castro Escudero dejó anotadas en el reverso de la partitura (figura 6). Estas aclaraciones sobre la autoría de la obra recuerdan a esa pequeña nota reivindicativa de sus derechos de propiedad intelectual sobre la “Danza de arcos”, y llama la atención que incluyera estas anotaciones entre sus documentos personales, de alguna forma dedicadas a un potencial lector. Otra breve nota unida a la obra insiste sobre ello (“el tema de esta Sonatina es original de José Castro Escudero”²¹⁵). Dedicada “a José Castro Escudero, paternalmente” (sic) por su autor, la partitura muestra una firma final en la que parece leerse “SAB”, lo que hace sospechar de la autoría de Bacarisse; efectivamente, los movimientos de la *Sonatina para dos violines, op. 31* de Salvador Bacarisse (I. Allegrement, II. Andante, III. Vivo) coinciden con los del manuscrito del Fondo MB²¹⁶. La menuda caligrafía en la que aparece escrita, e incluso la notación de esta sonatina, recuerdan poderosamente a la de Bacarisse (figura 7). Casi con toda seguridad, esta pieza podría tratarse de un testimonio de que la relación profesional y amistosa entre Castro Escudero y Salvador Bacarisse continuó una vez ambos músicos se hubieron instalado en París, ya que la obra está fechada entre el 12 y el 14 de junio de 1941²¹⁷. Se ha incluido en este apartado considerándose una especie de composición conjunta, si bien la obra completa es de Bacarisse. El hecho de que dedicara esta obra a Castro Escudero inspirada en su propuesta hace difícil de entender las pocas noticias que se conservan sobre el protagonista de este trabajo. El compositor de origen francoitaliano introdujo el folclore español en su obra de exilio, y tal vez esta leve suspensión en su compromiso con la vanguardia musical le acercó a las investigaciones y composiciones de Castro Escudero²¹⁸.

²¹⁵ jc1021, Fondo MB, FJD.

²¹⁶ Christiane Heine, *Catálogo de obras de Salvador Bacarisse* (Madrid: Fundación Juan March, 1990), 105.

²¹⁷ jc1019, Fondo MB, FJD

²¹⁸ Emilio Casares Rodicio, «Bacarisse Chinoria, Salvador», en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, ed., Emilio Casares Rodicio, (Madrid: SGAE, 2002), s.v., 22.

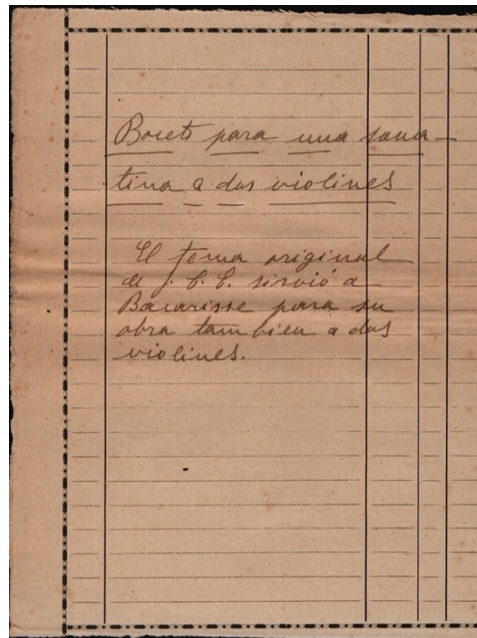


Figura 7: Nota unida a la partitura de la *Sonatina a dos violines* de José Castro Escudero donde aclara que sirvió de inspiración a Salvador Bacarisse para su propia sonatina a dos violines. Fuente: jc1022, Fondo MB, FJD.

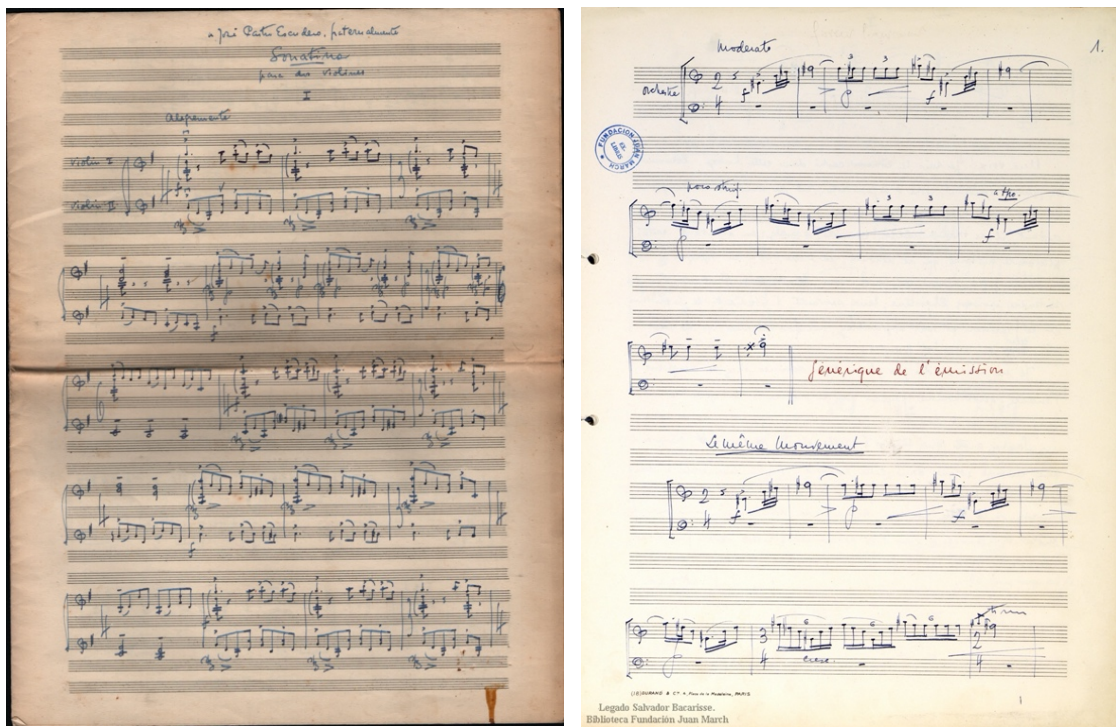


Figura 8: Comparación de dos partituras. A la izquierda, la “Sonatina para dos violines” compuesta a partir de un tema original de Castro Escudero y dedicada a él, muy probablemente de Salvador Bacarisse. A la derecha, un manuscrito de *L’Etudiant de Salamanque* de Salvador Bacarisse. Nótese la semejanza entre ambas caligrafías. Fuente: jc1019a, Fondo MB, FJD (izda.), Biblioteca Fundación Juan March (drcha.).

Hay otra sonatina en el Fondo MB cuyo título parece una pequeña declaración de intenciones: la *Sonatina castellana*, sin fecha, pero con la firma final de José Castro Escudero²¹⁹. Esta firma se ha modificado ligeramente desde aquella que empleaba a finales de la década de 1920, con la característica clave de sol. La elección de otra sonatina, esta vez para piano, parece mantener al compositor en un gusto clásico pero que tal vez pretenda marcar una línea propia al añadir un gentilicio al título (que puede recordar a obras como la *Suite castellana* de Moreno Torroba, compuesta en 1954²²⁰). Aunque una interpretación que parta únicamente del título es arriesgada, quizá nos encontramos ante una obra transitoria entre las composiciones pianísticas de los primeros años y el creciente interés por la música quizá entendida como “propia”; si bien a primera vista no presenta influencias de la música popular, el título puede remitir a cuestiones identitarias que quizá hayan podido empujar al compositor a esta elección.

Dos de las obras instrumentales del Fondo MB marcan otro cambio de paradigma en la producción de Castro Escudero. Aunque es posible que se ubiquen temporalmente en momentos distintos de su carrera, no se pretende delimitar las etapas compositivas del músico (labor muy delicada teniendo en cuenta los escasos datos), sino aproximarse a sus posibles intereses generales. Son la “Chacona” y el “Villano”, esta última alojada en una carpeta llamada “Danzas antiguas. Original J.C.E.”. La “Chacona” se corresponde con la pieza original de Gaspar Sanz (1674) arreglada por José Castro Escudero para bandurria, laúd y dos guitarras, y el “Villano”, quizá en su momento acompañado de otra serie de danzas originales, es presuntamente una obra original que presenta la plantilla de violín, percusión, guitarra, triángulo y tambourino²²¹. La voz de la guitarra muestra la indicación “a lo viejo” en la partitura. Tal vez futuros estudios puedan señalar las posibles razones de esta instrumentación. Sin embargo, estas composiciones encajan en las tendencias musicales y musicológicas de la época previa a la Guerra Civil en España: varios compositores e investigadores fijaron su atención en la música española de los siglos XVI y XVII y, más concretamente, en los vihuelistas y sus tratados. El deseo de elaborar música nueva a partir de modelos antiguos recuerda al “Romance” original de Castro Escudero que se ha comentado anteriormente.

De nuevo resulta obligatorio remitirse a Eduardo Martínez Torner. Una noticia del *Heraldo de Madrid* de diciembre 1922 informa de un recital de Regino Sáinz de la Maza en el Teatro de la Comedia, cuya primera parte estuvo íntegramente conformada por música de

²¹⁹ jc1583, Fondo MB, FJD.

²²⁰ Federico Moreno Torroba, *Suite castellana: für gitarre* (Maguncia: B. Schott's Söhne, 1954).

²²¹ jc1031b, “Danzas antiguas. Original J.C.E.”, Fondo MB, FJD.

vihuelistas españoles del siglo XVI, “desconocidos para nuestro público y de gran valor artístico”²²². El programa incluyó piezas de Luis Milán, Luis de Narváez, Alonso Mudarra y Roberto de Viseo (ya del siglo XVII, con una versión del propio Sáinz de la Maza). Ramírez y Santos Hernández figuraron como guitarristas. El periódico apuntaba que muchas de las transcripciones las había realizado Torner, dando a conocer así un repertorio que parecía haberse marginado durante dos siglos. El resto del concierto incluyó a Händel, Mozart, Bach, Albéniz o Falla. Dos años después, en abril de 1924, *La libertad* daba noticias de una conferencia impartida por Eduardo Martínez Torner acerca de los vihuelistas españoles del siglo XVI en el Centro de Estudios Históricos que incluyeron “ilustraciones musicales a dos voces y piano”; el nuevo interés de la musicología española por este tipo de repertorios se hacía patente²²³. La valiosa aportación de Torner al reconocimiento de esta música se mencionaba en el prólogo de su *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, a través de la obra *Colección de vihuelistas españoles del siglo XVI. Narváez. El Delphin de la Música*. El músico otorgó valores rítmicos y polifónicos a las tablaturas de Narváez que interpretó, adentrándose en el estudio de un material abundante aunque “descuidado”²²⁴. Torner continuaba y perfeccionaba una labor investigadora iniciada por otros personajes clave en la musicología española, como Barbieri o Pedrell, que ya ofrecía transcripciones de vihuela en su *Cancionero Musical Español*. Sus aportaciones fueron especialmente valiosas²²⁵. Otro dato que apunta a la influencia de Torner en estas obras de Castro, y quizá el más evidente, es el arreglo del “Villano” de Gaspar Sanz hallado entre los archivos y mencionado en el subapartado de la música de otros autores del Fondo MB. Si bien este apartado no está dedicado a los escritos de José Castro Escudero, es necesario señalar las frecuentes menciones de la música de los vihuelistas y guitarristas españoles de los siglos XVI y XVII que aparecen en el tratado *Música y literatura*, así como al artículo coescrito con Daniel Devoto en 1965, «Le méthode pour la guitare de Luis Briceño». Estas fuentes ayudan a comprender la presencia de las características del “Villano” y el arreglo de la “Chacona” de Sanz entre los documentos del Fondo MB, pero también los esmerados comentarios acerca de algunas danzas cortesanas de la época presentes en los apuntes sobre danzas y bailes, que las dimensiones del presente trabajo no permiten detallar. Refuerza la idea de que los dos músicos arreglaran estas piezas para un mismo fin y para unos mismos intérpretes (el Cuarteto de Instrumentos Españoles).

²²² «Recital de guitarra: Sáinz de la Maza», *Heraldo de Madrid*, 4 de diciembre de 1922, 3.

²²³ «Noticias – Centro de Estudios Históricos», *La libertad*, 9 de abril de 1924, 6-7.

²²⁴ González Cobas, «Prólogo», *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* 12-13.

²²⁵ Mallo del Campo, *Torner: Más allá del folklore*, 52, 72.

En cuanto a los arreglos para coro del Fondo MB, todos están fechados entre noviembre de 1946 y abril de 1947, exceptuando “Deshojando una margarita”, firmada en mayo de 1959. Esto hace pensar que Castro Escudero tuviera una necesidad repentina de componer para estas formaciones, quizá por estar al cargo de algún tipo de agrupación coral. Hay que recordar que en el bienio 1946-1947 se enfrentó de nuevo a un proceso judicial en París, pero puede deducirse que continuó con las labores de docencia que había iniciado con su ingreso en el Jacques Decour en octubre de 1946. La primera consideración es que todas ellas son arreglos a partir de canciones populares españolas, y ninguna ha sido traducida al francés. La melodía principal de algunas de ellas se encuentra entre las transcripciones, y una de ellas (“Trébole”) cuenta incluso con una línea de guitarra y de pandereta²²⁶. “Paloma del palomar” presenta su correspondiente pieza popular a una sola voz, posiblemente el origen del posterior arreglo coral, donde esa melodía sería adaptada a la voz de soprano; en el reverso de esta transcripción, puede leerse una indicación de tempo (Allegro) y su procedencia (Asturias)²²⁷. Esto mismo ocurre con las “Seguidillas manchegas”, cuya correspondiente transcripción incluye algunas indicaciones para su canto, explicando el orden de los versos y la rima resultante (BBBABCD)²²⁸. Podría argumentarse, por tanto, que Castro Escudero ya tenía intención de crear una futura composición a partir de esas transcripciones. De acuerdo con la temática de la mencionada conferencia en la que Ida Presti ofreció un recital, es posible que el futuro asistente de español del Lycée dedicara parte de su trabajo al estudio y difusión de la música popular española, algo que podría poner en práctica a través de estas composiciones. Todas ellas están pensadas para un coro mixto.

En todo caso, quizá la elección de arreglos corales respondiera también a otras inquietudes ideológicas. Un breve recorte de un periódico francés hallado entre los documentos del Fondo MB, que pertenece al año 1963, presenta una de sus líneas resaltadas en rojo: “Même une chanson est plus gaie si on la chante en chœur”²²⁹. Esta es una frase supuestamente literal del secretario del Partido Comunista de Croacia que, de acuerdo con este diario, continuaba su discurso en presencia de Josip Broz Tito en Zagreb haciendo un llamamiento a la unión entre países socialistas. Es ya de sobra conocida la afiliación de Castro Escudero al PCE, y este brevísimo recorte estaba grapado a una serie de páginas manuscritas con interesantes apuntes que pueden estar estrechamente relacionados con su interés por los arreglos corales de música

²²⁶ jc1004, Fondo MB, FJD.

²²⁷ jc1402, “Lírica”, Fondo MB, FJD.

²²⁸ jc1403, “Lírica”, Fondo MB, FJD; jc1027, Fondo MB, FJD.

²²⁹ “Incluso una canción es más alegre si se canta a coro”, trad. propia, en jc1289b, “Lírica”, Fondo MB, FJD.

popular. Algunas de estas páginas describen las posibilidades de las “fórmulas de entonación”, unas cuerdas de recitado (algunas de ámbito religioso) que Castro Escudero escribió en papel pautado dependiendo de cada tonalidad y del grado de la escala en que comenzaran. Acompañaba a esta serie de escritos una curiosa nota en la que escribió “El coro deben ser réplicas entre varios que conversan (si hablan todos a la vez no se entienden). El contrapunto es hablar todos a la vez”²³⁰. A esto habría que sumar una posible herencia del tipo de composición que prevalecía en la guerra civil dentro del propio frente: la canción popular a voz sola o bien a coro, en caso de que los cantantes hubieran aprendido algunas nociones básicas a través de las políticas del bando republicano²³¹. La idea de colectividad, la creación comunitaria a través de la música, puede haber sido una importante fuerza motriz en el desarrollo de este tipo de composiciones, que se ratificaron durante el gobierno de la República a través de los Coros Obreros y el Coro del Pueblo de las Misiones Pedagógicas, dirigidos por Alejandro Casona y Eduardo Martínez Torner²³². No puede dejar de mencionarse la publicación de este último en 1938, *Canciones populares españolas armonizadas para coro*, cuyo manuscrito muy probablemente sea el conservado por Castro Escudero entre sus documentos y le sirviera de inspiración directa, como se ha mencionará en el siguiente apartado. Con otros planteamientos bien diferenciados, pero eminentemente políticos, también la Sección Femenina difundiría el repertorio tradicional como arma propagandística a través de sus Coros y Danzas²³³. Es posible que la agrupación coral fuera lo más cómodo de adaptar a los distintos estratos sociales y a población con formación musical más diversa, asegurándose, de esta manera, de que el mensaje de las canciones alcanzaría al máximo número de público posible. Lo cierto es que los arreglos corales del Fondo MB pueden servir como otro ejemplo de una composición de José Castro Escudero ajustada a las tendencias de su época y, especialmente, de algunos de sus compañeros.

2.1.2. Transcripciones

Además de los numerosos documentos administrativos, el manuscrito *Música y literatura* y las hojas pertenecientes al estudio sistemático de danzas y bailes populares, las transcripciones de música popular son la producción más abundante del Fondo MB. Para comprender el profundo interés de José Castro Escudero por el folclore musical español puede ser interesante retomar el argumento de María Palacios para explicar rumbo que tomaron las

²³⁰ jc1289a, “Lírica”, Fondo MB, FJD.

²³¹ De la Ossa Martínez, *La música en la guerra civil española*, 124.

²³² De Persia, «Del modernismo a la modernidad», 88.

²³³ Gómez, «La etnomusicología en España (1936-1956)», 229.

composiciones de algunos músicos coetáneos a Castro Escudero: “una progresiva transformación de sus ideales (provocó) un cambio en su perspectiva estética y en su propio lenguaje musical”²³⁴. Con un vistazo a los escritos que José Castro Escudero legó a través de la prensa, podría extraerse una conclusión en cuanto a su compromiso con la música tradicional: la emergencia de recuperarla con rigor científico y ponerla en valor a través de la educación. Esta es posiblemente la razón de las cuantiosas transcripciones a tamaño cuartilla que se encuentran en la carpeta “Lírica”, la más gruesa del Fondo MB. Ese cambio de prioridades puede explicar la trayectoria de las obras que han podido revisarse: desde unas primerizas composiciones centradas en las piezas breves para piano a finales de la década de 1920, pasando por los arreglos corales de música popular y los arreglos de piezas de vihuelistas del siglo XVII, la producción de José Castro Escudero parece culminar en un perfil más ajustado al de un musicólogo que a un compositor (descripción que, por otra parte, ya ha sido aplicada a Eduardo Martínez Torner²³⁵). Lo cierto es que parece que la acepción de compositor no es la que ha trascendido en los escritos actuales sobre José Castro Escudero. La unión entre ambos músicos y la palpable admiración de Castro Escudero hacia él levantan incluso sospechas en cuanto a la autoría de parte del material del Fondo, que en algunas ocasiones parece ser propiedad de otro transcriptor anónimo.

Se podría argumentar que las transcripciones cuentan con una cualidad pedagógica reflejada en las pequeñas notas sobre su función y su procedencia, o incluso en la numeración, que podría indicar la pretensión de incluirlas en algún tipo de compendio de forma ordenada y clara. Esta numeración ha resultado en más de una ocasión algo confusa: ciertas melodías contienen más de un número, manuscrito o mecanografiado, tachado o repetido, y no todas ellas cuentan con la referencia de su informante o su origen. No obstante, sí ha podido dilucidarse de dónde se han extraído algunas de las transcripciones: varias melodías fueron tomadas directamente del *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* de Torner y contienen la referencia de la página exacta. Otras pertenecen a los mismos informantes que cantaron para Torner, pero son melodías nuevas, bien tomadas por Castro Escudero, o bien transcripciones que también pertenecían a Torner y no llegaron a ver la luz. En este sentido, hay que recordar que una gran cantidad de transcripciones iba a ser publicada como segunda edición de este cancionero; podría pensarse que algunas de ellas coincidieran también con el

²³⁴ Palacios, «(De)construyendo la música nueva en Madrid en las décadas de 1920 y 1930», 503.

²³⁵ Gómez Rodríguez, «La obra (etno)musicológica de Eduardo Martínez Torner», 101.

Fondo MB²³⁶. Aunque se comentarán en conjunto, en el catálogo se ha querido establecer una separación entre las transcripciones sueltas (normalmente papel pautado tamaño cuartilla) y los pequeños “álbumes” de canciones temáticas, que han sido comprendidos como colecciones facticias. Estos últimos son 8 en total, aunque su numeración en la primera página hace pensar que dos de ellas han podido perderse. Así, encontramos las “Aradas” (numeradas con el 1); las canciones “De siega” (numeradas con el 2); las canciones “De trilla” (numeradas con el 3); las canciones “Aceituneras” (numeradas con el 5); las canciones “Carboneras” (numeradas con el 6); canciones “Del molino” (numeradas con el 8), las canciones de “Arrieros y carreteros” (numeradas con el 9); y las canciones de “Pastores”, que no presentan número. En definitiva, todas ellas son canciones de trabajo organizadas por el tipo de labor al que acompañan²³⁷.

De las 200 transcripciones sueltas que se han revisado, 59 están tachadas por una línea azul que parece de pintura y que recuerda a la de la firma de Torner en el “Villano”. Aunque se ha querido respetar el orden en el que se conservaban las transcripciones tal y como se encontraron en el archivo para su ordenación en el catálogo, hay que subrayar que muchas de estas partituras tachadas han sido numeradas a mano y podrían haber sido empleadas para un mismo fin. Todas estaban desordenadas; al colocarlas por orden numérico, nos encontramos con una lista del 1 al 62 donde faltan los números 2, 9, 11, 16, 25, 27, 30, 33, 34, 35, 42, 45, 46, 49, 53, 55, 56, 57, 60 y 61²³⁸. Por tanto, hay veinte posibles transcripciones perdidas. Estos datos sugieren la posibilidad de que todas ellas fueran empleadas para un hipotético cancionero que se correspondiera con esta numeración, y tal vez su autor (o autores) las hubiera ido tachando a medida que eran incluidas en ese supuesto compendio. La melodía número 58 (que en el catálogo se corresponde con el nº121, una danza de porrots), contiene una interesante anotación con respecto a los números 56 y 57, de los que el autor ha comentado que son “jotas sin interés”²³⁹. Así, aunque quizá esas transcripciones se llegaron a realizar, el autor pudo haberlas descartado si no cumplían con los objetivos deseados. Otro argumento para creer que estas canciones estaban destinadas a una monografía es la anotación “Cuad. Del c.” que presentan algunas de ellas, como la nº5 (la *dansa* que se corresponde a la ficha 40 del catálogo de transcripciones)²⁴⁰. Por otra parte, algunas de las transcripciones presentan números

²³⁶ Mallo del Campo, *Torner: Más allá del folklore*, 45.

²³⁷ Podría argumentarse que la transcripción correspondiente a la ficha de catálogo nº143 quizá pertenezca a una desaparecida colección facticia de canciones báquicas. En jc1387a, “Lírica”, Fondo MB, FJD.

²³⁸ La correspondencia entre estos números y la numeración de las fichas está descrita en el campo de “Observaciones” de cada transcripción en el catálogo.

²³⁹ jc1322, Fondo MB, FJD.

²⁴⁰ jc1219, “Lírica”, Fondo MB, FJD.

repetidos: son dos las que contienen el nº5 (jc1219, jc1221, Fondo MB, FJD), y solo coinciden en que son danzas instrumentales y posiblemente valencianas. Lo mismo ocurre con el nº7, que se corresponde tanto con la ficha 35 del catálogo, “Xaquera vella”, de la que Castro Escudero indicó que la había tomado de un museo etnográfico, como con la “Danza del Maestrazgo” (ficha 106 del catálogo), si bien esta última la extrajo del compendio de José Ruiz de Lihory²⁴¹. Existen más casos similares: las canciones numeradas por el autor con el 22, el 26 (una de ellas también extraída del libro de Lihory), el 31 y el 40 (este número coincide con las transcripciones de la canción “7 y 19” y la canción “2 y 15”²⁴²). Tal vez estos números repetidos encuentren su explicación en que algunos de ellos fueran posteriormente descartados y se reutilizara su numeración, o bien que su autor quisiera establecer algún tipo de relación entre ellos. La melodía nº31 (ficha 74) es el “Bolero Plá”, que coincide con el que Torner incluyó en sus *Danzas valencianas (dulzaina y tamboril)* en 1938; cabe pensar que estas transcripciones pudieran haber sido recogidas para este compendio o tomadas de él, con el Gobierno de la República ya trasladado a Valencia²⁴³.

Otro detalle que se aprecia en las transcripciones y que puede guardar relación con un posible orden son los pequeños números mecanografiados que aparecen en algunas de ellas. Hay 32 fichas en las que se han podido localizar estos números, la mayoría de cinco cifras, aunque comienzan por tres ceros. Las coincidencias entre ellas parecen residir en que presentan varias hojas grapadas entre sí: algunas contienen la música con los versos de la letra y otras, la transcripción de las estrofas. Por otra parte, muchas muestran la misma inscripción en su reverso: una indicación de tempo, su procedencia y, en ocasiones, su función (romería, canciones de cuna, etc.). Una gran parte también tiene apuntado su origen en la parte superior derecha del primer pentagrama. Se ha podido detectar incluso una tercera numeración en cifras romanas que acompaña siempre al título de la canción, y este aparece normalmente escrito dos veces y en color rojo. Este último tipo de transcripciones estaban relativamente ordenadas y cercanas unas de otras en el Fondo MB. Así, coinciden con estas características las siguientes fichas: 151 (nº V); 152 (nº II), 153 (nºI), 154 (nºIV), 155 (nºIII), 159 (nºII) y 177 (nºXI). Si se ordenan, se observa una numeración del I al XI donde el II está repetido y en la que faltarían las partituras del VI al X. Hay bastantes coincidencias entre estas transcripciones. Todas ellas

²⁴¹ jc1308a, jc1214, “Lírica”, Fondo MB, FJD; José Ruiz de Lihory, *La música en Valencia: diccionario biográfico y crítico* (Madrid: Fundación Ignacio Larramendi, 2020), 165, 168.

²⁴² jc1229, jc1233, “Lírica”, Fondo MB, FJD.

²⁴³ Eduardo Martínez Torner, *Danzas Valencianas (dulzaina y tamboril): contribución al estudio del folklore musical de la región* (Barcelona: Centro de Estudios Históricos del País Valenciano, 1938).

contienen su lugar de procedencia (Castilla, León, Galicia, Asturias o Santander). Exceptuando la número 177, todas presentan un número mecanografiado²⁴⁴. Asimismo, todas excepto la nº154 tienen una indicación en el reverso donde se puede leer de nuevo su procedencia, su función y/o el tempo²⁴⁵. Esta indicación de tempo puede corresponderse con una posible intención de que sean interpretadas, o quizá puede entenderse como una aclaración de cómo la interpretó el presunto informante.

No se puede determinar fácilmente la finalidad de estas numeraciones, aunque quizá la hipótesis de que el autor deseara crear uno o varios cancioneros a partir de estas transcripciones no es tan descabellada. De todas se desprende una cierta uniformidad (las anotaciones al reverso o la indicación de su origen, situado normalmente en el mismo lugar en cada partitura, tal vez sean los ejemplos más obvios) además de la evidente intención de organizarlas. Su lectura es clara, y el transcriptor se ha cuidado de explicar los localismos. En este punto resulta útil recordar las palabras de Jorge de Persia con respecto a la concepción de los cancioneros que cultivaron Eduardo Martínez Torner o Jesús Bal y Gay, compañeros y muy probable influencia de Castro Escudero (o, incluso, potenciales autores de algunas transcripciones). El musicólogo identificaba a estos folcloristas casi como una segunda generación de investigadores que no se reducían a la recogida positivista de canciones populares. En sus palabras, “no solo transcriben y armonizan, sino analizan”; gracias al trabajo sistemático de estos musicólogos en el Centro de Estudios Históricos, la disciplina comenzaba a tener voz en el plano institucional²⁴⁶. Algunas de las transcripciones señalan las carencias de sus antecesores; por ejemplo, en algunas de las melodías salmantinas detalladas en el Fondo MB se pueden leer notas que indican que estaban incompletas en el cancionero de Dámaso Ledesma, o directamente no se reflejaban en él²⁴⁷. Estas transcripciones procedentes de Salamanca (charradas y una serie de melodías vocales) también se encontraban relativamente cercanas entre sí en la carpeta “Lírica”. Entre ellas, la 125 fuera posiblemente transcrita por Torner²⁴⁸. Ese trabajo de investigación con tintes didácticos podría ser una tónica general del trabajo de recopilación del Fondo MB, que puede comprenderse con una óptica más completa gracias a los sesudos escritos que legó Castro Escudero. Por otra parte, Jorge de Persia reflexionaba acerca de ciertas perspectivas irónicas o paródicas sobre la música popular que el

²⁴⁴ jc1430, “Lírica”, Fondo MB, FJD.

²⁴⁵ jc1399, “Lírica”, Fondo MB, FJD.

²⁴⁶ De Persia, «Del modernismo a la modernidad», 64.

²⁴⁷ jc1247, Jc1323, jc1324, jc1325, “Lírica”, Fondo MB, FJD.

²⁴⁸ jc1329, “Lírica”, Fondo MB, FJD.

musicólogo achacaba a compositores como Gustavo Pittaluga, Óscar Esplá o Julián Bautista²⁴⁹. Cabe preguntarse si esta concepción sobre la música tradicional habría teñido también las composiciones de Castro Escudero, ya que crear música sobre textos de Lope o Góngora se convirtió en tendencia en un proceso de reformulación del tópico de lo español, si bien el término de parodia no necesariamente contiene un matiz negativo. Podría explicar la concepción del “Romance” o el “Villano” originales. En cualquier caso, el trabajo de recopilación de música popular que se ha revisado para este trabajo se abordó metódicamente y con seriedad.

Quizás una de las cuestiones más intrigantes de las transcripciones del Fondo MB es la presencia de aquellas que han sido tomadas directamente del *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* de Eduardo Martínez Torner o fueron dictadas por los mismos informantes. Aunque Castro Escudero no apuntó la referencia bibliográfica del trabajo de Torner en estas transcripciones del Fondo MB, sí puede localizarse en ellas un número de tres cifras; el hecho de que todas sean melodías asturianas cuyos informantes coinciden con los que dictaron a Torner hacía sospechar que ese número se correspondiera con la página del mencionado *Cancionero*, y ha sido así en varios casos, aunque no todos. Por tanto, Castro Escudero quiso reflejar la procedencia de esas melodías siempre que su compañero y mentor las hubiera incluido en su publicación. En resumen, se pueden establecer dos relaciones distintas entre el volumen de Torner y las transcripciones del Fondo MB: la primera, melodías que han sido recogidas y copiadas de él; y la segunda, melodías que no fueron tomadas de este compendio, pero coinciden con algunos de sus pueblos e informantes. Así, se han localizado seis melodías que fueron tomadas del *Cancionero* de Torner en el Fondo MB. Esta es la relación de todas ellas con sus correspondientes fichas de catálogo de este TFM: ficha 46 (nº165 de Torner); ficha 48 (nº373 de Torner); ficha 60 (nº170 de Torner); ficha 61 (nº497 de Torner); ficha 65 (nº428 de Torner); y ficha 66 (nº319 de Torner)²⁵⁰.

Sin embargo, en la transcripción de la ficha de catálogo nº60 Castro Escudero (u otro posible transcriptor) no indicó el número de página correspondiente al *Cancionero*²⁵¹. La transcripción de la ficha nº48, una canción de cuna, tiene una pequeña diferencia en la letra: Torner escribió “vuelva” mientras que el transcriptor del Fondo MB reflejó “venga” para el mismo verso, lo que quizá se explique con un fallo en la copia de la letra o bien, que el nuevo

²⁴⁹ De Persia, «Del modernismo a la modernidad», 61-64.

²⁵⁰ Todas estas fichas pueden encontrarse en el catálogo del apéndice de este trabajo.

²⁵¹ jc1239, “Lírica”, Fondo MB, FJD.

transcriptor recogiera esta melodía de nuevo²⁵². Surge la misma sospecha con las fichas 61 y 66, ya que, aunque la canción es la misma, hay diferencias en las figuraciones y en la tonalidad (la transcripción 61 del Fondo MB está en Mi menor, y la *gaitada* de la 66, en Do mayor)²⁵³. El resto de las transcripciones que tienen alguna relación con el *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* dan pistas sobre una posible colaboración simultánea entre Castro Escudero y Torner, o bien podría pensarse que este último conservó transcripciones que no llegó a publicar, como se ha comentado. Por ejemplo, la ficha 10 del catálogo coincide con la canción nº138 en su función (corro de niñas) y en su informante (Teresa Valdés Fernández), pero son melodías y letras diferentes²⁵⁴. Lo mismo ocurre con la ficha 15, y además, la informante tenía la misma edad en ambos casos, de manera que quizá la recogieran en el mismo periodo de tiempo, si es que Castro Escudero fue su transcriptor²⁵⁵. En el caso de la ficha 30, nos encontramos con una giraldilla cuya informante llevaba el memorable apelativo de “La Cañona”, de la localidad de Aller, y es muy similar a la canción nº136 de Torner, aunque no igual²⁵⁶. Otras dos fichas, la 185 y la 200, mencionan directamente a Torner: la primera se corresponde con la canción “Mambrú”, y la segunda es la canción catalana “Muntanyes de Canigó”, de la que se indica que fue recogida del *Cancionero musical* de Torner (sic)²⁵⁷. Finalmente, hay que destacar la canción 65, giraldilla sacada del volumen de Torner del pueblo de Cenera y una de las transcripciones tachadas por una línea azul. Hay varias anotaciones en la transcripción: “tipo 1º”, “tipo 13 (pastor)” e “indeterminado” (esta última palabra está tachada). El hecho de que quizá hubiera catalogado la pieza como “indeterminada” puede guardar alguna relación con su uso; hay que recordar que una de las clasificaciones de Torner en el *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* se hizo de acuerdo con la función de cada pieza, y algunas de ellas se catalogan como “de uso indeterminado”. Pero destaca la inscripción de “tipo 1º”, que ha sido escrita en color rojo, puesto que quizá tenga algo que ver con la clasificación musical por grupos que elaboró Torner en su *Cancionero*. Estas clasificaciones de Torner parten de Sol Mayor, tonalidad que coincide con la de esta melodía, y en ellas, el grupo primero se caracteriza por un contorno melódico ascendente con varias posibilidades en cuanto a su ámbito. En este caso, alcanza la octava y, por tanto, equivaldría al

²⁵² jc1227, “Lírica”, Fondo MB, FJD.

²⁵³ jc1240, jc1245, “Lírica”, Fondo MB, FJD.

²⁵⁴ jc1189, “Lírica”, Fondo MB, FJD.

²⁵⁵ jc1194, “Lírica”, Fondo MB, FJD.

²⁵⁶ jc1209, “Lírica”, Fondo MB, FJD.

²⁵⁷ jc1390, jc1439, “Lírica”, Fondo MB, FJD; Eduardo Martínez Torner, *Cancionero musical: selección y armonización* (Madrid: Instituto-Escuela, 1925), 178.

subgrupo E²⁵⁸. Aunque esta es solo una posible interpretación, encaja con el planteamiento analítico con el que podrían haberse concebido estas transcripciones. El *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* se ha comprendido como el punto de partida de una nueva metodología científica para el estudio del folclore musical²⁵⁹. Una continuación de esta nueva “escuela” podría haber sido la motivación de Castro Escudero a la hora de abordar el estudio de estas melodías.

Por último, pueden establecerse claras relaciones entre las transcripciones sueltas y las colecciones facticias, ya que algunas melodías coinciden entre ambos grupos dentro de estas páginas intencionadamente unidas. A medio camino entre la producción musical y la escrita del Fondo MB, algunas de estas colecciones constituyen álbumes ciertamente amplios, especialmente el que está dedicado a las canciones de pastores, en el que merece la pena detenerse (jc1345, “Lírica”, Fondo MB, FJD). Este álbum contiene treinta y cinco páginas grapadas entre sí con diversas canciones de temática pastoril, aunque quizá lo más llamativo sean las descripciones que acompañan a cada canción y que aclaran su uso y su vocabulario, o bien la forma en la que debe interpretarse. Por ejemplo, la canción “En el jardín” (marcada en el catálogo como 5.b) contiene indicaciones sobre qué estrofas cantaría una mujer y qué estrofas servirían de respuesta del pastor²⁶⁰. La introducción a estas canciones destaca por su poética redacción. Se trata de tres párrafos cuya frase inicial es siempre la misma (“en aquel tiempo...”) y parecen querer ambientar las canciones pastoriles geográficamente, pero con un contexto fundamentalmente idílico. Puede servir como ejemplo la siguiente frase: “[...] especialmente su comarca de Babia alimentaban (sic.) con sus sabrosos pastos los rebaños de ovejas merinas, las lanas más finas de España”²⁶¹. Este tipo de escritura va a continuar como tónica general de la colección, que parece haber sido concebida como un ciclo desde la despedida de los pastores de sus familias, pasando por las tareas que acometían durante las invernadas hasta su regreso al pueblo, que el transcriptor ha fechado en el 25 de abril. Las canciones de pastores del Fondo MB también incluyen ejemplos de baile a lo agudo y baile a lo alto, con una breve explicación previa. Hay una clara intención de aplicar este esquema (transcripciones, letra y explicaciones de cada canción) al resto de colecciones facticias, si bien las hay más escuetas; en el caso de las canciones de trilla, únicamente se explica que cualquier

²⁵⁸ Martínez Torner, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, 167, 247.

²⁵⁹ Mallo del Campo, *Torner: Más allá del folclore*, 45.

²⁶⁰ Canciones de pastores, jc1345, “Lírica”, Fondo MB, FJD, 8, 9.

²⁶¹ *Ibidem*, 1.

melodía cuyo texto aluda a este trabajo puede servir al segador²⁶². Pero cabe destacar que la introducción de este álbum no es otra que unos versos de *San Isidro Labrador de Madrid* de Lope de Vega, donde se encuentran referencias a esta labor²⁶³. Ejemplifica la defensa de Castro Escudero por recurrir a la literatura como fuente de investigación musicológica. Asimismo, de las canciones molineras, el transcriptor (o editor) ha destacado la función social del molino como centro de reuniones y fiestas²⁶⁴. Por otra parte, parece que son las canciones de arada las que han merecido especial elogio por la belleza de sus melodías²⁶⁵.

Hay que señalar que algunas de estas canciones coinciden no solo con las demás transcripciones, sino también con los arreglos para coro; por tanto, cabe pensar que las canciones que José Castro Escudero armonizó para agrupaciones corales hayan sido cuidadosamente escogidas, ya fuera por su lirismo, por el contexto al que pertenecen o por ambos motivos. Estas canciones son “Levantaivos, gañanes” (jc1343, Canciones de arada, “Lírica”, Fondo MB, FJD; jc1011d, jc1011e, “Música original”, Fondo MB, FJD); y “Ya se van los pastores” (jc1345, Canciones de pastores, “Lírica”, Fondo MB, FJD; jc1011a-c, “Música original”, Fondo MB, FJD). De las melodías que se repiten a lo largo de todo el catálogo musical del Fondo MB, destacan indudablemente dos. Una es “Tengo de subir al puerto”, cuya transcripción también puede localizarse en la colección de canciones de arrieros y carreteros, y de la que existen 5 copias en total en el Fondo MB con ligeras variaciones entre ellas²⁶⁶. La otra es “Pastor que estás en el monte”, también presente en la colección de canciones de pastores y de la que se han contado 8 copias²⁶⁷. Como última consideración con respecto a las colecciones facticias, podría pensarse que estuvieran destinadas a diversos fines. Quizá el más plausible sea un uso profesional por parte de su autor, ya que efectivamente empleó algunas de ellas para arreglos corales, si bien su actividad docente pudo influir en la elaboración de estos álbumes, de manera que podrían estar destinados a un hipotético alumnado²⁶⁸. Existe también la posibilidad de que no fuera Castro Escudero quien agrupara esta serie de documentos, bien porque fueran propiedad de otro autor o bien porque fuera su heredero quien los organizara (aunque esta última teoría puede resultar menos convincente). Hay que tener en cuenta que los documentos comprendidos entre la primera transcripción

²⁶² Canciones de trilla, jc1341, “Lírica”, Fondo MB, FJD, 2.

