UNIVERSIDAD DE MURCIA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

La compositora Carmen Ibáñez e Ibáñez (1895-1962). Vida, pedagogía y obra musical

D. Jesús López Espín

2016

UNIVERSIDAD DE MURCIA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

TESIS DOCTORAL

La compositora Carmen Ibáñez e Ibáñez (1895-1962). Vida, pedagogía y obra musical

Realizada por Jesús López Espín.

Dirigida por el Dr. Juan Miguel González Martínez.

2016

La compositora Carmen Ibáñez e Ibáñez (1895-1962). Vida, pedagogía y obra musical

D. Jesús López Espín
2016

DEDICATORIA

A mis queridos padres, José y Agustina, por el apoyo y fe puestos en todos mis proyectos de vida, como lo son estas páginas.

"Una gran obra, una bella obra de una maestra joven, laboriosa e inquieta que sabe hacer de la árida enseñanza musical, un prado de luz".

CARMEN CONDE ABELLÁN. [1]

[1] Palabras de Carmen Conde Abellán dirigidas a su prima Carmen Ibáñez, acerca de sus métodos didácticos y su personalidad. Cfr. *El Porvenir*. Diario independiente de Cartagena. 12-XII-1929. Pág. 1.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS 17

ACRÓNIMOS Y ABREVIATURAS 19

1. INTRODUCCIÓN 21

1.1. JUSTIFICACIÓN 21
1.2. OBJETIVOS E HIPÓTESIS 24
1.3. ESTADO DE LA CUESTIÓN 26
1.4. METODOLOGÍA Y TÉCNICAS EMPLEADAS 30
1.5. FUENTES Y MATERIALES BÁSICOS 32

2. LOS INICIOS DE SU EDUCACIÓN MUSICAL Y DOCENCIA 37

2.1. FAMILIA E INFANCIA 37
2.2. FORMACIÓN EN MURCIA Y MADRID 48
2.3. EL COMIENZO EN LA DOCENCIA: LA ESCUELA NORMAL DE MURCIA 72

3. LA ACTIVIDAD PEDAGÓGICA Y DIDÁCTICA EN ALBACETE 85

3.1. UNA NUEVA VIDA EN TORNO A LA ESCUELA NORMAL DE ALBACETE 85
3.2. METODOLOGÍA DIDÁCTICA EN LA ESCUELA NORMAL DE ALBACETE 116
3.3. UN NUEVO SISTEMA DIDÁCTICO Y MUSICAL: EL RIGO-MÓVIL IBÁÑEZ 157

4. LA INTERPRETACIÓN Y DIFUSIÓN MUSICAL EN ALBACETE 186

4.1. EL ORFEÓN Y LA CORAL NORMALISTA DE ALBACETE 186
4.2. LOS COROS Y DANZAS DE LA SECCIÓN FEMENINA 206
4.3. UNA NUEVA INSTITUCIÓN MUSICAL: EL CONSERVATORIO DE MÚSICA DE ALBACETE 224

5. COMPOSICIONES MUSICALES 240

5.1. SUS CREACIONES MUSICALES 240

5.2. MÚSICA VOCAL 254
5.2.1. RELIGIOSA 254
5.2.2. PROFANA 257
5.2.2.1. OBRAS PARA PIANO Y VOZ 257
5.2.2.2. OBRAS COMPUESTAS Y ARMONIZADAS PARA CORO ..
..... 264
5.2.2.2.1. COMPOSICIONES CORALES REGISTRADAS EN LA SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES 264
5.2.2.2.2. COMPOSICIONES CORALES SIN REGISTRAR EN LA SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES 270
5.3. MÚSICA INSTRUMENTAL 273
5.3.1. COMPOSICIONES INSTRUMENTALES REGISTRADAS EN LA SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES 273
5.3.2. COMPOSICIONES INSTRUMENTALES SIN REGISTRAR EN LA SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES 284
5.4. EVOLUCIÓN Y ESTILO DE SUS COMPOSICIONES 297
6. TRAS EL RASTRO DE LA MÚSICA POPULAR DE ALBACETE....
..... 312
6.1. LOS CANCIONEROS DE LA PROVINCIA DE ALBACETE 312
6.2. ESTUDIO Y CLASIFICACIÓN DE LA MÚSICA POPULAR DE ALBACETE 342
6.2.1. SEGUIDILLAS MANCHEGAS 342
6.2.2. OTRA FORMA DE SEGUIDILLAS 348
6.2.3. JOTAS MANCHEGAS 353
6.2.4. DANZAS 358
6.2.5. VILLANCICOS 363
6.2.6. MAYOS Y FOLÍAS 369
6.2.7. MELODÍAS DE DANZA 376
6.2.8. CANCIONES DE JUEGOS DE NIÑOS 379
6.2.9. SEGUIDILLAS MANCHEGAS CON INTRODUCCIÓN Y ESTRIBILLO 381
6.2.10. SEGUIDILLAS-JOTAS 382
6.2.11. VARIAS MELODÍAS 387

6.2.12. PREGONES CALLEJEROS 390
6.2.13. CANCIONES RELIGIOSAS 391
6.2.14. CANCIONES ROMANCES 395
6.2.15. FANDANGOS, FANDANGUILLOS Y MALAGUEÑAS 397
7. TRASCENDENCIA DE CARMEN IBÁÑEZ E IBÁÑEZ TRAS SU MUERTE 400
8. CONCLUSIONES Y APORTACIONES FUTURAS 419
9. APÉNDICE DOCUMENTAL 439
9.1. DOCUMENTOS PERIODÍSTICOS 439
9.2. GRABACIONES SONORAS Y DOCUMENTOS RADIOFÓNICOS 443
9.3. PORTADAS DE SUS OBRAS TEÓRICAS 449
9.4. PARTITURAS CONSERVADAS 461
9.4.1. RELACIÓN DE PARTITURAS CONSERVADAS 461
9.4.1.1. COMPOSICIONES DE CARMEN IBÁÑEZ 461
9.4.1.2. SEGUNDO VOLUMEN DEL *CANCIONERO DE LA PROVINCIA DE ALBACETE* 462
9.4.2. COMPOSICIONES ORIGINALES Y SU FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA 465
9.4.3. PARTITURAS MANUSCRITAS DEL SEGUNDO VOLUMEN DEL *CANCIONERO DE LA PROVINCIA DE ALBACETE* 797
10. FUENTES DE INVESTIGACIÓN 909
10.1. FUENTES DE ARCHIVO 909
10.1.1. ARCHIVOS CIVILES 909
10.1.2. ARCHIVOS EPISCOPALES Y PARROQUIALES 909
10.1.3. ARCHIVOS MUNICIPALES 909
10.1.4. ARCHIVOS HISTÓRICOS NACIONALES 911
10.1.5. ARCHIVOS HISTÓRICOS PROVINCIALES 913
10.1.6. ARCHIVOS HISTÓRICOS REGIONALES 914
10.1.7. ARCHIVOS MUSICALES 914
10.1.8. ARCHIVOS PRIVADOS 915

10.1.9. ARCHIVOS UNIVERSITARIOS 916
10.2. FUENTES DE INTERNET 917
10.2.1. CSIC 917
10.2.2. PÁGINAS WEB 917
10.3. FUENTES LEGISLATIVAS 918
10.4. FUENTES ORALES 920
10.5. DISCOGRAFÍA 921
11. BIBLIOGRAFÍA 922
11.1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL 922
11.2. BIBLIOGRAFÍA DE LA COMPOSITORA 938
11.3. TESIS DOCTORALES 939
12. CUADROS Y GRÁFICOS 940

AGRADECIMIENTOS

Ha sido mi intención que este apartado sea el inicio de esta tesis, debido a que es fruto de todos aquellos que han contribuido a que sea una realidad. A pesar de ser el menos extenso es el más satisfactorio, ya que todas aquellas personas que me han ayudado en este trabajo se merecerían muchas más páginas.

A la hora de embarcarse en un proyecto como este, cualquiera debe reflexionar sobre la necesidad de contar con ayuda para conseguir una obra completa en contenido, referencias documentales y bibliografía. Soy consciente de todo el apoyo que he recibido, que no ha sido poco, como por ejemplo todos aquellos que me facilitaron alguna documentación archivística o las aportaciones de las fuentes orales. A esto, quiero sumar a los que me animaron moralmente en lo que creía una carrera sin fondo, como han sido mis amigos y familia. Entre mis amistades destaco a Ginés José Martín-Consuegra, por la ayuda aportada en la realización de esta obra, y las supervisiones realizadas por Jesús Tejas, Ana García Canuto, Alberto Espinoza e Iván García Artigao. En cuanto a mi familia, quiero subrayar la ilusión de mis padres puestas en esta tesis y el ánimo de mi primo Francisco José González Espín, quien señaló en la dedicatoria de la tesis doctoral que me regaló que yo sería el siguiente doctor de la familia.

Sin embargo, mis principales agradecimientos van dirigidas a mi tutor y amigo don Juan Miguel González Martínez, por su asesoramiento en la construcción de esta tesis, y a don José María Sánchez Ibáñez, pieza fundamental de este estudio. Este último y sus hermanos me brindaron la oportunidad de estudiar a su madre, y me ofrecieron toda la documentación que tenían en sus manos. Por otro lado, ha sido gratificante contar con la ayuda de doña Consuelo Sánchez Peña, quien me aportó, además de recuerdos familiares, todas las fotografías y partituras de su abuela Carmen. También le doy las gracias a mi amigo Juan González Castaño por las fuentes documentales que me ha facilitado, tan necesarias en esta investigación.

Para terminar, me gustaría tomar unas palabras que Carmen Ibáñez utilizó para disculparse por si obviaba a alguien que debía haber citado en alguna de sus obras. Ambos pensamos que "el cuidado para no dejar de mencionar alguno de ellos, es grande; pero si así sucediera, por ser tantos los que hay, sería un olvido involuntario"

ACRÓNIMOS Y ABREVIATURAS

A.C.B.A.M.:	Archivo del Círculo de Bellas Artes de Madrid.
A.C.D.M.:	Archivo de la Asociación de Coros y Danzas "Mazantini".
A.D.M.M.A.:	Archivo de las "Danzas Manchegas de Magisterio de Albacete".
ADPAB.:	Archivo de la Diputación Provincial de Albacete.
AGA.:	Archivo General de la Administración. (Alcalá de Henares).
A.G.R.M.:	Archivo General de la Región de Murcia.
A.G.U.C.M.:	Archivo General de la Universidad de Castilla-La Mancha.
A.G.U.M.:	Archivo General de la Universidad de Murcia.
AHPAB:	Archivo Histórico Provincial de Albacete.
A.H.O.E.P.M.:	Archivo Histórico de la Oficina Española de Patentes y Marcas.
A.M.A.:	Archivo Municipal de Albacete.
A.M.C.:	Archivo Municipal de Cartagena.
A.M.M.:	Archivo Municipal de Murcia.
A.M.ML.:	Archivo Municipal de Mula.
A.M.Ñ.A.:	Archivo del Museo del Niño de Albacete.
A.M.V.M.:	Archivo Municipal de la Villa de Madrid.
A.O.C.M.:	Archivo del Obispado de Cartagena-Murcia.
A.P.C.S.J.A.:	Archivo de la Parroquia-Catedral de San Juan de Albacete.
A.P.A.:	Archivo Privado de Albacete.
A.P.F.S.I.:	Archivo Privado de la Familia Sánchez Ibáñez.
A.P.M.:	Archivo Privado de Mula.
A.P.S.D.G.M.:	Archivo Parroquial de Santo Domingo de Guzmán de Mula.
A.P.S.S.M.:	Archivo Parroquial de San Sebastián de Madrid.
A.R.C.M.:	Archivo del Registro Civil de Mula.
A.R.C.S.M.M.:	Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
B.A.C.A.M.:	Biblioteca-Archivo. Caja de Ahorros del Mediterráneo de Mula.
BNE:	Biblioteca Nacional de España.
CSIC.:	Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
IEA.:	Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel".

IEM:	Instituto Español de Musicología.
F.O.:	Fuente oral.
P.C.C.A.O.:	Patronato Carmen Conde – Antonio Oliver (Cartagena).
R.D.:	Real Decreto.
R.O.:	Real Orden.
S.A.:	Sin autor.
S.C.:	Sin catalogar.
S.E.:	Sin editar.
S.F.:	Sin fechar.
SGAE:	Sociedad General de Autores Españoles.
[SIC]:	Así escrito.
S.L.:	Sin lugar.
S.P.:	Sin publicar.
S.N.:	Sin numerar.
Tip.:	Tipografía.[1]

[1] Las siglas de los archivos son producto del autor, exceptuando las siguientes: AGA; A.G.R.M.; AHPAB; ADPAB; A.M.A.; A.M.M.; B.A.C.A.M.; BNE; CSIC; IEA; IEM y SGAE.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. JUSTIFICACIÓN

Los estudios musicológicos de los últimos años han ido cambiando el punto de vista en cuanto a la temática de la investigación. En efecto, se han ido dejando de lado los escritos sobre estilos artísticos o elementos musicales más generalizados para dar paso a la "microhistoria". Para la historiadora Ute Daniel, esta es fundamental para la construcción de la "historia cultural", y se realiza mediante los individuos particulares, lo cotidiano y la vida social. También le da importancia al estudio local y regional, así como a los aspectos de género y la historia generacional.[1] Dichos aspectos también fueron planteados por Ismael Fernández de la Cuesta, quien afirmó que los recientes estudios musicológicos están buscando nuevos campos de estudio, debido a que las investigaciones consideradas como tradicionales se estaban agotando.[2] En esta misma línea, Pilar Ramos López indica que en los últimos años la atención de los investigadores se ha centrado en otros aspectos concretos, como por ejemplo la percepción musical, los estudios musicales en zonas geográficas no consideradas anteriormente como trascendentales o sobre el feminismo.[3] También, las nuevas corrientes de investigación han mostrado interés por encontrar a personas y composiciones que habían estado ausentes en los estudios musicológicos convencionales.[4] Sin embargo, a pesar de todos los avances producidos dentro de esta temática, algunos investigadores echan de menos trabajos sobre biografías individualizadas o sobre el papel musical desempeñado por mujeres españolas, en comparación al realizado por el sexo opuesto.[5] En este sentido, aquí se ofrece al lector

[1] Cfr. DANIEL, Ute: *Compendio de historia cultural. Teorías, práctica, palabras clave*. Madrid: Alianza editorial. 2005. Págs. 277-318. (Trad. José Luis Gil Aristu).

[2] Cfr. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: "Nuevos campos para la musicología en España", *Revista de Musicología.* Vol. XXVIII. Nº. 2. 2005. Pág. 1403-1412.

[3] Cfr. RAMOS LÓPEZ, Pilar: "Nuevas tendencias en la investigación musicológica", *Revista de Musicología*. Op. Cit. Págs. 1381-1401.

[4] Cfr. VIÑUELA SUÁREZ, Laura: *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología.* Oviedo: KRK ediciones. 2003. Pág. 11. También, vid. BORDERÍAS, Cristina (ed.): "La historia de las mujeres a las puertas del nuevo milenio: balances y perspectivas", en *La historia de las mujeres: perspectivas actuales.* Barcelona: AEIHM Ikaria. 2009. Págs. 8-9.

[5] Cfr. RAMOS LÓPEZ, Pilar: "Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres", *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica*. Nº. 37. 2013. Págs. 207-223. También, vid. LORENZO ARRIBAS, Josemi: "La historia de las mujeres y la historia de la música: ausencias, presencias y

un ejemplo de estas reivindicaciones: una mujer de inicios del siglo XX que ha dejado su huella en las pequeñas ciudades donde vivió y a través de sus aspiraciones musicales. Durante mucho tiempo pasó desapercibida, ya que no pudo alcanzar ciertas metas debido a las dificultades sociales, culturales y económicas de su época. Solamente sus alumnos y más allegados fueron conscientes de toda su trayectoria y constancia, y solo unos pocos le dedicaron unas líneas biográficas para justificar su gratitud hacia ella. En esta tesis se tiene la oportunidad de visualizar todos aquellos elementos desconocidos y completar, de una forma más rigurosa, aquellos que ya se sabían.

En un principio, mi intención fue el estudio de todos los ámbitos musicales que se produjeron en los municipios que conformaban la extensa Comarca del Río Mula. Sin embargo, tras el descubrimiento de todo aquello que hizo Carmen Ibáñez, pensé que se merecía un apartado autónomo, el cual acabó como tesina de licenciatura. El interés que despertaron todos los hallazgos sobre este tema y lo poco tratado que estaba este asunto, hicieron que mi tutor y yo nos planteásemos llegar más allá en la investigación y que acabase siendo una tesis doctoral. Para ello conté con la ayuda de escasas e inéditas fuentes, a las que pude acceder. A esto había que sumarle el hecho de que la familia Sánchez Ibáñez depositó su confianza en mí para que un paisano de la biografiada, de tan solo veintiún años, hiciese el estudio de su madre que otros deseaban hacer. Además, fueron conscientes de que mi formación en Musicología e Historia del Arte podía servirme para una acertada interpretación de todas las fuentes que esta familia me pudiera proporcionar. Estas circunstancias supusieron un reto que debía abordar, especialmente cuando supe que este tema iba a ser investigado de un momento a otro y merecía un resultado completo. La importancia de su estudio gira en torno al conocimiento de la biografía de Carmen Ibáñez y sus logros pedagógicos, musicológicos y compositivos, que han contribuido a las páginas de la historia de la música española. Uno de sus momentos de gloria fue cuando de niña obtuvo un premio de piano, que compartió con reconocidos intérpretes de aquellos años. Sin embargo, todo cambió cuando creció, ya que estuvo vetada para interpretar y trabajar en un conservatorio al ser mujer, por la hegemonía de los hombres en ese momento. No obstante, fue consciente de las puertas que se le cerraban y siempre tuvo abierta la correspondiente al magisterio, que también le dio sus frutos. Por tanto, fue un ejemplo

---

cuestiones metodológicas", en MANCHADO TORRES, Marisa (Coord.): *Música y mujeres. Género y poder*. Madrid: Cuadernos inacabados. Ed. Horas y horas. 1998. Pág. 24.

representativo del profesorado musical de la Escuela Normal en España. Así, pretendió que la metodología empleada con sus alumnos fuese un ejemplo a seguir para la pedagogía que estos, a la vez, debían emplear con sus propios alumnos. Este hecho, junto con la publicación de tratados e inventos didácticos y musicales, dirigido a todo tipo de alumnado, incluso a sordomudos, ha hecho de ella una pedagoga musical que debería figurar junto a otros de su tiempo. Muchos de estos trabajos fueron pioneros en las cuestiones pedagógicas y didácticas, e incluso de los más antiguos que se realizaron en el país. Pero no fue este su único derrotero, ya que se interesó en que la sociedad albaceteña ampliase el escaso conocimiento del repertorio musical que tenía a través de sus interpretaciones, y contribuyó a la creación de un conservatorio en su ciudad. Por otro lado, valoró la práctica musical para alcanzar la teoría, por lo que no solo la cultivó en el aula, sino también fuera de ella, fundando una coral de diferentes edades. Esta, fue una de las primeras corales de Albacete y también de las primeras que se emplearon como recurso didáctico en una escuela normal. Quizás, por lo que fue más conocida es porque quiso que el folclore de Albacete no se perdiese, y con este fin tuvo la valentía de viajar sola para recopilar esta música popular y asegurar su continuidad mediante su uso educativo en los colegios e interpretación en diferentes corales, cuya repercusión ha llegado hasta la actualidad. Sobre este aspecto, Jacinto Torrés anunció que este tipo de materiales, procedentes de las representantes de la Sección Femenina, como es el caso de las investigaciones realizadas por Carmen Ibáñez, debían ser reunidos y estudiados, al margen de la fidelidad en su transcripción.[6] Gracias al nombramiento de la directora como asesora musical llevó a sus coros a los primeros puestos en algunas de las competiciones folclóricas provinciales y nacionales que se organizaban anualmente, temática todavía poco estudiada, y sus esfuerzos fueron reconocidos con la imposición de un galardón estatal. A la vez, dirigió a estos grupos musicales en festivales regionales y nacionales, con los que ganó algún premio. Sin embargo, poco se sabe de las características de sus composiciones, las cuales se deberían incluir junto a otras que se hicieron en su época. Mediante su análisis se podrá comprobar que fue una buena compositora y reflejó las tendencias musicales del momento, especialmente en las corrientes nacionalistas y regionalistas de grandes músicos murcianos y madrileños,

[6] Cfr. TORRES, Jacinto: "Los trabajos de base en la musicología española", *Revista de Musicología*. Vol. 1. Nº 1 y 2. 1978. Pág. 207.

pero repudió otras que no se ajustaban a su estilo y presentó sus peculiaridades personales. También, es una de las pocas compositoras de nuestro país que se vio forzada a adaptar su obra a las circunstancias sociales y políticas de su época, aunque en ocasiones dejó fluir su espíritu creador sin ajustarse a los convencionalismos imperantes en el momento. Todos estos aspectos nos indican que trabajar la vida y obra de Carmen Ibáñez era un objetivo de interés general. Con su realización se ha tapado un hueco en el conocimiento musical de una mujer española que se posicionó en el mundo de la interpretación, la composición, la didáctica y los estudios etnomusicológicos de nuestro país, aspectos que se resumen en las palabras que conforman el título de esta tesis: su vida, pedagogía y obra musical entre 1895 a 1962.

Podemos concluir que el estudio realizado contribuye en algunos de los retos de la nueva musicología en cuanto a los aspectos de género, la música local o provincial, los compositores considerados como "menores" por el canon imperante, y la música tradicional frente la importancia que se le daba a la culta. Para ello, nos hemos servido de muchas de las ciencias auxiliares que integran este postmodernismo, como la historia, la pedagogía, la sociología, la etnomusicología, el análisis, la hermenéutica y otras tan lejanas como la física.

1.2. OBJETIVOS E HIPÓTESIS

Como ya se ha comentado antes, actualmente los musicólogos han planteado nuevas temáticas de estudio, presentando investigaciones interesantes en congresos, comunicaciones, publicaciones y tesis doctorales. Este es el planteamiento que se quiere trazar aquí. Por este motivo, se pretende formular algunas preguntas en la investigación musical, diferentes a lo que se ha hecho hasta ahora, que giran en torno a siete hipótesis fundamentales. La primera pregunta consiste en si Carmen Ibáñez fue un ejemplo de mujer que no pudo llegar más allá en los aspectos interpretativos, compositivos y docentes por cuestiones de sexo. Aquí se quiere dar respuesta a si se consideró una compositora española que tuvo dificultades para este desempeño, así como para dedicarse a la interpretación. Otra hipótesis cuestiona si se le puede considerar como una nueva pedagoga musical en España. Para ello, se van a conocer cuáles fueron sus reivindicaciones como mujer en la docencia y en la sociedad; la pedagogía y metodología que eligió para la enseñanza musical, especialmente enfocada hacia los

niños; cuáles fueron sus tratados pedagógicos y didácticos; los métodos de aprendizaje en la escuela aneja a la normal y las corales que creó; y, finalmente, qué hubo de novedoso en todos ellos. La tercera hipótesis plantea si se puede reconocer como un ejemplo de musicóloga en España. La respuesta la encontraríamos al conocer la recopilación que hizo de la música popular de Albacete y cuáles fueron los medios que empleó para conseguirlo. La siguiente radica en cómo consiguió divulgar el repertorio clásico y popular en la sociedad albaceteña. En este sentido, necesitamos saber las acciones que realizó para que se enseñase música en la escuela normal y en el nuevo Conservatorio de Albacete, en el que intervino. También debemos conocer los coros que creó como medio de interpretación de estos repertorios y, por último, ser conscientes de que recopiló esta música popular para que no se quedara en el olvido. Otra cuestión a desarrollar es si pretendió servirse de la enseñanza musical para conseguir una sociedad mejor, y que incluso podría acercarnos a Dios. Estos hechos se pueden comprender si se conoce cuál fue su concepción acerca de la repercusión de la música en el alma y su importancia en la educación. Por tanto, pudo apostar por la tradicional filosofía neoplatónica que consideraba la música y la gimnasia como las áreas de conocimiento más importante para conseguir una sociedad más justa y religiosa. En cuanto a su figura como músico tenemos la hipótesis de que su estilo compositivo fue tradicional, nacionalista y regionalista, como se puede deducir al conocer su formación académica en Mula, Murcia y Madrid, ciudades con amplia tradición en estas corrientes. Cuando conozcamos estos factores, podremos saber si perteneció a alguna generación musical española del siglo XX. Tras todo lo comentado anteriormente planteamos como última hipótesis si se ha valorado toda su trayectoria tras su muerte. Para esto es necesario conocer lo que se sabía de ella, si ha trascendido su producción en la actualidad y el valor que se le ha dado. Todas estas hipótesis se pueden agrupar en una: la contribución de Carmen Ibáñez en el conocimiento de las cuestiones de género, musicológicas, pedagógicas, educativas e interpretativas en España durante la primera mitad del siglo XX. Cada una de estas cuestiones ha intentado ser respondida de manera viable y realista.

Por otro lado, como cualquier otro estudio de investigación, siempre es posible ampliar y desarrollar todos los puntos relacionados con su vida y obra, pero en estos casos, nos saldríamos de los principales temas a tratar. En este sentido, se ha decidido

acotar el trabajo en algunos aspectos. Por ejemplo, no ha sido mi objetivo cuestionar si las recopilaciones que realizó sobre música y vestimenta popular de Albacete, así como el comentario que hizo de cada una de ellas, son auténticas en su formato y procedencia, sino el procedimiento e intención que tuvo para recogerlas. En cuanto a la coreografía que las acompañaba, no era su especialidad, y por tanto apenas la trató. Tampoco se ha realizado con profundidad un análisis armónico y formal de sus composiciones, ya que el verdadero interés radicaba en su estilo más que en el procedimiento compositivo. En cuanto a sus ideales políticos y su participación en algunas manifestaciones del Régimen, se mantuvo al margen en la medida que pudo, ya que muchas mujeres de su época no tuvieron esa capacidad de decisión, y no podemos conocer cuáles fueron las verdaderas inclinaciones en este sentido. Otros aspectos, como la legislación educativa, Sección Femenina, modas estilísticas, la música popular de Albacete y otros, solo sirven para completar el contexto en que se vio inmersa la autora sin llegar a constituir un estudio concreto de cada uno de estos aspectos.

1.3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La Región de Murcia y la Comunidad de Castilla-La Mancha no cuentan con una amplia bibliografía musical en comparación con otras autonomías. En la ciudad de Mula, en Murcia, donde Carmen Ibáñez nació, la temática musical apenas se ha estudiado, ya que solamente se conocen pequeñas pinceladas sobre su banda de música y la adscripción a esta de algunos músicos. En cuanto a la historiografía musical murciana en nuestros días es escasa y poco documentada. A esto hay que sumarle, en opinión de Antonio Crespo, el poco interés que mostraron los habitantes de esta provincia hacia los compositores que ha dado su tierra, a pesar de que llegaron a alcanzar un importante reconocimiento en el ámbito nacional y fuera de estas fronteras.[7] Igualmente, Antonio Oliver cita que en los siglos XIX y XX surgieron importantes músicos en esta pequeña zona geográfica, como Manuel Fernández Caballero, Mariano Soriano Fuentes, Julián Calvo, Pedro Muñoz Pedrera, Bartolomé Pérez Casas, Emilio Ramírez Valiente, Antonio Puig, José Agüera, Manuel Massotti Escuder, Narciso

[7] Cfr. CRESPO, Antonio: "Apuntes sobre compositores murcianos del siglo XIX". *Murgetana.* N.º 94. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio. 1997. Pág. 107.

García Yepes y muchos más.[8] Algunos de estos también fueron nombrados por Juan Lanzón Meléndez junto a otros que consideró relevantes, como antecedente de los músicos murcianos posteriores a la Guerra Civil.[9] Mucho más difícil ha sido contar con una historia de la música o de los compositores de las cinco provincias que conforman Castilla-La Mancha que nos pudiese haber ayudado en esta investigación. En todo caso, las publicaciones sobre este arte se han centrado en ámbitos más reducidos. Si tomamos el ejemplo de Albacete, que es el que más nos interesa, el historiador Antonio López Martí nos informó de que aquí solo predominan los estudios sobre su música popular y las bandas de música. Este autor criticó que las monografías sobre temática musical y biografías sobre músicos eran casi inexistentes, y que los congresos de historia de Castilla-La Mancha no han dado cabida a ningún título sobre música, con alguna excepción. Todo esto lo argumentó en el artículo que elaboró sobre la historia de la música de esta provincia, única referencia que existe hasta ahora.[10]

El desconocimiento de la figura de Carmen Ibáñez tuvo mucho que ver con sus continuos desplazamientos por la geografía española y las coyunturas político-sociales. Efectivamente, desde muy joven abandonó su ciudad natal y la mayoría de sus familiares la acompañaron a Murcia. Mientras tanto, cabalgó entre esta ciudad y Madrid, sin asentarse definitivamente en ninguna de las dos. Cuando el destino quiso que acabase en tierras manchegas las visitas a sus familiares fueron cada vez más pasajeras. Por tanto, su nombre solo pudo tener cabida en Albacete y aquí pudo decir que no fue "profeta en su tierra". No obstante, en su nueva ciudad la sorprendieron algunos episodios de la historia de España que incidieron en la dificultad para publicar y difundir sus obras e, incluso, debió guardar muchas de ellas bajo llave en los cajones de su casa. Algunas de estas composiciones solo las pudo interpretar en círculos muy cercanos, ante su familia y amigos.

