

«Seguidillas manchegas»: una composición de Tomás Barrera en la prensa

INMACULADA MARTÍNEZ AYORA

Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM), Ciudad Real (España)

Centro de Estudios del Campo de Montiel, Almedina (España)

Inma.marayo@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-0275-8061>

Recibido: 9-VIII-2023

Aceptado: 7-XI-2023

RESUMEN

La aparición de una partitura manuscrita inédita del autor de La Solana Tomás Barrera en el periódico *El Pueblo manchego* aporta nuevos datos sobre las seguidillas manchegas en el Campo de Montiel durante el primer cuarto del siglo XX. En este artículo se presenta un breve estudio biográfico sobre el autor, así como su influencia en la recuperación del patrimonio musical manchego. Asimismo, se analiza y compara la pieza con otras seguidillas existentes en el Fondo de Música Tradicional del CSIC.

PALABRAS CLAVE: Zarzuela, Seguidilla, Tomás Barrera, Siglo XX.

[en] “Manchegan Seguidillas”: A Composition by Tomás Barrera in the Press

ABSTRACT

The appearance of an unpublished manuscript score by the La Solana author Tomás Barrera in the *El Pueblo Manchego* newspaper provides new data on the seguidillas manchegas in Campo de Montiel during the first quarter of the 20th century. This article presents a brief biographical study of the author, as well as his influence on the recovery of La Mancha's musical heritage. It also analyses and compares the piece with other seguidillas in the CSIC's Traditional Music Collection.

KEYWORDS: Zarzuela, Seguidilla, Tomás Barrera, 20th century.

1. INTRODUCCIÓN

La influencia de la prensa en la divulgación musical del siglo XIX es algo innegable, puesto que era habitual encontrar breves piezas para piano y voz en ediciones seriadas que por un par de pesetas hacían llegar a sus suscriptores las melodías más famosas de aquel entonces¹. Este fenómeno se extendería hasta bien entrado el siglo XX, fruto del desarrollo musical en ámbito doméstico y que promovía las reuniones, sobre todo entre la clase más adinerada, para cantar y tocar durante cualquier velada.

A pesar de que estas publicaciones se ofrecían en los periódicos de mayor tirada, en Castilla-La Mancha encontramos un ejemplo que aún el creciente interés por el folklore manchego con esta práctica. En el presente artículo, el objeto investigado es una pequeña pieza para voz, bandurria y piano, situada en un número extraordinario del diario de información *El Pueblo Manchego* del 15 de agosto de 1920.

Este diario tuvo una breve vida, entre 1911 y 1938, pero fue el diario de mayor difusión provincial en su época. El primer número vio la luz el 2 de enero de 1911 en Ciudad Real como una iniciativa de la sociedad anónima *Progreso Manchego*, con su fundador, don Javier Irastorza Loinaz, secretario del obispo de Ciudad Real, que lo promovería desde el obispado-priorato. Esta vinculación a la jerarquía eclesiástica queda mencionada en sus primeros números: «*La misma sumisión filial a la Iglesia, igual culto entusiasta al sentimiento de Patria, idéntica adhesión ferviente a la Monarquía, que definieron al ver la luz nuestra publicación, caracterizan hoy la médula de este periódico*»².

En agosto de 1915 pasó a ser propiedad de los hermanos Demetrio y Ricardo Ayala, quienes lo traspasarían en 1920 al presbítero Miguel Ruiz, a quien se le conocería popularmente como «*el cura del Pueblo Manchego*». El periódico continuaría en funcionamiento hasta julio de 1936, cuando sería incautado por el Frente Popular, pasando sus talleres a editar el diario *Lanza*³.

El número sobre el que versa este escrito se trata de un número extraordinario publicado el 15 de agosto de 1920, posiblemente con motivo de la feria de Ciudad Real y con algo menos de 150 páginas, incluye publicidad, escritos de las autoridades, un listín telefónico por localidades y, una misteriosa partitura de dos páginas sin final y firmada a mano por el maestro Tomás Barrera (1920: 72).

¹ En los últimos años se han multiplicado los estudios que abordan la música contenida en las publicaciones periódicas, pero para una breve introducción véase Torres (1991), Giménez (2012) o Vargas (2012).

² *El Pueblo Manchego*, 02-I-1911, p.1.

³ [S.N.] «*El Pueblo Manchego*» En <http://reddebibliotecas.jccm.es/portal/index.php/recomendaciones-bpe-cr/tal-dia-como-hoy-categorias/item/11601-el-pueblo-manchego> (Consultado el 04/11/2022).

Tomás Barrera escribe esa pieza ya como un compositor de zarzuelas de cierto renombre. Nacido en La Solana en 1870, se mudó primero a Alicante y después a Madrid (Peidró, 2015: 583), donde Ruperto Chapí se establecerá como su mentor, haciéndole renunciar a la plaza de organista para buscar un porvenir en Madrid⁴. Allí será uno de los miembros fundadores de la SGAE, contabilizando un total de 16 estrenos entre 1900 y 1920 entre los cuales destaca *Emigrantes*, con su romanza «Adiós Granada», que se sigue interpretando dentro del repertorio lírico habitual⁵. En su última etapa encontramos la zarzuela que nos ocupa, *La villana de Vallecas*, sobre la que no tenemos datos de su estreno, ni contamos con el libreto o manuscrito musical, aunque sí conocemos que está basada en una obra original de Tirso de Molina adaptada por el libretista Gonzalo Cantó en 3 actos (Barrera, 1920: 72). Barrera fallecería en 1938, dando paso a un olvido paulatino de su obra, que ha sido recuperada recientemente en diversos estudios⁶ que ensalzan su figura, así como reestrenos de algunas de sus obras en su tierra natal.

La figura de Tomás Barrera se relaciona directamente con la recuperación del patrimonio musical manchego, tal y como su amigo, el pintor y escritor Gabriel García Maroto relata en un artículo escrito para *El Pueblo Manchego* en 1914, denunciando la decadencia cultural de La Mancha, realzando la figura de Barrera, a quien considera no se le ha hecho justicia por parte de las autoridades y sus paisanos⁷. De hecho, García Maroto redacta estas líneas sobre Barrera: «*Si queréis hacer que en su voz vibre el entusiasmo, y que sus ojos pícaros se animen, no le habléis de sus éxitos, de sus estrenos, de su nombre bañado en gloria; habladle de su pueblo, de La Solana, de este pueblecito humilde y honrado donde naciera y vivió su primera juventud [...]*»⁸. Todo ello se encuentra inmerso en el regionalismo musical manchego descrito por Vicente Castellanos (2018), enmarcado en tres fases, con una etapa primigenia entre 1915 y 1920 donde este fenómeno no tuvo una amplia trascendencia.

⁴ En el diario *Lanza* se adjunta una breve biografía en 1975, aunque Octavio Peidró refusa la idea de que Barrera volviera a Alicante, si no que se estableció definitivamente en Madrid: «*Ya con su título regresa a La Solana. Y su madre, para tenerle más cerca, le obliga a oponer a la plaza de organista de Manzanares, cuyos ejercicios se celebran en la capital. Tomás Barrera obtiene el número uno y cuando su familia lo cree ya con su porvenir asegurado y cerca de su pueblo, él se larga bonitamente a Alicante y ni se acuerda siquiera de su plaza de organista*». *Lanza*, 11-VI-1975, p. 24.

⁵ La trascendencia de esta romanza se plasma en la grabación efectuada el 8 de agosto de 1988 de la interpretación a cargo de Plácido Domingo en la Arena de Verona. *Plácido Domingo - Adios Granada* [Video de YouTube], 30 de marzo de 2010: <https://youtu.be/WR9ifQPOrGM> (Consultado el 04/11/2022).