²⁶³ Lope de Vega, *San Isidro Labrador de Madrid* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002; publicación original: 1612), 650.

²⁶⁴ jc1342, Canciones de molienda, “Lírica”, Fondo MB, FJD, 2-3.

²⁶⁵ jc1343, Canciones de arada, “Lírica”, Fondo MB, FJD, 2.

²⁶⁶ Los detalles de esta melodía se encuentran en su correspondiente ficha de catálogo (transcripción número 77).

²⁶⁷ jc1345, jc1409, jc1248, jc1275b, jc1275c, jc1275d, jc1275e, jc1275g, “Lírica”, FJD.

²⁶⁸ Reyes Gallegos, «Los acervos de documentos musicales», 146.

reflejada en el catálogo hasta el jc1456b se encontraban alojados en la carpeta “Lírica”, y esta es la relación más evidente que se ha podido señalar entre ellas.

2.1.3. Música de otros autores

Dos documentos impresos en el Fondo se corresponden con música de diferentes autores: una edición del “Himno de Riego” (jc1009, Fondo MB, FJD) y un método de piano, *Le Petit Clavier*, de Marthe Morhange-Motchane (jc1007, Fondo MB, FJD). Entre las obras musicales restantes, todas ellas inéditas, una llama poderosamente la atención. Se trata de un manuscrito de las *Canciones populares españolas armonizadas para coro por Eduardo Martínez Torner. Cuaderno 1*. Contiene seis partituras unidas por un cordel, con alguna corrección en el reverso y una caligrafía esmerada, pero que no se asemeja a la letra de copista que presentan otras obras del Fondo MB. La portada parece preparada para su versión de imprenta: en la parte inferior puede leerse la referencia a las ediciones del Consejo Central de la Música de la Dirección General de Bellas Artes, administrada por el Ministerio de Instrucción Pública. Dada la gran semejanza entre la caligrafía de estas partituras y otras manuscritas de Torner, es muy probable que este manuscrito sea un original del antiguo director de la sección de Prácticas de Folklore que Castro Escudero hubiera conservado. Pueden recordarse en este punto los eventos celebrados en el Instituto de las Españas de la Universidad de Columbia durante el curso académico 1926-1927, uno de ellos con motivo del Día de Cervantes. Además de la serie de conferencias impartidas por importantes miembros de la Junta de Ampliación de Estudios, se interpretaron diversas piezas populares españolas arregladas, entre ellas, cinco canciones españolas armonizadas para coro por Eduardo Martínez Torner²⁶⁹. Esta conmemoración, aunque quizá anecdótica, ayuda a comprender el compromiso con este tipo de repertorios durante la época de Castro Escudero. Revela que la música medieval y del Siglo de Oro no solo había cruzado ya las fronteras españolas, sino que era “familiar para el público neoyorkino por las ediciones de Schindler y sus conciertos de la Schola Cantorum of New York”²⁷⁰. A pesar de que este apartado no se centra en las canciones populares del archivo, las transcripciones del Fondo MB contienen una pequeña anotación que quizá delate una consulta a los trabajos de campo del musicólogo alemán al que aludía esta cita. Se trata de la “Canción de los danzantes de Hoyocasero”, en cuya partitura aparecía la frase “disco de

²⁶⁹ Matilde Olarte, «Luisa Espinel, Rebeca Switzer y Miiirha Alhambra: *Alma mater* de las veladas musicales de la Casa Hispánica en la Universidad de Columbia», en Adelaida Sagarra, ed., *Liberales, cultivadas y activas: redes culturales, lazos de amistad* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2017), 45-47.

²⁷⁰ Olarte, «Luisa Espinel, Rebeca Switzer y Miiirha Alhambra», 46.

aluminio nº76”²⁷¹. En efecto, Schindler había registrado una melodía del mismo informante que dictó esta canción, Daniel López “el Gracioso”, en 1932²⁷².

No es la única partitura del músico ovetense que se conserva en el Fondo MB: con una débil firma en color azul (que parece ser la misma pintura que puede observarse en varias transcripciones), el apellido “Torner” puede leerse en un arreglo del “Villano” de Gaspar Sanz para bandurria, laúd y dos guitarras²⁷³. Con casi idéntica caligrafía, también encontramos el conocido “Canario” del mismo compositor, arreglado para una idéntica formación instrumental; no es descabellado pensar que sea la misma adaptación que fue interpretada en el Centro de Estudios Históricos en el año 1935²⁷⁴. Este arreglo del “Canario” es una hoja en sucio; la mitad de la partitura está escrita con lapicera, tiene pasajes rodeados y tachones²⁷⁵. Además de esta, se ha hallado también la “Españoleta” de Sanz, aunque únicamente se conserva la voz de guitarra. Junto a ella se conserva un boceto a lapicera con algunos compases de bandurria y laúd²⁷⁶. La plantilla coincide con la del arreglo de la “Chacona” de Sanz que elaboró Castro Escudero. Se pueden extraer dos hipótesis íntimamente vinculadas entre sí: la primera, que ambas habrían sido compuestas simultáneamente cuando los dos músicos trabajaron juntos en sus investigaciones en el Centro de Estudios Históricos; y la segunda, quizá la coincidencia más obvia, que la instrumentación es la misma que la del Cuarteto de Instrumentos Españoles y, por tanto, las piezas podrían haberse compuesto con la pretensión de que esta agrupación difundiera el repertorio de Sanz entre un público que aún parecía ignorarlo. Junto al Cuarteto, Torner (y posiblemente Castro) se implicó en esta labor a través del Centro de Estudios Históricos, y se celebraron conciertos y recitales que incluyeron obras de Gaspar Sanz con motivo del tricentenario de Lope de Vega, como se verá en el siguiente subapartado.

²⁷¹ jc1250, “Lírica”, Fondo MB, FJD

²⁷² Matilde Olarte Martínez, «Las anotaciones de campo de Kurt Schindler durante sus grabaciones en España», *Etnofolk. Revista de Etnomusicología* nº16-17 (2010): 6.

²⁷³ jc1023a, Fondo MB, FJD.

²⁷⁴ «Reuniones, lecturas y conferencias. La música en la época de Lope de Vega», *ABC*, 11-12-1935, 40.

²⁷⁵ jc1026b-d, Fondo MB, FJD.

²⁷⁶ jc1025, jc1026a, Fondo MB, FJD.

2.2. ESCRITOS

En el año 2021, la Fundación Joaquín Díaz publicó la edición digital del *Romancero Traditionnel Espagnol*, que Castro Escudero realizó en colaboración con el hispanista Paul Verdevoye y que nos muestra la intensa faceta folclorista del ex - Comisario. Este romancero supone un valioso documento de sus inquietudes, así como una interesante recopilación de romances españoles y su traducción al francés. Se trata de un recurso desconocido hasta hace poco más de un año para futuras investigaciones en el ámbito de la musicología, y el primero en ser reeditado a partir del Fondo MB. Como ha podido observarse, Castro Escudero parecía mostrar inquietudes por las publicaciones en el campo de esta disciplina, teniendo en cuenta el manuscrito completo alojado en el archivo, con referencias bibliográficas y tabla de contenidos, dedicado a la relación entre la música y la literatura, además de las dos carpetas con apuntes acerca de danzas y bailes. Los nuevos materiales se complementan con las publicaciones propias que se han enumerado al inicio del trabajo y facilitan una visión más completa de su producción. Así, la Fundación Joaquín Díaz cuenta con seis escritos originales de José Castro Escudero. Dos de ellos (los artículos «Bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega» e «Iniciación a la musicología aplicada» de *Les Langues Néo-Latines*) no proceden de Marzo y Ballesteros, sino que se han podido incluir en el Fondo MB gracias a una donación procedente de la propia revista de los ejemplares en los que se publicaron. Los otros cuatro escritos son el ya mencionado *Romancero Traditionnel Espagnol* (jc1582, Fondo MB, FJD), las dos carpetas sobre danzas y bailes (jc1032, Fondo MB, FJD), la monografía *Música y literatura* (jc1458, Fondo MB, FJD) y el artículo «El siglo de la zarabanda» (jc1573, Fondo MB, FJD), también inédito. Todo este material podría entenderse como una bibliografía de carácter perimusical dentro de la organización propia de un fondo musical²⁷⁷.

No se pretende en este TFM analizar en profundidad el amplio *Romancero Traditionnel Espagnol*. Es necesaria una correcta traducción inversa del volumen completo que ilustre no solo las características del libro, sino la posible intención pedagógica de explicar el género romancístico español a un público francés. Sin embargo, se puede establecer una breve aproximación a su contenido, y quizá orientar el minucioso estudio que sin duda merece. Contiene 80 romances cuya presentación consiste en una transcripción de la melodía y la primera estrofa, para luego incluir la letra completa con su traducción al francés en la parte derecha (posiblemente trabajo de Paul Verdevoye). “Una estrofa sin música es un molino sin

²⁷⁷ Reyes Gallegos, «Los acervos de documentos musicales», 128.

agua”: así comienza la presentación del libro, una declaración de intenciones para este romancero, que trata de “llevar algo de agua a ese molino”²⁷⁸. Incluye algunas aclaraciones pensadas para el lector francés y esenciales para una correcta comprensión del volumen, por ejemplo, sobre la propia palabra *roman*²⁷⁹. Así, el autor procede a explicar los orígenes del término, que sitúa en la carta del Marqués de Santillana al condestable Pedro de Portugal entre 1445 y 1448, y detalla sus características formales con algunos ejemplos²⁸⁰. En la segunda parte de esta introducción, Castro Escudero se remontaba al siglo XII para referirse al gusto por la palabra rimada entre la poesía culta como distinción de la vulgar.

La cita a Navarro Tomás que aparece en este capítulo del *Romancero* es una muestra de que, sin este tipo de documentación perimusical, se perdería una valiosa información acerca del contexto de la producción musical de un compositor²⁸¹. Castro Escudero explicaba que el fonetista impartió una conferencia en el Institut d’Etudes Hispaniques de París donde defendía que la población de un mismo país tiene “un ritmo de habla común”. Navarro era otro antiguo compañero del Centro de Estudios Históricos, y se sabe que impartió una conferencia sobre “El acento castellano” en el Institut d’Etudes Hispaniques en 1935 como profesor invitado, posiblemente la misma a la que Castro Escudero se refería en este apartado²⁸². Aunque quizá desfasada, la conclusión que Castro Escudero quería sacar a relucir de esta conferencia es fascinante: parece que Navarro identificaba el hemistiquio del verso de un romance como la “unidad de entonación” típica del hablante español, es decir, un fragmento con una inflexión y una melodía propias de un país. De esta manera, los autores del *Romancero* confirmaban que el romance es un género identitario del habla hispana, y un monumento literario de gran antigüedad. Por la misma razón encuentran lógico el predominio del verso heptasílabo en la poesía española, si bien sitúan una transformación hasta el verso octosílabo en la aparición del *Cantar del Mio Cid*²⁸³. El interés por el aspecto fonético de la música popular no es ajeno a los intereses de la musicología de aquella época; se volverá sobre este tema más adelante con otros escritos de José Castro Escudero.

²⁷⁸ “Une strophe sans musique est un moulin sans eau. Et c’est précisément pour porter un peu d’eau au moulin que nous présentons ce nouveau Romancero”, trad propia., en Castro Escudero y Verdevoye, *Romancero Traditionnel Espagnol*, 1-2.

²⁷⁹ Castro Escudero y Verdevoye, *Romancero Traditionnel Espagnol*, 2.

²⁸⁰ Castro Escudero y Verdevoye, *Romancero*, 3, 4.

²⁸¹ Iglesias y Lozano, La música del siglo XIX, 415.

²⁸² Francisco Javier Díaz de Revenga, «Tomás Navarro Tomás. De la fonética experimental a la métrica española», *Revista electrónica de estudios filológicos*, nº14 (diciembre de 2007), <https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/Perfiles-1-%20Navarro.htm> .

²⁸³ Castro Escudero y Verdevoye, *Romancero*, 5.

A partir de este punto, Castro Escudero procede a organizar la evolución cronológica del romance a través de los siglos. Destaca la relación que establece entre las epopeyas y los cantos guerreros germánicos (origen de la poesía épica que tanto influyó en el romance)²⁸⁴. A continuación, abre un paréntesis para explicar la medida de los versos de la canción popular española. El tercer apartado está dedicado a la temática de los romances, con referencias constantes a las canciones transcritas en el libro, y que está naturalmente inspirada por el contexto histórico del país. El apartado 4 describe las particularidades del idioma español, mientras que el quinto se ha destinado a las melodías, con interesantes reflexiones acerca de las limitaciones de basar la Historia de la música en la notación y lo problemático que resulta este planteamiento para la música popular²⁸⁵. Finalmente, se dedica un espacio para hablar de la permanencia de este género musical en el tiempo²⁸⁶. Cada canción incluye explicaciones sobre su uso o su origen, y los detalles de estos apartados quizá puedan ser expandidos en futuras investigaciones. En lo que concierne a este trabajo, seis romances coinciden con canciones del Fondo MB, siendo los 74 restantes nuevas transcripciones que sumar a las que se comentan en el apartado de la música del archivo. Son los siguientes: “A coger el trébole” (página 75 del *Romancero Traditionnel Espagnol*), que sirvió para una composición original de Castro Escudero para dos voces, guitarra y percusión²⁸⁷; el extendido “Romance de Gerineldo” (página 93), que también se halla en una transcripción del archivo, aunque con diferencias en los versos²⁸⁸; “¡Ay! Un galán de esta villa” (páginas 153-155), también entre las transcripciones²⁸⁹; “Por aquel lirón arriba” (página 280) que se encuentra con el título de “El pastor enamorado” en la colección ficticia sobre pastores²⁹⁰; otro famoso romance, “El conde Olinos” (página 295), cuya transcripción también puede consultarse en el Fondo MB²⁹¹; y “Pastor que estás en el monte” (páginas 301 y 334), con numerosos ejemplos en el Fondo MB y la única canción repetida en el *Romancero*²⁹².

Música y literatura es el manuscrito en castellano más organizado y completo del Fondo MB. La portada solamente muestra el nombre de José Castro Escudero, el título y una dedicatoria, “A Manola”²⁹³. Su estructura incluye seis capítulos detallados en un índice de

²⁸⁴ Castro Escudero y Verdevoye, *Romancero*, 7.

²⁸⁵ *Ibidem*, 27.

²⁸⁶ *Ibid.*, 37.

²⁸⁷ jc1004, Fondo MB, FJD.

²⁸⁸ jc1188, “Lírica”, Fondo MB, FJD.

²⁸⁹ jc1491, “Lírica”, Fondo MB, FJD.

²⁹⁰ jc1345, Canciones de pastores, “Lírica”, Fondo MB, FJD.

²⁹¹ jc1414, “Lírica”, Fondo MB, FJD.

²⁹² jc1409, jc1248, jc1275b, jc1275c, jc1275d, jc1275e, jc1275g, jc1345, “Lírica”, FJD.

²⁹³ Castro Escudero, *Música y literatura*, jc1458, Fondo MB, FJD, 1.

contenidos, además de una sección dedicada a Pío Baroja y la música, bibliografía y un índice onomástico. El volumen está completamente mecanografiado (incluyendo algunos números a los márgenes), pero el Fondo MB contenía numerosas notas y apuntes relacionados con él. Los capítulos son: I. La teoría especulativa de la música: boceto histórico, II. Contenido de la musicología, III. Música y literatura: generalidades; IV. Popular y folklore, V. Historiografía, y VI. Los grandes temas de la música española. Como en el caso del *Romancero Traditionnel Espagnol*, sería necesario dedicar una investigación completa a este hallazgo, que sobrepasa los límites de este trabajo. En este apartado solo se trazará un primer esbozo para su estudio.

Felip Pedrell, Higinio Anglés, José Subirá y otras muchas personalidades de la musicología española aparecen en el listado bibliográfico de *Música y literatura*, un estudio ambicioso. En su bibliografía, la referencia más reciente es del año 1968. Aborda en su primer capítulo una reflexión acerca del término “musicología”, aunque aquí se refiere a la “teoría especulativa de la música”. Ha definido el proceso de investigación musicológico, fundamentalmente, como “reflexionar, meditar o contemplar sobre, para y por la música”²⁹⁴. Considera que la disciplina, aún entonces primeriza, podría ser una herramienta útil para comprender la cultura de los pueblos. Como origen de toda consideración musicológica, Castro Escudero señala a Boecio y las reediciones de su obra en el siglo XV, y además de subrayar la influencia pitagórica, establece lo que considera una escuela de autores en la música española de los siglos XV y XVI. Menciona la creación madrigalística como fruto inevitable de la fusión de música y palabra, y ofrece un listado de obras y autores que incluyen a San Isidoro de Sevilla, Santo Tomás de Aquino, el monje Hucbaldo o Alfonso de la Torre. Esta lista se extiende hasta el final del capítulo, constituyendo un intento de organizar una historia de la música española en profunda relación con la literatura de la forma más completa posible²⁹⁵. El proceso culmina en la “moderna musicología” con Felipe Pedrell, con quien parece querer cerrar el círculo, puesto que encuentra sus postulados como “testimoniales” de la teoría especulativa de Boecio. Castro Escudero apuntaba que la musicología había reclamado el puesto de la música en la cultura²⁹⁶.

El segundo capítulo plantea las problemáticas de etimología entre “musicografía” y “musicología” y la relación intrínseca entre esta ciencia y su contexto cultural, algo que bien recuerda al artículo que escribió para el Boletín de Intelectuales Antifascistas, «La función

²⁹⁴ Castro Escudero, *Música y literatura*, 2.

²⁹⁵ *Ibidem*, 3-21.

²⁹⁶ *Ibid.*, 22.

social del arte», que será descrito en este mismo apartado. Otra reminiscencia a anteriores escritos de Castro Escudero se puede encontrar en su definición ideal de un musicólogo que, además de una profunda formación humanística, domine completamente la teoría y la práctica musicales, al igual que el personal docente que el Castro Escudero de la APEC reivindicaba en la prensa para la educación musical española cuando denunciaba las condiciones del Conservatorio de Madrid. Para el autor, esa formación humanística debía incluir destreza en el campo de la filosofía, pero también en el de la sociología e incluso en la psicología²⁹⁷.

Un capítulo completo está dedicado al folclore musical, si bien ya en este punto Castro Escudero advierte de que “en general los etnógrafos dejan la música folklórica (sic.) al estudio de los musicólogos, abandonando un aspecto: la lírica, que tanto dice a la expresión del pueblo”²⁹⁸. Recuerda a Torner en su labor mano a mano con Menéndez Pidal al ingresar en el Centro de Estudios Históricos, que originó un acercamiento al ámbito musical del folclore popular y que claramente allanó un camino para Castro Escudero²⁹⁹. Por otra parte, en cuanto a la figura del musicólogo, establece expresamente que “todo hombre de letras en el momento que escribe una línea sobre música es un musicólogo con lo que esto implica de conocimientos”³⁰⁰. El tercer capítulo aborda un listado de cancioneros de la polifonía española del siglo XVI, advirtiéndole que no pretende ser exhaustivo y señalando la gran pérdida de fuentes musicales, bien por causas externas (incendios de la Real Capilla y el Archivo del Ducado de Alba) o bien por un desinterés a partir del siglo XVIII hacia aquella teoría especulativa de la música³⁰¹. Es en este espacio donde incluye a los vihuelistas del siglo XVI como arquetipo de poetas y músicos, y que ayuda a comprender esa parte de su producción musical en el Fondo MB³⁰². Se observa un salto cuantitativo hacia la época del autor, que encuentra en Albéniz, Falla y Granados la auténtica escuela musical española, y menciona a Lorca en *La imagen poética en don Luis de Góngora* para explicar la atracción general por la música popular tras la publicación del *Cancionero de Palacio*³⁰³.

Cabe destacar el capítulo sobre folclore de *Música y literatura*, que otorga una información periférica en la que el autor pasa a mencionar brevemente la experiencia de la

²⁹⁷ Castro Escudero, *Música y literatura*, 27

²⁹⁸ *Ibidem*, 28.

²⁹⁹ María Luisa Mallo del Campo, *Torner: Más allá del folklore* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1980), 44, 45.

³⁰⁰ Castro Escudero, *Música y literatura*, 29

³⁰¹ *Ibid.*, 33-38.

³⁰² *Ibid.*, 38

³⁰³ *Ibid.*, 44.

guerra. Es el más extenso del libro. Como consecuencia directa del conflicto, Castro Escudero observa la radical metamorfosis que experimenta el folclore musical:

La guerra de España de 1936-39 fue una sacudida violenta de los sentimientos del pueblo. Como consecuencia: folklore que nace o se transforma; y si para comprender a un artista, grupo de artistas u obra de arte, es preciso situarse en el estado de las costumbres o del espíritu del momento en que vive ese artista y se produce esa obra de arte, más profunda será la influencia de un estado de costumbres y espíritu presentes en el anónimo artista que crea o transforma lo que recoge el folklore y cuán profunda en el pueblo español en ese momento de su Historia, para la expresión lírica³⁰⁴.

La expresión cultural fruto de la guerra era una herencia que Castro Escudero consideraba nociva para futuras generaciones (tal y como se verá en su artículo «La función social del arte»). Pero sí parecía defender que, siempre y cuando esa música surgiera en el seno del folclore, supondría una fuente de información de los más sinceros sentimientos de un pueblo en el contexto bélico. Podría entenderse que, para el autor, la música como forma de propaganda bélica debe eliminarse, pero no la adaptación de la tradición oral a su contexto histórico, que ocurre, de acuerdo con este escrito, de forma natural y casi por necesidad. Esto podría deducirse cuando Castro se retrotrae al prólogo del *Romancero General*, donde Moñino se mostraba perplejo ante la preferencia del romance como expresión popular en tiempos de guerra. *Música y literatura* merece un análisis más profundo del que aquí se puede ofrecer, pero se podría establecer una conexión entre estas reflexiones y los motivos que pudieron empujar a Castro Escudero a decidirse por un *Romancero Traditionnel Espagnol* entre todas las posibilidades del folclore musical. Sirva como ejemplo de esta posible relación la cita de Moñino que el autor incluye en este capítulo: “De tal modo responde el romance a la expresión lírica popular española que podemos afirmar la coexistencia del hecho conmocionador del espíritu del pueblo y del romance que lo canta”³⁰⁵. El vínculo entre un trauma social y su reflejo en el romance es particularmente intenso en estas líneas, si bien se señala la copla como otra extendida forma musical en el contexto de la Guerra Civil.

A partir de aquí desarrolla una reflexión sobre el origen del folclore, y destacan las consideraciones sobre los tipos de ritmo en la entonación castellana. Llegados a este punto, también es Eduardo Martínez Torner la figura que vuelve inevitablemente a la memoria: Castro

³⁰⁴ Castro Escudero, *Música y literatura*, 51.

³⁰⁵ *Ibidem.*, 52.

establece cinco tipos de ritmo en la prosodia castellana, citando directamente a Torner y las tipologías que el musicólogo asturiano definía en la introducción de su *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Pero, aunque este volumen ha resultado indispensable para el desarrollo de este trabajo, es otro artículo el que se quiere sacar a relucir en este momento. Su contenido se relaciona estrechamente con la temática de este capítulo de *Música y literatura*, y solo su nombre delata su similitud: «Música y literatura. Tres esquemas filológicos». Su autor también fue Torner y se publicó en 1938 en la revista *Música*. Se lo dedicó a Tomás Navarro Tomás³⁰⁶. También está relacionado con el género romancístico, que Torner define como “literatura poética”, y va a centrarse en el folclore para determinar ritmo y prosa de su lenguaje. Acompaña su trabajo con curiosas transcripciones rítmicas en tres ritmos distintos (líricos, semilíricos y no líricos), y ejemplifica los ritmos de muiñeira o la gaita gallega. Encuentra diferencias palpables entre regiones, e incluso transcribe la voz de un recitado de Valle Inclán y Ortega y Gasset para defender sus teorías. Así, el trabajo de Castro Escudero en el capítulo sobre folclore discurre en paralelo a este artículo de *Música*. Define sus cinco tipos de prosodia castellana y menciona la posible relación con el canto gregoriano, aunque su origen no sea necesariamente eclesiástico³⁰⁷. En un ambiente más abstracto aboga por buscar “lo esencial” de toda forma popular³⁰⁸. Asimismo, defiende que el pueblo sea origen de las terminologías que emplee el músico práctico, así como otras ciencias, como la geografía, toman los nombres que el pueblo ha dictado y no los imponen³⁰⁹. Especialmente brillante parece ser el folclore musical español para Castro Escudero, que avanzará paralelamente a los cambios históricos de la sociedad: “El folclore y la técnica de composición y formas musicales extranjeras, en ningún país dio un resultado tan feliz como en España”.

Después de detenerse brevemente en consideraciones historiográficas sobre la musicología, aborda su último capítulo, dedicado a los “grandes temas de la música española”. Defiende incondicionalmente el valor de la música popular en sí misma, pero también de la importancia de su estudio en el ámbito académico, e incluso aborda los conceptos de la música de masas y de élites. La figura de los vihuelistas del XVI vuelve en este momento como una total ruptura entre esa dicotomía, pues encuentra en este instrumento un pivote entre el mundo aristocrático y popular³¹⁰. La parte que sucede a esta sentencia es una amplísima descripción

³⁰⁶ Eduardo Martínez Torner, «Música y literatura. Tres esquemas filológicos», *Música*, vol. 3 (marzo de 1938): 7-20.

³⁰⁷ Castro Escudero, *Música y literatura*, 61-67.

³⁰⁸ *Ibidem.*, 69.

³⁰⁹ *Ibid.*, 78.

³¹⁰ *Ibid.*, 108.

de músicos del siglo XVI español, si bien su intención no es la de enumerarlos, sino la de establecer una relación entre todos aquellos que, para él, han repercutido en la unión entre música y literatura³¹¹.

Es necesario desplazarse unas páginas más adelante para llamar la atención sobre un fragmento ilustrativo a la hora de comprender las carpetas de bailes y danzas del Fondo MB. Dice Castro Escudero: “cerca de 500 títulos de danzas y bailes conocidos en el Siglo de Oro tenemos catalogados, y son los títulos, en gran parte los que nos dan noticia de la existencia en una época de estos bailes y danzas”. Hay una nota al pie de página: “J. Castro Escudero, Bailes y danzas.... Obra citada, nº150, p.166 y sgtes”. Como puede apreciarse, la referencia no está completa y no puede encontrarse otra en el manuscrito. Pero la cita a ese presunto catálogo y la nota a pie de página, que posiblemente se relacione con el artículo de *Les Langues Néo-Latines*, hacen sospechar que el extenso corpus al que se refiere sean precisamente esos apuntes del Fondo MB, reflejados necesariamente en este trabajo, si bien no se comentan en detalle. Las dos amplias carpetas de apuntes contienen su correspondiente numeración de páginas, notas al pie con referencias bibliográficas completas y una explicación ordenada y exhaustiva de todas las danzas y bailes que se mencionan, de las que se incluye su posible origen, su función y su música. Todas ellas estaban ordenadas alfabéticamente, y esta estructura sugiere la intención de crear un posible diccionario de danzas y bailes. Se han encontrado cerca de 240 folios, además de un apéndice con notas bibliográficas, un índice alfabético e incluso, un listado de las obras literarias del Siglo de Oro en las que pueden encontrarse menciones a estos bailes y danzas³¹². Un estudio posterior podría determinar su innovación y relevancia, pero supone indudablemente una fuente de gran interés para la musicología³¹³. Volviendo a *Música y literatura*, Castro Escudero señalaba la poca atención que se había prestado a la danza y el baile como un elemento dramático fundamental en la época. No coincide con los investigadores que identifican estas obras como tratados de danza, puesto que, a fin de cuentas, solamente recrean el ambiente: “fingidos son los maestros y fingidas son las lecciones”³¹⁴. No se conserva el fragmento manuscrito de la última parte de *Música y literatura*, dedicada a Pío Baroja y la música; sin embargo, Castro Escudero apuntó que toda la información reflejada en ese capítulo podía encontrarse en un artículo de *Les Langues Néo-Latines*³¹⁵. El artículo «Iniciación a la

³¹¹ Castro Escudero, *Música y literatura*, 112.

³¹² jc1464, Fondo MB, FJD.

³¹³ jc1032, Fondo MB, FJD.

³¹⁴ Castro Escudero, *Música y literatura*, 179.

³¹⁵ *Ibidem*, 205.

musicología aplicada» revela que el año de publicación fue 1973. Lamentablemente, no se ha podido obtener una copia.

Sí se conservan, por otra parte, aquellos dos artículos que aparecieron en esta revista de la Société des Langues Néo-Latines. Los dos muestran una relación directa con los escritos que se han comentado hasta ahora, a los que habría que añadir el escrito inédito «El siglo de la zarabanda», donde los extensos apuntes sobre esta danza fueron detallados y organizados por el autor para una posible publicación³¹⁶. En lo que posiblemente quisiera convertir en un artículo, Castro diferenciaba entre dos épocas de la zarabanda: una danza “pícaro” y una “gran señora de los estados cortesanos”. También alude a un proceso de transformación folclórica que ha desdibujado una posible forma fija, cuyos primeros datos encuentra en 1583³¹⁷. Sobre su importancia histórica, comentaba Castro Escudero que “se puede decir que la época de la zarabanda es el Siglo de Oro de la danza y el baile”³¹⁸. Detalla el interesante proceso de represión que sufrió esta danza por parte de la monarquía de Felipe II en Madrid, donde la zarabanda gozaba de especial popularidad³¹⁹. Sitúa cercanos los cancioneros en esta época, con o sin música y de diferente naturaleza: trovadorescos, didácticos, religiosos... Cita también el *Cancionero* rescatado por Barbieri en 1890 y ofrece una relación de los personajes más relevantes de cada tipo de literatura épica³²⁰.

Aunque ambos manuscritos comentados guardan relación con sendos artículos de *Les Langues Néo-Latines*, el artículo publicado en 1977, «Iniciación a la musicología aplicada», contiene fragmentos directamente extraídos del inicio *Música y literatura*. En términos generales, el artículo vuelve a exponer de resumidamente los temas que trata en el manuscrito. Al igual que en el libro, comienza con una introducción con respecto a la musicología y la “musicografía”. De hecho, alude a la relación general entre música y literatura y señala que escritos recientes se habían centrado en esta temática. A lo largo del artículo va a extraer algunas nociones expandidas en su monografía, y se involucra en los diversos métodos históricos de los que ha bebido la musicología para explicar su historia. No considera que todos se ajusten con el mismo éxito: por ejemplo, el método al que denomina “genético o cronológico” (una historia esencialmente lineal) no le sirve para explicar la relación que encuentra entre los vihuelistas del siglo XVI y la Generación del 98, que considera su

³¹⁶ jc1573, Fondo MB, FJD.

³¹⁷ Castro Escudero, «El siglo de la zarabanda», 1, 2.

³¹⁸ *Ibidem*, 2.

³¹⁹ *Ibid.*, 3-6.

³²⁰ *Ibid.*, 12, 13.

“inmediata consecuencia”³²¹. Vuelve a aludir a los tipos de prosodia castellana, y comenta una posible clasificación de la música española para después comentar las problemáticas del término “folklore” (sic.) y las líneas difusas de su origen, recordando las aportaciones de Menéndez Pidal o Antonio Machado que detalla en *Música y literatura*. No deja de reservar un espacio a los vihuelistas del XVI y su función en la sociedad española, si bien el broche a su artículo es una reflexión acerca de los numerosos textos que informan sobre la historia de la música, quizá escondidos en alguna novela, aún por descubrir³²².

José Castro Escudero participaría en los volúmenes 2º-3º y 4º del segundo año de publicación con su artículo «La función social del arte», fruto de una ponencia de la UIE³²³. Aunque no pertenece a los documentos del Fondo MB, merece la pena detenerse en este artículo que contrasta con las críticas y reseñas que pueden encontrarse en otros periódicos donde participó y permiten entender la naturaleza de los manuscritos y artículos comentados. Se trata de una reflexión donde enumera varias hipótesis para el futuro artístico y está marcado por un fuerte determinismo social: considera el arte intrínsecamente ligado a las sociedades donde se desarrolla y resta credibilidad a un arte individual. Cita a Marx, cuyas ideas salpican el artículo: une la inspiración y el desarrollo artísticos a las diferentes estructuras económicas establecidas y plantea el arte en términos de producción y consumo. También acepta, a pesar de todo, el universalismo, personificado en Beethoven ya que “respondía a las ideas prerrománticas en la literatura y la política de su tiempo”³²⁴. Esta concepción de Beethoven parece remitir a un sentimiento generalizado en la época; un artículo escrito por Luis Góngora en el número final de *Música* identificaba al compositor alemán con un cambio profundo en el papel de la música en la sociedad³²⁵. El título de este artículo de Góngora es casi análogo al de Castro Escudero («La función social de la música»), y es muy probable que lo tomara como referencia, ya que Góngora también entendía a Beethoven como un músico totalmente inmerso en la política de su tiempo. En el escrito de Castro Escudero, esa universalidad engloba encontrar un arte comprensible para cualquier público, de manera que el artista transmite en un lenguaje útil lo que extrae de la “fuente” artística. Rechaza la idea de un artista que exprese la emoción personal; debe servirse de la Estética como una “propaganda” del arte, función

³²¹ Castro Escudero, «Iniciación a la musicología aplicada», 10.

³²² *Ibidem*, 19.

³²³ José Castro Escudero, «La función social del arte», *Boletín de la Unión de Intelectuales Españoles*, año II, nº2-3 (enero-febrero de 1945): 7; José Castro Escudero, «La función social del arte (II)», *Boletín de la Unión de Intelectuales Españoles*, año II, nº4 (marzo de 1945), 6, 7.

³²⁴ Castro Escudero, «La función social del arte (II)», 6.

³²⁵ Luis Góngora, «La función social de la música», *Música*, nº5 (mayo-junio 1938): 46-60.

esencial en este artículo de Castro Escudero. Entre las diversas funciones que otorga al hecho artístico, hay un interés claro por el arte como herramienta pedagógica con la que moldear el gusto crítico de la población. Insiste en educar culturalmente al pueblo, preocupación compartida con Torner³²⁶. Esta actitud (que puede resultar paternalista en la actualidad) también puede hallarse en las políticas de la II República, cuyo mejor ejemplo quizá sean las Misiones Pedagógicas. La retórica empleada se acerca a un tópico habitual en ciertos discursos de la guerra civil, donde la cultura se transforma en un “arma conquistadora de los pueblos”³²⁷; el aspecto emocional y colectivo de la música se vio reforzado durante la guerra, así como la *lucha* contra la ignorancia como liberación del pueblo por parte del bando republicano³²⁸. Por otra parte, Castro Escudero consideraba erróneo forzar a la población a sentir una música impuesta, y añadía que el germen de esa sofisticación del gusto cultural del Pueblo ya existía. En este sentido, el músico se mostraba claramente admirado por el folclore musical. Destaca una última idea que puede extraerse del artículo: la cuestión de transmitir o no la música de ciertas etapas históricas a las futuras generaciones. Su respuesta es clara: “esta época de guerras y revoluciones no debe interesar en su manifestación artística a los niños”³²⁹. Esta sentencia, aunque quizá discutible, tal vez podría originarse en un comprensible rechazo por la constante manipulación política de la cultura a través de ciertos “criterios oficiales”, algo que afectó profundamente al desarrollo musical español durante la guerra civil y, especialmente, en el Franquismo³³⁰. No obstante, cabe preguntarse, ¿no es su defensa de una “propaganda artística” una actitud, al fin y al cabo, esencialmente política? Asimismo, la recogida de canciones populares que José Castro Escudero llevó a cabo dista de la actitud adoctrinadora que motivaba a la Sección Femenina (falta de rigor y método científico en muchas ocasiones³³¹). No obstante, tal vez podría argumentarse la existencia de una cierta motivación ideológica en el trabajo de recopilación de Castro Escudero que se refleja en el artículo que escribió para la revista *Ritmo*³³². Aunque muy anterior (1933), se atisba un planteamiento similar al del *Boletín*, ya que aboga por una reforma en la enseñanza que entienda la música como el centro del avance cultural. Ofrece algunas sugerencias para esta reforma, en un artículo donde la exaltación del espíritu de la raza (*volkgeist*) está muy presente, y el canto popular se le antoja una herramienta

³²⁶ Gómez Rodríguez, «La obra (etno)musicológica de Eduardo Martínez Torner», 102.

³²⁷ Castro Escudero, «La función social del arte (II)», 6.

³²⁸ De la Ossa Martínez, *La música en la guerra civil española*, 116, 135.

³²⁹ Castro Escudero, «La función social del arte (II)», 6.

³³⁰ Beatriz Martínez del Fresno, «Realidades y máscaras en la música de la posguerra», en *Dos décadas de cultura artística en el Franquismo. Actas del congreso*, coord., por Ignacio Luis Henares Cuéllar, José Castillo Ruiz, et al. (Granada: Universidad de Granada, 2001), 37-40.

³³¹ Gómez Rodríguez, «La etnomusicología en España (1936-1939)», 229.

³³² Castro Escudero, «De la enseñanza musical. Necesidad de una reforma», *Ritmo*, V, n°71 (1933): 9-10.

indispensable. Por otra parte, con respecto al anterior fragmento sobre el impacto de la Guerra en el folclore, ¿qué pensamiento podría aplicarse a la hora de transmitir cantares modificados por la guerra? Algunas calificaciones que realiza sobre la música popular dan idea de una intensa romantización de la vida campestre, y Castro Escudero considera que la enseñanza debe atender al folclore musical. Se observa incluso una llamada de atención contra una potencial xenofobia:

[...] Estos maestros de música de las Normales habrán de ser los encargados de formar el criterio de los futuros maestros de primera enseñanza, y éstos, a su vez, las de inculcar en las nacientes sensibilidades de los niños amor, atención y cariño hacia estas canciones plenas de la honda emoción del campo [...]; de las viejas y soñadoras tradiciones y de las ingenuas y tiernas costumbres, alma del pueblo, alma de la raza. Alejemos de las escuelas las canciones ñoñas, las falsamente patrioterías, cuyo único fin es enseñar a los niños la existencia de fronteras espirituales, y hasta tal vez el odio al extranjero³³³.

Así, de acuerdo con Castro Escudero, la responsabilidad de la educación no solo residía en apreciar la riqueza del folclore musical, sino también en discernir entre las músicas que buscasen una exaltación nacional, que el músico entendía falsas en intenciones y perjudiciales para la juventud. Los acontecimientos más drásticos que experimentó Castro Escudero ya habían ocurrido: habían pasado siete años desde aquel artículo que firmaba en *El Imparcial* el 29 de noviembre de 1938 denunciando las condiciones en las que se encontraba el Conservatorio de Madrid y criticando la supuesta apatía de profesores y alumnos, que tantos desencuentros les costó con la plantilla docente³³⁴.

No escaseaba la actitud de denuncia en sus escritos, como en el caso del mencionado artículo de *La Libertad* con respecto a los profesores de dibujo de la Escuela de Bellas Artes. Si bien es cierto que la temática no está particularmente relacionada con las publicaciones que han podido encontrarse, puede dar pistas sobre la posición pública de la que podría gozar Castro Escudero. Quizá a raíz de su indudable influencia sobre el resto de estudiantes, recibió un espacio de expresión en un diario de considerable relevancia entre la prensa madrileña, donde su nombre era habitual, como ha podido comprobarse. Tal vez ese sea el motivo de que se

³³³ Castro Escudero, «De la enseñanza musical. Necesidad de una reforma», 10.

