

La obra musical de Pedro Echevarría: clasificación, descripción e inspiración

Fco. JAVIER MOYA MALENO

IES Almunia (Jerez de la Frontera)
Centro de Estudios del Campo de Montiel
fcojaviermoya@hotmail.com

Recibido: 26-XI-2016
Aceptado: 17-XI-2017

RESUMEN

A pesar de que, en la última década y media, los trabajos e investigaciones en los que aparece Pedro Echevarría Bravo han aumentado considerablemente, su faceta de compositor apenas ha sido estudiada; el conocimiento que teníamos de su creación musical casi no pasaba de listados incompletos de obras y hasta ahora nadie se había parado a estudiar sus partituras ni a realizar un estudio global de su corpus compositivo. En este artículo se va a intentar arrojar luz sobre este aspecto del poliédrico burgalés mediante la clasificación de sus obras y la descripción y análisis de algunas de ellas. Del mismo modo, se ofrecerán datos sobre los motivos que las inspiraron, las personas con las que colaboró para crearlas, así como su posición y relevancia dentro del contexto musical en las que aparecieron.

PALABRAS CLAVE: Pedro Echevarría Bravo, Composición, Música española del siglo XX, Música popular.

[en] Pedro Echevarría's Musical Works: Classification, Description and Inspiration

ABSTRACT

In the last 15 years, works and researches in which Pedro Echevarría appears have considerably risen, but his music composer side has scarcely been studied. The knowledge we had got on his musical creations almost does not move from uncompleted lists and, till this moment, nobody had paused for studying his scores neither make a global research of his corpus of compositions. In this essay I'm going to try to cast light onto this aspect of the polyhedronic musician through the classification of his works and the description and analysis of some of them. Similarly, information about what or who inspired them, collaborators and their position and relevance within the musical context in which they appeared will be provided.

KEYWORDS: *Pedro Echevarría Bravo, Composition, XXth Century Spanish music, Popular Music.*

1. INTRODUCCIÓN

Pedro Echevarría Bravo (Villalmanzo, Burgos, 1905 - Madrid, 1990), más allá de su trabajo como folklorista o director de banda, fue compositor de medio centenar de obras musicales que no han sido estudiadas o son, directamente, desconocidas. La mayoría son composiciones para banda de música pero también las hay para piano y voz o distintos tipos de coro. Los géneros y estilos, casi siempre en el espectro de lo popular, como se podrá apreciar, son un repaso de buena parte de la música de la primera parte del siglo XX.

Los últimos estudios en los que aparece la figura de Pedro Echevarría Bravo (Ayala, 2014; Cancela, 2015; Castellanos, 2002, 2005, 2015; Navarro, 2014) han revelado con magisterio musicológico su trabajo al frente de varias bandas de música y como recopilador y estudioso del folklore. Entre ellos, el artículo que profundiza más en su faceta compositiva es *Don Pedro Echevarría de la Mancha* (Castellanos, 2015), en el que algunas de sus composiciones son clasificadas y descritas, pero hasta el día de hoy no existía un trabajo que realizara un estudio de sus partituras ni una revisión integral de su obra musical, que, de esta manera, es conocida de una forma incompleta y superficial.

En parte, esto es motivado por el difícil acceso a sus composiciones y la escasez de fuentes primarias. Prácticamente no se publicó nada de su corpus compositivo; lo único que hemos encontrado editado han sido tres piezas en la Editorial *Erviti*. Por otro lado, existen pocos archivos públicos que conserven sus creaciones y no todos los privados que las contienen facilitan el acceso. Así, actualmente, es imposible conocer el número exacto de obras que compuso Pedro Echevarría, pues no siempre las registraba¹ y según se investiga siguen apareciendo nuevas piezas; hay algunas cuya autoría es discutida y también títulos de los que se piensa que no llegaron a pasar de meras ideas e intenciones. En cualquier caso, su producción rondaría el medio centenar de creaciones, por lo que no se puede considerar un compositor demasiado prolífico; esto se debe a que la mayor parte de su labor estuvo centrada en la dirección de bandas, la recopilación de folklore, la investigación del cancionero de los peregrinos del Camino de Santiago y en la difusión de estos trabajos por medio de conferencias².

¹ En la SGAE solo registró parte de sus composiciones y no hay nada en el Registro de la Propiedad Intelectual entre 1936 y 1941 (Pérez, 2002), periodo en el que sabemos a ciencia cierta que compuso obras.

² También dedicó algunos periodos de su vida a la militancia y defensa del Cuerpo de Directores de Música

Para realizar este trabajo se han consultado archivos en diferentes bandas de música, bibliotecas, grabaciones privadas, programas de actuaciones y multitud de información sobre su obra dispersa en los prólogos de sus libros, en noticias de prensa o en escritos y folletos que él mismo distribuía para la venta y promoción de su obra³. No obstante, es necesario remarcar que son muchas las fuentes que faltan por estudiar, por tanto se puede considerar que este trabajo está en proceso y que se habrá de completar en el futuro.

2. FORMACIÓN MUSICAL E INFLUENCIAS

La mayor parte de la actividad compositiva de Echevarría se dio en la primera mitad del siglo XX, una época, convulsa en lo social y cultural durante periodos muy diferentes de la historia de España –II República, Guerra y Posguerra–. Tal y como afirma Casares (1987: 267) la uniformidad previa existente en el panorama musical se transforma en complejidad y atomización estilística; así, el conocer algo sobre las influencias y la formación musical que le permitieron ser compositor dentro de este contexto variado y rico nos ayudará a valorar mejor su obra.

Desde su infancia mostró aptitudes para la música, que serían desarrolladas desde los diez años estudiando piano y solfeo (Suárez, 2007: 26). En 1919, Echevarría, en un momento en el que el regeneracionismo musical que comenzó a principios del siglo XX se hacía más evidente, ingresó en el Monasterio de Aránzazu (Oñate, Guipúzcoa), donde los nuevos idearios no llegarían con la misma fuerza que a ambientes laicos. Allí cursó Humanidades, Filosofía y Letras, disciplinas que le dotaron de una gran base cultural, de la que haría gala en sus futuros trabajos, y el espíritu humanista imprescindible para su continua búsqueda del conocimiento⁴. Pero también en el monasterio franciscano obtuvo una sólida formación musical, estudiando órgano de mano del P. Juan José Natividad Garmendia (1883-1954), notable organista y fecundo compositor perteneciente a la escuela de Vega de Madrid y, sobre todo, el P. José María Arregui, formado como compositor en la *Escuela Internacional Burgés* de Barcelona, con quien estudió teoría musical, solfeo, piano –donde destacó–, Harmonía y Composición.

Civiles, a la promoción y organización de actividades culturales o a escribir artículos periodísticos.

³ También es posible encontrar recortes de prensa y algunos documentos sobre composiciones del de Villalmanzo en una red de blogs, de carácter científico y con todo tipo de temáticas, creados por M. L. Echevarría Martínez, con matriz en www.aldonzafolk.blogspot.com.es.

⁴ Agradezco al Padre Franciscano Joseba Etxeberria, encargado del archivo del Convento de Aránzazu, toda la información proporcionada en comunicación personal con él (10-XII-2012). Los datos, de carácter oficial, que ha proporcionado sobre la entrada de Echevarría en Aránzazu difieren de otras fuentes que afirman que ingresó en 1915 (López, 2005; Castellanos, 2015) o 1917 (Signo, 1962).

Por distintos motivos, la figura del Padre Arregui sería fundamental para el futuro del joven Echevarría: por un lado es obvia la influencia como responsable directo de su formación musical; no solo le transmitió su concepción de la música religiosa dentro del estilo del *Motu Proprio*, en el que compondría sus primeras obras, sino que en sus clases incluía el estudio y la interpretación de los cantos populares de España⁵, lo que acrecentó el interés por la música de tradición oral que acompañaría al de Villalmanzo el resto de su vida. En segundo lugar, fundó y dirigió la *Schola Cantorum* del convento, a la que elevó a cotas de reconocimiento nacional. En este grupo coral Pedro Echevarría realizó sus primeras “prácticas profesionales” en el mundo de la música, pues no solo participó como cantante, sino que para ella compuso en 1921 su primera obra, un *Salve Regina* para cuatro voces mixtas y órgano, que sería estrenado por la propia *Schola* tres años más tarde (Navarro, 2014: 50). Más importante aún es el hecho de que, sin haber cumplido la veintena, a la marcha del Padre Arregui en 1923⁶, fue designado durante tres años como sucesor suyo en el puesto de organista y, posiblemente, director de la imponente masa coral de la *Schola Cantorum* (Anónimo, 1955). Sin duda alguna, estas experiencias le resultarían determinantes en su decisión futura de vivir como director de bandas de música. Poco antes de abandonar este puesto sus cualidades musicales ya habían traspasado las puertas del monasterio pues en abril de 1926, una asociación de Álava, al describir en prensa su excursión a Aránzazu, relata cómo «Fray Pedro Echevarría hizo las delicias de los oyentes tocando magistralmente obras de su selecto repertorio» (Anónimo, 1926).

En 1926 decidió abandonar el monasterio de Aránzazu y dejar la vida religiosa, lo que conlleva el fin de su educación reglada. Posiblemente, para completar su formación le faltó ahondar estudiando en Madrid, Barcelona o París, como otros coetáneos suyos⁷, para así dar el paso al sinfonismo o dominar técnicas compositivas más complicadas o contemporáneas.

Tras marcharse de Aránzazu se estableció en Soria. La estancia de Echevarría en esta ciudad no había sido documentada y apenas se ha estudiado, pero la revisión de la prensa local muestra a las claras su permanencia, idas, venidas y su crecimiento como músico; allí se dio a conocer en recitales y veladas como com-

⁵ El propio maestro franciscano valoraba positivamente los cantos tradicionales, llegando a armonizar y escribir diversas melodías vascas y navarras para orfeón.

⁶ www.eresbil.com/fmi/xsl/Musikaste/esp/browserecord_compositor_aa.xsl;jsessionid=5FFBDEAE2B466B4844A26320A9228626?-lay=Musikastegeneral&ID_BIO1=EEARR006&-find=-find (acceso: 12-IV-2015).

⁷ Otros compositores como Facundo de la Viña, Arturo Dúo Vital, Antonio Guzmán Ricis, Jesús Arámbari y otros muchos compartieron con Echevarría la procedencia periférica, el trabajo en el mundo bandístico y el gusto por el folklore y la composición regionalista, pero los primeros pasaron en su periodo de aprendizaje por París u otros centros musicales importantes, lo que les llevó a un nivel compositivo que Echevarría no llegó a desarrollar.

positor, como intérprete de piano –en solitario o como acompañante– y dirigiendo diferentes tipos de coros. En estos años, Echevarría era consciente de la corriente de *wagnerismo* presente en España, que Casares (1987: 266) define como una de las fuerzas de restauración musical, tal y como se puede inferir de un pequeño comentario sobre el compositor alemán que realiza en una recensión de un concierto que presenció en Soria (Echevarría, 1927).

Entre 1927 y 1928 su vida en la ciudad castellana se vio interrumpida por el servicio militar, que realizó en el Regimiento Príncipe, en Oviedo. Allí, bajo la batuta del maestro Aurelio Gutiérrez, ingresó en su banda militar, aprendió a tocar la tuba y se familiariza con un conjunto instrumental y unas sonoridades muy diferentes a las que conocía en su vida anterior (Suárez, 2007). Un año más tarde, en abril de 1928, ya está licenciado y de vuelta en Soria. Tras su experiencia en el ejército decidió ingresar en la Banda Provincial Soriana, dirigida por Bernardo Ballenilla, su primera referencia en el mundo bandístico⁸, y es nombrado *Músico de 1ª* el 4 de junio (*Boletín Oficial de la Provincia de Soria*, 1928-67: 4). Sin embargo, no permaneció mucho tiempo, pues el primer día de agosto de ese año abandona esta formación (*Boletín Oficial de la Provincia de Soria*, 1928-103: 6), y Soria, para comenzar su etapa profesional como Organista y Maestro de Capilla en la Parroquia de Santa María, en Ateca (Zaragoza).

A partir de ese momento, ya no tuvo más maestros, su formación sería autodidacta. Leyó a Adolfo Salazar⁹, adalid de la *Generación de la República* y siguió descubriendo y estudiando música por su cuenta. Fue indudable la influencia que tuvo que ejercer Ángel Ortiz de Villajos, el gran renovador de la canción popular andaluza y española y uno de los impulsores en España de ritmos afroamericanos (Gutiérrez, 1993: 77s). También a lo largo de su vida admitió admirar a compositores religiosos como Nemesio Otaño, Gaspar de Arabaolaza Gorospe o Jesús Guridi (Echevarría, 1944). Más allá de este influjo religioso y popular –unas veces más directo y otras más tangencial–, sin que ello suponga una influencia musical directa, sino más bien admiración, nombra al “gran Strawinsky” (Anónimo, 1955), Cristóbal Halffter, Carmelo Bernaola, Xavier Montsalvatge, Mompou, o Luis de Pablo (en Signo, 1962) como músicos de su gusto. Del mismo modo, en entrevistas, defendió las vanguardias y la música de todo tipo de tendencias:

⁸ A Bernardo Ballenilla ya lo conocía antes de ir al servicio militar y encontrarse a Aurelio Gutiérrez. En esta primera etapa en Soria escribió algunos artículos en la prensa de la ciudad con recensiones de conciertos en los que declara su admiración por el director soriano (Echevarría, 1927).

⁹ Un antiguo amigo de Echevarría conserva los dos volúmenes de *Historia de España*, de Salazar, publicado en Espasa-Calpe, que el músico de Villalmanzo tenía y subrayaba para documentarse.

«Es conveniente ir a estructuras modernas, pero sin prejuicios. El dodecafonismo puede y debe usarse, como el jazz. Todas las escuelas son buenas y debe tomarse de cada tiempo lo mejor» (en Signo, 1962).

Aunque no hemos encontrado ningún texto que lo explicita, algunas creaciones de Echevarría muestran la influencia, aquí sí bien patente, de Falla y alguna de las innovaciones que trajo a la música española.

3. CRITERIOS DE CLASIFICACIÓN

La clasificación de la obra musical de Echevarría atiende al género, subgénero o estilo y a cuestiones de *estesis*, según la tripartición de Molino/Nattiez (Guzmán, 2016), como el público al que va dirigida o, principalmente, su función social. En este caso, se ha dividido en cuatro funciones: si la música tiene una finalidad religiosa, si es usada para bailar, si es utilizada de forma solemne como himno profano o marcha militar u otras funciones. Dentro del ámbito *estésico*, no sería demasiado esclarecedor realizar la división principal según el intérprete, pues, como veremos, gran parte de sus obras fueron objeto de arreglos para distintas formaciones. Igualmente, aunque en numerosas ocasiones nos faltan datos exactos, las informaciones de las que disponemos son suficientemente relevantes para permitirnos encuadrar la mayor parte de las composiciones de Pedro Echevarría dentro de las distintas etapas de su vida, y así completar una clasificación basada en el orden cronológico.