⁶ La bibliografía más extensa se encuentra en los estudios de Octavio Peidró (2015a, 2015b y 2016).

⁷ *El Pueblo Manchego*, 19-VIII-1914, p.1.

⁸ *Idem*.

Hasta el momento la música culta se había delimitado en los círculos familiares de la burguesía culta y distinguida y la música litúrgica en la catedral. La prensa local sirvió para dotar a la corriente de opinión u opiniones de una proyección local, como un intento de ciertos melómanos por dotar de una mayor relevancia a la música, tanto folklórica como culta, en la vida cultural local. Esta plataforma proporciona un altavoz para demandar a las instituciones una mayor preocupación por el patrimonio manchego, tal y como escribe García Maroto sobre las instituciones *«que tiene siempre la bolsa preparada y propicia para subvenciones a corridas de toros y espectáculos de esta índole, pero que jamás se les ha ocurrido que lo más pintoresco, lo más característico, lo más personal, solo queda hoy como vago recuerdo: sus cantos y sus bailes»*⁹.

García Maroto cierra su artículo con una reflexión sobre los problemas de su tierra:

«Los cantos regionales manchegos se extinguen, y nosotros, manchegos de las más pura cepa no hacemos nada, enfrascados en otros asuntos, por evitarlo. El grito está dado; bien sé que servirá de poco, que mi voz no ha de ser oída. Fuera un revistero de toros que pondera las faenas del Pinguito chico y ya sería otra cosa, pero hablar de arte en estas nobles tierras de pan llevar es a mi juicio tarea inútil. Sin embargo, yo procuraré satisfacer a Tomás Barrera, procuraré satisfacer mi espíritu ansioso también de arte puro» (Peidró, 2015a: 318).

La defensa por el canto popular manchego lo adopta Barrera en el uso de la seguidilla, utilizándola en muchas de sus composiciones como *Canto a La Mancha*, *El carro de la muerte* (1907) o *Emigrantes* (1905) (Peidró, 2015: 318). El interés por la conservación del patrimonio surge del tiempo que había pasado Barrera en Aragón, donde la defensa de la jota es una realidad en los integrantes de esta comunidad. Durante la estancia de Barrera en Zaragoza las autoridades notaron que la jota empezaba a perder su pureza debido a la llegada de influencias extranjeras, lo que los llevó a invertir para que no se perdiera su esencia. Barrera detecta que estos cantos se están perdiendo cuando compone las seguidillas para la zarzuela *El carro de la muerte* en 1907, tal y como relata en una entrevista de 1917 a *El Pueblo Manchego*:

«Nuestra música regional es hermosa, de una sencillez extraordinaria. Cuando escribí la música de El carro de fuego, me fue necesario componer unas manchegas y para inspirarme hice un viaje a mi pueblo en busca de los cánticos. Con gran sentimiento pude apreciar que nuestros cánticos se pierden. La música del manubrio ha invadido hasta los más apartados rincones. Es preciso imitar el ejemplo de Aragón ante el mismo peligro. Allí fue necesario organizar concursos

⁹ *El Pueblo Manchego*, 19/08/1914, p. 1.

anuales de cantos regionales, instituyéndose premios de consideración. Una vez que del corazón de la tierra despertaron los cánticos, buen cuidado tuvieron de escribirlos en un libro de canciones regionales. Ese ejemplo debe imitar La Mancha si no quiere perder para aquella música nuestra, tan sencilla como hermosa, que a los viejos arranca lágrimas y a nosotros enardece»¹⁰

En esta misma entrevista, Barrera deja clara su amor por su tierra, ante la pregunta de Francisco Herencia, donde le pregunta si la ama:

«No sé cómo me pregunta usted eso. Mi mayor orgullo es llamarme manchego. Lo que sí es de lamentar el despego y la poca unión que tenemos todos los paisanos. Fuera de mi pueblo, y aun dentro de él, pocos saben que yo soy manchego [...] Nosotros, en cambio, vivimos divorciados unos de otros. La culpa de ello la tiene la política. La política despierta las pasiones y es elemento discordante que desune y dispersa, agrietando hasta los más estrechos vínculos. ¡Cuántas veces, aquí, he lamentado yo aquel estado de cosas!»¹¹

2. LAS SEGUIDILLAS EN LA OBRA DE BARRERA

No es casualidad que Barrera utilice una seguidilla para *La villana de Vallecas*, puesto que cuenta con ejemplos muy significativos del uso de este ritmo en otras de sus obras. La seguidilla tiene un ritmo variable que varía conforme al tipo que nos refiramos. Según Julio Guillén (2018) podemos situar cuatro tipos de seguidillas:

- Seguidillas Manchegas
- Seguidillas torrás, corridas y gandulas
- Seguidillas pardicas
- Seguidillas toreras, poblatas o nerpeñas

En este caso, la seguidilla escrita por Barrera se corresponde con las corridas, habituales del interior de Valencia y en Cuenca, Toledo y Ciudad Real dentro del territorio manchego. Es habitual que su interpretación sirva como preludeo y remate a las jotás, y en algunos lugares de la provincia de Albacete y alrededores, a las malagueñas (Guillén, 2018: 254). El ritmo que presenta esta seguidilla se corresponde con otros ejemplos de Barrera, correspondiendo a la figura 1.

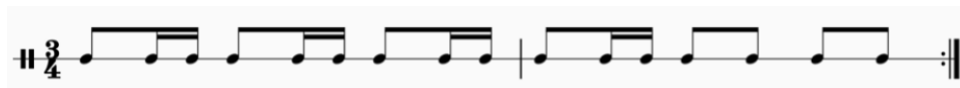


Fig. 1: Patrón rítmico de la seguidilla utilizado por Tomás Barrera.

¹⁰ *El Pueblo Manchego*, 8-III-1917, p.1.

¹¹ *Idem*.



Fig. 2: BARRERA, T. *Canto a La Mancha*. Editorial Fuentes. Madrid. 1929, cc. 65-77.

Este patrón rítmico es utilizado en la pieza que nos ocupa, pero también en otros ejemplos de Barrera, como es el caso de *Canto a La Mancha*, que finaliza con una seguidilla, imitando el rasgueo de la guitarra, como también ocurre en *La villana de Vallecas*¹². *Canto a La Mancha* se trata de una pieza concebida como himno, cantada por barítono y que ensalza elementos propios del regionalismo de

¹² Disponible para su consulta en el Anexo I mediante una transcripción propia a través del manuscrito original contenido en el número extraordinario de *El Pueblo Manchego*.

la tierra manchega conocidos por Barrera como el Quijote, Ruidera, Manzanares o La Solana entre otros. En la figura 2 (Barrera, 1929: 65-77) se observa el final de la pieza con las voces de barítono y piano, imitando este último el ritmo de las seguidillas en los dos sistemas superiores. Esta pieza está concebida para un lucimiento del solista y no como himno, aunque ensalce los valores regionales que tanto defiende Barrera. El ritmo incluye ligaduras, tal y como ocurre en *La villana de Vallecas*, incluidas por Barrera posiblemente como adorno. La letra de las seguidillas de *Canto a La Mancha* son producto de Barrera, diciendo así: «*Aunque La Mancha tenga / dos mil lugares, / dos mil lugares, / ninguno es más bonito / que Manzanares. / Allí es estilo ¡niña!, / allí es estilo, / el querer más a las niñas / que a los niños*». Cabe reseñar, además de que hemos corregido ligeramente la verificación aportada por Peidró (2015a: 324), que el texto se asemeja mucho a la literatura popular, con recursos estilísticos como la rima pareada, el verso de arte menor, un léxico familiar, etc.