³³⁴ Castro Escudero, «Lo que ocurre en el Conservatorio de Música y Declamación»; Fernández Higuero, «La actividad del Conservatorio de Madrid durante la guerra civil...», 41.

considerara en posición de publicar su opinión con respecto a esta decisión ministerial: aunque la gestión de esta escuela se relacionara directamente con su futuro puesto, cabría preguntarse si las competencias de Castro Escudero podrían abarcar incluso la administración del personal de dibujo³³⁵. El artículo «Las orquestas escolares» de 1933 ocupaba esta misma sección. Aunque arranca con elogios hacia los esfuerzos por crear agrupaciones musicales en el ámbito académico, Castro Escudero defiende la necesidad de ahondar en los gustos del estudiante reforzando sus habilidades técnicas y su formación filosófica sobre la música. Parte de la culpa de esa pérdida en la sensibilidad es la “moda” de “arreglarlo todo”, y para él, “esto es igual que preferir un fotograbado del Greco al lienzo original”. Las bandas son el foco de su crítica, pues considera sus arreglos incluso una insinuación de que el compositor no eligió bien la plantilla de su obra. El joven Castro Escudero no consideraba, a priori, una función didáctica en la banda; no hay ninguna referencia a la labor de estas agrupaciones para la puesta en conocimiento de repertorios quizá desconocidos para buena parte de la población. Aun así, parece que la máxima que quiere hacer entender es la selección por encima de aceptación de cualquier instrumento, es decir, el criterio para escoger la tímbrica adecuada a la composición, y no el proceso inverso. Ciertamente, y aunque matizables, sus palabras presagiaban ese compromiso con la educación musical del pueblo que declaraba en el Boletín de la UIE³³⁶. 1933 fue un año de especial activismo estudiantil, en el que Castro Escudero plasmaba en la revista *Ritmo* las ya expuestas reflexiones sobre la reforma educativa³³⁷.

Con fecha del mismo año, también escribió otro artículo para la revista *Música*, «Las ediciones del Consejo Central de la Música». Son apenas dos páginas acerca de un organismo con el que él mismo estaba directamente implicado, como ha podido observarse a lo largo del trabajo. Para Castro Escudero, se trataba de una iniciativa sin precedentes: “terminó para el compositor español, ya conocido o por conocer, la tragedia que suponía buscar un editor”³³⁸. Culpaba directamente a la falta inversión en ediciones musicales por parte de las instituciones de la poca difusión de la música española. Llegaba a vaticinar que la música española correría una mejor suerte en manos de futuros musicólogos, más que constituirse como un bien que disfrutar en el momento de su creación. Gracias a esta propuesta, tal vez ese futuro cambiaría. Así, pasa a mencionar a los ocho compositores cuyas obras habían encontrado un espacio entre

³³⁵ José Castro Escudero, «Comentarios a una disposición», *La Libertad*, 10 de diciembre de 1932, 10.

³³⁶ José Castro Escudero, «Las orquestas escolares», *La Libertad*, 15 de enero de 1933, 8.

³³⁷ Castro Escudero, «De la enseñanza musical. Necesidad de una reforma», *Ritmo*, V, nº71 (septiembre de 1933): 9-10.

³³⁸ José Castro Escudero, «Las ediciones del Consejo Central de la Música», *Música*, vol. 4 (abril de 1938): 40.

esas nuevas ediciones del Consejo Central de la Música, la mayoría, como se ha comentado antes, simpatizantes del bando republicano. Comenta brevemente cada una de ellas con un balance por lo general muy positivo. Los autores que refleja son Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Enrique Casal Chapí, Gustavo Durán (del que subraya su extraordinaria condición de músico y militante), Vicente Garcés, Evaristo Fernández Blanco, Rodolfo Halffter y Fernando Remacha³³⁹. Llama inevitablemente la atención una de las obras de Casal Chapí, “Tres cantares de Lope de Vega”; habían pasado dos años desde el tricentenario de la muerte del escritor, y aún podían encontrarse reminiscencias a su conmemoración. Solo queda preguntarse si el aplauso hacia estas ediciones respondía a la simpatía política de Castro Escudero o a una sincera esperanza por un cambio en la consideración estatal de la música.

Para recapitular, parece que la sensación general que surge al observar el corpus escrito de Castro Escudero en el Fondo MB es su particular interés por las danzas y bailes de los siglos XVI-XVII. Esta disposición se observa en el inédito «El siglo de la zarabanda», que se complementa con el manuscrito particularmente amplio del archivo repleto de apuntes numerados y ordenados alfabéticamente diversas danzas y bailes, y con «Bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega (suite)» de 1969, el último artículo original de Castro Escudero que se va a comentar. Puede verse como la culminación de las investigaciones que inició en el contexto del Centro de Estudios Históricos y que comenzaban a dar sus frutos con las composiciones del tricentenario de Lope. Estos estudios incluían una obra José Subirá anunciaba en prensa y las *Ilustraciones musicales de Fuenteovejuna*. El artículo es una exposición ordenada cronológicamente de las danzas y bailes mencionadas en la obra dramática del escritor, a saber, folías, el furioso, la gallarda, el gateado, el guineo, la danza del hacha, y los tientos. De cada uno tratará de establecer su origen y características. Comienza matizando algunas consideraciones de Pedrell sobre las folías, indicando que no eran dos danzas, sino una danza cortesana que trascendió al ámbito popular³⁴⁰. Señala las constantes referencias en entremeses y farsas anónimos, además de en la obra de Lope. No solo revisa consideraciones históricas a partir de la bibliografía consultada, sino las propias reflexiones que Lope de Vega dejó en herencia acerca de estas tipologías, como en el caso del furioso³⁴¹. De la gallarda señala que es “la más perfecta danza cortesana” y da paso a una serie de referencias históricas que organiza en el tiempo³⁴². Llama la atención el espacio final dedicado

³³⁹ Castro Escudero, «Las ediciones del Consejo Central de la Música», 41.

³⁴⁰ Castro Escudero, «Bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega (suite)», 19.

³⁴¹ Castro Escudero, «Bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega (suite)», 23.

³⁴² *Ibid.*

a los tientos, de los que encontraba muy pocas noticias en la bibliografía de la época, y para lo que se vio en la necesidad de desenterrar datos a través de diccionarios especializados. Son muy curiosas estas apreciaciones, pues Castro Escudero se refiere a ellos en su acepción literal de tanteo, de “probar el estado mecánico del instrumento”, algo que el músico parecía aborrecer cuando esos “tanteos” se realizaban antes de empezar la obra, lo que en su opinión “destruye el efecto tonal”³⁴³. Este sería (añade) el concepto con el que Luis Milán compuso dos obras para el tratado de vihuela *El Maestro*. Plantea luego la evolución de esta forma primigenia a través de Antonio de Cabezón y la forma musical homónima de los gitanos andaluces³⁴⁴.

Hay que destacar que las danzas y bailes están numerados dentro del artículo, pero comienzan en el número XVI. Una nota al pie de página al final del escrito hace referencia a una primera parte de este artículo (siendo así el sobrenombre “suite” una forma de indicar la continuación de una anterior publicación). Así, José Castro Escudero publicó el primer «Bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega» en el nº156 de esta misma revista, en el año 1961³⁴⁵. No se ha podido obtener este número, pero, afortunadamente, hay una copia digitalizada de otro ejemplar de la revista del año 1968, que delata la existencia de otra fracción de este estudio publicada entre el artículo de 1961 y el de 1969³⁴⁶. Es decir, «Bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega» lanzó su primera entrega en 1961 (danzas I-VI); la segunda, en 1968 (danzas VII-XV); y la que se ha comentado, que constituye la tercera parte, en 1969 (danzas XVI-XXII). El segundo grupo de bailes y danzas que comenta Castro Escudero está conformado por la capona, la catalineta, la cerdana, el conde claros, el corro, la chacona (con bastante extensión), el desafío, danza de espadas y la españoleta. De cada una ofrece varias referencias en obras del Siglo de Oro cuya autoría no solo es de Lope de Vega, sino también de Rodrigo Caro, Simón Aguado o Ambrosio Funes Villalpando³⁴⁷. Incluye un considerable número de fragmentos de las obras a las que se refiere. Además de un estudio minucioso de su origen, plantea sus posibles usos o desusos a lo largo del tiempo, y compara las declaraciones de los literatos con la bibliografía existente. Al igual que en el tercer fragmento del artículo, estas danzas pueden encontrarse entre los numerosos apuntes del Fondo MB³⁴⁸. No todas tienen la misma relevancia, y de algunas solamente ha podido dar noticias de referencias aisladas en las

³⁴³ *Ibid.*, 31-32.

³⁴⁴ *Ibid.*, 32.

³⁴⁵ *Ibid.*

³⁴⁶ Castro Escudero, «Bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega», 25-39.

³⁴⁷ Castro Escudero, «Bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega (II)», 25, 29.

³⁴⁸ jc1032, Fondo MB, FJD.

obras dramáticas, como en la catalineta, la cerdana y el llamativo caso del desafío³⁴⁹. Especial atención otorga a la chacona, exitoso baile también sometido a prohibiciones y “anatematizadas por sus movimientos al parecer poco honestos”³⁵⁰.

Hay una pequeña adhesión a este artículo tras la bibliografía, «La ilustración musical en el teatro clásico», una reseña de apenas tres páginas acerca de la escasez de ediciones de clásicos españoles de la música. Es una defensa del valor de las fuentes literarias para la musicología, además de los tratados o las partituras en los que habitualmente se centran los investigadores. Castro Escudero exhibe un profundo conocimiento literario con ejemplos extraídos de *La Celestina* o *El Quijote*³⁵¹. Establece una relación entre los versos que toma de estos célebres escritos y la música que se puede corresponder con ellos a través de un tratado de Fray Juan Bermudo. Parece querer demostrar que una metodología atenta a las referencias musicales de las grandes obras de literatura ofrecerá una panorámica más completa de conocimiento en la musicología. Destaca la mención al hallazgo de José Subirá en el archivo del Duque de Alba del manuscrito de “Celos aun del aire matan”³⁵². Una frase de Castro Escudero con respecto al descubrimiento de Barbieri del *Cancionero de palacio* puede servir como síntesis de este breve artículo: “sus Églogas (de Juan del Encina) siguen leyéndose o representándose, pero no se «oyen»”³⁵³. Vemos en él otro ejemplo de esa fusión entre música y literatura que le llevó a escribir el manuscrito homónimo del Fondo MB.

Hasta aquí, se ha observado una de las constantes en la investigación de Castro Escudero: el estudio de las formas musicales del Siglo de Oro y, particularmente, de las valiosas fuentes para la investigación musicológica y literaria que se extraen de la obra de Lope de Vega, cuyos resultados siguen en vigor en la actualidad y han servido como bibliografía para investigaciones más recientes³⁵⁴. Se trata por tanto de un trabajo útil y metódico que habría que complementar con los otros artículos publicados por Castro Escudero en su última etapa de París, y que encaja en el contexto histórico musical y musicológico de su generación.

³⁴⁹ Castro Escudero, «Bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega (II)», 27, 35.

³⁵⁰ *Ibid.*, 28.

³⁵¹ José Castro Escudero, «La ilustración musical en el teatro clásico», *Les Langues Néo-Latines*, nº185 (1968): 41.

³⁵² *Ibid.*, 41.

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ Véase la mención a este estudio en Javier Suárez-Pajares, «Caminos paralelos: música y escena en el último Lope», en *El último Lope (1618-1635) y la escena*, ed. por Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha, 2015).

Finalmente, hay que mencionar los materiales de otros autores. Solo se conservan dos documentos escritos que no pertenecen a José Castro Escudero en el Fondo MB. Es complejo determinar los motivos por los que estos dos manuscritos mecanografiados se encuentran entre estos materiales, aunque se puede confirmar su autoría. Guardados en una carpeta llamada “Manuscrit galicians”, se trata de dos poemarios (los únicos del archivo), *Un tempo de sol a sol (poemas do neno galego)* y *La noche espera el alba*. Manuel Lueiro Rey es el autor de ambos. La publicación del primero en España data de 1974³⁵⁵. No obstante, el manuscrito está precedido de una nota del mismo autor donde señala que el año en que escribía la introducción era 1969 “pra os nenos das escolas de mañán”. Se trata del primer libro que Lueiro Rey escribió completamente en gallego³⁵⁶. Contiene un prólogo de Xesús Alonso Montero firmado el 3 de abril de 1970³⁵⁷. El poemario está dividido en tres “paisaxes” y un “poema de esperanza”, y la temática se centra en el trabajo y la hambruna infantiles. Está particularmente dirigido a la situación de los niños pastores de la sierra de Ancares. El “poema de esperanza” debía incluir unas ilustraciones de Luis Seoane que posiblemente estén perdidas en este manuscrito³⁵⁸. Hay una serie de correcciones a bolígrafo por encima de los versos, o bien estos han sido subrayados; es muy probable que se trate de un manuscrito original o una copia de este que, por algún motivo, hubiera acabado en manos de Castro Escudero. No es, a pesar de todo, un cancionero para niños, sino una clara denuncia social a las miserias de la pobreza y la explotación infantiles. Esta poesía social había permeado en las décadas de 1950 y 1960 y se retomó para un público infantil a finales de 1979, lo que podría explicar la motivación de este tipo de publicaciones³⁵⁹.

Seguramente en la misma línea de la poesía bélica, pero sin los niños como protagonistas, *La noche espera el alba* es el segundo poemario de Lueiro Rey, esta vez en castellano. El título de cada poesía comienza por la misma palabra, “agonía”, al igual que la frase que da inicio a la monografía: “agoniza el que vive luchando, luchando contra la vida misma. Y contra la muerte”³⁶⁰. Una posible portada ha sido arrancada del manuscrito, y escrito con bolígrafo, se puede observar el título del poemario y el nombre de su autor. La “noche” del

³⁵⁵ *Ibid.*, Manuel Lueiro Rey, *Un tempo de sol a sol (poemas do neno galego)* (1969), manuscrito, en jc1460a, “Manuscrit galicians”, Fondo MB, FJD.

³⁵⁶ “Biografía”, Manuel Lueiro Rey, (blog, consultado el 27 de junio de 2022), <http://manuellucirorey.com/web/biografia-2/>.

³⁵⁷ Lueiro Rey, *Un tempo de sol a sol*, jc1460a, “Manuscrit galicians”, Fondo MB, FJD, 6.

³⁵⁸ *Ibidem*, 41.

³⁵⁹ Mónica Domínguez Pérez, «Las traducciones de literatura infantil y juvenil en el interior de la comunidad interliteraria específica española (1940-1980) (tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2008)», 381.

³⁶⁰ Manuel Lueiro Rey, *La noche espera el alba*, manuscrito, en jc1460b, “Manuscrit galicians”, Fondo MB, FJD.

título es posiblemente una metáfora de la guerra y sus secuelas, treinta años después de su fin y expresada en una dedicatoria más visceral³⁶¹. Así, se da paso a 43 “agonías” con diferentes orígenes (agonía de nuestro tiempo muerto, de mi patria, de España, de Yerma, del árbol ametrallado...). Las páginas no están numeradas, pero cada poema está detallado en un índice final. “Agonía de un fin de año (-1970-)” está dedicada a Paco Lores Mascato, y contiene menciones a algunas personalidades públicas como César Vallejo, Paco Ibáñez, Rafael y Pablo Neruda³⁶². El libro fue editado en el año 1971 en Buenos Aires³⁶³. Parece que el intento de publicación de *La noche espera al alba* en España le obligó a rendir cuentas en un interrogatorio policial en Pontevedra. Ni la tipología ni la naturaleza de estos manuscritos se pueden relacionar, a priori, con el resto de los materiales del Fondo MB, más allá de su temática, estrechamente vinculada a la guerra. Solo queda la explicación de una posible amistad entre el poeta gallego y Castro Escudero, de forma que el primero le enviara estos manuscritos como regalo. Hay que tener en cuenta que Lueiro Rey estuvo probablemente afiliado a las Juventudes Comunistas Unificadas y mantuvo contacto con el PCE, ya clandestino en 1941, lo que quizá ayude a comprender la afinidad entre ambos³⁶⁴. Habitual en la prensa, tuvo una importante presencia como cronista político, y tras la muerte de Franco siguió siendo “ciudadano militante”³⁶⁵.

³⁶¹ “Para todos aquellos que aún llevan en el alma el dolor de esta noche, con el mismo dolor de una cox en los testículos”, *ibid.*, en Lueiro Rey, *La noche espera el alba*, jc1460b, “Manuscrit galicians”, Fondo MB, FJD, 2.

³⁶² Lueiro Rey, *La noche espera el alba*, jc1460b, “Manuscrit galicians”, Fondo MB, FJD, 54.

³⁶³ Manuel Lueiro Rey, *La noche espera el alba* (Buenos Aires: Botella al mar, 1971).

³⁶⁴ “Biografía”, Manuel Lueiro Rey, (blog, consultado el 27 de junio de 2022), <http://manuellucirorey.com/web/biografia-2/>.

³⁶⁵ Xesús Alonso Montero, “O intransixente” Manuel Lueiro Rey, en Manuel Lueiro Rey, *Novas crónicas dunha transición intransixente (1977-1988)*, (Santiago de Compostela: Laiovento, 2016).

CONCLUSIONES

José Castro Escudero fue una figura clave en el devenir del Conservatorio de Madrid durante la Guerra Civil española como Comisario designado por el gobierno republicano. Pero estos tres años no suponen su única actividad, ni política ni musical. Los nuevos documentos que cimentan las bases de este trabajo han arrojado luz sobre una vida profundamente dedicada a la investigación musical acorde al contexto de la musicología española durante las décadas de 1930 a 1970, cuando encontramos las últimas publicaciones en París del que fuera Comisario. Su fuerte presencia en las fuentes hemerográficas durante su etapa de estudiante denota una clara influencia entre sus compañeros, que parece haber repercutido en el desarrollo de la reforma educativa cuyo congreso se celebró en 1931. Fruto de lo que podría entenderse como una época convulsa de firmes posicionamientos políticos, fundó la Asociación Profesional de Estudiantes del Conservatorio, cuyas ideas reflejaban corrientes de pensamiento europeas y principalmente marxistas. Aunque Castro abandonaría la APEC poco antes de ingresar en el Centro de Estudios Históricos, su interés por la educación musical, sus ideas en ocasiones radicales con respecto a la relación entre profesores y alumnos y su afiliación al Partido Comunista Español marcaron indudablemente su futura labor como Comisario. Durante la guerra, las tensiones surgidas entre compañeros y profesores, cuyas noticias pueden localizarse en la prensa, tuvieron claras consecuencias en el drástico proceso depuratorio del personal docente del Conservatorio.

El Fondo MB de la Fundación Joaquín Díaz ha revelado el apartado musical de un personaje cuya historia parecía fundamentalmente política. De acuerdo con el archivo, José Castro Escudero componía obras breves para piano con 27 años, ya que su fecha de nacimiento se ha podido situar con bastante seguridad en abril de 1900 gracias a los documentos oficiales que pertenecían al Fondo MB. No obstante, su paso por el Centro de Estudios Históricos trajo consigo el encuentro con Eduardo Martínez Torner, que podría entenderse como un punto de inflexión en su carrera. Como consecuencia de ese trabajo conjunto, ambos compusieron la música incidental para la *Fuenteovejuna* de Margarita Xirgu y Jaume Borràs cuyo manuscrito se encuentra en el archivo y a la que pertenece la “Danza de arcos” que, como advertía Castro Escudero, fue inscrita en el Registro de la Propiedad Intelectual y reutilizada por la Sección Femenina como falsa canción popular. Prueba de ese cambio de rumbo en sus intereses, casi toda la producción posterior de Castro Escudero consta de arreglos de vihuelistas del siglo XVI español y de canciones populares armonizadas para coro, en paralelo a las investigaciones de las que un consagrado Martínez Torner ya ofrecía conferencias y conciertos.

Aunque no son de su autoría, dos manuscritos del Fondo MB han resultado especialmente reveladores en el desarrollo de este TFM: las *Canciones populares españolas armonizadas para coro por Eduardo Martínez Torner. Cuaderno 1* y la *Sonatina para dos violines*. Esta última estaba acompañada de una nota indicando la inspiración de Salvador Bacarisse en un tema original de Castro Escudero para su propia sonatina homónima. Comparando ambas partituras con otros manuscritos de Martínez Torner y Bacarisse, se puede concluir casi con total seguridad que se trata de dos originales de estos autores, el segundo de ellos con una dedicatoria a José Castro Escudero. Estos nuevos descubrimientos despiertan aún más desconcierto ante la gran falta de datos sobre Castro que, al igual que estos dos músicos, se exiliaría tras la guerra. Ya que compartió destino con Bacarisse, parece que no solo forjaron un estrecho contacto profesional, sino también una posible amistad que se habría mantenido durante los años posteriores al exilio. En cuanto a su paradero tras su llegada a París, el Fondo MB también ha aportado una fascinante correspondencia que da noticias sobre su breve ingreso en un campo de concentración, los problemas a los que allí se enfrentó por presunta rebeldía, y el complejo proceso judicial al que el Tribunal de París lo sometió durante la invasión nazi y el régimen de Vichy. Los contactos de Castro Escudero con un bufete de abogados cercano a la élite intelectual francesa y al Partido Comunista Francés lo salvaron de un destino poco favorable. Así, ingresó como auxiliar de español en el Lycée Jacques Decour hasta su jubilación en 1968, lo que informa de una vida probablemente tranquila tras el desastre de la guerra. Las cartas también indican que su contacto con Martínez Torner quizá se hubiera mantenido a pesar del exilio del músico ovetense a Inglaterra. La producción musical de esta época es fundamentalmente coral, con arreglos de canciones populares españolas que también se convertirían en el tema principal de conferencias y escritos de Castro Escudero. Estas adaptaciones sugieren la posibilidad de que tuviera a su cargo a una agrupación coral durante sus primeros años en Francia.

En cuanto a la producción no musical, el Fondo MB contiene una cantidad considerable de escritos originales de Castro Escudero que amplían la información sobre sus intereses, que parecen haberse centrado más en la musicología que en la composición. Destacan indudablemente los numerosos apuntes sobre danzas y bailes cuya extensión no permitía incluirlos en este trabajo; el *Romancero Traditionnel Espagnol*, libro completo traducido por Paul Verdevoye del que la Fundación Joaquín Díaz ya publicó una edición digital y que demuestra el profundo conocimiento de Castro sobre los romances y la música tradicional española; y el manuscrito *Música y literatura*, muy posiblemente preparado para ser editado y

que incluía numeración y bibliografía. Este último se podría entender como el culmen de las investigaciones de Castro Escudero, que reflejó sus conclusiones en números de la revista *Les Langues Néo-Latines*, un espacio donde el antiguo Comisario incluyó tres artículos sobre danzas y bailes de los siglos XVI a XVIII españoles, y que probablemente fueran una articulación de sus apuntes del Fondo MB. El título de esta monografía delata una clara influencia de Torner.

No obstante, la sección más amplia y llamativa del fondo la conforman las transcripciones manuscritas de música popular. Se han podido catalogar 200 transcripciones de tamaño cuartilla, además de ocho breves álbumes sobre canciones de trabajo (aquí denominadas colecciones facticias) y que incluían partituras, letras y un breve contexto para cada una de ellas. Prácticamente la totalidad de las transcripciones incluía una suerte de numeración cuyo sentido es complejo de determinar, pero que podría indicar la pretensión de agruparlas en un Cancionero. Tampoco su autor se puede señalar fácilmente; la caligrafía podría pertenecer a Castro Escudero, pero también quizás al propio Martínez Torner, al comparar las marcas que mostraban algunas de ellas con otras partituras posiblemente originales del músico asturiano. Sin embargo, se han podido localizar algunas de estas transcripciones en el *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, ya que casi en todos los casos contenían el número de página correspondiente a este volumen. Otras de ellas no pertenecían a este compendio, pero fueron dictadas por los mismos informantes y a la misma edad; podrían pertenecer a trabajos simultáneos de Castro Escudero o bien ser transcripciones inéditas de Martínez Torner. Las partituras correspondientes a danzas valencianas podrían compararse con las que Torner recopiló para el volumen *Danzas valencianas: dulzaina y tamboril* en futuros trabajos académicos; al tratarse de uno de los libros probablemente perseguidos por el régimen franquista, no ha podido obtenerse un ejemplar para este trabajo.

En definitiva, la variedad de documentación hallada alimenta la necesidad de nuevas investigaciones en torno a la figura de José Castro Escudero que cubran los conocimientos sobre su vertiente investigadora y musical. Sería necesario un estudio pormenorizado de todas las publicaciones de las que se ha hecho una primera aproximación en este TFM, y así comprender las implicaciones de su *Romancero*, artículos, composiciones originales y recopilaciones de música popular. En cuanto a estas últimas, las transcripciones del Fondo MB son el último reflejo de una vida profesional íntimamente inspirada en las propuestas de Eduardo Martínez Torner, que pueden ser una muestra de la producción completa de José Castro Escudero o tan solo una ínfima parte de una vida aún por descubrir.

APÉNDICES

APÉNDICE 1: CATÁLOGO DE LAS OBRAS DEL FONDO MB

1. Música

1.1 Música de José Castro Escudero

1.1.1 Obras vocales

1. Romance

Fecha: agosto de 1927

Plantilla: V, pf

Autor literario: CASTRO ESCUDERO, José

Íncipit del texto: “Me dicen que la luna que me vio nacer”

Observaciones: José Castro Escudero indicó que él fue autor tanto de los versos como de la música

Íncipit musical:



Plantilla: V

Epígrafe [Romance]

Clave: G-2

Tonalidad del íncipit: c

Compás del íncipit: C

Localización: jc1024, FJD

Procedencia: Fondo MB

2. Danza de arcos

Subtítulo / otros títulos: Ilustración para Fuenteovejuna

Fecha: ca. 1935

Plantilla: V

Autor literario: CASTRO ESCUDERO, José; MARTÍNEZ TORNER, Eduardo

Texto: “Desde que te ausentaste, / ¡vida mía!”

Observaciones: José Castro Escudero indicó en una nota al pie que esta pieza original fue difundida por la Sección Femenina como seguidilla popular en su *Cancionero*, a pesar de que él aseguraba haberla inscrito en el Registro de la Propiedad Intelectual en 1935. La *Gaceta de la República* del 23 de octubre de 1935 confirma dicha inscripción en el Registro General, y por tanto la autoría de la obra pertenece a José Castro Escudero y Eduardo Martínez Torner. Está integrada en la música incidental que ambos compusieron con motivo del tricentenario de la muerte de Lope de Vega para la representación de *Fuenteovejuna* de la compañía Xirgu-Borrás, y a la que llamaron *Ilustraciones musicales de Fuenteovejuna*. Es una reconstrucción musical a partir de un

romance que Francisco de Salinas recogió en el siglo XVI, una canción anónima del siglo XVI y unas seguidillas de Laserna del siglo XVIII

Fuentes: *Cancionero de la Sección Femenina del Frente de Juventudes de F.E.T. y de las J.O.N.S.* (Madrid: Departamento de Publicaciones de la Delegación Nacional del Frente de Juventudes, 1943), 137; “Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Registro general de la Propiedad Intelectual. Obras inscritas en este Registro general durante el segundo trimestre del año actual”. *Gaceta de Madrid*: 296, 23/10/1935, p. 641; representación del 23 de marzo de 1935, Teatro Español, compañía Xirgu - Borràs, dirección de Cipriano Rivas Cherif, escenografía de Sigfredo Burmann, edición del texto de Américo Castro; Javier Suárez-Pajares, «Camino paralelos: música y escena en el último Lope», en *El último Lope (1618-1635) y la escena*, ed. por Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena E. Marcello (Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha, 2015); María José Zamora Muñoz, «El tricentenario de Lope de Vega en la cartelera madrileña», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº28 (2019): 1571-1599; «Esta noche, en el Español, *Fuenteovejuna*», *La Libertad*, 23 de marzo de 1935, 4

Otras ediciones (fecha, editorial, marca de estantería y procedencia): CEPLI: Centro de Estudios de Promoción de la Lectura y Literatura Infantil (Cuenca)

Íncipit musical:



Plantilla: V

Clave: G-2

Tonalidad: A

Compás: 3/8

Localización: jc1576a, FJD

Procedencia: Fondo MB

3. 7 Canciones Infantiles

Sección: “Blanco y negro”

Fecha: ca. 1937

Plantilla: V, pf

Autor literario: ALMELA, Juan

Íncipit del texto: “Mi madre era blanca ¡Ay, ay, ay!”

Editorial / fecha: Sección “Artes plásticas” de *Altavoz del Frente*, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes

Fuentes: *7 Canciones Infantiles* (Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1937), s/p, Biblioteca Digital Hispánica; Catálogo del Conservatorio Municipal de Música de Barcelona; Marco Antonio de la Ossa Martínez, *La música en la guerra civil española* (Cuenca/Madrid: Coedición UCLM/SEdEm, 2011), 136

Íncipit musical:



Plantilla: V

Tempo: Andante

Clave: G-2
Tonalidad: G
Compás: 3/4
Localización: jc1010d, FJD
Procedencia: Fondo MB

4. La guarda cuidadosa

Fecha de composición: mayo de 1947
Voz/instrumento: S, T
Autor literario: CERVANTES, Miguel de
Texto: *La guarda cuidadosa* (1615)
Íncipit del texto: “Que donde hay fuerza de hecho”
Observaciones: Melodía compuesta para un fragmento de *La guarda cuidadosa*,
entremés de Miguel de Cervantes. Incluye el pregón “Compren tranzaderas,
randas de Flandes...”
Íncipit musical:



Plantilla: S
Tempo: Allegretto
Clave: G-2
Tonalidad del íncipit: G
Compás del íncipit: 2/4
Localización: jc1002, FJD
Procedencia: Fondo MB

5. Canción a Mari-Flor

Dedicatoria: [A mi sobrina porque ella me pidió una canción]
Fecha: abril de 1955
Voz/instrumento: V
Autor literario: CASTRO ESCUDERO, José
Íncipit del texto: “Tío Pepe me ha enviado”
Observaciones: Canción con melodía y texto originales de Castro Escudero para
enseñar a solfear a su sobrina.
Otras ediciones (fecha, editorial, marca de estantería y procedencia)
Íncipit musical:



Plantilla: V
Tempo: Andante
Clave: G-2
Tonalidad: C
Compás: c
Localización: jc1011k, jc1011l, jc1011m, jc1011n, FJD
Procedencia: Fondo MB

1.1.2 Obras para coro

1. Ya se van los pastores

Fecha: enero de 1947

Voz/instrumento: S, C, T, B

Autor de la adaptación: CASTRO ESCUDERO, José

Observaciones: Arreglo para coro mixto a 4 voces de José Castro Escudero de una melodía popular. Incluye la letra manuscrita. Coincide con una canción de pastores de las colecciones facticias (jc1345, página 3)

Íncipit musical:



Plantilla: S

Tempo: Moderato

Clave: G-2

Tonalidad: F

Compás: 2/4

Localización: jc1011c, "Música original", jc1011a, jc1345, "Lírica", FJD

Procedencia: Fondo MB

2. Arada

Fecha: 21 de abril de 1947

Voz/instrumento: S, C, T, B

Íncipit del texto: "Levantaivos, gañanes"

Autor de la adaptación: CASTRO ESCUDERO, José

Observaciones: Arreglo para coro mixto de una melodía popular, por José Castro Escudero. Incluye la letra manuscrita. Una canción de la colección facticia "Aradas" coincide con la melodía de este arreglo (jc1343)

Íncipit musical:



Plantilla: S

Tempo: Andante tranquilo

Clave: G-2

Tonalidad: a

Compás: 3/4

Localización: jc1011d, "Música original", jc1011a, jc1343, "Lírica", FJD

Procedencia: Fondo MB

3. ¡Oh, cairí; oh, cairá!

Fecha: marzo de 1947

Voz/instrumento: S, C, T, B, Bariton

Íncipit del texto: "Tienes unos ojos niña"

Autor de la adaptación: CASTRO ESCUDERO, José

Observaciones: Arreglo para coro mixto que Castro Escudero firma en París. Incluye la letra manuscrita

Íncipit musical:



Plantilla: S

Clave: G-2

Tonalidad: a

Compás: 2/4

Localización: jc1011e, jc1011f, “Música original”, jc1011a, FJD

Procedencia: Fondo MB

4. Paloma del palomar

Subtítulo / otros títulos: Canción popular asturiana

Fecha: 23 de febrero de 1947

Voz/instrumento: S, C, T, Bariton, B

Íncipit del texto: “Paloma del palomar que el amor vas a buscar”

Autor de la adaptación: CASTRO ESCUDERO, José,

Observaciones: Versión para coro mixto de la canción popular que Castro Escudero firma en París. Incluye la letra manuscrita. Entre las transcripciones existe una versión de esta canción únicamente con la melodía de la voz de soprano, y contiene la letra completa y números mecanografiados (del 00024 al 00027), además de marcas de clip (óxido). En el reverso de la última cara (jc1402e) se puede leer “Asturias” y la indicación de tempo

Íncipit musical:



Plantilla: S

Epígrafe [Canción]

Tempo: Allegro moderato

Clave: G-2

Tonalidad: D

Compás: 2/4

Localización: jc1011g, jc1011h, jc1011i, jc1011j, “Música original”, jc1011a, jc1402a, jc1402b, jc1402c, jc1402d, jc1402e, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

5. Segaba la niña

Fecha: 19 de noviembre de 1946

Voz/instrumento S, C, T, Bariton, B

Autor de la adaptación: CASTRO ESCUDERO, José

Observaciones: Arreglo para coro mixto de José Castro Escudero de una melodía popular

Íncipit musical:



Plantilla: S
Tempo del íncipit: Allegretto
Clave: G-2
Tonalidad del íncipit: C
Compás del íncipit: 2/4

Localización: jc1018a, "Música original", jc1011a, FJD
Procedencia: Fondo MB

6. Seguidillas

Fecha: diciembre de 1946
Voz/instrumento: S,C,T, Bariton, B
Íncipit del texto: "Y de alelíos y de alelíos"
Observaciones: En rojo está corregido el compás (de 2/4 a 3/4)
Autor de la adaptación: CASTRO ESCUDERO, José
Íncipit musical:



Plantilla: S
Epígrafe [Seguidillas]
Tempo: Allegretto ma non troppo
Clave: G-2
Tonalidad: C
Compás: 3/4

Localización: jc1027, FJD
Procedencia: Fondo MB

7. Deshojando una margarita...

Fecha: agosto de 1959
Voz/instrumento: S, T, B
Íncipit del texto: "Deshojando una margarita"
Observaciones: José Castro Escudero añadió una nota indicando que faltaban letras para esta canción, y otras dos notas con la letra que aparece en la partitura
Íncipit musical:



Plantilla: S
Clave: G-2
Tonalidad: A
Compás: 6/8

Localización: jc1580, FJD
Procedencia: Fondo MB

8. Trébole

Fecha: mayo de 1946

Voz/instrumento: S,T, guit, pandereta

Autor de la adaptación: CASTRO ESCUDERO, José

Observaciones: Melodía y letra populares adaptadas a dos voces, guitarra y percusión por Castro Escudero. La melodía está muy extendida como canción infantil

Fuentes: Quita y Pon, "Trébole", *50 canciones infantiles: Mix*, 1 Disco (CD-DA), 12 cm, Producciones AR, M 33465-1997

Íncipit musical:



Plantilla: S

Clave: G-2

Tonalidad:

Compás:

Localización: jc1004, FJD

Procedencia: Fondo MB

1.1.3 Obras instrumentales

1. Berceuse

Fecha: agosto de 1929

Plantilla: vl, pf

Íncipit musical:



Plantilla: vl

Epígrafe [Berceuse]

Clave: G-2

Tonalidad: C

Compás: 3/4

Procedencia: jc1011o, jc1011p, jc1011q, jc1011r, "Música original J.C.E.", jc1011a

Localización: Fondo MB

2. Idílica

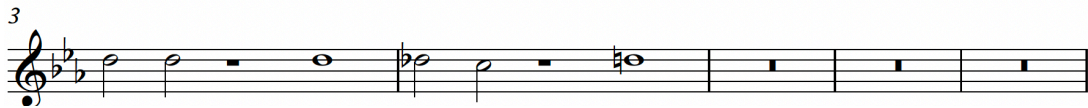
Subtítulo / otros títulos: Noveletta para piano

Fecha: primavera de 1929

Plantilla: pf

Observaciones: Castro Escudero firma esta obra en Madrid

Íncipit musical:



Epígrafe [Noveletta]

Plantilla: pf

Tempo: Largo

Clave: G-2

Tonalidad: Eb

Compás: 6/2

Localización: jc1011t, jc1011u, jc1011v, jc1011w, jc1011x, jc1011y, jc1011z, “Música original J.C.E”, jc1011a, FJD

Procedencia: Fondo MB

3. Sonatina a dos violines

Voz/instrumento: vl

Observaciones: Junto a esta partitura había dos notas indicando la autoría de José Castro Escudero y que, además, la pieza fue utilizada por Salvador Bacarisse para su propia obra a dos violines (jc1022, FJD). Salvador Bacarisse posiblemente fuera el autor del manuscrito que fue enviado a José Castro Escudero (jc1019). Esta idea se refuerza por la firma que contiene la partitura (donde parece leerse “SAB”) y por los movimientos de la obra, que coinciden con los de la *Sonatina para dos violines, op. 31* de Bacarisse

Fuentes: jc1019, jc1021, jc1022, FJD; Christiane Heine, *Catálogo de obras de Salvador Bacarisse* (Madrid: Fundación Juan March, 1990), 105

Íncipit musical:



Plantilla: vl

Epígrafe [Sonatina]

Clave: G-2

Tonalidad: G

Compás: 2/4

Localización: jc1020, FJD

Procedencia: Fondo MB

4. Villano

Subtítulo / otros títulos: Danzas antiguas

Fecha de composición: julio de 1960

Plantilla: vl, percusión, guit, triángulo, tambourino

Observaciones: José Castro Escudero indicó guitarra “a lo viejo” en la partitura

Íncipit musical:



Plantilla: vl
Clave: G-2
Tonalidad: G
Compás: C

Localización: jc1031, "Danzas antiguas. Original J.C.E.", jc1031a

Procedencia: Fondo MB

5. Fandango antiguo

Subtítulo / otros títulos: Extremadura

Fecha de composición: abril de 1935

Plantilla: pf

Íncipit musical:



Plantilla: pf
Epígrafe [Fandango]
Tempo: Allegretto
Clave: G-2
Tonalidad: G
Compás: 3/4

Localización: "Fandango antiguo", jc1578, FJD

Procedencia: Fondo MB

6. Tres polkas para piano

Secciones: Romance, Leyenda y Lejanía

Fecha: agosto (Romance) y octubre (Leyenda) de 1927 - abril (Lejanía) de 1928

Voz/instrumento: pf

6.a Romance

Íncipit musical:



Ordenación numérica: 1.1.1.

Epígrafe [Romance]

Tempo: Lento moderatto

Clave: G-2

Tonalidad: c

Compás: C

6.b Leyenda

Íncipit musical:



Ordenación numérica: 1.2.1.

Tempo: Tranquillo

Clave: G-2

Tonalidad: d

Compás: ¾

6.c Lejanía

Íncipit musical:

Musical notation for the beginning of 'Lejanía'. It is written on two staves in treble clef, 12/8 time, and F# major. The first staff shows the initial melody with a piano (p) dynamic. The second staff continues the melody, marked with a piano (p) dynamic and a first ending bracket. The piece features a mix of eighth and sixteenth notes.

Ordenación numérica: 1.3.1.

Plantilla: pf

Tempo: Andantino lejano

Clave: G-2

Tonalidad: F#

Compás: 12/8

Localización: “Tres polkas para piano. Romance. Leyenda. Lejanía. José Castro Escudero”, jc1574, FJD

Procedencia: Fondo MB

7. Chacona

Fecha de composición: 1674

Voz/instrumento: bandurria, laúd, guit 1, guit 2

Compositor: SANZ, Gaspar

Autor de la transcripción: CASTRO ESCUDERO, José

Observaciones: Arreglo para bandurria, laúd y dos guitarras de José Castro Escudero sobre la chacona de Gaspar Sanz. Presenta varias correcciones en rojo y una portada donde Castro Escudero indicó autoría de la pieza y del arreglo

Fuentes: Gaspar Sanz, *Instrucción de música sobre la guitarra española* (Génova: Minkoff, 1976)

Íncipit musical:



Ordenación numérica: 1.1.1.

Plantilla: bandurria

Epígrafe [Chacona]

Clave: G-2

Tonalidad: A

Compás: 3/4

Localización: jc1577, FJD

Procedencia: Fondo MB

8. Sonatina castellana

Voz/instrumento: pf

Observaciones: Sonatina completa (tres movimientos) original de Castro Escudero

8.a I. Allegro rítmico

Íncipit musical:



Ordenación numérica: 1.1.1.

Tempo: Allegro rítmico

Clave: G-2

Tonalidad: g

Compás: 3/4

8.b II. Andante doloroso

Íncipit musical:



Ordenación numérica: 1.2.1.

Tempo: Andante doloroso

Clave: G-2

Tonalidad: F

Compás: c

8.c III. Allegretto

Íncipit musical:



Ordenación numérica: 1.3.1.