También es problemático atender a la dicotomía entre música popular y clásica; si ya de por sí sus límites pueden ser difusos, parte de la música de Echevarría y otros autores similares que rondaron mediados del siglo XX tiene su espacio natural en esta frontera. Por otro lado, resulta tentador clasificar la obra musical de Echevarría por su procedencia, pues la mayoría de sus obras musicales utilizan estructuras musicales preexistentes de carácter etnicitario, es decir, compone obras utilizando melodías, ritmos, formas, etc. fácilmente identificables con zonas geográficas o grupos humanos concretos. Unas veces lo hacía con verdadero espíritu regionalista, en las que existe una intención ideológica y una significación social y otras veces, simplemente, siguiendo las modas musicales de las épocas. Muchas de estas músicas, tal y como afirma Josep Martí (1996: 3), aunque

«no se consideran ni arcaicas ni rurales, que no pertenecen al club de las canciones anónimas, y que lejos de considerarse inmóviles y atemporales coquetean con los “mass media” [...] también cumplen la función de representar identidades colectivas, a pesar de que su uso trascienda a los grupos que representan. Son músicas claramente marcadas por su denominación de origen».

Pero esta línea divisoria, atendiendo a su “denominación de origen”, impone límites incómodos en parte del corpus compositivo de Echevarría, por lo que no puede ser utilizado como principal criterio de clasificación.

4. OBRAS MUSICALES

Para poder valorar por completo la obra musical de Pedro Echevarría es necesario presentar, en primera instancia, una tabla de base con todos los datos importantes de su producción (Tabla 1). Posteriormente, de acuerdo a los criterios señalados en el apartado previo, se procederá a clasificar, describir y, en algunos casos, analizar superficialmente la obra musical de Pedro Echevarría Bravo. Hay algunas composiciones que en diferentes fuentes son atribuidas de forma errónea, o cuando menos poco fundada, al músico de Villalmanzo. Éstas también están incluidas y se explican las causas que nos hacen dudar de su autoría.

4.1. MÚSICA RELIGIOSA

4.1.1. Vocal

4.1.1.1. *Salve Regina*¹⁰

Fue su primera composición seria, escrita cuando solo contaba con dieciséis años de edad y se formaba como músico y monje en el santuario de Aránzanu (Navarro, 2014: 50). Allí fue estrenada tres años más tarde por la *Schola Cantorum* del Santuario, el día 15 de agosto de 1924 (Castellanos, 2015: 184).

Está escrita para cuatro voces mixtas y órgano. Es de las pocas en su trayectoria que especifica indicaciones de *tempo* (negra = 56). Escrita, en su mayoría en lenguaje tonal (Si menor), y con una duración de 3'20" aproximadamente.



Fig. 1: *Incipit Salve Regina*. Elaboración propia partiendo de Ms. de Echevarría (vid. *infra*).

¹⁰ Partitura en Navarro (2014: 50). Las partituras del *Magnificat* y el *Te deum*, se pueden consultar en <http://pedroechevarriabravofraypedro.blogspot.com.es> (acceso: 9-VI-2014).

Nº	Título	Plantilla	Fecha de composición ¹¹	Fecha de estreno	Fuentes conservadas	Lugar de depósito	Dedicatario	Destinatario	Nº Registro SGAE
1	<i>Salve Regina</i>	Cuatro voces mixtas y órgano	1921	15-VIII-1924	Manuscrito	FPEB, APMILEM ¹²		Schola Cantorum de Aránzazu	
2	<i>Miserere</i>	Cinco voces mixtas	1921-1925	Daroca	Manuscrito			Schola Cantorum de Aránzazu	
3	<i>Te Deum</i>	Cinco voces mixtas	1921-1925		Manuscrito	FPEB, APMILEM		Schola Cantorum de Aránzazu	
4	<i>Magnificat</i>	Cinco voces mixtas	1921-1925		Manuscrito			Schola Cantorum de Aránzazu	
5	<i>Benidicta tu</i>	Cinco voces mixtas	1921-1925					Schola Cantorum de Aránzazu	
6	<i>¡Salve, Reina de los Cielos!</i>	Cinco voces mixtas	1921-1925		Manuscrito	FPEB, APMILEM		Schola Cantorum de Aránzazu	
7	<i>La Virgen de Aránzazu</i>	Cuatro voces mixtas	1921-1925					Schola Cantorum de Aránzazu	
8	<i>Himno a la Inmaculada Concepción</i>	Coro		9-XII-1926				Coro de señoritas de Soria	
9	<i>Novena de Pentecostés</i>	Dos voces y órgano	1929		Manuscrito	A. M. R. P. S. M. A.			
10	<i>Plegaria a la Virgen</i>	Dos voces	¿?-1942						
11	<i>Eladio Amorós</i>	Piano	1927-1928		Edición de partitura	Ed. Erviti	Eladio Amorós Cervigón		4.447.901

¹¹ No son muchas las obras en las que se conoce el año exacto de composición. Los años entre guiones, salvo en las *Canciones populares manchegas*, no indican que el proceso de composición se extendiera a lo largo de ese periodo, sino que pudo ser compuesta en cualquier momento durante el intervalo.

¹² Denominación creada por Ayala, I. M^a. (2014).

12	<i>Boga, boga marinela</i>		1928-1929								
13	<i>Miss Sevilla</i>	Piano, canto y corneta / Banda	1929		Edición de partitura	Ed. Erviti	A la simpática sevillana Carmen Ribas, reina de la belleza andaluza.			4.646.747	
14	<i>Una noche en el Maxim's</i>	Piano, voz y contracanto / Banda	1928-1932	25-VIII-1932 (V. banda)	Edición de partitura	Ed. Erviti	A mis queridos amigos Arturo Casanova y Arsenio Rubio.	Banda de S. Martín del Rey Aurelio		4.880.497	
15	<i>Los Kiti-bengos (Cutibengos)</i>	Banda / Piano y voz	1932-1935				Agrupación los Kuti-bengos	Banda de San Martín del Rey Aurelio		4.587.099 / (4.375.462)	
16	<i>La más guapina d'Asturies</i>	Banda / Piano y voz	14-IV-1934		CD 11 composiciones de P. Echevarría	Radio de Tomelloso / A. A. M. S. C. T.	A la encantadora señorita Oliva Ceñal, Miss Asturias 1934, con todo afecto	Banda de San Martín del Rey Aurelio		4.637.539	
17	<i>Diez canciones populares asturianas</i>	Piano y voz	1932-1935								
18	<i>Cantigas de Castilla</i>		1932-1935								
19	<i>Qué manía</i>		1932-1935							4.737.625 / 4.737.644	
20	<i>Mimosilla</i>	Banda	1935-1942					Banda de Tomelloso			
21	<i>José Augusto</i>	Banda	1935-1942					Banda de Tomelloso			
22	<i>¡No llores, Chaparrita!</i>	Banda / Piano y canto	1935-1942					Banda de Tomelloso		4.681.085	

23	Torbellino	Banda / Piano y canto	1935-1942						Banda de Tomelloso	
24	Himno a Tomelloso	Piano y voz / Banda	1935	10-IX-1935	Manuscrito / Guión y partituras	A. A. M. S. C. T.			Banda de Tomelloso	
25	La Entrada de Franco	Piano y voz / Banda	1937	19-V-1939				Francisco Franco	Banda de Tomelloso	
26	Pilarín López	Banda	1935-1942		CD 11 composiciones de P. Echevarría / Guión para banda impreso	Radio de Tomelloso / A. A. M. S. C. T.		Pilar López	Banda de Tomelloso	
27	Julita Olmedo	Banda	1935-1942					Julia Olmedo	Banda de Tomelloso	
28	El Pintor López Torres	Banda	1935-1942					Antonio López Torres	Banda de Tomelloso	
29	Manolito Parra	Banda	1935-1942					Manuel Parra	Banda de Tomelloso	
30	Verbenera	Banda / Canto y piano	1935-1942		CD 11 composiciones de P. Echevarría	Radio de Tomelloso			Banda de Tomelloso	
31	Muequita de Biscuit	Canto y piano / Banda	1938		Manuscrito	FPEB, APMLEIM			Banda de Tomelloso	
32	Así canta Castilla	Banda	1939		CD 11 composiciones de P. Echevarría	Radio de Tomelloso			Banda de Tomelloso	

33	Romance Castellano	Canto y piano	1935-1942							
34	Carmela la Gitana	Canto y piano	1935-1942							
35	Seis canciones populares	Canto y piano	1935-1942							
36	Casimira									4.317.361
37	(Mi) Flor pampera		1935-1942							4.516.064 / 4.642.227
38	Mi casita pampera	Canto y piano / Banda	1935-1942		CD 11 composiciones de P. Echevarría	Radio de Tomelloso	Banda de Tomelloso			
39	Recuerdo criollo		1935-1942							4.762.503
40	Vamos, niños al Sagrario	Canto ¿y piano?	1943							
41	Canciones populares manchegas	Canto y piano	1952-1956		Manuscrito	A. A. M. S. C. T.				
42	Por los campos de Montiel y Calatrava	Banda		1955			Banda de Santiago de Compostela		Amanecer en La Mancha 4.184.141 Fiesta Campestre 4.510.005 Camino del Pueblo 4.289.119	

43	Bajo mazas	Banda	1955			CD 11 composiciones de P. Echevarría / Guión para banda impreso Incompleto.	Radio de Tomelloso / A. A. M. S. C. T.		Banda de Santiago de Compostela	
44	Nuestra madrina	Banda	15-XII-1956	15-III-1957		Guión para banda manuscrito	A. A. M. S. C. T.	María Teresa G. Ballesteros.	Banda de Santiago de Compostela	4.628.994
45	Suspiros viñeses	Banda con violín	1956						Banda de Santiago de Compostela	
46	O Meu Miño		1953-1965							4.157.043
47	Mi pequeña tonadilla		1953-1965						Banda de Santiago de Compostela	4.157.863 / 4.157.029
48	Bo-Po- Man	Banda de Música	1955-1965			CD 11 composiciones de P. Echevarría	Radio de Tomelloso	Bodegas Populares Manchegas	Banda de Santiago de Compostela	4.269.542
49	Saetas sevillanas	Banda de Música	1955-1965			CD 11 composiciones de P. Echevarría	Radio de Tomelloso		Banda de Santiago de Compostela	
50	Villar Chao (O pintor dos nenos)	Banda de Música	1957 ca.			CD 11 composiciones de P. Echevarría	Radio de Tomelloso	José Ramón Villar Chao	Banda de Santiago de Compostela	

51	Camilo José Cella		1957?				CD 11 composiciones de P. Echevarría / Guión para banda impreso incompleto con anotaciones manuscritas	Radio de Tomelloso / A. A. M. S. C. T.	Camilo José Cella	Banda de Santiago de Compostela	408.201
52	Don Ramón de Trasalba	Banda de Música	13-VI-1959						Ramón Otero Pedrayo	Banda de Santiago de Compostela	4.818.044
53	Solera Artesana	Banda de Música	1960 ca.				CD 11 composiciones de P. Echevarría	Radio de Tomelloso		Banda de Santiago de Compostela	4.818.044
54	Una noche en Las Moyas		1965 o posterior								
55	Danza del ofrecimiento	Rondalla manchega??		1974 (Ed.)			Disco Por los caminos de Don Quijote			Rondalla Manchega de Alcázar de San Juan	35.248

Tabla 1: Listado cronológico de las composiciones de P. Echevarría. Elaboración propia.

Utiliza la antigua denominación, de larga tradición en España, de tiple y alto para designar a las voces de soprano y contralto, respectivamente. Son cuatro voces, pero en algunos momentos varias de ellas (alto, tenor y bajo) se desdoblan, lo cual refleja que está creada para un gran masa coral, como era la de Aránzazu, que llegó a tener ciento veinte cantantes (Signo, 1962).

Llama la atención la introducción de órgano en Re mayor, en la que usa notas pedales, acordes con quintas paralelas y, para incidir más en ese sabor medieval, utiliza una cadencia modal, que nos conduce al relativo menor, en el que se desarrolla el resto de la obra.

Al igual que la música religiosa de la Contrarreforma, este *Salve Regina*, contiene diversos tipos de texturas: pequeños fragmentos de contrapunto que no consiguen que la letra se quede demasiado emborronada entre los juegos de voces; otros fragmentos son absolutamente homofónicos, claramente en la línea de los corales luteranos de J. S. Bach. Es principalmente silábico, aunque cuenta con algunos melismas y neumas. Aunque el órgano se dedica principalmente a doblar a las voces, no está exento de diálogos y momentos en los que participa como una quinta voz.

De la misma época son una serie de pequeñas composiciones, también religiosas, de las que se sabe realmente poco. Comparten plantilla, cinco voces mixtas, pero no parecen formar una unidad, pues no guardan relación tonal ni temática. No entran dentro de las partes de la misa, quizás fueron escritos para momentos o celebraciones puntuales, o como ejercicios de estilo para clase de composición. Las añadimos a continuación.

4.1.1.2. *Miserere*

A cinco voces mixtas, con la indicación de que es un fabordón. No se ha encontrado partitura. Según documentación del propio Echevarría¹³, fue estrenada en la Basílica Parroquial de Daroca (Zaragoza) por un orfeón mixto creado por él.

4.1.1.3. *Te Deum*

Probablemente solo consta de una única página. También escrito a cinco voces mixtas y con la indicación “Fabordón”. Esta denominación no se corresponde con el fabordón medieval, en el que dos o tres voces se superponen al canto llano en intervalos de sexta y cuarta paralelos, sino con la acepción que tomó a partir del siglo XVII en la que el coro interviene brevemente en textura contrapuntística al final de cada versículo de la salmodia.

¹³ Publicada en <http://biografiapedroechevarria.blogspot.com.es> (acceso: 12-V-2014).

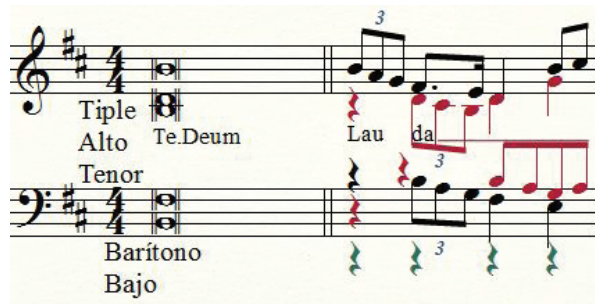


Fig. 2: *Incipit Te Deum*. Elaboración propia partiendo de Ms. de Echevarría (vid. supra).

4.1.1.4. *Magnificat*

Echevarría tan solo pone música a los dos primeros versos de esta oración mariana, no sabemos si no compuso más o el resto está perdido, pero las numerosas modulaciones concentradas en unos pocos compases me llevan a pensar que se trata de un ejercicio de estilo para sus clases de composición.