Otra de las obras donde utiliza la seguidilla es en la zarzuela *Emigrantes*, en concreto en el segundo número, con un patrón rítmico propio de la seguidilla manchega, muy similar al utilizado en *La villana de Vallecas* con el tresillo de semicorcheas adornando al final. Como se muestra en la figura 3 (Peidró, 2015a: 355) se constituye por un mismo motivo que se repite una y otra vez, cambiando el contenido de la letra que lo acompaña, muy similar a la seguidilla de *La villana de Vallecas*.

Así pues, el uso de la seguidilla manchega no es un caso aislado en la obra de Barrera, sino todo lo contrario, la utiliza de manera reiterada en sus obras, incluyéndola en la más influyente y recordada de sus composiciones, *Emigrantes* (1905).

En lo que respecta a las seguidillas manchegas transcritas en este estudio suponen un gran hallazgo si tenemos en cuenta los originales con los que contamos de Tomás Barrera, con apenas un par de ejemplos en la BNE, tratándose sobre todo de grabaciones sonoras de las granadinas de su zarzuela *Emigrantes*, mencionadas anteriormente.



Fig. 3: Ejemplo del motivo melódico (cc. 18-21) junto con el patrón rítmico y melódico (cc.1-3).

Este original se sitúa en un número extraordinario de *El Pueblo Manchego* publicado el 15 de agosto de 1920, cuando el diario regional ya era propiedad del presbítero Miguel Ruiz, tal y como aparece en el mismo número¹³. Este número se encuentra digitalizado en el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha formando parte de la Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha, estando ausente en otros repositorios como la Hemeroteca Digital. Según los datos que se poseen sobre la creación del archivo en el repositorio data del 29 de julio de 2014, fecha muy cercana a la presentación de la tesis de Octavio J. Peidró, investigador principal de la figura de Barrera, hecho que pudiera explicar la ausencia de datos sobre esta pieza y la zarzuela en cuestión en su tesis y publicaciones posteriores.

La pieza en cuestión se encuentra entre las páginas 72 y 73 del diario, siendo una pieza manuscrita con apuntes y la firma del propio Barrera con la fecha apuntada a mano, tal y como aparece en la figura 4.

La pieza posiblemente está escrita para que se interprete en un ámbito doméstico, dándole señas al lector de cómo hacerlo, incluyendo la bandurria junto al tenor y al piano, que apunta Barrera «*transcripción de las guitarras*», abriendo una



Fig. 4: Firma de Barrera con la fecha de la composición 14-VII-1920. *El Pueblo Manchego*, número extraordinario, 15-VIII-1920, p. 73.

¹³ *El Pueblo manchego*, número extraordinario, 15-VIII-1920, p. 100.

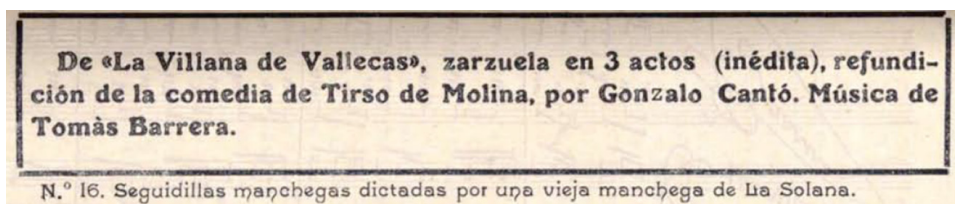


Fig. 5: Título de la pieza. *El Pueblo Manchego*, número extraordinario, 15-VIII-1920, p. 72.

interpretación alternativa. Junto al retrato de Tomás Barrera aparece el título de la zarzuela, señalando datos de gran interés hasta el momento desconocidos, como el nombre del libretista, Gonzalo Cantó, natural de Alcoy y colaborador habitual del compositor.

Además del nombre del libretista apunta a que la zarzuela estaba articulada en tres actos, aún inédita en ese momento, aunque se desconoce la fecha de su estreno (Peidró, 2015a: 153). También se especifica la procedencia del texto, siendo el original de una comedia de Tirso de Molina, adaptada por Cantó. No obstante, el dato de más relevancia es el que añade Barrera como título a la pieza: «*Seguidillas manchegas dictadas por una vieja manchega de La Solana*». La importancia de este dato sitúa a Barrera como uno de los pioneros de este tipo de recuperación patrimonial junto a autores como Emilio Vega o José Subirá y que continuarían figuras como Pedro Echevarría Bravo a lo largo del siglo XX. También el amor por su tierra proporciona a Barrera un valor añadido por copiar unas seguidillas propias de su población natal. En cuanto a la letra se aporta una pequeña parte, con repeticiones típicas de las seguidillas:

*Seguidillas manchegas
van por tu calle
Van por tu calle niña,
van por tu calle
Y como van corridas
no hay quien las baile
No hay quien las baile niña,
no hay quien las baile, ya, ¡yay!
Seguidillas manchegas
van por tu calle.*

La letra comparte las características de las seguidillas manchegas, con una reiteración de las frases, con una estructura estrófica heterométrica que combina versos heptasílabos y pentasílabos con rima femenina, finalizando con el estribillo

quebrado, típico de las seguidillas. La muestra más antigua conservada del texto data de 1929, documentada por Eusebio Vasco en su *Treinta Mil Cantares Populares*.

En pos de proporcionar una comparativa con elementos recopilados del folclore popular se han hallado tres ejemplos en el Fondo de Música Tradicional del CSIC que se asemejan en la letra y en el ritmo, siendo ejemplos posteriores a éste, de 1920. Entre 1944 y 1960 la Sección de Folklore del IEM promovió 65 Misiones y 62 Concursos con tal de completar el *Cancionero Popular*. La diferencia entre ambas es que las Misiones se asignaban bajo contrato y normativa específica, los Concursos eran convocatorias abiertas (Navarro, 2018).

Estas recopilaciones incluyen una transcripción dictada que no tiene en cuenta los elementos modales de esta tipología de folklore, así como datos de los informantes y extractos de otras letras formantes de la pieza.

El más antiguo de los tres ejemplos es de 1946, correspondiente al Concurso 11 (Ros-Fábregas y Hernández, s.a.) y recopilado por Pedro Echevarría a un informante de Tomelloso (Fig. 6).

La siguiente pieza similar encontrada es la correspondiente a la Misión M18 (Sanabria, s.a.) de 1947 recopiladas por Bonifacio Gil (Fig. 7). En estas se recoge una introducción a cargo de la guitarra, muy similar al ejemplo de Barrera y se incluye la segunda letra, así como una repetición. En este caso el informante era de Valdepeñas. Tanto este ejemplo como el anterior constituyen los más cercanos a La Solana, población donde reside la informante de la pieza de Tomás Barrera. Por tanto, la pieza, muy posiblemente, pertenece al Campo de Montiel y alrededores.

El último ejemplo es también de Pedro Echevarría, en concreto del Concurso C38 (Navarro, s.a.) del año 1949. En este caso es el ejemplo más alejado de La Solana siendo el informante de Alcaráz (Albacete) población que colida con el Campo de Montiel, cantándola porque se la oyó a otros compañeros durante las labores de trabajo. En este caso la letra se corresponde con la aportada por Barrera (Fig. 8).