Tempo: Allegretto
Clave: G-2
Tonalidad: G
Compás: 3/4
Localización: jc1583, FJD
Procedencia: Fondo MB

1.1.4 Obras escénicas

1. *Ilustraciones musicales de Fuenteovejuna*³⁶⁶

Secciones: Introducción (Canario), acto I (romance) y acto II (jota, danza, Al Val de fuente)

Autor literario: DE VEGA Y CARPIO, Félix Lope

Texto: *Fuenteovejuna* (Madrid: Alonso Pérez, 1619)

Fecha de estreno de la obra original: 1619

Autor de la adaptación: CASTRO ESCUDERO, José; MARTÍNEZ TORNER, Eduardo

Fecha de la adaptación: 1935

Observaciones: Música incidental escrita por Castro Escudero y Martínez Torner para la obra de Lope de Vega,

Fecha de estreno: 23 de marzo de 1935

Fuentes: representación del 23 de marzo de 1935, Teatro Español, compañía Xirgu - Borràs, dirección de Cipriano Rivas Cherif, escenografía de Sigfredo Burmann, edición del texto de Américo Castro; Gaspar Sanz, *Instrucción de música sobre la guitarra española* (Génova: Minkoff, 1976); Javier Suárez-Pajares, «Camino paralelos: música y escena en el último Lope», en *El último Lope (1618-1635) y la escena*, ed. por Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena E. Marcello (Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha, 2015); María José Zamora Muñoz, «El tricentenario de Lope de Vega en la cartelera madrileña», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº28 (2019): 1571-1599

Localización: jc1576, FJD

Procedencia: Fondo MB

1.a Introducción

Compositor: SANZ, Gaspar

Autor de la transcripción: CASTRO ESCUDERO, José; MARTÍNEZ TORNER, Eduardo

Observaciones: Arreglo de Castro Escudero y Martínez Torner para bandurria, laúd y guitarra a partir de *Canarios* de Gaspar Sanz. La autoría de Sanz no está indicada en la partitura

Voz/instrumento: bandurria, laúd, guit

Íncipit musical:

³⁶⁶ Se trata una composición colaborativa entre José Castro Escudero y Eduardo Martínez Torner para la representación de Margarita Xirgu y Jaume Borràs de *Fuenteovejuna*, del 23 de marzo de 1935.



Ordenación numérica: 1.1.1.

Plantilla: bandurria

Epígrafe [Canario]

Clave: G-2

Tonalidad: A

Compás: 6/8

1.b Romance (Acto I)

Fecha: 1935

Voz/instrumento: V

Autor literario: DE VEGA CARPIO, Félix Lope

Texto: *Fuenteovejuna* (1619)

Íncipit del texto: “Sea bienvenido el Comendadore”

Fecha de estreno: 23 de marzo de 1935

Observaciones: Romance basado en la obra de Lope. Contiene indicaciones para que una sección sea cantada por una sola persona y la otra, por varias voces cantando la misma melodía

Fuentes: representación del 23 de marzo de 1935, Teatro Español, compañía Xirgu - Borràs

Localización: jc1576, FJD

Procedencia: Fondo MB

Íncipit musical:



Ordenación numérica: 1.2.1.

Epígrafe [Romance]

Clave: G-2

Tonalidad: E

Compás: 3/8

2.a Jota (Acto II)

Fecha: 1935

Voz/instrumento: V, ¿pf?

Autor literario: DE VEGA CARPIO, Félix Lope

Texto: *Fuenteovejuna* (1619)

Íncipit del texto: “Vivan muchos años los desposados”

Fecha de estreno: 23 de marzo de 1935

Observaciones: Pertenece a la escena XIII, cuadro 4º

Fuentes: representación del 23 de marzo de 1935, Teatro Español, compañía Xirgu - Borràs

Localización: jc1576, FJD

Procedencia: Fondo MB

Íncipit musical:



Ordenación numérica: 1.3.1.

Plantilla: pf

Clave: G-2

Tonalidad: A

Compás: 3/8

2.b Danza (Acto II)

Fecha: 1935

Voz/instrumento: pf, V

Autor literario: CASTRO ESCUDERO, José

Íncipit del texto: “Desde que te ausentaste, vida mía”

Fecha de estreno: 23 de marzo de 1935

Observaciones: Parte de esta danza se corresponde con la “Danza de arcos” (jc1576a, FJD) que José Castro Escudero inscribió en el Registro de la Propiedad Intelectual de Madrid en 1935. Pertenece a la escena XIII, cuadro 4º

Fuentes: jc1576a, FJD; *Cancionero de la Sección Femenina del Frente de Juventudes de F.E.T. y de las J.O.N.S.* (Madrid: Departamento de Publicaciones de la Delegación Nacional del Frente de Juventudes, 1943), p 137 ; “Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Registro general de la Propiedad Intelectual. Obras inscritas en este Registro general durante el segundo trimestre del año actual”. *Gaceta de Madrid*: 296, 23/10/1935, p. 641; representación del 23 de marzo de 1935, Teatro Español, compañía Xirgu - Borràs

Localización: jc1576, FJD

Procedencia: Fondo MB

Íncipit musical:



Ordenación numérica: 1.3.2

Plantilla: pf

Epígrafe [Danza]

Clave: G-2

Tonalidad A

Compás 3/4

2.c Al Val de Fuenteovejuna (Acto II)

Subtítulo / otros títulos: Acto 2º
Sección: Al Val de Fuenteovejuna
Fecha: 1935
Voz/instrumento: V, pf
Autor literario: DE VEGA CARPIO, Félix Lope
Texto: *Fuenteovejuna* (1619)
Íncipit del texto: “Al Val de Fuenteovejuna la niña en cabellos baja”
Fecha de estreno: 23 de marzo de 1935
Observaciones: Pertenece a la escena XIII, cuadro 4º
Localización: jc1576, FJD
Procedencia: Fondo MB

Íncipit musical:



Ordenación numérica: 1.3.3
Plantilla: V
Clave: G-2
Tonalidad: d
Compás: 6/8

1.2. Música de otros autores

1. Himno de Riego

Voz/instrumento: V, pf
Autor literario: SAN MIGUEL, Evaristo
Compositor: MELCHOR GOMIS, José
Texto: Tomás Segarra, *Poesías populares* (Leipzig: F.A. Brockhaus, 1862), 211 Antonio Pirala, *Historia de la guerra civil y de los partidos liberal y Carlista, Volumen 3* (Madrid: P. Mellado, 1869), Evaristo San Miguel y Valledor, *Historia de Felipe II, rey de España, Volumen 2* (Madrid: Salvador Manero, 1898), 774; 449; Francesc Cortès y Josep-Joaquim Esteve, *Músicas en tiempos de guerra.: Cancionero (1503-1939)* (Barcelona: Ediciones UAB, 2012); Norbert Bilbeny, ed., *La Segunda República española: textos fundamentales. Selección de leyes, discursos y proclamas* (Barcelona: Universidad de Barcelona, 2021), 55; Gérard Dufour, ed., *De «¡Viva Riegoooo!» a «¡Muera Riego!».* *Antología poética (1820-1823)* (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019), 17
Íncipit del texto: “Serenos y alegres, valientes y osados”
Editorial: Subsecretaría de Propaganda, Sección de Música
Autor de la transcripción: LAMOTE DE GRIGNON, Joan
Observaciones: Una de las obras editadas del Fondo MB. En la última página puede leerse “Talleres de grabado y estampación de música de A. Boileau y Bernasconi, C.O. (Provenza, 285, Barcelona.)”
Fuentes: Ángel Luis López Villaverde, *Cuenca durante la II República: elecciones, partidos y vida política (1931-1936)* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1989), 180; Carlos Pérez Vaquero, *Con el derecho en los talones* (Madrid: Lex Nova, 2010), 113; María Felliú Torruella y Francesc

Xavier Hernández Cardona, *Didáctica de la guerra civil española* (Barcelona: Graó, 2013), 142; Alberto Reig Tap y Josep Sánchez Cervelló, coord., *Transiciones en el mundo contemporáneo* (Tarragona: Publicacions Universitat Rovira i Virgili, 2016), 297

Íncipit musical:



Plantilla: V

Clave: G-2

Tonalidad: G

Compás: 6/8

Localización: jc1009, FJD

Procedencia: Fondo MB

2. Sonatina para dos violines

[Dedicatoria] A José Castro Escudero, “paternalmente”

Fecha: 12-14 de junio de 1941

Voz/instrumento: vl 1, vl 2

Autor: BACARISSE, Salvador

Observaciones: Sonatina para dos violines en tres movimientos compuesta por Salvador Bacarisse. La obra está dedicada a Castro Escudero cuando ambos músicos ya se habían exiliado a París. Al lado de la partitura se encontraba una nota que señalaba a Castro como autor del tema original de esta sonatina, que después serviría de inspiración a Bacarisse (jc1021, Fondo MB, FJD). Al final de la partitura se encuentra una firma donde parece leerse “SaB”

Fuentes: Christiane Heine, *Catálogo de obras de Salvador Bacarisse* (Madrid: Fundación Juan March, 1990), 105

Localización: jc1019, jc1021, Fondo MB, FJD

Procedencia: Fondo MB

2.a. I. Alegremente

Íncipit musical:



Ordenación numérica: 1.1.1.

Tempo: Alegremente

Clave: G-2

Tonalidad: G

Compás: c

2.b II. Andante

Íncipit musical:



Ordenación numérica: 1.2.1.

Tempo: Andante

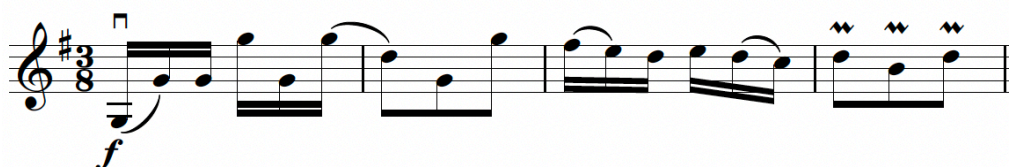
Clave: G-2

Tonalidad: c

Compás: c

2.c III. Vivace

Íncipit musical:



Ordenación numérica: 1.3.1.

Tempo del íncipit: Vivace

Clave: G-2

Tonalidad del íncipit: G

Compás del íncipit: c

3. Villano

Subtítulo / otros títulos: Arreglo para bandurria, laúd y dos guitarras

Fecha: 1674

Voz/instrumento: bandurria, laúd, guit 1, guit 2

Compositor: SANZ, Gaspar

Fecha de estreno / Primera audición (lugar, intérpretes, fecha)

Autor del arreglo: MARTÍNEZ TORNER, Eduardo

Observaciones: Arreglo de Eduardo Martínez Torner posiblemente pensado para el Cuarteto de Instrumentos Españoles, cuya plantilla coincide con la de este arreglo. La partitura presenta varios pasajes rodeados y algunas correcciones en rojo. En la parte superior derecha puede leerse “Gaspar Sanz, 1697”, si bien en la portada la fecha es 1674

Fuentes: Gaspar Sanz, *Instrucción de música sobre la guitarra española* (Zaragoza: Dormer, 1674), f.15

Íncipit musical:



Epígrafe [Villano]

Clave: G-2

Tonalidad: A

Compás: 2/4

Localización: jc1023a, FJD
Procedencia: Fondo MB

4. Española

Voz/instrumento: guit

Compositor: SANZ, Gaspar

Autor de la transcripción: ¿MARTÍNEZ TORNER, Eduardo?

Observaciones: Transcripción de una posible *particella* para guitarra de un arreglo de la “Españoleta” de Gaspar Sanz. La caligrafía y su situación dentro del Fondo MB hacen pensar que quizá el autor de su transcripción fuera Martínez Torner. En la parte inferior, el arreglista indicó “al sacar los papeles escribir el laúd a octava alta”

Fuentes: Gaspar Sanz, *Instrucción de música sobre la guitarra española* (Zaragoza: Dormer, 1674), f.15

Íncipit musical:



Epígrafe [Españoleta]

Clave: G-2

Tonalidad: C

Compás: 3/4

Localización: jc1025, FJD

Procedencia: Fondo MB

5. Canario

Voz/instrumento: bandurria, laúd, guit 1, guit 2

Compositor: SANZ, Gaspar

Autor de la transcripción: ¿MARTÍNEZ TORNER, Eduardo?

Observaciones: Arreglo para bandurria, laúd y dos guitarras del “Canario” de Gaspar Sanz. La caligrafía es muy similar al arreglo para la misma plantilla del “Villano” de Sanz de Eduardo Martínez Torner, y por tanto cabe pensar que este arreglo también sea de su autoría. Tal vez se trate del “Canario” que reflejaba la prensa en 1935 y que fue interpretado por el Cuarteto de Instrumentos Españoles en el Centro de Estudios Históricos, ya que esta agrupación contaba con esta misma plantilla

Fuentes: Gaspar Sanz, *Instrucción de música sobre la guitarra española* (Zaragoza: Dormer, 1674), f.18; «Reuniones, lecturas y conferencias. La música en la época de Lope de Vega», *ABC*, 11-12-1935, 40; Javier Suárez-Pajares, «Camino paralelos: música y escena en el último Lope», en *El último Lope (1618-1635) y la escena*, ed. por Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena E. Marcello (Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha, 2015), 40

Íncipit musical:



Clave: G-2
Tonalidad: A
Compás: 6/8

Localización: jc1026b-d, FJD
Procedencia: Fondo MB

6. Rin, rin

Subtítulo / otros títulos: Un villancico

Fecha: ca. 1960

Voz/instrumento: V

Texto: Mariajosé Morillo, *Villancicos: textos y partituras de más de 100 canciones* (Madrid: Palabra, 1997), 160; Resurrección Espinosa, *El gaicho vegetariano and other plays for students of Spanish* (Maryland: University Press of America, 2012), 44; Pedro Guerrero Ruiz, Amando López Valero, *Poesía popular murciana* (Murcia: Universidad de Murcia, 1996), 143; Renato Tagliabue, ed., *Christmas classic choirs* (Barcelona: Tagliabue, 2018), 9; Leonel Navas, Alfonso Alvarado, ed., *Cancionero religioso nicaragüense*, (Rivas: Parroquia de San Francisco y San Pedro, 1998), 24

Íncipit del texto: “Hacia Belén va una burra, rin, rin”

Editorial / fecha: Unión Musical Española, 1976

Autor de la transcripción: DEL ÁGUILA, J. de Juan

Observaciones: Página arrancada posiblemente del libro *Canciones del pueblo español* en una edición francesa. Bajo el título se puede leer “Andalucía” entre paréntesis. Contiene música y tres estrofas

Fuentes: J. de Juan del Águila, *Canciones del pueblo español* (Bilbao: Unión Musical Española, 1960)

Otras ediciones: J. de Juan del Águila, *Canciones del pueblo español* (Bilbao: Unión Musical Española, 1960)

Íncipit musical:



Epígrafe [Villancico]
Tempo: Allegro
Clave: G-2
Tonalidad: F
Compás: 3/8

Localización: jc1401, FJD
Procedencia: Fondo MB

1.3. Transcripciones

1. Danza del Villar

Voz/instrumento: i

Observaciones: Transcripción numerada con el nº14 y tachada por una línea azul. Tiene varias anotaciones: una referencia al Ball de Torrent en el margen y un comentario sobre su semejanza con otra danza castellana de la que Castro Escudero no recuerda el nombre. Identifica los tópicos de la danza)

Localización: jc1185, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

2. Jota de Cuatretronda

Voz/instrumento: i, percusión

Observaciones: Transcripción numerada con el nº21 y tachada por una línea azul. Se observa una marca de agua con un escudo en el papel

Localización: jc1179, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

3. La Tisora

Voz/instrumento: i, palos

Observaciones: Transcripción numerada con el nº22 y tachada por una línea azul. Se observa una marca de agua en la que se puede leer “Vilaseca”

Localización: jc1180, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

4. Ball dels bastonets

Subtítulo / otros títulos: Danza de palos

Voz/instrumento: i, palos

Observaciones: Dos transcripciones numeradas con los nºs 23 y 24 y tachadas por una línea azul. Se observa una marca de agua con un escudo

Localización: jc1181, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

5. Ball de les panderetes

Voz/instrumento: i

Observaciones: Transcripción numerada con el nº26 y tachada por una línea azul. Se observa una marca de agua donde se lee “Vilaseca”. Incluye dos pentagramas tachados que Castro Escudero ha denominado “conjetural”

Localización: jc1183, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

6. Muxaranga

Voz/instrumento: i, percusión

Autor de la transcripción: CASTRO ESCUDERO, José; RUIZ DE LIHORY, José

Observaciones: Transcripción numerada con el nº26 y tachada por una línea azul. Se observa una marca de agua con un escudo. Castro Escudero ha indicado que la tomó de la página 170 del libro de Ruiz de Lihory, y hay alguna anotación con las diferencias entre ambas transcripciones

Fuentes: José Ruiz de Lihory, *La música en Valencia: diccionario biográfico y crítico* (Madrid: Fundación Ignacio Larramendi, 2020), 170

Localización: jc1182, "Lírica", FJD

Procedencia: Fondo MB

7. Canto de romería de Font-Rócha (Fuente-Roja) / melodía asturiana

Voz/instrumento: i

Observaciones: Transcripción de una melodía de Font-Rócha (Alicante) que José Castro Escudero ha comparado con otra melodía asturiana

Localización: jc1184, "Lírica", FJD

Procedencia: Fondo MB

8. Yo no le quiero molinero

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: "Yo no le quiero molinero"

Observaciones: Transcripción de una melodía recogida en Oviedo

Localización: jc1186, "Lírica", FJD

Procedencia: Fondo MB

9. Gerineldo

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: "Gerineldo, Gerineldo, Gerineldito querido"

Observaciones: Transcripción de una melodía recogida en Torrecilla de la Orden (Valladolid). Hay una inscripción donde parece leerse "Torner"

Informante: Pedro Delgado Arévalo, pastor de Torrecilla de la Orden, 79 años

Localización: jc1188, "Lírica", FJD

Procedencia: Fondo MB

10. De niñas

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: "Cinturón verde, cordón de seda"

Observaciones: Transcripción de una melodía de niñas con varias letras. Tachada por una línea azul. En el *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, la canción nº138 es también una canción de corro de niñas que fue dictada por la misma informante a Torner, pero no coinciden letra ni música

Fuentes: Eduardo Martínez Torner, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* (Madrid: Maxtor, Nieto y Co., 1920), 50, 219

Informante: Teresa Valdés Fernández, de Tineo

Localización: jc1189, "Lírica", FJD

Procedencia: Fondo MB

11. Del corro de niñas

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Que yo vi venir dos damas”

Observaciones: Transcripción de una melodía de corro de niñas tachada por una línea azul. Castro Escudero ha indicado “véase el romance” entre paréntesis. Ha sido recogida en Cenera

Localización: jc1190, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

12. La Casería

Voz/instrumento: i

Observaciones: Transcripción numerada con el nº38. Se observa una marca de agua donde se lee “Vilaseca”

Localización: jc1191, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

13. De niñas

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Por la calle del Rosal bajan Manuel y Pepín”

Observaciones: Transcripción de una melodía de niñas tachada por una línea azul. Incluye tres letras en total

Informante: María García, de Escamplero, 83 años

Localización: jc1192, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

14. Del corro de niñas

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Mu galán vino de Cuba”

Observaciones: Transcripción de una melodía de corro de niñas tachada por una línea azul. Castro Escudero ha indicado “véase el romance” entre paréntesis. Ha sido recogida en Cenera

Localización: jc1193, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

15. De niñas

Voz/instrumento: V

Observaciones: Transcripción de una melodía de niñas tachada por una línea azul. En el *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, la canción nº138 es también una canción de corro de niñas que fue dictada por la misma informante a Torner y en el mismo año, ya que la mujer tenía 70 años en ambos casos, pero no coinciden letra ni música

Informante: Teresa Valdés Fernández, de Tineo, 70 años

Fuentes: Eduardo Martínez Torner, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* (Madrid: Maxtor, Nieto y Co., 1920), 50, 219

Localización: jc1194, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

16. Tordión

Voz/instrumento: i

Compositor: RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas

Autor de la transcripción: CASTRO ESCUDERO, José

Observaciones: Transcripción de un Tordión de Lucas Ruiz de Ribayaz que Castro Escudero ha extraído de *Luz y norte musical*. Tachado por una línea azul. La compara con un estribillo de jota por su ritmo y con una melodía asturiana

Fuentes: Lucas Ruiz de Ribayaz, *Luz y norte musical* (Madrid: Melchor Álvarez, 1677), 91

Localización: jc1195a, jc1195b, "Lírica", FJD

Procedencia: Fondo MB

17. El U

Voz/instrumento: i

Observaciones: Transcripción de una melodía numerada con el nº50 y tachada por una línea azul. En el cuarto pentagrama se indica que comienza una "Cansó"

Localización: jc1196, "Lírica", FJD

Procedencia: Fondo MB

18. El U y dos (guitarra)

Voz/instrumento: guit

Observaciones: Partitura numerada con el nº54 de una tablatura para guitarra. Tachada por una línea azul. Castro Escudero ha indicado que es para guitarra. En el cuarto compás del primer pentagrama se lee "copla"

Localización: jc1197, "Lírica", FJD

Procedencia: Fondo MB

19. El U y dos

Voz/instrumento: i

Observaciones: Transcripción de una melodía numerada con el nº51, tachada por una línea azul. En el cuarto pentagrama se lee "cansó". El documento jc1196 contiene una transcripción muy similar

Fuentes: jc1196, "Lírica", FJD

Localización: jc1198, "Lírica", FJD

Procedencia: Fondo MB

20. U y dotse

Voz/instrumento: i

Observaciones: Transcripción de una melodía numerada con el nº52, tachada por una línea azul. En el cuarto pentagrama se lee "1ª copla" y en el último una indicación de repetición y paso a la 2ª copla

Localización: jc1199, "Lírica", FJD

Procedencia: Fondo MB

21. Pasa-calle

Subtítulo/otros títulos: Variaciones sobre la Marcha Real

Voz/instrumento: i, percusión

Observaciones: Se observa una marca de agua donde se puede leer “Vilaseca”

Localización: jc1200, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

22. La Danseta

Voz/instrumento: i

Observaciones: Transcripción de una melodía tachada numerada por el nº26 y tachada por una línea azul. Castro Escudero indicó “hay $\frac{3}{4}$ en $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$ ” en la parte superior. Tiene una marca de agua en la que se lee “Vilaseca”

Localización: jc1201, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

23. Ball de Alfara de Algimia (¿Algimia de Alfara³⁶⁷?)

Voz/instrumento: i

Observaciones: Transcripción de una melodía numerada con el nº29 y tachada por una línea azul. En la parte superior Castro Escudero indicó “¿ $\frac{3}{4}$ en $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$ como en la jota?”

Localización: jc1202, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

24. Arreplegá de ballaores para la danza y danza

Voz/instrumento: i, percusión

Observaciones: Transcripción de una melodía numerada con el nº28 y tachada por una línea azul. En la parte superior Castro Escudero indicó “Es la misma del nº66”

Localización: jc1203, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

25. Para qué me diste niña

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Para qué me diste niña tanto amor”

Observaciones: Transcripción de una melodía para voz tachada por una línea azul. En la parte superior Castro Escudero indicó “oída a un ciego en Tineo, que se acompañaba con una gaita”

Localización: jc1204, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

26. Allá por el mes de mayo

³⁶⁷ Sic.

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Allá por el mes de mayo”

Observaciones: Transcripción de una melodía de la que se ha indicado “Nº II (CXCI).
En el reverso de la partitura hay una nota a lápiz donde se lee “Sant. Rey Sancho,
Mancebos 12, Rincón”

Informante: Rosalía Rodríguez Alonso, de Caboalles de Abajo (Laciana), ayuntamiento
de Villablino (León), 55 años

Localización: jc1205a, jc1205b, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

27. Giraldilla

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Ayer tarde bajé al prado”

Observaciones: Transcripción de una melodía recogida en Llanuces con dos letras

Localización: jc1206, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

28. ¡Ay! no me dejes sola

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “¡Ay! no me dejes sola”

Observaciones: Transcripción de una melodía recogida en Cenera. Hay correcciones en
rojo de algunas plicas

Localización: jc1207, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

29. Indeterminado

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Me puse a pescar un día”

Observaciones: Transcripción de una melodía recogida en Cenera. Hay correcciones en
rojo de algunas plicas. Dos letras

Localización: jc1208, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

30. Giraldilla

Voz/instrumento: V

Observaciones: Transcripción de una giraldilla de la que Castro Escudero indicó que
faltaba la letra. La informante, apodada “la Cañona”, muy probablemente fuera
la misma que dictó la canción nº136 del *Cancionero musical de la lírica popular
asturiana* a Torner a los 60 años. Se aprecian ciertas similitudes entre ambas
melodías (contorno melódico y tonalidad) aunque no son exactamente iguales

Fuentes: E Eduardo Martínez Torner, *Cancionero musical de la lírica popular
asturiana* (Madrid: Maxtor, Nieto y Co., 1920), 49, 219

Informante: “La Cañona”, de Aller

Localización: jc1209, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

31. Variante de “Echa vino, Maruxa”

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Si te suben el jornal”

Observaciones: Transcripción de una melodía recogida en Cenera. Varias correcciones en rojo de algunas plicas. En el cuarto pentagrama se puede leer “otro estribillo”, y Castro Escudero incluye la melodía de “Echa vino, Maruxa”

Localización: jc1210, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

32. Variante de “Carretera abaxo va”

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Carretera abaxo va”

Observaciones: Transcripción de una melodía recogida en Cenera de la que Castro Escudero indicó que se usa para danzar

Fuentes: “Carretera abaxo va”, *10 canciones para canto y piano tradicionales. Arreglos de Gerardo del Valle* (Madrid: The Dream, 1990), M 23606-1990

Localización: jc1211, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

33. Giraldilla

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Ande dejaría con el dinero”

Observaciones: Transcripción de una giraldilla con tres estrofas. En el *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, la melodía nº88 también fue dictada por Isabel García Bances a la misma edad que dictó esta canción a Castro Escudero, pero no coinciden ni letra ni música

Informante: Isabel García Bances, de Bavía, 26 años

Fuentes: Eduardo Martínez Torner, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* (Madrid: Maxtor, Nieto y Co., 1920), 30, 214

Localización: jc1212, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

34. La Magrana

Voz/instrumento: i

Observaciones: Transcripción de una melodía numerada con el nº6 y tachada por una línea azul

Localización: jc1213, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

35. Xaquera vella

Voz/instrumento: dulzaina, tabalet

Autor de la transcripción: Anónimo

Observaciones: Transcripción de una melodía numerada con el nº7 y tachada por una línea azul. Castro Escudero indicó que procede de un museo etnográfico Valenciano

Fuentes:
Localización: jc1214, "Lírica", FJD
Procedencia: Fondo MB

36. Ball de Torrent

Voz/instrumento: i
Observaciones: Transcripción de una melodía numerada con el nº22. Castro Escudero indicó que se trata de una danza de labradores "de la bayeta"
Localización: jc1215, "Lírica", FJD
Procedencia: Fondo MB

37. Giraldilla

Voz/instrumento: V
Íncipit del texto: "Al entrar n'a rosina clavelina"
Observaciones: Transcripción de una melodía recogida en Llovio
Localización: jc1216, "Lírica", FJD
Procedencia: Fondo MB

38. Danza

Voz/instrumento: V
Íncipit del texto: "*Tendo* una flor amarilla"
Observaciones: Transcripción de una danza para voz sola y contestación a coro. Castro Escudero ha añadido una contestación a coro para la melodía en el tercer pentagrama con la cuarteta de un romance. Se puede leer "véase el romance" entre paréntesis al final del pentagrama
Informante: Ramona Fernández (a) "Cañona", Santibáñez de la Fuente (Aller)
Localización: jc1217, "Lírica", FJD
Procedencia: Fondo MB

39. Vaqueira (?)

Voz/instrumento: V
Íncipit del texto: "A la fuente voy por agua"
Observaciones: Transcripción de la melodía de una vaqueirada con dos estrofas
Localización: jc1218, "Lírica", FJD
Procedencia: Fondo MB

40. Dansa

Voz/instrumento: i, percusión
Observaciones: Melodía instrumental con percusión numerada con el nº5 y tachada por una línea azul. Castro Escudero ha indicado "Cuad. del c." en la parte superior derecha
Localización: jc1219, "Lírica", FJD
Procedencia: Fondo MB

41. Ball dels chagants

Voz/instrumento: i, percusión

Observaciones: Transcripción de una melodía instrumental numerada con el nº4 y tachada por una línea azul. Posible danza de gigantes y cabezudos

Localización: jc1220, "Lírica", FJD

Procedencia: Fondo MB

42. Danza de la mangrana

Voz/instrumento: i, percusión

Observaciones: Transcripción de una danza con numerada con el nº5 y tachada por una línea azul. Castro Escudero ha indicado en una nota al pie, al lado de la línea de percusión, "sólo estos compases de ritmo en el original". En la parte superior hay tres compases rítmicos escritos con una negra y dos corcheas en cada uno

Localización: jc1221, "Lírica", FJD

Procedencia: Fondo MB

43. Sérénade

Voz/instrumento: V

Autor: ¿Paul Olivier?

Texto: Chanson de "Les scies" d'ateliers

Íncipit del texto: "Dans Venise la belle y'avait un gondoliere"

Observaciones: Transcripción de una melodía que Castro Escudero dice haber tomado "del libro de Paul Olivier". En la parte inferior hay una melodía asturiana que Castro Escudero ha transcrito con ciertas similitudes con la primera

Localización: jc1222, "Lírica", FJD

Procedencia: Fondo MB

44. La Marida

Voz/instrumento: i

Observaciones: Transcripción de una melodía numerada con el nº4. Castro Escudero ha indicado en la parte derecha "Cuad. del c."

Localización: jc1223, "Lírica", FJD

Procedencia: Fondo MB

45. Giraldilla

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: "Dame la pera, dame la media"

Observaciones: Transcripción de una giraldilla recogida en Llovio con tres estrofas

Localización: jc1224, "Lírica", FJD

Procedencia: Fondo MB

46. De cuna (el goxeru)

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: "Crióme mi madre feliz y contento"

Observaciones: Transcripción de una melodía de cuna recogida en Trubia. José Castro Escudero escribió el nº165 en la parte superior, ya que se corresponde con la canción del mismo número del *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* de Torner. Federico García Lorca tomó registro de la letra de esta nana en 1928 en sus conferencias sobre las canciones de cuna españolas. La letra también fue empleada por Francisco Núñez para su nana “Crióme mi madre”

Informante: Leandra

Fuentes: Eduardo Martínez Torner, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* ((Madrid: Maxtor, Nieto y Co., 1920), 58; Francisco Núñez, “Crióme mi madre”, *Four Spanish Lullabies for SSA & Guitar* (Nueva York: Boosey & Hawkes); Federico García Lorca, *Las nanas infantiles* (Biblioteca Virtual Universal: Editorial del Cardo, 2010), <https://www.biblioteca.org.ar/libros/157654.pdf> ; Federico García Lorca, *Las nanas: canciones de cuna españolas* (Logroño: Pepitas de calabaza, 2020)

Localización: jc1225, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

47. Giraldilla

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Lleva la molinera en el rodete”

Observaciones: Transcripción de una melodía recogida en Cenera. Alguna corrección de las plicas en rojo

Localización: jc1226, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

48. De cuna

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “El que está a la puerta que venga mañana”

Observaciones: Transcripción de una canción de cuna tachada por una línea azul. Tiene tres estrofas. Castro Escudero escribió el nº373 en la parte superior, ya que se corresponde con la canción del mismo número del *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* de Eduardo Martínez Torner. Hay alguna pequeña diferencia en la letra (“vuelva” en la versión de Torner y “venga” en la de Castro Escudero)

Informante: Mercedes García García, de Cabañaquinta (Aller)

Fuentes: Eduardo Martínez Torner, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* ((Madrid: Maxtor, Nieto y Co., 1920), 145, 244

Localización: jc1227, “Lírica”, FJD

Procedencia Fondo MB

49. Tres colpets

Voz/instrumento: i

Observaciones: Transcripción de una melodía corta numerada con el nº41. Coincide con una grabación del mismo nombre de Algemesí, de forma que es probablemente una melodía de baile de grupo valenciana. En el papel se observa una marca de agua con el escudo de la fábrica de papel Vilaseca

Fuentes: «13 Tres colpets», vídeo de YouTube, publicado por «Museu De la festa» el 23 de junio de 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=mDv4xUmQxAY> ; Antonio Ariño Villarroya, *El teatre en la festa valenciana* (Valencia: Generalitat Valenciana, 1999), 303

Localización: jc1228, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

50. 7 y 19

Voz/instrumento: i

Observaciones: Transcripción de una melodía numerada con el nº40. En el papel se observa una marca de agua con el escudo de la fábrica de papel Vilaseca

Localización: jc1229 “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

51. Ball de Indios

Voz/instrumento: i

Observaciones: Transcripción de una melodía numerada con el nº39. En el papel se observa una marca de agua con el nombre de la fábrica de papel Vilaseca

Localización: jc1230, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

52. La Corredora

Voz/instrumento: i

Observaciones: Transcripción de una melodía numerada con el nº44. En el papel se observa una marca de agua con el nombre de la fábrica de papel Vilaseca

Localización: jc1231, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

53. Defensa de plancha

Voz/instrumento: i

Observaciones: Transcripción de una melodía numerada con el nº43. En el papel se observa una marca de agua con el nombre de la fábrica de papel Vilaseca

Localización: jc1232, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

54. 2 y 15

Voz/instrumento: i

Observaciones: Transcripción de una melodía numerada con el nº40. En el papel se observa una marca de agua con el escudo de la fábrica de papel Vilaseca. El grupo valenciano Al Tall versionó esta misma melodía en 1979

Fuentes: Al Tall, “2 I 15”, *Quan el mal ve d’almanca...* , LP, Vinilo) Anec – 52-5048, 1979

Localización: jc1233, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

55. La Plancha

Voz/instrumento: i

Observaciones: Transcripción de una melodía numerada con el nº37. En el papel se observa una marca de agua con el escudo de la fábrica de papel Vilaseca.

Localización: jc1234, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

56. La Sueta

Voz/instrumento: i

Observaciones: Transcripción de una melodía numerada con el nº36. En el papel se observa una marca de agua con el escudo de la fábrica de papel Vilaseca. Entre paréntesis, al lado del nombre, José Castro Escudero indicó “La Zueta, en el cuad. del c.”. Existe una referencia a una grabación de “La Zueta” de Sindo Garay del año 1923, canción de origen cubano

Fuentes: Richard K. Spottswood, *Ethnic Music on Records: A Discography of Ethnic Records Produced in the United States, 1893 to 1942 Volume 4: Spanish, Portuguese, Philippine, Basque* (Illinois: University of Illinois Press, 1990), 2167

Localización: jc1235, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

57. Ball de pastorettes

Voz/instrumento: i

Observaciones: Transcripción de una melodía numerada con el nº32. En el papel se observa una marca de agua con el escudo de la fábrica de papel Vilaseca

Localización: jc1236, “Lírica”, FJD

Procedencia Fondo MB

58. Entrá

Voz/instrumento: i, percusión

Observaciones: Transcripción de una melodía numerada con el nº31. En el papel se observa una marca de agua con el nombre de la fábrica de papel Vilaseca

Localización: jc1237, “Lírica”, FJD

Procedencia Fondo MB

59. Canción de Navidad N°1

Voz/instrumento: Coro masculino TBB

Íncipit del texto: “Atención al misterio maravilloso”

Autor del arreglo: José Castro Escudero

Observaciones: Transcripción de una melodía tachada por dos líneas azules. El reducido ámbito de la línea melódica y su insistencia sobre el intervalo de quinta desde Fa sostenido hacen que esta melodía se asemeje a un pregón. Parte de la letra coincide con una de las canciones de la Pastorada de Garfín de Rueda que recogieron María Campos y José Luis Puerto, aunque no la música. Se

conservan *particelli* para voz de bajos y barítonos (jc1238) y voz de tenores primeros (jc1246)

Fuentes: María Campos y José Luis Puerto, «Garfín de la Rueda: Una “Pastorada” perdida», *Revista de Folklore* n°99 (1989): 82

Localización: jc1238, jc1246, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

60. De Navidad

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “No hay tal andar como andar a la una”

Observaciones: Transcripción de una melodía asturiana. Hay una “X” de color rojo en la parte superior, y en la inferior se puede leer “E. Torner”. Se corresponde con la canción n°170 del *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*

Informante: Rosalía González González, de Puerto de Vega, ayuntamiento de Navia, Asturias, 47 años

Fuentes: Eduardo Martínez Torner, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* ((Madrid: Maxtor, Nieto y Co., 1920), 60

Localización: jc1239, “Lírica”, FJD

Procedencia Fondo MB

61. Dónde vas de madrugada

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Dónde vas de madrugada, prenda querida”

Observaciones: Transcripción de una melodía tachada. Coincide con la canción n°497 del *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, aunque presenta algunas diferencias en la figuración y en la tonalidad (la de José Castro Escudero está en Mi menor). La versión de Torner fue dictada por Leandra González Zazua, de 50 años, natural de Oviedo. El texto coincide con la letra de la “Danza de Sigüencu”, aunque no la música

Fuentes: Eduardo Martínez Torner, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* (Madrid: Maxtor, Nieto y Co., 1920), 193, 251; Xuacu Amieva, “Danza de Sigüencu”, *Naciones Celtas. Buscando el Norte*, 1997, CD, Fonofolk - DD 1004

Localización: jc1240, “Lírica”, FJD

Procedencia Fondo MB

62. Ball del copeo

Voz/instrumento: i

Observaciones: Transcripción de un copeo mallorquín numerado con el n°47. Castro Escudero indicó “sic” al lado del título; “es copeo”, entre paréntesis; “ver copeo de Mallorca” y “forma de seguidilla” en la parte superior de la partitura

Localización: jc1241, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

63. El Faito

Voz/instrumento: i

Observaciones: Transcripción de una melodía breve numerada con el nº48. En el papel se observa una marca de agua con el escudo de la fábrica de papel Vilaseca

Localización: jc1242, "Lírica", FJD

Procedencia: Fondo MB

64. Albaes

Voz/instrumento: i, percusión

Observaciones: Transcripción de una melodía para las albaes numerada con el nº53.

Entre paréntesis, Castro Escudero indicó "no se bailan". En el papel se observa una marca de agua con el escudo de la fábrica de papel Vilaseca. Algunas notas tienen indicaciones de trino. Quizá la melodía se corresponda con una gaita (dulzaina) y la percusión, con tabalet

Fuentes: Ramón Adolfo Pelinski y Manuel Milián, et al., *Presencia del pasado en un cancionero castellonense. Un reestudio etnomusicológico* (Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1997), 49

Localización: jc1243, "Lírica", FJD

Procedencia: Fondo MB

65. Giraldilla

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: "Baxaben cuatro alleranos"

Observaciones: Transcripción de una giraldilla tachada por una línea azul recogida en Cenera. José Castro Escudero hizo varias anotaciones: "Tipo 13 (Pastor)", "Tipo 1º", "Indeterminado" (esta última está tachada). Se puede leer el nº428, ya que coincide con la canción del mismo número del *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, donde Torner aclara que fue recogida en Cenera.