Fig. 3: *Incipit Magnificat*. Elaboración propia partiendo de Ms. de Echevarría (vid. supra).

4.1.1.5. *Benedicta tu*

Fabordón, a cinco voces mixtas. Con ésta, ya van tres composiciones dedicadas a la Virgen María y nos confirma lo que será una constante de la música religiosa de Echevarría, la importancia de los cantos marianos. Posiblemente esto es debido a que la devoción a la madre de Jesús, a principios del S. XX, vivió un repunte, produciéndose por doquier un afán de ver coronada canónicamente la imagen venerada en cada lugar (Simón, 2003: 58).

4.1.1.6. ¡Salve, Reina de los Cielos!

Es otro ejemplo de la producción mariana del de Villalmanzo. No sabemos nada más que el título y que también está compuesta para cinco voces mixtas.

4.1.1.7. La Virgen de Aránzazu

Señalado¹⁴ como un *Poema Lírico* a cuatro voces mixtas, es la obra musical más larga y compleja de su primera época religiosa. Que su obra más importante fuera dedicada a la advocación del santuario en el que vivía es algo bastante lógico, pero ya nos da una pista de por dónde van a ir los títulos y las intenciones de sus obras futuras. De momento no adelantaremos nada y esperamos a ver más ejemplos para formular una hipótesis.

Se puede afirmar, como ya atestigua Castellanos (2015: 184), que Echevarría, en estas siete obras religiosas de su primera época sigue el movimiento del *Motu Proprio*, una reforma de la música religiosa impulsada por Pío X por medio de la encíclica homónima en 1903, que pretendía eliminar de los cultos religiosos la influencia musical de géneros profanos y teatrales, la vuelta a la polifonía de Palestrina, al gregoriano y al órgano de Bach, sin desprestigiar el lenguaje moderno. No es raro, porque sus maestros en Aránzazu, José María Arregui y Natividad Garmendia, junto a otros destacados músicos vascos, fueron firmes defensores de este movimiento¹⁵ (Tena, 1994: 6).

4.1.1.8. Himno a la Inmaculada Concepción

Es la primera obra compuesta en Soria de la que tenemos noticia. Estrenado en esa ciudad el 9 de diciembre de 1926, durante un novenario en honor a la Inmaculada Concepción, patrona de las Hijas de María, probablemente en la Parroquia de Santa María la Mayor. En la prensa de la época se le denomina “Himno oficial”, por lo que debió ser un encargo de las religiosas o fue aceptado tras propuesta de Echevarría. El hecho de disponer de un coro de “señoritas [...] que carecen de conocimientos musicales” (Anónimo [X.], 1926), tan diferente del de Aránzazu, nos lleva a pensar que, tal y como ocurre en las siguientes composiciones, el *Motu Proprio* se diluye y el autor busca un estilo más popular en el que la dificultad de ejecución fuera menor que en sus primeras obras.

Tanto ésta como las tres obras siguientes se podrían clasificar como música religioso-popular, compuestas para que el pueblo las haga suyas y entren a formar parte del acervo popular.

¹⁴ Castellanos, 2015; Echevarría, 1942.

¹⁵ Echevarría no solo defendió el *Motu Proprio* desde la composición sino que, por medio de pequeños artículos en prensa, propuso este movimiento como solución a la situación musical en las iglesias de Ciudad Real (1944).

4.1.1.9. *Novena de Pentecostés*¹⁶

Escrita casi tres años más tarde que su última obra religiosa, no porque dejara de componer sino porque la evolución en su vida laboral y personal le lleva a realizar sus primeras composiciones profanas. Firmada el 21 de mayo de 1929 en la villa zaragozana de Ateca, donde había comenzado a trabajar como organista y, de forma inesperada e interina como director de su banda de música. Dedicada a la Virgen de la Peana, fue escrita para órgano y dos voces —en realidad es una que en alguna parte se desdobra en terceras paralelas—, con letra en castellano.

De forma ternaria (A-B-A'), son sesenta y cinco compases en 6/8, tonalidad de Sol menor con una modulación a Re mayor en el estribillo y luego vuelve al tono original. A diferencia de las primeras obras de la época de Aránzazu, ésta discurre por armonías muy clásicas, hasta la última parte, en la que nos sorprende con acordes de séptima que no resuelven y movimientos de novenas paralelas. Si no fuera porque en otras creaciones también tiende a poner unas gotitas de color musical, se podría llegar a pensar que es un error de la partitura, pues sus disonancias llaman la atención dentro del contexto general de la obra.

Sin ser difícil, para tocar la parte de órgano hay que tener cierta técnica y preparación, algo que no ocurre con la parte cantada, que es sencilla, indicado para que lo puedan cantar los feligreses.



Fig. 4: *Incipit Novena de Pentecostés*. Elaboración propia partiendo de Ms. de Echevarría (vid. *infra*).

4.1.1.10. *Plegaria a la Virgen*

Vicente Castellanos en su artículo *Pedro Echevarría de La Mancha* (2015: 184), expone que el compositor de Burgos pudo reutilizar melodías o fragmentos de obras anteriores para elaborar otras nuevas, y esta *Plegaria a la Virgen* podría

¹⁶ Partitura depositada en el *Repertorio Musical José Campos Inogés*, S. Sign., en Ateca, a cuyo creador agradezco el haberme facilitado la *Novena de Pentecostés*, el *Tantum Ergo* y la *Salve n° 1*.

ser una de ellas. El hecho de estar escrita a dos voces y el título, que coincide temáticamente con la letra de la anterior podría indicar que quizás adapte la *Novena de Ateca*. La primera mención que encontramos de esta composición es en un folleto conservado por vecinos de la localidad de Tomelloso, realizado por su autor en 1942 para la promoción y venta de sus obras, por lo que pudo ser compuesta entre su llegada a Ateca y los primeros años en La Mancha.

4.1.1.11. *Vamos, niños, al Sagrario*

Diversas fuentes¹⁷ mencionan a Echevarría como autor de esta composición religiosa, con la que, al parecer, ganó el segundo premio y *diploma de honor* en el concurso de composición religiosa organizada por la U.C.E. entre 1943 y 1944 (Echevarría, 1951: I). No hemos encontrado partitura alguna, pero si es la melodía que recuerdan testimonios orales de Tomelloso o menciona Lucio López en su pequeño artículo (2005), otorgar la autoría de esta obra a Echevarría sería controvertido. Se trata de una canción dentro de la línea educativa religiosa católica, muy sencilla, para niños que van a hacer la primera comunión. No solo fue muy conocida en la España de mediados del siglo XX sino que muchos comentarios la sitúan ya en los años 50, y probablemente antes, como un tema muy cantado, versionado y popular en las iglesias de varios países de Sudamérica¹⁸ y el Caribe. No sería sencillo que la canción se extendiera, como mucho en diez años, tan extensa y rápidamente a sitios tan lejanos.

Por otro lado, el escritor Francisco Gutiérrez Latorre afirma (1993: 17) que *Vamos, niños, al Sagrario* se cantó por primera vez, en el año 1890, en la Iglesia Parroquial de Adra (Almería), siendo la letra y música de la Profesora de Música Doña Matilde Cano Rodríguez, madre del compositor Ángel Ortíz de Villajos Cano. Del mismo modo, el compositor Luis Iruarrizaga Aguirre (1891-1928), gran renovador de la música religiosa en España a principios del siglo XX también compuso una obra del mismo título (Eresbil: 2016, 39).



Fig. 5: *Incipit Vamos, niños, al Sagrario*. Elaboración propia (vid. infra).

¹⁷ Lanza, 2015; Castellanos, 2015; Echevarría, 1951.

¹⁸ Se puede escuchar y leer los comentarios en www.youtube.com/watch?v=KWSW3dJf9i4 (acceso: 26-II-2014).

Hasta que no se realicen investigaciones más profundas sería complejo determinar si la canción *Vamos, niños, al Sagrario* atribuida a Pedro Echevarría es una obra independiente que comparte solo el título con otras, si tienen el mismo texto y distinta música, si son una versión o arreglo de una melodía anterior, etc.

4.1.1.12. *Tantum ergo*

Jesús Blasco Sánchez, en su blog¹⁹ sobre historia de la localidad de Ateca, señala que Pedro Echevarría compuso dos obras religiosas más en esta localidad. Efectivamente, el catálogo del Archivo Musical Religioso Parroquia Santa María de Ateca (A. M. R. P. S. M. A.) contiene, sin signatura, dos entradas a nombre de “Echevarría”, pero al revisar las partituras surgen dudas más que razonables para atribuir la autoría al de Villalmanzo. La primera de ellas es un *Tantum ergo*, para tenor o barítono, órgano y banda de música. Es una publicación de la *Revista Musical Harmonía* en la que consta como autor S. Alassio, sin haber nada que justifique que el creador del *Cancionero Manchego* fuera el autor. Podría ser que la partitura la compró él, estaba en el archivo entre sus papeles y pertenencias y por eso en la catalogación se la han atribuido. Quizá podría señalar que el arreglo para banda le pertenece, pero no hay constancia de ello en la edición impresa. Aún en este caso nos decantaríamos porque el arreglo fuera de Vitorino Echevarría, de quien sí se conoce que publicó en esos años numerosos arreglos para banda en *Harmonía*.

4.1.1.13. *Salve n° I*

Al igual que la pieza anterior, está depositada y catalogada en el A. M. R. P. S. M. A. (s. sign.) a nombre de Echevarría. Es una partitura manuscrita, con seis pentagramas en una sola hoja, con una única melodía, que va alternando indicaciones sucesivas para coro y tiple. El texto, en latín, es el habitual de la *Salve* y a pie de página aparece escrito “PEDRO ECHEBARIA” [sic.]. Aunque no está tan claro como la anterior, es muy arriesgado señalarle como autor. Los motivos que nos llevan a dudar de la autoría son los siguientes: lo más evidente es que junto al título aparece “por Alberti”; el texto ni la grafía musical parecen corresponderse con los del músico de Villalmanzo quien, además, ya había escrito con anterioridad dos *Salves*, por lo que no es lógico que la titulara como su primera *Salve*. Quedaría la opción de que se tratara de una obra de Echevarría y Alberti fuera el transcriptor.

4.1.2. Instrumental

Las dos obras religioso-instrumentales expuestas a continuación, son posteriores cronológicamente a las vocales. Se podrían clasificar dentro del género tradicional y popular, respectivamente.

¹⁹ <https://historiadeateca.wordpress.com/2016/04/27/don-pedro-echevarria-bravo> (acceso: 30-V-16).

4.1.2.1. Danza del ofrecimiento

Es posiblemente la única obra grabada y distribuida comercialmente en vida de Echevarría. Viene registrada con el corte siete de la cara B del vinilo *Por los caminos de Don Quijote*, grabado por la Rondalla Manchega de Alcázar de San Juan, en 1974. Pero al escucharla descubrimos que se trata en realidad de la “Danza del Ofrecimiento a la Virgen de Gracia”, de Belmonte, que el mismo Pedro Echevarría recoge en su *Cancionero Manchego* (1951: 244). Es una danza que, según afirma, data de la Edad Media y la bailaban los pastores al son de la dulzaina. Tanto en los títulos de crédito del disco como en el registro de la SGAE se debería haber especificado su participación como recopilador, para no dar lugar a equívocos²⁰.



Fig. 6: *Incipit Danza del ofrecimiento*. Elaboración propia partiendo de transcripción de Echevarría (vid. supra).

4.1.2.2. Saetas sevillanas

Última obra religiosa de la que tenemos constancia. Es una marcha de procesión, escrita para banda de música, seguramente en los años 50 cuando se encontraba en Galicia. Dura unos 5'39'', en compás de 4/4 y 54 p.p.m. aproximadamente. Comienza con tres compases de tambor, continúa con la típica fanfarria de Semana Santa construida sobre el acorde de Si mayor. Prosigue con lo que parece una transcripción de una saeta –saxo y tambor–, de las antiguas, parecida a la que recoge García Matos en su *Magna Antología* (1979). Tras otra fanfarria finaliza con una parte algo más elaborada, con un ciclo de quintas de carácter homofónico, y repite todo de nuevo.



Fig. 7: *Incipit Saetas sevillanas*. Elaboración propia partiendo del CD *11 canciones...*

²⁰ En el mismo disco Echevarría viene mencionado en otros diez cortes. Aunque se supone que igualmente sería el recopilador, tampoco especifica su tipo de participación. Estas otras no están registradas en la SGAE.

4.2. MÚSICA MILITAR E HIMNOS CIVILES

4.2.1. *Himno a Tomelloso*

Obra para banda, la compone nada más llegar a este pueblo manchego y fue estrenada, pocos meses después, el día 10 de septiembre de 1935 (García, 2000). Es la única obra de Echevarría que se ha interpretado de forma ininterrumpida hasta la actualidad. Existe otra versión para piano y voz, con letra de Leocadio Díaz del Castillo, aunque actualmente solo se canta en la primera parte del *Trío*.



Fig. 8: *Incipit Himno a Tomelloso*. Elaboración propia partiendo del guión para banda (A.A.M.S.C.T., S. Sign.).

4.2.2. *La Entrada de Franco*

Es una Marcha triunfal, reflejo de la época y las circunstancias que le tocaron vivir. Tomelloso, durante la Guerra Civil, era zona republicana y Echevarría utilizó su apellido para hacerse pasar por separatista vasco y ganarse la simpatía de las autoridades. Pero al mismo tiempo, en 1937, escribió en secreto esta marcha para, en cuanto acabara la contienda, poder lavar su imagen de independentista y rojo (Cañas, 2012: 281). Fue estrenada en los Estudios de Radio Nacional por el Orfeón Buralés, el día 19 de Mayo de 1939, conocido como el día de la Victoria²¹. También hizo una versión para piano y voz. Tal y como ya refleja Castellanos (2015: 190),

«gracias a ella (La Entrada de Franco) y a su declaración —Ley fijando normas para la depuración de funcionarios públicos de 10 de febrero de 1939, BOE del 14 de febrero—, Pedro Echevarría fue depurado de su actitud durante la guerra, al considerarse que actuó coaccionado, y fue rehabilitado por la Falange local. En realidad, todos los funcionarios del Ayuntamiento de Tomelloso obtuvieron la depuración».

Según consta en el folleto de ventas de 1942, esta composición pertenecería a su “Primera colección: *Camín de la Fiesta*”. Se trata de un total de trece piezas,

²¹ La letra, escrita también por el propio Echevarría, es una alabanza a la victoria de Franco y a los ideales fascistas (Cañas, 2012: 281s).

creadas entre 1929 y 1942 aproximadamente, compuesta en su mayoría por *bailables* para banda de música. El nombre muestra el carácter festivo de las composiciones, para bailar, y que debió comenzar a tomar forma en su estancia en Asturias.