Hay otros ejemplos semejantes con variaciones en la letra, aunque musicalmente se trata de la misma pieza. Este es el caso de la pieza 297 de la Misión M02 (Guerrand, s.a.) de 1944, recopilada por Manuel García Matos en Madrid (Fig. 9).

Estos ejemplos muestran una métrica similar, con una melodía vocal muy parecida cambiando el tono en cada una de ellas, contando con ejemplos en *Do*, *Sol* (con bemoles) y *Re*. En el caso de la pieza de Barrera presenta una armadura con un sostenido, aunque el centro tonal es la nota *Sol*, pudiendo atribuirse la tonalidad a *Sol Mayor*. Barrera basa su pieza en un acompañamiento dinámico a cargo del piano y la bandurria que acompañan al tenor, cuya línea melódica va por grados

4^{to} po de Seguidillas "Como lo dijo" = Manchegas
(Copistas y Banduristas)

vi - das - van - por - tu - ca - lle - co - mo - van - tan - co - vi - das - no - hay - qui - en - las - ba -

co - mo - van - tan - co - vi - das - no - hay - qui - en - las - ba -

la - mu - je - y - la - cuer - da - de - la - gu - ta - ra - es - me - na - ter - ta -

len - to - po - va - tem - pla - ra - es - me - na - ter - ta -

di - jo - u - no - que es - ta - ba a - ran - do - en - su - cor - ti -

Otras Letras = Cuatro Palmas le pujan a la "burra" como son de la cola No le hacen postica (al Estribillo)

Un cañador cazando
Carabos entiendo
y a mi cosa llevaba
Zochos los cayeron.
(al Estribillo)

Estribillo
Noalgame dio del dicho
Dijo una niña
Venanto de cuenta una alma
cuando supiera
(Al Estribillo)

Qui quiere que te traiga
De contrito
Como no han patatas,
i no hay otra cosa!
(al Estribillo)

Opista "Manchegas" fue en di da da por el "botero"
Nunca el botero de 65 años, natural de
Toledo (G-Bat) con ve de a en dicho a plaza.
Dice los de a en el centro, y dice to da cuan -
do oteba de teta da en su "botero" futo y re -
corra al 2 Mayo de 1946. Opista "botero" futo
el futo en la Banda Municipal de Música.

Fig. 6: Pieza 3, Concurso C11 (1946).

[illegible]

Fig. 7: Pieza 4, Misión M18 (1947).

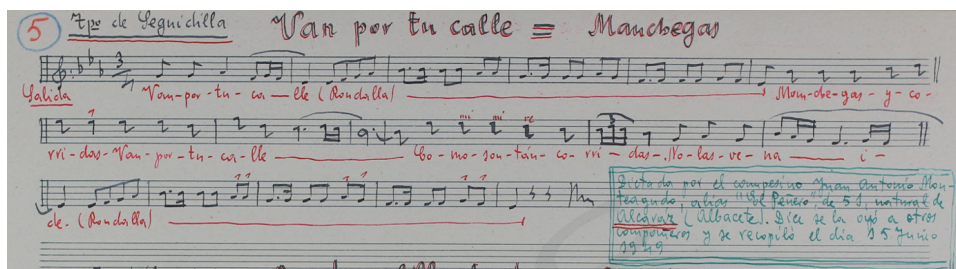


Fig. 8: Pieza 5, Concuso C38 (1949).



Fig. 9: Transcripción realizada por Maya Gerrand de la pieza M02-297 (1944).

conjuntos y se basa en la repetición de una misma nota (*Re*), síntoma de que busca que se entienda la letra.

La parte intermedia de la pieza cambia de tonalidad a una especie de *Mi* mayor, aunque sin cambiar de tonalidad, únicamente incluyendo el *Sol*, *Do* y *Re* sostenidos. No obstante, se observan atributos modales, puesto que la inclusión de estas notas no es simultánea salvo en algunos compases concretos (cc. 10-12), sino que se alternan y se incluyen notas ajenas a la tonalidad como el *La* sostenido.

Barrera también incluye una entrada tética, tanto en el acompañamiento como en la melodía, que recuerda al ejemplo M02-297, rompiendo la dinámica clásica y aportando un aire más cercano a la música popular. Asimismo, la inclusión de articulaciones tanto en el acompañamiento como en el tenor denota una intención lírica, puesto que se incluyen en los finales melódicos, insistiendo en la célula melódica que se repite en los compases 14 a 16 y 22 a 24.

Si reparamos en la estructura de la pieza, esta se divide en un estribillo que se repite (Seguidillas manchegas van por tu calle) y una copla (y cómo van corridas no hay quien las baile). Ambas repiten la letra en algún momento de la pieza, habitual en la seguidilla, no repitiendo la línea melódica. No obstante, la bandurria y el piano pueden dividirse en tres secciones, una introducción de cuatro compases que se repite dos veces hasta el compás 8, dando paso en el compás 9 a la siguiente melodía, con una especie de puente o unión entre secciones, tras esto hay una serie melódica repetida entre los compases 10 al 16 y del 17 al 24. Esta fórmula es prácticamente

la misma, con algunas variaciones en el piano, finalizando con un compás inacabado que sugiere la repetición *da capo* de la pieza, algo muy habitual en la seguidilla.

En la siguiente imagen (Fig. 10), se establece una comparativa de todas las seguidillas, donde el primer pentagrama se corresponde con la seguidilla de Tomás Barrera y el resto se muestran los ejemplos citados anteriormente en orden de aparición, es decir, el segundo pentagrama es la figura 6, el tercer pentagrama la figura 7, el cuarto pentagrama la figura 8 y el quinto pentagrama la figura 9. Para una mayor claridad en esta comparativa se han omitido las partes instrumentales y se ha ubicado el inicio de las piezas conforme al texto.

Tal y como se muestra en la figura 10, solo 2 de los ejemplos cuentan con un inicio similar a la seguidilla de Barrera, es decir, con una introducción que define lo que se canta, en este caso seguidillas. El segundo pentagrama coincide con ese estilo recitado que propone Barrera, mientras que el tercer pentagrama utiliza valores más rápido que se mueven por grados conjuntos en sentido primero circular y luego descendente en busca de la tónica.

El resto de las seguidillas, las ubicadas en los pentagramas cuatro y cinco, dan comienzo con la segunda frase, «*van por tu calle*», una frase que se repite en todos los ejemplos, en su mayoría tomando un sentido ascendente, a excepción del cuarto pentagrama, quizás por la rondalla que sigue a esta introducción. Asimismo, en la mayoría de los finales de frase se recurre a un adorno, en forma de semicorchea o tresillo de semicorchea que ornamenta la palabra “calle” o “baile” finalizando con una figura de mayor duración en todos los casos. En el caso de la seguidilla de Barrera una corchea sube ligeramente al final de las frases, huyendo de la tónica, elemento que es único en esta seguidilla, puesto que el resto terminan en la tónica.

Volviendo al elemento recitado, en todos los ejemplos se sitúa este elemento, aunque en diferentes momentos. En el caso del primer y segundo pentagrama está al inicio, continuando el segundo pentagrama con un inicio similar en todas sus frases. En el caso del tercer pentagrama, surge de manera paulatina, imponiéndose definitivamente en la última frase «*como van tan corridas...*». Por su parte el cuarto pentagrama lo utiliza en grupos de tres notas como máximo, mientras que el quinto pentagrama lo usa en la segunda frase «*Seguidillas boleras*» y en la última «*como van tan ligeras...*».