Fuentes: Eduardo Martínez Torner, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* (Madrid: Maxtor, Nieto y Co., 1920), 37, 167, 247

Localización: jc1244, "Lírica", FJD

Procedencia: Fondo MB

66. Gaitada

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: "Ya sabes que tengo gaita"

Observaciones: Transcripción de una melodía tachada en azul. Puede leerse el nº319, ya que se corresponde con la canción del mismo número del *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, donde se indica que suele cantarse con acompañamiento de gaita. La que transcribió Torner está en Sol mayor, mientras que la de Castro Escudero está en Do mayor. Existen varias versiones actuales de la melodía

Informante: Leandra, Oviedo

Fuentes: Eduardo Martínez Torner, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* (Madrid: Maxtor, Nieto y Co., 1920), 120, 240

Localización: jc1245, "Lírica", FJD

Procedencia: Fondo MB

67. Estaba la mora en su moral

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Estaba la mora en su moral”

Texto: Aurelio Macedonio Espinosa, *Cuentos populares de Castilla y León, volumen 2* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1997), 458-460; Corpus de Literatura Oral, “Mosca del moral”, 1811c, Editorial Universidad de Jaén, <https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/archivo/1811c-mosca-del-moral>

Observaciones: Transcripción de una melodía infantil con letra aditiva. Castro Escudero indicó en la parte superior “Salamanca”, “Se canta en Ciudad Rodrigo” y, en rojo, “No incluida en Ledesma”, seguramente con referencia al *Cancionero Salmantino* de Dámaso Ledesma, en el que efectivamente no se encuentra esta canción. La letra coincide con otras versiones. En la parte inferior de la partitura, Castro Escudero ha escrito una nota al pie transcribiendo una frase musical para indicar el funcionamiento de la canción: “se repite este periodo según aumente la letra”. Puede leerse “E. Torner” en la parte inferior a las dos únicas estrofas que, según Castro Escudero, recuerda el informante

Informante: Nicolás Escamilla

Fuentes: Dámaso Ledesma, *Folk-lore ó Cancionero Salmantino* (Valladolid: Editorial Maxtor, 2008)

Localización: jc1247, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

68. Pastor que estás en el monte

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Pastor que estás en el monte”

Texto: Susana Asensio Llamas, *Fuentes para el estudio de la música popular asturiana* (Madrid: CSIC, 2010), 226; Joaquín Díaz, Ignacio Sáenz de Tejada, Alex Kirschner, “Pastor que estás enseñado”, vinilo, Movieplay, 1973; Jesús Suárez López, Mariola Carbajal Alvarez, *Nueva colección de romances (1987-1994)* (Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1997), 318; Miguel Manzano y Ángel Barja, *Cancionero leonés: t.2. Tonadas de baile* (León: Diputación Provincial de León, 1988)

Observaciones: Transcripción de una melodía asturiana de Luarca. En la parte inferior se puede leer “E.T.” (quizá iniciales de Torner). La misma melodía se puede encontrar con pequeñas variaciones en dos transcripciones diferentes en el documento jc1249a. Una de ellas sustituye el verso “pastor que estás en el monte” por “mocinguina de Lantianes” y la otra presenta una estrofa diferente: “Pastor que estás en el campo / durmiendo entre la yerba, / si te casaras conmigo, ¡y olé! / durmieras en cama buena”. De esta última, Castro Escudero indicó “Tánger”. Entre las melodías que tomó de *La canción tradicional española* también hay una versión de esta canción. Castro Escudero también dejó registrada la evolución de esta melodía (cuyo origen Torner localizaba) en Andalucía en León, Madrid, Tetuán, Cataluña y Baleares, que fue recogida por Manrique de Lara “con destino al Romancero español de Menéndez Pidal”. Añadió varias notas al pie extraídas del volumen de Torner mencionado. Otra de las versiones, con varias hojas grapadas entre sí, incluye cuatro páginas más de versos que se corresponden con esta canción y un pentagrama más de música y varios números mecanografiados (00022, 00013, 00014, 00020, 00017,

00018). La melodía cambia considerablemente de esta última versión a las demás. Coincide con una de las canciones de pastores de las colecciones facticias (jc1345, página 26)

Localización: jc1409, jc1248, jc1275b, jc1275c, jc1275d, jc1275e, jc1275g, jc1345, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

69. Para que voy

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Para que voy, déjame pasar que voy a coger agua”

Observaciones: Transcripción de una melodía breve

Localización: jc1249b, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

70. Canción de danza de los Danzantes de Hoyocasero

Subtítulo: Rey Don Alonso

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Cuatro monteros del Rey don Alonso”

Observaciones: Transcripción de una melodía abulense. Castro Escudero indicó en la parte inferior: “Disco de aluminio nº76”

Fuentes: Archivo de la Tradición Oral, “Los cuatro monteros (Paloteo)”, dictado por Daniel López “el Gracioso” en Hoyocasero el 22 de septiembre de 1932, Museo Etnográfico de Castilla y León, JCyL, <https://museo-etnografico.com/antropofonias3.php?idtema=1&id=157&idcom=157>; Matilde Olarte Martínez, «Las anotaciones de campo de Kurt Schindler durante sus grabaciones en España», *Etnofolk. Revista de Etnomusicología* nº16-17 (2010): 6; Pedro M. Piñero Ramírez, *Lírica popular/lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998), 152

Localización: jc1250, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

71. Giraldilla

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Tengo los cañones puestos nel Peñón de Gibraltar”

Observaciones: Transcripción de una melodía que Castro Escudero indicó que había oído en Tineo (Asturias)

Localización: jc1251, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

72. Danza

Voz/instrumento: i

Observaciones: Transcripción de una melodía de danza con variaciones numerada con el nº28 y tachada por una línea azul. Hay tres variaciones en total con diferentes

compases ($\frac{3}{4}$ y $\frac{3}{8}$). En el papel se observa una marca de agua con el escudo de la fábrica de papel Vilaseca
Localización: jc1252, “Lírica”, FJD
Procedencia: Fondo MB

73. Ball-rodó

Voz/instrumento: i

Observaciones: Transcripción de una melodía numerada con el nº29 y tachada por una línea azul. En una nota al pie, José Castro Escudero indicó “Último compás de la introd. y 1º de la estrofa, como en el fandango”, y en el reverso de la partitura, se puede leer “Esta melodía, de tipo fandango, ofrece la particularidad de conservarse en el compás de tres por cuatro originario en vez de desdoblar éste, como ocurre en los fandangos y en otras melodías de baile, en dos compases de tres por ocho, dando origen al característico sincopeo tan frecuente en la música española que nos hemos referido en la Introducción”. En el papel se observa una marca de agua con el escudo de la fábrica de papel Vilaseca

Localización: jc1254, “Lírica”, FJD
Procedencia: Fondo MB

74. Bolero Plá

Voz/instrumento: i

Observaciones: Transcripción de una melodía numerada con el nº31 y tachada por una línea azul. Coincide con la partitura de *Danzas Valencianas (dulzaina y tamboril): contribución al estudio del folklore musical de la región* de Eduardo Martínez Torner. Castro Escudero indicó que se repite dos veces. En el papel se observa una marca de agua con el nombre de la fábrica de papel Vilaseca

Fuentes: Eduardo Martínez Torner, *Danzas Valencianas (dulzaina y tamboril): contribución al estudio del folklore musical de la región* (Barcelona: Centro de Estudios Históricos del País Valenciano, 1938)

Localización: jc1256, “Lírica”, FJD
Procedencia: Fondo MB

75. Giraldilla

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Al alto del mar subí”

Observaciones: Transcripción de una melodía recogida en Llanuces, Quirós (Asturias)

Localización: jc1256, “Lírica”, FJD
Procedencia: Fondo MB

76. Giraldilla

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “La naranjita la naranjada”

Observaciones: Transcripción de una melodía recogida en Asturias. El apellido de la informante coincide con el de algunos informantes del mismo pueblo en el *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*

Informante: María Muñiz, de Llamo, Riosa (Asturias)

Fuentes: Eduardo Martínez Torner *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* (Madrid: Maxtor, Nieto y Co., 1920), 239

Localización: jc1257, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

77. Panderada

Voz/instrumento: V, pandero

Íncipit del texto: “Tengo de subir al puerto”

Texto: Roque Esteban Scarpa, *Poesía del amor español: antología* (Santiago de Chile, Zig-zag, 1941); Salvador de Madariaga, *De Galdós a Lorca* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1960)

Observaciones: Hay varias versiones de esta panderada con pequeñas variaciones en su melodía. La primera (jc1258) es una transcripción de una panderada recogida en Llamo con dos estrofas. Hay una indicación entre paréntesis: “Llaman a esta tonada el toque de prisa. La cantan después de haber bailado varias veces una tonada ordinaria de pandero”. Otra versión (jc1266) es una posible transcripción de la voz que canta el hombre dictada por la informante Leandra “que dice lo aprendió de unos vaqueros de Pravia” con una línea de pandero de ritmo repetitivo (corchea, dos semicorcheas y corchea). Otra de las versiones contiene dos secciones (andante y allegretto moderato) grapadas a dos estrofas completas, aunque musicalmente son prácticamente idénticas a las demás, e incluye una aclaración: “‘Puerto’. Así llaman en Babia (León) a las cumbres y laderas donde se apacienta el ganado”. En la versión del documento jc1444, aparece el número 00031 mecanografiado y la indicación de la tonalidad de Mi menor en la parte superior, y la música del verso final (“allí habita la que me quiere”) presenta dos posibles resoluciones

Localización: jc1258, jc1266, jc1423, jc1444, jc1380, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

78. Giraldilla

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “El chalanero me manda”

Observaciones: Transcripción de una melodía oída en Margolles

Localización: jc1259, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

79. De cuna

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Duérmete mi niño duerme”

Texto: Federico García Lorca, *Las nanas: canciones de cuna españolas* (Logroño: Pepitas de calabaza, 2020)

Observaciones: Transcripción de una canción de cuna con tres estrofas. Hay correcciones en rojo de algunas plicas

Informante: T. Barrera, de Pravia

Localización: jc1260, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

80. De ronda

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Esta noche ha llovido, mañana hay barro”

Observaciones: Transcripción de una melodía oída en Caldones (Gijón) con dos estrofas. Castro Escudero indicó que la melodía “ya está incluida en el tipo pero con otra letra”

Fuentes: Joaquín Díaz, “Esta noche ha llovido”, *De mi álbum de recuerdos*, vinilo, 1969, Movieplay; BUSCAR MAS

Localización: jc1261 “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

81. Panderada

Voz/instrumento: V, percusión

Íncipit del texto: “Qué bien baila Manolín”

Observaciones: Transcripción de una panderada dictada por Leandra. Hay varias correcciones de plicas en rojo y, en la parte superior, hay tres compases con la línea de percusión

Informante: Leandra, de Oviedo

Localización: jc1262, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

82. Con real y medio compré una mona (infantil)

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Con real y medio compré una mona”

Observaciones: Transcripción de una melodía que incluye tres estrofas escritas. Castro Escudero indicó que la oyó a un ciego de Tineo “que se acompañaba con una gaita”. Se trata de una retahíla infantil que va variando el animal que compra el cantor (vaca, cabra, chivo, etc.)

Fuentes: Ramón Laval, *Cuentos populares y folclóricos chilenos* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2016), 366; Verónica Leite, *Un real y medio: Adaptación de retahíla popular infantil* (Madrid: Santillana, 2002)

Localización: jc1263, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

83. Canto de Rondeña

Voz/instrumento: V

Observaciones: Transcripción de una melodía andaluza. Castro Escudero transcribió otra melodía e indicó “compárese con esta melodía asturiana” procedente de San Martín del Rey Aurelio. Ambas presentan un ámbito de quinta y un contorno melódico por grados conjuntos muy similar, así como abundantes tresillos de semicorchea

Localización: jc1264, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

84. Giraldilla

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Hace dos años sin padre”

Observaciones: Transcripción de una melodía recogida en Cenera. Castro Escudero ha indicado que aún falta letra

Fuentes: BUSCAR TORNER

Localización: jc1265, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

85. Si quieres que te quiera

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Si quieres que te quiera cómprame un burro”

Texto: Casa de Asturias en Alcalá de Henares, “Lletres p’al baile, 1. Dancitas de Tineu”, <https://casasturiasalcala.com/grupo-cascayu/pandereteras/lletres-pal-baile/>; Jorge M. Furt, «Desdenes», *Cancionero popular rioplantense. Lírica gauchesca, tomo I* (Buenos Aires: Coni, 1923); Joaquín Díaz, “Esta noche ha llovido”, *De mi álbum de recuerdos*, vinilo, 1969, Movieplay

Observaciones: Transcripción de una melodía de ronda procedente de Caldones (Gijón)

Localización: jc1267, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

86. Infantil (de la sogá)

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Señora santa Ana, por qué llora el niño”

Texto: Pedro M. Piñero Ramírez, ed., *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam* (Sevilla: Fundación Machado y Universidad de Sevilla, 2004), 400

Observaciones: Transcripción de una melodía recogida en Oviedo y tachada por una línea azul. Castro Escudero indicó que era una canción infantil del juego de la sogá. Hay dos versiones idénticas

Localización: jc1267, jc1270, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

87. Una mañana fresquita de mayo

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Una mañana fresquita de mayo”

Texto: Virtudes Atero Burgos, *Manual de encuesta del romancero de Andalucía* (Cádiz: Universidad de Cádiz, 2003), 111; Candelas Newton, *Lorca, una escritura en trance: Libro de poemas y Diván del Tamarit* (Ámsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1992), 17, 18, 33;

Observaciones: Transcripción de una melodía de uso indeterminado (según se indica en la parte superior) tachada por una línea azul. Castro Escudero escribió entre paréntesis que se canta durante las tareas domésticas. Recogida en Llamo (Riosa).

Localización: jc1268, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

88. La Carrera

Voz/instrumento: i, percusión

Observaciones: Transcripción de una melodía numerada con el nº24. En el papel se observa una marca de agua con el escudo de la fábrica de papel Vilaseca

Localización: jc1269a, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

89. Danza de Vall d’Albaida

Voz/instrumento: i, percusión

Observaciones: Transcripción de una melodía numerada con el nº20 y tachada por una línea azul. En el papel se observa una marca de agua con el escudo de la fábrica de papel Vilaseca. Salvo algunas figuraciones, la melodía es prácticamente idéntica al “Fandango IV” de Onteniente (Valencia) para xirimita recogida por Ricardo Olmos

Fuentes: *Cuadernos de música folklórica valenciana 1: Canciones y danzas de Onteniente y Belgida* (Valencia: Instituto Valenciano de Musicología, 1950), 17
<https://datos.bne.es/edicion/Mipa0000100164.html>

Localización: jc1269b, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

90. De niños (baile)

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “El bailar de la charramusguina”

Observaciones: Transcripción de una melodía de baile de Tineo tachada por una línea azul. Tiene cuatro estrofas y, al final, entre paréntesis, Castro Escudero indicó “se abrazan”

Localización: jc1271, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

91. Nea. Canciones de Santander

Voz/instrumento: V

Observaciones: Pequeña colección de canciones procedentes de Santander, con sus respectivas referencias bibliográficas. Estaban grapadas entre sí y unidas por un clip. La primera cara tiene el número 00012 sellado, y contiene indicaciones sobre las canciones de cuna. En el documento jc1275a, Castro Escudero escribió que las melodías que siguen están tomadas de *La canción tradicional española* de Martínez Torner; todas ellas hacen referencia a la melodía “Pastor que estás en el monte” (jc1275)

Localización: jc1272-jc1278, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

91a. Duérmete niño en la cuna

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Duérmete niño en la cuna”

Observaciones: Transcripción de una canción de cuna extraída del cancionero de Rafael Calleja

Fuentes: Rafael Calleja, *Colección de canciones populares de la provincia de Santander recopiladas y armonizadas por el maestro Rafael Calleja* (Valladolid: Maxtor, 2008), 154

Localización: jc1272b, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

91b. Danza de palillos

Voz/instrumento: pito, tamboril

Observaciones: Transcripción de una danza de paloteo de Santander tomada del cancionero de Rafael Calleja

Fuentes: *Colección de canciones populares de la provincia de Santander recopiladas y armonizadas por el maestro Rafael Calleja* (Valladolid: Maxtor, 2008), 142

Localización: jc1273a-b, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

91c. Danza de palillos

Voz/instrumento: pito, tamboril

Observaciones: Transcripción de una danza de paloteo de Santander tomada del cancionero de Rafael Calleja

Fuentes: *Colección de canciones populares de la provincia de Santander recopiladas y armonizadas por el maestro Rafael Calleja* (Valladolid: Maxtor, 2008), 145

Localización: jc1273c, jc1274d, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

91d. Danza de palillos

Voz/instrumento: pito, tamboril

Observaciones: Transcripción de una danza de paloteo de Santander tomada del cancionero de Rafael Calleja

Fuentes: *Colección de canciones populares de la provincia de Santander recopiladas y armonizadas por el maestro Rafael Calleja* (Valladolid: Maxtor, 2008), 146

Localización: jc1273e, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

91e. Danza de arcos

Voz/instrumento: pito, tamboril

Observaciones: Transcripción de una danza de arcos de Santander tomada del cancionero de Rafael Calleja

Fuentes: *Colección de canciones populares de la provincia de Santander recopiladas y armonizadas por el maestro Rafael Calleja* (Valladolid: Maxtor, 2008), 144

Localización: jc1274, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

91f. Canto del dalle (canto de la siega)

Voz/instrumento: V

Observaciones: Transcripción de una melodía de canto del dalle de Santander tomada del cancionero de Rafael Calleja. Hay un “165” en rojo

Fuentes: *Colección de canciones populares de la provincia de Santander recopiladas y armonizadas por el maestro Rafael Calleja* (Valladolid: Maxtor, 2008), 148, 154

Localización: jc1276, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

91g. Marzas

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Marzo florido seas bienvenido”

Observaciones: Transcripción de una melodía de marzas de Santander tomada del cancionero de Rafael Calleja. Hay escrito un “105” en azul donde la última cifra es más pequeña

Fuentes: *Colección de canciones populares de la provincia de Santander recopiladas y armonizadas por el maestro Rafael Calleja* (Valladolid: Maxtor, 2008), 127

Localización: jc1277a, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

91h. Marzas

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Es descortesía es desobediencia”

Observaciones: Transcripción de una melodía de marzas de Santander tomada del cancionero de Rafael Calleja. Hay escrito un “100” en azul donde la última cifra es más pequeña

Fuentes: *Colección de canciones populares de la provincia de Santander recopiladas y armonizadas por el maestro Rafael Calleja* (Valladolid: Maxtor, 2008), 130

Localización: jc1277b, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

91i. Marzas

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Pa cantar las marzas de lejos”

Observaciones: Transcripción de una melodía de marzas de Santander tomada del cancionero de Rafael Calleja. Hay escrito un “107” en azul donde la última cifra es más pequeña. Debajo de la indicación de tempo, puede leerse “grupo 1º”

Fuentes: *Colección de canciones populares de la provincia de Santander recopiladas y armonizadas por el maestro Rafael Calleja* (Valladolid: Maxtor, 2008), 132

Localización: jc1277c, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

91j. Picayos

Voz/instrumento: V, panderetas

Íncipit del texto: “No se celebra en España día”

Observaciones: Transcripción de una melodía de picayos cántabra tomada del cancionero de Rafael Calleja. Hay escrito un “11-3” en azul donde la última cifra es más pequeña. En el documento jc1278b (segunda página) se observa un “114” donde la última cifra es más pequeña

Fuentes: *Colección de canciones populares de la provincia de Santander recopiladas y armonizadas por el maestro Rafael Calleja* (Valladolid: Maxtor, 2008), 134, 138

Localización: jc1278, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

911k. Picayos

Voz/instrumento: V, panderetas, castañuelas

Íncipit del texto: “Válgame nuestra señora”

Observaciones: Transcripción de una melodía de picayos cántabra tomada del cancionero de Rafael Calleja. Hay escrito un “115” en azul donde la última cifra es más pequeña

Fuentes: *Colección de canciones populares de la provincia de Santander recopiladas y armonizadas por Rafael Calleja* (Valladolid: Maxtor, 2008), 137

Localización: jc1278e, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

91l. Picayos

Voz/instrumento: V, panderetas, castañuelas

Íncipit del texto: “El señor predicador”

Observaciones: Transcripción de una melodía de picayos cántabra tomada del cancionero de Rafael Calleja. Hay escrito un “116” donde la última cifra es más pequeña

Fuentes: *Colección de canciones populares de la provincia de Santander recopiladas y armonizadas por Rafael Calleja* (Valladolid: Maxtor, 2008), 137

Localización: jc1278f, jc1278g, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

92. Coros

Voz/instrumento: V

Observaciones: Pequeña colección de melodías para cantar a coro grapadas entre sí. La primera cara es una nota con indicaciones sobre cómo ejecutar ese canto: se trata de cuerdas de entonación, algunas de un contexto religioso. Hay escrito un “02” azul. Incluye un recorte de periódico del año 1963 en francés donde Castro Escudero ha destacado la frase “*Même une chanson est plus gaie si on la chante en chœur, a déclaré le chef du gouvernement soviétique*”. La nota jc1289c contiene algunas referencias bibliográficas y notas con respecto a los cantos y su entonación. Hay varias transcripciones en distintas tonalidades de melodías y sus trasposiciones dependiendo de en qué grado de la escala comiencen

Localización: jc1289, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

93. Ball des nanos

Voz/instrumento: i, percusión

Observaciones: Transcripción de una melodía numerada con el nº1 y tachada por una línea azul. Hay dos compases de percusión escritos: Castro Escudero indicó que solo había esos dos “en el original”

Localización: jc1295, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

94. Ball Plá (Benasal)

Voz/instrumento: i

Observaciones: Transcripción de una melodía de ball plá en tres partes numerada con el nº18 y tachada por una línea azul. Al lado del número, Castro Escudero indicó que “la 1ª parte pertenece a un 7º tono”. Se observa una marca de agua donde se puede leer “Vilaseca”

Localización: jc1296, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

95. Ronda

Voz/instrumento: i

Observaciones: Transcripción de una melodía de ronda sacada de *Chansons populaires recueillies dans les Alpes Françaises* de Julien Tiersot³⁶⁸

Fuentes: Julien Tiersot, *Chansons populaires recueillies dans les Alpes Françaises* (Savoie et Dauphiné: Grenoble, 1903), 503. Castro Escudero indicó en azul: “diseños asturianos”

Localización: jc1297, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

96. Giraldilla

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Madrugué una mañana”

Observaciones: Transcripción de una giraldilla con algunas correcciones en rojo. Tiene dos estrofas. El informante coincide con otras giraldillas transcrita por Torner en el *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, pero se trata de canciones diferentes

Informante: Eugenio García Mausó, de Navia

Fuentes: Eduardo Martínez Torner, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* (Madrid: Maxtor, Nieto y Co., 1920) 182, 249

Localización: jc1298, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

97. Giraldilla

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “El médico me receta”

³⁶⁸ La partitura original no presenta texto, pero sí el libro de Tiersot, cuyo íncipit es: “Djan et Djouana fan l’amour”. En Julien Tiersot, *Chansons populaires recueillies dans les Alpes Françaises* (Savoie et Dauphiné: Grenoble, 1903), 503.

Observaciones: Transcripción de una giraldilla con una corrección de los cuatro primeros compases en rojo. La informante coincide con otra giraldilla transcrita por Torner en el *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, pero se trata de canciones diferentes

Informante: Isabel García Bances, 26 años, Pravia

Fuentes: Eduardo Martínez Torner, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* (Madrid: Maxtor, Nieto y Co., 1920), 30, 215

Localización: jc1299, "Lírica", FJD

Procedencia: Fondo MB

98. Giraldilla

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: "En el jardín del amor"

Observaciones: Transcripción de una giraldilla con tres estrofas

Informante: Manuel Muñiz Fernández, Llamo (Riosa)

Localización: jc1300, "Lírica", FJD

Procedencia: Fondo MB

99. Giraldilla

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: "Lunes no, martes no"

Observaciones: Transcripción de una giraldilla con algunas correcciones en rojo

Informante: Teresa Pérez Cuenya

Localización: jc1301, "Lírica", FJD

Procedencia: Fondo MB

100. Danza

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: "En el concejo de Aller"

Observaciones: Transcripción de una melodía de danza con algunas correcciones en rojo

Informante: Mercedes García García, Cabañaquinta (Aller), 35 años

Localización: jc1302, "Lírica", FJD

Procedencia: Fondo MB

101. De Navidad

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: "Pastorcillos del monte venid"

Observaciones: Transcripción de una melodía de navidad con algunas correcciones. Castro Escudero ha indicado entre paréntesis "¿popular?"

Informante: Antonio Miranda, de Santibáñez de la Fuente (Aller)

Fuentes:

Localización: jc1303, "Lírica", FJD

Procedencia: Fondo MB

102. De carretero

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Venimos de Barcusoto”

Observaciones: Transcripción de una melodía de carretero (clasificada según función) escuchada en Barco de Soto, Oviedo

Localización: jc1304, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

103. Canción francesa (des Peleurs de maïs)

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Me soni me so en danso”

Observaciones: Transcripción de una melodía tomada del libro de Paul Olivier (indicado por Castro Escudero) y tachada por una línea azul. Canción de trabajo de peladores de maíz. En francés, Castro Escudero parece haber copiado un fragmento del libro de Olivier: “En otoño, niños y niñas se reúnen para la vigilia, y realizan el *despelonado*, la labor de sacar el maíz de su cáscara dorada. El ritmo saltarín de la canción se presta tanto a la agilidad de la tarea como al salto alegre que suele poner fin a la velada”³⁶⁹.

Fuentes:

Localización: jc1305, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

104. Danseta de Tibi

Voz/instrumento: i

Observaciones: Transcripción de una melodía numerada con el nº13 y tachada por una línea azul. Se observa una marca de agua en la que se puede leer “Vilaseca”

Fuentes:

Localización: jc1306, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

105. Dansa d’Alcoy

Voz/instrumento: i

Observaciones: Transcripción de una melodía numerada con el nº12 y tachada por una línea azul. Se observa una marca de agua en la que se puede leer “Vilaseca”.

Hay varias indicaciones: al lado del número, “ $\frac{3}{4}$ en dos de $\frac{3}{8}$ ”, y a la derecha, “cuad. del c.”.

Fuentes:

Localización: jc1307, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

106. Danza del Maestrazgo

³⁶⁹ “A l'automne, garçons et filles s'assemblent à la veillé, pris la ‘despelonado’, le travail qui consiste à dépouiller le maïs de la coque dorée. Le rythme sautillant de la chanson se porête aussi bien à la preste agile de la besogne qu'à la joyeuse sauterie qui, généralement, termine la soirée”, *ibid.*, trad. propia, jc1305, Fondo MB, FJD.

Voz/instrumento: i

Observaciones: Transcripción de una melodía numerada con el nº7 y tachada por una línea azul. Se observa una marca de agua en la que se puede leer “Vilaseca”. Castro Escudero la ha tomado del libro de Ruiz de Lihory y ha indicado “ritmo majuri”

Fuentes: José Ruiz de Lihory, *La música en Valencia: diccionario biográfico y crítico* (Madrid: Fundación Ignacio Larramendi, 2020), 165, 168

Localización: jc1308a, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

107. Danza de Hacha

Voz/instrumento: guit

Observaciones: Transcripción de una la tablatura de guitarra de la “Danza de hachas” de Gaspar Sanz. Castro Escudero ha indicado la referencia a Sanz: “T. II. 3”

Fuentes: Gaspar Sanz, *Instrucción de música sobre guitarra española* (Vlotho: Stefan Apke, 2019), Libro II, 37.

Localización: jc1308b, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

108. Pasacalle-Bocaisenta

Voz/instrumento: i, percusión

Observaciones: Transcripción de una melodía con acompañamiento de percusión numerada con el nº62. Se observa una marca de agua en la que se puede leer “Vilaseca”

Localización: jc1309, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

109. Fandango

Voz/instrumento: i

Observaciones: Transcripción de una melodía numerada con el nº59. Se observa una marca de agua en la que se puede leer “Vilaseca”. En el cuarto pentagrama está indicado el inicio de una copla

Localización: jc1310, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

110. Danza de Carpesa

Voz/instrumento: i

Observaciones: Transcripción de una melodía numerada con el nº17 y tachada por una línea azul. Se observa una marca de agua en la que se puede leer “Vilaseca”. En la parte superior Castro Escudero indicó “la 1ª parte es $\frac{3}{4}$ en $\frac{6}{8}$ ”

Fuentes: Lluís Barberà i Guillem, *Els Sants de la Pedra. Abdó i Senent* (Madrid: Bubok Publishing, S.L., 2020)

Localización: jc1311, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

111. Ball del poll

Voz/instrumento: i

Observaciones: Transcripción de una melodía numerada con el nº15 y tachada por una línea azul. Se observa una marca de agua con el escudo de la fábrica de papel de Vilaseca. Entre paréntesis debajo del título puede leerse “Alrededor de Mosella”

Localización: jc1312, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

112. Giraldilla

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Lo que se baila se baila en inglés”

Observaciones: Transcripción de una giraldilla tachada en azul. No hay nombre de informante, pero Castro Escudero escribió: “Se cantaba en el pueblo de Corralinos, parroquia de Pravia”

Localización: jc1313, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

113. Riu fillet meu

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Riu fillet meu quando yo et fassi manetes”

Autor de la transcripción: ¿MARTÍNEZ TORNER, Eduardo?; CASTRO ESCUDERO, José

Observaciones: Transcripción de una melodía probablemente de cuna procedente de Cataluña. Es posible que la transcripción no sea de Castro Escudero: en color rojo puede leerse “Cataluña”, “¿inérita?” y “E. Torner”. Pueden encontrarse versiones de esta estrofa con alguna pequeña variación

Fuentes: Josep María Espinàs, *Una vida articulada* (Barcelona: La Campana Avenir, 2013)

Localización: jc1314, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

114. Cuantos más gallegos mueran

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Cuantos más gallegos mueran”

Autor de la transcripción: ¿MARTÍNEZ TORNER, Eduardo?; CASTRO ESCUDERO, José

Observaciones: Transcripción de una melodía procedente de Valladolid posiblemente recogida por Eduardo Martínez Torner (su nombre aparece en la parte inferior).

Hay cuatro compases de los que el transcriptor ha indicado: “para empezar”

Informante: Pedro Delgado Arévalo, pastor de Torrecilla de la Orden, 79 años

Localización: jc1315, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

115. Danza

Voz/instrumento: V, percusión

Observaciones: Transcripción de una danza con una variación numerada con el nº10 y tachada por dos líneas azules. El título original era “danza de Alacant”, pero Castro Escudero tachó la segunda parte. Indicó “recollida dls balladors” y, en la parte derecha, “museo”. Se observa una marca de agua con el escudo y el nombre de la fábrica de papel de Vilaseca

Localización: jc1316, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

116. Deum verum de Deo vero

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Deum verum de Deo vero”

Observaciones: Transcripción de una melodía muy melismática (posiblemente gregoriana) tachada por una línea azul. La letra podría no ser la de Castro Escudero

Localización: jc1317, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

117. De ronda

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “A mí no me gusta el vino”

Observaciones: Transcripción de una melodía de ronda. Algunas plicas están corregidas en rojo. La letra es popular y se encuentran versiones con alguna variación

Informante: Marcelino Castillo, de Cangas de Onís

Fuentes: Miguel Manzano y Ángel Barja, *Cancionero leonés: T.2. Tonadas de baile* (León: Diputación Provincial de León, 1988), 419;

Localización: jc1318, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

118. Oír clamores si quieres

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Oír clamores si quieres”

Observaciones: Transcripción de una melodía donde Castro Escudero indicó “indeterminado”. Hay algunas correcciones en rojo. En la parte superior derecha se puede leer “dictado por Leandra, que dice que lo aprendió en Lastres de unos marineros”

Informante: Leandra

Localización: jc1319, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

119. De baile

Voz/instrumento: i

Observaciones: Transcripción de una melodía instrumental. En la parte inferior el transcriptor escribió “melodía de baile que usan los vaqueiros de la Braña del Río. Se acompañan de un pandero grande sin sonajas o con una sartén en la cual tocan con una llave. Antes empleaban también unas castañuelas de unos 8 o más centímetros de diámetro”

Informante: Eugenio García Mauro, Braña del Río (concejo de Navia)

Localización: jc1320, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

120. Porrots de Silla

Voz/instrumento: i, percusión

Observaciones: Transcripción de una melodía para la danza valenciana homónima numerada con el nº19 y tachada por una línea azul. Se observa una marca de agua con el escudo de la fábrica de papel de Vilaseca. Hay una “X” a la izquierda del título

Fuentes: Oreto Trescolí Bordes y Enric Olivares Torres, *Festes, danses i processons als arxius de la Casa Insa* (Valencia: Universitat de València, 2019); Antonio Atienza Peñarrocha, «Las danzas de “Els Porrots” de silla y de “Els Bastonets” de Picassent (Valencia), *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*», <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-danzas-de-els-porrots-de-silla-y-de-els-bastonots-de-picassent-valencia/html/#inicio>; Beatriz Santamarina, Teresa Vicente, Tono Vizcaíno, et al., *La plaza de València. Patrimonio y memoria colectiva* (Valencia: Universidad de Valencia, 2022)

Localización: jc1321, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

121. Porrots

Voz/instrumento: i

Observaciones: Transcripción de una melodía numerada con los números 58 (izquierda) y 20 (centro) tachada por una línea azul. Se observa una marca de agua con el nombre de la fábrica de papel de Vilaseca. Muy sincopada. En la parte superior izquierda, al lado del nº58, el transcriptor escribió “56 y 57 son jotas sin interés”. Los primeros tres pentagramas y medio están tachados

Localización: jc1322, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

122. Charrada

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Ya se murió el burru que acarreaba la vinagre”

Autor de la transcripción: ¿MARTÍNEZ TORNER, Eduardo?

Observaciones: Transcripción de una melodía salmantina de un charro con tres estrofas. Quizá el transcriptor fuera Eduardo Martínez Torner, ya que bajo las estrofas hay escrito “E. Torner”. En rojo, en la parte superior, se puede leer “incompleta en el Cancionero de Ledesma”. Se pueden encontrar versiones muy similares con alguna variación (por ejemplo, la “tía Vinagre” en lugar de la sustancia)

Fuentes: Archivo de la Tradición Oral, “El burro de la Tía Vinagre”, cantado por Felicidad Martínez Utrilla en Monteagudo de las Vicarías (Soria) en otoño de 2003, Museo Etnográfico de Castilla y León, JCyL, <https://museo-etnografico.com/antropofonias3.php?idtema=1&id=113&idcom=113> ; Dámaso Ledesma, *Folk-lore ó Cancionero Salmantino* (Valladolid: Editorial Maxtor, 2008)

Localización: jc1323, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

123. Melodía salmantina

Voz/instrumento: V

Observaciones: Transcripción de una melodía vocal. El transcriptor indicó que su informante no recuerda la letra y que se canta en Ciudad Rodrigo. Posiblemente transcrita por Torner (se puede leer “E. Torner” en la parte inferior). Incluye una variación. En rojo, indicó que no se incluye en el cancionero de Ledesma

Informante: Nicolás Escamilla

Fuentes: Dámaso Ledesma, *Folk-lore ó Cancionero Salmantino* (Valladolid: Editorial Maxtor, 2008)

Localización: jc1324, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

124. Melodía salmantina

Voz/instrumento: V

Observaciones: Transcripción de una melodía vocal de Salamanca. El transcriptor indicó que su informante no recordaba la letra y que se canta en el Campo de Argañán. Posiblemente transcrita por Torner (se puede leer “E. Torner” en la parte inferior). En la parte inferior parece leerse: “una vez ha terminado de cantar la melodía, el cantor la empieza en un tono relativo mayor (Fa mayor)”. Hay algunas notas tachadas. En rojo, indicó que no se incluye en el Cancionero de Ledesma

Fuentes: Dámaso Ledesma, *Folk-lore ó Cancionero Salmantino* (Valladolid: Editorial Maxtor, 2008)

Localización: jc1325, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

125. A la raya del monte de Palomares

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “A la raya del monte de Palomares”

Observaciones: Transcripción de una melodía vocal de Salamanca. El transcriptor indicó que se canta en Ciudad Rodrigo. Posiblemente transcrita por Torner (se puede leer “E. Torner” en la parte inferior). En rojo, indicó que está en el Cancionero de Ledesma, pero incompleta. Coincide con una de las canciones de la colección facticia “Aradas” (jc1343, página 6)

Informante: Nicolás Escamilla

Fuentes: Dámaso Ledesma, *Folk-lore ó Cancionero Salmantino* (Valladolid: Editorial Maxtor, 2008); Eduardo Martínez Torner, *Cancionero musical* (Madrid: Instituto-Escuela, 1928), 125; Hispanic Institute in the United States, *Canciones*

populares (Texas: Universidad de Texas, 1946); Carlos Cabañas Vázquez, *Esto es el País Leonés* (Madison: BPR Publishers, 1988); Pascual Riesco Chueca, *Calzada de Valdunciel: palabras, cosas y memorias de un pueblo de Salamanca* (Salamanca: Diputación de Salamanca, 2003);

Localización: jc1326, jc1343, "Lírica", FJD

Procedencia: Fondo MB

126. Esta noche los ratones

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: "Esta noche los ratones no me dejaron dormir"

Observaciones: Transcripción de una melodía recogida en Cabañaquinta (Aller). El transcriptor indicó "indeterminado" en la parte superior

Localización: jc1327, "Lírica", FJD

Procedencia: Fondo MB

127. De boda

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: "Mocinas de trascotohada"

Observaciones: Transcripción de una melodía de boda en la que hay varias inscripciones. En la parte superior del primer pentagrama, se lee "Cantan esto los del pueblo de la novia". En la parte superior derecha, puede leerse que el informante contó que "esto se cantaba en una boda en que la moza aún no había puesto pendientes. ¿Es que en este sitio las mujeres no usan pendientes hasta después de casadas?". En la parte inferior, se ha indicado que la última estrofa la cantan como respuesta los del pueblo del novio

Informante: José Ramón Fernández

Localización: jc1328, "Lírica", FJD

Procedencia: Fondo MB

128. Giraldilla

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: "Montañesa sóilo sóilo"

Observaciones: Transcripción de una giraldilla recogida en Llanuces (Quirós). El transcriptor indicó en rojo "Tipo 1"

Localización: jc1329, "Lírica", FJD

Procedencia: Fondo MB

129. Giraldilla

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: "Pinturera ye la madre"

Observaciones: Transcripción de una giraldilla tachada por una línea azul. Hay algunas correcciones en rojo y en encima del primer pentagrama se lee "ronda". El transcriptor ha indicado que se cantaba en el pueblo de Corralinos, parroquia de Pravia. El tercer pentagrama tiene una llamada a pie con otra melodía en rojo. Encima del tercer pentagrama se ha indicado "baile"

Localización: jc1330, "Lírica", FJD

Procedencia: Fondo MB

130. Giraldilla

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Abre la puerta niña”

Observaciones: Transcripción de una giraldilla con seis estrofas

Informante: Pilar, de Terenga

Localización: jc1331, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

131. Alborada gallega de Veiga

Voz/instrumento: i, V

Íncipit del texto: “Es tan grande la violencia”

Observaciones: Transcripción de dos melodías tachadas por una línea azul. La primera de ellas se corresponde con la alborada gallega y la segunda, con una canción asturiana con la que el transcriptor quizá quiere que el lector la compare. El íncipit del texto se corresponde con la segunda melodía

Localización: jc1332, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

132. Arriba, arriba

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Arriba arriba que esta noche no duerme”

Observaciones: Transcripción de una melodía tachada por una línea azul. El transcriptor escribió “indeterminado” en la parte superior

Informante: Isabel García Bances, de Pravia, 26 años

Localización: jc1333, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

133. De coger el pan

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Por el monte va Copido”

Texto: Calderón de la Barca, *Comedias de Calderón de la Barca: colección más completa que todas las anteriores, Vol. 2* (Madrid: M. Rivadeneyra, 1848), 601

Observaciones: Transcripción de una melodía tachada por una línea azul. La letra presenta similitudes con versos de *El Laurel de Apolo* de Calderón de la Barca

Informante: Valentina García, de Levinco (Aller), 58 años

Localización: jc1334, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

134. Toda la noche

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Toda la noche a la vela”

Observaciones: Transcripción de una melodía. Medio papel de cuartilla cortado, solamente dos pentagramas con la misma melodía, una en $\frac{3}{8}$ y la otra en $\frac{2}{8}$

Localización: jc1335, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

135. ¡Oh, qué buen amor, saber yoglar!

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “¡Oh, qué buen amor saber yoglar!”