No sabemos si ella sintió que había hecho algo importante en el mundo de la música y la pedagogía, o simplemente pensó que había cumplido como profesora y

---

[8] Cfr. OLIVER BELMAS, Antonio: *Medio siglo de artistas murcianos. Escultores, pintores, músicos y arquitectos (1900-1950).* Madrid: Patronato de Cultura de la Excelentísima Diputación de Murcia. 1952.

[9] Cfr. LANZÓN MELÉNDEZ, Juan: *La Música en Murcia a Partir de la Guerra Civil Española (1939-1975).* Murcia: Asamblea Regional de Murcia. 2001.

[10] Cfr. LÓPEZ MARTÍ, Antonio: "Albacete", en CASARES, Emilio/ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael/ LÓPEZ CALO, José (eds.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 1. Madrid: Sociedad General de Autores. 2003. Págs. 177-180.

compositora, pero sí es cierto que la sociedad del momento valoró minuciosamente todo lo que hizo, según nos ha informado la prensa y alguno de los diccionarios enciclopédicos más importantes que existían en la época en que todavía vivía.[11] No obstante, y como suele ocurrir en estos casos, el verdadero reconocimiento se produjo tras su muerte. Desde este momento, los periódicos y la radio recordaron a los albaceteños todo lo que hizo. También las instituciones públicas participaron en la edición y reedición de sus obras, así como en homenajes póstumos y la concesión de premios con su nombre. Incluso, desde hace pocos años, es recordada en la ciudad de Mula, puesto que se le ha dedicado una calle en esta población murciana que la vio nacer.

Tras las investigaciones que se han hecho sobre ella, se ha llegado a la conclusión de que estamos ante una de la compositora más importante que nació en la Región de Murcia y la más trascendente de la provincia de Albacete, durante la primera mitad del siglo XX, como se demuestra en un artículo de Antonio López Martí sobre la música en Albacete. Aunque este argumentó que el único músico albaceteño con trayectoria nacional fue el guitarrista y compositor Manuel Díaz Cano, le dedicó a ella más párrafos para valorar sus esfuerzos en la recolección de la música popular albaceteña y para mostrar al lector tres ejemplos folclóricos procedentes de sus recopilaciones, que se difundieron por toda España.[12]

Su estudio no ha sido fácil, debido principalmente a la escasez de modelos bibliográficos similares a este tema que hubiesen resultado de gran ayuda para comparar o contrastar algunos datos. Este tipo de biografía sobre casos concretos de mujeres pedagogas, inventoras y, a la vez, compositoras españolas es pequeña. Además, entre las tesis doctorales registradas en la base de datos de Teseo, no existen estudios sobre mujeres dentro del mundo de la pedagogía o la invención musical, y de las tres investigaciones sobre compositoras que se han encontrado solo una de ellas corresponde a una española, ya que el resto tratan sobre mujeres iberoamericanas. Sin embargo, las referencias aportadas sobre la compositora asturiana María Teresa Prieto nos podrían

[11] Cfr. ALBERT TORRELLAS, A. (ed.): *Diccionario Enciclopédico de la Música*. *Biografías*. Vol. 2. Barcelona: Central Catalana de Publicaciones (E.P.S.A). 1949. Pág. 311. También, vid: RICART MATAS, José: *Diccionario Biográfico de la Música.* Primera edición. Barcelona: Ed. Iberia, S.A. 1956. Pág. 53.

[12] Manuel Díaz Cano (Hellín, 1927-Murcia, 2007). Cfr. LÓPEZ MARTÍ, Antonio: "Albacete", en CASARES, Emilio/ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael/ LÓPEZ CALO, José (eds.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Op. Cit. Pág. 179.

haber servido de referencia si no se hubiese exiliado y hubiese realizado composiciones en España tras la Guerra Civil, como sí realizó nuestra biografiada.[13] Otra dificultad reside en las pocas referencias bibliográficas acerca de Carmen Ibáñez, como ya se ha mencionado en relación a los estudios de Oliver, Crespo y Lanzón, los cuales no la incluyeron en sus escritos al centrarse en otros, de alta producción y pertenecientes al sexo masculino. Incluso, recientes estudios internacionales y nacionales que tratan sobre compositoras españolas han obviado a Carmen Ibáñez.[14] Las principales reseñas de esta figura artística se encuentran en Albacete, y son producto de los escritos que sus hijos enviaron a la prensa o que sirvieron como prólogo biográfico para la publicación de alguna de las obras que hizo su madre, excepto el artículo realizado por Fernando Rodríguez de la Torre sobre Carmen Ibáñez, que resultó el más completo de los que se hicieron, aunque ninguno de estos resultan relevantes y aportan pocos detalles significativos.[15] Otras publicaciones, sin embargo, a pesar de ser muy representativas en el mundo de la musicología española, contienen errores que es necesario subsanar.[16] Con esta tesis y otras posibles aportaciones futuras se podrán corregir las informaciones erróneas, y completar lo que en su momento todavía no se había dicho.

---

[13] Cfr. PERÓN PÉREZ, Tania: *La compositora María Teresa Prieto (1896-1982).* Tesis doctoral. Universidad de Oviedo. Leída en enero de 2014.

[14] Vid. VV.AA.: *International Encyclopedia of Women Composers*. 2 vol. New York: Books and Music 1987. También, vid. ÁLVAREZ CABIÑANO, Antonio (Coord.): *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad.* Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza. 2008.

[15] La investigadora Pilar Ramos López hizo una crítica a los principales diccionarios y enciclopedias musicales sobre la poca atención que dedicaban a las mujeres, ya que solo escribían unas pocas líneas a pesar de su importancia. Vid: RAMOS LÓPEZ, Pilar: "Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música", *Revista musical chilena*. Vol. 64. Nº 213. 2010. Págs. 7-25. Las principales obras que citan a Carmen Ibáñez e Ibáñez tras su fallecimiento, ordenadas cronológicamente, son:

- RODRÍGUEZ DE LA TORRE, Fernando: "Recuerdos de una Musicóloga: Doña Carmen Ibáñez e Ibáñez (1895-1962)", *Ensayos. Revista Universitaria de Formación del Profesorado de Albacete*. N.º 7. 1992. Pág. 151.
- OZAITA, María Luisa: "Las Compositoras Españolas", en ADKINS CHITI, Patricia: *Las Mujeres en la Música*. Madrid: Alianza Editorial. 1995. Pág. 407.
- "Ibáñez Ibáñez, Carmen", en VV.AA.: *Enciclopedia de Castilla-La Mancha. Biografías*. Vol. X. Madrid: Edicsa 92. 1999. Pág. 91.

[16] Celsa Alonso estudió a Carmen Ibáñez y, en su artículo, puso una fotografía errónea, correspondiente a una cupletista con el mismo nombre y apellidos. Cfr. CASARES, Emilio/ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael/ LÓPEZ CALO, José (Eds.): *Diccionario de la Música Española...* Op. Cit. Vol. 6. Pág. 380.

1.4. METODOLOGÍA Y TÉCNICAS EMPLEADAS

Para la elaboración de esta tesis, se ha comenzado con la elección del tema de investigación. La primera toma de contacto fue la búsqueda de información acerca de esta compositora en Internet, enciclopedias especializadas, bibliografías musicales y la escrita por la propia Carmen Ibáñez. Tras tomar notas con estas lecturas se han comprobado las carencias de información existentes y se han planteado nuevos objetivos de estudio. Para dar respuesta a las posibles hipótesis propuestas, se ha recurrido a la consulta en diferentes archivos y bibliotecas, aportando documentación menos conocida hasta el momento. Una vez que se ha acabado el rastreo de estas fuentes, han sido ordenadas para poder establecer un primer índice. Las primarias se centrarán fundamentalmente en las cartas personales, fotografías, partituras autógrafas, grabaciones y publicaciones de la propia autora. Todas estas han sido analizadas y comentadas, y los resultados han servido para sacar conclusiones sobre su vida, pensamiento, proceso compositivo y estilo musical. En el caso de las composiciones musicales de Carmen Ibáñez, especialmente las instrumentales y corales, se han dividido en dos tipos, registradas y sin registrar, ya que las primeras se han conservado casi en su totalidad y son las de mayor envergadura, mientras que las segundas no tenían ninguna intención editorial, eran arreglos de melodías populares o de compositores anteriores a ella y la mayoría se han perdido. A la vez, todas sus obras musicales se han ordenado alfabéticamente, independientemente de la fecha de composición, para que la búsqueda de una obra concreta sea más fácil. No se ha hecho lo mismo con el repertorio popular que recopiló en la provincia de Albacete, ya que se ha querido seguir la misma secuenciación de las obras que la musicóloga estableció en sus dos cancioneros y, también, se ha incluido el íncipit de las letras, entre corchetes, para poder diferenciar algunas versiones de una misma pieza. Además, no solo se ha catalogado y analizado los aspectos musicales más interesantes y destacados de todas estas partituras, objeto de nuestro estudio, sino que también se han contextualizado con la época y otras obras de la compositora. Respecto a las fuentes secundarias que se han utilizado, se ha recurrido a las publicaciones que hablan sobre la visión e imagen de la pianista. Por último, se ha acudido a otras fuentes, como diccionarios temáticos, historias locales, tesis, monografías, revistas, actas, etc., que han servido de apoyo bibliográfico para conocer el contexto y la relación con los temas a tratar. Por otro lado,

se ha intentado que toda esta bibliografía sea lo más actualizada posible. Al terminar estas lecturas se ha procedido a la crítica de todas ellas, para verificar si alguna información era errónea, recurriendo para ello al contraste de otras lecturas y a las fuentes orales. El resultado final ha establecido unas ideas principales y secundarias, que han servido para dar respuesta y verificar las hipótesis en la conclusión final. También han servido para conformar el índice definitivo, que ha sido dividido por bloques temáticos y que, a la vez, está relacionado con las diferentes etapas de su vida y los diversos lugares donde residió. Este comienza con los inicios de su educación musical en Murcia y Madrid para pasar a su etapa docente en Albacete, y una vez que hizo su vida en esta ciudad se han tratado los aspectos que giran en torno a sus innovaciones pedagógicas, la difusión musical que ella interpretó y dirigió, sus composiciones y su estudios de campo en la provincia de Albacete. Como epílogo temático de su vida se ha comentado cuál ha sido la trascendencia que tuvo en la sociedad tras su muerte.

Durante la redacción se ha hecho un exhaustivo análisis final, y se ha intentado que la presentación definitiva contenga el mayor rigor, claridad y concisión posible. Como apoyo a la lectura se han incluido fotografías, partituras, esquemas, tablas y pies de página. El final de esta tesis contiene un apéndice con los principales documentos periodísticos, grabaciones e ilustraciones bibliográficas, como apoyo visual al texto principal y, también, se ha querido incluir aquí porque muchos de ellos son inéditos y se encuentran en archivos privados. Lo mismo ocurre con sus composiciones musicales, para las cuales se han insertado las ediciones impresas junto a otras manuscritas, que son interesantes por su rareza o porque todavía son desconocidas para el público. Cada una de estas obras está acompañada de su correspondiente ficha de catalogación. También, reunimos las partituras que recopiló de la música popular albaceteña y que no se llegaron a publicar. Muchas de ellas presentan una numeración y observaciones realizadas por familiares para establecer el orden que deberían tener ante una posible impresión, y estas anotaciones no se han borrado por respeto a estos. En definitiva, este último apartado se podría considerar como una edición facsímil de las obras que conformaban sus composiciones y de su segundo cancionero de música tradicional de la provincia de Albacete, y permiten acercarnos a la concepción musical que quiso establecer en cada partitura.

La tesis doctoral concluye con la relación de fuentes de investigación que se han estudiado, y estas, a la vez, también se encuentran en los pies de página y documentos gráficos. A continuación, se ha puesto toda la bibliografía que se ha consultado. Gracias a estos dos últimos apartados, el lector podrá hacerse una idea de las fuentes archivísticas y de investigaciones que han dado forma a este estudio.

1.5. FUENTES Y MATERIALES BÁSICOS

La variedad de fuentes y lugares a los que un investigador puede recurrir es bastante amplia. A la hora de hacer este estudio, ha sido mi intención buscar hasta el último rincón para encontrar cualquier resquicio de información, debido a las dificultades de material con la que se contaba en un principio. Los archivos privados, civiles, parroquiales, episcopales, municipales, provinciales, regionales, nacionales y universitarios han completado la documentación de los depósitos musicales. Todos ellos se encuentran distribuidos por la geografía nacional, en Mula, Cartagena, Murcia, Albacete y Madrid. Por otro lado, los recursos electrónicos han permitido un mejor acceso a toda esa información, gracias al rastreo en inventarios, catálogos, portales y otros buscadores, pertenecientes a universidades y a bibliotecas públicas del Estado. Las referencias en Dialnet, Teseo, Rebiun, Redinet, el catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico español y los enlaces facilitados por la Biblioteca Nacional y el CSIC han permitido acercarnos a las bibliografías españolas y extranjeras útiles para nuestro estudio. En cuanto a las fuentes orales, han ayudado a solucionar ciertas dudas que las escritas no aclaraban, y también han servido para completar y contrastar estas últimas. Las más importantes proceden de la propia familia de la biografiada. Otra fuente muy importante para el estudio musicológico son las grabaciones en directo y la discografía editada, y los pocos ejemplares conservados han sido suficientes para sacar conclusiones acerca de su técnica instrumental, estética interpretativa, su dirección y cómo ha sido la reacción del público ante estas.

Sin embargo, pese a todas las palabras y sonidos escuchados, y los papeles leídos, no siempre se ha contado con la suerte de acceder a toda la información requerida, y pese a la cercanía a las fuentes, debido a mis orígenes muleños, he encontrado dificultades en esta ciudad y en otros lugares. En primer lugar los fondos de la antigua Escuela Normal de Albacete, cuyos legajos y expedientes están aún sin

catalogar, al igual que ocurre en el Archivo histórico administrativo del Real Conservatorio de Madrid. Otros, como las Actas del Real Conservatorio de Albacete están incompletas. Pero, mucho más complicado ha sido rastrear referencias sobre Carmen Ibáñez fuera de España, en concreto en Cuba, lugar donde no tuve acceso personalmente. Desafortunadamente, solo existen unas pocas grabaciones como intérprete y directora, pero gracias a ellas y al complemento de las fuentes orales han permitido acercarnos a su estilo musical. Estas últimas han sido de gran ayuda ante la falta de documentación de algunos años, y ámbitos concretos. Sin embargo, en muchas ocasiones, estas lagunas han sido grandes incluso para estos medios de información. No obstante, la mayoría de sus obras y referencias en la prensa se conservan en casi su totalidad, y han dado lugar a una inmensa cantidad de detalles, como el lector podrá comprobar.

El archivo que más documentación nos ha aportado ha sido el General de la Administración, situado en Alcalá de Henares. Sus fondos documentales guardan su expediente personal, hojas de servicios, nombramientos y ceses de Carmen Ibáñez, al igual que el de su madre y sus profesores. Muchos de los datos que se encuentran aquí se pueden considerar autobiográficos, ya que en su momento se enviaron al Ministerio todos los detalles acerca de sus méritos y los años de experiencia laboral. También aquí existen referencias sobre su oposición en Albacete, similares a las encontradas el Archivo General de la Universidad de Murcia, en Espinardo, donde se custodia toda la información procedente de la antigua Escuela Normal de esta capital, y parte de la albaceteña. En este lugar también aparece información sobre sus inicios como docente, sus programas y horarios. En cambio, el Archivo General de la Universidad de Castilla-La Mancha, completa la información referente a la estancia de Ibáñez en este centro docente de Albacete mediante las Actas del Claustro y la Junta de Gobierno, que describían todo lo sucedido en este lugar. En cuanto a su expediente musical, se encuentra el Archivo del Real Conservatorio de Música de Madrid, así como su participación en el premio fin de carrera. Las referencias sobre los estudios que recibieron miembros de su familia se custodian en el Archivo General de la Región de Murcia. Otros archivos regionales, como el del "Museo del Niño", situado en Albacete, expone uno de los inventos de Carmen Ibáñez.

No menos relevantes son los archivos civiles y parroquiales, ya que aquí se dejó constancia de aspectos de su vida como su nacimiento, matrimonio y diferentes residencias. Esta información se completa con los padrones municipales de Mula, Albacete y Madrid. Por otro lado, los archivos religiosos, como el de la Diócesis de Cartagena-Murcia, nos ofrecen datos de amigos y profesores suyos.

Los archivos municipales de Mula y Albacete, y el de la Diputación albaceteña han reflejado en sus actas la importancia que tuvo Ibáñez en sendas ciudades y su vinculación con la música. En el de Mula hay constancia de la presencia de sus padres en la sociedad de esta ciudad. Estos archivos consistoriales, más los de Cartagena, Murcia, Villa de Madrid, el Histórico Provincial de Albacete y la Biblioteca Nacional poseen la prensa con la que hemos descrito todas las noticias sobre la pianista. Sin embargo, las reseñas sobre su etapa muleña se encuentran en los periódicos conservados en el antiguo archivo-biblioteca del Centro Cultual de la Caja de Ahorros del Mediterráneo en Mula, depositados por el historiador y sacerdote Antonio Sánchez Maurandi.

En esta misma ciudad hay personas que conservan correspondencia de la familia de Carmen Ibáñez, y en menor medida otras muestras de sus cartas personales forman parte de la colección del Archivo de la Administración Central. Este tipo de documentación es de suma importancia porque aporta información de tipo personal y sentimental que no se refleja en otras fuentes. Las que están escritas en tercera persona y hablan de ella proceden del Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, en Cartagena. Sin embargo, el archivo privado más relevante es el que heredó José María Sánchez Ibáñez de su madre, quien custodió todos sus libros, partituras, borradores, programas musicales, grabaciones, notas de prensa y el árbol genealógico. Como ya se comentó, desde el momento que el hijo de Carmen Ibáñez supo que yo estaba interesado en estudiar la vida y obra de su madre me envió toda la información disponible de su archivo familiar, y también la relación de partituras existentes en su casa. Tras el fallecimiento de este, la mayoría de su documentación pasó a los fondos del "Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel", perteneciente a la Diputación de Albacete. Cuando quise consultar en este lugar toda la producción artística original de Carmen Ibáñez observé que faltaban algunas de las obras musicales que aparecían en el catálogo que en su momento me mandó su hijo, pero igualmente se han incluido en la tesis por si aparecen en el futuro.

Quizás la documentación más importante de este lugar sean las partituras, pero también es posible completarlas con las que están depositadas en los archivos de la Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Musical "Victor Espinós", de Madrid, Asociación de Coros y Danzas Mazantini de Ciudad Real, SGAE y otros privados de Mula. Muchas de estas obras se interpretaron en concursos, como aparece en las actas de premios de la Sección Femenina que guarda la Asociación Cultural "Danzas Manchegas de Magisterio de Albacete".

Otra fuente en manos privadas son las fotografías que conserva la familia Sánchez Ibáñez, que son bastante numerosas. Dichas fotografías han posibilitado completar la información del texto, ya que en el álbum donde están depositadas se escribió el lugar y fecha que se realizaron. La mayoría las hizo el fotógrafo muleño José Gil Candel y Jaime Belda, en Albacete. Otras se han encontrado en el Archivo del Círculo de Bellas Artes de Madrid y en el Archivo de la Administración Central. Ambos grupos de imágenes reflejan aspectos de su interpretación y dirección musical. También se han incluido imágenes realizadas por ella procedentes de alguno de sus libros didácticos. Por último, se ha querido contextualizar esta tesis con imágenes de la sociedad albaceteña de su momento.

Como ya habíamos comentado antes, la información oral ha sido importante para llegar donde otras fuentes no lo consiguen. Desde que empezó la investigación, se ha entrevistado a familiares, compañeras de trabajo y alumnos de Carmen Ibáñez, aunque la principal referencia procedió de la voz de don José María Sánchez Ibáñez, que describió todos los pormenores humanos y obras no conservadas de su madre.

No podríamos acabar este apartado sin citar la bibliografía como fuente de investigación. La mayoría de las referencias son de ámbito nacional, debido a que su producción y fama se desarrolló en España. No obstante, también hemos tenido la necesidad de recurrir a estudios realizados en el extranjero. Los consultados versan sobre varios temas: ámbitos de investigaciones musicológicas actuales; parámetros socioculturales; diccionarios enciclopédicos, musicales y biográficos; actas de congreso y las principales revistas musicales; historias locales y musicales de Mula, Murcia y Albacete, así como de la provincia de estas dos últimas; historia de la música española contemporánea y de género; historia de conservatorios y agrupaciones vocales; pedagogía y didáctica musical en España; tratados teórico-prácticos de la educación

musical; legislación española; literatura y literatos locales; revistas de antropología, folclore y cancioneros. También, se han tenido en cuenta los comentarios de un folleto discográfico, así como el estilo musical de la propia grabación. Para la realización de los puntos que conforman la ficha de catalogación descriptiva de las partituras del apéndice documental, se ha recurrido a la bibliografía específica sobre esta temática y a los modelos empleados para este propósito en la Sociedad General de Autores Españoles y la Biblioteca Nacional de España.[17]

Por último, se han incluido en el apartado de bibliografía los libros que Carmen Ibáñez escribió. Algunos de ellos conforman un único ejemplar, y se conservan en los archivos privados de Mula y en el Instituto de Estudios Albacetenses. Otros, un poco más numerosos, se encuentran en el Archivo Municipal de Murcia y en algunas bibliotecas, especialmente universitarias, como por ejemplo en el Campus de Albacete. Sin embargo, su obra más difundida y estudiada es la que hizo para recoger toda la música popular de Albacete. Todos estos libros reflejaron su visión pedagógica, didáctica y las reflexiones personales en cuanto a su estilo musical.

[17] Cfr. GONZÁLEZ VALLE, José Vicente (Trad.): *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas. RISM-España.* Madrid: Arco libros. 1996. A pesar de que las normas de catalogación de este libro están dirigidas a las partituras realizadas entre 1600 a 1850, muchos de sus apartados han sido útiles para la realización de nuestra ficha de catalogación descriptiva. También, vid. *Reglas de catalogación.* Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación. 2010. 7ª reimp. Vid. IFLA (Ed.): *ISBD International Standard Bibliographic Description.* Berlin: De Gruyter Saur. 2011.

2. LOS INICIOS DE SU EDUCACIÓN MUSICAL Y DOCENCIA

2.1. FAMILIA E INFANCIA

Esta niña abrió sus ojos por primera vez en la ciudad de Mula, coincidiendo con las campanadas del Ángelus del 18 de agosto de 1895, en una enorme casa situada en la calle Oscura número uno. Como era costumbre en aquella época fue ungida por el sacramento del bautismo a los pocos días de nacer. El nombre elegido coincidió con el de su madre y la advocación de la patrona del lugar. María del Carmen del Milagro Mariana Dominga, con este nombre fue bautizada en la Parroquia de Santo Domingo de Guzmán. Sus padres, don José María Ibáñez Ruiz y doña Carmen Ibáñez eligieron como padrinos de su hija a don Carlos de la Quintana, escribano y Juez de Instrucción de esta ciudad, y su consorte doña Gervasia García Perominga.[1] Nació en una época con índices elevados de mortalidad y en la que también muchas familias atravesaban problemas económicos, por lo tanto solo las familias con ciertos recursos, como la suya, pudieron salir a flote y conservar su status. No obstante, ella y su hermano Mariano, lograron sobrevivir a las altas tasas de mortalidad infantil del momento, ya que Juana y Ramón, sus otros hermanos, murieron siendo niños.[2]

No todo fue negativo en la ciudad que la vio nacer, ya que en este momento empezaron a llegar capitales como consecuencia de los nuevos cultivos de cítricos, así como del aumento del comercio de los productos artesanales, que repercutieron positivamente en la economía de la población. Este aumento de la riqueza, también contribuyó en la apertura de carreteras que comunicaba las principales ciudades vecinas, en la aparición de medios de transporte, el telégrafo (1888) y el alumbrado público (1897). Estas nuevas circunstancias contribuyeron en una mejora social y cultural, como fue la edición de la primera historia de la ciudad (1886); la llegada de la imprenta y tirada del primer periódico local (1889); la apertura del Teatro de Mula (1895) y las

[1] Cfr. *Libro de nacimientos*. Sección Primera. Tomo 38. Págs. 26-27. (A.R.C.M.) También vid. *Libro de Bautismos*. Libro 33. Partida número 147 del 19 de agosto de 1895. Folios 117 vuelta y 118 recto. (A.P.S.D.G.M.).

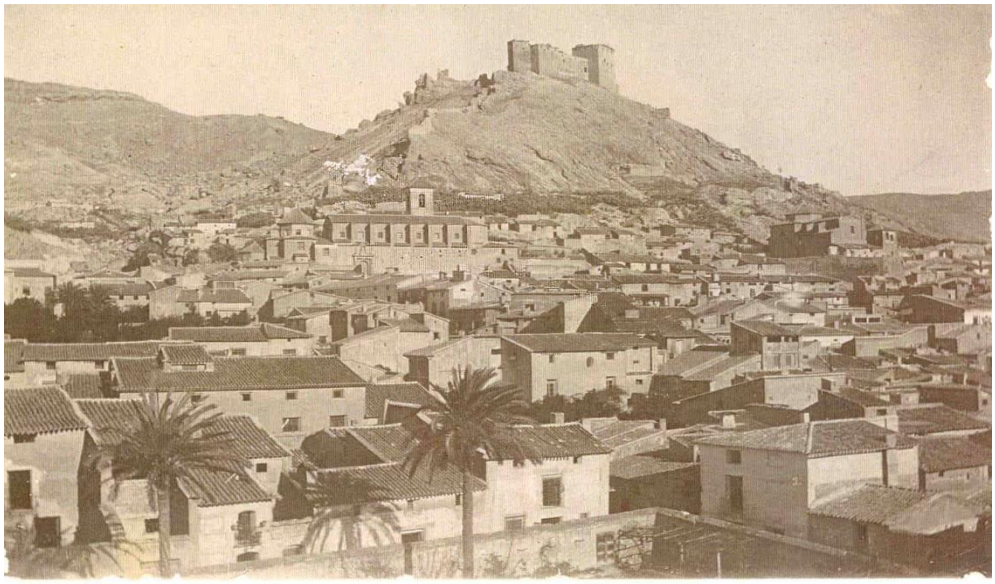
[2] Cfr. SÁNCHEZ MAURANDI, Antonio: *Historia de Mula y su Comarca* Vol. 3. Murcia: Tipografía San Francisco. 1955. Pág. 810. Ramón murió a los ocho años de edad. (A.P.F.S.I.).

primeras proyecciones cinematográficas (1898). Todo este bienestar ayudó a contrarrestar los antiguos índices poblacionales, y la localidad alcanzó los 12.731 habitantes en 1900.[3]

Casa donde nació y vivió Carmen Ibáñez Ibáñez. Fotografía del autor, realizada en 2014.

Sus primeros años de vida coincidieron con la Restauración Borbónica. A pesar de la estabilidad institucional de este gobierno que representaba la regencia de María Cristina, fue una época llena de dificultades políticas, especialmente por el progresivo auge del caciquismo y las tensiones provocadas en las últimas colonias españolas, que desembocaron en su segregación durante 1898. Estos hechos avivaron el sentimiento regionalista y nacionalista de algunas zonas de España. También los intelectuales de la Generación del 98 criticaron la realidad política y social del momento, y vieron que la solución estaba en el movimiento regeneracionista, junto a una serie de reformas políticas, sociales y educativas. Estos ideales tuvieron su repercusión en la Institución Libre de Enseñanza.

[3] Cfr. GONZÁLEZ CASTAÑO, Juan: *Breve historia de la Región de Murcia*. Murcia: Tres fronteras ediciones. 2009. Págs. 293-298.



Fotografía de la ciudad de Mula, contemporánea a la infancia de Carmen Ibáñez. Realizada en 1902. (A.M.ML.).

Respecto a sus antepasados, no eran oriundos de la ciudad de Mula, a excepción de su padre y su abuela paterna. Carmen Ibáñez era nieta de don Mariano Ibáñez Pérez, natural de Caravaca de la Cruz y de doña Juana Ruiz Navarro. En cuanto a la línea materna procedía de don Ramón Ibáñez de Alba, natural de Tarazona de la Mancha y de Doña Dolores Abellán Ruiz, de San Mateo de Lorca.[4]

Carmen Ibáñez Abellán junto a su madre y hermano. 1869. (A.P.F.S.I.).

[4] Cfr. *Libro de Nacimientos.* Op. Cit. Págs. 26-27. (A.R.C.M.).