4.2.3. *Bajo mazas*

Tal y como hizo al llegar a Tomelloso, cuando Echevarría se instala en Santiago de Compostela, año 1955, para ganarse el afecto y la admiración de pueblo y dirigentes, compone esta *Marcha corporativa para banda*, dedicada a la Exma. Corporación Municipal de Santiago de Compostela. Es de carácter marcial, muy militar, con fuerte presencia del metal en fanfarrias. Tiene forma binaria precedida de una Introducción.

El nombre hace referencia a la forma protocolaria y de máxima majestuosidad que tenían personalidades, dignatarios y corporaciones de realizar salidas públicas, precedidos de personas que con mazas les abrían paso entre la muchedumbre. Fue estrenada en concierto el 18 de julio de 1957 en el Paseo de la Alameda de la ciudad jacobea (Cancela: 2015: 445).

Estas tres últimas obras –*Himno de Tomelloso*, *La entrada de Franco* y *Bajo Mazas*– son producto de la política del periodo de guerra y primer franquismo, común a otros regímenes totalitarios, en el que se busca impregnar el espacio público de himnos patrióticos y solemnes, así como de todo tipo de cantos y consignas, de forma que esta *sobredosis simbólica* refuerce la unidad y el espíritu nacional (Box, 2014: 7). Así, el valor del Echevarría compositor de himnos y marchas trascendía lo musical, para convertirse en una herramienta que ayudaba a apasionar, mentalizar y unir a los que escuchaban sus obras (Pérez, 2002: II.2).



Fig. 9: *Incipit Bajo mazas*. Elaboración propia partiendo del CD *11 canciones...* (Echevarría, 2000).

4.3. BAILABLES

Desde finales del siglo XIX en España se vivía el baile con verdadero entusiasmo. Sociedades de baile y veladas nocturnas ofrecen espacios para que todo tipo de clases sociales se movieran al son de pianolas, bandas de música, orquestinas, pianos caseros o fonógrafos (Barcé, 1995: 224). Con estos precedentes, a principios del siglo XX, las grandes poblaciones españolas se incorporan a la modernidad cosmopolita de la moda y el ocio y comienza la importación masiva de ritmos extranjeros, que se suman a valeses, habaneras, *schottis* y aires nacionales como el pasodoble. El *cakewalk*, la *machicha*, el tango –que desde que llegó a Europa en 1912-1913 causó verdadero furor–, o el charlestón, *foxtrot*, *slow* y, algo más tarde, rumbas y boleros, crearon en las tres primeras décadas una efervescencia musical de la que pocos pudieron escapar.

El joven compositor Echevarría, en el primer tercio del siglo XX, aún no se había comprometido con su labor, casi mesiánica, de salvaguardar el folklore patrio y se deja llevar por esos ritmos de moda que triunfaban en la radio y los salones de baile. Gran parte de sus obras compuestas en esta línea se escribieron entre 1929 y 1942 (ca.), en una etapa intermedia entre su producción religiosa y las basadas en esquemas musicales españoles.

4.3.1. Ritmos extranjeros

4.3.1.1. *Una noche en el Maxim's*²²

Colección *Camín de la Fiesta*. Es un “tango-canción”, para piano, voz y “contracanto”, editado en la Casa Erviti alrededor de 1930 –poco antes de irse a Asturias–. Existe una versión posterior para banda que, según consta en programas de mano, fue interpretada en su primer concierto con la banda de San Martín del Rey



Fig. 10: *Incipit Una noche en el Maxim's*. Elaboración propia partiendo de partitura editada (Echevarría, 1930 ca.).

²² El Maxim's era un restaurante de París, habitual de artistas millonarios y la jet set, templo del *Art Noveau*, símbolo de la *Belle Epoque* y de los locos años 20.

Aurelio, el 25 de agosto de 1932. Letra de Antonio Molinos Buisán, un conocido periodista deportivo de la época bastante conocido en Zaragoza, al que pudo conocer en su estancia en Daroca o Ateca. Está dedicado a sus “queridos amigos Arturo Casanova y Arsenio Rubio”.

Es la única obra de Echevarría basada en música sudamericana de la que hemos encontrado partitura. Es breve, con estructura binaria, se nota que conoce el estilo, utiliza ritmos sincopados, acordes de quinta disminuida, y sucesiones de acordes poco habituales en el resto de sus obras.

4.3.1.2. *Flor pampera*

Registrada en la SGAE con el número 4.516.064 como “Canción”. También tiene registrado a su nombre, con el número 4.642.227, *Mi flor pampera*, clasificada como “Música ligera”. Siguiendo lo que hizo en otras obras, es posible que una corresponda a una versión primera para piano y voz y la segunda a un arreglo para banda. Sin partitura ni grabación que nos dé más pistas, es el título lo que nos lleva a clasificarla en este apartado de música extranjera, seguramente de Argentina, país que en la primera mitad del siglo XX exportó sus músicas populares por todo el mundo.

4.3.1.3. *Los Kutibengos*

Colección *Camín de la Fiesta*. Es un *Vals Criollo*, existe una versión para banda y otra para voz y piano, con letra de José M^a Delbrouck.

El título hace referencia a la *Agrupación Kutibengos*, un grupo procedente del concejo de Langreo (Asturias), que interpretaba pasodobles, tangos, boleros y música del folklore argentino. El grupo, el más importante de España en su clase (Blas, 1935), estuvo activo entre 1931 y 1935, casi los mismos años en los que Echevarría tomó la dirección de la Banda de Música de San Martín del Rey Aurelio. En este espacio de tiempo el Valle del Nalón, gracias a la situación laboral y económica pujante propiciada por su actividad minera, vivía un panorama cultural emergente, en el que la música era parte fundamental. Se crearon agrupaciones musicales de distinta índole que se exhibían en fiestas de carácter privado, teatros y salones de baile, donde se podía escuchar un repertorio musical de lo más variado y del que el de Villalmanzo pudo disfrutar y formar parte (Martín, 2013: 27-162).

4.3.1.4. *Recuerdo criollo*

Registrada en la SGAE, con el número 4.762.503, como “Canción”.

4.3.1.5. *Qué manía*

Canción que consta en el catálogo de la SGAE con el número 4.737.625, registrada por Pedro Echevarría Bravo, Manuel Tell Gomis y Amalarico Román Martí-

nez. Con el número 4.737.644 y mismos autores aparece *Qué mama*, todo parece indicar que es otra versión de la misma pieza pero que hubo una confusión al transcribir las letras.

Manuel Tell Gomis fue un letrista y compositor que trabajaba en los años 30 en el ámbito de Barcelona, escribiendo y grabando ritmos argentinos, cuplés y sardanas. Amalarico Román era conocido como *el fotógrafo de los famosos*, en los años 30 retrató a estrellas del cine, deportistas y a la sociedad más conocida de la época. Era muy célebre, ganó muchísimo dinero, vivía el ambiente nocturno, era letrista de canciones y, para divertirse, montó una orquesta llamada “Armando Román y su conjunto” y aunque, según dicen, cantaba muy mal, llevaba muy buenos músicos (Merino, 2013).

4.3.1.6. *Mi casita pampera*

Al igual que ocurre con otras obras, existe una primera versión para voz y piano –no posterior a 1942– y otra para banda. Aparece en algunas fuentes como “Pericón”, danza folklórica presente en el Cono Sur que comenzó como contradanza rural de la Pampa y en el XIX pasó a los salones porteños. En el año 2000 la Radio de Tomelloso digitalizó y masterizó en un CD, denominado “Once Composiciones de Pedro Echevarría” una cinta de magnetófono que contenía otras tantas obras de Echevarría interpretadas por la Banda de Santiago de Compostela²³. Una de ellas aparece con el título de *Mi casita pampera*, pero no es un pericón, que es de compás ternario, sino un pasodoble. Por tanto, o el título no se corresponde con lo que recoge la grabación –que es lo más probable–, o el de Villalmanzo se equivocó al denominarlo así.

4.3.1.7. *Muñequita de biscuit*

Un pericón-ranchera para voz y piano compuesta en Tomelloso, durante la guerra civil, donde se hizo muy popular y aún es recordada por la gente mayor. Hace referencia a un tipo de muñecas del S. XIX y principios del XX.

También existe una versión para banda²⁴, firmada en Tomelloso el 28 de marzo de 1938. Fue interpretada por la banda de Tomelloso y la partitura permaneció en sus archivos²⁵.

²³ Las once composiciones (Echevarría, 2000) son, por orden: *O pintor dos nenos*, *Mi casita pampera*, *Pilarín López*, *Bo-Po-Man*, *Saetas sevillanas*, *Así canta Castilla*, *Don Ramón de Trasalba*, *Verbenera*, *Bajo Mazas*, *Solera artesana* y *La más guapina de España* [Asturies]. Seis de ellas fueron compuestas en su etapa gallega.

²⁴ La partitura se puede consultar en <http://periconranchera.blogspot.com.es> (acceso: 12-IV-2015).

²⁵ Existe otra obra con mismo título del compositor Manuel Bódalo Montorio, (1927ca.) <http://datos.bne.es/persona/XX1136518.html>, registrado en disco por la cupletista Mercedes Serós.

4.3.1.8. *José Augusto*

Colección *Camín de la Fiesta*. Según el folleto de ventas de 1942 es un son cubano, escrito para banda. Puede ir dedicado a algún familiar suyo, pues ese nombre era común en su familia.

4.3.1.9. *¡No llores, Chaparrita!*

Colección *Camín de la Fiesta*. Existen dos versiones, una para piano y voz y otra para banda, clasificadas ambas en el folleto de 1942 como habaneras.

No sería adecuado clasificar a la ligera una habanera como un ritmo más extranjero (cubano) que español, pues, como ya han tratado Alonso (1998) o Sánchez (2007), desde que se puso de moda en Europa a mediados del S. XIX ha sido usada como sinónimo de lo tropical y alegoría del mundo del mar y la navegación, pero también simplemente a modo de recurso musical sin simbolismo alguno o como reflejo de españolismo. Sin embargo, al elegir Echevarría para el título la palabra “Chaparrita”, muy frecuente en algunos países hispano-americanos, la intención de evocar las tierras ultramarinas ya es evidente.

4.3.1.10. *Casimira*

Más allá de su registro en la SGAE no conocemos más datos de esta obra. Evidentemente su clasificación en este apartado de bailables no es más que una intuición producida por el título.

4.3.1.11. *Torbellino*

Colección *Camín de la Fiesta*. Un *foxtrot*, danza social urbana, alegre, para bailar que nació del ragtime, el one-step y two-step en Estados Unidos, en torno a 1910. Se extendió por toda Europa desde finales de la I Guerra Mundial, viviendo en los años 30 del pasado siglo su edad dorada. En el folleto de ventas (1942) también se atestiguan dos versiones, para banda y voz y piano, de las cuales ninguna está registrada en la SGAE. Aunque quizás el título podría hacernos inclinar por la segunda opción, sin partitura ni grabación en la que apoyarnos, resulta imposible clasificar *Torbellino* dentro de alguna de las dos variantes del fox: la danza lenta denominada, directamente, fox-trot en los países anglófonos, o el baile rápido, conocido como quick-step (Cortizo: 2006, 799).

Se podrían considerar todas estas composiciones anteriores como obras de juventud de Pedro Echevarría, pues con el tiempo, cuando se vio inmerso en la recogida de material folklórico y se convirtió en el defensor de la música tradicional española que todos conocemos, renegó de las músicas extranjeras, culpándolas de la pérdida de las raíces musicales autóctonas.

«La invasión de tantas orquestinas, altoparlantes y grupos ajenos al país [...] infiltran el veneno con sus ritmos exóticos y extraños a la raza de sus antepasados» (Echevarría [1956], en Martí, 1998: 331).

«Los aparatos de radio (otra plaga empachosa) imperan por todo el país y con sus programaciones, nada instructivas, incitan a que el pueblo escuche forzosamente otras melodías extrañas a su temperamento regional» (Echevarría [1958], en Martí, 1998: 332)²⁶.

4.3.2. Ritmos españoles

4.3.2.1. La más guapina d'Asturies

Es la primera obra que realizó con un espíritu cien por cien regionalista. Llevaba Echevarría algo menos de dos años dirigiendo la banda de San Martín del Rey Aurelio y vuelve a hacer algo que será una constante en su vida, observar lo que le rodea, adaptarse al entorno y finalmente transformar lo aprendido en obras musicales que le sirven para destacar en el lugar donde hasta hacía poco era un desconocido.

En la partitura consta como “pasodoble asturiano”. Existen dos versiones, una para banda y otra para piano y voz, ésta lleva letra también de José María Delbrouck, con el que ya había colaborado en *Los Kutibengos*, un asturiano que en aquella época tenía cierto peso social en su concejo. Está dedicado «a la encantadora señorita Oliva Ceñal, Miss Asturias 1934, con todo afecto». Los concursos regionales de las *Miss* habían comenzado en 1929, se habían convertido en un fenómeno social y sus ganadoras se hacen merecedoras de varias obras por parte del joven Echevarría.

La más guapina d'Asturies, en correspondencia a su denominación, se podría clasificar como *pasodoble regional*, pues a lo largo de unos tres minutos y medio, se concatenan una serie de melodías populares asturianas que intenta adaptar al rit-



Fig. 11: *Incipit La más guapina d'Asturies*. Elaboración propia partiendo del CD *II canciones...* (Echevarría, 2000).

²⁶ Ambos textos fueron escritos por Echevarría en el folleto explicativo que acompañaba los materiales recogidos por él en Galicia y entregados al Instituto Español de Musicología en 1956 y 1958. Traducido del gallego por el autor.

mo de pasodoble en un popurrí que armoniza y orquesta con habilidad. A diferencia de lo que hizo en *Así canta Castilla* (vid. *infra*), aquí sí son fácilmente reconocibles los temas que utiliza, pues aún hoy siguen siendo cantadas entre los amantes del folklore asturiano: la primera melodía, que emplea para la introducción, es un trozo de una canción conocida con el título de *Fui al Cristu*; la segunda es *Cuando me llevabín presu*; el tercer tema es conocido con el nombre de *Enguedeyéme* (Me lié). La cuarta melodía se corresponde con una canción en la que la letra dice “La neña que yo cortexeti en de ser coloradina”. Seguidamente utiliza una melodía típica de pasodoble flamenco –taurino–, ésta sí seguramente compuesta por él, y termina con una *asturianada* clásica conocida por el nombre de *Baxaron cuatro ayeranos*²⁷.

No se limita a traspasar las melodías a la banda, sino que adapta tempos, ritmos en algunas ocasiones, y crea contrapuntos y acompañamientos. Pero posiblemente el gran acierto sea utilizar un floreo típico de gaita, que intercala y superpone varias veces a las distintas melodías, creando así sensación de unidad y cohesión.

Estos mismos esquemas de incorporar música de tradición oral a sus composiciones los repetirá en el futuro.