Texto: Joaquín Díaz, “Oh qué buen amor saber yoglar”, *De mi álbum de recuerdos*, 1969, Movieplay S-21.091, LP; Josep María Gregori i Cifré, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya, Volum 10: Fons de la catedral de Girona* (Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona e Instituto de Estudios Catalanes, 2019), 296

Observaciones: Transcripción de una melodía con un número en azul tachado (12-3)

Fuentes: Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas: problemas de historia literaria y cultural* (Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1957), 44

Localización: 1337c, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

136. Zéjel

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Tres morillas me enamoran”

Observaciones: Transcripción del zéjel en una caligrafía que parece diferente a las demás. Se observa una marca de agua con el nombre de la fábrica de papel de Vilaseca

Fuentes: Julián Rozas Ortiz, *Música y poesía en Jaén: el cantar de las “Tres Morillas” ante el panorama de la lírica tradicional: notas para una bibliografía crítica* (Jaén: Diputación Provincial de Jaén, 2002); Zenia Sacks DaSilva, ed., *The Hispanic Connection: Spanish and Spanish-American Literature in the Arts of the world* (Westport: Praeger Publishers, 2004)

Localización: jc1338, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

137. Muiñeira

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Unha noite no muiño”

Observaciones: Transcripción de una melodía cuyo título está mecanografiado. Al lado del nombre, se puede leer “M 53” y “M 55”

Informante:

Fuentes: José Casal Lois, *Colección de cantares gallegos*, ed. por Domingo Blanco (Santiago de Compostela: Consello de Cultura Galega, 2000), 185; Maximino Viaño García, *Lembranzas: Una vida en el campo gallego* (A Coruña: tresCtres Editores, 2001), 446

Localización: jc1339a, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

138. Giraldilla

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Para Roma caminando”

Texto: Rafael Mínguez, *Lorca* (Madrid: Akal, 2000), 35; Federico García Lorca y La Argentinita, “Romance Pascual de los Pelegrinitos”, *Colección de Canciones Populares Españolas*, 1989, Sonifolk J-105, LP

Observaciones: Transcripción de una melodía con tres estrofas tachada en rojo. Recogida en Llamo (Riosa). La letra coincide con el “Romance Pascual de los Pelegrinitos” grabado por La Argentinita y Federico García Lorca, aunque no la música

Fuentes: Pedro Guerrero Ruiz y Veronica Dean-Thacker, ed., *Federico García Lorca: el color de la poesía* (Murcia: Universidad de Murcia, 1998), 165

Localización: jc1339b, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

139. Muiñeira

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Vinde nenos, vinden nenos”

Observaciones: Transcripción de una melodía de muiñeira con su letra correspondiente en un papel aparte. Son tres hojas unidas por un clip quizá pertenecientes a la colección facticia de canciones molineras

Localización: jc1383a, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

140. Más hermosa eres que sol

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Más hermosa eres que el sol”

Observaciones: Transcripción de una melodía castellana con un número mecanografiado (00042). A la izquierda del nombre de la canción, el transcriptor escribió “IX” y repitió el título. Incluye la letra completa con tres estrofas en otra hoja

Fuentes: Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles* (Madrid: F. Álvarez y c.a, 1882), 83

Localización: jc1384a, jc1384b, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

141. Gitanilla, gitanilla (trilla)

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Gitanilla, gitanilla, ya te lo dará el gitano”

Observaciones: Transcripción de una melodía de trilla quizá perteneciente a la colección facticia dedicada a estas canciones; hay una marca de clip en la parte superior izquierda. Indicación de un grito al final de la partitura

Localización: jc1385, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

142. En lo alto de aquella montaña

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “En lo alto de aquella montaña yo corté una caña”

Texto: Nuevo Mester de Juglaría, “La Serranilla”, *10 años de canción tradicional (en directo)*, 1979, Phillips, 66 41 987, CD;

Observaciones: Transcripción de una conocida melodía popular abulense en tres páginas con un número mecanografiado (00044 en la primera, 00045 en la segunda y 00046 en la tercera). Están unidas por un clip. Las primeras páginas se corresponde con la música y la última, con las dos estrofas de la letra

Fuentes: Enrique Llovet, *Magia y milagro de la poesía popular* (Madrid: Editora Nacional, 1956), 277; Antonio Iglesias, Rodolfo Halffter (Tema, Nueve décadas y Final) (Madrid: Fundación Banco Exterior, 1992), 85; Carlos A. Rabassó y Francisco Javier Rabassó, *Federico García Lorca entre el flamenco, el jazz y el afrocubanismo: Granada, Nueva York, La Habana* (Madrid: Ediciones Libertarias, 1998)

Localización: jc1386a, jc1386b, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

143. De la uva

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “De la uva sale el vino”

Observaciones: Transcripción de una melodía en dos hojas: la primera contiene la letra completa y la segunda, la música. En la parte superior derecha de la primera hoja, puede leerse “báquica”

Fuentes: Bonifacio Gil García, *Canciones del campo* (Nueva York: Taurus, 1966); Francisco Rives, *Canciones populares de España y América* (Madrid: Santillana, 1969); Museo Canario, *El Museo Canario*, Volumen 54, Número 1 (1999): 159; Joaquín Díaz y Javier Coble, “De la uva sale el vino”, *Cantos populares españoles de Francisco Rodríguez Marín*, 2002, Fundación Joaquín Díaz 020, CD

Localización: jc1387a, jc1387b “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

144. El mío Xuan miróme

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “El mío Xuan miróme, dixome: galana”

Texto: Felpeyu, “El mío Xuan”, *Felpeyu*, 2010, Fonoastur, CD; *Revista de dialectología y tradiciones populares*, Volumen 2 (1944): 270; Nacho Fonseca, *Cantares viejos, voces nuevas* (Oviedo: Academia de la Llingua Asturiana, 1999), 7, 8;

Observaciones: Transcripción de una melodía en tres hojas unidas por un clip. Las dos primeras se corresponden con la letra, y la última con la música. En la primera hoja está escrito el nº3 y en la segunda el nº4. Otra de las versiones del Fondo MB contiene la misma melodía en dos hojas grapadas entre sí. La primera de ellas se corresponde con las dos estrofas de la letra y la segunda, con la melodía. Ambas presentan dos números mecanografiados (120049 y 120050, respectivamente)

Localización: jc1388a, jc1388b, jc1388c, jc1456, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

145. Fiesta en el lugar

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Hoy es domingo, zagala”

Texto: Enrique Llovet, *Magia y milagro de la poesía popular* (Madrid: Editora Nacional, 1956), 192

Observaciones: Transcripción de una melodía en dos hojas grapadas entre sí y con marcas de clip. La primera se corresponde con la letra y la segunda con la música. Ambas presentan un número mecanografiado (110042 la primera y 110043 la segunda)

Localización: jc1389a, jc1389b, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

146. Una matinada fresca

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Una matinada fresca vaig sortir”

Observaciones: Transcripción de una melodía en tres hojas grapadas entre sí y con una marca de clip. La primera hoja se corresponde con la letra, la segunda con la música, y en la tercera, el transcriptor escribió “Seggiero, Cataluña”

Fuentes: Josep Massot i Muntaner, *Inventari de l'Arxiu de l'obra del Cançoner Popular de Catalunya* (Barcelona: Publicacions l'Abadia de Montserrat, 1994); Salvador Rebés y Jacinto Verdaguer, *Cançons tradicionals catalanes recollides per Jacint Verdaguer i acompanyades amb enregistraments del GRFO* (Publicacions l'Abadia de Montserrat, 2002), 53

Localización: jc1391a, jc1391b, jc1391c, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

147. Caminito de Avilés

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Caminito de Avilés un carretero cantaba”

Texto: *Revista de dialectología y tradiciones populares*, Tomo 1, cuadernos 1º y 2º (1944): 384; Enrique Llovet, *Magia y milagro de la poesía popular* (Madrid: Editora Nacional, 1956), 319; Joaquín Díaz, *Palabras ocultas en la canción folklórica* (Madrid: Taurus, 1971), 116; Juan Uría Ríu, *Obra completa*, vol. 4 (Oviedo: Universidad de Oviedo, 2010)

Observaciones: Transcripción de una melodía asturiana en tres hojas grapadas entre sí y con marcas de clip (óxido). La primera hoja se corresponde con las tres estrofas de la letra y tiene el título tachado. La segunda y la tercera contienen la música. La segunda tiene escrito “Asturias” en la parte superior derecha; en esta se lee el número 92 mecanografiado

Fuentes: Joaquín Díaz, *Palabras ocultas en la canción folklórica* (Madrid: Taurus, 1971), 116

Localización: jc1392a, jc1392b, jc1392c, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

148. Levanta, morenita

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Levántate, morenita, levántate, resalada”

Texto: Federico Olmeda, *Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos* (Sevilla: M^a Auxiliadora, 1903); Dámaso Ledesma, *Folk-lore o Cancionero Salmantino* (Madrid: Alemana-Fuencarral, 1907), 42; Juan Antonio Cabezas, Juan Manuel Vega Pico, Manuel Palomino Arjona eds., *Canción de amor en la montaña* (Barcelona: Fronda, 2019), 31; 77

Observaciones: Transcripción de una melodía cántabra en tres hojas unidas por un clip. La primera hoja se corresponde con la música, la segunda con las dos estrofas de la letra, y en la tercera se puede leer “Santander, ronda y romeras” además de la indicación de tempo. En la primera hoja, al lado del título, hay escrito “VI”. En el folio donde está escrita la letra hay un número mecanografiado (00031)

Localización: jc1393a, jc1393b, jc1393c, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

149. Verdi, verdi está

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Verdi, verdi está el tomillo en el riu”

Observaciones: Transcripción de una melodía en dos hojas grapadas entre sí y con una marca de clip (óxido). Puede que, al igual que en otros casos, haya sido extraída del *Cancionero* de Rafael Calleja

Fuentes: Rafael Calleja, *Colección de canciones populares de la provincia de Santander recopiladas y armonizadas por el maestro Rafael Calleja* (Valladolid: Maxtor, 2008), 61

Localización: jc1394a, jc1394b, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

150. La pastoreta

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Que li danzarán a la pastoreta”

Observaciones: Transcripción de una melodía en tres hojas grapadas entre sí y con marcas de clip (óxido). La primera se corresponde con la letra y las dos siguientes con la música. En la segunda hoja hay dos iniciales en la parte inferior, y en la última se puede leer “Cataluña” y la indicación de tempo

Localización: jc1395a, jc1395b, jc1395c, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

151. Resalada, resalero

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Límpiate con mi pañuelo”

Texto: Enrique Alcalá Ortiz, *Cancionero Popular de Priego. Poesía cordobesa de cante y baile (Tomo III)* (Enrique Alcalá Ortiz, 1900), 478; Vicente T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano: estudio comparativo* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997), 580; Rosamna Pardellas

Velay, *El arte como obsesión: la obra poética de Aníbal Núñez en el contexto de la poesía española de los años 70 y 80* (Madrid: Verbum, 2009), 433

Observaciones: Transcripción de una melodía en tres hojas grapadas entre sí y con marcas de clip (óxido). La primera se corresponde con la música, la segunda con la letra, y en la tercera el transcriptor escribió “Castilla” y la indicación de tempo. En la primera hoja, al lado del título, hay escrito “V” y un número mecanografiado (00027). El nombre de la canción está escrito dos veces. En la segunda hoja hay otro número mecanografiado (00028). Miguel Hernández usó algunos de estos versos

Fuentes: Miguel Hernández, *Viento del pueblo*, ed. por José Carlos Rovira y Carmen Alemany Bay (Madrid: Ediciones de la Torre, 1992), 156

Localización: jc1396a, jc1396b, jc1396c, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

152. Tres hojitas, madre

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Tres hojitas, madre, tiene el arbole”

Texto: Bonifacio Gil García, Josep Romeu i Figueras, Juan Tomás, et al., *Cancionero popular de La Rioja* (Madrid: CSIC, 1987), 357; Julio Baena, *Glosas de la naranja entera* (Madrid: Huerga Fierro, 2008), 72

Observaciones: Transcripción de una melodía asturiana en tres páginas grapadas entre sí y con marcas de clip (óxido). La primera se corresponde con la música, la segunda con las tres estrofas de la letra, y en la última puede leerse “Asturias” y la indicación de tempo. En la primera hoja hay un “II” al lado del título, que está escrito dos veces. Las dos primeras hojas tienen un número mecanografiado (00017 y 00018 respectivamente)

Fuentes: Margit Frenk, *Poesía popular hispánica: 44 estudios* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2006), 277

Localización: jc1397a, jc1397b, jc1397c, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

153. A tu puerta están cantando

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “A tu puerta están cantando”

Observaciones: Transcripción de una melodía de Santander en tres hojas grapadas entre sí y con marcas de clip (óxido). Las dos primeras se corresponden con la música, la tercera con la letra y en el reverso de esta última se lee “Santander”. El título está duplicado en la primera hoja, y a su lado hay escrito un “I”. Las tres primeras hojas tienen números mecanografiados (00014, 00015 y 00016 respectivamente). Al igual que otras transcripciones de canciones santanderinas, quizá esté tomada del *Cancionero* de Calleja

Fuentes: Rafael Calleja, *Colección de canciones populares de la provincia de Santander recopiladas y armonizadas por el maestro Rafael Calleja* (Valladolid: Maxtor, 2008), 13

Localización: jc1398a, jc1398b, jc1398c, jc1398d, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

154. Morena, salada

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Eres alta y delgada como tu madre”

Texto: Joaquín Díaz, “Eres alta y delgada”, recital, 1968, Sonoplay; Manuel Martínez Mediero, *Obras completas, vol. 5* (Madrid: Fundamentos, 1999), 134; Jesús Ángel Martínez Blanco, *Canciones tradicionales españolas* (Salamanca: Universidad de Salamanca y Jesús Ángel Martínez Blanco, 2011), 20

Observaciones: Transcripción de una melodía castellana en cuatro hojas grapadas entre sí y con una marca de clip. La primera hoja se corresponde con la música y las siguientes con la letra. Incluye alguna nota al pie con aclaraciones. En la primera página, hay un “IV” al lado del título, que está duplicado. Todas presentan un número mecanografiado (00023, 00024, 00025, 00026). La nota al pie de la tercera página es una referencia a *Miscelánea. Silva de casos curiosos* de Luis Zapata de Chaves, “señor de Çehel” (1526-1595); hace una comparación entre la letra de la canción y unas coplas de Zapata de Chaves bastante difundidas

Fuentes: Luis Zapata, *Miscelánea de Zapata* (Madrid: Imprenta Nacional, 1859); Enrique Alcalá Ortiz, *Cancionero popular de Priego: poesía cordobesa de cante y baile*, Volumen 1 (Madrid: Enrique Alcalá Ortiz, 1984), 246; Fernán Caballero, *Cuentos y poesías populares andaluces*, (Leipzig: Brockhaus, 1984), 242; José Luis Blanco Garza, José Luis Rodríguez Ojeda, et al., *Las letras del cante* (Sevilla: Signatura, 1998), 91; Manuel Maldonado Fernández, «Don Luis Zapata de Chaves, III Señor del Estado de Çehel de las Alpujarras y de las Villas de Jubrecelada (Llerena), Ulela y Ulula», *Revista de Estudios Extremeños*, vol. 58, nº3 (2002): 991-1030; Emérita Moreno Pavón, *Aportación de autores extremeños a la literatura española* (Sevilla: Publidisa, 2007), 27

Localización: jc1399a, jc1399b, jc1399c, jc1399d, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

155. Eres buena moza, sí

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Los cordones que tú me dabas”

Texto: María Dolores Pérez Rivera, *El repertorio vocal profano en Castilla y León a través del trabajo de campo realizado para elaborar los programas Raíces y El Candil de Radio Nacional de España (1985-1994)* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2016); Max Aub, *Campo abierto: El laberinto mágico* (Valencia: Universitat de València, 2019)

Observaciones: Transcripción de una melodía leonesa en cuatro hojas grapadas entre sí y con marcas de clip (óxido). Las dos primeras hojas se corresponden con la música y las dos siguientes, con la letra. En la primera página hay un “III” al lado del título, que está duplicado. En el reverso de la última se puede leer “León” y la indicación de tempo. Todas presentan un número mecanografiado (00019, 00020, 00021, 00022). Pequeñas correcciones en rojo de algunas notas

Localización: jc1400a, jc1400b, jc1400c, jc1400d, jc1400e, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

156. Seguidillas manchegas

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Y de alelíos y de alelíos”

Texto: Agrupación Musical Conquense, “Y de alhelies”, *El mejor folklore manchego*, 2007, OK Records, CD

Observaciones: Transcripción de una melodía en cuatro hojas grapadas entre sí. Las dos primeras, repetidas, se corresponden con la música, mientras que las dos siguientes contienen la letra con alguna indicación para cantarla y la anotación de su rima (BBBABCD). Están numeradas y la primera presenta un número mecanografiado (30093)

Localización: jc1403a, jc1403b, jc1403c, jc1403d, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

157. Dicen que larga ausencia

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Dicen que larga ausencia causa el olvido”

Texto: Virtudes Atero Burgos, ed., *El romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina) (Cádiz/Sevilla: Ilustrada, 1996)*, 43

Observaciones: Transcripción de una melodía en cinco hojas grapadas entre sí. Las dos primeras se corresponden con la música y las demás, con la letra. En el reverso de la última se puede leer “León. Carácter de dúo. Baile a lo alto” y la indicación de tempo. Están numeradas y cada una contiene números mecanografiados: unos están tachados (120072, 120073, 120069, 120070 y 120071) mientras que los otros no (00040, 00041, 00037, 00038 y 00039). Coincide con una canción de pastores de las colecciones facticias (jc1345, página 17)

Localización: jc1404, jc1345, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

158. El laurel, clavel y rosa

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Tiró la honda un vaquerillo”

Texto: Joaquín Díaz, Eliseo Parra y Xavi Moreno, “Seguidillas del laurel”, *Dendolatrias*, 2005, Fundación Autor, CD

Observaciones: Transcripción de una melodía en dos hojas grapadas entre sí y con varias marcas de clip (óxido). El título aparece tachado en la primera página, que se corresponde con las tres estrofas de la letra. La música se encuentra en la segunda. Ambas presentan números mecanografiados (00033 y 00034). En el margen derecho de la primera página, hay una aclaración en rojo: “Andar a claveles: abandonar el cuidado del rebaño para acudir a la cita amorosa”. Con algunas variaciones en la letra (“pastorcillo” en vez de “vaquerillo”), también se encuentra entre las canciones de pastores de las colecciones facticias del Fondo MB (jc1345, página 34)

Localización: jc1405, jc1345, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

159. María, si vas al monte

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “María, si vas al monte”

Texto: José Fernández García, *Recopilación de canciones asturianas* (Madrid: Rammar, 1980)

Observaciones: Transcripción de una melodía en dos hojas grapadas entre sí. La primera se corresponde con la música y la segunda, con la letra. En el reverso de la segunda, se puede leer “Incompleta 2ª estrofa. Santander, ronda y romería”. Al lado del título, que está escrito dos veces, hay un “II”

Localización: jc1408a, jc1408b, jc1408c, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

160. La despedida

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Mi novio es un cobarde que no se atreve”

Texto: *Cancionero hispanoamericano: jotas, seguidillas, polos, soleares, peteneras, danzas, bailes, guajiras, rumbas, guarachas, tangos argentinos y milongas*, ed. por Pepito de Mairena (Barcelona: Publicaciones Mundial, 1930), 33

Observaciones: Transcripción de una melodía con tres hojas grapadas entre sí. Las dos primeras se corresponden a la letra, que está mecanografiada en pequeños fragmentos de papel pegados a las hojas. Incluyen algunas explicaciones acerca de esta canción. Antes de la letra, en la primera página se ha escrito a mano: “La noche antes de emprender el viaje se obsequia a los pastores con el ‘queiso’ (queso) para el camino y con este pretexto se reúnen en su casa los mozos y mozas a cantar en guisa de despedida. Es el momento de las canciones insinuantes y atrevidas”. En la segunda página, se puede leer: “Es posible la respuesta que encierra un desprecio” antes de otro fragmento de letra mecanografiada con la supuesta contestación del pastor. A continuación: “y el remate intencionado, socarrón de un viejo pastor. Pudiéramos decir, montañesa a lo profano”. La última hoja contiene un papel pautado de cuartilla pegado con la música, y una frase final: “Y después, la invitación al baile”. Cada hoja presenta un número mecanografiado (00006, 00007 y 00008, respectivamente). La caligrafía recuerda a la de Eduardo Martínez Torner

Localización: jc1410, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

161. Guerra de África

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Del pellejo del Rey moro”

Texto: Isabel Martínez Moreno, *Antonio Gala. el paraíso perdido* (Madrid: CSIC, 1994), 245; Joaquín Díaz, “Del pellejo del rey moro”, *Cantos populares españoles*, 2001, Openfolk, CD

Observaciones: Transcripción de una melodía numerada (13-4). El papel está algo deteriorado. Llamativa por su temática, no se parece a ninguna otra de las que se encuentran en el Fondo MB. El título hace una clara referencia a la Primera Guerra de Marruecos y quizá este sea el motivo por el que haya trascendido al ámbito popular, aunque es posible no haya sido recogida

Localización: jc1411, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

162. En el jardín de mi calle

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “En el jardín de mi calle”

Autor del arreglo: ¿CASTRO ESCUDERO, José? ¿MARTÍNEZ TORNER, Eduardo?

Observaciones: Transcripción de una melodía en dos hojas. Se trata de un arreglo para tres voces, aunque no está especificado a cuáles se corresponden. La segunda hoja presenta un divisi en la voz superior. La caligrafía parece diferente a las otras; la letra es pequeña y redondeada. Otra versión del Fondo MB contiene cuatro páginas grapadas entre sí, dos de ellas correspondientes a la música y otras dos a la letra; en la primera cara se puede leer “Asturias”. Esta última versión (jc1432) se corresponde con la melodía de la voz superior del documento jc1412 y lleva por título “El jardinero”

Localización: jc1412, jc1432, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

163. Sereno, las cuatro

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Sereno, las cuatro lloviendo”

Observaciones: Transcripción de una melodía probablemente de sereno, muy melismática. En la parte superior del primer pentagrama se puede leer “I”, mientras que para los dos siguientes hay un “II”. Hay un número mecanografiado (30091)

Localización: jc1413, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

164. El Conde Olinos

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Caminaba el Conde Olinos”

Texto: Teresa Catarella, Spanish traditional ballads from Aragon (Londres: Associated University Press, 1995), 90-94; *Medieval and Renaissance Spain and Portugal: Studies in Honor of Arthur L-F. Askins*, ed. por Martha E. Schaffer y Antonio Cortijo Ocaña (Woodbridge: Tamesis, 2006), 264

Observaciones: Transcripción del romance del Conde Olinos en cinco hojas grapadas entre sí. La primera de ellas presenta el número 15 y contiene la música, mientras que el resto contienen la letra completa con los versos numerados. En la segunda hoja se puede leer “El Conde, la Reina y la Princesa” en la parte superior. En la última hoja hay una nota al pie tachada, donde se puede leer “Conde Olinos: en algunas colecciones conde Lino” y “Verso largo: usté”

Localización: jc1414a-e, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

165. Al olivo subí

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Al olivo, al olivo”

Texto: Tomás Navarro Tomás, Métrica española: reseña histórica y descriptiva (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1972); Joaquín Díaz, *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid, volumen 4* (Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1981), 85; Fernando J. Cabañas Alamán, *Cancionero musical de*

Castilla-La Mancha (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2001), 39; Camilo José Cela, *Judíos, moros y cristianos y otros escritos de viaje* (Madrid: Penguin, 2021)

Observaciones: Transcripción de una melodía castellana en tres hojas grapadas entre sí. La primera se corresponde con la música. Hay dos compases tachados y en la parte superior derecha se lee “Castilla”. Las siguientes contienen la letra, y en la segunda hay marcas de clip. El título está escrito en color rojo

Localización: jc1417, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

166. Madre a la orilla

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Un usía en Granada murió de ahito”

Texto: Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles recogidos, ordenados e ilustrados por Francisco Rodríguez Marín* (Sevilla: Francisco Álvarez y C^a, 1883), 333; Melchor de Paláu, *Cantares populares y literarios* (Barcelona: Montaner y Simón, 1900)

Observaciones: Transcripción de una melodía en cuatro hojas grapadas entre sí y con marcas de clip. Las tres primeras se corresponden con las cuatro estrofas y el estribillo de la letra. En la última se encuentra la música

Fuentes: Emilio Lafuente y Alcántara, *Cancionero popular: colección escogida de coplas y seguidillas* (Madrid: Carlos Bailly-Bailliere, 1865)

Localización: jc1418, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

167. Porque me han dicho que tienes

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Porque me han dicho que tienes la novia republicana”

Autor de la transcripción: CALLEJA, Rafael; ¿CASTRO ESCUDERO, José?; ¿MARTÍNEZ TORNER, Eduardo?

Observaciones: Transcripción de una melodía en dos hojas grapadas entre sí y con marcas de clip (óxido). Hay una nota a pie de página en color rojo donde se lee: “Versión Calleja. Colección de canciones populares de la provincia de Santander, pag. 40. La clasifica en tonadas de ronda y cantos romeros”

Fuentes: Rafael Calleja, *Colección de canciones populares de la provincia de Santander recopiladas y armonizadas por el maestro Rafael Calleja* (Valladolid: Maxtor, 2008), 40

Localización: jc1419, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

168. Cintas

Voz/instrumento: i

Observaciones: Transcripción de una melodía aparentemente instrumental. Al lado del título se puede leer “danza de Castilla”

Fuentes: Rocío Espada, *La danza española: su aprendizaje y conservación* (Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1997), 152

Localización: jc1420, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

169. Los cuatro muleros

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “De los cuatro muleros, ¡mamita mía!”

Texto: Lorenzo Piritz Carbonell, *Federico, una historia distinta* (Murcia: Universidad de Murcia, 1992), 108; Gregorio Torres Nebrera, *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975)* (Madrid: Fundamentos, 2002), 251; Jesús Ángel Martínez, *Canciones tradicionales españolas* (Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca y Jesús Ángel Martínez, 2011)

Observaciones: Transcripción de una melodía en cuatro hojas grapadas entre sí y con marcas de clip (óxido). Las tres primeras hojas se corresponden con la letra y la última con la música. En el reverso de la tercera puede leerse: “Andalucía (Versión G. Lorca). Corrección de la última estrofa en su forma”

Fuentes: Federico García Lorca, *Canciones antiguas recogidas y armonizadas por Federico García Lorca* (1964); Pedro Guerrero Ruiz y Verónica Dean-Thacker, ed., *Federico García Lorca: el color de la poesía* (Murcia: Universidad de Murcia, 1998), 165; Manuel Requena Gallego, *Canciones de las Brigadas Internacionales* (Sevilla: Renacimiento, 2007), 14

Localización: jc1421, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

170. La niña blanca

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “¿Dónde va de mañana la niña blanca?”

Texto: John Armstrong Crow, *Spanish American Life* (Nueva York: Holt, Rinehart & Winston, 1963), 268; José Moreno Fernández, «La poesía infantil en sus textos: hacia un canon convergente» (tesis doctoral, Universidad de Almería, 2004); Pedro C. Cerrillo Torremocha, *La voz de la memoria: estudio sobre el cancionero popular infantil* (Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 2005), 176;

Observaciones: Transcripción de una melodía en dos hojas grapadas entre sí. La primera se corresponde con la música (fragmento de papel pegado) y la segunda, con las cuatro estrofas de la letra. Al lado del título, escrito en rojo, se lee “III”. En la parte derecha, se ha indicado que procede de Santander. En el reverso de la segunda hoja, puede leer “Santander. 4ª letra imitación C.E.” y una indicación de tempo

Localización: jc1422, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

171. Caminito del puerto

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Caminito del puerto no pasa naide”

Texto: Wenceslao Fernández-Flores, *Las gafas del diablo* (Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina, 1944), 63; Fernando Díaz-Plaja, *Los madrileños en el siglo XX: vida privada en Madrid: costumbres y tradiciones* (Madrid: La Librería, 2001), 360

Observaciones: Transcripción de una melodía en dos hojas grapadas entre sí. La primera se corresponde con la música y la segunda, con las dos estrofas de la letra. En la primera página se lee “Asturias. León”, y en la segunda hay una aclaración: “‘Naide’= nadie. Deformación regional. Existe una versión cuyo primer verso dice ‘Por el puerto Pajares’”. Es posible que el verso cambiado al que hace referencia el transcriptor haya sido una evolución relacionada con el control de Franco del Puerto de Pajares. Otra versión del Fondo MB (jc1445) sí está titulada “Por el puerto Pajares”, y ambas son musicalmente idénticas

Fuentes: Víctor Ruiz Albéniz, *¡Asturias por España!* (Oviedo: Editorial Nueva España, 1939), 33

Localización: jc1424, jc1445, jc1380, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

172. **Quita la mula ruvia**

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Quita la mula ruvia, ponme la negra”

Observaciones: Transcripción de una melodía. El título está escrito en color rojo. Presenta un número mecanografiado (600039)

Localización: jc1425, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

173. **Tus ojos, morena**

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Tus ojos, morena, me matan a mí”

Texto: Pero M. Piñero Ramírez, ed., *De la canción de amor medieval a las soleares: Manuel Alvar in memoriam* (Sevilla: Fundación Machado y Universidad de Sevilla, 2004), 552; Álvaro Quesada Soto y Luis Gustavo Lobo Bejarano, ed., *Eduardo Calsamiglia: obra literaria* (San José: Universidad de Costa Rica, 2006), 47;

Observaciones: Transcripción de una melodía en dos hojas grapadas entre sí y con marcas de clip (óxido). La primera página se corresponde con la letra, y la segunda, con la música. la letra está bastante extendida y se encuentra igual o con algunas variaciones

Fuentes: Eduardo Martínez Torner, *Lírica hispánica: relaciones entre lo popular y lo culto* (Barcelona: Castalia, 1966), 183

Localización: jc1426, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

174. **Pícaro molinero**

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Pícaro molinero, ¿qué la dijiste?”

Texto: Eduardo Zamacois, *Río abajo: almas, paisajes, perfiles perdidos* (Madrid: G. Pueyo, 1906), 115; *Revue hispanique*, vol. 32 (Hispanic Society of America, 1914); Elsa Isabel Bornemann, *Poesía infantil: estudio y antología* (Valencia: Editorial Latina, 1976), 101; Eugenio Florit, *Obras completas: volumen 6* (Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2000), 106;

Alberto Kornblihtt, *No, no está bien. Está mal: una pasión argentina por la ciencia (y por el arte y la política)* (Buenos Aires: Penguin, 2021);

Observaciones: Transcripción de una melodía en dos hojas grapadas entre sí. La primera se corresponde con la música y la segunda, con las tres estrofas de la letra. La segunda página está algo deteriorada y en el margen izquierdo hay una nota: “Pícaro molinero. Flor de carne. El molino”. La letra está bastante extendida, con algunas variaciones

Localización: jc1427, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

175. ¡Ay, amor!

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Si la nieve resbala por el sendero”

Texto: Ramón Pérez de Ayala, *La paz del sendero: El sendero innumerable* (Madrid: Mundo Latino, 1913), 32; Eduardo Martínez Torner, *Cancionero musical* (Madrid: Instituto-escuela, 1928), 1916

Observaciones: Transcripción de una melodía en dos hojas grapadas entre sí y con marcas de clip (óxido). La primera de ellas contiene la música y la segunda, las dos estrofas y el estribillo de la letra. En la primera página el título está tachado y repetido en rojo, y el transcriptor escribió “Asturias” en la parte derecha. Ambas páginas presentan un número mecanografiado (30093 y 30092, respectivamente).

Fuentes: Eduardo Martínez Torner, *Lírica hispánica: relaciones entre lo popular y lo culto* (Barcelona: Castalia, 1966), 17

Localización: jc1428, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

176. Entre las flores del campo

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Entre las flores del campo te busqué”

Texto: Luis Otero y Pimentel, *Reflejos de la vida militar* (La Habana: La Universal Ruiz y Hermano, 1894), 28; Luis Rojo Martínez, *El Valle de la Valcueva: por la antigua calzada romana : enlazando las riberas del Torío y del Curueño, por los pueblos de la media y alta montaña* (León: Diputación de León, 2001), 297; Eugenio Noel, *Señoritos chulos, fenómenos, gitanos y flamencos* (Córdoba: Berenice, 2014); Corpus de Literatura Oral, “Te busqué y no te encontraba”, 1885c, informante desconocido de Aldea del Rey, transcripción de Joaquín Díaz y Félix Pérez, Editorial Universidad de Jaén, <https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/archivo/1885c-te-busque-y-no-te-encontraba>

Observaciones: Transcripción de una melodía gallega en dos hojas grapadas entre sí. La primera se corresponde con la música y la segunda, con las tres estrofas y el estribillo de la letra. En la primera hoja (ligeramente verdosa) se puede leer “Galicia” en la parte derecha

Localización: jc1429, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

177. Que tocan a bailar

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Esta gaita que yo toco”

Texto: *Les langues néo-latines*, Société des langues néo-latines nº120-127 (diciembre-febrero de 1951-1952), 26

Observaciones: Transcripción de una melodía en cinco hojas grapadas entre sí y con marcas de clip (óxido). Las dos primeras se corresponden con la música y el resto, con la letra. La primera de ellas tiene el nº1 escrito en la parte superior izquierda, y la tercera tiene el título tachado. El estribillo está subrayado. En el reverso de la cuarta puede leerse “Galicia” y una indicación de tempo. La letra está relativamente extendida. En algunas versiones puede encontrarse que la gaita del primer verso se ha sustituido por una guitarra. Otra versión del Fondo MB (jc1446) está titulada “Esta gaitiña qu’on toco”; presenta el número XI a la izquierda del título, que está escrito dos veces. Coincide la letra de algunos versos, pero no la música

Fuentes: Javier Asensio García, «La gaita de fuelle en La Rioja», *Revista de folklore* nº113 (1990): 147-156; Rodri García, «Maya Picasso: “Mi padre siempre hablaba de la lluvia de Coruña”», *La voz de Galicia*, 29 de noviembre de 2015, https://www.lavozdegalicia.es/noticia/ourense/2015/11/29/maya-picasso-padre-siempre-hablaba-lluvia-coruna/0003_201511O29P46991.htm ;

Localización: jc1430, jc1446, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

178. En toda la quintana ya no hay quien baile

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “En toda la quintana ya no hay quien baile”

Texto: Varios autores, «Otras canciones», *Revista de dialectología y tradiciones populares*, vol. 1 (1944): 384; Pipo Carreño, *Retablo de aldea: estampas dramáticas* (Barcelona: Fronda, 101); Isaac Vallina Arboleya, «Los cantares de Chigre», (marzo de 2007): 42, <https://cartafueyos.files.wordpress.com/2010/01/cantares-cast.pdf> ;

Observaciones: Transcripción de una melodía en dos hojas grapadas entre sí. La primera se corresponde con la letra (muy breve, solo cuatro versos) y la segunda con la música

Localización: jc1431, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

179. Ponte las arracadas

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Ponte las arracadas de media luna”

Texto: José Inzenga, *Cantos y bailes populares de España, volumen 2* (A. Romero, 1888), 27, 52; Pedro Díaz Cassou, *El cancionero panocho. Coplas, cantares, romances de la Huerta de Murcia* (Madrid: Fortanet, 1900), 18

Observaciones: Transcripción de una melodía con dos hojas grapadas entre sí que contiene únicamente la música con la letra debajo. Ambas presentan dos números mecanografiados (30096 y 30097, respectivamente). Esta canción se encuentra con el nombre de las “Seguidillas del jo y ja”

Localización: jc1433, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

180. Soy de la armada

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Soy de la armada”

Texto: Ernesto Giménez Caballero, *Lengua y literatura de la hispanidad en textos pedagógicos* (Madrid: E. Giménez, 1964), 237;

Observaciones: Transcripción de una melodía muy melismática con la melodía en la parte superior de la hoja y la letra en la parte inferior. El papel está algo deteriorado. Presenta un número mecanografiado (120053). Posible asturianada

Fuentes: Dionisio Preciado, *Folklore español: música, danza y ballet* (Barcelona: Studium, 1969), 148; *Revista de dialectología y tradiciones populares, volumen 2* (La Sección, CSIC, 1946): 130; Susana Asensio Llamas, *Fuentes para el estudio de la música popular asturiana* (Madrid: CSIC, 2010), 53

Localización: jc1434, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

181. Con el vito, vito

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Con el vito, vito”

Texto: José Romera Castillo, ed., *Teatro y música en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Verbum, 2016), 136;

Observaciones: Transcripción de una melodía con su letra. Presenta algunos tachones y un número mecanografiado (40156)

Fuentes: Jesús Ángel Martínez Blanco, *Canciones tradicionales españolas* (Salamanca: Universidad de Salamanca y Jesús Ángel Martínez Blanco, 2011), 52-53

Localización: jc1435, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

182. Alalá

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Ay, la la la”

Observaciones: Transcripción de un alalá. En la mitad del segundo pentagrama, se ha indicado “fin”. Presenta un número mecanografiado (140061)

Fuentes: Eladio Rodríguez González, *Diccionario enciclopédico gallego-castellano*, 1ª ed., s. v. «alalá»; *Galicia: revista regional de ciencias, letras artes, folk-lore, etc.*, nº8 (enero de 1888), 22; Leticia Sánchez de Andrés, *Pasión, desarraigo y literatura: el compositor Robert Gerhard*; Kathleen N. March, «As invariantes creacionistas na obra de Manoel Antonio», *Grial*, vol. 17, nº64 (enero-marzo 1979): 1-17

Localización: jc1436, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

183. Baile de paloteo/ “Al paño fino”

Voz/instrumento: dulzaina, tamboril, V

Observaciones: Transcripción de una danza de paloteo en tres hojas grapadas entre sí y con marcas de clip (óxido). El papel está algo deteriorado en los bordes. Todas presentan un número mecanografiado (190068, 40151 y 40152, respectivamente). La primera hoja contiene la melodía de dulzaina y tamboril, con la indicación de “a capricho”. El transcriptor ha indicado que se repite cuatro veces dal segno. Las siguientes dos páginas se corresponden con una melodía vocal cuyo texto comienza por el verso “al paño fino en la tienda” (la misma que “El paño moruno” de las *7 canciones populares españolas* de Manuel de Falla)

Fuentes: Manuel de Falla, “El paño moruno”, *7 canciones populares españolas* (París: Max Echig, 1922)

Localización: jc1437, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

184. En casa del tío Vicente

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “En casa del tío Vicente”

Texto: Jesús Ángel Martínez Blanco, *Canciones tradicionales españolas* (Salamanca: Universidad de Salamanca y Jesús Ángel Martínez Blanco, 2011), 28

Observaciones: Transcripción de una melodía en dos hojas grapadas entre sí y con marcas de clip (óxido). La primera se corresponde con las dos estrofas de la letra, y la segunda con la música, tan solo tres pentagramas

Localización: jc1438, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

185. Mambrú

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “En Belén nació un niño”

Texto: *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, vol. 1-2 (1942); Vicente T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano: estudio comparativo* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997), 319; Virtudes Atero Burgos, *Manual de encuesta del romancero español* (Cádiz: Universidad de Cádiz, 2003), 61; César Sánchez Ortiz y Aránzazu Sanz Tejada, *La voz de la memoria, nuevas aproximaciones al estudio de la Literatura Popular de Tradición Infantil* (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2019), 55

Observaciones: Transcripción de la melodía en dos páginas grapadas entre sí. La primera contiene la melodía y la primera parte de la letra, y la segunda, el resto de los versos. En el margen izquierdo de la primera página se puede leer “Notas. Mambrú 10”, y en la parte inferior derecha, dos iniciales y una flecha que indica que la letra continúa. En el margen derecho de la segunda página se puede leer “Notas. Mambrú 11”. Hay también una nota al pie tachada que hace referencia al *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Tachado en azul, se lee “canción de corro de niños”

Fuentes: Eduardo Martínez Torner, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* (Madrid: Maxtor, Nieto y Co., 1920), 40

Localización: jc1439, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

186. No le daba el sol

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “De la media fortuna tengo un capullo”

Texto: Enrique Llovet, *Magia y milagro de la poesía popular* (Madrid: Editora Nacional, 1956), 254; *Revista simientes*, nº3, vol. 19 (1981): 50; Corpus de Literatura Oral, “No le daba el sol”, 0371c, Dorotea Segura Cózar, nacida en 1927, de Torres de Albánchez (informante), recogida por Marta Urea Herrador, Editorial Universidad de Jaén, <https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/archivo/0371c-no-le-daba-el-sol> ;

Observaciones: Transcripción de una melodía en tres hojas grapadas entre sí y con marcas de clip (óxido). En la primera página, que se corresponde con la música, se puede leer “Asturias” en la parte superior derecha. El resto contienen las cuatro estrofas de la letra y estribillo

Localización: jc1440, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

187. Agua en un convoy

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Vite, vite, vite”

Texto: *Revista de tradiciones populares*, vol. 1-2, (CSIC: 1944): 121; *Revista crítica hispano-americana*, vol. 4-5 (Imprenta Clásica Española: 1918): 21

Observaciones: Transcripción de una melodía en tres hojas grapadas entre sí. Las dos primeras se corresponden con la música y la tercera, con las dos estrofas de la letra y los estribillos. La partitura contiene algunos tachones y en la parte derecha de la primera se puede leer “Asturias”.