Don José María Ibáñez Ruiz nació en Mula, en 1851. Tenía cuarenta y cuatro años de edad cuando nació su hija. En 1869 cursó enseñanzas medias en el Instituto de Segunda Enseñanza Alfonso X de Murcia y las finalizó en Hellín, en 1873.5 Posteriormente amplió sus estudios en Madrid, lugar donde posiblemente conoció a su futura mujer. Efectivamente, José María y Carmen Ibáñez Abellán se casaron en esta ciudad, en 1878.[6] Ese mismo año consiguió el puesto de escribano de actuaciones en el Juzgado de Instrucción de Mula, por lo que desde este momento se trasladaron a este municipio murciano. Ambos se afincaron en la calle Oscura número uno, y alquilaron una habitación situada en la parte trasera de su casa, contigua a la calle del Pilar, que les supuso un aumento de sus ingresos, donde don José Gil Candel montó su gabinete de fotografía.[7] La pluma de don José María no solo daba constancia de lo sucedido en el Juzgado sino que también desempeñó el cargo de escribano municipal. Llegó a trabajar junto a Martín Perea, que fue alcalde de la ciudad en múltiples ocasiones desde 1883 y diputado provincial por el distrito de este municipio en 1890. A la vez, compaginó este cargo con el de administrador de Juan De la Cierva y Peñafiel, íntimo amigo del anterior. En 1891, Martín Perea ocupó el cargo de Gobernador Provincial de Albacete, lo cual hizo que su hijo Juan Antonio le relevase en la Casa Consistorial. De esta forma, don José María tuvo un nuevo jefe al que atender, no solo en este lugar sino también en el gabinete de abogados que dirigía.[8] Todos esto cargos propiciaron un acercamiento personal de José María a esta importante familia murciana. Ambos se pudieron beneficiar mutuamente, ya que el político apadrinó económicamente y judicialmente al escribano y su familia, mientras que este podía dar fe por escrito en las cuestiones políticas y administrativas.[9] Por tanto, José María Ibáñez estuvo enteramente vinculado al círculo "ciervista", y su sector conservador. Además del vínculo político les unió una

---

[5] Cfr. *Expediente académico de José María Ibáñez Ruiz*. Código: IAX, 1413/12. (A.G.R.M.).

[6] Cfr. *Libro de matrimonios*, N.º 51 (1877-1879). 29-XII-1878. Págs. 265-266. (A.P.S.S.M.). En esta partida de matrimonios consta que todavía era estudiante.

[7] Cfr. *Padrón de habitantes de Mula*. 1891. Folio 119r. (A.M.ML.). La villa de Mula fue cabeza de partido judicial desde 1834 y su política giraba en torno a las ordenanzas municipales, aprobadas en 1860. También, vid. *Voz de Mula*: 14-VII-1889. N.º 12. Pág. 3. (A.P.M.). Este negocio de fotografía en su propia casa puede explicar la cantidad de imágenes familiares que se realizaron.

[8] Cfr. SÁNCHEZ MAURANDI, Antonio: *Historia de Mula…* Op. Cit. Vol. 4. Págs. 263 a 289. Don José María tuvo como compañero a Gregorio Boluda del Toro en el juzgado, miembro del personal de don Juan Antonio Perea, y fue uno de los principales pensadores de la ciudad. Este se preocupó de que la cultura local fuese conocida por sus vecinos, como muestra las investigaciones que realizó para su inconclusa obra: *Apuntes para la historia de Mula.* Posiblemente, Carmen Ibáñez Ibáñez lo conocía. Cfr. GONZALEZ CASTAÑO, Juan: *Sobre la vida y obra de Gregorio Boluda del Toro*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio 1999. Págs. 37 y 41.

[9] Cfr. SÁNCHEZ MAURANDI, Antonio: *Historia de Mula…* Op. Cit. Vol. 1. Pág. 289.

fuerte amistad. Ambos fueron socios de la Sociedad-Casino y aquí se codeaban con las personas más ilustres de Mula, desde su apertura en 1884.[10] No obstante, pudo haber existido una amistad convenida entre político y funcionario judicial, propio de la época caciquil en que vivían, tal como Juan Ayala relacionó a estos.[11]

Don José María Ibáñez Ruiz. Fotografías realizadas en Mula a finales del siglo XIX (A.P.F.S.I. y P.C.C.A.O.).

Carmen Ibáñez Abellán nació el 13 de agosto de 1862, en la plaza de los Apóstoles de Murcia.[12] Desde muy pequeña se trasladó a la calle de la Aduana de Madrid, junto a sus padres. En 1878 murió su progenitor y la familia se tuvo que mudar a la Plazuela Matute de Madrid.[13] En esta ciudad acabó los estudios de maestra elemental el 3 de febrero de 1876, fecha que coincide con los inicios de la Institución

[10] Cfr. *Actas del Casino de Mula*. Acta del 01-III-1905. Leg. 36. (A.M.ML). Don Juan Antonio Perea Martínez llegó a ser Gobernador Civil de varias provincias españolas, como las de Albacete (1905-06). También desempeñó los cargos de Director General de Obras Públicas. Para saber más sobre el círculo "ciervista" y los cargos desempeñados por la familia Perea vid. SALMERÓN GIMÉNEZ: Francisco Javier: *Caciques murcianos: la construcción de una legalidad arbitraria (1891-1910).* Murcia: Universidad de Murcia. Servicio de publicaciones. 2001. Págs. 111-118.

[11] Cfr. AYALA, José Antonio: *Murcia en el primer tercio del siglo XX*. Op. Cit. Pág. 45.

[12] Cfr. Partida de nacimiento procedente de *Expediente de María del Carmen Ibáñez Abellán.* Sección de Educación. Sig. (5)1.9. Caja 31, legajo 18658. (AGA).

[13] Cfr. *Estadística. 1878*. Sig. 8-370-3. (A.M.V.M.).

Libre de Enseñanza. También estudió aquí piano, como demostró en algunas interpretaciones domésticas.[14] Tras casarse, abandonó la Corte y se estableció en Mula, y desde aquí siguió estudiando en la Escuela Normal Central, como alumna libre. Su primer trabajo lo realizó en su casa, como profesora particular, y la prensa muleña la describió cuando estaba preparando los estudios de maestra elemental de su sobrina:

> La Señorita doña Carmen Ibáñez Romero, en su examen del primer curso de la carrera de maestra elemental de primera enseñanza, cuyo examen tuvo lugar en Murcia el día 19 del actual, ha obtenido las notas más brillantes. Felicitamos por ello a dicha joven haciéndolo también muy especialmente a su modesta profesora D. ª Carmen Ibáñez, esposa de nuestro estimado amigo el escribano del mismo apellido, de quien esperamos, accederá a la enseñanza de algunas otras jóvenes que lo venían solicitando, segura de que obtendrá con estas tan satisfactorio resultado como el que hemos visto en su sobrina la citada señorita [SIC].[15]

Diferentes imágenes de José Mª Ibáñez Ruiz y Carmen Ibáñez Abellán . Fotografías realizadas en Mula a finales del siglo XIX. (A.P.F.S.I. y P.C.C.A.O.).

[14] Don José Mª Sánchez Ibáñez, hijo de Carmen. Entrevistado entre 1999 a 2005. (F.O.).
[15] Cfr. *Noticiero de Mula*. 20-IX-1891. N.º 128. Pág. 1. (B.A.C.A.M.).

Transcurrido un año, el 10 de febrero, consiguió el título de maestra de enseñanza superior, y a los pocos días comenzó a trabajar como interina en un colegio público de niñas de Mula.[16] Según nos indica María Teresa Pérez Picazo, el nivel de vida de las maestras de la Región era precario; los sueldos eran bajos y desiguales dependiendo del lugar, y no superaban las dos mil pesetas anuales.[17] Ella fue un ejemplo, ya que su remuneración no pasaba de las mil cien pesetas, y su interinidad no le aseguraba un puesto estable en un mismo lugar.[18] Con la creación del Ministerio de Instrucción Pública, en 1900, su situación docente mejoró un poco, ya que hubo una puntualidad en los pagos y consideración hacia el funcionariado. No obstante, el matrimonio Ibáñez recibía un sueldo aceptable que económicamente los diferenciaba de otras familias vecinas.

Carmen Ibáñez Ibáñez junto a una prima se su madre. 1895. (A.P.F.S.I.).

[16] Cfr. *Expediente de María del Carmen Ibáñez Abellán.* Op. Cit. (AGA). Durante esta época existían en Mula dos colegios públicos más otros dos privados, separados por sexos. Cfr. *Junta municipal de enseñanza (1903-1984).* Punto. 3.4.1. Leg. 600. (A.M.ML.).

[17] Cfr. PÉREZ PICAZO, María Teresa: *Oligarquía…* Op. Cit. Pág. 359. Prueba de ello lo tenemos con esta educadora muleña que ejerció, durante varios años, en uno de los cuatro colegios, como indica *El Liberal de Murcia* cuando cita que "se acordó que el Ayuntamiento de Mula abone a doña Carmen Ibáñez los haberes que le adeuda". Cfr. *El Liberal de Murcia*. 29-III-1912. N.º 2597. Pág. 2. (A.M.M.).

[18] Cfr. *Expediente de María del Carmen Ibáñez Abellán.* Op. Cit. También, vid. *Noticiero de Mula*. 21-II-1892. N.º 149. Pág. 2. (B.A.C.A.M.).

Como conclusión a lo expuesto, Carmen Ibáñez e Ibáñez creció en un entorno culto, y tuvo la oportunidad de estudiar las primeras letras en unos años en los que eran altos los índices de analfabetismo y la obligación de estudiar finalizaba a los seis años de edad. Hay que tener en cuenta que a principios del siglo XX solo un tercio de la población murciana sabía leer y escribir, datos que colocan a esta Región muy por debajo de la media nacional. Además, las niñas tuvieron más inconvenientes para su formación que los niños, ya que no se consideraba rentable su inserción escolar debido a la escasa oferta laboral existente para ellas.[19] Su educación fue posible gracias a las posibilidades económicas familiares y, especialmente, a su madre, quien pudo haber sido su primera maestra, aunque también estudió en uno de los cuatro colegios con los que contaba la ciudad. [20]

Carmen Ibáñez Ibáñez en 1897. (A.P.F.S.I.).

También fue educada en un ambiente de profunda religiosidad, especialmente si tenemos en cuenta la influencia que pudo ejercer en ella el primo de su padre, don José María Ibáñez Espín, por aquel entonces capellán del Real Monasterio de la Encarnación

[19] Cfr. MARTÍNEZ CARRIÓN, José Miguel: *Historia económica de la Región de Murcia. Siglos XIX y XX*. Murcia: Editora Regional. 2002. Págs. 124-129.

[20] Cfr. GONZÁLEZ CASTAÑO, Juan: "Mula", en *Gran Enciclopedia de la Región de Murcia*. Vol. 6. Murcia: Ministerio de Cultura y Ediciones Ayalga, S. A. 1992. Pág. 208.

y coadjutor de la Parroquia de Santo Domingo desde 1889.[21] Entre todas sus devociones religiosas tuvo predilección por la del "Divino Jesús de Mula", cuya imagen fotográfica siempre la acompañó. También creció en un círculo enfocado a la enseñanza primaria, no solo por parte materna, como anteriormente se ha visto, ya que Juana Ibáñez Ibáñez y Juana Ibáñez Romero, primas de Carmen y sobrinas de don José María ejercieron como maestras de labores en Mula.

Carmen Ibáñez en su casa de Mula, en 1899 y 1902. (A.P.F.S.I.).

Su crecimiento estuvo marcado por una época de cambios en España, especialmente el desastre colonial y la crisis económica que derivó de este hecho. Con las pérdidas territoriales se produjeron en la población sentimientos nacionales y de rechazo a lo externo, que fueron el germen de la "Generación del 98" en el campo literario y musical. Sus padres no escaparían de esta manera de pensar y, con seguridad, se la trasmitieron en su educación, al igual que ocurrió en las demás familias de esta época.[22]

Cuando ella contaba con diez años murió su padre. Desde ese momento, la familia entró en una situación económica desfavorable. Doña Carmen Ibáñez Abellán se

[21] Cfr. *Papel de José María Ibáñez Espín*. Sección 5, Legajo 3, Nº. 297. (B.A.C.A.M.).
[22] Cfr. AYALA, José Antonio: *Murcia en el primer tercio del siglo XX*. Op. Cit. Pág. 17.

planteó volver a la docencia, pero su hija necesitaba las atenciones propias de su edad y no la podía dejar sola. Las rentas que le daban las pocas tierras que le dejó su marido en herencia eran insuficientes para mantenerse. Por tanto, la persona que llevó las riendas en la familia fue su hijo Mariano. Este siguió los pasos de su padre y obtuvo el título de Bachiller para ejercer cargos públicos.[23] Se sabe que obtuvo un puesto en la secretaría del Juzgado en Archena desde 1906, y que se hizo cargo de la finca familiar hasta 1932.[24] Don Juan Antonio Perea pudo aportar su ayuda económica a sus amigos muleños y, a la vez, ejercer como padre de la pequeña huérfana durante sus visitas a Mula, ya que era el Gobernador Civil de Albacete.[25]

Don Juan Antonio Perea Martínez, "padrino" de Carmen Ibáñez. Firmada en Albacete, en 1905. Cfr. GONZALEZ CASTAÑO, Juan (Coord.): *Síntesis de historia de la ciudad de Mula*. Op. Cit. Pág. 75.

[23] Mariano Ibáñez estudió en el Instituto Provincial de Segunda Enseñanza Alfonso X el Sabio de Murcia, entre 1889 a 1894. Cfr. *Expediente académico de Mariano Ibáñez Ibáñez*. Código IAX, 1512/13. (A.G.R.M.).

[24] Cfr. *El Liberal de Murcia*. 16-I-1904. N.º 1262. Pág. 1, y *La Verdad de Murcia*. 12-VII-1932. Año XXIX. N.º 19.920. Pág. 1. (A.M.M.).

[25] Don Juan Antonio Perea Martínez fue amigo de la familia Ibáñez, y durante años mantuvieron el contacto por correo. El mayor vínculo lo tuvo con Carmen Ibáñez Ibáñez, a quien llamaba "ahijada" en sus cartas, mientras que ella le trataba a él como "padrino". Sin embargo, como ya se dijo en el apartado dedicado a su infancia, las partidas de nacimiento y bautizo no informan de que este fuese su padrino. Con certeza, ella tuvo que tener algún tipo de vínculo con este desde que nació o perdió a su padre. Debido a este acercamiento familiar, Perea se convirtió en su protector. Don Juan de la Cierva y Peñafiel también conocía a la familia Ibáñez. Recordemos que Mariano Ibáñez fue el administrador de su fábrica en La Algaida (Archena).

Cuando ella tenía siete años de edad, los Reyes Magos regalaron a Carmen Ibáñez un piano, marca "Rivalta".[26] Por aquellos años, la educación era diferenciada para el alumnado de diferente sexo. Los niños, como era el caso de su hermano, debían estudiar las ramas de Ciencias, Derecho o Contabilidad, con la intención de dirigir los asuntos familiares en el futuro, mientras las niñas recibían una educación artística, heredada del decoro romántico. Estas connotaciones educativas condicionadas por el sexo la acompañaron toda su vida. En efecto, la educación musical era un elemento muy importante para la imagen entre las clases medias y altas. Joaquina Labajo indica que la compra de pianos, o su alquiler, era un aspecto costoso de pagar y, por eso, el acceso a la música estaba destinado a unos pocos.[27] En este aspecto, contó con la suerte de recibir las primeras clases con su madre, una de las pocas mujeres intérpretes que existían en Mula, aunque no sabemos si también asistió a clases particulares de este instrumento.

Sin embargo, existían en la localidad algunos profesores de música y piano que acrecentaban sus bienes impartiendo clases particulares, especialmente a los sectores de mujeres de la pequeña burguesía e hijas de pequeños terratenientes. Como se sabe, estas prácticas suponían un entretenimiento aparte de ser una manera de mostrar las apariencias económicas, culturales y de clase. El principal instructor de este instrumento de cuerda fue don Julián Santos Orgiles, director de la conocida "Laureada Banda Municipal de Música de Mula". Las clases las daba en el casino de la ciudad, considerándose este lugar como academia musical, al igual que ocurría con otras artes como el dibujo. Aunque no se conoce si Carmen Ibáñez recibió clases de apoyo con este profesor para completar las nociones musicales aprendidas con su madre, se tiene la certeza de que ambos se conocieron personalmente, especialmente cuando se sabe que don José María Ibáñez Ruiz era socio de este Ateneo.[28]

---

[26] Don José Mª Sánchez Ibáñez, hijo de Carmen. Entrevistado entre 1999 a 2005. (F.O.). Este piano se tuvo que comprar en la tienda de instrumentos de Adolfo Gascón Leante, la única existente en la ciudad de Murcia en aquel momento, o lo adquirió de segunda mano. Actualmente, este antiguo instrumentos se conserva en la casa de unos descendientes, en la provincia de Toledo.

[27] Cfr. LABAJO, Joaquina: "Música y mujeres. Vida de sociedad en la España de 1900". *Ritmo*. Año LII. N.º 516. Noviembre de 1981. Págs. 23-25. Pocas familias muleñas contarían con un piano en casa. Se tiene constancia que en 1878 existían 7 ejemplares en la ciudad, y poco tuvo que variar a principios de siglo. Vid. *Semanario de Murcia*. 18-VIII-1878. N.º 27. Pág. 5. (A.M.M.).

[28] Cfr. LÓPEZ ESPÍN, Jesús: "La familia Santos: el nacimiento de una tradición musical", en *Julián Santos.100 años de música. 1908-2008*. Jumilla: Compañía Lírica "Julián Santos". 2008. Págs. 92-100.

Julián Santos Orgiles. Profesor de piano del casino y de la ciudad de Mula. Finales del XIX. (A.P.M.).

2.2. FORMACIÓN EN MURCIA Y MADRID

Doña Carmen Ibáñez Abellán, otorgaba capital importancia a la formación intelectual de su hija, y por este motivo, quiso incentivar la doctrina de la educación y la música en Carmen, siguiendo su propio modelo. Como nos indica Federico Sopeña Ibáñez, "ese romanticismo de la burguesía va unido a la «seguridad» y en los débiles comienzos de la emancipación de la mujer, el piano es romanticismo y es «carrera con título», una de las pocas «salidas» permitidas a la mujer." Dicho musicólogo expone de forma ejemplificada en el caso de la familia Samaniego en la novela de Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, obra en la que "las dos hijas de la viuda necesitan abrirse paso como una, a la francesa, rige en Pontejos un mundo nuevo de ropa blanca, mientras que la otra, a la española, está dale que dale a la «pieza» para el examen de piano que la convertirá en «profesora»". Vemos que el insigne cronista nacional supo reflejar minuciosamente este episodio típico de la sociedad, como en el caso de Carmen Ibáñez Abellán que, como se dijo, también quedó viuda y tuvo que velar por el futuro de sus hijos.[29] Efectivamente, ella fue consciente de que el Conservatorio de Madrid y las Escuelas Normales eran los únicos estudios superiores que no estaban vetados a las

[29] Cfr. SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico: *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes. 1967. Pág. 72.

mujeres. Si estas conseguían una titulación, podían trabajar en academias u oficios similares.[30]

Cuando falleció don José María Ibáñez, su hija pasó una temporada en la casa de unos familiares de su padre en Murcia. La escapada a esta capital la ayudó a superar este dolor y le facilitó proseguir con sus estudios, especialmente los musicales.

Carmen Ibáñez, en 1906. Carmen Ibáñez junto a su tía Juana, en 1906. Carmen Ibáñez, en 1908. (A.P.F.S.I.).

Esta nueva ciudad a la que fue a parar, había evolucionado artísticamente desde el siglo XVIII, y tuvo su punto álgido en los años siguientes. Muchos de los músicos que se formaron en esta pequeña capital llegaron a obtener premios interpretativos, condecoraciones y gran renombre nacional. Mientras, otros destacaron por la publicación de los primeros estudios musicológicos de ámbito regional. Sus habitantes comenzaron a darle importancia a este arte y a sus cultivadores, como se manifestó en el concurrido recibimiento que le hicieron al murciano Manuel Fernández Caballero en 1903. Precisamente, en esta fecha Ibáñez ya estaba en Murcia para sumarse a las iniciativas de estos grandes músicos y estudiar con alguno de ellos.[31]

---

[30] Cfr. SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia: "La actividad musical de los centros institucionistas destinados a la educación de la mujer (1869-1936)", en *TRANS. Revista Transcultural de Música*. N.º 15. Barcelona: Sociedad de Etnomusicología. 2011. Pág. 3. http://www.com/trans/articulo/351/la-actividad-musical-de-los-centros-institucionistas-destinados-a-la-educacion-de-la-mujer1869-1936.

[31] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Cancionero...*Op. Cit. Prólogo. S.N. Carmen Ibáñez describió y admiró a este músico por ser un "compositor que tanto le debía a la musa popular". Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Músicos españoles del siglo XIX*. Albacete: Imprenta de Sebastián Ruiz. 1928. Págs. 128-130. Vid. Apéndice documental.

Con la creación del Conservatorio las academias musicales comenzaron a tener cada vez más auge. Estas tenían doble funcionalidad: la preparación de los exámenes libres en los Conservatorios oficiales y la enseñanza musical de personas con cierto nivel económico, especialmente el de las señoritas. También los Círculos Católicos de Obreros impusieron la enseñanza musical dentro de su reglamento religioso. Por tanto, las clases particulares en academias privadas o centros religiosos eran los principales focos de enseñanza musical dirigida a "señoritas".[32] La primera escuela de música privada de Murcia nació de 1879 y se llamaba "Academia de Santa Cecilia". La fundó Antonio Ramírez Pagán junto a su mujer, y estuvo dirigida a niñas y mujeres, aunque posteriormente también se amplió a los varones. En 1892 se trasladó a la calle de la Merced con el nombre de "Academia Fernández Caballero", y se contó con la ayuda de Pedro Muñoz Pedrera para las clases de piano.[33] Este profesor fue adquiriendo importancia para la población murciana desde que estableció aquí su residencia en 1887, debido a las clases de piano que impartía en el Casino.

Imágen de Pedro Muñoz Pedrera. Cfr. *Flores y Naranjos.* 3-VI-1928. N.º 8. Pág. 17. (A.M.M.).

La fama de esta academia fue creciendo en la ciudad y, con fecha del 25 de septiembre de 1895, se anunció para preparar a sus alumnos en los exámenes del Conservatorio de Madrid.[34] Este fue el lugar elegido por Ibáñez Abellán para los

[32] Cfr. LABAJO VALDÉS, Joaquina: "Las Entidades musicales durante el periodo romántico en España", en RODRÍGUEZ MORENO, Antonio (ed.): *Cuaderno de Música*. *El Romanticismo Musical Español*. Año 1. N.º 2. 1982. Págs. 27-36.

[33] Cfr. ENCABO FERNÁNDEZ, Enrique: "Actividad orfeonística en Murcia (1867-1933): de la Sociedad Filarmónica al Orfeón Murciano Fernández Caballero". *Nassarre*. Vol. 28. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico". Excma. Diputación de Zaragoza. 2012. Pág. 150.

[34] Cfr. *La Tarde*. 25-IX-1895. N.º 352. Pág. 1 y *Heraldo de Murcia*. 7-III-1899. N.º 295. Pág. 3. (A.M.M.).

estudios de su hija desde 1903, cuando contaba con ocho años de edad.[35] Aquí recibiría clases de canto por parte de la familia Ramírez y de piano de las manos de Pedro Muñoz Pedrera.[36] Este último fue descrito minuciosamente por Antonio Oliver. Según sus descripciones, era "el preferido de las principales familias murcianas en la educación de sus hijos".[37] La misma apreciación fue confirmada por Carmen Ibáñez en uno de sus escritos:

> Enseñó mejor la técnica pianística y sacó mejores alumnos que ningún otro murciano de su época. Buena prueba de ello, que a los alumnos que salieron de sus manos para pasar a perfeccionar sus estudios en el Real Conservatorio de Madrid con otros maestros de renombrada y justa fama, no tuvieron que corregirles defectos, sino únicamente perfeccionar los conocimientos adquiridos por él. Es el mayor elogio que puede hacerse en honor de este maestro. [38]

Sin embargo, Carmen Ibáñez criticó de forma indirecta el testimonio de Oliver, cuya obra conocería, ya que cuando este realizó la biografía de Tragó se equivocó al decir que Muñoz Pedrera era alumno suyo:

> Seguramente por error involuntario en una de sus biografías se dice que fue discípulo de Tragó, no siendo así pues en más de una ocasión, dijo a la que se honra de haber sido su discípula, que sus estudios de piano los cursó con Zabala, y cuando de Tragó se trató para la continuación de mis estudios en Madrid en el Real Conservatorio dijo que no tenía el gusto de conocerlo personalmente. [39]

Antes de terminar sus estudios en Madrid ya era conocido como gran compositor, pues en septiembre del año 1883 consiguió el premio extraordinario y laurel del Ayuntamiento de Murcia. Sus premios y fama, en certámenes, crecieron en

---

[35] Don José María Sánchez Ibáñez, hijo de Carmen Ibáñez. Entrevistado en diferentes ocasiones desde 1999 hasta 2005. (F.O.).

[36] Antonio Ramírez Pagán realizó funciones benéficas en el que participaron algunos de sus alumnos, y también se le nombró maestro de canto coral en le Círculo de Bellas Artes de Murcia. Cfr. ENCABO FERNÁNDEZ, Enrique: "Actividad orfeonística en Murcia (1867-1933): de la Sociedad Filarmónica al Orfeón Murciano Fernández Caballero". *Nassarre*. Op. Cit. Págs. 151 y 157.

[37] Nació en Murcia el 28 de diciembre de 1865 y aprendió música con don Julián Calvo García, y se convirtió en un gran intérprete del piano y del violín, con solo diez años de edad. Posteriormente, se marchó a Madrid a estudiar la carrera de música y composición en el Real Conservatorio. Aquí terminó con esplendidas calificaciones y premios extraordinarios en los diferentes concursos que, durante sus años de formación, organizó el Centro. Durante sus estudios en esta capital, tuvo como principal profesor al maestro Zabalza. Cfr. OLIVER BELMAS, Antonio: *Medio siglo de artistas murcianos…* Op. Cit. Págs. 155-157 y CRESPO, Antonio: "Apuntes sobre compositores murcianos del siglo XIX." Op. Cit. Págs. 107-110.

[38] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Músicos españoles del siglo XIX*. Op. Cit. Págs. 147-149. La autora lo incluyó en esta sección porque tras su experiencia lo consideró como uno de los grandes profesores de piano del momento, y se sintió orgullosa de haber recibido clases de este.

[39] Ibídem.

esta ciudad y en otras capitales españolas en años sucesivos. La mayoría de sus obras musicales se desarrollan en el ambiente regionalista murciano, y para ello contó con afamados escritores y poetas de Murcia y Madrid.[40]

Carmen Ibáñez no estudió en el Instituto Provincial de Segunda Enseñanza Alfonso X el Sabio de Murcia, como su padre y hermano, porque la presencia de las mujeres en esta institución en esos años era prácticamente inexistente.[41] Sin embargo, para desempeñar el cargo de profesora, no era necesario disponer de dicho certificado de estudios ya que los estudios del Conservatorio aportaban un reconocimiento académico comparable a los estudios de bachillerato. La ausencia de una titulación musical universitaria en aquel momento solo daba validez a los estudios expedidos en el Conservatorio madrileño. Al mismo tiempo, ella supo que los profesores especiales y de Religión eran los únicos a los que no se les pedía la titulación de maestro de primera enseñanza normal.[42] Por tanto, no tuvo la necesidad de pasar por ninguna escuela normal, ni por la futura Escuela de Estudios Superiores del Magisterio de Madrid, inaugurada en 1909.[43]

Ibáñez no se planteó el dominio del piano simplemente por el deleite, sino que tuvo mayores aspiraciones: una titulación oficial y, quizás, llegar a ser una intérprete profesional. No fue la única que codició ese mérito. Muchos músicos murcianos deambularon entre Murcia y Madrid intentando alcanzar esos objetivos, como fueron los casos de José Agüera y Emilio Ramírez Valiente.[44] Por tanto, quiso imitar a sus contemporáneos y siguió las indicaciones académicas de su profesor, pues se estuvo preparando durante cinco años para estudiar en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid.

---

[40] Entre sus obras se encuentran *Murcia*, revista estrenada en el Teatro Romea en 1888, la cual alcanzó notable éxito. La mayoría de sus composiciones son de tinte regionalista, como *Murcia Mercantil*, *Al Monte, al Monte, el Martes se la Llevan* (referida a la Virgen de la Fuensanta), *Andando por Murcia* (con letra de Jara Carrillo) y el *Vals Batalla de las Flores*. Cfr. OLIVER BELMAS, Antonio: *Medio siglo de artistas murcianos*. Op. Cit. Págs. 155-157.