Es interesante señalar que la letra sufre ligeras modificaciones, pero mantiene su esencia en todos los ejemplos, además de que la medida y el compás utiliza coincide en todos los ejemplos, con mínimos cambios de compás en el caso del quinto pentagrama, posiblemente por obra del transcriptor. Destaca por su parte el comienzo acéfalo de todos los ejemplos salvo el cuarto pentagrama, escrito a tiempo. Quizás, el elemento más diferenciador entre ellas sea la tonalidad, puesto que

Se-gui-di-las man-che-gas van por tu ca-lle... van por tu ca-lle...

Se-gui-di-las co-rri-das van por tu ca-lle co-mo van tan co-rri-das no hay quien las bai-le co-mo van tan co-

Se-gui-di-yas man-che-gas Van por tu ca-ye Van por tu ca-ye, van por tu ca-ye...

Instrumental

Van por tu ca-lle... Van por tu ca-lle...

ni-fla van por tu ca-lle y co-mo van co-rri-das no hay quien las bai-le...

rri-das no hay quien las bai-le...

Co-mo van tan co-rrien-do no hay quien las bai-le...

Man-che-gas y co-rri-das Van por tu ca-lle Co-mo son tan co-rri-das No las ve...

Se-gui-di-las bo-le-ras Van por tu ca-lle Co-mo van tan li-ge-

no hay quien las bai-le ni-fla no hay quien las bai-le ya! se-gui-di-las man-che-gas van por tu ca-lle...

na-i de.

ras no hay quien las ha-ble.

Fig. 10: Partitura comparativa de todas las seguidillas. Elaboración propia.

en su mayoría están escritas en Re Mayor, salvo el primer pentagrama y el quinto, escritos en tonalidades vecinas a Re Mayor, Sol Mayor y Do Mayor. Sin embargo, el cuarto pentagrama, escrito en Mi bemol Mayor se aleja del resto de ejempls.

Por último, acerca de los orígenes de *La villana de Vallecas* podemos situarla en un plano anterior a 1917, donde Barrera cuenta en una entrevista a *El Pueblo*

Manchego que puso música a su primer texto, *La villana de Vallecas* y se lo mostró al maestro Chapí, convencido de la calidad de este. Ruperto Chapí quedó satisfecho con la obra y prometió estrenársela en uno de los teatros madrileños, pero ese estreno nunca se produjo y este fracaso provocaría una gran decepción en Barrera¹⁴. Quizás esto llevó a Barrera a incluir la pieza en el número extraordinario, solo tres años después de la entrevista.

3. CONCLUSIONES

La importancia de Tomás Barrera en el panorama musical manchego de finales del siglo XIX y principios del XX es obvia. Su faceta como compositor de zarzuelas, género de renombre en su localidad natal, La Solana se encuentra ampliamente abordada en la crítica del momento y ha llegado hasta nuestros días. Asimismo, su amor a su tierra pone de relieve su faceta como recuperador del folklore, utilizando en sus obras ritmos típicos del regionalismo manchego y que proporcionan un gran interés a su obra.

Por otro lado, la importancia de encontrar un manuscrito inédito del propio autor supone una recuperación patrimonial de gran importancia, sumado a la relevancia etnológica que conlleva la inclusión de música popular copiada por el propio Barrera. Este hecho supone un precedente para esta pieza, ya incluida en el Fondo de Música Tradicional del CSIC durante los años 40, pero que ahora toma un antecedente en 1920. Esta recuperación plantea una fase anterior de la etnomusicología en Castilla-La Mancha, donde los compositores también se preocupan por la difusión y recuperación de este patrimonio, siguiendo la estela propuesta por Francisco Asenjo Barbieri, compositor de zarzuelas y recuperador incansable.

La comparativa también arroja luz sobre la información que aportaban estas transcripciones, donde se echan en falta observaciones sobre el timbre e instrumentos utilizados, la afinación de la voz, la inclusión de ornamentaciones como melismas o giros melódicos, así como el carácter o intención de los cantores. También la clasificación de estas piezas va acorde a su género, no incluyendo anotaciones sobre en qué época del año se interpretaba salvo en contados ejemplos. Asimismo, la falta de contexto sobre cuando se escuchan estas melodías arroja aún más incógnitas que quedan por ser resueltas.

Por lo que respecta a los ejemplos mostrados, queda patente la similitud entre todas las piezas, con elementos coincidentes, tanto textuales como musicales, que muestran un género consagrado en la zona y de amplia difusión, ya que las

¹⁴ *El Pueblo manchego*, 08-III-1917, p.1.

diferencias percibidas son mínimas. Por ello, la unificación tanto rítmica como melódica entraña una expansión por la península de manera oral, con variaciones que modifican ligeramente la letra o la melodía, pero cuya matriz sigue intacta, pudiendo clasificarlas como la misma pieza en rasgos generales, pero recogida en áreas geográficas alejadas entre sí.

Asimismo, los datos de este estudio podrían ampliarse considerablemente en un futuro tras la publicación por parte de la UCLM y el CECM entre otros de un monográfico sobre este género musical.

FUENTES DOCUMENTALES Y BIBLIOGRAFÍA

Publicaciones Periódicas

El Pueblo Manchego, 19-VIII-1914.

El Pueblo manchego, 08-III-1917.

El Pueblo manchego, número extraordinario, 15-VIII-1920.

Lanza, 11-VI-1975.

Bibliografía

BARRERA, T. (1920): *El Pueblo Manchego*, número extraordinario (15-VIII-1920): 72.

BARRERA, T. (1929): *Canto a La Mancha*. Editorial Fuentes. Madrid.

CASTELLANOS, V. (2018): «El regionalismo musical Manchego» En F.J. Moya y P.R. Moya (eds.): *Pedro Echevarría Bravo: Músicas y Etnomusicología en La Mancha*: 59-82. Centro de Estudios del Campo de Montiel. Almedina.

GERRAND, M. (s.a.): “Seguidillas”. En E. Ros-Fábregas (ed.): *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*: <https://musicatradicional.eu/piece/18090> (Consultado el 07/11/2022).

GIMÉNEZ, F. (2012): «Partituras musicales en publicaciones periódicas españolas en el cambio de siglo XIX al XX». En B. Lolo y C.J. Gosálvez (ed.): 527-550. AEDOM Asociación Española de Documentación Musical: Universidad Autónoma de Madrid. Madrid.

GUILLÉN, J. (2018): «Las fuentes musicales de tradición oral en la provincia de Albacete: un enfoque desde la etnomusicología aplicada». En F.J. Moya y P.R. Moya (eds.): *Pedro Echevarría Bravo: Músicas y Etnomusicología en La Mancha*: 230-269. Centro de Estudios del Campo de Montiel. Almedina.

NAVARRO, E. (2018): «Pedro Echevarría Bravo y su relación con la actual institución Milà i Fontanals» En F.J. Moya y P.R. Moya (eds.): *Pedro Echevarría Bravo: Músicas y Etnomusicología en La Mancha*: 230-269. Centro de Estudios del Campo de Montiel. Almedina.