Fuentes: José de Juan del Águila, *Las canciones del pueblo español* (Madrid: Unión Musical Española, 1973), 69

Localización: jc1442, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

188. Los ojos de mi morena

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Los ojos de mi morena”

Texto: Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles* (Sevilla: Atlas, 1882), 20; Emilio Lafuente y Alcántara, *Cancionero popular. Colección escogida de coplas y seguidillas* (Madrid: Carlos Bailly-Bailliere, 1865), 67; Gabriel María Vergara Martín, *Cantares populares recogidos en diferentes regiones de Castilla la Vieja y particularmente en Segovia y su tierra* (Madrid: Establecimiento tipográfico de Fortanet, 1912), 59

Observaciones: Transcripción de una melodía en dos hojas grapadas entre sí y con marcas de clip (óxido). La primera se corresponde con la música y la segunda, con las tres estrofas de la letra. En la parte derecha de la primera página se lee “Galicia”. Existen versiones de la letra con ligeras variaciones

Localización: jc1443, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

189. ¡Quién dirá!

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “¡Quién dirá! que estoy casada”

Texto: Fernando J. Cabañas Alamán, *Cancionero musical de Castilla-La Mancha* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2001), 182; Eduardo Martínez Torner, *Asturias*, n°281; Margit Frenk Alatorre, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica, siglos XV a XVII, volumen 1* (México D.F.: Facultad de Filosofía y Letras, 2003), 193; María Jesús Martín Escobar y Concha Carbajo Martínez, ed., *Cancionero infantil de la región de Murcia* (Murcia: Universidad de Murcia, 2009), 233

Observaciones: Transcripción de una melodía en dos hojas grapadas entre sí y con marcas de clip (óxido). La primera se corresponde con la música y la segunda, con la letra. En la parte superior de la primera página está escrito “Asturias”. La página que contiene la letra tiene tachado el título de la canción. En el reverso de la segunda hoja se puede leer “Asturias. Ritmo taquil. Palabras mal acentuadas”

Fuentes: Santiago Auserón, *El ritmo perdido: el influjo negro en la canción española* (Barcelona: Anagrama, 2021)

Localización: jc1447, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

190. La linda

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Ya no va la linda por agua”

Texto: Narciso Alonso Cortés, *Cantares populares de Castilla* (Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 1982)

Observaciones: Transcripción de una melodía en tres hojas grapadas entre sí y con marcas de clip. La primera se corresponde con la música y las dos siguientes con las dos estrofas y el estribillo de la letra. En la primera página se ha indicado “tiempo de jota” y la tonalidad de Re mayor en rojo. En la parte superior derecha se puede leer “Castilla”. En el reverso de la última hoja se encuentra la siguiente anotación: “Tpo de jota. Castilla. El sincopado (Torner Rev. Música³⁷⁰)”

Localización: jc1448, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

191. En Salamanca tengo

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “En Salamanca tengo”

Texto: Emilio Lafuente y Alcántara, *Cancionero popular. Colección escogida de coplas y seguidillas* (Madrid: Carlos Bailly-Bailliere, 1865), 311; Enrique Alcalá Ortiz, *Cancionero Popular de Priego. Poesía cordobesa de cante y baile (Tomo III)* (Enrique Alcalá Ortiz, 1900), 677; Gabriel María Vergara Martín,

³⁷⁰ Torner escribió un artículo para la revista *Música* en 1938 que contiene la transcripción rítmica de algunas canciones populares, proponiendo algunos patrones de entonación; tal vez tenga alguna relación con esta anotación de Castro Escudero.. En Eduardo Martínez Torner, «Música y literatura. Tres esquemas filológicos», *Música* (marzo de 1938): 7-20.

Cantares populares recogidos en diferentes regiones de Castilla la Vieja y particularmente en Segovia y su tierra (Madrid: Establecimiento tipográfico de Fortanet, 1912), 193; *Estudios: revista mensual*, vol. 45 (1931): 326; Xoaquín Lorenzo Fernández, *Cantigueiro popular da Limia Baixa* (Santiago de Compostela: Galaxia, 1973), 219; Elsa Isabel Bornemann, *Poesía infantil: estudio y antología* (Madrid: Editorial Latina, 1976), 87; Bonifacio Gil García, Josep Romeu i Figueras, Juan Tomás, et al., *Cancionero popular de La Rioja* (Madrid: CSIC, 1987), 371; Juan J. Rosa Sánchez y Elhecte del Río Mateos, ed., *Vocabulario de juegos tradicionales, populares y autóctonos* (León: Universidad de León, 2005), 72; Jesús Diéguez García, *Salamanca o antología romántica novelada* (Madrid: Liber Factory, 2014), 158; María Dolores Pérez Rivera, *El repertorio vocal profano en Castilla y León a través del trabajo de campo realizado para elaborar los programas Raíces y El Candil de Radio Nacional de España (1985-1994)* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2016), 288; Rafael Gumucio, *Tugar, tugar, salir a jugar. Cantos, juegos y rimas de la tradición oral* (Santiago de Chile: Catalonia, 2020)

Observaciones: Transcripción de una melodía en dos hojas grapadas entre sí y con marcas de clip (óxido). La primera se corresponde con la música y la segunda, con las dos estrofas de la letra. En la primera hoja, a la derecha, puede leerse “León”. Letra y música pueden encontrarse con ligeras variaciones (diferentes tonalidades y compás) en otras versiones

Fuentes: Fernando J. Cabañas Alamán, *Cancionero musical de Castilla-La Mancha* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2001), 116

Localización: jc1449, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

192. No se va la paloma

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “No se va la paloma, no”

Texto: Rosario de Acuña y Villanueva, *El padre Juan: drama en tres actos y en prosa* (Madrid: R. Velasco, imp., 1891), 50; José Agustín Goytisolo, *Poesía completa* (Madrid: Penguin, 2022); Bonifacio Gil García, *Canciones del campo* (Barcelona: Taurus, 1966), 126; Miguel Manzano y Ángel Barja, *Cancionero leonés, t. 2. Tonadas de baile* (León: Diputación provincial de León, 1988), 503

Observaciones: Transcripción de una melodía en tres hojas grapadas entre sí y con marcas de clip (óxido). Las dos primeras se corresponden con la música y la última, con la letra. En el reverso de la tercera hoja se puede leer una indicación de tempo y “Santander. Banda y romería”. En la hoja de la letra, el título está tachado. En la primera página se lee “Santander”. Letra y música pueden encontrarse con ligeras variaciones (diferentes tonalidades y compás) en otras versiones

Fuentes: María Jesús Martín Escobar y Concha Carbajo Martínez, ed., *Cancionero infantil de la región de Murcia* (Murcia: Universidad de Murcia, 2009), 328

Localización: jc1450, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

193. Vivan los aires morenos

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Vivan los aires morenos”

Texto: Emilio Lafuente y Alcántara, *Cancionero popular: colección escogida de coplas y seguidillas* (Madrid: Carlos Bailly-Bailliere, 1865), 94; Francisco García Lorca, Gloria García Lorca y Claudio Guillén, ed., *De Garcilaso a Lorca* (Madrid: Akal, 1984), 250; Juan García Gutiérrez, *De la vida a la teoría: artículos y ensayos* (Bloomington: Palibrio, 2013), 207

Observaciones: Transcripción de una melodía en tres hojas grapadas entre sí y con marcas de clip (óxido). Las dos primeras, que presentan un número mecanografiado (500033 y 500034, respectivamente) se corresponden con la música y la tercera, con las dos estrofas y el estribillo de la letra. En la primera página se puede leer “Extremadura”. Letra y música pueden encontrarse con ligeras variaciones (diferentes tonalidades y compás) en otras versiones

Fuentes: Joaquín Álvarez Barrientos, *Memoria del hispanismo: miradas sobre la cultura española* (Madrid: Siglo XXI, 2011), 78; Grupo mixto de coros y danzas de la sección femenina del movimiento “Vivan los aires morenos”, *Orgullo extremeño*, 2007, OK Records, CD

Localización: jc1451, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

194. No la llames

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “No la llames, no la llames”

Texto: Enrique Alcalá Ortiz, Enrique Alcalá Ortiz, *Cancionero Popular de Priego. Poesía cordobesa de cante y baile (Tomo III)* (Enrique Alcalá Ortiz, 1900), 151; Pedro M. Piñero Ramírez, ed., *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam* (Sevilla: Fundación Machado y Universidad de Sevilla, 2004), 489

Observaciones: Transcripción de una melodía en dos hojas grapadas entre sí y con marcas de clip (óxido). La primera página contiene la música y la segunda, la letra. En el reverso de la última se puede leer una indicación de tempo y “Castilla. Ronda”. En la página correspondiente a la música se ha escrito “Castilla”. En la página correspondiente a la letra, el título está tachado

Localización: jc1452, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

195. Échale un ringo-rango

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Porque en silencio te quiero”

Texto: Enrique Llovet, *Magia y milagro de la poesía popular* (Madrid: Editora Nacional, 1956), 266; *Revista de dialectología y tradiciones populares, vol. 1-2* (CSIC: 1944), 127; Archivo de la Tradición Oral, 304, “A tu mandil échale un ringo-rango que retumbe”, mujer con pandereta en Calzada de Coto, recopilado por José Luis Alonso Ponga, 1984, <https://funjdiaz.net/fono1.php?pag=16>

Observaciones: Transcripción de una melodía en tres hojas grapadas entre sí y con marcas de clip. Las dos primeras se corresponden con la letra y la última, con la música. En la segunda página hay una aclaración del transcriptor: “ringo-rango=adorno”. En la parte superior de la tercera hoja puede leerse “Asturias”

Localización: jc1453, “Lírica”, FJD
Procedencia: Fondo MB

196. A bailar han salido

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “A bailar han salido los cuatro soles”

Texto: José Inzenga, *Cantos y bailes populares de España* (Madrid: A. Romero, 1888), 52; *El cancionero panocho. Coplas, cantares, romances de la Huerta de Murcia* (Madrid: Fortanet, 1900), 29; María Josefa Díez de Ravenga Torres, *Cancionero popular murciano antiguo* (Madrid: Alfonso X El Sabio, 1984), 23

Observaciones: Transcripción de una melodía en dos hojas grapadas entre sí y con marcas de clip. Contienen la música con sus versos y presentan dos números mecanografiados entre sí (600036 y 600037 respectivamente). La primera página presenta correcciones en rojo de algunas notas

Localización: jc1454, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

197. Baile de la botella

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Esa que se llama X”

Observaciones: Transcripción de una melodía en dos hojas grapadas entre sí. La primera contiene la letra y algunas aclaraciones, y la segunda la música. En la primera página, el transcriptor escribió “En Salamanca, en reuniones y fiestas, ponen en el centro de la habitación una botella y, por turno, indicando el nombre en la canción, bailan en torno a la botella; el mayor mérito es multiplicar los movimientos sin derribarla”. Incluye una referencia al *Nuevo cancionero salmantino* de Sánchez Fraile (probablemente tomada de ahí) y una nota al pie donde aclara la “X” del verso: “El nombre de uno de los que asisten al baile”. En la segunda página se puede leer “Salamanca” y, en ambas, se ha escrito “báquicas”

Fuentes: Aníbal Sánchez Fraile, *Nuevo cancionero salmantino: colección de canciones y temas folklóricos inéditos* (Salamanca: Imprenta provincial, 1943), 131; Ralph Steele Bogg, *Folklore Americas* (Miami: University of Miami Press, 1965), 16

Localización: jc1455, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

198. ¡Ay! Un galán de esta villa

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “¡Ay! un galán de esta villa”

Texto: Eduardo Martínez Torner, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* (Madrid: Maxtor, Nieto y Co., 1920); José M^a Quadrado, *España. Sus monumentos y artes, naturaleza e historia: Salamanca, Ávila y Segovia* (Barcelona: Daniel Cortezo, 1885), 355; Vicente T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano: estudio comparativo* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997), 273; Margit Frenk, *Poesía popular hispánica: 44 estudios* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2006), 364;

Observaciones: Transcripción de una melodía con algunas indicaciones del transcriptor en la parte inferior: “Inicia el canto una voz sola; después todas las voces coralmente, cantan las repeticiones”. En la parte superior izquierda se ha anotado “3-23”

Localización: jc1491, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

199. Muntanyes de Canigó

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Muntanyes de Canigó”

Autor de la transcripción: MARTÍNEZ TORNER, Eduardo; CASTRO ESCUDERO, José

Texto: Salvador Revés y Jacinto Verdaguier, *Cançons tradicionals catalanes recollides per Jacint Verdaguier i acompanyades amb enregistraments del GRFO* (Montserrat: Publicaciones de la Abadía de Montserrat, 2002), 41; Marta Figueras i Andreu Martínez, ed., *Cantar i tocar: Cançons populars arranjades per a conjunt modern i diferents instruments* (Montserrat: Publicaciones de la Abadía de Montserrat, 2007), 36; Jospet Masot i Muntaner, *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Volum XX.: Missions de recerca* (Montserrat: Publicaciones de la Abadía de Montserrat, 2010), 52; Irene Augé i Pampalona, Jesús Badia i Masgrau, Martí Badia i Gragés, et al. , *Inventaris dels fons musicals de Catalunya Volum 12: Fons de la catedral de Solsona i de les esglésies parroquials de Santa Eulàlia de Berga i Santa Maria de Cornudella de Montsant* (Barcelona: UAB, 2012), 120; Narcís Comadira Moragriega, *Marques de foc: Els poemes i els dies* (Barcelona: Ara Llibres, 2012)

Observaciones: Transcripción de una melodía con partitura y letra. Se ha indicado que ha tomada del *Cancionero musical* de Torner, y que procede de Cataluña

Fuentes: Eduardo Martínez Torner, *Cancionero musical: selección y armonización* (Madrid: Instituto-Escuela, 1925), 178

Localización: jc1390, FJD

Procedencia: Fondo MB

1.3.1. Colecciones facticias

1. De Siega

Voz/instrumento: V

Observaciones: Siete páginas grapadas entre sí que contienen transcripciones e información diversa sobre canciones populares cuya temática es la siega. En la portada se puede leer “2-Siega”, aunque hay un número 3 escrito en la parte superior izquierda. La segunda página contiene una pequeña introducción: “Pocas son las canciones catalogadas auténticamente como de siega. Cualquier tonada que aluda a un texto poético que aluda a esta labor, le es buena al segador para marcar el ritmo de su trabajo”. Hay dos canciones con sus correspondientes letras

Fuentes: Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, ed., *La comedia villanesca y su escenificación: Actas de las XXIV Jornadas de Teatro Clásico* (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2002), 221, 225 Enrique

Rull Fernández, *Arte y sentido en el universo sacramental* (Pamplona: Universidad de Navarra, 2004), 284; Pedro C. Cerrillo Torremocha, *Voz de la memoria: estudio sobre el cancionero popular infantil* (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2005), 72; Ana Cristina Herreros, *Cuentos populares del Mediterráneo* (Madrid: Siruela, 2011)

Localización: jc1341, FJD

Procedencia: Fondo MB

1.a Segaba la niña

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Segaba. Segaba la niña y ataba”

Texto: César Morán Bardón, *Poesía popular salmantina (folklore)* (Ciudad Real: Calatrava, 1924), 41; Hispanic Institute in the United States, *Canciones populares* (Hispanic Institute in the United States, 1946), 36;

Observaciones: Transcripción de una canción de siega en dos hojas. La primera se corresponde con la música y la segunda, con la letra. Esta última tiene el título tachado. Se ha indicado que procede de Castilla

Localización: jc1341, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

1.b Arriba está la fuente

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Y arriba, segadores, arriba arriba”

Texto: José Luis Puerto, ed., *Cancionero para niños* (Madrid: Ediciones de la Torre, 1993), 109

Observaciones: Transcripción de una canción de siega en dos hojas. La primera se corresponde con la música y la segunda, con la letra. Se ha indicado que procede de Salamanca

Localización: jc1341, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

1.c Echarle una nube al sol

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Bien podía Dios del cielo”

Texto: *Ateneo*, vol. 9 (Madrid, 1906-1912), 222

Observaciones: Transcripción de una canción de siega en una hoja que incluye música y letra. Se ha indicado que procede de Salamanca. Se observa una marca de agua en el papel con el dibujo de una flor

Localización: jc1341, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

2. Del molino

Voz/instrumento: V

Observaciones: Quince páginas grapadas entre sí que contienen transcripciones e información diversa sobre canciones populares cuya temática es el molino. En la portada se puede leer “8-El Molino”, aunque hay un número 9 escrito en la

parte superior izquierda. Las tres primeras páginas son una introducción sobre las canciones molineras y su función social en el pueblo. Contiene cinco canciones con sus correspondientes letras

Fuentes: Francisco Javier Díez de Revenga, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional* (Murcia: Universidad de Murcia, 1983), 234; Andrés García Lorca, *La Alpujarra oriental: la gran desconocida* (Almería: Universidad de Almería, 2008), 69; Giselle Von Der Walde, *Poesía y mentira. La crítica de Platón a las poéticas de Homero, Hesíodo y Píndoro en el Ion y República 2* (Bogotá: Uniandes, 2010), 4; *Gran Larousse universal: Aalto-Zurich* (Barcelona: Plaza y Janés, 2011), 7529, 7619

Localización: jc1341, FJD

Procedencia: Fondo MB

2.a Que vengo de moler

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Vengo de moler, morena”

Texto: *Revista de dialectología y tradiciones populares*, Volumen 1, Números 1-2 (1944), 25; *Lletres Asturianas* n°34, 138; Miguel Manzano y Ángel Barja, *Cancionero leónés t.2. Tonadas de baile* (León: Diputación Provincial de León, 1988), 484; Ana María Cano González, *Notas del folklor somerán* (Oviedo: Academia de la Lingua Asturiana, 1989), 61; Manuel García Matos y Aníbal Sánchez Fraile, *Páginas inéditas del Cancionero de Salamanca* (Salamanca: Diputación Provincial de Salamanca, 1995), 197

Observaciones: Transcripción de una canción molinera en dos hojas. La primera se corresponde con la música y la segunda, con las estrofas de la letra; esta última es una copia mecanografiada. Se ha indicado que procede de Segovia y la indicación de tempo (Allegro)

Localización: jc1342, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

2.b Que no, que no, que ¡ay!

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Toditos los molineros”

Texto: Jacqueline Cockburn y Richard Stokes, *The Spanish Song Companion* (Lanham: Scarecrow Press, 1992), 195

Observaciones: Transcripción de una canción molinera en tres hojas. Las dos primeras se corresponden con la música y la última, con la letra. Se ha especificado que procede de Castilla y una indicación de tempo (tiempo de jota) y contiene dos números mecanografiados (30088 y 30089).
Marcas de clip (óxido)

Localización: jc1342, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

2.c No has cesado de llorar

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Moli, moli, molinera”

Texto: Aurelio de Llano Roza de Ampudia, *Esfoyaza de cantares asturianos* (Oviedo: El Carbayón, 1924), 121; Joaquín Díaz, Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid: Cancionero musical (Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1982), 243; Bonifacio Gil García, Josep Romeu i Figueras, Juan Tomás, et al., *Cancionero popular de La Rioja* (Madrid: CSIC, 1987), 404; Candeal, *Rabeladas “a lo pesao”: coplillas picantes, jocosas y divertidas donde predomina el doble sentido y la ironía* (Valladolid: Maxtor, 2007), 151

Observaciones: Transcripción de una canción molinera en dos hojas. La primera se corresponde con la música y la segunda, con la letra. Se ha indicado que procede de Castilla y contiene un número mecanografiado pero casi ilegible, además de marcas de clip (óxido)

Localización: jc1342, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

2.d ¡Ay! de la molinera

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “¡Ay! de la labradora, la labradora”

Texto: *Revista de dialectología y tradiciones populares*, vol. 26 (1945): 187

Observaciones: Transcripción de una canción molinera en dos hojas. La primera se corresponde con la música y la segunda, con la letra. Se ha indicado que procede de Valladolid y contiene un número mecanografiado (30085). La página de la letra tiene el título tachado. Coincide con la canción del mismo nombre del *Cancionero musical* de Torner

Fuentes: Eduardo Martínez Torner, *Cancionero musical: selección y armonización* (Madrid: Instituto-Escuela, 1928), 124

Localización: jc1342, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

2.e Una noche en el molino

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Una noite’n o muiño”

Texto: Ramón de Artaza y Malvarez, *Recuerdos de la muy noble, muy leal y muy humanitaria villa de Muros* (Santiago: El eco de Santiago, 1908), 81; Friedrich Christiansen, *Festliches Spanien* (Leipzig: Bibliographisches institut, 1935), 309; Juan Antonio Saco y Arce, Juan Luis Saco Cid, *Literatura popular de Galicia: colección de coplas, villancicos, diálogos, romances, cuentos y refranes gallegos* (Ourense: Diputación Provincial de Ourense, 1987), 110;

Observaciones: Transcripción de una canción molinera en dos hojas. La primera se corresponde con la música y la segunda, con la letra. Se ha indicado que procede de Galicia. La letra tiene algunas correcciones. Se observa una marca de agua en el papel con ornamentos y el dibujo de una flor. Hay marcas de clip (óxido)

Localización: jc1342, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

3. De arada

Voz/instrumento: V

Observaciones: Nueve páginas grapadas entre sí que contienen transcripciones e información diversa sobre canciones populares cuya temática son las aradas. En la portada se puede leer “1-Aradas”, aunque hay un número 2 escrito en la parte superior izquierda. Las dos primeras páginas son una introducción sobre las canciones molineras y su función social en el pueblo, de las que destaca sus líneas melódicas y menciona a Dámaso Ledesma. Contiene tres canciones con sus correspondientes letras

Fuentes: Gerhard Steingress, *Sociología del cante flamenco* (Sevilla: Signatura, 1991), 127; Manuel García Matos y Aníbal Sánchez Fraile, *Páginas inéditas del Cancionero de Salamanca* (Salamanca: Diputación Provincial de Salamanca, 1995), 76; Dámaso Ledesma, *Folk-lore ó Cancionero Salmantino* (Valladolid: Editorial Maxtor, 2008); Adelaida Sagarra Gamazo, coord., *Liberales, cultivadas y activas: redes culturales, lazos de amistad* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2017), 47

Localización: jc1343, FJD

Procedencia: Fondo MB

3.a Levantaivos, gañanes

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Levantaivos, gañanes, para la arada”

Texto: Bonifacio Gil García, *Cancionero del campo: antología* (Barcelona: Taurus, 1966), 28;

Observaciones: Transcripción de una canción de arada en dos hojas. La primera se corresponde con la música y la segunda, con la letra; esta última es una hoja mecanografiada con cinco estrofas y una nota al pie que ha sido tachada y repetida en la introducción de esta colección facticia a mano. Coincide con una canción armonizada para coro por Castro Escudero del Fondo MB, “Arada” (jc1011e). Tomada para la obra *Carpio de Tajo* como melodía de resistencia de los personajes

Fuentes: José Herrera Petere, *Carpio de Tajo: drama en tres jornadas y siete cuadros* (Ciudad de México: Ariadna, 1957), 22; Miguel Cabañas Bravo, Dolores Fernández Martínez, Noemí de Haro García e Idoia Murga Castro, coord., *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939* (Madrid: CSIC, 2010), 238

Localización: jc1011d, jc1011e, “Música original”, jc1343, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

3.b En la raya del monte

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “En la raya del monte de Palomares”

Texto: Eduardo Martínez Torner, *Cancionero musical* (Madrid: Instituto-Escuela, 1928), 125; Hispanic Institute in the United States, *Canciones populares* (Texas: Universidad de Texas, 1946); Carlos Cabañas Vázquez, *Esto es el País Leonés* (Madison: BPR Publishers, 1988); Pascual Riesco Chueca, *Calzada de Valdunciel: palabras, cosas y memorias de un pueblo de Salamanca* (Salamanca: Diputación de

Salamanca, 2003); Dámaso Ledesma, *Folk-lore ó Cancionero Salmantino* (Valladolid: Editorial Maxtor, 2008);

Observaciones: Transcripción de una canción de arada en dos hojas. La primera se corresponde con la música y la segunda, con la letra. Se ha indicado que procede de Salamanca y Zamora. El anterior título (“Aradas”) se ha tachado para sustituirlo por el primer verso de la canción. La página de la letra presenta un número mecanografiado (190060)

Localización: jc1343, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

3.c La telera y la chaveta

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “La telera y la chaveta”

Texto: Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles* (Madrid: F. Álvarez y c.a, 1882), 171; Miguel Arnaudas Larrodé, *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel* (Zaragoza: Marín, 1927), 55; *Revista de dialectología y tradiciones populares*, Volumen 1, números 1-2 (1944): 355; Joaquín Díaz, *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid: Cancionero musical* (Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1982), 263; Fernando J. Cabañas Alamán, *Cancionero musical de Castilla-La Mancha* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2001), 90; Cecilia Böhl de Faber, *Obras completas de Fernán Caballero. Tomo XIII, Volumen 13* (Kobenhavn: Lindhardt og Ringhof, 2021)

Observaciones: Transcripción de una canción de arada en dos hojas. la primera se corresponde con la música y la segunda, con la letra. Se ha indicado que procede de Salamanca. Es muy melismática. En la página de la letra, hay aclaraciones sobre el significado de algunas palabras. El vocabulario de este romance llamó la atención de Fernán Caballero y Rodríguez Marín, quienes debieron transcribir la letra

Fuentes: Fernán Caballero, *Cuentos, oraciones, adivinanzas y refranes populares é infantiles* (Leipzig: F.A. Brockhaus, 1878), 172; Ricardo Escavy Zamora, *Homenaje al profesor A. Roldán Pérez, Volumen 1*, (Murcia: Universidad de Murcia, 1997), 635, 636;

Localización: jc1343, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

4. Aceituneras

Voz/instrumento: V

Observaciones: Cuatro páginas grapadas entre sí que contienen una transcripción de una canción popular cuya temática es la recogida de aceitunas. En la portada se puede leer “5-Aceituneras”, aunque hay un número 6 escrito en la parte superior izquierda. Contiene una canción con su correspondiente letra

Fuentes: Nieves Gómez López y José Manuel Pedrosa Bartolomé, *Las voces sin fronteras: didáctica de la literatura oral y la literatura comparada* (Almería: Universidad de Almería, 2014); *Anuario de estudios filológicos*, vol. 18, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura (1995): 306, 316-317

Localización: jc1344, FJD
Procedencia: Fondo MB

4.a Apañando aceitunas

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Apañando aceitunas se hacen las bodas”

Texto: Miguel Herrero Uceda y Elisa Herrero Uceda, *Mi Extremadura: la cultura rural* (Madrid: Elam, 2012), 225

Observaciones: Transcripción de una canción aceitunera en dos hojas. La primera se corresponde con la música, y la segunda, con la letra. Tiene una indicación de su procedencia en el reverso de la última página. Parece que fue recogida por Dámaso Ledesma. Se ha indicado que procede de Extremadura, León y Zamora, y presenta un número mecanografiado (130059)

Fuentes: Paloma Díaz Mas, *El pan que como* (Barcelona: Anagrama, 2020); *Nuevo Mundo*, vol. 16 (1909); *Cancionero de la Sección Femenina del Frente de Juventudes de F.E.T. y de las J.O.N.S.* (Madrid: Departamento de Publicaciones de la Delegación Nacional del Frente de Juventudes, 1943); *Caesaraugusta: publicaciones del Seminario de Arqueología y Numismática Aragonesas*, Volúmenes 9-12 (1957); Enrique Llovet, *Magia y milagro de la poesía popular* (Madrid: Editora Nacional, 1956), 112; Pilar García Mouton, Álex Grijelmo, *Palabras moribundas* (Barcelona, Penguin, 2011); Carmelo Lisón Tolosana, *Aragoneses: políptico desde la antropología social* (Zaragoza: Departamento de Cultura y Educación, 1992), 111; Antonio Bartolomé Suárez, *Aforismos, giros y decires en el habla montañesa* (Santander: Universidad de Cantabria, 1993), 93

Localización: jc1344, FJD
Procedencia: Fondo MB

5. Pastores

Voz/instrumento: V

Observaciones: Treinta y cinco páginas grapadas entre sí que contienen transcripciones de canciones e información diversa sobre melodías de temática pastoril. En la portada se puede leer “Pastores”, aunque hay ninguna numeración. Contiene seis canciones con sus correspondientes letras. La primera página presenta una breve introducción sobre las canciones de pastores, y cada párrafo empieza por la misma frase (“en aquel tiempo”). De todas formas, hay información relativa a cada una de las canciones junto a sus transcripciones

Fuentes: María Pilar Benítez Marco y Óscar Latas Alegre, *Sobre la pastorada aragonesa: estudio filológico de las pastoradas en aragonés del siglo XVIII* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2022), Antonio Cea Gutiérrez, *Actas de las Jornadas sobre Teatro Popular en España* (Madrid: CSIC, 1987), 10, 11

Localización: jc1345, FJD
Procedencia: Fondo MB

5.a Ya se van los pastores

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Ya se van los pastores para Extremadura”

Texto: Violeta Diéguez y Amelia Allende, ed., *Poemas y cantares de América y el mundo* (Santiago de Chile: Andrés Bello, 1999), 21; Gonzalo Anes Álvarez, *Cultivos, cosechas y pastoreo en la España moderna* (Madrid: Real Academia de la Historia, 1999), 397; Mariana Berta, *Viaje a Bolivia: diario* (Montevideo: Trilce, 2008), 36; María Jesús Martín Escobar y Concha Carbajo Martínez, ed., *Cancionero infantil de la región de Murcia* (Murcia: Universidad de Murcia, 2009), 340; Jesús Ángel Martínez Blanco, *Canciones tradicionales españolas* (Salamanca: Universidad de Salamanca y Jesús Ángel Martínez Blanco, 2011)

Observaciones: Transcripción de una canción de pastores en dos hojas. La primera se corresponde con la música y una breve introducción sobre la canción, y la segunda, con la letra. El transcriptor ha explicado el contexto en el que se cantaba esta canción, momento de la despedida entre pastores trashumantes y familias, y ancianos, niños y mujeres se quedaban en las montañas. Recogida también por Eduardo Martínez Torner

Fuentes: John A. Crow, *Spain. The root and the flower: an interpretation of Spain and the Spanish people* (Berkeley: University of California Press, 1985), 124, 125; Eduardo Martínez Torner, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* (Madrid: Maxtor, Nieto y Co., 1920), 165

Localización: jc1345, FJD

Procedencia: Fondo MB

5.b En el jardín

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Mi novio es un cobarde que no se atreve”

Texto: *Cancionero hispanoamericano: jotas, seguidillas, polos, soleares, peteneras, danzas, bailes, guajiras, rumbas, guarachas, tangos argentinos y milongas*, ed. por Pepito de Mairena (Barcelona: Publicaciones Mundial, 1930), 33

Observaciones: Transcripción de una canción de pastores en dos hojas. La primera se corresponde con la música y la segunda, con la letra. Hay indicaciones de una “respuesta” a la persona que canta las dos primeras estrofas, con otras dos estrofas más que cantaría supuestamente el pastor en tono burlesco. Coincide con la canción jc1410 cuya caligrafía recordaba a la de Torner

Localización: jc1345, jc1410, FJD

Procedencia: Fondo MB

5.c Pastorcito que te vas

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Pastorcito que te vas p’abajo”

Texto: Bonifacio Gil García, *Cancionero del campo* (Barcelona: Taurus, 1966), 111; *Ateneo científico, literario y artístico de Madrid*, vol. 9 (1910); *Biblioteca Social e Corporativa*, nºs 26-27 (1963)

Observaciones: Transcripción de una canción de pastores en dos hojas. La primera se corresponde con la música y la segunda, con la letra

Localización: jc1345, FJD

Procedencia: Fondo MB

5.d Baile a lo agudo

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Sal a bailar, morenita”

Texto: Federico Olmeda, *Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos* (Sevilla: M^a Auxiliadora, 1903), 109; *Cancionero de la Sección Femenina del Frente de Juventudes de F.E.T. y de las J.O.N.S.* (Madrid: Departamento de Publicaciones de la Delegación Nacional del Frente de Juventudes, 1943); *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, vol. 45-48 (1962): 372; José María Arguedas, *Las comunidades de España y del Perú* (San Marcos: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1968), 119; Luis Sáenz de la Calzada y Jorge de Persia, *La Barraca, teatro universitario: Federico García Lorca y sus canciones para La Barraca* (Madrid: Residencia de Estudiantes, 1998), 336

Observaciones: Transcripción de una canción de pastores en dos hojas. La primera se corresponde con la música y la segunda, con la letra, posiblemente para ejemplificar un baile a lo agudo. Se había indicado “Castilla” en la parte inferior, aunque está tachado. La siguiente página explica en qué consisten este tipo de bailes

Localización: jc1345, jc1441, “Lírica” FJD

Procedencia: Fondo MB

5.e Baile a lo alto

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Dicen que larga ausencia”

Texto: Virtudes Atero Burgos, ed., *El romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)* (Cádiz/Sevilla: Ilustrada, 1996), 43

Observaciones: Transcripción de una canción de pastores en dos hojas. La primera se corresponde con la música y la segunda, con la letra. Coincide con otra melodía del Fondo MB (jc1404)

Localización: jc1345, jc1404, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

5.f El pastor enamorado

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Por aquel lirón arriba”

Texto: *Estudios franciscanos*, n^o313-318 (1962): 115; Joaquín Díaz, José Delfín Val y Luis Díaz Viana, *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid: romances tradicionales* (Valladolid: Institución Cultural de Simancas, 1978), 241; Diego Catalán y Mariano de la Campa, *Romancero general de León* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1991), 442; Vicente T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano: estudio comparativo* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997), 213; Mariano de la Campa, *Panorama de la poesía española en castellano: De la Edad Media al Renacimiento* (siglos XI-XVI) (Madrid: Ediciones Rioduero, 1999), 273

Observaciones: Transcripción de una canción de pastores en dos hojas. La primera se corresponde con la música y la segunda, con la letra. Destacan las frases marcadas para ser cantadas a coro como una respuesta a cada verso. Contiene algunos comentarios sobre los versos y una referencia a Don Quijote y a los poemas pastorales del siglo XVI

Localización: jc1345, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

5.g Pastor que estás en el monte

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Pastor que estás en el monte”

Texto: Joaquín Díaz, Ignacio Sáenz de Tejada, Alex Kirschner, “Pastor que estás enseñado”, vinilo, Movieplay, 1973; Miguel Manzano y Ángel Barja, *Cancionero leonés: t.2. Tonadas de baile* (León: Diputación Provincial de León, 1988); Jesús Suárez López, Mariola Carbajal Alvarez, *Nueva colección de romances (1987-1994)* (Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1997), 318; Susana Asensio Llamas, *Fuentes para el estudio de la música popular asturiana* (Madrid: CSIC, 2010), 226

Observaciones: Transcripción de una canción de pastores en tres hojas. La primera se corresponde con la música y las otras dos, con la letra. Incluye comentarios sobre la letra. Parece que el transcriptor quiso incluir esta canción como ejemplo de un tema folk lírico “en la forma tradicional de romance, pero tratado con cierta libertad”, además de aclarar algunas palabras. Coincide con varias transcripciones del Fondo MB

Localización: jc1345, jc1409, jc1248, jc1275b, jc1275c, jc1275d, jc1275e, jc1275g, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

5.h Re-reme-remenda

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Re-reme-remenda”

Texto: Hispanic Institute in the United States, *Canciones populares* (Texas: Universidad de Texas, 1946)

Observaciones: Transcripción de una canción de pastores en tres hojas. Las dos primeras se corresponden con la música y la otra, con la letra. Antes de la partitura, se ha incluido un breve comentario sobre el regreso de los pastores el 25 de abril. Los versos del estribillo coinciden con otras transcripciones del Fondo MB y también, con una transcripción del *Cancionero musical* de Torner

Fuentes: Eduardo Martínez Torner, *Cancionero musical: selección y armonización* (Madrid: Instituto-Escuela, 1925), 158-159

Localización: jc1345, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

5.i El laurel, clavel y rosa

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Tiró la honda un pastorcillo, madre”

Texto: Joaquín Díaz, Eliseo Parra y Xavi Moreno, “Seguidillas del laurel”, *Dendolatrías*, 2005, Fundación Autor, CD

Observaciones: Transcripción de una canción de pastores en dos hojas. La primera se corresponde con la música y la segunda, con la letra. Coincide con otra transcripción del Fondo MB, incluyendo la aclaración a pie de página sobre la expresión “andar a claveles”; sin embargo, en la otra transcripción la letra dice

“vaquerillo” en lugar de “pastorcillo”. En el papel puede observarse una marca de agua con una flor y ornamentos
Localización: jc1345, jc1405, “Lírica”, FJD
Procedencia: Fondo MB

6. Carboneras

Voz/instrumento: V

Observaciones: Siete hojas grapadas entre sí que contienen transcripciones de canciones sobre melodías carboneras. En la portada se puede leer “6-Carboneras”, aunque a la izquierda se ha escrito el número 7. Contiene dos canciones con sus correspondientes letras

Localización: jc1379, FJD

Procedencia: Fondo MB

6.a El carbonero

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “El carbonero por las esquinas va pregonando”

Texto: Pedro C. Cerrillo Torremocha, *La voz de la memoria: estudio sobre el cancionero popular infantil* (Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 2005), 90; Jesús Izco Sevillano, *Robles, hombres y dioses: Usos y visión simbólica de los quercus en Europa* (Huarte: Ulzama, 2016), 267; Manuel Garrido Palacios, *Diccionario de Palabras de Andar por Casa (Huelva y provincia)* (Huelva: Universidad de Huelva, 2017), 132

Observaciones: Transcripción de una canción carbonera en tres hojas. La primera se corresponde con la música y las dos siguientes, con la letra (6 estrofas, el título está tachado). Se ha indicado que procede de León. En la partitura hay un título que ha sido tachado, “Pregón”

Localización: jc1379, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

6.b Carbonerita de Salamanca

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “¿Cómo quieres que tenga la cara blanca?”