[41] En aquellos años estaba mal visto que las mujeres estudiasen en institutos, ya que compartirían pupitre con los alumnos, y porque estas ampliarían sus conocimientos mínimos, lo que se pensaba que podría dificultar la relación con sus parejas. Sobre las enseñanzas medias en Murcia vid. JIMÉNEZ MADRID, Ramón (Coord.): *El Instituto Alfonso X el Sabio: 150 Años de Historia*. Murcia: Editora Regional de Murcia. 1987.

[42] Los requisitos para el acceso docente en las Escuelas Normales aparecen en el R.D. de 23 de septiembre de 1898, art. 74, sobre la Organización de las Escuelas Normales y su acceso, publicado en la *Gaceta de Madrid*. 25-IX-1898. N.º 268.

[43] Cfr. DELGADO CRIADO, Buenaventura: "La educación en la España contemporánea (1789-1975)", en *Historia de la educación en España y América*. Vol. 3. Madrid: Ediciones Morata. S.L. 1994. Págs. 527 y 691.

[44] Ibídem. Op. Cit. Pág. 180.

Carmen Ibáñez Ibáñez junto a su familia en Murcia. 1908. (A.P.F.S.I.).

La pequeña Carmen Ibáñez quiso compartir su intención de estudiar música en Madrid con Diego Fuentes, un antiguo amigo de su padre, y por este motivo le envió una carta a su casa situada en La Colonia, lugar que pertenece a Mula. Este paisano suyo le respondió a la muchacha para animarla y ofrecerla cualquier ayuda:

> Mi distinguida y queridísima amiguita. He recibido tu apreciable y cariñosa carta, con la agradable noticia de que vas a examinarte de la mayor parte de los años que constituyen tu carrera. No desmayes en tu magna empresa; que aunque el camino que has emprendido es una escabrosa pendiente, con voluntad, tus facultades y el valioso apoyo de tu virtuosa madre, llegarás a la cima. Lo que será de gran satisfacción para los que te queremos, y especialmente para tu mamá, que aquel día será el premio a los desvelos y sacrificios que le cuesta tu educación. ¿Cuánto ganaría la sociedad si muchas madres la imitan? Le agradezco su ofrecimiento para la Corte, y le repito lo que le tengo dicho: que me tiene siempre a su disposición para cuanto necesite. Os deseo feliz viaje, mucha salud y suerte, el viejo y verdadero amigo de tu malogrado buen padre, que te admira y quiere. [45]

El día 5 de junio de 1908 superó el examen de ingreso en solfeo y comenzó su aprendizaje en esta institución, con doce años de edad.[46] Debido a su juventud, a ser mujer y a la imposibilidad de costearse una residencia en Madrid, tuvo que estudiar en este lugar de forma libre, y prepararse en Murcia con Muñoz Pedrera.

El nivel del profesorado madrileño de este momento fue dibujado por Federico Sopeña:

---

[45] Cfr. Carta de Diego Fuentes a Carmen Ibáñez Ibáñez. 21-V-1908. (A.P.F.S.I.).

[46] Cfr. *Actas de exámenes oficiales y no oficiales del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid.* Cursos de 1907-1908. Fecha: 5-VI-1908. Pág. 3. El presidente fue José Reventos y el Secretario Bernardo García. (A.R.C.S.M.M.).

> Destaquemos la excelente plantilla de profesores, a los que Bretón, en su discurso anual, defiende siempre. Emilio Serrano en composición, Fontanilla en armonía, van empujados por la juventud y apertura de horizontes de Pérez Casas, que ingresa como profesor de armonía el 1 de febrero de 1911. En piano, Malats, Tragó, Fernández de Mora, Alberdi y Larregla constituyen un grupo extraordinario. [47]

Alrededor de estos profesionales de la música, comenzó sus estudios en este curso de 1907 a 1908. Ibáñez se examinó en Madrid de primer a tercer curso de solfeo, y de primero a sexto de piano. Precisamente, en 1908 el profesor examinador de la asignatura de solfeo fue el trompetista Tomás Coronel, del cual nos vuelve a hablar Sopeña, al recordarlo como un profesor que causaba verdadero "terror para los alumnos libres".[48] Respecto a las clases de piano, las recibió por parte del prestigioso Catedrático de Composición del Conservatorio y Real Academia de San Fernando, don Emilio Serrano. Este conocido compositor de zarzuelas, amigo de Pedrell y Bretón, también realizó obras con aires nacionalistas y costumbristas, al igual que sus compañeros y, con seguridad, transmitió estas tendencias en la práctica y en el sentimiento pianístico a sus alumnos. Durante el curso siguiente, de 1908 a 1909, terminó séptimo y octavo de piano, con el ya citado José Tragó. Posiblemente, Carmen Ibáñez se hubiese presentado al premio de piano que se daba al finalizar esta etapa instrumental, si los hubiese realizado de forma oficial en vez de libre.

Carmen Ibáñez con catorce años. Fotografías realizadas en Murcia, en 1909. (A.P.F.S.I.).

[47] Cfr. SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico: *Historia de la música española contemporánea*. Segunda edición. Madrid: Ediciones Railp, S.A. 1976. Pág. 69.

[48] Cfr. SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico: *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*. Op. Cit. Pág. 135.

El Círculo de Bellas Artes de Madrid ha sido el principal foco de exhibición de las diferentes artes de la ciudad y del país desde su fundación en 1850 hasta la actualidad. La etapa que dirigió Alberto Aguilera, entre 1906 a 1913, fue la más fructífera del siglo. Este presidente quiso resaltar en dicha sede el valor e interés de los artistas, que se había perdido años atrás. Los diferentes actos que promocionó durante estos años lo demuestran. Algunos ejemplos los encontramos en el homenaje por el fallecimiento de Fernández Caballero (1906), en el que Falla tocó al piano obras de Bach y Debussy bajo la dirección de Bretón (1907); y las interpretaciones de composiciones de Federico Chueca y Tomás Bretón para el centenario del levantamiento de Madrid contra los franceses, en 1908. Aguilera también quiso promover las exposiciones que durante tanto tiempo se habían hecho en su sede, especialmente las bienales. Desde el 15 de octubre de 1907 se inauguró el pabellón del Círculo en el Retiro, coincidiendo con la X Exposición Bienal de Artes e Industrias de Madrid, y sería en este lugar donde se realizarían la mayor parte de las exposiciones promovidas por el Círculo. Dos años más tarde, Tomás Bretón quiso llevar al Círculo diversos conciertos de cámara o agrupación sinfónica con alumnos aventajados del Conservatorio. El fin que perseguía era mostrar las enseñanzas que se daban en este lugar. Por tanto, el Círculo era el sitio perfecto para organizar conciertos con el menor coste económico y se pensó realizar un concurso para jóvenes menores de quince años, en colaboración con el Real Conservatorio.[49] Esta fue la primera oportunidad que tuvo Carmen Ibáñez para darse a conocer en el mundo de la interpretación pública. Esta adolescente quizás fue animada y dirigida por su profesor en Murcia, ya que este participó en concursos similares cuando residió en la capital del reino. El lema de este acto era la "primera exposición de trabajos escolares", fue organizada por estas entidades culturales, y estuvo presidida por el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, y las máximas autoridades de la ciudad. Consistía en una serie de actividades: exposiciones de pintura, escultura, grabado; conferencias artísticas y un concurso musical infantil con un premio de mil pesetas, que se realizaría todos los martes.[50] Ibáñez reunía los requisitos para poder participar, ya que en aquel momento contaba con

[49] Cfr. TEMES RODRÍGUEZ, José Luis: *El Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1880-1936*. Madrid: Alianza Editorial, S.A. 2000. Págs. 166-178.

[50] Cfr. *La Correspondencia de España: Diario Universal de Noticias.* 01-10-1909. Año LX. Número 18860. Pág. 6. (A.M.V.M.).

catorce años, y la decisión fue tomada un mes antes de la fecha. En efecto, el 5 de octubre recibió una carta del Secretario del Círculo de Bellas Artes de Madrid en la que se aceptaba su solicitud para participar en el concurso.[51] Con posterioridad, recibió otro sobre en su domicilio de Madrid cuyo remitente era el mismo Secretario, con "cien tarjetas de invitación para el concierto que dará".[52] Los aspirantes fueron los violinistas Dámaso Rico (seis años) y Santiago Alegría (quince años), junto a los pianistas Manuel Gozalbes (siete años), Dolores de la Vega (trece años), José Cubiles (quince años) y Carmen Ibáñez (catorce años).[53] Su interpretación comenzó a las cuatro de la tarde y coincidió con el quinto concierto de los seis que ofrecía la organización.

La suerte no la acompañó en este evento. Su actuación estuvo programada para el día 3 de noviembre, pero este día fue intensamente lluvioso, hasta tal punto que el agua afectó al suelo del Palacio de Exposiciones, lugar donde tenía que ejecutar su repertorio. Obligatoriamente, se tuvo que suspender el acto para este día, y cambiar la fecha y lugar de su interpretación. Ella intervino con el piano el día 6 en el salón de actos de la Sociedad, situada en la calle Alcalá número nueve. [54]

Las piezas que escogió para deleitar al público estaban llenas de sentimentalismo y virtuosismo, ya que era el repertorio que más se aproximaba a su estética personal y que podría satisfacer al jurado. Lo formaban las siguientes obras:

PRIMERA PARTE:

- *Sonata* de Weber.
- *Concierto* de Chopin.
- *Rapsodia húngara*, número 13, de Liszt.

SEGUNDA PARTE:

- *Balada* de Chopin.
- *Sonata*, número 11, de Beethoven.
- *Marcha fúnebre del Ocaso de los dioses* de Wagner.

---

[51] Cfr. *Carta del Secretario General del Círculo de Bellas Artes de Madrid dirigido a Carmen Ibáñez*. Fechada el 5-XII-1909. (A.P.F.S.I.).

[52] Ibídem. Fechada el 30-X-1909.

[53] Cfr. *La Correspondencia de España: Diario Universal de Noticias*. Op. Cit. Pág. 6. (A.M.V.M.). La mayoría de estos intérpretes han ocupado un hueco en la historia de la música española, como es el caso del violinista Dámaso Rico Losada y, especialmente, el pianista José Cubiles.

[54] Existe un error tipográfico en la "Nota biográfica" del *Cancionero de la Provincia de Albacete*, al indicar que este concurso se desarrolló en 1919. Cfr. *Liberal de Madrid*. 6-XI-1909. N.º 10965. Pág. 3.

I.ª Exposición Escolar del Círculo de Bellas Artes

CONCURSOS MUSICALES INFANTILES

QUINTO CONCIERTO

Miércoles 3 de Noviembre de 1909, á las cuatro

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

1.° *Sonata*..... Weber.
2.° *Concierto*..... Chopin.
3.° *Rapsodia húngara (núm. 13)*..... Listz.

SEGUNDA PARTE

1.° *Balada*..... Chopin.
2.° *Sonata (núm. 11)*..... Beethoven.
3.° *Marcha fúnebre del ocaso de los Dioses*..... Wagner.

por la niña Carmen Ibáñez é Ibáñez (de catorce años de edad), discípula del Sr. D. Pedro Muñoz Pedrera, de Murcia, premiada con siete sobresalientes en el Real Conservatorio de Música y Declamación.

El jueves (Moda) á beneficio de los inválidos de la guerra

Los miércoles regalo á los niños de ejemplares del Album Artístico y Literario, publicado por el Círculo, y los domingos sorteo gratuito entre los niños de *vales* para retratarse en las más acreditadas fotografías de la Corte.

PARQUE DE MADRID : CALLE DE ALFONSO XII : PUERTA DE MURILLO

BILLETE DE ENTRADA

Martes..... 0,50 pesetas
Jueves..... 1,00 »
Los demás días de la semana..... 0,25 »

(Entrada gratis los niños menores de diez años.)

Servicio especial de tranvías de la «Compañía Madrileña de Tracción»

Imp. de Fortanet, Libertad, 29.—Teléf.° 991.

Programa del concurso y concierto organizado por el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el 3-XI-1909. (A.P.F.S.I.).

Como se puede observar, eligió obras de considerable dificultad en cuanto a técnica y expresión. De entre las mencionadas obras, optó finalmente por ejecutar dos obras de Chopin, aspecto que nos hace pensar en su devoción hacia este compositor. El premio extraordinario, consistente en una pensión y estudio en el extranjero fue a parar a manos del gaditano José Antonio Cubiles Ramos, conocido en prensa como "Pepito Cubiles." A pesar de la derrota, obtuvo un segundo puesto, compartido con el eminente músico Enrique Aroca Aguado.[55]

Dicho premio fue recogido el domingo 21, vísperas de la festividad de Santa Cecilia, en el Real Conservatorio. El diploma fue entregado por el Secretario General del Círculo de Bellas Artes, don Salvador Viñegla, ante la presencia del Ministro de

[55] Cfr. *La Época*. Madrid. 13-XI-1909. N.º 21213. Pág. 3. (BNE). Como más tarde se comentará los aspectos de género pudieron influir en el resultado.

Instrucción Pública, don Antonio Barroso.[56] Para el acto le dieron cinco entradas de acompañamiento familiar y se exigió que estuviese "a las 4 ½ en punto" para la entrega de los diplomas, ya que se realizaría un concierto a las 5 de la tarde.[57] No se conservan las actas del Círculo de Bellas Artes de este año para saber quiénes fueron los examinadores. Tampoco la prensa nos da pistas sobre los miembros del tribunal. Sin embargo, con seguridad participó Tomás Bretón, puesto que existe una foto de este día donde el famoso compositor entrega el correspondiente diploma a José Cubiles. También pudo haber participado Emilio Serrano, ya que en aquel momento era el Presidente de la sección de música del Círculo.[58]

Fotografía de Carmen Ibáñez, realizada para la presentación del concurso de piano, organizado por el Circulo de Bellas Artes de Madrid. 1909. (A.C.B.A.M.).

[56] Cfr. GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *José Cubiles. Una vida para el piano*. Madrid: Asociación Musical "José Cubiles". 2005. Págs. 17-18.
[57] Ibídem. 18-XI- 1909.
[58] Cfr. TEMES RODRÍGUEZ, José Luis: *El Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1880-1936*. Op. Cit. Págs. 166 y 228.

Fotografía de los niños premiados en los concursos musicales del Circulo de Bellas Artes de Madrid, en 1909. Carmen Ibáñez se sitúa en el centro de la fila superior, y detrás de José Cubiles. (A.C.B.A.M.).

Grupo general de todos los premiados en los concursos musicales del Círculo de Bellas Artes de Madrid, en 1909. Carmen Ibáñez se encuentra en el lado izquierdo, vestida de blanco. (A.C.B.A.M.).

CÍRCULO DE BELLAS ARTES

El Jurado de los Concursos Musicales

Concede Diploma de cooperación a Doña Carmen Ibáñez y el premio extraordinario acordado por la Junta Directiva a propuesta del mismo. Madrid, 11 de noviembre de 1909.

El Presidente.

El Secretario general.

Diploma conmemorativo del primer premio en el certamen musical organizado por el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1909. (A.P.F.S.I.).[59]

En 1910, tras cuatro años de formación, y con tan solo catorce años, la pianista estaba a punto de finalizar su carrera musical, lo que motivó que su profesor de Murcia, el Sr. Muñoz Pedrera, aconsejase a su madre, doña Carmen Ibáñez Abellán, que en vistas de su sorprendente expediente académico, y dadas sus cualidades y aptitudes para la música, acabase las asignaturas restantes como alumna oficial, con el fin de perfeccionarse en las asignaturas de piano y armonía y abrirse un camino en la interpretación y la composición. Esta decisión coincidió con las reformas que hizo Tomás Bretón en el Reglamento que regía el Conservatorio madrileño desde el 14 de septiembre de 1905, con las que se pretendía limitar el número de alumnos por clase.[60] Quizás, ella siempre tuvo la ilusión de estudiar como alumna oficial en este lugar, pero no podía dejar sola a su madre. Por otro lado, no era aceptable entonces que una mujer

[59] La letra contenida en este documento, poco legible, contiene el siguiente texto: "Círculo de Bellas Artes. El Jurado de los Concursos Musicales concede Diploma de cooperación a Doña Carmen Ibáñez y el premio extraordinario acordado por la Junta Directiva a propuesta del mismo. Madrid, 11 de noviembre de 1909. Lo certifica el Secretario General Salvador Viñegla."

[60] Don José Mª Sánchez Ibáñez, hijo de Carmen Ibáñez. Entrevistado entre 1999 a 2005. (F.O.). También, cfr. SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico: *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*. Op. Cit. Pág. 105.

joven se fuese sola a otra ciudad, en especial cuando no se habían creado todavía las residencias de señoritas y, además, salir del hogar supondría un desembolso económico que su familia no podía asumir. Por tanto, Carmen Ibáñez Abellán se planteó una movilidad familiar, y por este motivo escribió al Ministro de Instrucción Pública para solicitarle un traslado desde Mula, con la intención de trabajar en cualquier colegio de Madrid, y así la niña podría vivir con su madre hasta acabar su carrera musical.[61] Sin embargo, el cambio de destino no llegó de inmediato, y tuvo que esperar hasta el 25 de octubre de 1911 para comenzar a trabajar en la ciudad cortesana, y esto explica el motivo por el que la estudiante estuvo un intervalo de tiempo sin continuar con su formación en el Conservatorio madrileño. Una vez que se fue a esta ciudad con su madre, tuvo que esperar a matricularse en el curso académico que comenzó en 1912. Mientras tanto, siguió consolidando sus estudios musicales en Murcia. Casualmente, este mismo año llegó a la capital murciana el pianista y compositor Manuel Massotti Escuder procedente de Valencia. Con la colaboración de Emilio Ramírez refundaron, el 9 de octubre de 1912, la "Academia Fernández Caballero", nombre derivado de la antigua academia que poseía la familia Ramírez. Estaba afincada en la antigua calle Zambrana, número 4, hoy llamada Andrés Baquero Almansa. Carmen Ibáñez podría haber estudiado en esta academia para acabar su carrera, pues estaba incorporada académicamente al Conservatorio de Valencia y sus profesores se desplazaban a Murcia para examinar y expedir titulaciones, sin embargo, ella tuvo interés en terminar los estudios donde los empezó e imitar la trayectoria académica que realizó su profesor en Madrid. [62]

[61] Cfr. Carta de Carmen Ibáñez Abellán al Excmo. Ministro de Instrucción Pública. 2-IV-1909. Sección de Educación. Sig. (5)1.9. Caja 31, legajo 18658. (AGA).
[62] Cfr. *El Tiempo*. Edición de tarde. 9-X-1912. Año V. N.º 1476. Pág. 3. (A.M.M.).

Fotografía de Carmen Ibáñez y una dedicatoria a su madre. Fechada en Madrid, en febrero de 1910. (A.P.F.S.I.).

En 1911 se produjo un devastador terremoto en Lorquí que tuvo consecuencias en el resto de la provincia de Murcia. Dos años antes había sido nombrado Secretario del Ayuntamiento Mariano Ibáñez, hermano de la pianista, y se tuvo que encargar de conseguir tiendas de campaña y víveres para los damnificados. Para ayudar a las víctimas pidió ayuda económica a don Juan de La Cierva Peñafiel, ya que ambos eran viejos amigos, pues este Diputado por el distrito de Mula había sido contratado como administrador de su fábrica, "La Arboleja." [63] Los daños producidos en la vega media del Segura, además de otros asuntos de trabajo, le obligaban a contar con una segunda residencia en Madrid cerca de la Carrera de Santo Domingo, puesto que viajaba continuamente a la capital. Posiblemente, su hermana pudo alojarse aquí durante sus viajes a esta ciudad.[64]

[63] Mariano Ibáñez Ibáñez fue Secretario de los Ayuntamientos de Lorquí y Bullas. Desde 1925 fue procurador del Juzgado de Mula. Cfr. *El Liberal de Murcia*. 24-V-1909. N.º 2462. Pág. 3. *El Liberal de Murcia*. 11-I-1925. N.º 8043. Pág. 2. *El Tiempo*. 8-II-1922. N.º 4887. (A.M.M.).

[64] Don Antonio Ibáñez Hueso, sobrino-nieto de Carmen Ibáñez. Entrevistado el 4 de enero de 2013. (F.O.).

Cuando Carmen Ibáñez se instaló en Madrid, encontró una ciudad repleta de intelectuales en todos los ámbitos. Un ejemplo de ello es el caso de su paisano Juan Ortega y Rubio, que realizó la *Historia de España* entre 1908 y 1909.[65] En el terreno musical, esta capital había aumentado su potencial artístico, especialmente desde que se creó la Orquesta Sinfónica de Madrid, en 1904; la Banda Municipal de Madrid, en 1909; y algunas corales que propiciaron continuos eventos y aumentaron las noticias en la prensa musical. También fue importante la publicación de estudios musicológicos como los de Felipe Pedrell, Rafael Mitjana y el nuevo director de la sección musical de la Biblioteca Nacional, Julio Gómez García. Ella se dejaría influir por el movimiento cultural que ofrecía la ciudad aunque se centró, desde un primer momento en sus estudios de piano, solfeo y composición.[66] Efectivamente, una vez aquí quiso seguir los mismos pasos que en su día había dado su educador musical de Murcia, puesto que estudió con los mismos profesores de piano, José Tragó y Arán, y de Armonía, Valentín de Arín y Goenaga, quien sucedió a Felipe Pedrell en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, tras el traslado de este último a Barcelona en 1912. Arín mostró su adhesión a la corriente nacionalista en el discurso que dio como académico, titulado "Progresos y decadencias de la música española". En este escrito, dio unas pinceladas sobre la historia de España y sus periodos de mayor esplendor. También citó a los compositores y músicos más célebres del país y la injusticia que sufrían al no ser citados en las publicaciones extranjeras. Uno de ellos fue Chapí, que podría servir de ejemplo a las generaciones más jóvenes por su rechazo al italianismo y por revitalizar lo español mediante la zarzuela.[67] Carmen Ibáñez recibió clases de este y lo describió como "profesor incansable e inteligentísimo de armonía del Conservatorio de Madrid… A su fallecimiento dejó un vacío sensible en esta enseñanza", y dicho discurso refleja el pesar que sintió por la pérdida de su maestro.[68] Pedro Fontanilla le sucedió y fue el profesor de Carmen Ibáñez en los cursos de tercero y cuarto de Armonía. Fue nombrado

[65] Juan Ortega y Rubio (La Puebla de Mula, 1845- Madrid, 1921). Cfr. GONZÁLEZ CASTAÑO, Juan: "Ortega y Rubio", en *Gran Enciclopedia de la Región de Murcia*. Op. Cit. Vol. 7. Pág. 33.

[66] Solo trascurrieron unos pocos años antes que ella comenzase a estudiar en Madrid cuando Pedrell dio diferentes cursos en el Ateneo de Madrid, entre 1896 a 1903, sobre historia, estética, canto popular y wagnerismo en España. Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Músicos Españoles*… Op. Cit. Pág. 133.

[67] Cfr. DE ARÍN Y GOENA, Valentín: *"Progreso y declaraciones de la música española".* Discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, contestado por D. Cecilio de Roda López, el 2 de junio de 1912.Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez. 1912.

[68] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Músicos Españoles*… Op. Cit. Pág. 154.

profesor honorario en 1888 y llevó a cabo la función de bibliotecario. Se caracterizó por el dominio absoluto de la armonía, composición y el manejo de la bibliografía musical del momento. Fue considerado el mejor discípulo de Emilio Arrieta y uno de los mejores arreglistas de partituras del momento. Ambos profesores llegaron a ser buenos amigos y colaboraron para elaborar los *Estudios de armonía* en 1905.[69] Este tratado, dividido en cuatro cursos, llegó a ser el usado oficialmente en el Conservatorio y fue el que Ibáñez empleó. Estas lecciones teórico-prácticas desplazaron al tradicional *Método Eslava* en este lugar, y el de Arín fue el primero que empleó los modernos procedimientos armónicos basados en los de Emile Durand.[70]

También Fontanilla sucedió a Valentín de Arín en la Real Academia de Bellas Artes el 11 de mayo de 1913. Su discurso fue diferente al ofrecido por su predecesor, lleno de un contenido y lenguaje filosófico. Aunque ambos tuvieron el mismo profesorado y las mismas inclinaciones nacionalistas, Fontanilla le dio importancia a los conceptos de "belleza en el arte" y, en especial, al "ideal de naturaleza en la música". Preservó el concepto romántico de la supremacía de la música respecto a todas las artes y la emotividad que producía en el oyente.[71] Este pensamiento fue transmitido a sus alumnos para que valoraran y apreciaran especialmente esta materia artística entre las demás. Como se demostrará posteriormente, este mensaje fue recogido por Carmen Ibáñez en sus futuros escritos.

Fontanilla la examinó en 1913, su último año de carrera. El examen de tercer curso estuvo presidido por Tomás Bretón y el de cuarto curso lo hizo ante el lorquino Bartolomé Pérez Casas.[72] Acabó la carrera musical en 1913, prácticamente en tan solo

---

[69] Cfr. ARÍN, Valentín y FONTANILLA, Pedro.: *Estudios de Harmonía: lecciones teórico-prácticas para uso de las clases del Conservatorio de Música y Declamación.* Madrid: Calc. A. Pontones. 1910. (BNE).

[70] Cfr. Valentín de Arín Goenaga, en *Diccionario de la música española e Hispanoamericana*. CASARES, Emilio/ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael/ LÓPEZ CALO, José (eds.): *Diccionario de la Música Española…* Op. Cit. Madrid: Sociedad General de Autores. 2003. Págs. 679-680.

[71] Cfr. FONTANILLA Y MIÑAMBRÉS, Pedro: *Naturaleza íntima de la música. Su evolución e influencia educativa.* Discurso leído en el acto de su recepción pública por D. Pedro Fontanilla y Miñanbrés y contestación de D. Joaquín Larregla y Urbita. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 11 de mayo de 1913. (BNE).

[72] El lorquino Bartolomé Pérez Casas (1873-1956) obtuvo la Cátedra de Armonía en el Real Conservatorio de Madrid, en 1911. Carmen Ibáñez lo conocería personalmente y lo recordó como uno de "los profesores más competentes que toman en serio la enseñanza…ha sido maestro de sí mismo y se ha formado en ello…no es fecundo, pero lo que produce, lo produce bien y con arte." Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Músicos españoles del siglo XIX*. Op. Cit. Págs. 153-154.

cuatro años, a la edad de dieciséis, y con nota media de "sobresaliente" en todas las asignaturas. Dicha certificación fue firmada por el entonces director, Tomás Bretón.[73]

CUADRO 1

FECHAS DE LOS EXÁMENES REALIZADOS POR CARMEN IBÁÑEZ Y LOS PROFESORES DEL TRIBUNAL

ASIGNATURA	FECHA DEL EXAMEN	PROFESOR EXAMINADOR Y PRESIDENTE DEL TRIBUNAL
1º Solfeo	12 de junio de 1908	Tomás Coronel
2º Solfeo		
3º Solfeo		
1º Piano	15 de junio de 1908	Emilio Serrano
2º Piano		
3º Piano		
4º Piano		
5º Piano		
6º Piano		
7º Piano	19 de junio de 1909	José Tragó
8º Piano		
1º Armonía	13 de junio de 1910	Valentín de Arín
2º Armonía		
3º Armonía	29 de mayo de 1913	Pedro Fontanilla
4º Armonía	6 de junio de 1913	

Actas de exámenes oficiales y no oficiales del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Cursos de 1907-1908 a 1912-1913. (A.R.C.S.M.M.).

[73] Carmen lo llegó a describir físicamente al hablar de sus "canas", con las cuales hace alusión a su "respetable ancianidad", a sus 63 años. También le llamó la atención su dignidad como músico español y tradicionalista, ya que "prefirió pasar necesidades, a hacer música ligera y vana". Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Músicos españoles del siglo XIX*. Op. Cit. Págs. 136-139.

Durante la etapa en que Ibáñez llevó a cabo su formación en el Conservatorio madrileño destacaron muchos alumnos que con el tiempo se convirtieron en figuras ilustres de la música. En mayor medida, los músicos más conocidos y estudiados hasta el momento pertenecen a la producción del Conservatorio del siglo XIX, pero esto no quiere decir que en el cambio de centuria no hubiese surgido grandes músicos; simplemente no se han investigado o valorado en profundidad al no ser tan relevantes como otros, salvo algunas excepciones. A principios del siglo XX, el número de alumnos matriculados en el Conservatorio aumentó considerablemente. La mayoría de los componentes de las aulas de piano fueron mujeres de alta sociedad que querían estudiar en este lugar por motivos de decoro, mientras otras pretendían hacer de estos estudios un oficio, siguiendo un tipo de música academicista.

Carmen Ibáñez en 1910. (A.P.F.S.I.).

De todos los compañeros de clase que tuvo Carmen Ibáñez en tercer y cuarto curso de armonía, solo unos pocos destacaron en la composición e interpretación musical española, y sus nombres han aparecido en diversos periódicos contemporáneos y artículos posteriores. Todos ellos tuvieron como profesor de tercer curso de armonía a Pedro Fontanilla y a Tomás Bretón como director del tribunal. Respecto al cuarto curso, el tribunal lo integraban Pedro Fontanilla, como presidente, y Bartolomé Pérez Casas, Miguel Sanjorga y Bernardo Gabiola y Lazpita.