- NAVARRO, E. (s.a.): “Van por tu calle”. En E. Ros-Fábregas (ed.): *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*: <https://musicatradicional.eu/piece/14828> (Consultado el 07/11/2022).
- PEIDRÓ, O. (2015a). *El compositor castellano-manchego Tomás Barrera Saavedra*. Tesis doctoral. Universidad de Castilla-La Mancha. Repositorio TESEO
- PEIDRÓ, O. (2015b): «El compositor castellano-manchego Tomás Barrera Saavedra: 75 aniversario de una música callada». En P. Capdepón y J.J. Pastor (eds.): 197-230. Editorial Alpuerto. Madrid.
- PEIDRÓ, O. (2016): *Tomás Barrera: La zarzuela de la desmemoria*. Editorial Alpuerto. Madrid.
- ROS-FÁBREGAS, E. y HERNÁNDEZ, A.M. (s.a.): “Eso lo dijo”. En E. Ros-Fábregas (ed.): *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*: <https://musicatradicional.eu/piece/26125> (Consultado el 07/11/2022).
- SANABRIA, J. (s.a.): “Seguidillas manchegas”. En E. Ros-Fábregas (ed.): *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*: <https://musicatradicional.eu/piece/28100> (Consultado el 07/11/2022).
- TORRES, J. (1991): *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990): estudio crítico-bibliográfico. Repertorio general*. Instituto de bibliografía Musical. Madrid.
- VARGAS, M.B. (2012): *La música en la prensa española (1833-1874): fuentes y metodología. Estudio a través de las publicaciones periódicas de Granada*. Tesis doctoral. Universidad de Granada. Repositorio TESEO.
- VASCO, E. (1929): *Treinta Mil Cantares Populares*. Tomo I. Imprenta Mendoza. Valdepeñas.

ANEXO I

Seguidillas manchegas

De "La Villana de Vallecas", zarzuela en 3 actos (inédita)
Seguidillas dictadas por una vieja manchega de la Solana

Tomás Barrera

Tenor

Se - gui - di - llas man - che - gas van por tu

Bandurria

Piano

6

T. ca - lle van por tu ca - lle

Band.

Pno.

11

T. ni - ña van por tu ca - lle³ y co - mo van co - rri - das no hay quien las

Band.

Pno.

16

T. bai - le no hay quien las bai - le ni - ña no hay quien las bai - le ya³ ¡yay!

Band.

Pno.

21

T. se - gui - di - llas man - che - gas van por tu ca - lle

Band.

Pno.

8

REVISTA DE ESTUDIOS DEL CAMPO DE MONTIEL

2023

ISSN: 2172-2633
ISSN-e: 1989-595X



REVISTA DE ESTUDIOS DEL CAMPO DE MONTIEL



Redacción, correspondencia y servicio de intercambio

Centro de Estudios del Campo de Montiel - CECM
Plaza Mayor, 1 (Ayuntamiento)
13328 - Almedina
Ciudad Real, España
recm@cecampomontiel.es
www.cecampomontiel.es/recm/

Maquetación

Pedro R. Moya Maleno

Indización



© De la edición: CECM

© De los contenidos: los autores.



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

FICHA CATALOGRÁFICA

Revista de Estudios del Campo de Montiel /
Centro de Estudios del Campo de Montiel.- Vol. 8 (2023).-
Almedina: Centro de Estudios del Campo de Montiel, 2023.
Rev. estud. Campo Montiel // RECM
170 x 227 mm.
Bienal
ISSN electrónico: 1989-595X
ISSN papel: 2172-2633
ISSN-L:1989-595X
III. Centro de Estudios del Campo de Montiel
DOI Revista: 10.30823
Área de conocimiento: Miscelánea



Revista de Estudios del Campo de Montiel

Rev. estud. Campo Montiel // RECM

recm@cecampomontiel.es
www.cecampomontiel.es/recm

Dirección Científica

Dr. Pedro R. Moya Maleno

Coordinación Editorial

D. Fco. Javier Moya Maleno

Consejo Editorial

Dr. Álvaro Sánchez Climent, Arqueólogo, España
Dra. Carmen Pérez Peña, Universidad de Cádiz-INDESS, España
Dr. Daniel García Martínez, CECM / Universidad Complutense de Madrid, España
D. Esteban Jiménez González, CECM / Biblioteca Pública del Estado de Ciudad Real, España
Dr. Jesús Francisco Torres Martínez, Instituto Monte Bernorio de Estudios de la Antigüedad del Cantábrico (IMBEAC), España
Dr. José A. López Sánchez, Universidad de Cádiz-INDESS, España
Dr. Manuel Antonio Serrano de la Cruz Santos-Olmo, CECM / Universidad de Castilla-La Mancha, España
Dra. Mercedes Jimenez García, Universidad de Cádiz-INDESS, España

Consejo Asesor

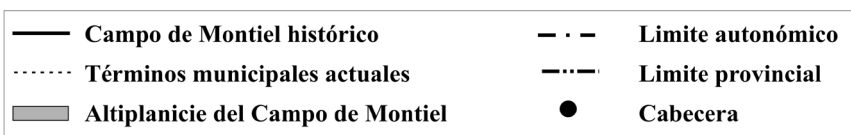
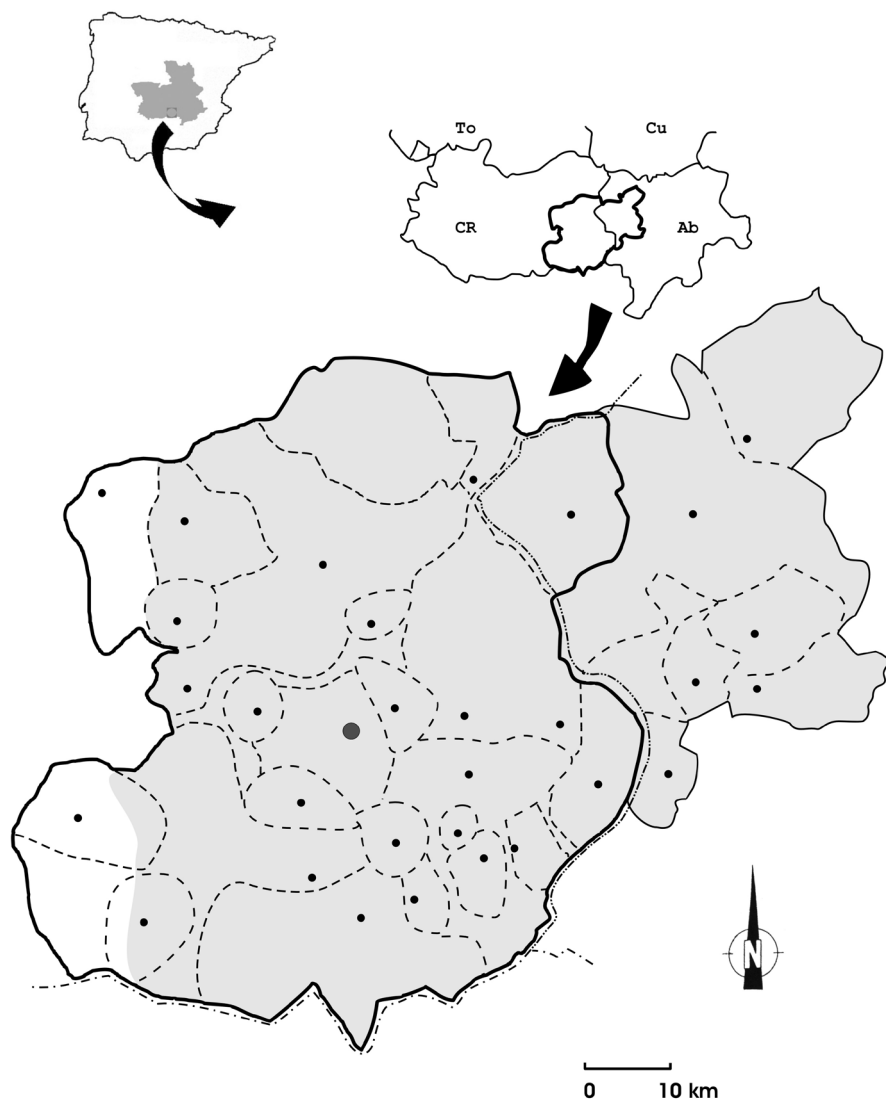
Dr. Alfredo Arcos Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha, España
Dra. Ángela Madrid Medina, CECEL-CSIC, España
Dr. Benito Navarrete Prieto, Universidad de Alcalá de Henares, España
Dra. Concepción Fidalgo Hijano, Universidad Autónoma de Madrid, España
Dra. Consolación González Casarrubios, Universidad Autónoma de Madrid (jubilada), España
Dr. Francisco Alfonso Valdivia Sevilla, Universidad de Sevilla, España
Dr. Francisco Cebrián Abellán, Universidad de Castilla-La Mancha
Dr. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, Estudios Superiores de El Escorial, España
Dr. Francisco Parra Luna, Universidad Complutense de Madrid (jubilado), España
Dr. Gonzalo Martínez García, Universidad de Córdoba, España
Dr. José Ignacio Ruiz Rodríguez, Universidad de Alcalá, España
Dr. José Manuel Pedrosa Bartolomé, Universidad de Alcalá de Henares (jubilado), España
Dr. Juan Antonio González Martín, Universidad Autónoma de Madrid, España
Dr. Juan José Pastor Comín, Universidad de Castilla-La Mancha, España
Dr. Manuel Luna Samperio, Universidad Católica San Antonio de Murcia, España
Dra. Marcela Cubillos Poblete, Universidad de Valparaíso, Chile
Dra. María Esther Almarcha Núñez-Herrador, Universidad de Castilla-La Mancha-CECLM, España
Dra. Rosario García Huerta, Universidad de Castilla-La Mancha, España