4.3.2.2. *Don Ramón de Trasalba*

Obra para banda firmada en Santiago de Compostela el 13 de junio de 1959, más cercana a la “estampa gallega”, como era descrita por la prensa de la época²⁸, que al pasodoble regional, o “pasodoble gallego” como se apostilla en una copia del guión²⁹, pues en sus compases apenas deja entrever aires de pasodoble.

Se podría considerar esta obra la traslación de *La más guapina d'Asturies* a tierras gallegas. Es una de las piezas más claramente regionalista dentro de la producción de Echevarría. Ya el título es una declaración de intenciones, pues hace referencia a Ramón Otero Pedrayo, historiador orensano, patriarca de las letras gallegas y uno de los mayores defensores del galleguismo. Ambos se conocieron y compartieron ideas en Santiago de Compostela y en Congresos internacionales en los que coincidieron. D. Ramón era un personaje muy célebre, querido y bien posicionado en la sociedad de su época y, como venía siendo habitual en el director de banda, decide dedicarle una obra a alguna celebridad. Como no podía ser de otra forma, se sirve de motivos típicos de la región, unos probablemente recogidos por él mismo en los trabajos de campo que realizó para el entonces Instituto Español

²⁷ Agradezco al músico e investigador asturiano Daniel García de la Cuesta los datos facilitados sobre estas melodías populares de Asturias.

²⁸ *El Correo Gallego*, edición de Santiago de Compostela, 24-X-1965.

²⁹ Archivo de la Asociación Musical Santa Cecilia de Tomelloso (A. A. M. S. C. T.) LOM - 5/2000.



Fig. 12: Incipit *Don Ramón de Trasalba*. Elaboración propia partiendo del CD *11 canciones...* (Echevarría, 2000).

de Musicología de 1954 a 1960 (Calvo, 1989: 191s) y otros populares, fáciles de escuchar en la Galicia de la época. En esta «*estampa gallega [...] resplandece en el más puro enxebriño*³⁰ *la ancestral y autóctona muiñeira, el impresionante y fervoroso alalá, la alegre y bulliciosa alborada, juntamente con la festiva y tradicional foliada*» (Anónimo, 1965).

Es una obra que desde el principio al final traspasa folklore gallego; más que un popurrí, es un collage musical compuesto por numerosísimos pequeños fragmentos en el que se pasa rápidamente de unos temas a otros. Se puede escuchar la *muiñeira* de Monterrey, otras recogidas por Casto Sampedro –unas presentes en su *Cancionero Musical de Galicia* (1942) y otras sin publicar–, *muiñeiriñas* de banda, *pasacorredoiras* de *gaiteiros* diversos –presentes en la colección del Museo de Pontevedra–, alboradas de gaita tradicionales varias que incluyen pequeños fragmentos de la de Ponte Caldelas, pasodobles y *marchiñas* varios, incluso algún éxito de coros de la época³¹.

Aunque suena alegre y amena, posiblemente la concatenación de tantos temas y aires diferentes en una obra que dura poco más de cuatro minutos provoca falta de coherencia; a diferencia de lo que ocurría en *La más guapina d'Asturies* se echa de menos un elemento que confiera unidad a la composición.

4.3.2.3. *O meu Miño*

Por el título, en gallego y que reafirma uno de los símbolos de la región, es posible que esta obra también tuviera rasgos de regionalismo musical gallego, pero prácticamente no sabemos nada de ella. Tan solo que consta en el registro de la SGAE como “Canción” con el nº 4.157.043, con fecha de 1969 –aunque puede ser fecha de registro y no de composición– y que fue realizada a medias con la pianista, compositora y arreglista conguense Adela Pérez Méndez, quien solía firmar con el pseudónimo de Adela Mascaraque.

³⁰ Sustantivo gallego que se puede traducir como “tipismo”, cualidad de lo típico de un país.

³¹ Agradezco a Fernando Conde y a Carlos Núñez la amabilidad por facilitarme en comunicación personal los datos referentes a los ritmos y melodías presentes en *D. Ramón de Trasalba*.

4.3.2.4. Bo-Po-Man

Este extraño nombre es el acrónimo de las *Bodegas Populares Manchegas* procedentes de Campo de Criptana, que fueron muy conocidas en toda España en los años 60 del pasado siglo y especialmente en Santiago de Compostela, donde se despacharon miles de litros de su vino. Así, ante el recuerdo de la tierra que tanto apreció, el de Villalmanzo decide dedicar una obra al vino de una empresa célebre.

Se trata de un pasodoble para banda muy taurino, que en su introducción y *coda* –en Fa Mayor–, inserta la entrada y remate típicos de las seguidillas manchegas³². El resto viene a tener las mismas características que sus otros pasodobles “tore-ros”, “andaluces” o “gitanos” en los que, sin duda, son fácilmente perceptibles elementos como el modo frigio, la cadencia andaluza, recursos habituales en la música interpretada en las plazas de toros, así como melodías y armonías con giros inspirados en mayor o menor grado en el flamenco y la música popular andalucista.

Son un total de doce pasodobles y la mayoría responden a unas estructuras y recursos comunes: compás de 2/4, tempo sobre 114 pulsos por minuto, que en la parte final acelera hasta los 120, florituras y giros melódicos aflamencados, lenguaje tonal, poco movimiento armónico, apenas se producen modulaciones y con frecuentes incursiones por la cadencia andaluza³³. La forma musical se suele estructurar en dos secciones: la primera, en tono menor, suele comenzar con una introducción de cuatro u ocho compases que empieza o acaba con un golpe de plato, y normalmente está subdividida en tres o cuatro periodos. La segunda sección, en la que invariablemente se produce un intercambio modal al modo mayor, es el Trío con forma *a-b-a'* –siendo la *b* una transición– o *a-a'*.

En su mayoría son buenas composiciones, representantes de la época de esplendor del pasodoble, que podrían sonar en cualquier plaza de toros o estar dentro del repertorio de buenas bandas de música, pues muchas encierran pasajes de elevada



Fig. 13: *Incipit Bo-Po-Man*. Elaboración propia partiendo del CD *11 canciones...* (Echevarría, 2000).

³² Según comunicación personal con José Javier Tejada Ponce existen más pasodobles, de diferentes autores, que comienzan y terminan a ritmo de seguidillas.

³³ Julio Blasco, en su artículo “Acerca de la cadencia frigia, la cadencia andaluza y la tonalidad menor: Aproximaciones fundamentales” (2009), desechando antiguas teorías, deja patente que la cadencia andaluza es tonal y no modal.

dificultad técnica para los intérpretes. Pero por la reiteración en sus elementos compositivos, tan interesante como la música en sí o el destinatario, resulta encontrar quién o qué inspiró las obras o a quién van dedicadas, pues así no solo conseguimos un retrato de la sociedad de la época sino que vislumbramos parte de las intenciones extramusicales que se extienden detrás de las composiciones de Echevarría.

4.3.2.5. *Eladio Amorós*

Es la primera obra profana de Pedro Echevarría, y también la primera que publicó; apareció en la Editorial Erviti, para piano, probablemente en 1927 o 1928. Viene con el subtítulo de *Pasodoble gitano*. Se nota la inexperiencia del joven músico y es la composición más floja de este apartado. Llama la atención que en medio de este “pasodoble gitano” pone un *Tiempo de jota* en compás de 2/4, algo bastante extraño. Eladio Amorós Cervigón fue un torero prometedor, que iba para estrella, llegó a rodar una película en 1925 pero fracasó rápido³⁴.

A diferencia de otras obras de la misma época, como *Miss Sevilla*, *Eladio Amorós*, no está incluido en la colección *Camín de la Fiesta*, señal de que el propio autor tampoco la tenía entre sus favoritas.



Fig. 14: *Incipit Eladio Amorós*. Elaboración propia partiendo del CD *11 canciones...* (Echevarría, 2000).

4.3.2.6. *Miss Sevilla*

Publicada también en la Casa Erviti, trae en la portada el subtítulo de “Paso-doble andaluz” y está escrito para piano, canto y corneta. Aparece anunciada en el *Noticiero de Soria*, en mayo de 1929, como la segunda obra profana que ponía a la venta y componía, con el calificativo de “castizo pasodoble que ha obtenido un gran éxito en donde se ha escuchado”. Posteriormente hizo un arreglo para banda, registrado en la SGAE con el nº 4.646.747, que es el que incluye en la colección *Camín de la Fiesta*.

³⁴ <http://mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=amoros-cervigon-eladio> (acceso: 19-II-2016).



Fig. 15: *Incipit Miss Sevilla*. Elaboración propia partiendo de la partitura editada (Echevarría, 1929 ca).

A pesar de distar de la anterior por un año más o menos, la diferencia es bastante grande, pues muestra a un compositor con más oficio, que combina con toda naturalidad, sonoridades muy andaluzas y flamencas con otras partes que nos trasladan a ritmos de EEUU: melodías que juegan sobre la 6ª mayor y cadencias con armonías que nos recuerdan más al charlestón o el ragtime que a lo que esperaríamos encontrar en un pasodoble. Así, esta obra se erige como ejemplo de la música de una época que luchaba entre la tradición española y la modernidad llegada del extranjero.

La partitura (Echevarría, 1929) va dedicada “a la simpática sevillana Carmen Ribas, reina de la belleza andaluza” una de las primeras ganadoras del concurso provincial de belleza.

4.3.2.7. *Pilarín López*

Colección *Camín de la Fiesta*. Pasodoble clásico, compuesto para banda en Tomelloso junto a Lorenzo Gallego, entre finales de los años 30 y primeros 40. La señorita Pilar López pertenecía a la alta sociedad tomellosera, su familia era propietaria de extensos viñedos, bodegas y plantas de destilación, su hermano Juan Antonio López llevó el negocio a niveles de referencia internacional.



Fig. 16: *Incipit Pilarín López*. Elaboración propia partiendo de guión para banda (A. A. M. S. C. T., S. Sign.).

4.3.2.8. *Julita Olmedo*

Colección *Camín de la Fiesta*. Compuesto para banda de música. Desconocemos la identidad de la persona a la que va dedicada la obra y tampoco se ha encontrado partitura, grabación ni ninguna otra referencia.

4.3.2.9. *El Pintor López Torres*

Colección *Camin de la Fiesta*. Otro pasodoble para banda, compuesto en sus primeros años en Tomelloso y dedicado al admirado pintor local Antonio López (1902-1987) con el que Echevarría trabó cierta amistad. Pertenecía a la escuela realista española y reflejó mejor que nadie la luz y el paisaje de las tierras manchegas. Fue tío del célebre pintor hiperrealista Antonio López García.

Existe un cierto paralelismo en la evolución de las obras de músico y pintor, pues en los cuadros de López Torres se aprecia una transición que va desde el realismo costumbrista a pinturas con técnicas y temáticas más elaboradas, y este mismo recorrido lo realizó también en aquellos años Echevarría, quien pasó de la música ligera y popular española a utilizar lenguajes europeos, algo perceptible en sus canciones manchegas para canto y piano.

4.3.2.10. Manolito Parra

Colección *Camín de la Fiesta*. Para banda, única obra dedicada a un personaje humilde. Manolito Parra era un niño que tocaba en la banda de música de Tomelloso, que mostró grandes dotes artísticas y al que Echevarría cogió cariño e intentó tutorizar para que continuara sus estudios musicales.

4.3.2.11. *María Teresa G. Ballesteros*

Firmado en Santiago de Compostela el 15 de diciembre de 1956. Aunque con ese nombre aparece en programas de concierto, según el guión de dirección su título es “Nuestra madrina”, dedicado “A María Teresa G. Ballesteros, madrina de la Tuna compostelana 1956”. Anunciado como una “estampa estudiantina”, se trata de un pasodoble que reutiliza fragmentos utilizados en *Pilarín López*. Se estrenó el 15 de marzo de 1957 en concierto extraordinario en el Hostal de los Reyes Católicos (Anónimo, 1957a).



Fig. 17: *Incipit María Teresa G. Ballesteros. Elaboración propia partiendo del CD *II canciones...* (Echevarría, 2000).*

4.3.2.12. Solera Artesana

El título hace referencia al sistema de crianza del vino de Jerez de la Frontera y su marco, lo que va en consonancia con el empleo, más reiterado que en otras obras similares, de la cadencia andaluza. Echevarría sintió cierta atracción por la ciudad

de Jerez de la Frontera, la visitó en varias ocasiones a lo largo de su vida para impartir diferentes conferencias, participó en el concurso de los Juegos Florales de 1960, con un trabajo titulado *La Canción popular andaluza*, por el que ganó un Premio Extraordinario y recogió numerosas coplas alusivas a la ciudad y su vino.

Solera Artesana también aparece en el CD masterizado por la radio de Tomelloso, en el año 2000, *Once composiciones de Pedro Echevarría*.



Fig. 18: *Incipit Solera Artesana*. Elaboración propia partiendo del CD *11 canciones...* (Echevarría, 2000).

4.3.2.13. *Villar Chao*

Escrito en 1957 (*ca.*), más conocida por su subtítulo “O pintor dos nenos”. Dedicada a José Ramón Villar Chao, un destacado y popular pintor coruñés que murió prematuramente antes que adquiriese la fama que merecía (Fernández, 2009).

El título y su estrecha relación con Galicia no deben llevarnos a engaños, pues se trata de un pasodoble taurino, de difícil ejecución para los intérpretes.

4.3.2.14. *Carmela, la gitana*

Registrado únicamente en el folleto de ventas de 1942. Es un pasodoble para piano y voz. Posiblemente dedicado a Carmela Montes, una coplera de gran éxito en España y América en los años 40 que se hizo famosa con sainetes líricos, estampas y romances.

4.3.2.15. *Camilo José Cela*

En el diario *La Vanguardia* (Anónimo, 1957b: 10) se anuncia que el de Villalmanzo obtiene «la anuencia de Camilo José Cela», para componer un pasodoble en honor de su elección como académico de la Real Academia Española. Esta obra no viene mencionada en ninguna otra lista, ni en el catálogo de la SGAE ni en ninguna biografía, por lo que quizás no llegó a escribirla. No sería la primera vez que anunciaba algo que no terminaba³⁵.

³⁵ En las solapas del *Cancionero de los Peregrinos de Santiago* (1971) anuncia que tiene “en preparación” el *Cancionero Musical Popular Alavés*, el *Cancionero Musical Popular Gallego* y el *Camino Portugués en las Peregrinaciones Jacobeanas*, pero estas obras nunca llegaron a término. Si se siguen los comunicados de Echevarría en prensa a lo largo de los años no es difícil encontrar otros ejemplos de obras inacabadas o que no se publicaron.

4.3.2.16. *Mi Pequeña Tonadilla*

Poco se sabe de esta obra a día de hoy. Tan solo que aparece a su nombre en el catálogo de la SGAE, con el nº 4.157.863, compuesta junto a Adela Pérez Méndez, con quien ya colaboró en *O Meu Miño*. Existe una segunda versión, registrada con el nº 4.157.029, en colaboración con Miguel Rodríguez Algarra, recopilador de cancioneros, compositor y arreglista en la línea aflamencada, que trabajó para Farina o Peret³⁶.