CUADRO 2

ALUMNOS DESTACADOS DE TERCER CURSO DE ARMONÍA DEL REAL CONSERVATORIO DE MADRID. CURSO 1912-1913

NOMBRE DEL/A ALUMNO/A	OBSERVACIONES	FUENTES
Carmen López Peña	Profesora de música del "Fomento de las Artes de Madrid." Fundó y dirigió la Sociedad de Amigos de la Música. Compuso los *Cuadros líricos madrileños* y *Nocturnos sobre temas árabes.*	-*ABC*. 26-II-1932. Pág. 47. (AMVM). -OZAITA, María Luisa: "Las compositoras españolas*"*, en ADKINS CHITI, Patricia: *Las mujeres en la música.* Op. Cit. Pág. 404.
José Antonio Álvarez y Cantos	Obtuvo diferentes premios de piano, armonía y composición. Fue profesor de la Academia de Música del Colegio de Parma; pianista y director de la Unión Radio Madrid y director auxiliar de la Orquesta Nacional de Conciertos. También destacó por sus composiciones. Fue autor de la letra del pasodoble *Suspiros de España.*	https://sites.google.com/site/iespalomahistoria/otros-profesores-del-colegio. Última consulta: 12-X-2014.
Germán Matute y Martínez	Maestro de música y empresario de algunas compañías de teatro madrileñas. Fue compositor de los sainetes líricos *Hay que picarlas* (1913) y *El eterno sinvergüenza* (1917).	http://zarzuelerias.blogspot.com.es/2012/10/efemerides-de-la-zarzuela-29-de-octubre.html. Última consulta: 12-X-2014. -*ABC*. 27-II-1930. Pág. 36. (AMVM).
Joaquín Casas y Brunet	Perteneció a la banda municipal de Madrid.	http://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/10651/3440/1/3440. pdf
María Luisa Sanjurjo y Ora	Fue premiada por el Conservatorio de Madrid en el concurso de fin de carrera de 1913. Su prometedora carrera pianística se vio truncada por la oposición de su padre.	LOSADA GALLEGO, Carmen: "Fuentes para el estudio de Sofía Novoa (1902-1987), una pianista vihuesa de la Edad de Plata", en *Os Soños da memoria. Documentación musical en Galicia: Metodoloxias para o Estudio*. Universidad de Santiago de Compostela. 2013. Págs. 122-123.

Actas de exámenes oficiales y premios del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Curso 1912-1913. Mayo de 1913. Página 142 r. (A.R.C.S.M.M.).

CUADRO 3

ALUMNOS DESTACADOS DE CUARTO CURSO DE ARMONÍA DEL REAL CONSERVATORIO DE MADRID. CURSO 1913-1914

NOMBRE DEL/A ALUMNO/A	OBSERVACIONES	FUENTES
Miguel Linares y Tobaruela	Miembro de la banda municipal de Madrid.	*Personal y Reglamento de la Banda Municipal de Madrid*. Madrid: Imprenta municipal. 1916. (AMVM.).
Rafael Chico y Bartolomé	Fue director del orfeón leonés a finales de la década de 1930, de la banda del Regimiento de Infantería Burgos 36 y de Luarca (Asturias).	http://amigosorquestaleon.unileo.es/ *El Mundo*. 17-IV-2009. (A.V.M.M.).
Carlos Cabrera y Ponzano	Perteneció a la Orquesta Sinfónica de Madrid en la especialidad de oboe, durante la primera mitad del siglo XX.	BALLESTEROS EGEA, Miriam: *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 2009. Pág. 66.
María Rosario Foy y Francia	Compositora de la obra *Le premier amour* (1913).	*ABC*. 22/10/1913. Pág. 21. (A.M.V.M.).
José Luís Lloret y Peral	Fue barítono y compositor madrileño. Llegó a ser Catedrático de Canto del Conservatorio Superior de Música de Madrid hasta 1968. La mayoría de sus obras se encuentran en la Biblioteca Regional de Madrid Joaquín Leguina.	VV.AA.: *Boletín de la Biblioteca Regional de Madrid Joaquín Leguina*. Madrid. Abril-junio de 2012. Pág. 7. (A.M.V.M.).
José Bada y Silva	Viola de la Orquesta Sinfónica de Madrid durante la primera mitad del siglo XX.	BALLESTEROS EGEA, Miriam: *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945)*... Op. Cit. Pág. 65.

Actas de exámenes oficiales y premios del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Curso 1912-1913. Mayo de 1913. Página 144v. (A.R.C.S.M.M.).

Cuando acabó la carrera, pudo optar al premio final de la asignatura de Armonía, que se entregó el 27 de junio de 1913. De todos los alumnos que pertenecían al Conservatorio, solamente pudieron aspirar a este examen aquellos que habían obtenido una calificación de sobresaliente en dicha asignatura. En concreto, la estricta selección permitió que únicamente participasen en el acto ocho personas, entre las que se encontraba Ibáñez. El presidente del tribunal fue Tomás Bretón, y los vocales lo

formaban distinguidos músicos como Conrado del Campo, Joaquín Larregla, Valentín Zubiaurre y Urbieta, Rogelio Villar, Tomás Fernández Bragas y Bernardo de Gabiola Lazpita. Finalmente, no obtuvo el diploma de primera clase, que recayó en sus compañeros José Luís Lloret y Miguel Linares.[74] Como había sucedido en el concurso musical de 1909, el premio fue a parar a manos de varones.

Durante los dos años de su etapa madrileña, aprovechó para ejecutar el piano ante el público y, posiblemente, ganó algo de dinero con ello. La primera noticia fue descrita en la prensa, el 23 de febrero de 1913, tras acompañar instrumentalmente a los cantos de voces blancas en un desayuno benéfico para niños con pocos recursos, que organizaba el grupo escolar *Reina Victoria* de Madrid.[75]

Doña Carmen Ibáñez Abellán finalizó su traslado provisional el último día del curso de 1913 y se planteó su regreso a Mula.[76] Mientras tanto, su hija asistió a diferentes conciertos que se ofrecían en la capital, como los protagonizados por Joaquín Larregla en el Teatro de la Comedia o la Banda Municipal de Madrid, bajo la batuta de Ricardo Villa.[77] Sin embargo, el destino hizo que no coincidiese con destacados músicos españoles como Granados, quien ofreció en 1912 al público madrileño su obra *Goyescas*, cuando Carmen Ibáñez todavía no era alumna oficial en el Conservatorio. Tampoco pudo escuchar los conciertos de la mano de Manuel de Falla, ya que este regresó a Madrid cuando ella estaba haciendo las maletas para volver a su casa familiar de Mula. Sin embargo, estas circunstancias no le impidieron que pudiese haber coincidido con otros importantes músicos, y dejarse influir por todos ellos. Hay que tener en cuenta que la huella que dejaron en Madrid compositores como Jesús de Monasterio, Albéniz, Granados y muchos otros fue muy importante y, a la vez, determinó la estética de tinte romántico y nacionalista que siguieron todos aquellos que estudiaban música. Toda esta herencia musical no le influyó únicamente durante sus estudios en el Conservatorio, sino también en las posteriores enseñanzas del maestro José Tragó, pues decidió perfeccionar sus estudios con este mientras que a su madre no

---

[74] Cfr. *Actas de exámenes y premios del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Enseñanza Oficial. Curso 1912 a 1913*. Pág. 183 v. (A.R.C.S.M.M.).

[75] Cfr. *El Imparcial*. Madrid. 24-II-1913. N.º 16.523. Pág. 4. (BNE).

[76] Cfr. Carta de Carmen Abellán al Excmo. Ministro de Instrucción Pública. 2-IV-1909. Sección de Educación. Sig. (5)1.9. Caja 31, legajo 18658. (AGA).

[77] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Músicos Españoles*… Op. Cit. Págs. 154-158. En este apartado hizo una descripción de cómo Ricardo Villa dirigía y sentía la música gracias a su batuta.

le llegaba el cese.[78] Carmen Ibáñez lo admiró y quiso describir todo el carisma de su profesor:

> Retirado de la vida de concertista por salud, se dedicó a la enseñanza y sin querer herir la susceptibilidad de nadie, es el maestro concienzudo que enseña como ningún otro, la escuela más seria y clásica de piano, sin permitir amaneramientos ni arranques de mal gusto. Con su seriedad característica, que no la pueden tomar sus alumnos por tal, pues es una seriedad paternal y cariñosa que solo inspira respeto: seriedad que al mirarlo parece que de su cabeza inteligente y de sus ojos profundos de mirada noble, irradia un no sé qué de apóstol....de apóstol de la enseñanza, sano orgullo y honra, no solamente de los que fuimos sus alumnos, sino de España entera. Maestro, que como a pocos, a través de los años, sus alumnos les tienen un respeto grande y una veneración mayor, unido a un cariño respetuoso y sincero.[79]

En el mismo escrito nos desveló la técnica y preferencias musicales de su maestro. En cierta parte, con estas palabras podemos hacernos una idea de lo que le enseñó y la técnica musical que aprendió con él. Para ello, recurrió a las referencias que el musicólogo Antonio Peña y Goñi dio de este:

> Tiene la soberana autoridad del virtuoso, para quien la ejecución material carece de secretos y tiene la exquisita sensibilidad del poeta que ama y sufre, ríe y llora, y comunica los sentimientos ajenos convertidos en propios, al público que lo escucha extasiado. Lo clásico y lo moderno, la grandeza épica de Beethoven, la pureza irreprochable de Mozart, la escolástica claridad de Mendelssohn, los punzantes acentos de Schumann, ese Leopardi del piano; los elegiacos cantos de Chopin, los desplantes románticos de Rubinstein, la elegancia y distinción supremas de Saint-Saens; todos los géneros y todos los estilos tienen en el envidiable talento de Tragó, en su ductilidad asombrosa, un intérprete excepcional, lleno de originalidad y de encanto, oasis en donde se refugian hoy, los admiradores de la música *Di Camera*.[80]

José Tragó y Pilar Fernández de Mora trajeron las influencias y técnicas interpretativas europeas a España, procedentes de Francia, formando una nueva escuela de piano en nuestro país.[81] De este asunto nos habló Fernando Rodríguez de la Torre, quien se había basado en la biografía de Tragó, escrita en la enciclopedia *Espasa*, para resaltar la existencia de una escuela pianística bajo la estética de este compositor. El investigador incluyó a Carmen Ibáñez junto con otros músicos de la talla de "Falla,

---

[78] Don José Mª Sánchez Ibáñez, hijo de Carmen Ibáñez. Entrevistado entre 1999 a 2005. (F.O.). También, cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Cancionero de la Provincia de Albacete. Colección de canciones recogidas de la voz popular en su más puro ambiente*. Albacete: Imp. A. González. 1967. Nota biográfica S.N. Las enseñanzas de este profesor fueron demandadas en Madrid. Un ejemplo lo tenemos en las clases que recibió Manuel de Falla por parte de este pianista, unos pocos años antes que Carmen Ibáñez.

[79] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Músicos Españoles*… Op. Cit. Págs. 141-143.

[80] Ibídem. Pág. 142.

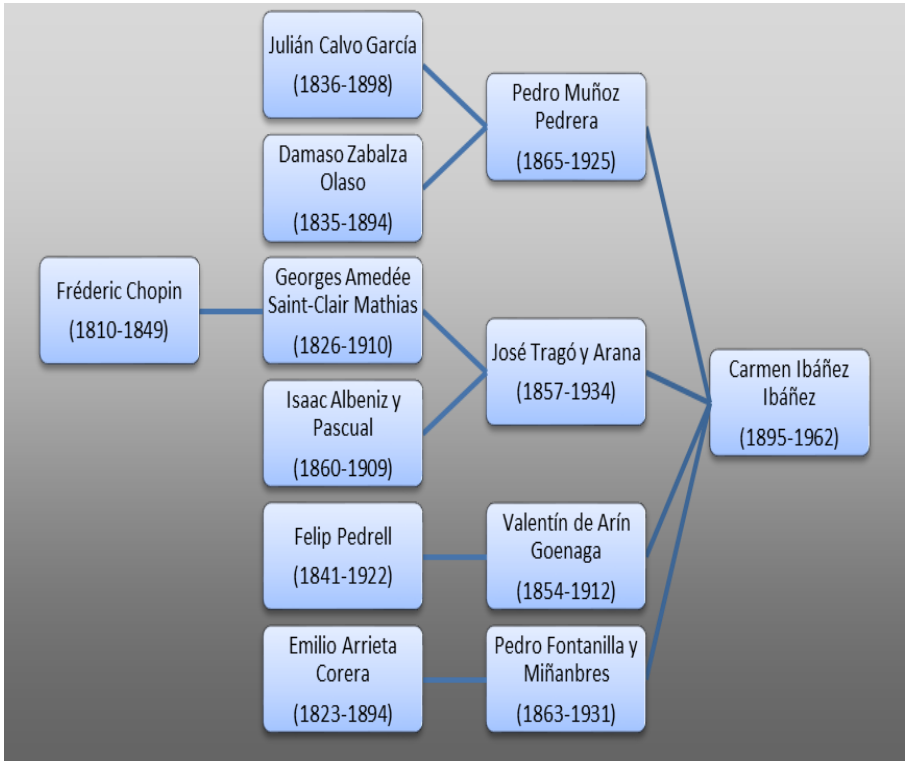
[81] Carmen Ibáñez conoció y sintió gran admiración hacia Pilar Fernández de Mora, y fue la única mujer que citó en su estudio sobre compositores españoles. La consideró una profesora de "mérito indiscutible". Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Músicos Españoles*…Op. Cit. Págs. 149-150.

Turina, Fúster, Aroca, Aberdi, Carmen Pérez, Julia Parodi (Parody), y Carmen Álvarez." También la circunscribió dentro de esta "escuela" al señalar la herencia directa con Chopin a través de José Tragó. Así, estableció "una continuidad de 62 años, entre la muerte de Chopin y el comienzo de las clases de Carmen Ibáñez con Tragó, sólidamente engarzada por el solapamiento de discípulos y profesores". Rodríguez de la Torre siguió elogiando a Ibáñez cuando dijo que fue la "mejor discípula de Tragó", aunque no tenía pruebas para demostrarlo.[82] Sin embargo, la estética de la pianista no solo se circunscribía en la música romántica, sino que siguió los postulados nacionalistas trasmitidos por Pedrell, a través de Valentín de Arín, y de Emilio Arrieta, mediante Pedro Fontanilla.

Llegado el mes de junio de 1913, doña Carmen Ibáñez Abellán finalizó sus clases en Madrid y regresó a Mula junto a su hija.

CUADRO 4

FORMACIÓN E INFLUENCIAS MUSICALES DE CARMEN IBÁÑEZ A TRAVÉS DE SUS PROFESORES



[82] Cfr. RODRÍGUEZ DE LA TORRE, Fernando: "Recuerdos de una Musicóloga: Doña Carmen Ibáñez e Ibáñez (1895-1962)", *Ensayos*...Op. Cit. Pág. 151.

2.3. EL COMIENZO EN LA DOCENCIA: LA ESCUELA NORMAL DE MURCIA

Fotografías de Carmen Ibáñez firmadas en Mula. 14-IV-1915. (A.P.F.S.I.).

Desde el siglo XIX era común que las señoritas de "buena familia" mostrasen sus virtudes y delicadeza mediante la interpretación musical, especialmente con el piano y el canto. Sin embargo, la música difícilmente podía servir a estas como un medio de sustento económico o para la exhibición artística. Desde 1770, se permitió el canto femenino en las iglesias, aunque la hegemonía musical la tuvo el artista masculino. Tras los recientes estudios de género, se sabe que a las mujeres les costaba mucho trabajo publicar sus composiciones e, incluso, actuar en un escenario. En la mayoría de los casos se impedía que las mujeres tocasen públicamente para no desvelar que algunas tenían cualidades instrumentales superiores a muchos hombres. Este fue el caso de Carmen Ibáñez quien, a pesar de la buena formación que había recibido, no pudo desarrollar todo su talento, puesto que pensaba que no sería aceptada en espacios musicales. Sabía que era un terreno exclusivo para hombres y, además, no tenía el privilegio de ser hija de importantes músicos que pudiesen argumentar su continuidad artística.[83] A este hecho, hay que sumarle la desilusión que tuvo al no poder optar a

[83] Cfr. GREEN, Lucy: *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata, S.L. 2001. Págs. 96-98. En cuanto a las biografías sobre mujeres que se dedicaron a la interpretación en Murcia, contemporáneas a Carmen Ibáñez, se limitan solamente a los casos de Estanislaa Martínez Fernández, Beatriz Martínez

ningún premio en concursos, quizás por ser mujer, aunque este aspecto era culturalmente aceptado en la España de principios del siglo XX. Por tanto, las únicas vías de las que disponía para recaudar algún dinero, eran las clases privadas de música y las que se impartían en las escuelas normales, ya que las plazas en los Conservatorios estaban reservadas, generalmente, a los hombres.[84] Todos estos motivos la llevaron a seguir los pasos de su madre: la docencia.

A finales del siglo XIX, la asignatura de Música comenzó a tener una mayor cabida en la escuela primaria. Fue a partir del decreto del 23 de septiembre de 1898 cuando hubo un interés por enseñar música y canto en los colegios, ya que antes solo se impartía gracias a la buena voluntad de algunos maestros. Sin embargo, esta orden educativa se hizo verdaderamente efectiva tras la publicación de otro decreto, en 1902, que indicaba que la asignatura de Música debía ser obligatoria en el sistema de enseñanza de las escuelas normales y se tenía que hacer prácticas en las escuelas graduadas, anejas a las normales. Esta nueva ley animó a muchos músicos a ejercer la docencia en esta área.[85] Carmen Ibáñez vio aquí una nueva oportunidad, pues su título del Conservatorio la habilitaba para ello.

El año 1914 no fue fácil para la familia Ibáñez, y no escaparon de las subidas de precios y merma en la calidad de vida de las clases medias, como consecuencia de la Primera Guerra Mundial. Por tanto, Carmen Ibáñez y su madre sintieron la necesidad de trabajar en la docencia para mejorar su situación económica. Precisamente, ese año había salido una plaza de inspectora auxiliar de orden en la Escuela Normal de Murcia, y optar a este trabajo podría mejorar su precariedad económica. Por ello, doña Carmen Ibáñez Abellán escribió a su amigo, don Juan Antonio Perea, para que intercediese ante don Juan de la Cierva, quien llegó a ser Director General del Ministerio de Instrucción Pública. Ella quería conseguir este cargo y, si no fuese posible, deseaba poder trabajar

---

Arroyo y Ana Puig. Esta última estuvo favorecida por ser hija del músico Antonio Puig. Cfr. OLIVER BELMAS, Antonio: *Medio siglo de artistas murcianos…* Op. Cit. Págs. 182 y 186.

[84] Cfr. RAMOS LÓPEZ, Pilar: *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea, S.A. de ediciones. 2003. Págs. 74-75. Don José María Sánchez Ibáñez comentó que su primer propósito fue la interpretación. Vid. *La Tribuna de Albacete*. Extra de Feria. 07-IX-1995. N.º 3783. Pág. 14. (AHPAB).

[85] R.O. de 23 de septiembre de 1898, y publicado en *Gaceta de Madrid*, en 25-IX-1898. N.º 268. Pág. 1254. También, R.O. de 31 de mayo de 1902 y publicado en la *Gaceta de Madrid*, el 4-VI-1902. N.º 155. Pág. 987. Esta ley insertó la asignatura de música en el Reglamento de las Escuelas Normales de Instrucción Pública del Reino, en su R. D. del 15 de mayo de 1849 y *Gaceta de Madrid* de 23 de mayo. N.º 5366. Cfr. VICENTE GUILLEM, Antonio y VILLENA RAMÍREZ, Mª Isabel: "La educación en la formación del docente primario. Aportaciones legislativas: siglos XIX-XX". *Anales de pedagogía*. N.º15. 1997. Pág. 82.

en cualquier Escuela Graduada de Murcia, o la Normal de Valencia. También aprovechó esta carta para pedirle que su hija pudiese ejercer como profesora auxiliar de música en la Normal de Murcia. Para este fin, le argumentó que no les importaba trabajar de forma gratuita, porque sabían que con el tiempo podrían conseguir las plazas en propiedad y tener un sueldo.[86] Sus ruegos se hicieron realidad a medias, pues Ibáñez Abellán no consiguió el empleo, pero su hija tuvo mejor suerte, y fue reclamada en la Escuela Normal murciana, el 19 de abril de 1915, a los diecinueve años de edad.[87] Para el ingreso del profesorado auxiliar en escuelas normales, era necesario pasar una oposición, a no ser que las necesidades del servicio educativo reclamasen un personal específico.[88] Este último aspecto fue el que debió ocurrir en el caso de Carmen Ibáñez, ya que sin realizar ninguna oposición fue designada como profesora de esta institución por el Director General de Primera Enseñanza, tras la aceptación por parte del Rector de la Universidad de Valencia.[89] Una vez que se realizaron estas gestiones administrativas, tomó posesión de su cargo ante la Directora, Primitiva López, y la Secretaria, Laura Angelich, el 4 de mayo del mismo año. Todos los profesores que se encontraban en este nivel, no recibían sueldo, sino una gratificación anual de mil pesetas, o cobraban dos tercios del sueldo del profesor titular en los casos de desdoble de alumnas por exceso de matriculados.[90] Sin embargo, en el desempeño de su trabajo no llegó a percibir ninguna remuneración. Ante esta situación, escribió una carta al Ministro de Instrucción Pública para que le concediese una subvención como precio a sus servicios, aunque esta nunca llegó.[91]

---

[86] Cfr. Carta de Carmen Ibáñez Abellán al Sr. Ministro General de Primera Enseñanza. 9-IX-1914. Sección de Educación. Sig. (5)1.9. Caja 31, legajo 18658. (AGA). Carta de Carmen Ibáñez Abellán a don Juan Antonio Perea. 5-X-1914. (A.P.M.).

[87] Cfr. Dirección General de Primera Enseñanza. Escuelas Normales. Madrid 19-IV-1915. Sección de Educación. Sig. (5) 1.9.1. Caja 31. Leg. 18661. (AGA).

[88] R.D de 30 de agosto de 1914, y publicado en *Gaceta de Madrid* el 2 de septiembre. N.º 245. Artículos 50 y 55.

[89] A pesar de la reapertura de la Universidad de Murcia, el 23 de marzo de 1915, muchas de sus gestiones se continuaron realizando a través del Rector de la Universidad de Valencia. Cfr. Dirección General de Primera Enseñanza. Escuelas Normales. Madrid 19-IV-1915. Expedientes. 1915. Sección de Educación. Sig. (5) 1.9.1 Caja 31. Leg.18661. (AGA).

[90] R.D de 30 de agosto de 1914 y publicado en *Gaceta de Madrid* el 2 de septiembre. N.º 245. Artículos 23 y 52.

[91] Cfr. Carta de Carmen Ibáñez e Ibáñez al Ministro de Instrucción Pública. 22-XI-1915. Sig. (5)1.3. Caja 31. Leg. 18661. (AGA).

Carmen Ibáñez en el patio de su casa. Fotografía firmada en Mula, en 1915. (A.P.F.S.I.).

Este no fue su único problema en esta sede educativa murciana. La escuela se caracterizó por su escasa plantilla numeraria, solo cinco personas, y la inestabilidad del resto del profesorado especial y auxiliar, que trabajaba de forma gratuita. También existió precariedad en las partidas presupuestarias, lo que provocó continuos enfrentamientos entre el personal. La inmensa mayoría de ellos no eran oriundos de la provincia de Murcia y, quizás, eso propició el malestar que se respiraba en el Centro.[92] Ibáñez tuvo que sustituir las continuas y periódicas bajas por enfermedad de la profesora de música, doña Enriqueta García García, natural de Albacete.[93] No podemos juzgar los sentimientos personales que tuvo esta docente hacia Carmen Ibáñez, pero no tuvieron que ser buenos ya que esta última relató que desde el día de su nombramiento la señorita García le dirigió, con descortesía, las siguientes palabras: "yo no la necesito a usted aquí para nada. Usted puede marcharse a su casa por donde ha venido. Esa credencial que usted tiene es un papel inútil". Esto repercutió en que Carmen Ibáñez no pudiese prestar sus servicios de forma continuada. Incluso, doña Enriqueta aprovechó las ausencias de su compañera para hacer manifestaciones de desagrado ante sus alumnas y compañeros. También describió que a final del curso, unos días antes de los

[92] Cfr. CÁRDENAS OLIVARES, Isabel: "Consolidación y estabilidad (1914-1931)", en *La Escuela Normal de Murcia. 150 aniversario. 1844-1994.* Murcia: Universidad de Murcia. Secretariado de publicaciones. 1994. Págs. 87-96.

[93] Cfr. *Escuelas Normales. Partes de Asistencia a Cátedras. 1915/1918*. Sección de Educación. Sig. 7-B-5, N.º 3. (A.G.U.M.).

exámenes, doña Enriqueta se presentó en la clase de música y le dijo públicamente que "ella me quitaría todas mis ilusiones, y comenzaría por quitarme la ilusión de examinar a los alumnos de mi clase y que no volvería a pisar los portales de la Normal." A continuación, le pidió que "le entregara las notas de calificación y todos los documentos, y que me marchara para no intervenir más con mis alumnos". Ante estas palabras, Ibáñez reunió valor para responderle y le argumentó los derechos laborales que tenía y que "no debería actuar de esta forma delante de sus alumnos, con la intención de no quitarle prestigio a ella, y que estaba ofreciendo un espectáculo negativo para la disciplina escolar y la enseñanza." [94]

Aparte de trabajar como docente desempeñó otras actividades artísticas que contribuyeron a hacerle olvidar los problemas laborales. Desde que regresó de Madrid y comenzó a trabajar, no tuvo una estancia definitiva en Murcia, ya que compaginaba su presencia laboral en la capital junto a la compañía de su madre en Mula. Por ejemplo, el día 4 de junio de 1915 participó en una función benéfica en el teatro de su ciudad, para recaudar fondos que irían dirigidos al Asilo de Ancianos. El acto no carece de importancia, puesto que la zarzuela en la que participó, *La Garita del Carril*, fue dirigida por su propio compositor literario, don José Selgas Ruiz, y el director de la Laureada Banda de Música de Mula, don Manuel García Ferrer.[95]

Unos meses después, siguió participando en actos culturales, y en este caso la protagonista fue ella misma. El 9 de abril de 1916, ofreció una velada religioso-artística, con fines benéficos en los salones del Círculo Católico de Obreros de Murcia. En este acto, tuvo como compañero al organista de la Catedral, don José Carrasco Benavente.[96] Dicho lugar, además de atraer a la gente obrera al mundo eclesiástico, sirvió como escenario a los importantes músicos murcianos que estaban comenzando su andadura como es el caso del pianista Enrique Martí.[97] En el caso de Carmen Ibáñez, esta fue alabada en la prensa por su "exquisita y delicada interpretación dada por usted con dificilísimas obras musicales" y estuvo rodeada de "expresivas y calurosas ovaciones

---

[94] Cfr. Carta al Rector de la Universidad de Murcia. 10-XI-1916, en *Expediente de oposiciones a una plaza de profesora especial de música de la Escuela Normal de Maestras de Albacete*. Sección de Educación. Sig. 9-C-3. N.º18. (A.G.U.M.).

[95] Cfr. *El Tiempo.* 5-VI-1915. Año VIII. N.º 2224. Pág. 1. (A.M.M.). *La Garita del Carril*, zarzuela de un acto y cuatro cuadros. Contiene la música del profesor de piano de Carmen, como ya se dijo anteriormente. Cfr. DIEZ DE REVENGA, Francisco Javier y De Paco, Mariano: *Historia de la literatura murciana*. Murcia: Universidad. Secretariado de publicaciones; Academia Alfonso X el Sabio y Editora Regional. 1989. Pág. 380.

[96] Cfr. *El Tiempo (Edición de la Mañana*). 09-IV-1916. N.º 2539. Pág. 2. (A.M.M.).

[97] Cfr. OLIVER BELMAS, Antonio: *Medio siglo de artistas murcianos…* Op. Cit. Págs. 167-168.

que se tributaron por la numerosísima concurrencia que asistió a la misma". Las obras que interpretó fueron: la *Sonata* de Beethoven, *Rapsodia* de Liszt y una *Jota* de Larregla.[98] A este recital pianístico le siguió otro, el día 21 del mismo mes para celebrar el XXV aniversario de la encíclica "Rerum Novarum" del pontífice León XIII, y el tercer aniversario de la muerte de Cervantes. Esta vez deleitó al público con la obra de *Goyescas*, N.º 1.[99] Debido a las dotes artísticas que había mostrado, se acordó en esta institución el 18 del mismo mes, que "se le estimase con derecho a que figure su nombre en el cuadro de honor en que se consignan los de las personas que por sus singulares y relevantes méritos se hacen dignos de esta distinción". [100] Con seguridad en este lugar estuvo presente don Félix Sánchez García, el cual fue consiliario de esta entidad religiosa. Este importante sacerdote murciano dejó una importante huella religiosa, educativa y amistosa en Carmen Ibáñez, como se mostrará más adelante.[101]

Carmen Ibáñez e Ibáñez. Fotografía realizada en Murcia, el 1-VI-1916. (A.P.F.S.I.).