Índice

	<u>Págs.</u>
CONCEPCIÓN FERNÁNDEZ-PACHECO MOYA, JOSÉ MARIA REY BENAYAS y DIEGO GARCÍA DE JALÓN LASTRA: <i>Plan de restauración del sistema ripario en un paisaje agrícola mediterráneo (Campo de Montiel, España central)</i>	15-35
INMACULADA MARTÍNEZ AYORA: <i>«Seguidillas manchegas»: una composición de Tomás Barrera en la prensa</i>	37-55
MOISÉS GONZÁLEZ VÉLEZ: <i>Los molinos harineros hidráulicos del Arroyo de la Vega de Santa María (Torre de Juan Abad-Villamanrique, Ciudad Real)</i>	57-83
JAVIER CALAMARDO MURAT: <i>La antigua iglesia de Nuestra Señora de la Paz de Villanueva de la Fuente</i>	85-113
CARLOS FERNÁNDEZ-PACHECO SÁNCHEZ-GIL y CONCEPCIÓN MOYA GARCÍA: <i>La Solana en la guerra de las Alpujarras y la dispersión de los moriscos granadinos</i>	115-153
FRANCISCO JAVIER CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA: <i>El paisaje cultural del Campo de Montiel según las 'Relaciones Topográficas' de Felipe II</i>	155-157
CARLOS SÁNCHEZ MOLINA: <i>Casas, hogares y haciendas campesinas en territorio de la Orden de Santiago: Montiel a mediados del siglo XVIII</i>	179-236
MARÍA PILAR MESA CORONADO: <i>Membrilla a mediados del siglo XVIII. Una villa de la Orden de Santiago en el Catastro de Ensenada</i>	237-268
BERNARDO SEVILLANO MARTÍN: <i>Ruidera en el Diccionario de Miñano de 1827</i>	269-286
LUIS ÁNGEL GÓMEZ SANTOS: <i>La represión franquista hacia las mujeres en la comarca del Campo de Montiel (Ciudad Real) entre 1939 y 1945</i>	287-309

Summary

	<u>Pages</u>
CONCEPCIÓN FERNÁNDEZ-PACHECO MOYA, JOSÉ MARIA REY BENAYAS y DIEGO GARCÍA DE JALÓN LASTRA: <i>Planning Riparian Restoration in a Mediterranean Agricultural Landscape (Campo de Montiel, Central Spain)</i>	15-35
INMACULADA MARTÍNEZ AYORA: <i>“Manchegan Seguidillas”: A Composition by Tomás Barrera in the Press</i>	37-55
MOISÉS GONZÁLEZ VÉLEZ: <i>The Hydraulic Flour Mills of the Arroyo de la Vega de Santa María (Torre de Juan Abad-Villamanrique, Ciudad Real)</i>	57-83
JAVIER CALAMARDO MURAT: <i>The Ancient Parish Church of Our Lady of Peace in Villanueva de la Fuente</i>	85-113
CARLOS FERNÁNDEZ-PACHECO SÁNCHEZ-GIL y CONCEPCIÓN MOYA GARCÍA: <i>The Solana in the War of the Alpujarras and the Dispersion of the Granadan Moriscos</i>	115-153
FRANCISCO JAVIER CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA: <i>The Cultural Landscape of Campo de Montiel according to the ‘Topographic Relations’ of Philip II</i>	155-157
CARLOS SÁNCHEZ MOLINA: <i>Houses, Households and Peasant Farm in Territory in the Order of Santiago: Montiel in the Mid-Eighteenth Century</i>	179-236
MARÍA PILAR MESA CORONADO: <i>Membrilla in the mid-18th Century. A Town of the Order of Santiago in the Cadastre of Ensenada</i>	237-268
BERNARDO SEVILLANO MARTÍN: <i>Ruidera in Miñano’s Dictionary of 1827</i>	269-286
LUIS ÁNGEL GÓMEZ SANTOS: <i>Francoist Repression of Women in the Region of Campo de Montiel (Ciudad Real) between 1939 and 1945</i>	287-309



Normas de publicación

PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

- A. Las publicaciones en la *RECM*, relacionadas con la temática de la revista, serán de dos tipos:
- 1) **Artículos:** El tamaño de los artículos no superará las 25 páginas en A4 (imágenes y bibliografía incluida) o las 10.000 palabras (sin bibliografía).
 - 2) **Reseñas/Recensiones/Crónicas:** El tamaño de las Reseñas/Recensiones/Crónicas no superará las 10 páginas en A4 (imágenes y bibliografía incluida) o las 3.500 palabras (sin bibliografía).
- B. Los autores deberán registrarse como autores en la plataforma web OJS de la *RECM* (<http://cecampomontiel.es/recm/index.php/RECM/information/authors>) y enviar una copia de un original no publicado en formato Microsoft Word (*.DOC), así como las imágenes, gráficos, etc. Para asegurar que el proceso se ha iniciado, por favor, contacte también con la *RECM* directamente a través de correo electrónico (recm@cecampomontiel.es) y confirme su intención de publicar.
- C. La *RECM* cuenta con un Sistema de Arbitraje. Los artículos se remiten a especialistas en la materia, quienes los evalúan de forma anónima sin conocer la autoría de los mismos. Las correcciones y sugerencias emitidas deberán ser tomadas en cuenta por el autor o estará obligado a argumentar con criterios científicos la no inclusión de las mismas para aceptar la publicación del artículo.

FORMATO

1. TÍTULO:

- a) El título irá centrado, en Times New Roman 12 negrita, (no todo en mayúsculas).
- b) Se facilitará una traducción del título del artículo en inglés.

2. AUTOR/ES:

A continuación irá el nombre del autor/es debidamente identificado:

- √ la filiación institucional o como “Investigador Independiente” (+estudios)
- √ el número de identificación de investigadores ORCID, de autores ISNI u otro similar.
- √ la dirección de contacto (web o correo postal o electrónico) que se desee que aparezca.