4.3.2.17. *Verbenera*

Colección *Camin de la Fiesta*. Es un *schotis castizo*, compuesto con anterioridad a 1943, cuenta con una versión para banda y otra para piano y voz, que seguiría la tendencia de finales del S. XIX en la que este baile y canción de importación europea pasó a formar parte de las colecciones de bailes de salón para piano. Gracias, en parte, a su uso en obras líricas, el *schotis* [*chotis*], se convirtió en un curioso fenómeno del folclore urbano que ha llegado a ser distintivo –y en esta línea está *Verbenera*– del Madrid más castizo y chulesco (Sobrino, 2006: 686-689).



Fig. 19: *Incipit Verbenera*. Elaboración propia partiendo del CD *11 canciones...* (Echevarría, 2000).

4.3.2.18. *Mimosilla*

“Vals lento” anunciado en el folleto de ventas de 1942. Reconocemos de antemano la dificultad para adscribir geográficamente este baile y danza de salón que se difundió por distintos lugares del mundo y se adaptó a los diferentes gustos regionales.

4.3.2.19. *Boga, Boga Marinela [sic.]*

Jesús Blasco Sánchez en su citado blog³⁷ sobre Ateca, señala que mientras Echevarría estuvo en esta localidad ejerciendo de organista, y de forma casual e interina de director de la banda, “compuso el tango *Boga, boga, Marinela*”, que por lo que sabemos, es una canción popular vasca que armonizaron, entre otros muchos músicos, Jesús Guridi. A falta de investigaciones más profundas no pode-

³⁶ www.dipalme.org/Servicios/IEA/edba.nsf/xlecturabiografias.xsp?ref=690 (acceso: 22-V-2016).

³⁷ <https://historiadeateca.wordpress.com/2016/04/27/don-pedro-echevarria-bravo> (acceso: 30-V-16).

mos afirmar si esta partitura fue creación suya, una versión libre o un arreglo para el coro que dirigía en la ciudad zaragozana.

4.4. OTRAS

En este apartado incluimos un pequeño grupo de composiciones musicales que no entran en ninguna de las clasificaciones anteriores y cuya función oscila entre ser escuchada como obra de concierto, acompañar o describir un programa literario, guía o idea extramusical o acompañar una obra dramática en su representación sobre el escenario.

4.4.1. *Diez canciones populares asturianas*

Comunicaciones personales con antiguos amigos de P. Echevarría nos trasladan la existencia de esta obra para voz y piano que pudo estar inspirada en las melodías que escuchó en San Martín del Rey Aurelio de los numerosos gaiteros, cantantes de tonada y otros intérpretes de música tradicional del concejo (Martín, 2013: 179-270). Posiblemente sea una composición en la misma línea musical de la serie de canciones manchegas de concierto de las que se hablará más abajo.

4.4.2. *Seis canciones populares*

Obra, para voz y piano, que aparece en el folleto de ventas de 1942 de Tomelloso; se desconocen partituras y datos más concretos. El no tener asociada ninguna demarcación geográfica, coincidir cronológicamente con sus conferencias sobre *El canto popular español* y conocer el uso que hizo posteriormente de las *Canciones populares manchegas* (Moya, 2018: *passim*), nos lleva a pensar que el de Villalmanzo seleccionó y armonizó seis melodías de diferente procedencia a modo de música programática, antes de que sus charlas se centraran en el folklore de La Mancha³⁸.

Desde el final de la Guerra Civil, el régimen franquista, buscando símbolos que dieran unidad e identidad a la nueva España, impulsó la creación de este tipo de obras por medio de concursos, en los que participaron la mayoría de compositores de la época (Pérez, 2002: 61s). Las *Seis canciones castellanas* de Jesús Guridi (1939), o las *Seis canciones populares montañosas* de Arturo Dúo Vital (1939), son ejemplos de obras premiadas que ejemplifican el panorama musical institucionalizado de la época en el que nacen las *Seis canciones populares* de Echevarría.

³⁸ La inclinación por la música popular y la trayectoria vital de Pedro Echevarría que, en pocos años, le había llegado a vivir en Burgos, Oñate, Soria, Oviedo, Ateca, Daroca, San Martín del Rey Aurelio, La Mancha y, posteriormente, Galicia y Madrid, le facilita, como ya se ha visto en apartados anteriores, trabajar con melodías populares de distintos lugares.

4.4.3. Canciones populares manchegas para voz y piano

Compuestas entre 1952 y 1956 del pasado siglo, a caballo entre La Mancha y Galicia, éstas sí están basadas complementemente en el folklore musical que recogió mientras vivía en Tomelloso. Pero son algo más; como su nombre indica se trata de una serie de pequeñas obras para piano y canto, siguiendo la estela de Falla, Torner, Rodrigo, o tantos otros, en las cuales la melodía tradicional se ve arropada por un acompañamiento de piano de corte clásico. Fue un conjunto de pequeñas canciones de concierto que Echevarría utilizaba para ilustrar musicalmente sus conferencias sobre la relación entre el Quijote y el folklore de La Mancha. Las piezas originales fueron revisadas y transformadas, creando distintas versiones, como las *Diez canciones sobre la Lirica de D. Quijote y Sancho Panza* o las *Diez canciones populares manchegas*.

El hecho de estar basadas y supeditadas a un programa literario extramusical acercaría tanto estas canciones manchegas como las *Seis canciones populares* al género de la música programática o descriptiva.

No nos extendemos mucho más porque en estas actas se dedica un artículo a esta obra (Moya, 2018). Tan solo apunto que nos encontramos ante una de las obras más interesantes de Echevarría porque en ella utiliza técnicas compositivas del posromanticismo, toques de impresionismo, neoclasicismo, jazz, etc., algo que nunca se había hecho en La Mancha.



Fig. 20: *Incipit Canciones populares manchegas*. Elaboración propia partiendo de Ms. de Echevarría. (A.A.M.S.C.T., S. Sign.).

4.4.4. *Suspiros vieneses*

Vals estrenado el 22 de noviembre de 1956 por la banda de Santiago de Compostela. A diferencia de otros vals anteriores, éste es concebido como obra de concierto, con unos solos virtuosos de violín y flauta (Anónimo, 1956)³⁹. Ya sabemos que en el siglo XIX, el vals, junto a otros bailes y danzas europeas de salón como la mazurca y la polka, se extendió por todo el mundo y se imbricó de tal forma en la cultura musical que numerosos ejemplos quedaron dentro del repertorio popular. No obstante, es el propio Echevarría el que reafirma el carácter etnicitario foráneo dándole el título de “Suspiros vieneses” y el subtítulo de “Estampas danubianas”.

4.4.5. *Cantigas de Castilla*

Según afirma Félix Martín en su estudio sobre la Música del Valle del Nalón (2013: 194), Pedro Echevarría compuso durante su estancia en San Martín del Rey Aurelio (1932-1935) la obra *Cantigas de Castilla*, fruto de su gusto por recopilar canciones populares en sus viajes por España. Es bastante probable que se trate de una primera versión de la obra siguiente.

4.4.6. *Así canta Castilla*

Esta obra de concierto es firmada en agosto de 1939, a los tres años de llegar a Tomelloso. Denominada por su autor como “Rapsodia española”, por extensión y tratamiento es su obra más ambiciosa hasta ese momento. Tiene una duración de 13’20” –según la grabación de la radio de Tomelloso– y, según consta en el programa del concierto de despedida de la banda de Santiago de Compostela, celebrado el 24 de octubre de 1965⁴⁰

«exhala las más puras esencias del folklore de la Castilla milenaria, intercalado con la típica danza del pandero, que va tejiendo, dentro de su estructura sincopada, las más diversas formas de su musicalidad, acariciada, al mismo tiempo, por las suaves brisas de un Danubio Azul “españolizado”, constituyendo así el pilar donde se asienta toda la partitura, en la que campean, sin cansancio alguno, los latidos del alma castellana».

Destacamos la contradicción producida entre el discurso de Echevarría y su música. Por un lado, en el escrito de presentación presume de reflejar la Castilla milenaria pero, al mismo tiempo, utiliza un vals en la parte final y, es más, en el

³⁹ En este mismo concierto, Echevarría tocó el piano acompañando al flautista Miguel Sánchez Chouza en el *Concierto para flauta*, Op. 65 de G. Briccialdi.

⁴⁰ Para saber más sobre la agitada estancia de P. Echevarría en la banda de Santiago de Compostela es imprescindible leer la tesis de Beatriz Cancela *La banda municipal de música de Santiago de Compostela* (2015).

principio aparece algo parecido a una rumba-habanera, un ritmo procedente de Cuba que sonaba en cabarets y salas de baile. Esto indica que nos encontramos con una obra de transición en la que Echevarría todavía no ha abandonado los ritmos americanos y bailables de moda, muy frecuentes entre sus primeras composiciones pero, paulatinamente, ya empieza a interesarse seriamente por el folklore patrio y por su reelaboración.

Si dejamos de lado los ritmos recientemente importados, Echevarría sigue las tesis nacionalistas y del romanticismo regionalista, al igual que habían hecho en el ámbito castellano otros autores como Facundo de la Viña o Antonio Guzmán Ricis. Pero si ahondamos, su pensamiento va más en la línea de Julio Gómez quien no limita la música popular al material recogido del folklore campesino, sino que también se inspira en su asimilación urbana (Martínez, 1991: 372). De este modo, dentro de *Así canta Castilla*, encontramos temas en los que es palpable la inspiración popular, suenan a Castilla en general, pero no se trata de una simple armonización de material folklórico, sino que la partitura asimila y fusiona tan bien el estilo que resulta difícil encontrar una referencia concreta procedente de cancioneros. Este es el caso de unas seguidillas que aparecen sobre el minuto nueve, muy estilizadas, muy madrileñas, se podría decir, dentro de la escuela bolera. Del mismo modo, llaman poderosamente la atención dos pequeños fragmentos, interpretados por oboe y clarinete que evocan toques de dulzaina y danzas de pandero⁴¹.

Es, sin duda, una obra lograda, una buena composición, en la cual la yuxtaposición de sonidos castellanos y extranjeros destaca como un punto de interés añadido, de la que Echevarría se sentía satisfecho, algo que demuestra el hecho de ser una de las elegidas en su concierto de retirada como director, veinticinco años después de ser compuesta.

Así canta Castilla es contemporánea de la colección *Camín de la Fiesta*, pero no está incluida dentro de esta; al ser más extensa y compleja que el resto la excluye para venderla por separado.

4.4.7. *Por los campos de Montiel y Calatrava*

Cuando en 1935 llega P. Echevarría a Tomelloso (Ciudad Real), descubre el interés y el potencial de la música tradicional manchega y comienza una época de trabajo y estudio que le hará crecer como músico e investigador. Por algún motivo, falta de tiempo o nostalgia, las obras inspiradas en La Mancha no son compuestas, en su mayoría, hasta que llega a Galicia, donde de forma recurrente formaron parte de las actuaciones de las bandas de La Coruña y Santiago de Compostela.

⁴¹ Agradezco a Carlos Porro la información facilitada sobre esta obra en comunicación personal.

Obra estrenada en 1955 en Santiago de Compostela (Cancela 2015: 188), de la que no hemos encontrado ni grabación ni partitura, pero sí algunas descripciones que ofrecen datos interesantes. El título hace referencia a dos comarcas manchegas, el Campo de Calatrava y el Campo de Montiel, cuyas tierras recorrió en innumerables ocasiones Echevarría en pos de su folklore musical.

Su autor la denominó *Suite Manchega* y se estructura en tres partes diferentes, registrados en el catálogo de la SGAE con distinto número y catalogación: “Amanecer en La Mancha” (nº 4.184.141), aparece como “Obra musical sinfónica”; “Fiesta Campestre” (nº 4.510.005), como “Canción” y “Camino del Pueblo” (nº 4.289.119), como “Música ligera”.

Fue interpretada, posiblemente por última vez, el 24 de octubre de 1965 en el concierto de despedida de la Banda de Santiago de Compostela, previo a su jubilación. El anuncio del concierto en *El Correo Gallego* (Anónimo, 1965) incluía un texto para cada una de las partes en el que se combinan los pasajes bucólicos con referencias quijotescas y vocabulario local que le acercarían, al menos en intención, a la sinfonía programática⁴².

Estas amplias descripciones, la clasificación como obra sinfónica, el ser compuesta para una banda como la de Santiago de Compostela –1ª categoría, 2ª clase–, con efectivos profesionales solventes, inmediatamente después de las *Canciones populares* para voz y piano en las que utilizó técnicas de composición avanzadas, nos hace pensar que nos encontramos ante la obra musical más completa e interesante de Pedro Echevarría y del regionalismo musical manchego⁴³.

4.4.8. *Una noche en Las Moyas*

Es la última obra inspirada en el folklore manchego que escribió, podría tratarse de un poema sinfónico, pero apenas se conocen datos sobre ella. Esta composición viene mencionada en pocas fuentes, todas publicadas en tiempos recientes (García, 2000; López, 2005), lo que nos conduce a pensar que se trata de una obra tardía del autor del Cancionero Manchego y que, posiblemente, ni fue estrenada. Viene con el subtítulo de “Fantasía Manchega”.

Sí podemos aventurar algo sobre lo que la inspiró. *Las Moyas* es una gran finca de labor, hoy reconvertida en casa rural, situada entre Tomelloso y Argamasilla de

⁴² Estos textos se pueden encontrar en Castellanos, 2015: 191-200. Los omitimos para evitar redundancias innecesarias.

⁴³ Tratar de encontrar la partitura, estudiarla y darla a conocer es una tarea pendiente para los encargados de estudiar la música del siglo XX en la región manchega. Según se desprende de la Tesis de B. Cancela (2015: 446), la partitura de *Por los Campos de Montiel y Calatrava* pertenecía al archivo personal de su autor, por lo que cuando dejó la dirección de la Banda de Santiago no quedó copia alguna en sus fondos.

Alba, perteneciente a la Marquesa de Las Moyas, por la que Pedro Echevarría pasó para realizar su trabajo de campo entre los jornaleros y gañanes que allí trabajaban. Y, sin duda, esta obra desconocida se inspiró en los cantos que allí escuchó en alguna velada.

4.4.9. *Romance castellano*

El folleto de promoción de 1942 menciona este *Romance castellano* como una “obra escenificada para canto y piano”. Parece ser el único acercamiento del de Villalmanzo al género escénico, quizá sea un pequeño entremés. No se conoce partitura, texto, grabación ni ninguna otra referencia.

5. CONCLUSIÓN

Antes de exponer ninguna conclusión, o quizás sea la primera de ellas, se debe señalar que, a pesar de ser el estudio más profundo realizado hasta la fecha sobre la obra musical de Echevarría, se dejan abiertas muchas interrogantes y tareas pendientes; desde completar el listado de sus composiciones, que no descarta nuevas incorporaciones o bajas, a la realización de un análisis más profundo. Gran parte de esta labor pasa por la localización de más fuentes primarias pues la mayor parte de sus partituras, a día de hoy, están perdidas. En este sentido ayuda poco el hecho de que sus obras apenas han sido editadas y comercializadas —sólo 4 de un total de 55—.