[98] Cfr. El Tiempo (*Edición* de *la Tarde*). 11-IV-1916. N.º 2541. Pág. 2. (A.M.M.). Estas obras ya eran conocidas por ella, porque las interpretó anteriormente en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, con la excepción de la *Jota*. La elección de esta última obra desvela la sensibilidad que tenía hacia la música popular.

[99] Cfr. *El Tiempo (Edición de la Mañana*). 20-V-1916. Año IX. N.º 2579. Pág. 1. (A.M.M.).

[100] A.P.F.S.I. El Círculo Católico de Obreros de Murcia se creó el 19 de marzo de 1892, y a principios del siglo XX contaba con un número elevado de socios. Fue un lugar paralelo al Círculo de Bellas Artes de Murcia en el fomento de la cultura y la concesión de premios. Cfr. AYALA, José Antonio: *Murcia en el primer tercio del siglo XX*. Op. Cit. Pág. 34.

[101] Don Félix Sánchez García nació en Albacete, en 1850, y falleció en Murcia en 1936. Fue canónico de la Catedral de Murcia y profesor en el Seminario de la ciudad. Colaboró en la Real Sociedad Económica de Amigos del País en Murcia con anterioridad a su vinculación en el Círculo Católico de Obreros de Murcia. Cfr. *Base de datos de Secretaría*. Sin catalogar. (A.O.C.M.).

La situación laboral de Carmen Ibáñez y su madre era similar, ya que dependían económicamente de las vacantes provisionales, características de la interinidad. La crisis económica y social que estaba atravesando España en 1917 produjo la inestabilidad laboral de Carmen Ibáñez Abellán. Ante esta angustia, pidió al Director General de Instrucción Pública de Madrid una "escuela en propiedad." Esta petición fue aceptada y tuvo que marcharse a la población burgalesa de Quintanilla de Urrilla al inicio de ese mismo curso.[102] Su hija se quedó sola en Murcia, y sabía que su estancia en la Normal tenía fecha de caducidad. Por tanto, la idea de trabajar en otra provincia no le ocasionaba ningún problema. Para informarse de las ofertas de trabajo contaba con la ventaja de la prensa específica que llegaba a la escuela. La pianista estaría al tanto de estas noticias y, en algunas de ellas, se anunciaba que en el futuro se convocarían oposiciones para ejercer en las Escuelas de Maestras en Álava, Albacete, Almería, Cádiz, Jaén, Orense, Santander, Segovia y Soria.[103] Pasado un tiempo, con fecha de 29 de julio de 1916, la *Gaceta de Madrid* informó que los directores de las escuelas normales tenían la obligación de comunicar al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, las vacantes de profesoras de música existentes, en el plazo de ocho días.[104] Este fue el caso de la Escuela Normal de Maestras de Albacete, que tras su funcionamiento desde el curso 1913-1914, anunció su primera plaza de profesora especial de música, tras haberse quedado desierta en el concurso de traslados.[105] Efectivamente, con fecha de 22 de agosto, se publicó la mencionada vacante en esta escuela con un sueldo anual de mil pesetas.[106] Estos anuncios llegaron a Carmen Ibáñez y se animó a participar en esta oposición. Por tanto, el día 16 de septiembre presentó al Rector de la Universidad de Murcia su solicitud junto a la hoja de servicios donde se especificaban todos sus méritos.[107]

---

[102] Cfr. Carta de Carmen Ibáñez Abellán al Sr. Director General de Instrucción Pública de Madrid. 26-I-1915. Sig. (5)1.3. Caja 31. Leg. 18661. (AGA).

[103] Estas plazas candidatas se anunciaron en *La Enseñanza*. Madrid, 16 –XII-1915. Año XVII. N.º 973. Pág. 2021. Sección de Educación. Sig. 9-C-3. N.º18. (A.G.U.M.).

[104] R.O. de 17 de julio de 1916. Publicado en la *Gaceta de Madrid* el día 29 de julio. N.º 201.

[105] Cfr. RISUEÑO JURADO, Virginia: "La formación del magisterio en Castilla-La Mancha (1914-1975)", en DEL POZO ANDRÉS, María del Mar (Coord.): *La educación en Castilla-La Mancha en el siglo XX (1900-1975)*. Ciudad Real: ALMUD, ediciones de Castilla-La Mancha. 2007. Pág. 88.

[106] Cfr. *Expediente de oposiciones a una plaza de profesora especial de música de la Escuela Normal de Maestras de Albacete*. Sección de Educación. Sig. 9-C-3. N.º18. (A.G.U.M.).

[107] La descripción de las pruebas para la oposición de profesores especiales de dibujo, música y lenguas vivas extranjeras, de las Escuelas Normales de Maestros y Maestras, aparecen en la R.O. de 26 de noviembre de 1900, y publicado en *La Gaceta de Madrid* de 28 de noviembre. N.º 332. Pág. 778. En cuanto al tiempo trabajado en Murcia, tuvo continuidad desde su toma de posesión hasta la entrega de la

El tercer día del nuevo año se constituyó el tribunal. La Universidad de Murcia buscó a las personas competentes para tal efecto. La elección del Rector fue la siguiente:

- Doña Primitiva López (Presidenta del tribunal y Directora de la Escuela Normal de Maestras de Murcia).

- Don Emilio Ramírez Valiente (Secretario del tribunal y profesor de música en la Escuela Normal de Maestros de Albacete).

- Don Ángel Larroca (Vocal del tribunal y maestro de capilla de la Catedral de Murcia).

- Don Antonio Paredes (Vocal del tribunal y profesor de la Orquesta Filarmónica de Madrid).

- Don Mariano Moreno Pretil (Vocal del tribunal y profesor de música de la Escuela Norma de Maestros de Murcia).

También se designó unos suplentes, que estaban formado por las siguientes personas:

- Doña Amparo Irueste (Presidenta del tribunal y Directora de la Escuela Normal de Maestras de Albacete).

- Doña Enriqueta García García (vocal del tribunal y profesora de música de la Escuela Normal de Maestras de Murcia).

- Don Pedro Muñoz Pedrera (Vocal del tribunal y profesor de música, con título del Conservatorio Nacional de música y Declamación).

- Don Alfredo Javaloyes (Vocal del tribunal y músico mayor del Regimiento de Sevilla).

- Don Gerónimo Oliver (Vocal del tribunal y músico mayor de Marina de Cartagena.). [108]

De todos estos profesores, Ibáñez conocía a Primitiva López, Emilio Ramírez, Pedro Muñoz y Enriqueta García, personas que se han mencionado anteriormente y con las que Carmen Ibáñez tuvo una relación más o menos estrecha, excepto esta última, como se ha mencionado anteriormente.

---

solicitud de oposición. Cfr. *Hoja de Servicios de Carmen Ibáñez Ibáñez*. 19-IX-1916. Sig. (5)1.3. Caja 31. Leg. 18661. (AGA).

[108] Cfr. *Oposiciones a Maestras de Música*. Fondo de Educación. Caja 32/7215. (AGA).

Uno de los principales requisitos para participar en estas pruebas era presentar el acta de nacimiento, y así verificar que se tenían veintiún años.[109] Carmen Ibáñez entregó su solicitud el 18 de septiembre. De las trece candidatas inscritas solamente se presentaron cuatro.

Al conocer el nombre de los integrantes del tribunal, mandó una carta al Rector de la Universidad con fecha de 10 de noviembre de 1916. En la misma argumentó que había visto publicado en la *Gaceta de Madrid* las personas que examinarían en la oposición, entre las que figuraba como suplente la señora Enriqueta García. Según las bases de la convocatoria, podía formar parte del jurado en caso de renuncia o enfermedad del tribunal que ya estaba asignado. A continuación, le explicó todas las vejaciones que había recibido por su parte cuando trabajó en la Normal de Murcia, y argumentó que dicha persona podría influir de forma negativa en las calificaciones de las pruebas a desarrollar. Por tanto, solicitó que Enriqueta García no participase como tribunal, pues no podría actuar de forma imparcial.[110] Esta, sin conocer la existencia de esta carta, también se puso en contacto por escrito con el Comisario Regio de la Universidad de Murcia tres días antes. Le expuso que la Real Orden de 26 de noviembre expresaba que los tribunales de oposición deben estar formados por un profesor numerario de una escuela normal y cuatro profesores de la respectiva asignatura y, solo a falta de estos, se podrá nombrar a personas de reconocida competencia. Quería participar en la oposición y pensaba que se le estaba haciendo un perjuicio, ya que en ella participaban don Ángel Larroca y don Antonio Paredes, ambos profesores que no trabajaban en ninguna escuela normal. La citada normativa indicaba que solo en el caso de no haber en la localidad profesores de la asignatura a que se refiere la oposición, podrían nombrase otros como competentes. Por el contrario, ella pensaba que debía participar en las mismas al ser profesora por oposición y trabajar en el lugar donde se iba a realizar las pruebas. Por tanto, suplicó que se volviese a designar un nuevo tribunal. Su recurso no fue admitido porque se pensó que el tribunal elegido cumplía con la legislación vigente, al participar en el mismo dos profesores numerarios de escuelas normales y, por tanto, se decidió dejar como suplente a la señora García.[111]

---

[109] R.O de 26 de agosto de 1913, publicado en la *Gaceta de Madrid*, el 28-VIII-1913. N.º 240. Pág. 502.

[110] Cfr. Carta al Rector de la Universidad de Murcia. 10-XI-1916, en *Expediente de oposiciones a una plaza de profesora especial de música de la Escuela Normal de Maestras de Albacete.* Sección de Educación. Sig. 9-C-3. N.º18. (A.G.U.M.).

[111] Ibídem. También R.O de 26 de noviembre de 1900, publicado en *Gaceta de Madrid*, el 28-XI-1900. N.º 332. Pág. 778.

Las pruebas de la oposición se desarrollaron entre los días 5 a 9 de noviembre, en las Escuelas Graduadas de Santo Domingo de Murcia. Don Emilio Ramírez como Secretario, informó a las concurrentes sobre el material explícito que debían aportar.[112] En cuanto a los exámenes, estos constaban de varios ejercicios y se debía recurrir al azar de las opositoras para su elección. Cada una de las pruebas tenía una duración de tres horas. El desarrollo de estas se realizó de la siguiente forma:

Primera prueba. Conocimientos de armonía y composición.

Se comenzó con un trabajo de armonía que se dividía en dos partes. En la primera, se debía armonizar un pequeño bajo a cuatro voces. Cada uno de los vocales tenía que realizar su propia composición para que sirviese como posible sustento armónico en esta prueba. La señorita Lucía Fresno Soriano, una de las opositoras, eligió al azar la número dos. La realización de este ejercicio no tuvo que ser fácil para la concurrente Amparo Villena Ramón, que dejó prácticamente en blanco su composición. Ante su fracaso personal no se llegó a presentar a los siguientes exámenes. La segunda parte consistía en la composición de unos cantos escolares. Esta, a su vez, estaba formada por otras dos pruebas. Era necesario interpretar un canto a una voz con acompañamiento de piano. La escritura debía seguir las siguientes pautas: tono de sol mayor; incluir una modulación; usar el compás dos por cuatro (excepto el estribillo que debía ser a tres por cuatro) y, por último, la estrofa debía tener un compás libre. Para la elección de la letra, se volvió a recurrir al azar, y una de las opositoras debía abrir una página del libro *La Música en las Escuelas Elementales*, escrito por don Manuel Villar. La letra elegida tenía que llevar por título lo siguiente: *Señores, si os place*. La letra elegida tenía que llevar por título lo siguiente: *Señores, si os place*.[113]

En la segunda parte del primer ejercicio se debía realizar otro canto escolar, pero ahora a dos voces y sin acompañamiento. También se pidió que las voces cantasen en estilo imitado. De la misma forma que el anterior, se procedió a abrir el mismo libro y tras el resultado, se debía utilizar la siguiente letra y título: *Venid Compañeros*.[114] La

[112] El material que se pidió para la oposición fue: un papel en blanco; cinco cajas de papel para carta y otras cinco de sobres; cuadernillos de papel de pautas apaisado; una caja de plumas marca "corona"; media docena de lápices; una botella de tinta y veinticinco sobres grandes para papel de música. Cfr. *Expediente de oposiciones…* Sección de Educación. Sig. 9-C-3. N.º18. (A.G.U.M.).

[113] Cfr. VILLAR Y GIMÉNEZ, Manuel: *La música en las escuelas elementales. Colección de cantos escolares*. Bilbao: Imprenta de la Casa Misericordia. 1891. Pág. 60.

[114] Ibídem. Pág. 41.

opositora doña Emilia Martínez llegó a presentar tres páginas, pero tuvo una falta de ortografía en la partitura, al escribir "Benid, compañeros", aspecto que fue penalizado.[115] Por otro lado Lucía Fresno Soriano, únicamente logró realizar una sencilla homofonía a dos voces. Sin embargo, las partituras presentadas por Carmen Ibáñez fueron más acertadas en la ejecución, extensas y sin apenas rectificaciones respecto a las aportadas por sus compañeras.[116]

Segunda prueba. Conocimientos de solfeo, ejecución instrumental y transporte.

Días más tarde se procedió a la realización del segundo ejercicio, en el que se debía interpretar una lección de solfeo. Cada uno de los miembros del tribunal tenía que componer un ejemplo con todas las dificultades de cambio de claves y entonaciones. Después, sortearon las cuatro resultantes para ver la que tenía que cantar por cada una de las opositoras. La segunda parte de este ejercicio consistía en ejecutar un fragmento de música al piano y, posteriormente, se debía transportar. Estas pruebas constaban de diez minutos solamente.

Tercera prueba. Valoración de una memoria escrita.

Una vez acabados estos ejercicios, había de presentarse una "memoria explicativa del plan, método y procedimientos para la enseñanza de la música en las escuelas normales, junto a unas nociones sobre la extensión de las voces, reglas del arte del canto y los principios de higiene de la voz de los niños". La presentada por Carmen Ibáñez se ajustaba a lo requerido en las bases con el siguiente título: Memoria explicativa del plan método y procedimientos para la enseñanza de la Música en las Normales, ateniendo unas nociones sobre la extensión de las voces y reglas del arte del canto y principios de higiene de la voz en los niños. Estaba compuesta por cinco apartados:

1. La Música. Comentó en este apartado las muchas definiciones sobre este concepto ofrecidas por grandes músicos y teóricos, a pesar de que todas ellas siguen siendo incompletas. Nos informa también de su etimología, así como los efectos que este arte nos producía.

[115] La opositora Emilia Martínez-Rex Capellán llegó a trabajar en la Escuela Normal de Maestras de Albacete durante un tiempo. Inclusive, la escuela publicó su programa de música. Cfr. *Programas de Normales de Albacete y Murcia.* Sección de Educación. Sig. 7-C-1. N.º 15. (A.G.U.M.).

[116] Cfr. Apéndice documental. Composiciones de las pruebas de oposición.

2. Resumen de la Historia de la música. Abarcó brevemente los inicios musicales de las primeras civilizaciones hasta el siglo XIX.

3. El carácter de la enseñanza musical en las escuelas. Pretendía concluir que la música no era solamente educativa, sino moralizadora del alma.

4. La música en las Escuelas Normales. Describió los contenidos que deseaba impartir en los dos años de enseñanza, y que coincidía con los de las Escuelas Normales Superiores de Maestros y Maestras. Estos, a su vez, fueron propuestos por el profesorado del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. [117]

5. La extensión de las voces. Describió y clasificó las voces humanas. También comentó los principales rasgos de los cantos populares de España.

Memoria de la música, escrita por Carmen Ibáñez en 1917. Sig. 32/0715. Leg. 5313-6. (AGA).

Para finalizar la oposición, se leyeron las hojas de servicio de las cuatro opositoras. Tras la lectura se debatieron los méritos alegados y se sacaron algunas conclusiones.

[117] Cfr. R.O. 15-XI-1910 y publicado en *Gaceta de Madrid*, el 8-XII-1900. N.º 342. Pág. 570.

El resultado final de esta prueba fue el nombramiento de funcionaria de doña Carmen Ibáñez Ibáñez por unanimidad del tribunal el día 16 de enero.[118] Una vez comprobado que no existió ninguna reclamación, se aprobó su expediente. Su designación para ocupar la plaza llegó el 25 de enero de 1917, tras la aprobación del Director General de Primera Enseñanza y el Rectorado de la Comisaría Regia de la Universidad de Murcia. Este cargo implicaba la remuneración anual de mil pesetas.[119]

No solamente se conoció la obtención de su plaza a través de cartas y expedientes, sino que también se difundió en la sociedad albaceteña y murciana a través de la prensa. Efectivamente, el *Defensor de Albacete* y el periódico murciano *El Tiempo* recogen, con fecha de 17 de febrero, la toma de posesión. Este último diario ofreció un artículo llamado "Triunfo merecido", debido a la unanimidad de voto del jurado.[120] Es cierto que su padrino, don Juan Antonio Perea, tenía gran influencia en la política y sociedad de Murcia y Albacete durante estos años. Se podría pensar en la posibilidad que pudo haber actuado a favor de su ahijada pero, teniendo en cuenta la diversidad del tribunal y el análisis realizado a sus pruebas de oposición, sacamos como conclusión que fue valedora de su calificación final, en comparación con las demás opositoras.

Como anécdota, y según contaba Carmen Ibáñez a sus hijos, la directora de la escuela Normal de Maestras se negaba a darle la plaza, porque parecía más joven de la edad que contaba en ese momento, y presentaba una estatura más baja de lo normal, hasta que se convenció de la veracidad de los datos.[121]

El 17 de febrero del mismo año, recibió una carta del Círculo Católico de Obreros de Murcia felicitándola por su triunfo, e informando de que días antes se había dejado constancia de este hecho en sus actas, reafirmando una vez más su presencia en el cuadro de méritos de esta Sociedad.[122] Una vez conseguida su plaza, dejó Mula y Murcia para aventurarse en una nueva etapa manchega. Esta fecha coincidió justo con el momento en que Murcia despegaba culturalmente con la consolidación educativa de su Universidad y con la intención de crear un Conservatorio.

---

[118] Cfr. Sección de educación. Sig. (5).19.1. Caja 32. Leg. 7215. (AGA).

[119] Cfr. *Oposiciones de Maestras de Música.* Sección de Educación. Sig. (5)1.3. Caja 32. Leg. 07215. También vid. Decreto 25-I-1917, publicado en *Gaceta de Madrid*. 1-II-1917. N.º 32. Pág. 260.

[120] Cfr. *El Defensor de Albacete*. Sábado 17-II-1917. Año XX. N.º 4604. Pág. 3. (A.P.F.S.I.). Cfr. *El Tiempo* (Edición mañana). 17-I-1917. Año X. Número 2828. Pág. 1. (A.M.M.).

[121] Don José María Sánchez Ibáñez, hijo de Carmen Ibáñez. Entrevistado en diferentes ocasiones desde 1999 hasta 2005. (F.O.).

[122] El original se conserva en A.P.F.S.I.

3. LA ACTIVIDAD PEDAGÓGICA Y DIDÁCTICA EN ALBACETE

3.1. UNA NUEVA VIDA EN TORNO A LA ESCUELA NORMAL DE ALBACETE

Imagen del Ayuntamiento de Albacete en la Plaza del Altozano, durante el primer tercio del siglo XX. Cfr. MATEOS ARCÁNGEL, Alberto: *Del Albacete Antiguo (Imágenes y recuerdos).* Segunda edición. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses de la Excma. Diputación de Albacete. CSIC. Confederación Española de Centros de Estudios Locales. 1995. Pág. 179.

Cuando llegó a Albacete se encontró con una ciudad que estaba empezando a experimentar importantes trasformaciones. Se produjeron mejoras en las condiciones de vida: baja mortalidad y aumento de los nacimientos; suministros; mejoras sanitarias e higiénicas y un mejor acceso a los productos de primera necesidad. A esto hubo que sumarle la creciente industria y el comercio naciente. La producción de cuchillos, textiles, electricidad y otros productos alimenticios, junto a un auge en la artesanía, tuvo sus consecuencias en el comercio; facilitadas por las mejoras en las carreteras y el ferrocarril. La empresa más importante del momento fue la fábrica de harinas "Fontecha y Cano" que se creó este mismo año, al igual que el mercado de la Plaza Mayor. El

dinero empezó a circular entre los más pudientes, dueños de negocios y tierras. En 1910 se creó el Banco de Albacete, que permitió sufragar los gastos de las nuevas empresas emergentes. Todo esto repercutió en la transformación del plano urbanístico, mejoras en el alcantarillado y la construcción de edificaciones modernistas que engalanaron la ciudad. Dicho bienestar social trajo consigo un espectacular crecimiento demográfico, cuyo índice se situó entre los más altos de España. No solamente fueron llegando a Albacete personas del ámbito rural, sino también personal cualificado para trabajar en los nuevos puestos administrativos que se fueron creando. En este año de 1917, la ciudad contaba con treinta mil habitantes aproximadamente, un poco más del doble respecto a la existente en Mula. El aumento de personas procedentes del ámbito rural atraídos por las posibilidades laborales en las fábricas, y aquellos que venían de fuera para trabajar en los nuevos puestos administrativos que se fueron creando, propiciaron la creación de nuevos grupos escolares y profesorado para asistir a la demanda que se fue generando. También repercutió en el ocio, pues se edificó en este año la plaza de toros y se jugó por primera vez al "foot-ball".[1]

Muy diferente fue el aspecto musical, ya que no se había producido ningún tipo de mejora durante estos años. Albacete, en aquel momento, presentaba un modelo musical escaso, en el que la pequeña orquesta de la Parroquia de San Juan Bautista y la banda de música eran sus principales referentes. Esta última, presumía de su considerable antigüedad a nivel nacional desde su fundación en la década de los cincuenta del siglo XIX. Circunstancialmente, dos días después de la toma de posesión de su plaza como funcionaria, llegó a esta localidad el lucense Manuel López Varela para dirigir esta agrupación en sustitución de Enrique Sos Bustos, quién la había dirigido unos años antes.[2]

El cambio de localidad para una mujer de aquella época no tuvo que ser sencillo, aunque observó que esta ciudad contaba con ciertas ventajas. Recordemos que su abuelo materno era oriundo de Tarazona de la Mancha, y que tuvo compañeros de trabajo y conocidos naturales de esta ciudad manchega, como ya se ha comentado anteriormente.[3]

---

[1] Cfr. REQUENA GALLEGO, Manuel: "Albacete en el periodo 1900-1936", en *Historia de Albacete (1833-1985) y su Caja de Ahorros*. Albacete: Confederación Española de Cajas de Ahorros. 1985. Págs. 143-162.

[2] Cfr. SÁNCHEZ HUEDO, Olga: *La banda municipal de música de Albacete: desde sus orígenes hasta la primera década del siglo XX*. Tesis doctoral inédita. Salamanca: Universidad de Salamanca. Facultad de Geografía e Historia. 2008. Págs. 823-830.

[3] Basilio Robles Mañas, Félix Sánchez García, Enriqueta García García, Joaquín Salvador Artiga y su padrino, Juan Antonio Perea, estuvieron ligados a Albacete.

Además, la Escuela Normal de Murcia donde trabajó, compartía el mismo distrito universitario con la albaceteña.[4]

Carmen Ibáñez en el desfile de los Juegos Florales, en su recorrido por el Paseo de la Feria de Albacete, y vestida con ropa tradicional murciana. 1917. (A.P.F.S.I.).

En su primer viaje a esta ciudad estuvo acompañada de su madre. En un principio quisieron alojarse en el "Hotel Central" de Albacete, inaugurado ese mismo año, pero consiguieron ahorrarse dinero al pernoctar durante un tiempo en el Convento de las Dominicas. Este favor fue posible gracias a un contacto que conocieron el mismo día en que llegaron, y por el carisma religioso que trasmitían.[5] Carmen Ibáñez Abellán no dejó sola a su hija, pues a finales de este año consiguió una excedencia de dos años de duración debido a los ataques de reuma producidos por una anterior caída y que se iban agravando con el excesivo frío del pueblo burgalés donde había estado trabajando. A esto hubo que sumar el temor que tuvo por la inestabilidad social y política que se había producido ese verano con las continuas huelgas que enfrentaron a sindicalistas y militares por las continuas subidas de precios.[6]

La Escuela de Maestras donde empezó a trabajar en esta ciudad estaba situada en la calle León. El edificio era precario y dejaba mucho que desear como lugar dedicado a la docencia, al igual que sucedió en otros de similares características que existían en la

[4] La Escuela Normal Elemental de Maestras se creó en 1913, y un año más tarde se convirtió en Escuela Superior. Desde 1916 contaba con un edificio propio en la calle León, número 3.

[5] Doña Consuelo Sánchez Peña, nieta de Carmen Ibáñez Ibáñez, y su marido don Luis Guillermo García-Sauco Beléndez. Entrevistados en varias ocasiones en 2013. (F.O.).

[6] Cfr. *Informe de excedencia de Carmen Ibáñez Abellán por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. 14-XI-1917*. Sección de Educación. Sig. (5)1.3. Caja 31. Leg. 18661. (AGA).

Región. Poseía dos plantas. La superior correspondía al lugar donde los docentes impartían clase a las futuras maestras, mientras que en la de abajo había un colegio de niñas, espacio donde las futuras maestras hacían continuas prácticas, siendo todo el edificio un conjunto educativo y práctico. [7]

Las dos Escuelas Normales de Albacete estaban formadas por profesores que llevaban a sus espaldas una gran cantidad de méritos académicos y pedagógicos. Carmen Ibáñez quiso ser partícipe de esta carrera y se planteó tener sus propias condecoraciones. Al poco tiempo de estar trabajando, se abrió un hueco entre los compañeros y demostró su valía e interés por las gestiones y desarrollo de la escuela normal. Al ser la más joven, pudo optar al cargo de Secretaria del Centro, y tomó posesión del cargo el 4 de octubre de ese año, aunque fue desempeñado durante poco tiempo, ya que, sin saberse el motivo, renunció el 17 de noviembre del siguiente año.[8]

Profesores de la Escuela Normal de Maestros de Albacete. 1917. Emilio Ramírez Valiente se encuentra en la fila superior, el segundo de la derecha. Cfr. Código 00313 del Álbum familiar. (IEA).

[7] Cfr. RISUEÑO JURADO, Virginia: "La formación del magisterio en Castilla-La Mancha (1914-1975)", en DEL POZO ANDRÉS, María del Mar (Coord.): *La educación en Castilla-La Mancha…* Op. Cit. Págs. 87-88. El plano de la Escuela de Magisterio con la distribución de las aulas se puede ver en CARRIÓN ÍÑIGUEZ, Deogracias y Mª Dolores DIEZ NÚÑEZ: *CL Aniversario…* Pág. 20.

[8] Este cargo lo ocupó durante un breve periodo de tiempo. Su relevo pudo ser consecuencia de la llegada a la escuela normal de otra profesora más joven. No obstante, en varias ocasiones volvió a firmar como "Secretaria accidental", a consecuencia de alguna ausencia temporal de alguien que ocupase este cargo. Cfr. *Hoja de servicios de Carmen Ibáñez Ibáñez*. 22-II-1922. Sección de Educación. Sig. (5) 1.18. Leg. 21907. (AGA). También vid. *Actas del Claustro de la Escuela de Magisterio de Albacete*. Cursos de 1930 a 1933. 13-XI-1930. Pág. 5r. (A.G.U.C.M.).

A pesar de trabajar como profesora, siguió aspirando a ofrecer conciertos públicos como hizo anteriormente en Murcia y Madrid. Recién llegada a Albacete participó con el piano en unas conferencias educativas que se realizaron en esta ciudad, los días 15 y 28 de abril de 1917 con el nombre de "Curso breve de Arquitectura", impartido por el profesor de la Escuela Normal de Maestros, don José María Lozano.[9] Aparte de tocar en su lugar de trabajo, quiso participar en las sociedades musicales de la ciudad. En efecto, meses más tarde se estrenó en el Ateneo de la ciudad. El 18 de noviembre tocó obras de Beethoven, Chopin y Albéniz. Estas veladas muchas veces estuvieron acompañadas por literatos, bibliotecarios y profesores (como los señores José M. ª Lozano, Rufino Blanco, Rafael Mateos y Juan Bautista Llorca) y cantantes, entre los que destacó el tenor Ernesto Montserrat.[10] Estas actuaciones musicales se repitieron durante varios años en el Casino Primitivo, incluso después de la Guerra Civil.[11] Sin embargo, el lugar más emblemático de la ciudad para dar una actuación era el Círculo de Bellas Artes. No lo dudó, y cuando surgió la oportunidad ofreció unos recitales en esta última asociación artística.[12]

Rodríguez de la Torre habló de estas actuaciones, pero se confundió al afirmar que las realizaba para "ganarse la vida", ya que ha quedado demostrado que la mayoría de los conciertos emprendidos en los escenarios murcianos y madrileños eran principalmente benéficos, culturales y competitivos. A la vez, en Albacete ya contaba con un trabajo.[13]

La historiadora Sheila Rowborthan investigó los cambios de mentalidad de la mujer europea. Argumentó que, en torno a 1918, estas fueron aumentando su confianza

---

[9] Cfr. *Gente Moza*. Boletín de la Asociación de Alumnos de las Normales de Albacete. Abril. 1917. Año I. N.º4. Pág. 1. (AHPAB).