Texto: Emilio Lafuente y Alcántara, *Cancionero popular. Colección escogida de coplas y seguidillas* (Madrid: Carlos Bailly-Bailliere, 1865), 311; Gabriel María Vergara Martín, *Cantares populares recogidos en diferentes regiones de Castilla la Vieja y particularmente en Segovia y su tierra* (Madrid: Establecimiento tipográfico de Fortanet, 1912), 193; Xoaquin Lorenzo Fernández, *Cantigueiro popular da Limia Baixa* (Santiago de Compostela: Galaxia, 1973), 219; Bonifacio Gil García, Josep Romeu i Figueras, Juan Tomás, et al., *Cancionero popular de La Rioja* (Madrid: CSIC, 1987), 371; Jesús Diéguez García, *Salamanca o antología romántica novelada* (Madrid: Liber Factory, 2014), 158; María Dolores Pérez Rivera, *El repertorio vocal profano en Castilla y León a través del trabajo de campo realizado para elaborar los programas Raíces y El Candil de Radio Nacional de España (1985-1994)* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2016), 288

Observaciones: Transcripción de una canción carbonera en dos hojas. La primera se corresponde con la música y la segunda, con la letra. Se ha indicado que procede de Salamanca. En el reverso de la segunda hoja, hay una indicación de tempo y de nuevo, su ciudad de origen

Localización: jc1379, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

7. De arrieros y carreteros

Voz/instrumento: V

Observaciones: Doce hojas grapadas entre sí que contienen transcripciones de canciones de arrieros y carreteros. En la portada se puede leer “9-Arrieros y carreteros”, aunque a la izquierda se ha escrito el número 10. Contiene cinco canciones con sus correspondientes letras precedidas de una breve introducción

Fuentes: Joaquín Abellán, *España y Alemania: percepciones mutuas de cinco siglos de historia* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002), 193

Localización: jc1380, FJD

Procedencia: Fondo MB

7.a Caminito de Avilés

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Caminito de Avilés, un carretero cantaba”

Texto: *Revista de dialectología y tradiciones populares*, Tomo 1, cuadernos 1º y 2º (1944): 384; Enrique Llovet, *Magia y milagro de la poesía popular* (Madrid: Editora Nacional, 1956), 319; Joaquín Díaz, *Palabras ocultas en la canción folklórica* (Madrid: Taurus, 1971), 116; Juan Uría Ríu, *Obra completa*, vol. 4 (Oviedo: Universidad de Oviedo, 2010)

Observaciones: Transcripción de una canción de carreteros en dos hojas. La primera se corresponde con la música y la segunda, con la letra, en la que aparece tachada la palabra “Asturias”. Ambas contienen un número mecanografiado (120052 y 120051, respectivamente); en la partitura se ha indicado su procedencia asturiana. Coincide con otra transcripción del Fondo MB (jc1392a-c)

Localización: jc1380, jc1392a, jc1392b, jc1392c, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

7.b Déjame subir al carro

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Déjame subir al carro”

Texto: *Revista de dialectología y tradiciones populares*, vol. 1 (1944): 385; Joaquín Díaz, *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid: cancionero musical* (Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1982), 241; María Dolores Pérez Rivera, *El repertorio vocal profano en Castilla y León a través del trabajo de campo realizado para elaborar los programas Raíces y El Candil de Radio Nacional de España (1985-1994)* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2016), 324

Observaciones: Transcripción de una canción de carreteros en tres hojas. La primera se corresponde con la música, la segunda contiene una referencia bibliográfica

(Eduard López-Chávarri, *Música popular española*), y en la última se puede leer la letra. Se ha indicado que procede de Zamora

Fuentes: Eduard López-Chávarri, *Música popular española* (Valladolid: Maxtor, 2008), 81

Localización: jc1380, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

7.c Tengo de subir al puerto

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Tengo de subir al puerto”

Texto: Roque Esteban Scarpa, *Poesía del amor español: antología* (Santiago de Chile, Zig-zag, 1941); Salvador de Madariaga, *De Galdós a Lorca* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1960)

Observaciones: Transcripción de una canción en dos hojas. La primera se corresponde con la música y la segunda, con la letra. Se ha indicado que procede de León y coincide con varias transcripciones del Fondo MB

Localización: jc1380, jc1258, jc1266, jc1423, jc1444, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

7.d Por el puerto Pajares

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Por el puerto Pajares no pasa nadie”

Texto: Wenceslao Fernández-Flores, *Las gafas del diablo* (Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina, 1944), 63; Fernando Díaz-Plaja, *Los madrileños en el siglo XX: vida privada en Madrid: costumbres y tradiciones* (Madrid: La Librería, 2001), 360

Observaciones: Transcripción de una canción en dos hojas. La primera se corresponde con la música y la segunda, con la letra. Presenta marcas de clip (óxido) y se ha indicado que procede de León. Coincide con otras transcripciones del Fondo MB, aunque no todas presentan este mismo título

Localización: jc1424, jc1445, jc1380, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

7.e O cantar d’o arrieiro

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “O cantar d’o arrieiro”

Texto: José Pérez Ballesteros, *Cancionero popular gallego y en particular de la provincia de la Coruña, Volumen 9* (Madrid: Francisco Álvarez, 1886), 215; Felipe Pedrell, *Cancionero musical popular español, volumen 2* (Barcelona: Boileau, 1958), 14

Observaciones: Transcripción de una canción de arrieros en una sola hoja, que incluye letra y música. El papel presenta marcas de agua con una flor y ornamentos. Se ha indicado que procede de Galicia

Localización: jc1380, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

8. De trilla

Voz/instrumento: V

Observaciones: Seis hojas grapadas entre sí que contienen transcripciones de canciones de trilla. En la portada se puede leer “3-Trilla”, aunque a la izquierda se ha escrito el número 4. Contiene dos canciones con sus correspondientes letras precedidas de unos versos de *San Isidro Labrador* de Lope de Vega relacionados con la trilla

Fuentes: Lope de Vega, *San Isidro labrador de Madrid* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002; publicación original: 1612), 650

Localización: jc1382, FJD

Procedencia: Fondo MB

8.a Por detrás de los montes

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Por detrás de los montes”

Texto: Bonifacio Gil García, *Cancionero del campo: antología* (Barcelona: Taurus, 1966), 38; Gonzalo Menéndez Pidal, *España del siglo XIX vista por sus contemporáneos, volumen I* (Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1988), 206; María Asunción Villanueva Pareja, Francisco Vera López y José Villanueva Pareja, *Monda en el recuerdo* (Málaga: Diputación de Málaga, 1998), 247; Pedro M. Piñero Ramírez, *La niña y el mar: formas, temas y motivos tradicionales en el cancionero hispánico moderno* (Madrid: Iberoamericana, 2010), 549

Observaciones: Transcripción de una melodía en dos hojas de una canción de trilla. La primera página se corresponde con la música (hay tres pentagramas tachados escritos a lápiz) y la segunda, con la letra. Se ha indicado que procede de La Mancha. Incluye una aclaración sobre el vocabulario de la letra

Localización: jc1382, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

8.b Qué salada va en el trillo

Voz/instrumento: V

Íncipit del texto: “Qué salada va en el trillo”

Texto: Enrique Casas Gaspar, *Folklore campesino español* (Madrid: Escelicer, 1950), 110; *Gazeta de Madrid*, 1933, 344

Observaciones: Transcripción de una melodía en dos hojas de una canción de trilla. La primera se corresponde con la música y la segunda, con la letra. Se ha indicado que procede de Salamanca

Localización: jc1382, “Lírica”, FJD

Procedencia: Fondo MB

2. Escritos

2.2. Escritos originales

1. Romancero Traditionnel Espagnol

Fecha: ca. 1946

Autor: CASTRO ESCUDERO, José; VERDEVOYE, Paul

Observaciones: Romancero mecanografiado inédito escrito por José Castro Escudero y traducido al francés por Paul Verdevoye. Contiene unos 80 romances españoles con su correspondiente transcripción musical y letra. Incluye una referencia a una conferencia del fonetista Tomás Navarro Tomás, posiblemente la que tuvo lugar en 1935 en el Institut d'Etudes Hispaniques. La introducción se divide en seis capítulos (I. Présentation, II. Les origines, III. Les thèmes, IV. La langue, V. Les mélodies, VI. Rayonnement. Permanence) antes de dar paso a las transcripciones. La edición parece preparada para imprenta. La bibliografía incluye obras de Pedrell, Federico Olmeda, Eduardo Martínez Torner, Dámaso Ledesma, Paul Bénichou, Marcelino Menéndez Pelayo y Ernest Mérimée

Fuentes: Federico Olmeda, *Cancionero popular de Burgos* (Sevilla: María Auxiliadora, 1903); Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos* (Madrid: Viuda Hernando y C^a, 1906); Eduardo Martínez Torner, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana* (Madrid: Maxtor, Nieto y Co., 1920); Paul Bénichou, «Romances judeo-españoles de Marruecos», *Revista de filología hispánica*, nº1-4 (1944), nº5 (1945); Felipe Pedrell, *Cancionero musical popular español* (Barcelona: Boileau, 2003); Francisco Javier Díaz de Revenga, «Tomás Navarro Tomás. De la fonética experimental a la métrica española», *Revista electrónica de estudios filológicos*, nº14 (diciembre de 2007), <https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/Perfiles-1-%20Navarro.htm>; Dámaso Ledesma, *Folk-lore ó Cancionero Salmantino* (Valladolid: Editorial Maxtor, 2008); Ernest Mérimée, *Le Romancero Espagnol* (París: La Renaissance du Livre, 2012)

Otras ediciones: José Castro Escudero y Paul Verdevoye, *Romancero Traditionnel Espagnol* (Valladolid: Fundación Joaquín Díaz, edición digital, 2021), <https://archivos.funjdiaz.net/digitales/castroescudero/jce2021-romancero-traditionnel.pdf>

Localización: jc1581, FJD

Procedencia: Fondo MB

2. Música y literatura

[Dedicatoria]: A Manola

Fecha: ca. 1968

Observaciones: Manuscrito mecanografiado completo dedicado a la relación entre música y literatura. Está dividido en seis capítulos: I. La teoría especulativa de la música: boceto histórico, II. Contenido de la musicología, III. Música y literatura: generalidades; IV. Popular y folklore, V. Historiografía, y VI. Los grandes temas de la música española. Falta un fragmento dedicado a Pío Baroja y la música, cuyo contenido se publicó como artículo para la revista francesa *Les Langues Néo-Latines* en 1973. En la bibliografía se han registrado trabajos

de Higinio Anglés, Henri Collet, Guichot y Sierra, Ricardo Heredia, Luis de Hoyos Sainz, Francisco José León Tello, Rafael Mitjana, José María de Navascués, Felipe Pedrell, José Ruiz de Lihory, Baltasar Saldoni, Pedro Salvá y Malleu, José Subirá y Ángel Valbuena Prat. El trabajo más reciente es de 1968

Fuentes: Pedro Salvá y Malleu, *Catálogo de la biblioteca* (Valencia: Ollero y Ramos, 1848); Baltasar Saldoni, *Efemérides de Música española* (sic.) (Madrid: Pérez Dubrull, 1868); Ricardo Heredia, *Catalogue de la Bibliothèque de Paris* (París, 1891); Henri Collet, *Le mysticisme musicale espagnol du XVI siècle* (tesis doctoral, París, 1913); Rafael Mitjana, La musique en Espagne, en Alexandre Albert Lavignac, ed., *Encyclopedia de la musique, la parte, vol 4º* (París: Delagrave, 1920); Alejandro Guichot y Sierra, Noticia histórica del folklore (Madrid: Sanz, 1922); Henri Collet, *L'Esser de la Musique espagnole au XXe siècle* (París: Eschig, 1929); José María de Navascués, «Historia del folklore», *Folklore y Costumbres de España, vol 1* (1931); Higinio Anglés, «Historia de la música española», en Johannes Wolf, ed., *Historia de la música* (Barcelona: Labor, 1934); Luis de Hoyos Sainz y Nieves Hoyos Sancho, Manual de folklore (Madrid: Revista de Occidente, 1947); Higinio Anglés y José Subirá, *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid* (Madrid: CSIC, 1951); José Subirá, Historia de la música española e hispanoamericana (Barcelona: Salvat, 1953); Francisco José León Tello, *Estudios de Historia de la Teoría Musical* (Madrid: Instituto Español de Musicología, 1962); Ángel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española* (Madrid: Gustavo Gili, 1968); José Castro Escudero, «Baroja y la música», *Les Langues Néο-Latines*, nº207 (1973); Felipe Pedrell, Cancionero musical español (Barcelona: Boileau, 2003); José Ruiz de Lihory, *La música en Valencia: diccionario biográfico y crítico* (Madrid: Fundación Ignacio Larramendi, 2020); Felipe Pedrell, *Organografía musical antigua española* (Valladolid: Maxtor, 2022)

Localización: jc1458, FJD

Procedencia: Fondo MB

3. Bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega

Subtítulo/Otros títulos: Suite

Fecha: 1969

Edición: Societé des Langues Néο-Latines, *Les Langues Néο-Latines* nº188-189 (1º y 2º trimestres de 1969): 19-32. Impresión Ch. Chorlet. Año 63. Fascículos I-II, 1er y 1º trimestres de 1969

Observaciones: Tercera parte de un artículo publicado por José Castro Escudero en la revista francesa *Les Langues Néο-Latines* en 1961, cuya segunda parte se publicó en 1968. Comenta ordenadamente una serie de danzas de los siglos XVII y XVIII de las que se pueden encontrar referencias en la obra literaria de Lope de Vega: folías, el furioso, la gallarda, el gateado, el guineo, la danza del hacha, y los tientos. Este estudio sigue en vigor y se ha consultado para investigaciones más recientes

Fuentes: José Castro Escudero, «Bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega», *Les Langues Néο-Latines* nº156 (1961): 60; José Castro Escudero, «Bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega (II)», *Les Langues Néο-Latines* nº 185 (1968): 25-42; Javier Suárez-Pajares, «Caminos paralelos: música y escena en el último Lope», en *El último Lope (1618-1635) y la escena*, ed. por Felipe B. Pedraza

Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha, 2015)

Localización: jc1459, FJD

Procedencia: Fondo MB

4. Iniciación a la musicología aplicada

Fecha: 1977

Edición: Societé des Langues Néo-Latines, *Les Langues Néo-Latines* nº221 (3er trimestre de 1977): 8-19.

Observaciones: Artículo publicado por José Castro Escudero donde resume las principales problemáticas que comenta en el manuscrito *Música y literatura*. Una de las referencias bibliográficas es su artículo acerca de Pío Baroja y la música, que inicialmente iba a incluirse en *Música y literatura*, pero cuya información no se ha encontrado en el Fondo MB

Fuentes: José Castro Escudero, *Música y literatura*, manuscrito inédito, jc1458, Fondo MB, FJD

Localización: jc1458, FJD

Procedencia: Fondo MB

5. El siglo de la zarabanda

Observaciones: Manuscrito mecanografiado inédito de José Castro Escudero de lo que parece un artículo que tal vez quisiera publicar. Los extensos apuntes sobre danzas y bailes de las carpetas del Fondo MB contienen numerosa información sobre la zarabanda; es probable que organizara esos datos para esta hipotética publicación. Establece su origen y una diferenciación entre dos “épocas” de la zarabanda

Fuentes: jc1032, Fondo MB, FJD

Localización: jc1573, FJD

Procedencia: Fondo MB

2.3. Escritos de otros autores

1. Un tempo de sol a sol

Subtítulo/Otros títulos: Poemas do neno galego

Autor: LUEIRO REY, Manuel; ALONSO MONTERO, Xesús (prólogo)

Fecha: ca. 1969

Observaciones: Manuscrito del poemario de Lueiro Rey dividido en tres “paisaxes” y un “poema de esperanza”. El índice registra unas ilustraciones de Luis Seoane que no se encuentran en este manuscrito. Se encontraba alojado en la misma carpeta que *La noche espera el alba* del mismo autor

Otras ediciones: Manuel Lueiro Rey, *Un tempo de sol a sol (poemas do neno galego)* (Buenos Aires: Centro Betanzos, 1971); Manuel Lueiro Rey, *Un tempo de sol a sol (poemas do neno galego)* (La Coruña: Moret, 1974)

Fuentes: Mónica Domínguez Pérez, «Las traducciones de literatura infantil y juvenil en el interior de la comunidad interliteraria específica española (1940-1980) (tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2008)», 381

Localización: jc1460a, “Manuscrit galicians”, FJD
Procedencia: Fondo MB

2. La noche espera el alba

Subtítulo/Otros títulos:

Autor: LUEIRO REY, Manuel

Fecha: ca. 1970

Observaciones: Manuscrito del poemario de Lueiro Rey con 43 poemas cuyo título comienza siempre por la palabra “agonía”. Al intentar publicarlo en España, Lueiro Rey se enfrentó a un interrogatorio policial

Otras ediciones: Manuel Lueiro Rey, *La noche espera el alba* (Buenos Aires: Botella al mar, 1971); Manuel Lueiro Rey, *La noche espera el alba* (A Coruña: Edición do Castro, 1974)

Fuentes: Xesús Alonso Montero, “O intransixente” Manuel Lueiro Rey, en Manuel Lueiro Rey, *Novas crónicas dunha transición intransixente (1977-1988)*, (Santiago de Compostela: Laiovento, 2016).

Localización: jc1460b, “Manuscrit galicians”, FJD

Procedencia: Fondo MB

APÉNDICE 2: LÍNEA DEL TIEMPO DE JOSÉ CASTRO ESCUDERO

Fecha	Ciudad/localidad	Cargo	Otros datos
18/4/1900 ³⁷¹	Madrid	-	NACIMIENTO
x/8/1927	Madrid	-	<i>Compone Tres polkas para piano: Romance. Leyenda. Lejanía</i>
x/3-5/1929	Madrid		<i>Compone Idílica</i>
x/8/1929	¿Madrid?	-	<i>Compone “Berceuse”</i>
8/11/1931	Madrid	Miembro de la Asociación Profesional de Estudiantes del Conservatorio	Se celebra el Congreso Extraordinario para la Reforma de la Enseñanza en el que participa Castro Escudero. Sus declaraciones tuvieron calado en las asociaciones estudiantiles de otras ciudades españolas
26/11/1932	Madrid	Alumno del Conservatorio de Madrid	Escribe “Lo que ocurre en el Conservatorio de Madrid” en <i>El Imparcial</i>
x/x/1935	Madrid	Ingresa en el Centro de Estudios Históricos	Trabaja con Eduardo Martínez Torner
x/4/1935	¿Madrid?	-	<i>Compone Fandango antiguo</i>
23/10/1935	Madrid	-	Inscribe “Danza de arcos” en el Registro de la Propiedad Intelectual de Madrid. Coautoría con Eduardo Martínez Torner
x/9/1936	Madrid	Convocado por Carlos Palacio para ser colaborador y compositor para Altavoz del Frente. Participa en el	El programa empezó a emitirse el 14 de septiembre de 1936

³⁷¹ En la lista de directores y directoras del RCSMM se indica que nació alrededor de 1902, pero en el documento donde le nombran asistente de español del Lycée Jacques Decour figura esta fecha.

		Cancionero sobre coplas de Luis de Tapia	
x/x/1936	Madrid	Representante del Frente Popular de la Junta para Ampliación de Estudios	Colaboraciones con Rafael Lapesa, que le pide que el Batallón Félix Bárcena desarmado se encargara de la custodia y defensa del Centro de Estudios Históricos
22/10/1936	Madrid	Comisario del Conservatorio de Madrid	Nombramiento por la Dirección General de Bellas Artes
x/x/1937			Publicación de 7 <i>Canciones Infantiles</i>
28/1/1937	Madrid	Comisario del Conservatorio de Madrid	Wenceslao Roces resuelve las gratificaciones del nuevo Comisario del Conservatorio
x/3/1937	-		Interrumpe su actividad como Comisario; sustituye Salvador Bacarisse
x/8/1937	Valencia	-	Interrumpe su actividad como Comisario en Madrid; sustituye subcomisario Valeriano Bustos
x/10/1937	Madrid	Comisario del Conservatorio de Madrid	Durante un cursillo con varios profesores y el comisario sustituto Valeriano Bustos
x/2/1939	-	-	Interrumpe su actividad como Comisario; le sustituye Emilio Thullier
28/3/1939	Madrid	Cese funciones de Comisario del Conservatorio de Madrid	
1/4/1939	Varets, Francia	-	Carta a Juan Larrea + cuestionario solicitando emigrar a México y pidiendo ayuda para liberar a Eduardo Martínez Torner del campo de concentración

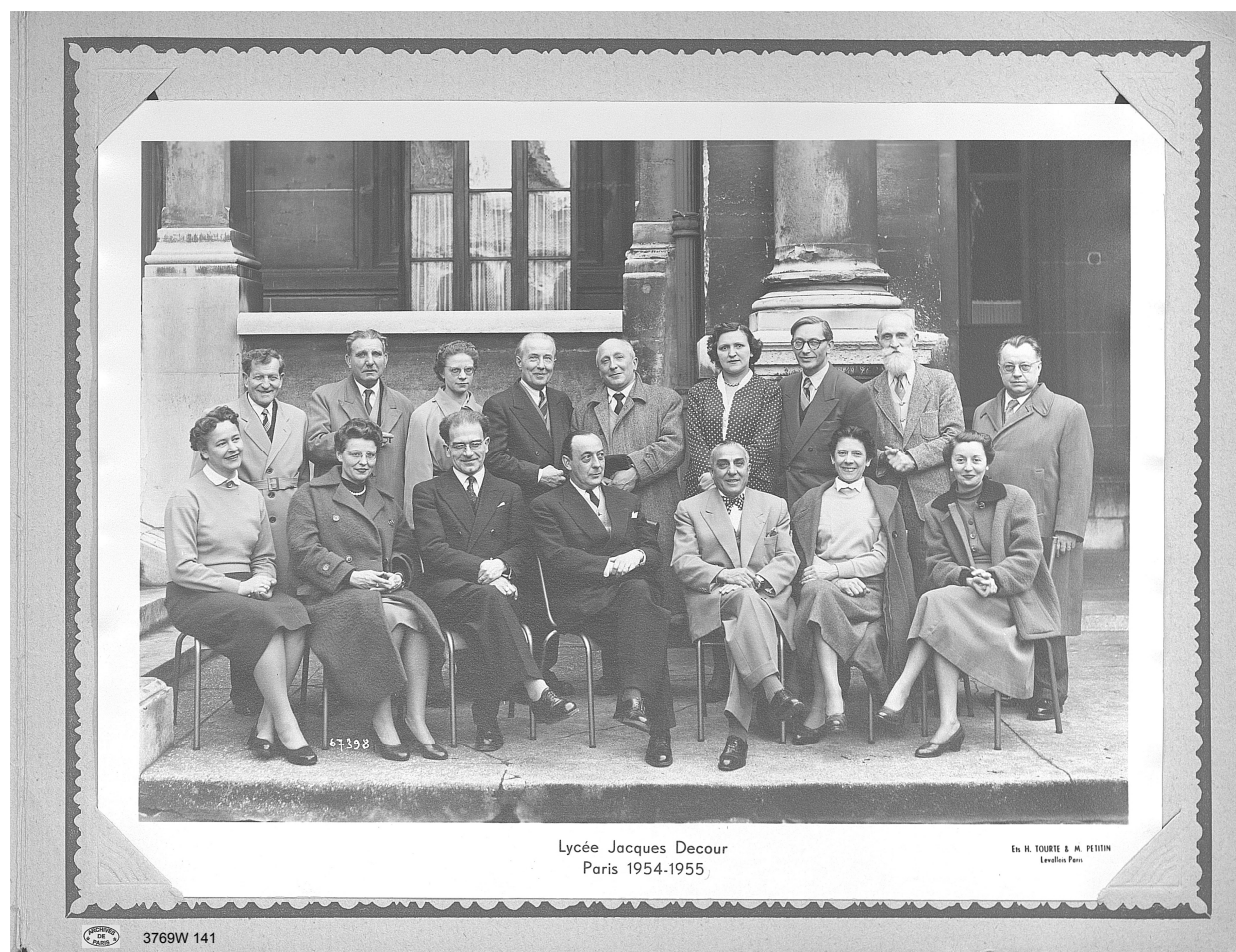
			de Saint-Cyprien o Argèles
6/4/1939	Varetz, Francia	-	Carta a Juan Larrea solicitando emigrar a México
x/4/1940	París	-	Arrestado por perjuicios a la defensa nacional y participación en organizaciones comunistas. Encarcelado en La Santé
x/6/1940	París	-	Liberado de la prisión de La Santé
6/2/1941	París	-	Sentencia del 2º Tribunal Militar de Francia acusándole de perjuicios a la defensa nacional y participación en organizaciones comunistas
23/3/1943	París	Profesor Institut D'Études Hispaniques de la Universidad de París	Alumno le envía una carta invitándole a un recital de Ida Presti. En el programa de mano figura una charla que dará José Castro Escudero.
x/1-3/1945	París	Profesor Institut D'Études Hispaniques de la Universidad de París	Escribe "La función social del arte" en el Boletín de la UIE
30/3/1946	París	Profesor Institut D'Études Hispaniques de la Universidad de París	Nueva sentencia del Tribunal Militar de París
16-17/4/1946	París	Profesor Institut D'Études Hispaniques de la Universidad de París	Consigue los certificados de la Federación de Españoles Residentes en Francia y de la Association des Internés Politiques du Camp du Vernet d'Ariège
x/7/1946	París	-	Contacta con la abogada Paulette Wolff
8/8/1946	París	-	Se cartea con el Comité National pour la Libération des Patriotes Emprisonnés

x/10/1946	París	Asistente de español en funciones	Una carta del director lo estipula así el 13 de febrero de 1951
x/12/1946	París	-	Compone las "Seguidillas"
6/1/1947	París	Asistente de Español del Lycée Jacques Decour	Nombramiento como asistente de español registrado en un informe
23/2/1947	París	-	Compone "Paloma del palomar"
x/3/1947	París	-	Compone "¡Oh, cairí; oh, cairá!"
21/4/1947	París	-	Compone "Arada"
x/5/1947	París	-	Compone "La guarda cuidadosa"
14/10/1947	París	-	Segunda comparecencia ante el Tribunal Militar defendido por el abogado Pierre Stibbe
X/4/1955	París	-	Redacta una carta a su sobrina Mari-Flor con una canción compuesta para ella
x/8/1959	-	-	Compone "Deshojando una margarita"
x/7/1960			Compone el "Villano"
3/6/1964	París	<i>Assistant</i> en el Lycée Jacques Decour	Toma de posesión el 2 de octubre. Deja de ser <i>proviseur</i>
3/3/1969	París	Jubilación del Lycée Jacques Decour	Elogian sus funciones y le organizan una fiesta de despedida el 24 de junio
x/x/1969	París	-	Publicación de "Bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega" en <i>Les Langues Néo-Latines</i>
x/x/1977	París	-	Publicación de "Iniciación a la musicología aplicada" en <i>Les Langues Néo-Latines</i>

APÉNDICE 3: FOTOGRAFÍAS DEL PERSONAL DOCENTE DEL LYCÉE JACQUES DECOUR

Todas las fotografías que se muestran a continuación son copias de las originales alojadas en los Archives de Paris, fonds du Lycée Decour, referencia 2022-2562, 3769W 141.

1. Curso 1954-1955



2. Curso 1958-1959 (I)



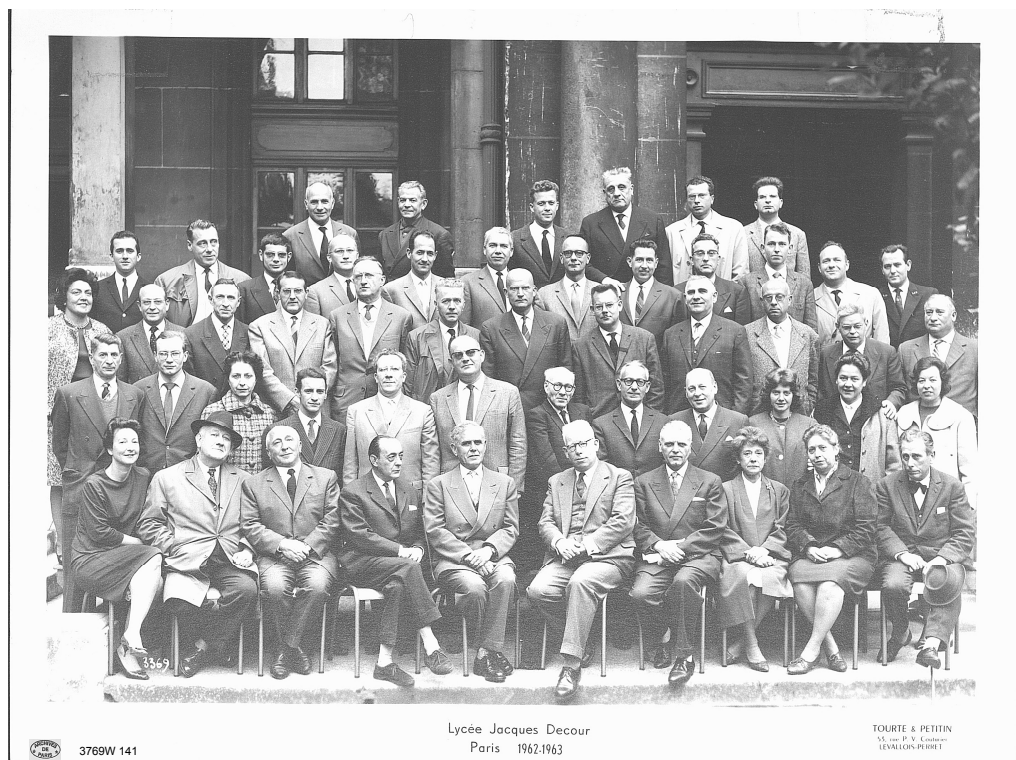
3. Curso 1958-1959 (II)



4. Curso 1959-1960



5. Curso 1962-1963



BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Montero, Xesús. «“O intransixente” Manuel Lueiro Rey». Manuel Lueiro Rey, *Novas crónicas dunha transición intransixente (1977-1988)*. Santiago de Compostela: Laiovento, 2016.
- Barber, Llorenç. «La música española durante la guerra del 36». *Ritmo: revista musical ilustrada*, nº483 (1 de julio de 1978): 30.
- Cancionero de la Sección Femenina del Frente de Juventudes de F.E.T. y de las J.O.N.S.*. Madrid: Departamento de Publicaciones de la Delegación Nacional del Frente de Juventudes, 1943.
- Castro Escudero, José. «Compluto». *La Libertad*. 4 de noviembre de 1932, 8.
- Castro Escudero, José. «Lo que ocurre en el Conservatorio de Música y Declamación». *El Imparcial*. 22 de noviembre de 1932.
- Castro Escudero, José. «Comentarios a una disposición». *La Libertad*. 10 de diciembre de 1932, 10.
- Castro Escudero, José. «Las orquestas escolares». *La Libertad*. 15 de enero de 1933, 8.
- Castro Escudero, José. «De la enseñanza musical. Necesidad de una reforma». *Ritmo*, V, nº71 (1933): 9-10.
- Castro Escudero, José. «Las ediciones del Consejo Central de la Música», *Música*, vol. 4 (abril de 1938): 40.
- Castro Escudero, José. «La función social del arte», *Boletín de la Unión de Intelectuales Españoles*, año II, nº2-3 (enero-febrero de 1945).
- Castro Escudero, José. «La función social del arte (II)». *Boletín de la Unión de Intelectuales Españoles*, año II, nº4 (marzo de 1945).
- Castro, José, y Daniel Devoto. «Le méthode pour la guitare de Luis Briceño». *Revue de Musicologie* nº2 (1965): 131-148.
- Castro Escudero, José. «Bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega». *Les Langues Néo-Latines* nº188-189 (1º y 2º trimestres de 1969): 19-32.
- Castro Escudero, José. «Iniciación a la musicología aplicada». *Les Langues Néo-Latines* nº221 (3er trimestre de 1977): 8-19.

- Castro Escudero, José, y Paul Verdevoye. *Romancero Traditionnel Espagnol*. Fundación Joaquín Díaz, edición digital, 2021. <https://archivos.funjdiaz.net/digitales/castroescudero/jce2021-romancero-traditionnel.pdf>.
- Cervantes, Miguel de. *La guarda cuidadosa*. Cádiz: D.J.A. Sánchez, 1814; publicación original: 1615.
- «Ciclo de conferencias de la Unión de Intelectuales Españoles». *Mundo Obrero: Boletín del Partido Comunista de España en Francia*, nº63 (24 de abril de 1947): 3.
- «Clausura del curso de conferencias de la Unión de Intelectuales Españoles». *Mundo Obrero: Boletín del Partido Comunista de España en Francia*, nº72 (26 de junio de 1947): 2.
- «Confederación Iberoamericana de Estudiantes de Bellas Artes». *La Libertad*. 25 de noviembre de 1931, 8.
- «Congreso de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos». *La Libertad*. 8 de noviembre de 1931, 6.
- Contreras Zubillaga, Igor. «Un ejemplo del reajuste del ámbito musical bajo el Franquismo: la depuración de los profesores del Conservatorio Superior de Música de Madrid». *Revista de Musicología* 32, Nº1 (2009): 569-583.
- «Creación del Consejo Central de Música». *El Día Gráfico*. 11 de mayo de 1938, 2.
- Delgado García, Fernando. «De cuartetos de cuerda y patrimonio». *Revista de Musicología* vol. 37, nº1 (2014): 286-293.
- Domínguez Pérez, Mónica. «Las traducciones de literatura infantil y juvenil en el interior de la comunidad interliteraria específica española (1940-1980)». Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2008.
- Díaz de Revenga, Francisco Javier. «Tomás Navarro Tomás. De la fonética experimental a la métrica española». *Revista electrónica de estudios filológicos*, nº14 (diciembre de 2007). <https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/Perfiles-1-%20Navarro.htm>.
- Díaz González, Joaquín. «Una atribución intencionada». Manuscrito inédito, 20 de mayo de 2022. Archivo de Microsoft Word.
- «En la Universidad Central se inaugura el curso convocado por la U.F.E.H. para tratar de la reforma de enseñanza». *Heraldo de Madrid*. 9 de noviembre de 1931, 7.

- Esteve, Eva, y Víctor Pliego de Andrés, ed.. «Galería de Directores y Directoras del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid 1831-2019». https://rcsmm.eu/general/files/biblioteca/otraspublicaciones/directores_rcsmm_1831-2019.pdf.
- Fernández Higuero, Atenea. «La actividad del Conservatorio de Madrid durante la guerra civil (1936-1939) a través de su documentación administrativa». Trabajo Fin de Máster, Universidad de Oviedo, 2012.
- Fernández Higuero, Atenea. «Música y política en Madrid, de la guerra civil a la posguerra (1936-1945): propaganda, instituciones, represión y actitudes individuales». Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2017.
- Gago Martín, Claudia. «La Alianza de intelectuales antifascistas: defensa de la cultura y derechos humanos en la guerra civil española». *Aequitas. Estudios sobre historia, derecho, instituciones* N°18 (2018): 117-144.
- Garrigues, Joaquín. «Ante el magno congreso de la U.F.E.H.. El vicerrector de la Universidad Central y Catedrático de la Facultad de Derecho don Joaquín Garrigues y la reforma de la enseñanza», *El Sol*, 11 de noviembre de 1931, 3.
- Gómez Rodríguez, José Antonio. «La obra (etno)musicológica de Eduardo Martínez Torner». *Conferencias homenaje a Eduardo Martínez Torner*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos, 2006.
- Góngora, Luis. «La función social de la música», *Música*, n°5 (mayo-junio 1938): 46-60.
- González-Castelao, Juan. *Ataúlfo Argenta: claves de un mito en la dirección de orquesta*. Madrid: ICCMU, 2008.
- Guía de las bibliotecas de Madrid*. Edición de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1953.
- Heine, Christiane. *Catálogo de obras de Salvador Bacarisse*. Madrid: Fundación Juan March, 1990.
- Henares Cuellar, Ignacio Luis, José Castillo Ruiz, et al. *Dos décadas de cultura artística en el Franquismo. Actas del congreso*. Granada: Universidad de Granada, 2001.
- Iglesias Iglesias, Iván. «Estudiar la música del Franquismo: políticas culturales, creación y resistencias». *Revista de Musicología* 40, N°1 (2017): 257-266.

- Iglesias, Iván. «De “cruzada” a “puente de silencios”: mito y olvido de la Guerra Civil española en la historiografía musical». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 25-26 (2013): 177-188.
- Iglesias Martínez, Nieves e Isabel Lozano Martínez, eds.. *La música del siglo XIX: una herramienta para su descripción bibliográfica*. Madrid: Biblioteca Nacional. Ministerio de Cultura, 2008.
- «Jornada Internacional de la Infancia». *Mujeres antifascistas españolas: boletín publicado por la Unión de Mujeres Españolas*, nº37 (1 de mayo de 1950), 14.
- Judaken, Jonathan. *Jean-Paul Sartre and the Jewish Question: Anti-antisemitism and politics of the French intellectual*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2009.
- La historia interna del Atlas Lingüístico de la Península Ibérica (ALPI). Correspondencia (1910-1976)*. Edición de Santi Cortés. Valencia: Universitat de València, 2009.
- «La Olimpiada Popular de Barcelona». *La Libertad*. 5 de julio de 1936, 8.
- Landrove Moíño, Federico. «La estudiantina española ha visto claro». *El Sol*. 4 de noviembre de 1931, 1.
- López Sánchez, José María. *Heterodoxos españoles. El Centro de Estudios Históricos, 1910-1936*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2006.
- Mancebo, María Fernanda. «Una “mirada” sobre el Boletín de la UIE». *Exils et migrations ibériques au XXe siècle*, N°3-4 (1997): 87-101.
- Marín Corbera, Martí. «La gestación del Documento Nacional de Identidad: un proyecto de control totalitario para la España Franquista». *Novísima. Actas del II Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*. Edición de Carlos Navajas Zubeldía y Diego Iturriaga Barco. Logroño: Universidad de La Rioja, 2010.
- Mallo del Campo, María Luisa. *Torner: Más allá del folklore*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1980.
- Martínez del Fresno, Beatriz. *Julio Gómez. Una época de la música española*. Madrid: ICCMU, 1999.
- Martínez Torner, Eduardo. *Cancionero musical: selección y armonización*. Madrid: Instituto-Escuela, 1925.

- Martínez Torner, Eduardo. «Música y literatura. Tres esquemas filológicos», *Música*, vol. 3 (marzo de 1938): 7-20.
- Martínez Torner, Eduardo. *Danzas Valencianas (dulzaina y tamboril): contribución al estudio del folklore musical de la región*. Barcelona: Centro de Estudios Históricos del País Valenciano, 1938.
- Martínez Torner, Eduardo. *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Madrid: Establecimiento tipográfico Nieto y compañía, 2ª edición, 1971.
- Moreda, Eva. *Bacarisse y el exilio, Ciclo de conferencias*. Madrid: Fundación Juan March, 2017.
- Olarte Martínez, Matilde. «Las anotaciones de campo de Kurt Schindler durante sus grabaciones en España». *Etnofolk. Revista de Etnomusicología* nº16-17 (2010): 35-74.
- Olarte, Matilde. «Luisa Espinel, Rebeca Switzer y Miirra Alhambra: *Alma mater* de las veladas musicales de la Casa Hispánica en la Universidad de Columbia». *Liberales, cultivadas y activas: redes culturales, lazos de amistad*. Edición de Adelaida Sagarra. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2017.
- Ossa Martínez, Marco Antonio de la. «El Consejo Central de Música, paradigma de la política musical en la Guerra Civil Española». *Artseduca*, nº7 (enero de 2014): 403-414.
- Ossa Martínez, Marco Antonio de la. *La música en la guerra civil española*. Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 2016.
- Palacios, María. «(De)construyendo la música nueva en Madrid en las décadas de 1920 y 1930». *Revista de musicología*, vol. 32, nº1 (enero de 2009): 501-512.
- Peral Vega, Emilio. *Retablos de agitación política. Nuevas aproximaciones al teatro de la Guerra Civil española*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2013.
- Pérez López, Javier. «La música en las Brigadas Internacionales: las canciones como estrategia de guerra». Tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha, 2014.
- Pérez Zalduondo, Gemma. «Música en España durante el franquismo a través de la legislación». Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2003.
- Pérez Zalduondo, Gemma, e Iván Iglesias, ed.. *Music and the Spanish Civil War*. Suiza: Peter Lang, 2022.

- Persia, Jorge de. «Del modernismo a la posmodernidad». *Historia de la música en España e Hispanoamérica 7: La música en España en el siglo XX*. Edición de Alberto González Lapuente. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Répertoire International des Sources Musicales (RISM). *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas*. Traducido por José V. González del Valle, Antonio Ezquerro, et al. Madrid: Imprenta Grafur, S.A., 1996.
- Reyes Gallegos, Artemisa M. «Los acervos de documentos musicales. ¿Libros raros, libros especiales?». *Investigación Bibliotecológica* 30, Nº 70 (2015): 145.
- «Reunión de la Cámara Federal Ordinaria». *La Libertad*. 20 de diciembre de 1928, 2.
- Roa, Enrique. «Nota de la Asociación Profesional de Estudiantes del Conservatorio (F.U.E.)». *Luz*, 13 de agosto de 1932, 5.
- Roces, Wenceslao. «Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes - Órdenes». *Gaceta de la República* nº28. 28 de enero de 1937, 550.
- Roces, Wenceslao. “Orden nombrando para los cargos del Consejo Central de Música a los señores que se indican”. «Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes». *Gaceta de la República* nº176. 25 de junio de 1937, 1365.
- Roces, Wenceslao. “Orden admitiendo la dimisión del cargo de Secretario del Consejo Central de la Música a don Rodolfo Halffter Escriche”. «Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes». *Gaceta de la República* nº204, 23 de julio de 1937, 322.
- Salaün, Serge. «El exilio literario en Francia: el *Boletín* de la Unión de Intelectuales Españoles». *Actas del primer Congreso Internacional sobre el exilio literario español de 1939*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcj67d9>
- Smiraglia, Richard P. «Musical Works as Information Retrieval Entities: Epistemological Perspectives» (diciembre de 2001), 1, <https://bit.ly/3GtDM3g>.
- Sopeña Ibáñez, Federico. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Artes Gráficas Soler, 1967.
- Suárez-Pajares, Javier. «Caminos paralelos: música y escena en el último Lope». *El último Lope (1618-1635) y la escena*. Edición de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello. Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha, 2015.
- «Una nota de la F.U.E.». *La Voz*. 6 de noviembre de 1931, 3.

Vega, Lope de. *San Isidro labrador de Madrid*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002; publicación original: 1612.

Viudas Camarasa, Antonio. «La Extremadura de Alonso Zamora Vicente». *Revista de Filología Románica* vol. 24 (2007): 29-52.

Zamora Muñoz, María José. «El tricentenario de Lope de Vega en la cartelera madrileña». *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº28 (2019): 1571-1599.