Estará alineado a la derecha, en Times New Roman 12.

3. RESUMEN:

- a) Será obligatorio realizar un resumen en castellano y otro en inglés/francés con sus palabras clave correspondientes.
- b) Cada Resumen no sobrepasará las 120 palabras y las Palabras Clave constarán de 3 a 6 términos (separados por comas).
- c) El resumen irá en Times New Roman 10 cursiva.

4. CUERPO:

- a) El cuerpo del artículo irá en Times New Roman 11, con interlineado sencillo.
- b) Los epígrafes irán alineados a la izquierda, en mayúsculas y negrita.
- c) Las citas textuales deberán presentarse según el apartado 6º (*Citas textuales*).
- d) Las citas en texto seguirán el siguiente modelo:

-Un solo autor: (Apellido, 1998: 100-105)

-Dos autores: (Apellido Autor1 y Apellido Autor2, 1998: 100-105)

-Tres o más autores: (Apellido Autor1 *et al.*, 1998: 100-105)

-Si se incluye más de una cita dentro del mismo paréntesis, se separará de la anterior por punto y coma. Irán en orden cronológico, excepto cuando un autor tenga varios títulos.

e) Todas y cada una de las entradas del inventario final de bibliografía deben ser citadas en el desarrollo del texto. Si no es mencionada de una forma u otra debe ser retirada de dicho listado.

f) Se recomienda no utilizar notas a pie de página, pero son especialmente útiles para indicar webs y referencias a documentación de archivo.

5. IMÁGENES / TABLAS / GRÁFICAS:

- a) Salvo excepciones razonadas, el número de figuras, tablas o gráficas no deben ser más de 10 por artículo.
- b) En el texto deberá aparecer una llamada a la figura/ tabla/ gráfica correspondiente.
Ejemplo: ** (Fig. 1).**
- c) A efectos de colocar cada figura o cuadro en su sitio, habrá una indicación en el lugar donde ésta deba ser insertada. La indicación irá en mayúsculas y entre corchetes:
Ejemplo: [FIGURA 3]
- d) Cada imagen/gráfico irá guardada en un archivo de imagen independiente, a 300 ppp como mínimo.
- e) Las tablas pueden ir en archivos de imagen pero se recomienda que también se envíen en formatos Word o Excel manipulables por si hubiera que adaptarlos a la revista.

6. CITAS TEXTUALES:

- a) Citas de menos de tres líneas: entrecomilladas («comillas españolas»), en cursiva y en el mismo tamaño y tipo de fuente que el cuerpo de texto, debidamente referenciadas según las citas bibliográficas.
- b) Citas de más de tres líneas: en párrafo independiente, entrecomillado («comillas españolas») y en cursiva, debidamente referenciadas.

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS / ARCHIVOS / HEMEROTECA / WEBS:

Para las referencias bibliográficas (al final) se seguirán los siguientes modelos:

- **Archivos:**

Nombre del Archivo, *Sección*., fol. X. (Completa la primera vez que se cite. En las sucesivas, acortar con iniciales).

Ej.: Archivo Histórico Nacional, *Órdenes Militares*, Exp. 1483.

- **Libros:**

APELLIDO1, N.; APELLIDO2, N. y APELLIDO3, N. (1998): *Título*. Editorial. Lugar de edición.

Ej.: BENTHAM, J. (1989): *El Panóptico*. Ediciones La Piqueta. Madrid.

- **Artículos de revistas:**

APELLIDO1, N.; APELLIDO2, N. y APELLIDO3, N. (1998): “Título del artículo”. *Revista*, 0(0): 100-105. [Editorial. Lugar de edición. DOI si se saben]

Ej.: BENÍTEZ DE LUGO, L.; ÁLVAREZ, H.J.; FERNÁNDEZ, J.L.; MATA, E.; MORALEDA, J.; SÁNCHEZ, J. y RODRÍGUEZ, J. (2012): “Estudio arqueológico en la Vía de los Vasos de Vicarello A Gades Romam, entre las estaciones de Mariana y Mentesa (Puebla del Príncipe, Villanueva de la Fuente, Ciudad Real)”. *Archivo Español de Arqueología*, 85: 101-108. CSIC. Madrid. DOI: <https://doi.org/10.3989/aespa.085.012.006>

- **Capítulos de libros:**

APELLIDO1, N.; APELLIDO2, N. y APELLIDO3, N. (1998): “Título del capítulo”. En N. Apellido4, N. Apellido5 y N. Apellido6 (ed.): *Título del libro*: 100-105. Editorial. Lugar de edición.

Ej.: SERRANO DE LA CRUZ, M.A. (2012b): “El paisaje rural del Campo de Montiel (Ciudad Real): influencia y herencia cultural de los aprovechamientos ganaderos tradicionales”. En R. Baena *et al.* (coords.): *Investigando en Rural*: 561-569. Ulzama Ediciones. Navarra.

- **Publicaciones electrónicas:**

Se tratará igual que una revista pero al final se pondrá la dirección web, seguida de la fecha de lectura del documento:

APELLIDO1, N. (1998): “Título”. *Revista*, nº [si es revista]. www.infantes.org (acceso: 1-XII-2000).

Ej.: Instituto de Estudios Turísticos (IET) (2012): www.iet.tourspain.es (acceso: 11-V-2012).

Para más información o dudas, no dude en contactar con la RECM: recm@cecampomontiel.es

Índice

	Págs.
CONCEPCIÓN FERNÁNDEZ-PACHECO MOYA, JOSÉ MARIA REY BENAYAS y DIEGO GARCÍA DE JALÓN LASTRA: <i>Plan de restauración del sistema ripario en un paisaje agrícola mediterráneo (Campo de Montiel, España central)</i>	15
INMACULADA MARTÍNEZ AYORA: «Seguidillas manchegas»: una composición de Tomás Barrera en la prensa.....	37
MOISÉS GONZÁLEZ VÉLEZ: <i>Los molinos harineros hidráulicos del Arroyo de la Vega de Santa María (Torre de Juan Abad-Villamanrique, Ciudad Real)</i>	57
JAVIER CALAMARDO MURAT: <i>La antigua iglesia de Nuestra Señora de la Paz de Villanueva de la Fuente</i>	85
CARLOS FERNÁNDEZ-PACHECO SÁNCHEZ-GIL y CONCEPCIÓN MOYA GARCÍA: <i>La Solana en la guerra de las Alpujarras y la dispersión de los moriscos granadinos</i>	115
FRANCISCO JAVIER CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA: <i>El paisaje cultural del Campo de Montiel según las 'Relaciones Topográficas' de Felipe II</i>	155
CARLOS SÁNCHEZ MOLINA: <i>Casas, hogares y haciendas campesinas en territorio de la Orden de Santiago: Montiel a mediados del siglo XVIII</i>	179
MARÍA PILAR MESA CORONADO: <i>Membrilla a mediados del siglo XVIII. Una villa de la Orden de Santiago en el Catastro de Ensenada</i>	237
BERNARDO SEVILLANO MARTÍN: <i>Ruidera en el Diccionario de Miñano de 1827</i>	269
LUIS ÁNGEL GÓMEZ SANTOS: <i>La represión franquista hacia las mujeres en la comarca del Campo de Montiel (Ciudad Real) entre 1939 y 1945</i>	287
NORMAS DE PUBLICACIÓN	311

ISSN-e 1989-595X



2023

ISSN: 2172-2633
ISSN-e: 1989-595X