[10] Cfr. LOZANO, José María y ALBRICIAS, Franklin: *Memoria de la Escuela Normal de Albacete (1917-1918),* y también *Memoria de la Escuela Normal de Albacete (1919-1930).* Ambas publicadas en la Imprenta Miranda y Librería de Sebastián Ruiz de Albacete. Años 1918 y 1930, respectivamente.

[11] Don José Mª Sánchez Ibáñez, hijo de Carmen. Entrevistado entre 1999 a 2005. (F.O.). El informante presenció estas actuaciones y dio fe de ello aunque no quedase reflejado en la prensa. Este Ateneo no solo ofrecía recitales literarios sino musicales y conferencias. Desde su creación, en 1880, estuvo compuesto de abogados, médicos, propietarios liberales, periodistas, profesores de instituto y de la escuela normal. Estos últimos fueron los más activos, ya que tuvieron la influencia de la Institución Libre de Enseñanza. Cfr. ÑACLE GARCÍA, Ángel: *El Ateneo Albacetense, 1880-1993*. Albacete: Caja Castilla La Mancha. 1993. Pág. 15.

[12] El Círculo de Bellas Artes de Albacete se creó en 1926. Cfr. *Actas del Claustro de la Escuela de Magisterio de Albacete*. Cursos de 1930 a 1933. 13-XI-1930. Pág. 5r. (A.G.U.C.M.).

[13] Cfr. RODRÍGUEZ DE LA TORRE, Fernando: "Recuerdos de una Musicóloga: Doña Carmen Ibáñez e Ibáñez (1895-1962)", en *Ensayos*… Op. Cit. Pág. 151.

en la expresión pública gracias a la independencia económica que fueron adquiriendo.[14] Un ejemplo lo encontramos en Carmen Ibáñez ya que, a pesar de vivir en Albacete, no quiso olvidarse de los pormenores ocurridos en su pueblo, y quiso ser partícipe de ellos a través de la prensa. Prueba de este hecho es que recibía los diferentes números del periódico *Heraldo de Mula* desde sus inicios para saber cómo iban evolucionando las cuestiones del lugar, y quiso colaborar en el mismo.[15] También quiso participar en los escritos locales. Según indica Ana Cárceles Alemán, fue de las pocas escritoras muleñas, y se caracterizó por su afición a la lectura y escritura.[16] En su primer artículo, quiso nombrar el orgullo que sentía por el adelanto cultural que supondría para su pueblo contar de nuevo con una prensa periódica, ya que este medio abriría la mente de sus gentes.[17] Por otro lado, el director del periódico destacó de ella su amplia formación y la satisfacción que debían sentir los muleños ante tal figura académica, y le rindió un homenaje por la plaza que obtuvo en la oposición de la Escuela Normal de Maestras de Albacete:

> Una de las que ocupará siempre nuestro pensamiento y ha de alertarnos en los instantes difíciles para perseverar con fe en el trabajo que nos hemos impuesto, la hemos recibido de una joven y bella paisana nuestra; de la ilustre Profesora de música y secretaria de la Escuela Normal de Albacete, señorita Carmen Ibáñez e Ibáñez. En una carta, verdaderamente íntima, llena de esa sencillez tan característica de ella, que por fortuna hemos tenido el honor de leer dice, entre otros párrafos lo siguiente:
>
> ...«Recibo los tres números de HERALDO DE MULA, viendo con suma complacencia que mis paisanos quieren abrirse un horizonte, valiéndose del difícil y laudable medio de la prensa; pero no me extraña porque de los miembros que colaboran en tan simpático semanario, se puede esperar mucho si perseveran en el trabajo.
>
> ...Me parece muy bien y muy digna de alabanza tal empresa, viendo con mucho gusto que mi amada patria chica vaya saliendo de la apatía en que estaba asumida, señalando una línea de adelanto en su cultura».
>
> Este es nuestro más preciado galardón.
>
> En estas frases que comprendían todo un poema de amor noble y desinteresado para nuestra adorable ciudad, palpita el alma de tan exquisita y

[14] Cfr. ROWBOTHAM, Sheila: *Hidden from History: 300 years of womens´s oppression and the figh against it*. 1973. Trad.: *La mujer ignorada por la historia*. Bogotá: Debate. 1980. Pág. 163.

[15] Este periódico nació el 4-XI-1917. Su director fue don Juan del Baño Bastida. Este poeta, pianista y director de la banda de música de la localidad era su vecino y amigo en Mula. Cfr. GONZÁLEZ CASTAÑO, Juan (Coord.): "La prensa local en la Comarca del Río Mula", en *La prensa local en la Región de Murcia (1706-1939)*. Murcia: Universidad de Murcia. 1996. Págs. 113-116.

[16] Cfr. CÁRCELES ALEMÁN, Ana: "Escritoras Muleñas", en GONZÁLEZ CASTAÑO, Juan (Coord.): *Ensayos sobre Literatura Muleña*. Mula: Excmo. Ayuntamiento de Mula. 1996. Págs. 29-47.

[17] Recordemos que la prensa en Mula comenzó unos años antes con La *Voz de Mula*, el 5-V-1889. Los siguientes periódicos fueron el *Noticiero de Mula* y *La lata*. Tras estos, hubo que esperar unos años hasta que en este año de 1917 se retomó la prensa en Mula. Cfr. GONZÁLEZ CASTAÑO, Juan: "Don Basilio Robles Mañas, padre de la imprenta en la ciudad de Mula", en *Ensayos sobre Literatura Muleña*. Op. Cit. Págs. 51-66.

> genial artista, que con su talento, su grande voluntad y sin necesidad de ayudas ajenas, ha sabido imponerse un nombre prestigioso que, asocia en todo momento, tal vez sin ser correspondida como merece, al de la patria en que nació.
>
> No dudamos que su modestia se ha de sentir herida con la publicación de estas líneas, que escribimos solo para expresar nuestro reconocimiento a tan distinguida paisana, pero nos hemos atrevido a ello seguros en que dada su excesiva benevolencia, sabrá perdonar nuestra libertad. [18]

Carmen Ibáñez no se limitó al escrito de una única columna en este periódico, sino que quiso aprovechar la confianza que adquirió en este medio para dar unos "consejos" a sus paisanos. Sus ideas las plasma en lo que consideraba un bosquejo literario y estaba dirigidas a las personas cultas de Mula. Al igual que se cita en el artículo anterior, volvió a defender la importancia de los periódicos para el progreso de los pueblos. Creía que no bastaba con el anuncio de noticias, sino que estos debían contener pensamientos y reflexiones personales para aumentar el interés por la lectura y la cultura en todas las gentes de España, pues formaba parte de las intelectuales que asumían que el atraso del país se debía a la falta de cultura. Así, consideraba que gracias a la educación se podía acabar con las penurias de la sociedad. También pensaba que la lectura contribuía a la lucha contra el analfabetismo para situar al país a la altura de otros estados europeos, como en Bélgica o Italia. En sus palabras se puede ver cómo expresa por primera vez su amor por la educación, especialmente dirigida al pueblo y unas críticas políticas para conseguir una mejora en su querida patria:

> **UNOS CONSEJOS**
>
> Al simpático semanario "Heraldo de Mula".
>
> Al leer el título de este pequeño bosquejo –no quiero decir artículo- y al ver la firmita de la que suscribe, causará la hilaridad de más de cuatro inteligentes lectores y muy simpáticos paisanos míos, que dirán y con razón, que se mete a dar consejos, «quién de ellos ha menester». Pero yo, confiada en su benevolencia y guiada siempre por un instituto particular para todo aquello que se relacione con mi adorado pueblo, es por lo que voy a hablar en el sentido del título, que encabeza estas líneas.
>
> Y aquí empiezo a exponer mi humilde opinión; pero pobremente; desnuda de todas galas literarias, pues mi pluma, solo acostumbrada al monótono «expediente», se niega a trasmitir al papel lo que yo quisiera expresar y lo que siento.
>
> «El periodismo desde su fundación ha tendido siempre a contribuir el adelanto y progreso de los pueblos: pues aún cuando en sus principios estaba

[18] Cfr. *Heraldo de Mula*. Año I. Mula 2-XII-1917. N.º 5. Pág. 1. (B.A.C.A.M.). Este periódico se editaba en la Calle Oscura, N.º 3, colindante a la casa natal de Carmen Ibáñez, por lo que es de suponer que conocería personalmente a su director.

limitado a la publicación de noticias, al concederse la **libertad de imprenta**, hay que conocer, aparte de no descuidar aquellas, la influencia asombrosa que ejercen en la cultura de los pueblos; ejerce una acción diaria, habiendo dado origen a la Literatura Periodística, que vive al día y de las **impresiones del momento.**

Ya que el periodismo está casi en el más alto grado de su desenvolvimiento, al nacer o crear un periódico en un pueblo, está llamado, al mismo tiempo que atiende a cumplir el *primer asunto* del cual solo se podía hablar en sus principios, al hacer una campaña, o labor, cuyos ideales miren siempre al florecimiento de nuestra amada Patria.

Pues así, de este modo, trabajando y perseverando hasta desde los escondidos rincones de nuestra Nación, es como llegaremos a formar una España fuerte que nos dignifique... En una palabra: La España ideal, soñada por los cerebros que se preocupan algo de ella.

No hay que pensar en que para llegar a esa soñada España, nos ha de enseñar el camino el Gobierno ni las leyes: no; esa España, tiene que salir de nuestro pueblo, de su corazón, de sus entrañas... Así pues, visto el periodismo desde este punto de vista, sería de gran utilidad, que en este Semanario, se emprendiera una activa campaña con un objeto determinado.

Pudiera servir de tema «El Analfabetismo» y hacer una empeñada y constante labor. Hacer ver que España, es desgraciadamente el país de Europa que más número de analfabetos da, comparado con Italia, Suiza, etc., y hacer que esta labor y sus beneficios, llegue a oídos de los que permanecen sordos al llamamiento de la *cartilla*, tan pequeña en su forma como grande en su fondo.

En la tan heroica como desgraciada Bélgica, los procedimientos para ingresar al servicio de la Patria, son muy distintos de los que se usan en nuestra Nación.

En Bélgica, a todo ciudadano, antes de entrar al servicio de la Patria, se le somete a tres exámenes; que son dos físicos y uno intelectual. El soldado belga, tiene que saber leer y por lo menos sumar; si no, no es admitido; queda para ingresar al año siguiente, y tal amor tiene a su Patria, que es para ellos como una deshonra ser desahuciados por no poder llenar este requisito indispensable, y procurar trabajar, para ser admitidos al siguiente año, pues al que queda excluido, se le mira como un ser inferior.

En Italia, tienen otros procedimientos, al padre que no envía a su hijo a una escuela, se le impone una multa y determinado tiempo de cárcel.

Así estas Naciones dan un número escasísimo de analfabetos, mientras que a España, se le puede declarar la número uno en esto con harto dolor de los que la contemplamos y vemos caer y caer sin que haya un brazo fuerte que le pueda servir de sostén».

Este es el consejo que os iba a dar: sintiendo mucho no tener una inteligencia como que nos han precedido y que tenemos el honor de llamar compatriotas, para haberos expuesto asunto tan importante con toda la grandeza y toda la minuciosidad que requiere.

Carmen IBÁÑEZ.

Albacete 18-1-1918.[19]

[19] Ibídem. Año II. Mula 10-II-1918. N.º 15. Pág. 1. (B.A.C.A.M.).

Carmen Ibáñez Ibáñez en 1918. (A.P.F.S.I.).

Emilio Casares nos informó de que la prensa fue el verdadero documento musicológico de la España de inicios del siglo XX. Las noticias acerca de actuaciones musicales fueron similares a las expuestas en la centuria anterior, aunque no fue así en lo referente a la crítica.[20] Mula y Albacete no contaban con este tipo de prensa, como ocurría en otras ciudades. Por tanto, Carmen Ibáñez se sirvió del periódico muleño para publicar sus impresiones sobre este arte en la sociedad de su ciudad de origen. Su primer artículo musical coincidió con unas conferencias escolares de la escuela normal. En efecto, la temática ofrecida el día 18 de abril trató sobre la cultura gallega. Entre los aspectos geográficos, históricos y literarios que comentó, también tuvieron cabida los musicales propios de esta tierra. El proyecto informativo era sencillo, puesto que disponía de abundante bibliografía y de la información procedente de los cancioneros de la época. Sin embargo, esta "Velada regional dedicada a Galicia" necesitaba mucho

[20] Cfr. CASARES RODICIO, Emilio: "La música española hasta 1939 o la restauración musical", en *Actas del Congreso Internacional "España en la música de Occidente"*. Vol. 2. Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. 1987. Págs. 261-322.

tiempo para su preparación, especialmente si tenemos en cuenta que el programa finalizaba con un concierto coral de los alumnos y su profesora.[21] Carmen Ibáñez aprovecharía la información que elaboró para esta exposición y decidió publicarla en el periódico muleño. En este lugar quiso demostrar a sus conocidos cuáles eran su trabajo y conocimientos. Como ella misma indicó en un artículo anterior, este era el sitio idóneo para contribuir a la educación cultural de estos pobladores. En estas columnas apareció por primera vez la importancia que para ella tenía la música popular y el interés que en ella despertaban dichas manifestaciones.[22]

Con fecha de 2 de marzo de 1918 se produjo en Albacete una velada literario-musical en la que Carmen Ibáñez interpretó nuevamente obras al piano para acompañar a un discurso. El ponente fue su compañero e inspector de primera enseñanza don Joaquín Salvador Artiga, y había sido maestro en su ciudad natal, y había llegado a esta ciudad en el transcurso del mismo año. El tema fue "En defensa de la mujer". [23] Esta conferencia había sido realizada nueve años antes en la misma localidad, y llegó a publicar un resumen de la misma en una revista educativa albaceteña, bajo el título *De la Mujer*.[24] El pensamiento de don Joaquín se recoge perfectamente en una de sus frases: "la mujer no debe ser esclava de la ignorancia y el lujo." Con este enunciado quiso mostrar que la mujer de la época solo tenía conocimientos acerca de "música, literatura, pintura y bordado". También pensó que la mujer no sería feliz dentro de la familia porque no era partícipe en ella con estas dedicaciones. Para demostrarlo, aportó el siguiente ejemplo: "¿Cuántas de estas señoritas, que permanecen horas enteras ante

[21] Cfr. LOZANO, José María y ALBRICIAS, Franklin: *Memoria de la Escuela Normal de Albacete (1917-1918).* Albacete: Imprenta Miranda y Librería de Sebastián Ruiz. 1918. Pág. 32.

[22] Véase los documentos periodísticos del apéndice documental.

[23] Joaquín Salvador Artiga nació en 1880, en Cervera del Maestre (Castellón). Obtuvo el título de maestro superior en 1901, en Valencia. Seis años más tarde ganó la plaza en la escuela nacional de Alborea (Albacete). Mediante un concurso de traslados se fue a Mula, en 1915. En este lugar pudo conocer a Carmen Ibáñez Abellán y a su hija, debido a que compartían la misma profesión. Pasados dos años consiguió el cargo de Inspector de Primera Enseñanza de la Provincia de Albacete. Las últimas referencias sobre él se pierden en 1933. Cfr. *Expediente personal de Joaquín Salvador Artiga*. Sección de Educación (5).1.19. Caja 31. Leg. 20260. (AGA). Este profesor también fue descrito por PEREA ROMERO, Martín: *Discrepancias de un sentimental*. Murcia: Ediciones Futuro. 1983. Pág. 140. También vid: LOZANO, José María y ALBRICIAS, Franklin: *Memoria…* Op. Cit. Pág. 32.

[24] Cfr. *Escolar Albacetense*. 7-VIII-1909. Año III. N.º 113. Pág. 1. (A.M.A.). La prensa de temática educativa en Albacete nació con esta revista, desde 1907. Para conocer la multiplicidad de este tipo de periódicos, publicados en esta ciudad vid. SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Isidro: "La prensa pedagógica: del arco iris al azul (1900-1975)", en DEL POZO ANDRÉS, María del Mar (Coord.): *La educación en Castilla-La Mancha…* Op. Cit. Págs. 131-137.

un espejo o dedicadas al teclear del piano conocen el gobierno de una casa?" [25] A pesar del contenido machista que tiene este pensamiento, la esencia sobre la importancia que desempeñaba la mujer en la sociedad y en la familia fue absorbida por Carmen Ibáñez. Casualmente, al poco tiempo, ella publicó su opinión personal sobre la mujer en un periódico de Mula, con seguridad influida por este pensador, ya que ambos emplearon calificativos similares.

Carmen Ibáñez siguió participando en la prensa muleña defendiendo duramente la libertad de expresión. Postuló que el periodismo, con su difusión mediática, podía contribuir a que la mujer no fuese considerada inferior al hombre, como ocurría desde antaño. Por este motivo, se justificó remitiéndose a Adolf Frank, que había dicho que hombres y mujeres ejercían diferentes funciones pero pertenecían a una misma naturaleza.[26] Ella opinaba que la mujer solamente era inferior al hombre en cuanto a lo que a fuerza física se refiere, pero que ambos sexos eran iguales en inteligencia y ante los ojos del Creador.[27] Sin embargo, a pesar de sus argumentos, su educación se manifestó en uno de los aspectos más tradicionalistas de la época: el hombre era el dueño del trabajo y mujer lo era del hogar. Por este motivo, no fue una defensora del feminismo radical, sino simplemente consideró el valor que poseía la mujer en el mundo circundante. Por otra parte, tampoco se pudo pasar al lado feminista debido a sus creencias religiosas y, por tanto, compartiría las presiones que ejercía la Iglesia sobre este colectivo. Así que su ideología mantuvo ciertas connotaciones machistas y atacó al feminismo extremo. Concibió que el hombre era el ser idóneo para desempeñar ciertos cargos públicos, debido a sus cualidades físicas y por carecer de la ternura femenina, como era el caso de los administradores de justicia. Esta fortaleza natural masculina no le pertenecía a las mujeres, las cuales, según ella, debían ser contrarias a la violencia. Por el contrario, se sentía superior a los hombres en otros aspectos, pues, pese a su

[25] Cfr. PERALTA JUÁREZ, Juan: *Salvador Artiga. El pensamiento de un maestro de principios del siglo XX*. Albacete: Centro de profesores de Albacete. Consejería de Educación y Ciencia. Castilla-La Mancha. 2006. Pág. 9.

[26] Adolph Frank (1834-1916), fue ingeniero, químico y empresario alemán.

[27] La crítica periodística y musical, desde 1920, fue un género principalmente masculino. También era común la existencia de artículos que diferenciaban entre lo masculino y lo femenino, así como el papel que la mujer debía desempeñar en la sociedad. Carmen comenzó en este sentido dos años antes. Cfr. PALACIOS, María: "Música y género en la España de principios del siglo XX (desde 1900 hasta la posguerra y el exilio)", en *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*. Op. Cit. Págs. 75-89.

debilidad corporal, ellas son más inteligentes que los varones y educan a estos. En este punto radicaba la distinción principal entre ambos sexos para Carmen Ibáñez. No obstante, consideró que la evolución histórica había sido benévola con la situación de las mujeres. Su pensamiento se puede leer en el siguiente artículo:

LA MUJER

En la antigüedad, antes de la predicación del Cristianismo, se tenía la idea de que la mujer era inferior al hombre. En los siglos medios y en la edad moderna, se conserva la misma opinión, llegando así hasta nuestros días; pero el periodo actual, no podía consentir este estado de cosas y se tiende en general a favorecer al oprimido.

Es un periodo de vindicación para todos los agravios; un periodo en que la mujer ha formulado su protesta, contra esa idea de inferioridad, que hay sentimientos que la rechazan y nobilísimos impulsos que la condenan.

La antigüedad era injusta con la mujer: Aristóteles decía, que la mujer no posee más que un *alma subordinada*; San Agustín decía, que el espíritu solo lo contiene el hombre y en el concilio de Macón, se sostuvieron cosas análogas.

En nuestros días, la generalidad convencida, opina de otro modo; comprende que el espíritu de la mujer está dotado de las mismas facultades que el del hombre; solo que, como dice Mr. Ad. Frank, se manifiesta por otras esferas y se aplican a otras funciones, como conviene a dos seres que el Autor de la Naturaleza ha consagrado a la misma tarea.

En la actualidad, a la mujer únicamente se la considera inferior al hombre, *físicamente*: porque sus energías no secundan el esfuerzo de su inteligencia y no puede llevar a cabo cuantas empresas se propone: porque su organismo es completamente distinto al del hombre; porque su constitución física, es mucho más débil y mucho más sensible.

Por otra parte, no hay inferioridad: la mujer comparte la vida con su compañero; son dos seres creados por nuestro Señor, para que finalicen su obra; son dos seres igualmente útiles a la sociedad. El uno cumple su misión desde la cátedra, desde el taller, según el puesto que ocupe en la vida social; la mujer desde su casa, desde su hogar; que será para ella su altar, su trono, en donde será la reina, la soberana, y en donde encontrará su corona, bien sea tejida por la callosa mano del honrado obrero, o bien por la del aristocrático «Getlemán».

Para conseguir lo que llaman «Emancipación» de la mujer y para hacer ver la « paridad e igualdad » de ambos sexos, varias « feministas » han promulgado unas leyes que, de seguirlas, el mundo llegaría a su fin: quieren conseguir su objeto, recurriendo a la violencia, y este medio no es el más a propósito. A la mujer la ha dotado el Señor de las armas más eficaces para triunfar por sí sola, sin necesidad de recurrir a los procedimientos expuestos por las « feministas » la ha dotado de un carácter bondadoso y un corazón tierno; la mujer, con esas *poderosas armas*, domina. Seguir los consejos de las «feministas » sería sembrar más y más el odio entre dos seres que han sido creados para amarse, respetarse y cumplir su misión en esta vida.

Para hacer ver la « igualdad » entre el hombre y la mujer, las « feministas » exponen, que la mujer es igualmente apta que el hombre para desempeñar los altos cargos de la Nación en sus diferentes organismos y la misión de la mujer no es esa. A una mujer Juez le sería imposible fallar una causa en que hubiesen dado muerte a un infeliz: que la familia de ésta demande justicia, que el asesino sea un padre de familia y que la mujer rodeada de sus pequeñuelos, pobres

víctimas inocentes que habían de sufrir las consecuencias de la *falta* del padre, se presentasen implorando clemencia.

La *funcionaria*, muy dispuesta a administrar justicia, según su deber le ordena, le sería imposible la solución de la causa; porque como ni su constitución física ni moral ha sido creada para luchar en estas lindes, acataría llorando con unos y otros la desgracia, siendo incapaz de resolver de ningún sentido.

Protesto, pues, de que la mujer sea propuesta para ciertos elevados cargos, pues la mujer no se creó para hacer *leyes*, sino para formar a los *legisladores*, a los futuros hombres que han de regir en el porvenir nuestra Nación. Así concibo yo a la mujer española.

La mujer no es inferior al hombre, más que físicamente: es más débil su constitución, es más delicada que la de su compañero, y por tanto, es incapaz de soportar el trabajo que aquél resiste.

La mujer ha sido creada para muy altos fines. Yo entiendo que el hombre y la mujer, según está la Sociedad, son dos seres « homogéneos » que se completan mutuamente. Ahora bien, que cada uno ejerce las funciones que le están destinadas, siendo los dos igualmente útiles y necesarios.

Sepa mantenerse cada uno en su sitio; respétense mutuamente estos dos seres; hágase cada uno cargo del verdadero destino y misión que le señala la naturaleza y obtendremos de este modo el conjunto de condiciones, del cual se desprende la ley que rige la *vida de familia*, en la que la mujer, se puede decir es el « timón » que imprime movimiento a la « nave » del hogar.

CARMEN IBÁÑEZ. [28]

El lanzamiento de este último artículo de Ibáñez coincidió con las reivindicaciones existentes en Mula para la creación de un ferrocarril entre Murcia y Caravaca de la Cruz que pasaba por esta ciudad. Todas ellas se gestionaron a través del "Centro de Acción Católico-Muleña de San Luis Gonzaga", pero habían sido iniciadas unos meses antes en el *Faro de la Juventud*, y dirigidas por el que posteriormente sería el sacerdote muleño Antonio Sánchez Maurándi. Los artículos de este religioso provocaron que muchos de los socios de este periódico se dieran de baja en la suscripción al ver la progresiva amistad existente entre el presbítero y don Juan de la Cierva y la pérdida de protagonismo que sentían estos "ciervistas" ante su cacique, de cara a las decisiones políticas acordadas para Mula. Este círculo reaccionó buscando la

[28] Cfr. *Heraldo de Mula.* Año II. 3-III-1918. N.º 18. Págs. 1 y 2. (B.A.C.AM.). Con seguridad los ideales y la inspiración para crear este artículo proceden del poema *El hombre y la mujer*, de Víctor Hugo, ya que estos se han encontrado en las poesías que coleccionaba, y muchas de las palabras usadas para esta columna son comunes. Cfr. Depósito. S.C. (IEA). Con este artículo se adelantó a las manifestaciones feministas que Clara Campoamor hizo en esta ciudad, en 1931. Cfr. GALÁN CARRETERO, Aurora: "Las mujeres en la Segunda República y en la Guerra Civil", en HURTADO MARTÍNEZ, Mº del Carmen (Coord.): *Historia y vida de las mujeres en Albacete durante el siglo XX*. Albacete: Ayuntamiento de Albacete. 2004.

enemistad entre ambos, para lo que idearon el lanzamiento del *Heraldo de Mula*, un semanario que pretendía defender las cuestiones políticas y los intereses del Partido Conservador de don Juan de la Cierva, y que estaba representado en la ciudad por don Juan Antonio Perea Martínez. [29] También era el lugar idóneo para vengarse de Maurandi a través del desprestigio al acusarlo de "anticiervista". El seminarista no pudo defenderse en el *Faro de la Juventud* debido a la pérdida de lectores y la poca simpatía que este impreso tenía para el obispo. La solución la encontró cambiando el nombre del periódico por el de *Alma Joven*. Este nuevo periódico, realizado en Murcia, publicó su primer ejemplar desde el "año II," al considerarse como sucesor del periódico muleño.[30]

Carmen Ibáñez leyendo un cuaderno de partituras, junto a unas amigas. Albacete, 10-III-1918. (A.P.F.S.I.).

[29] Cfr. SÁNCHEZ MAURANDI, Antonio: *Don Juan de la Cierva*. Murcia: Tip. San Francisco. 1962. Págs. 164-171.

[30] *Alma Joven* nació el 15 de febrero de 1918 como órgano de la Congregación Mariana de San Antolín. Tuvo como director a Antonio Aguilera Bernabé, y jefe de redacción a Diego Sánchez Lara, hasta su ocaso el 30 de junio de 1927. Cfr. CRESPO, Antonio: *Historia de la Prensa Periódica en la Ciudad de Murcia*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio. 2000. Págs. 284-285.

La oportunidad para iniciar una polémica vino de la mano de los escritos de Carmen Ibáñez en este periódico, ya que su opinión personal sobre la mujer en la sociedad fue utilizada por otros para propiciar una querella periodística, y en actuaciones en contra de los postulados políticos y personas que se situaban detrás de *Alma Joven*. De forma anónima, se criticaron las posturas reivindicadoras de la mujer del momento, incluso a la autora del artículo, a pesar de no ser considerada una feminista extrema. También, se argumentaron sus reflexiones basándose en las Sagradas Escrituras, y fue criticada por ser cristiana y no seguir los postulados católicos. En relación con el artículo de Ibáñez, un autor anónimo, bajo el nombre de "Alma Joven", contestó que no compartía con ella que la mujer fuese la dueña de ningún hogar, ya que si ocurriese sucumbiría al hombre. Tampoco reconoció que el varón estuviese en posesión de una inteligencia igual a la de la mujer, sino que era incluso superior a esta.

¡¡No hay que invertir el orden¡¡
Para «Heraldo de Mula».

Hablamos en «Heraldo de Mula» un artículo, que firma Carmen Ibáñez, escrito, según al parecer, en defensa de los derechos de la mujer.

Nuestro periódico, que tiene por norma ser fino y galante con toda mujer, se ve obligado, muy a pesar suyo, a rectificar algunas ideas que, sin duda, al correr de la pluma se han deslizado en el citado artículo.