Como consecuencia de que la composición no fuera su principal actividad, su producción musical es breve, poco más de medio centenar de piezas que aparecen concentradas, con un paréntesis comprendido entre 1942 y 1950, en el que se dedica de lleno a la creación del *Cancionero Manchego*, entre el año 1921 y 1965. Esta brevedad no impide que su obra se pueda considerar como un pequeño catálogo de parte de las tendencias musicales de la primera mitad del Siglo XX: *Motu Proprio*, ritmos y bailes extranjeros de moda, regionalismo musical, música popular española o retazos de vanguardias europeas tamizadas por un nacionalismo progresista. Tal diversidad, reflejo del carácter poliédrico de su autor, puede ser una causa, no la única, de la contradicción que encontramos en diversos momentos entre su pensamiento, abiertamente beligerante y enemigo de las modas musicales importadas, y su obra, que precisamente reincide en bailables argentinos, mexicanos, centro-europeos o de EE.UU.

En todo su corpus compositivo se percibe una constante: el sentido de inmediatez, fruto de su carácter nervioso y en continuo movimiento, que busca que sus obras provoquen un efecto inmediato en su entorno más cercano. Esta inquietud se refleja en una triple vertiente: destinatario, dedicatario y género.

A) Destinatario

Echevarría compone siempre obras dirigidas y adaptadas a la plantilla que dispone en ese momento; no crea partituras que se tengan que quedar guardadas en un cajón, esperando el momento de encontrar a alguien que las pueda estrenar, sino que quiere que puedan empezar a ser interpretadas al día siguiente de finalizarlas; en Aránzazu compone para la *Schola Cantorum*, una gran masa coral a cuatro o cinco voces, con cierta complejidad. En Ateca para órgano y la voz del pueblo, sin apenas polifonía vocal; en Tomelloso obras sencillas para banda; y cuando llega a Santiago de Compostela hizo composiciones más complejas y que requerían más recursos. Cuando se jubila y ya no dispone de músicos a su mando, no tarda mucho en dejar de componer. Llama la atención que en un momento de madurez en el que dispone de tiempo y otros autores dan sus mejores frutos, él abandona la composición.

B) Dedicatario

Resulta bastante significativo realizar un repaso por lo títulos y dedicatarios de sus obras. Es una constante en su trayectoria profesional que nada más llegar como director de banda a un nuevo destino, a modo de carta de presentación, componía y estrenaba alguna obra. Pero aunque Pedro Echevarría, a lo largo de su vida, afirmó en muchas ocasiones que él prefería estar con la gente del pueblo, que se sentía más cómodo con jornaleros y pastores que con los señoritos: “yo no quiero gente de corbata” dijo alguna vez (Ramírez, 1962, *ca.*), paradójicamente, casi nunca eligió como dedicatario de estas obras al *Hermano Bocarrana*, al *Tío Melenas*, a la *Hermana Esgarramantas* ni a ninguno de sus humildes informantes, pues casi todas sus piezas musicales recuerdan y homenajean, precisamente, a esa gente de corbata, a esas personas, o instituciones, célebres, con poder político, económico y social. Por tanto, tal y como se viene apuntando desde el inicio del artículo, podría ser que Echevarría asignara cuidadosamente el título de sus composiciones buscando, lícitamente, adquirir con celeridad prestigio social, hacerse visible, destacar en los círculos en los que se movía y alcanzar un reconocimiento que le ayudara tanto a ser aceptado y prosperar entre las clases altas, como a conseguir trabajo, conferencias y apoyos para sus proyectos.

C) Género

La mayoría de las composiciones del de Villalmanzo estarían dentro del género popular, y aun cuando se intenta adentrar en el “arte culto”, no se aleja de la estética popularista de la que habla Barce (2009: 284s) pues se evidencia

«lo popular como una materia rica y presente, susceptible de insuflar vitalidad a la creación artística cultivada [...] que estaría constituido por un arsenal o acervo de formas o de fórmulas, decantación de otras primarias y convertidas a su vez en “moneda corriente” de conocimiento artístico inmediato y fácil».

Se puede considerar que el de Villalmanzo, siguiendo las tesis de Barbieri de que la mejor obra es la que más se aplaude (Casares, 1991: 267), probablemente sacrificó de forma voluntaria complejidad musical por popularidad. Gran cantidad de la música que compuso es ligera; bailables y piezas dentro de las Músicas Populares Urbanas de fácil consumo. Si nos situamos en el género religioso, exceptuando sus primeras obras que se pueden incluir en el *Motu Proprio*, también nos encontramos con canciones sencillas diseñadas para que el pueblo las haga suyas. Esta tendencia hacia lo popular no se debe atribuir únicamente a una forma de fácil promoción o una carencia de mayores habilidades compositivas, sino que también ha de ser vista como una extensión de su preocupación por la vertiente social de la música, más palpable en su voluntad de incorporar la España rural al colectivo social y musical, pues, según afirmaba, ésta no debía ser un arte elitista sino una herramienta para beneficiar y elevar al pueblo (Echevarría, 1950: 3).

Destacan igualmente sus obras regionalistas –asturianas, castellanas o gallegas–, escritas dentro del impulso general de la época y bajo la inercia de sus distintos desplazamientos por la península. Son popurrís e inventarios populares, pensados para extenderse rápidamente entre el pueblo a través de bandas de música o piano y voz, compuestos con unos conceptos armónicos y melódicos decimonónicos en un contexto de escasez de medios que hacía imposible las grandes formas, que podían entrar en lo que Casares (1987: 271-287) llama «una rémora estética pero un mal menor en una nación que había permanecido dormida demasiado durante el s. XIX». No ocurre exactamente lo mismo con sus *Canciones manchegas*, –ni, posiblemente, con la desaparecida *Por los campos de Montiel y Calatrava*– que, si seguimos esos mismos criterios, se situarían un paso por encima, en la línea de un nacionalismo más progresista, al utilizar un lenguaje musical mucho más avanzado. No obstante estas obras no sirvieron para amplificar, crear escuela y fomentar el regionalismo musical manchego pues, apenas llegaron a ser interpretadas en la tierra que las inspiró ni tuvieron continuidad en otros autores.

Un último aspecto a destacar son las numerosas composiciones de las que el autor del *Cancionero Manchego* realizó sendas versiones para piano y banda. Así, se convierte en un engranaje más de la maquinaria que desde finales del S. XIX popularizó ritmos de baile en un incesante flujo de ida y vuelta entre los salones, teatros líricos, pianos caseros y bandas de música en prácticamente casi todos los ámbitos de la sociedad española (Barce, 1995: 224). Este último aspecto, y todos los previos apuntados en esta conclusión, retratan a Echevarría como un hijo de su época. A través del análisis de sus obras, no solo podemos entender los movimientos, evoluciones y tensiones que se produjeron en la música de la primera parte del Siglo XX, sino que el conocimiento de las personas que inspiraron su música también nos aporta información sobre la sociedad en la que vivió. Si a lo anterior

le unimos composiciones solventes, con destellos de calidad, desembocamos en la necesidad de persistir en la búsqueda, estudio y difusión de la obra musical de Pedro Echevarría Bravo.

WEBGRAFÍA

- ANÓNIMO (s.f.): “Bódalo, Agustín”. <http://datos.bne.es/persona/XX1136518.html> (acceso: 7-I-2016).
- ANÓNIMO (2008 [1979]): “ARREGUI, José María”. www.eresbil.com/fmi/xsl/Musikaste/esp/browserecord_compositor_aa.xsl;jsessionid=5FFBDEAE2B466B4844A26320A9228626?-lay=Musikastegeneral&ID_BIO1=EEARR006&-find=-find (acceso: 12-IV-2015).
- BLASCO SÁNCHEZ, J. (2016): “Don Pedro Echevarría Bravo”. *Historia de Ateca*. <https://historiadeateca.wordpress.com/2016/04/27/don-pedro-echevarria-bravo> (acceso: 30-V-16).
- ECHEVARRÍA MARTÍNEZ, M. L. (2009): “Aldonzafolk”. www.aldonzafolk.blogspot.com.es (acceso: 12-V-2014).
- (2011): “Muñequita de Biscuit”. <http://periconranchera.blogspot.com.es> (acceso: 12-IV-2015).
- (2012): “Pedro Echevarría Bravo. Fray Pedro”. <http://pedroechevarriabravofraypedro.blogspot.com.es> (acceso: 09-VI-2014).
- (2013): “Pedro Echevarría. Su biografía”. <http://biografiapedroechevarria.blogspot.com.es> (acceso: 12-V-2014).
- FERNÁNDEZ, C. (2009): “Los hermanos Villar Chao”. *La voz de Galicia*. www.lavozdegalicia.es/noticia/coruna/2009/10/08/hermanos-villar-chao/0003_8023287.htm, (acceso: 4-III-2016).
- FERNÁNDEZ DE CANO, J. R. (s.f.): “Eladio Amorós”. <http://mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=amoros-cervigon-eladio> (acceso: 19-II-2016).
- GARCÍA MATOS, M. (1979): *Magna antología del folklore musical de España*. Hispavox. Madrid.
- GUZMÁN NARANJO, A. (2016): *Métodos de Análisis Nattiez Tripartición. Maestría en Teoría de la Música. Curso de Análisis. Primera Conferencia*. Universidad EAFIT. https://issuu.com/albertoguzmann/docs/m_todos_de_an_lisis_-_nattiez_tri (acceso: 12-V-2017).
- JESUSESMIFE [pseud.] (2012): “Vamos niños al sagrario, con letra”. www.youtube.com/watch?v=KWSW3dJf9i4 (acceso: 26-II-2014).
- LÓPEZ RAMÍREZ, L. (2005): “El Maestro de la Música y Tomelloso”. <http://himnoatomelloso.blogspot.com.es> (acceso: 10-VI-2014).
- MARTÍ I PÉREZ, J. (1996): “Música y Etnicidad: una introducción a la problemática”. *Trans*, 2. SIbE. www.sibetrans.com/trans/a283/musica-y-etnicidad-una-introduccion-a-la-problematica (acceso: 16-II-2016).

- RAMÍREZ HERNANDO, J. A. (1962): "Paseando música de España por el mundo, charlas con Pedro Echevarría Bravo: La lírica de Don Quijote y Sancho Panza" [Archivo sonoro]. En *Radio París*, ca. 1962. Universidad de Alicante. Biblioteca Universitaria. Fonoteca. <http://web.ua.es/devuelvemevoz/visor.php?idioma=es&fichero=9628.mp3>. (acceso: 8-X-2015).
- SEVILLANO MIRALLES, A. (2015): "Miguel Rodríguez Algarra". *Diccionario Biográfico de Almería*. www.dipalme.org/Servicios/IEA/edba.nsf/xlecturabiografias.xsp?ref=690 (acceso: 22-V-2016).

ARCHIVOS Y FUENTES LEGISLATIVAS

- ANUNCIO de 20 de abril de 1928 de la Comisión Provincial de Soria (CPS) nombrando a Pedro Echevarría músico de primera de la Banda provincial. *Boletín Oficial de la Provincia de Soria* (BOPS), 67 (4-VI-1928): 4.
- ANUNCIO de 27 de julio de 1928 de la CPS accediendo a la baja de Pedro Echevarría de la Banda de Música Provincial. BOPS, 103 (27-VIII-1928): 6.
- Archivo de la Asociación Musical Santa Cecilia de Tomelloso (A. A. M. S. C. T.), Sig. LOM - 5/2000. Echevarría Bravo, P.: [Guión de banda incompleto de la obra *Don Ramón de Trasalba*, impreso con anotaciones manuscritas]. Tomelloso, 2000.
- A. A. M. S. C. T., S. Sig. Echevarría Bravo, P.: [Partitura para piano de la obra *La más guapina d'Asturies*, manuscrito]. Sotondio, 14 de abril de 1934.
- A. A. M. S. C. T., S. Sig. Echevarría Bravo, P.: [Guión para banda de la obra *Himno a Tomelloso*, manuscrito]. Tomelloso, 11 de febrerol de 1938.
- A. A. M. S. C. T., S. Sig. Echevarría Bravo, P.: [Guión para banda de la obra *Pilarín López*, impreso]. S. f..
- A. A. M. S. C. T., S. Sig. Echevarría Bravo, P.: [Guión para banda de la obra *10 Canciones y danzas manchegas*, ms.]. S. f..
- Archivo Musical Religioso Parroquia Santa María de Ateca (A. M. R. P. S. M. A.), Repertorio Musical José Campos Inogés, S. Sig. Alassio, S. y Echevarría Bravo. P.: [Partitura impresa en la *Revista Musical Harmonía* de la obra *Tantum Ergo* con indicación manuscrita "Echevarría" junto al otro autor].
- A. M. R. P. S. M. A., Repertorio Musical José Campos Inogés, S. Sig. Echevarría Bravo. P.: [Partitura manuscrita de la obra *Novena de Pentecostés*].
- A. M. R. P. S. M. A., Repertorio Musical José Campos Inogés, S. Sig. Echevarría Bravo. P.: [Partitura manuscrita de la obra *Salve N° I*].
- Archivo Vasco de la Música (Eresbil), Fondo A-141, Alfonso Ugarte. 17 de abril de 2016. Centro de Documentación y Archivos (CEDOA) de la SGAE, Echevarría Bravo, Pedro. [Catálogo de obras registradas en la SGAE por Pedro Echevarría Bravo].
- (F)ondo de (P)edro (E)chevarría (B)ravo, (A)rchivo (P)rivado de (M)aría (L)uisa (E)chevarría (M)artínez, s. sign. Echevarría Bravo, P. (s.a.): *Magnificat*. Ms.
- F. P. E. B. A. P. M. L. E. M., s. sign. Echevarría Bravo, P. (s.a.): *Salve Regina*. Ms.
- F. P. E. B. A. P. M. L. E. M., s. sign. Echevarría Bravo, P. (s.a.): *Te Deum*. Ms.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

- ANÓNIMO (1926): *Heraldo Alavés*, 11.042 (26-IV-1926): 2. Vitoria.
- ANÓNIMO [X.] (1926): “El novenario de la Inmaculada Concepción”. *Noticiero de Soria*, 4.753 (9-XII-1926): 2. Soria.
- ANÓNIMO [B.] (1927): “Velada literario-musical”. *Noticiero de Soria*, 4.763 (17-I-1927): 2. Soria.
- ANÓNIMO (1929): “Otro éxito de Echevarría”. *Noticiero de Soria*, 4.981 (27-V-1929): 3. Soria.
- ANÓNIMO (1955): “El musicólogo D. Pedro Echevarría al frente de la Banda Municipal de Santiago”. *La Noche*, 10.638 (16-IV-1955): 6. Editorial Compostela. Santiago de Compostela.
- ANÓNIMO (1956): “El concierto de la Banda Municipal de Música, ayer en el Hostal”. *La Noche*, 11.135 (22-XI-1956): 2. Editorial Compostela. Santiago de Compostela.
- ANÓNIMO (1957a): “La madrina de la Tuna asistirá con su corte de honor, al concierto de la Banda en el Hostal”. *La Noche*, 11.228 (13-III-1957): 2. Editorial Compostela. Santiago de Compostela.
- ANÓNIMO (1957b): *La Vanguardia*, 28.244 (27-III-1957): 10. Grupo Godó. Barcelona.
- ANÓNIMO (1965): “Horas de Compostela”. *El correo gallego*, 24-X-1965: 8. Editorial Compostela. Santiago de Compostela.
- BLAS, G. (1935): “Langreo y su fuerza espiritual”. *Heraldo de Madrid*, 15.318 (4-IV-1935): 7. Sociedad editorial de España. Madrid.
- ECHEVARRÍA BRAVO, P. (1927): “La Misa de pastorela”. *El avisador numantino*, 4.695 (12-I-1927): 2. Soria.
- (1944): “El Maestro Guridi y el órgano de nuestra catedral”. *Lanza*, 12-VIII-1944: 2. Jefatura provincial de FET y las JONS. Ciudad Real.
- (1950): “Ante la fundación de la Asociación de Cultura Musical”. *Lanza*, 25-V-1950: 3. Jefatura provincial de FET y las JONS. Ciudad Real.
- GIL B. (1935): “Langreo y su fuerza espiritual”. *Heraldo de Madrid*, 4-IV-1935: 7. Madrid.
- GARCÍA, M. (2000): “Tomelloso rendirá homenaje al maestro Pedro Echevarría”. *Lanza*, 25-IV-2000: 26. Diputación Provincial. C. Real.
- MERINO, O. (2013): “Gente corriente”. *El Periódico de Catalunya*, 12.233 (11-II-2013): 68. Grupo Zeta. Barcelona.
- PANIAGUA, E. (1984): “Diez melodías escuchadas”. *Lanza*, 04-III-1984: 12. Ciudad Real.
- SIGNO, J. M (1962): “Diálogo con el conferenciante”. *El pueblo gallego*, 18.665 (8-VI-1962): 5. Cadena de prensa del Movimiento. Vigo.
- SUÁREZ ALONSO, R. (2007): “Ilmo. Sr. Don Pedro Echevarría Bravo”. *Alto Nalón*, 253-254-255: 26-27. Albino Suárez. Pola de Lavianas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO GONZÁLEZ, C. (1998): *La canción lírica española en el siglo XIX*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Madrid.

- AYALA HERRERA, I. M^a. (2014): *Música y municipio: Marco normativo y administración de las bandas civiles en España (1931-1986). Estudio en la provincia de Jaén*. Tesis Doctoral. Editorial Universidad de Granada. Granada.
- BARCE BENITO, R. (1995): “El sainete lírico (1880-1915)”. En E. Casares y C. Alonso (ed.): *La Música Española en S. XIX*: 195-244. Universidad de Oviedo. Oviedo.
- (2009): *Las palabras de la música. Escritos de Ramón Barce*. ICCMU. Madrid.
- BLASCO GARCÍA, J. A. (2009): “Acerca de la cadencia frigia, la cadencia andaluza y la tonalidad menor: Aproximaciones fundamentantes”. *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical*, 2 (1): 80-94. Universidad de Talca. Chile.
- BOX, Z. (2014): “Símbolos eternos de España”. En S. Michonneau y X. M. Núñez: *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*: 7-23. Casa de Velázquez. Madrid.
- CANCELA MONTES, B. (2015): *La Banda Municipal de Música de Santiago de Compostela (1848-2015)*. Tesis Doctoral. Universidad de Oviedo. Oviedo.
- CALVO CALVO, L. (1989): “La etnomusicología en el Instituto Español de Musicología”. *Anuario Musical*, 44: 167-177. CSIC.
- CAÑAS, D. (2012): *Tomelloso en la frontera del miedo. Historia de un pueblo rural: 1931-1951*. Almud. Ciudad Real.
- CASARES RODICIO, E. (1987): “La música española hasta 1939, o la restauración musical”. En Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo (eds). *Actas del Congreso Internacional “España en la música de occidente” II*, 1987: 261-322. INAEM. Madrid.
- (1991): “Pedrell, Barbieri y la restauración musical española”. *Recerca Musicologica, XI-XII (1991-1992). Actes del Congrés Internacional “Felip Pedrell i el nacionalisme musical”, 1991*: 259-271. UAB. Barcelona.
- CASTELLANOS GÓMEZ, V. (2002): *Ciudad Real: Música y sociedad (1915-1965)*. Tesis Doctoral. UCLM.
- (2005): *Musicalerías: Ciudad Real: música y sociedad (1915-1965)*. BAM. Ciudad Real.
- (2015): “Don Pedro Echevarría de La Mancha”. *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 41: 181-206. IEM. Ciudad Real.
- CORTIZO RODRÍGUEZ, M. E. (2006): “Fox o Fox-Trot” (Voz). En E. Casares (coord.): *Diccionario de Zarzuela. España e Hispanoamérica I*: 799-780. ICCMU. Madrid.
- ECHEVARRÍA BRAVO, P. (1926 ca.): *Eladio Amorós. Pasodoble gitano*. Erviti. San Sebastián.
- (1929 ca.): *Miss Sevilla. Pasodoble andaluz*. Erviti. San Sebastián.
- (1951): *Cancionero musical manchego*. CSIC. Madrid.
- (1942): *Composiciones del Maestro Echevarría*. Edición de autor. Tomelloso.
- (1971) [1967]: *Cancionero de los Peregrinos de Santiago*. Centro de Estudios Jacobeos. Madrid.
- (2000): *Once composiciones de Pedro Echevarría*. Radio de Tomelloso. Tomelloso. CD.
- ECHEVARRÍA, P. y MOLINOS, A. (1930 ca.): *Una noche en el Maxim's. Tango-canción*. Erviti. San Sebastián.

- GUTIÉRREZ LATORRE, F. (1993): *Vida y obra del compositor Ángel Ortiz de Villajaos*. Ediciones Rondas. Barcelona.
- MARTÍ I PÉREZ, J. (1998): “A Tradición vista a través do folclorismo”. En C. Villanueva (coord.): *O Feito Diferencial Galego na Música*: 323-350. Museo do Pobo Galego. Santiago de Compostela.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, B. (1991): “Un contrapunto del modelo pedrelliano: el nacionalismo de Julio Gómez”. *Recerca musicològica*, 11-12: 363-388. UAB. Barcelona.
- MARTÍN MARTÍNEZ, F. (2013): *De la Historia de la Música del Valle del Nalón: 1853-2003*. Ediciones de la Universidad de Oviedo. Oviedo.
- MOYA MALENO, F. J. (2018): “Las canciones manchegas para piano y voz de Pedro Echevarría Bravo. Un hito en el regionalismo musical manchego”. En F. J. Moya Maleno y P. R. MoyaMaleno (eds.): *Pedro Echevarría Bravo. Músicas y etnomusicología en La Mancha*: 83-99. Centro de Estudios del Campo de Montiel. Almedina.
- NAVARRO JUSTICIA, E. (2014): *Pedro Echevarría Bravo: tras las huellas de un etnomusicólogo en La Mancha*. ESMUC. Inédito.
- PÉREZ ZALDUONDO, G. (2002): *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*. Tesis Doctoral. Universidad de Granada.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, V. (2007): “La habanera en la zarzuela española del siglo diecinueve: idealización marinera de un mundo tropical”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 3(1): 4-26. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá.
- SIMÓN PARDO, J. (2003): *La devoción a la Virgen en España*. Arcaduz. Madrid.
- SOBRINO, R. (2006): “Schottisch” (voz). En Emilio Casares Rodicio (coord.): *Diccionario de Zarzuela. España e Hispanoamérica II*: 686-689. ICCMU. Madrid.
- TENA, P. et al. (1994): *Música instrumental y canto*. Centre de Pastoral Litúrgica. Barcelona.

RECM
EXTRA

2

Fco. Javier Moya Maleno
Pedro R. Moya-Maleno
(eds.)

PEDRO ECHEVARRÍA BRAVO

Músicas y Etnomusicología
en La Mancha



FICHA CATALOGRÁFICA

Pedro Echevarría Bravo. Músicas y Etnomusicología en La Mancha. Actas del Congreso (Villanueva de los Infantes, 15-17 de julio de 2016) /
Fco. Javier Moya Maleno y Pedro R. Moya-Maleno (eds.)
Revista de Estudios del Campo de Montiel / Vol. 2 Extra (2018).–
Almedina: Centro de Estudios del Campo de Montiel, 2018.
170 x 227 mm.
420 pp.
Volumen Extra, 2
ISBN: 978-84-09-05183-0
III. Centro de Estudios del Campo de Montiel

© De los contenidos: los autores.

© De la edición:

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

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

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

MAQUETACIÓN

Pedro R. Moya-Maleno

Pedro Echevarría Bravo

Músicas y Etnomusicología en La Mancha

Actas del Congreso
Villanueva de los Infantes, 15-17 de julio de 2016

**Fco. Javier Moya Maleno
Pedro R. Moya-Maleno
(eds.)**

REVISTA DE ESTUDIOS DEL CAMPO DE MONTIEL Extra 2



Índice

	<u>Págs.</u>
El Congreso	IX
Actas	XIII
FCO. JAVIER MOYA MALENO y PEDRO R. MOYA-MALENO <i>Introducción. Músicas, identidad y sociedad de España y La Mancha a través del maestro Echevarría</i>	15
Música y regionalismo musical ▼	19
MARCO ANTONIO DE LA OSSA MARTÍNEZ <i>La música en tiempos de Pedro Echevarría: la política musical de la Segunda República y la guerra civil española</i>	21
VICENTE CASTELLANOS GÓMEZ <i>El regionalismo musical manchego</i>	59
FCO. JAVIER MOYA MALENO <i>Las Canciones manchegas para piano y voz de Pedro Echevarría Bravo. Un hito en el regionalismo musical manchego</i>	83
Echevarría: Obra y pensamiento ▼	101
FCO. JAVIER MOYA MALENO <i>La obra musical de Pedro Echevarría: clasificación, descripción e inspiración</i>	103
LUIS HERMINIO LABAJO ALTAMIRANO <i>El pensamiento filosófico de Pedro Echevarría Bravo</i>	151
ISABEL MARÍA AYALA HERRERA <i>Director y militante: el papel de Pedro Echevarría Bravo (1905-1990) en el Cuerpo de Directores de Bandas de Música Civiles</i>	159
ESTHER NAVARRO JUSTICIA <i>Pedro Echevarría Bravo y su relación con la actual institución Milà i Fontanals</i>	187

	<u>Págs.</u>
Cancioneros y recopilaciones ▼	235
JULIO GUILLÉN NAVARRO	
<i>Las fuentes musicales de tradición oral en la provincia de Albacete: un enfoque desde la etnomusicología aplicada</i>	237
JESÚS LÓPEZ ESPÍN	
<i>La recopilación de la música tradicional de la provincia de Albacete a través de los cancioneros de Carmen Ibáñez Ibáñez</i>	269
MIGUEL ANTONIO MALDONADO FELIPE	
<i>Dos ejemplos de la proyección del Cancionero Musical Manchego en agrupaciones de música regional y compositores clásicos en la segunda mitad del siglo XX</i>	
Estudios de caso, folklore y sociedad ▼	311
AGUSTÍN CLEMENTE PLIEGO	
<i>Lírica tradicional y popular de Castellar de Santiago</i>	313
NARCISO JOSÉ LÓPEZ GARCÍA y MARÍA DEL VALLE DE MOYA MARTÍNEZ	
<i>El romance de “El señor don gato”: versiones y variantes en los cancioneros de Castilla-La Mancha</i>	325
PEDRO R. MOYA-MALENO	
<i>Del Tío Honorio al Tío de la Vara: la estigmatización del Folklore como fuente (pre)histórica a través del “catetismo” mediático</i>	345

Summary

	<i>Págs.</i>
The Congress	IX
Proceedings	XIII
FCO. JAVIER MOYA MALENO y PEDRO R. MOYA-MALENO	
<i>Introduction. Musics, Identity & Society in Spain and La Mancha through Maestro Echevarría</i>	15
Music & Musical Regionalism ▼	19
MARCO ANTONIO DE LA OSSA MARTÍNEZ	
<i>Music in Times of Pedro Echevarría: The Musical Policy of the Second Republic and the Spanish Civil War</i>	21
VICENTE CASTELLANOS GÓMEZ	
<i>Manchegan Musical Regionalism</i>	59
FCO. JAVIER MOYA MALENO	
<i>Pedro Echevarría Bravo's Canciones manchegas for Piano and Voice. A Milestone in Manchegan Musical Regionalism</i>	83
Echevarría. Work & Thought ▼	101
FCO. JAVIER MOYA MALENO	
<i>Pedro Echevarría's Musical Works: Classification, Description and Inspiration</i>	103
LUIS HERMINIO LABAJO ALTAMIRANO	
<i>The Philosophical Thought of Pedro Echevarría Bravo</i>	151
ISABEL MARÍA AYALA HERRERA	
<i>Conductor and Militant: Pedro Echevarría Bravo (1905-1990)'s Role in the Council of Civil Music Band Conductors</i>	159
ESTHER NAVARRO JUSTICIA	
<i>Pedro Echevarría Bravo and his Relationship with the Current Milà i Fontanals Institution</i>	187

	<i>Págs.</i>
Songbooks & Collections ▼	235
JULIO GUILLÉN NAVARRO <i>Musical Sources in oral Traditions in the Province of Albacete: an Approach from Applied Ethnomusicology</i>	237
JESÚS LÓPEZ ESPÍN <i>The Collection of Traditional Music in the Province of Albacete through the Songbooks of Carmen Ibáñez Ibáñez</i>	269
MIGUEL ANTONIO MALDONADO FELIPE <i>Two Examples of the Projection of the Cancionero Musical Manchego of Songs in Groups of Regional Music and Classical Composers in the Second Half of the 20th Century</i>	
Study Cases, Folklore & Society ▼	311
AGUSTÍN CLEMENTE PLIEGO <i>Popular and Traditional Lyrical Poetry at Castellar de Santiago</i>	313
NARCISO JOSÉ LÓPEZ GARCÍA y MARÍA DEL VALLE DE MOYA MARTÍNEZ <i>The Ballad of “El Señor Don Gato”: Covers and Variations in Castilla-La Mancha Songbooks</i>	325
PEDRO R. MOYA-MALENO <i>From “Tío Honorio” to “Tío de la Vara”: Folklore stigmatization as (pre)historic Source through “Yokelism” in Media</i>	345