Echa en cara la citada escritora, a los tiempos pasados, el haber sido injustos con la mujer, juzgándola inferior al hombre, y sentimos decirle, con los respetos debidos, que no nos explicamos cómo ella que aparece en su artículo, como profundamente cristiana, no ha consultado, antes de escribir, la historia del cristianismo, que no es otra cosa que la historia de la rehabilitación de la mujer. Es cierto que antes de la venida de Jesucristo era considerada la mujer como un mero objeto de placer, pero desde que veneramos en los altares a la Virgen sin mancilla, desde que triunfó aquella Mujer Celestial, comenzó el triunfo de la mujer, y los que antes la miraban como esclava, después la homenajearon como reina: reina por su fe, reina por su amor, reina por su sacrificio, reina por su alma exquisita y delicada, reina por su virtud heroica, reina por sus gracias y encantos, y en síntesis, reina del hogar, que es el trono más adecuado para este reinado.

No parecen admirables las frases de la distinguida escritora condenando el moderno feminismo, que no es otra cosa que el desquiciamiento del bello sexo. Nosotros coincidimos con sus afirmaciones, en las que considera como una aberración una mujer *juez* o *abogado*; la exquisitez y sensibilidad de su alma no se avienen con la severidad de estas funciones, para las cuales es preciso a veces, un corazón insensible, robusto inaccesible a los requerimientos de la ternura. Más perdonemos si discutimos de sus juicios al afirmar que, tanto por ley divina como por ley natural, el hombre tiene cierta superioridad sobre la mujer.

> ¿Recuerda la epístola de San Pedro, que se lee a los contrayentes, durante la ceremonia del matrimonio, en que se reconoce evidentemente la autoridad del marido sobre la mujer? ¿No ha oído decir que en todos los códigos del mundo se proclama que el hombre es el jefe del hogar?
>
> Y dispénsenos el desahogo, algo irrespetuoso, que nos vamos a permitir, ¿ha visto, entre todas las cosas más ridículas del mundo, una más ridícula que un matrimonio en que la mujer *lleve los pantalones*?
>
> Para terminar. Nos parece magnífico que la mujer ostente la corona de reina, en todos esos reinados de que antes hemos hecho mención, pero dejemos si quiera para el hombre el reinado de la inteligencia, el reinado de la fuerza, el reinado de la autoridad, no despótica, sino respetuosa y amable.
>
> ¿Qué será del trono de las virtudes de la mujer, sin el trono de la fortaleza de su defensor el hombre?
>
> Que sea reina, pero reina subordinada; solo en una ocasión podrá reinar sobre los hombres, cuando lo merezca por su virtud y por su bondad. En esa ocasión el hombre descenderá de su trono, para ser rendido vasallo.
>
> Alma Joven. [31]

Debido al contenido religioso del texto, y al uso del pseudónimo, se pensó que el autor podría ser don Antonio Sánchez Maurandi, fundador de este periódico.[32] Sin embargo, tras la lectura de este artículo, este quiso defender su inocencia ante estas acusaciones.[33]

En el siguiente número del *Heraldo de Mula*, aparecido a finales del mismo mes, contestó Juan del Baño, bajo el seudónimo "Juvenil" a los ataques contra su amiga y vecina Carmen Ibáñez. Para ello empleó un lenguaje irónico:

> ...- Bueno, calla...no me trates más de bestia que aunque no lo soy, no me agrada oírlo más veces. Contesta de una vez ¿en qué lenguaje ha escrito *la joven* esa su artículo?
>
> - Pues ¡so bruto! En el único que es maestra... ¿no lo adivinas? En...*chino*; ¡como ibas a comprenderla si tú no eres de esa raza inofensiva y grasienta!...
>
> JUVENIL. [34]

[31] Cfr. *Alma Joven*. Año II. 15 de marzo de 1918. N.º 13. Pág. 1. (A.M.M.).

[32] Cfr. VEAS ARTESEROS, Carmen: "Alma Joven", en *Gran Enciclopedia de la Región de Murcia*. Vol. 1. Op. Cit. Pág. 212.

[33] Este presbítero confesó su inocencia al indicar que el autor de este artículo fue don José Miguel Navarro Abellán, profesor del Seminario y Canónigo de la Catedral de Murcia. Argumentó que la redacción de *Heraldo de Mula* quiso aprovechar cualquier circunstancia para desacreditarlo, debido a la competencia periodística y a las diferencias en el pensamiento político. Cfr. SÁNCHEZ MAURANDI, Antonio: "Escarceos periodísticos", en *Ochenta y cinco años de una vida: (episodios personales).* Mula: El Monasterio del Niño. 1979. Págs. 15-20.

[34] Cfr. *Heraldo de Mula*. Año II. Mula 31-III-1918. N.º 22. Pág. 2. (B.A.C.A.M.). La pista sobre la autoría de *Juvenil* procede de GONZÁLEZ CASTAÑO, Juan: *La Prensa*…Op. Cit. Pág. 114.

Fotografía de Juan del Baño Bastida. Cfr. *La Semana*. Mula. 19-IX-1919. N.º 32. Pág. 1. (B.A.C.A.M.).

A continuación, y en el mismo periódico, se volvieron a criticar los postulados de "Alma vieja" en su artículo anterior. Para ello, se continuó con la ironía al colocar signos de interrogación, en vez de exclamación, en el titular, con lo que se conseguía "cambiar el orden" del sentido del texto. También se quiso confundir al lector y despistar sobre la autoría de los escritos, al decir que la redacción estaba realizada por "dos mujeres", cuando en realidad el artículo de "Alma joven" había sido elaborado por un hombre. Igualmente, se jugó al despiste al hacer creer que alguien escribía al director del periódico para avisar de las verdaderas intenciones de "Alma vieja". En realidad, el autor de esta carta, Juan del Baño, se escribió a sí mismo firmando con el nuevo y contradictorio pseudónimo de "Alma Vieja". Por otro lado, comentó que ambas escritoras llegaron a conclusiones homogéneas sobre la función de ambos sexos y que el tema de debate era simplemente una excusa para provocar una polémica periodística entre sus dirigentes, especialmente en contra del *Heraldo de Mula*. El "diablillo con faldas" que se cita haría referencia a la sotana del sacerdote Antonio Sánchez Maurandi:

¿NO HAY QUE INVERTIR EL ORDEN?

Para "Alma Joven"

Sr. D. Juan del Baño.

Querido amigo: He leído un número del periódico « Alma Joven » de Murcia, correspondiente al 15 del actual, que te remito, por insertarse en él un artículo titulado « ¡¡No hay que invertir el orden!! » dedicado exclusivamente al semanario que diriges.

Como verás el comentario al artículo a que hace alusión no tiende a desvirtuar en nada el fondo del mismo, pues es en esencia existe homogeneidad de criterio en *ambas escritoras*: solo que la comentarista revela su carácter humorístico ridiculizando la frase vulgar « llevar los pantalones » cuando la mujer en el matrimonio pretende colocárselos.

Esto que no tiene relación alguna con las predicaciones de los feministas, y ciertas palabras sin sentido colocadas por « Alma Joven » al *correr de la pluma*, cuales son *inarcesible*, cuyo significado ignoro, y *homenajearán*, que por su dureza al pronunciarlo hay necesidad de cogerse a la mesa, me dan a entender la proximidad de una lucha, no entre colaboradores, sino entre vosotros, los que formáis parte integrante en la Redacción del Heraldo.

« Alma Joven » pretende obtener algún fruto con la publicación de su artículo. Hay ocasiones que se busca motivo para una polémica, y deduzco del ¡¡No hay que invertir...!! un hábil aguijón con tendencias a promover la liz periodística.

Conozco a « Alma Joven »: es una niña de rostro enjuto, alargado, tez muy morena, de alma y temple varonil y capaz de envenenarnos con la baba de su fobia.

Te lo aviso. Prepararos a la lucha, que ese diablillo con faldas os va a poner a buen recaudo.

Tu buen amigo,

ALMA VIEJA

22 MARZO 918. [SIC].[35]

La tensión se incrementaría todavía más transcurridas dos semanas. El autor de "Alma Joven" acusó de ignorante a su contrincante literario por el supuesto desconocimiento de su persona, y por pensar que este compartía los mismos ideales feministas que postulaba Carmen Ibáñez. En este caso, el sacerdote retó a su opositor a que volviese a revisar los errores en el contenido y pensamiento expresados por la maestra albaceteña y se ofreció como profesor para que pudiese salir de su incultura:

Para Alma Vieja, de Heraldo de Mula,

¡TIENE GRACIA¡

Era necesario que Alma Vieja interpretara tan torcidamente mis palabras, para que abandonara por un solo instante, mis muchas ocupaciones y me decidiera a poner en práctica una de las Obras de Misericordia.

Y cónstele que no es mi deseo enseñar al que no sabe, (Dios me libre) toda vez, que en su vejez habrá aprendido más, mucho más, que yo en mi *juventud.*

Pero no me negará, que hay ocasiones en las que un ignorante, un niño cualquiera, puede darnos un oportuno consejo, que valdrá más que muchos años de estudio.

[35] Ibídem. Pág. 3. (B.A.C.A.M.).

A pesar de todo, es mi profesión, estoy saturado de misericordia y la mayor satisfacción de mi *Alma Joven*, será siempre la de rejuvenecer cualquier *Alma Vieja*.

Si con estos rasgos, no aciertas a hacer el verdadero retrato de *Alma Joven*, sentarás plaza de mal fisonomía, pudiéndote retirar cautelosamente por el foro, al lugar del que saliste *Alma Vieja*.

Dices en tu artículo, que *(no teniendo a desvirtuar nada el fondo de un escrito)*, que sobre la mujer publicó « Heraldo de Mula »

¡Pero Alma...mía¡ ¿ tal es tu *vejez*, que no te deja ver los errores de que está plagado el dichoso escrito?...

Alma Joven. [36]

El siguiente número del *Heraldo de Mula* arremetió contra "Alma Joven", al cuestionar su intención de enseñar algo en la vida. Esta idea se agudizó al proceder de la figura de un sacerdote, cuya ideología religiosa no trataba por igual a hombres y mujeres. También acusó al feminismo de originar una polémica literaria entre los dos noticieros. Por otro lado, continuó con la defensa de las ideas de Carmen Ibáñez sobre la mujer, y consideró a esta como la verdadera reina por escribir y difundir sus ideas en prensa. Definió a Carmen Ibáñez como una persona culta, y defensora de la valía de las mujeres que escriben públicamente. Para acabar, retó al director del periódico murciano a que develase su identidad sin el uso del pseudónimo:

PARA "ALMA JOVEN"

Tus alardes de campeón en la enseñanza no nos puede dar ninguna, pues ni tú has aprendido lo bastante ni nosotros hemos de someternos a tan ensoberbecido profesor.

Para ser maestro, Alma Joven, se necesitan otros elementos que nunca has podido disponer y no adoptándose tu incomprensible misticismo a practicar obras de misericordia, Alma vieja, aunque está mucho más bajo de ese cielo a que tu aspiras, recogerá sin tus predicaciones los frutos a que la humanidad entera es acreedora. Si tu infalibilidad según te expresas y tu reclusión voluntaria te tiene en el ambiente a que aspirabas desde tu niñez, allá tú, cada cual va bien servido con lo suyo; pero ten entendido que los demás aceptaremos las lecciones y consejos que nuestro juicio estime merecer.

¡Que el modo de ser a que aspiras ha hecho que vivas consagrado solo a los hombres! Pero ¿quizá de esa virtud que nosotros acatamos y respetamos, habrá nacido el odio a muerte que revelas al bello sexo?. La mujer, en todos los casos, la consideras *subordinada al hombre* y por tanto *es una esclava que no ha de arrojar la cadena hasta que una virtud y bondad, por ti soñada la haga reinar sobre los hombres*.-Esto pueden comentarlo las señoras.-Y nosotros abundando en el criterio de tu « ángel malo » la autora del artículo «La Mujer» la consideramos como *el timón de la nave del hogar donde encuentra su altar*,

[36] Cfr. *Alma Joven*. Año II. Murcia. 15-IV-1918. N.º 15. Pág. 1. (A.M.M.).

su trono, en donde es reina, la soberana y en donde se halla su corona, bien sea tejida por la callosa mano del honrado obrero o bien por la del aristocrático jetleman.

Nació la controversia, que tú mismo provocaste, por aquel descabellado artículo ¡¡No hay que invertir el orden!!...Mi carta, que no has entendido, ha puesto en tensión tus nervios y creando imaginación otra dama bajo el pseudónimo Alma Vieja la insultas con vulgar elocuencia y la rocías tu baba con sátira afeminada pronunciando un « alma...mía » que aunque tu pluma escribió debió resistirla tus labios y tu facha.

Pero, Alma Joven, has dado en prosaicos pantalones; tu novel empuje ha encontrado la resistencia de un terno de paño en el cual se envuelve este « Alma Vieja » que no es de *Madriz* sino paisano tuyo y que ha tenido toda la santa paciencia de leer como el soldado del cuento tus desaliñadas líneas y la no menos de honrarte con estas sus cortas letras.

Vamos a cuentas ¿tú no sabes qué parte de la oración es *prepararos*? Claro que no porque para demostrar toda tu sabiduría gramaticalmente habrías dicho ¡eso es verbo!. No te moleste, mi maestro, la lección que pretendías darme, yo la terminaré. Una oración: *Prepararos* para entrar a la liza: este *prepararos* es modo infinitivo, en su mayor parte se usan como imperativos, de aquí que esa oración no se encuentre defectuosa-Liza: campo abierto para la lucha. ¿Estás? *Para que no se te olviden las cosas que tengo.*

Y aún cuando nos esforcemos ¡qué has de entender si todas tus facultades están atrofiadas! No entiendes eso, ni entendiste el artículo La Mujer; no has entendido tampoco mi carta ni has querido entender la sección Picotazos de este periódico del de 31 de Marzo y en que te llaman sencillamente algo así como chino.

Esto te lo habrán dicho quizá sin ánimo de ofenderte por hallarse persuadidos que la mayor ofensa para ti es que una señorita revele sus condiciones intelectuales en la prensa y que especialmente en sus artículos trate del único ser por ti odiado: la mujer.

Antón, no te ridiculices con cosas tan triviales. Comenta crítica, censura, pero con francaliza, sin enmascararse, despojado de pseudónimo, con tu nombre y apellido que no es una vergüenza para, como tú tan erudito escrito: Arremétete con arrogancia pero con nobleza, sin desplantes de chulapa y sin menoscabo de aquellas personas merecedoras en la sociedad de toda clase de respetos.

Así creeremos tus íntimos que ya ves la luz.

Alma VIEJA. [SIC].[37]

En el siguiente artículo aparecía la firma de Sánchez Maurandi, que aceptó el reto propuesto de dar su nombre y apellidos en el escrito evitando cualquier pseudónimo. Sin embargo, empleó el mismo método que en su día usó Juan del Baño al remitirse una carta a sí mismo. Este sacerdote aseguró que nunca entró en este enfrentamiento y que el verdadero interés de este periódico era defender a los intelectuales que promovían los intereses del distrito:

[37] Cfr. *Heraldo de Mula*. Año II. Mula, 28-IV-1918. Núm. 26. Págs. 1 y 2. (B.A.C.A.M.). Según Antonio Sánchez, el autor de este artículo sería el historiador y escritor Diego Sánchez Jara. Cfr.: SÁNCHEZ MAURANDI, Antonio: *Ochenta y cinco años de una vida*… Op. Cit. Pág. 21.

COMUNICADO

"Sr. Director de "Alma Joven",

Muy distinguido amigo: confío en que dará acogida en el periódico de su digna dirección a las siguientes líneas para « Heraldo de Mula ».

Por conducto autorizado he sabido, que la redacción de dicho periódico atribuyó a mi pluma el artículo "No hay que invertir el orden", que publicara "Alma Joven" en su número del 15 del pasado; y aunque no discrepa el autor de dicho artículo, el criterio que formó acerca del publicado en « Heraldo de Mula », y no hubiera por mi parte inconveniente de suscribirlo, he de manifestar a dicha redacción, que mis ocupaciones no me permiten de dedicar la atención a sus escritos como serían mis deseos, pues, según me dicen, se pasa un buen rato leyendo las listas de ilustres *abogados* e ilustrados y simpáticos, etc. con lo que intenta renovar la sociedad, según manifestó al presentarse en el campo de las letras.

Sin otra cosa por hoy, sabe puede disponer como guste de su affmo. Amigo en ch. q. e. s. m.

A. Sánchez Maurandi. [38]

El mismo día apareció otro artículo bajo la sombra de "Alma Joven", con el fin de despistar al lector y, así, evitar que se acusase al sacerdote de ser el usuario de dicho pseudónimo, especialmente cuando este había dado su nombre y apellidos en un artículo del mismo periódico. En esta cita, se culpaba al redactor del *Heraldo de Mula* de ir en contra de su persona:

Para "Alma Vieja", de "Heraldo de Mula",

Leo tu último artículo « Alma Vieja », y créeme en verdad, me ha sido de un efecto deplorable el concepto de algunas de tus frases de mal gusto, que en él colocas, por suponer, nada más que suponer, que bajo el pseudónimo de « Alma Joven », se oculta alguna persona por la que sientes aversión...

Alma Joven.[39]

El final de la polémica coincidió con el último número del *Heraldo de Mula*. El director de *Alma Joven* brindó por su triunfo desde la lejanía, al abatir y desgastar al semanario muleño. Para ello, volvió a utilizar otro pseudónimo diferente al de "Alma Joven", y el periódico murciano festejó que sus redactores ya no podrían defenderse ante la polémica que abrió el artículo femenino de Carmen Ibáñez. En realidad, ya fuese o no Sánchez Maurandi el autor de esos artículos, se sirvió de este tema para atacar al periódico de Juan del Baño. La protesta sobre "*¡No hay que invertir el orden¡"* era una

[38] Cfr. *Alma Joven*. Murcia, 1-V-1918. Año II. Núm. 16. Pág. 2. (A.M.M.).
[39] Ibídem.

excusa para atentar contra los intereses políticos "ciervistas" y caciquiles, que giraban en torno al *Heraldo de Mula* y que estaban representados por Juan Antonio Perea Martínez. [40]

DESDE MULA.

DEFUNCIÓN Y ENTIERRO

Después de vida corta y enfermiza, a pesar de las arcas municipales y otras que no hace al caso referir, ha fallecido, por agotamiento, el flamante « Heraldo de Mula ».

Como la redacción de ALMA JOVEN combatió, con el mayor respeto, la opinión que en « Heraldo de Mula » sustentara, sobre el feminismo, la distinguida señora Carmen Ibáñez, y este periódico contestó, como era de esperar, insultando, y precisamente a quien ni tenía arte ni parte en aquella cuestión, queremos dar a nuestros lectores una sucinta idea de la labor realizada por « Heraldo de Mula », semanario de independiente (la *in* debe ser errata de imprenta) defensor de los intereses del distrito (también parece errata esto de *distrito*)..."

"Y a más de esta, la que ya conocen nuestros lectores en contra de quien, como se indica arriba, no tomó arte ni parte, en combatir las apreciaciones de la citada escritora, y en cuya campaña le aconteció lo que a Rusia en la guerra contra los imperios centrales o lo que al gallo del cuento...

Bruja Verde.
Maestro de escribir en chino, según « Heraldo de Mula ».[41]

No se conoce cuál fue la conclusión a todos estos escritos, pero lo que cierto es que Carmen Ibáñez dejó de intervenir en la prensa muleña. Quizás este hecho desencadenó un alejamiento progresivo de su tierra y su definitivo asentamiento intelectual en Albacete. Tampoco abandonó sus ideas acerca de la postura de la mujer en la que debería ser una sociedad moderna. Es posible que accidentalmente estos paisanos se encontrasen por tierras albaceteñas, ya que el sacerdote fue nombrado en 1920 coadjutor de Chinchilla y, posteriormente, trabajó por las sierras de Alcaraz (Sege y Yetas) y del Segura (Sahuco y Cañada Juncosa), hasta regresar a tierras murcianas en 1931. En este intervalo de tiempo, la compositora comenzó a recorrer la provincia para conocer a sus gentes y su música.[42]

---

[40] Solo se realizaron treinta y cuatro números del *Heraldo de Mula* y el último de ellos corresponde con la fecha del 30 de junio de 1918. Al día siguiente apareció esta noticia en *Alma Nueva*.

[41] Ibídem. Año II. Murcia 1-VIII-1918. Pág. 2. N.º 22. (B.A.C.A.M.). El Arcipreste de Mula prohibió a Sánchez Maurandi participar en la prensa, a raíz de ciertos comentarios realizados en *El Faro de la juventud*, el 23 de agosto de 1917, a cerca de la idoneidad de la construcción de un ferrocarril que pasase por Mula. Desde esta fecha tuvo que escribir a través de pseudónimos, como el de "Bruja verde". Cfr. SÁNCHEZ MAURANDI, Antonio: *Ochenta y cinco años de una vida*… Op. Cit. Pág. 19.

[42] Cfr. SÁNCHEZ MAURANDI, Antonio: *Ochenta y cinco años de una vida: (episodios personales).* Op. Cit.

Carmen Ibáñez. Firmada en Albacete, el 7-IV-1919. (A.P.F.S.I.).

Doña Carmen Ibáñez Abellán se planteó regresar a la docencia tras el periodo de excedencia que disfrutaba, aunque volver a conseguir un puesto de maestra no era tarea fácil. Una vez más, recurrió a sus influencias. En junio de 1918 decidió pedirle a su viejo amigo muleño, don Juan Antonio Perea, una recomendación para el reingreso en el magisterio. Esta noticia no fue del agrado de su hija, la cual contestó a su padrino solicitando que mintiese a su madre diciéndole que lo intentaría, debido a la avanzada edad y estado de salud de su progenitora.[43] Esta petición tuvo que ser cumplida, porque no volvió a trabajar y se fue a vivir con su hija a Albacete.

Ambas fueron abriéndose camino en la vida cotidiana de la ciudad. Durante estos primeros años acostumbraron a asistir a los conciertos públicos. La ideología y religiosidad que poseían se manifestó en la frecuencia de sus visitas a las iglesias.[44] No solo fueron adaptándose a su nuevo emplazamiento gracias a los lugares de culto, pues los aspectos laborales y el día a día hicieron que ampliasen su círculo de amistades.

[43] Cfr. Carta de Carmen Ibáñez Ibáñez a don Juan Antonio Perea Martínez. 2-II-1918. (A.P.M.).

[44] El sentimiento religioso fue una tónica común en la familia, como es el caso de su prima Carmen Conde Abellán. Cfr. FERRIS, José Luis: *Carmen Conde…* Op. Cit. Pág. 82.

Carmen Ibáñez en 1919. (A.P.F.S.I.).

Uno de los conciertos que dio en Albacete, motivó que un aficionado al violín, intérprete en las proyecciones de cine mudo quisiese conocerla. Fueron los dueños de la imprenta Miranda de Sebastián Ruiz, los que intercedieron para presentarle a Luis María, joven perteneciente a la clase media albaceteña.[45] Su padre, don Francisco Javier Sánchez Gómez, fue el autor de los *Apuntes para la historia de Albacete* (1916), y su hermano Joaquín fue un destacado arqueólogo. A pesar de la formación humanística de esta familia, Luis María se inclinó por el estudio botánico, y la afición a la fotografía de los rincones urbanísticos de Albacete. Sus estudios lo llevaron a trabajar en el Instituto Agronómico de Albacete, y como perito agrícola llegó a ser bastante conocido en esta capital, aunque no alcanzó la fama de su padre y hermano, pues estos se habían situado entre las personas más destacadas del ámbito cultural de la ciudad. [46]

[45] Don José Mª Sánchez Ibáñez, hijo de Carmen. Entrevistado entre 1999 a 2005. (F.O.). Posiblemente el impresor y la compositora llegaron a tener amistad, ya que la mayoría de partituras y publicaciones las editó en su imprenta. Sobre este empresario destacó más su grata personalidad y el prestigio de su librería que la calidad de sus impresos. Cfr. SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Antonio: *Historia de la imprenta en Albacete y provincia*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel", de la Excma. Diputación de Albacete. 2009. Págs. 194-200.

[46] Francisco Javier Sánchez Torres trabajaba como Secretario de Gobierno de la Audiencia Territorial de Albacete. Fue el primer historiador local contemporáneo y autor de *Apuntes para la Historia de*

Poco tiempo transcurrió hasta que Carmen Ibáñez y Luis Mª decidieron contraer matrimonio, en una ceremonia que tuvo lugar el día 4 de octubre de 1920. Fruto de este enlace nacieron cuatro hijos, aunque el primero falleció al nacer, en 1921. Los tres hijos restantes se llamaron José María (1922), Javier (1924) y Luis (1927).[47] Desde este momento, Carmen se sintió más vinculada a estas tierras manchegas, y describió a la ciudad de Albacete como la "patria chica de los seres que más amo en el mundo".[48]

Luis Mª tocando el violín. Década de 1920. (A.P.F.S.I.).

Los estudios de Pilar Ramos confirman que el matrimonio español y la maternidad durante esta época supusieron la ruptura de cualquier tipo de interpretación pública. La mentalidad conyugal de estos años radicaba en que la mujer debía atender exclusivamente al marido, obedecerle y darle descendencia.[49] Esto también afectó a Carmen Ibáñez, que tuvo que abandonar las ofertas de recitales públicos que le habían estado ofreciendo hasta el momento. Por tanto, la ejecución pianística se limitó a las

Albacete en 1916. Su hijo, Joaquín Sánchez Jiménez, nació en Albacete en 1891 y falleció en 1962. Ocupó el puesto de director del Museo Arqueológico Provincial de Albacete desde que lo fundó en 1927. Obtuvo varios títulos y galardones por sus trabajos. También fue autor de diversos folletos históricos tan representativos para los albaceteños como *La Cruz de Término del Museo de Albacete* (1926) y *La primitiva Imagen de la Virgen de los Llanos, Patrona de Albacete* (1944).

[47] Cfr. SÁNCHEZ MAURANDI, Antonio: *Historia de Mula…* Vol. 4. Op. Cit. Pág. 3. También está reflejado en el *Libro de matrimonios*, número 23. Registro número 75. Pág. 12 r. (A.P.C.S.J.A.).

[48] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Cancionero de la Provincia de Albacete.* Op. Cit. Prólogo. S.N.

[49] Cfr. RAMOS LÓPEZ, Pilar: *Feminismo...* Op. Cit. Pág. 57. También, vid. RIEGER, Eva: "¿Dolce semplice? El papel de las mujeres en la música", en ECKER, Gisela (ed.): *Estética feminista*. Barcelona: Icaria editorial, S.A. 1986. Págs. 188-196.

paredes de su hogar y comenzó con una nueva labor, que le permitía compaginar con las labores del hogar: la composición. Este tipo de producción musical también era un ejercicio propio de los hombres, aunque su marido no le puso ningún impedimento en este aspecto.[50]

Carmen Ibáñez y su marido Luis Mª Sánchez Jiménez. Fotografía de la década de 1920. (A.P.F.S.I.).

Hacer su vida en un lugar distinto a su origen, no implicó el olvido de sus paisanos, ya que mantuvo el contacto con importantes familias de la ciudad como demuestran algunas cartas conservadas en el Archivo Municipal o en archivos privados de Mula. Algunos ejemplos lo formaban las familias Perea; Martínez Soto; Sor María de los Ángeles Ruiz Gómez; los directores de la Banda de Música, don Juan del Baño Bastida y Antonio Rodríguez; y otros más.[51] También se tiene constancia del trato con los representantes de las hermandades del "Divino Niño Jesús de Mula" y "Nuestra Señora del Carmen", debido a los encargos compositivos que estos le pidieron a la

[50] Hubo muchas intérpretes contemporáneas a Carmen Ibáñez que tuvieron el mismo problema. Por poner un ejemplo representativo citamos a Rosa García Ascot (1906-2002), quien casi abandonó la composición tras el matrimonio, a pesar de que su marido, Jesús del Bal y Gay (1905-1993), era compositor y musicólogo. Cfr. PALACIOS, María: "Música y género en la España de principios del siglo XX (desde 1900 hasta la posguerra y el exilio)", en *Compositoras españolas…* Op. Cit. Págs. 75-89.

[51] Como ejemplo, podemos citar el telegrama mandado a su padrino, don Juan Antonio Perea, el 3 de marzo de 1922, para darle el pésame por el fallecimiento de "mama". El hecho de denominar de esta forma a la madre del señor Perea muestra el íntimo sentimiento afectivo y familiar que tenía hacia ellos. (A.P.M.).

artista. Incluso, los periódicos locales siempre citaban su llegada al municipio. Durante los momentos que estaba en Mula junto a su familia, tenía la oportunidad de tocar sus propias composiciones ante el público muleño, como más tarde se comentará.

En esta época se acrecentaron los intereses educativos y musicales españoles. Un ejemplo de ello fue el caso de la enseñanza musical en Murcia. Los directores de los Grupos Escolares y las personas ilustradas de esta ciudad solicitaron continuamente implantar el canto escolar sirviéndose del canto regional murciano, ya que observaban que se iba perdiendo por falta de cultivo, y pensaron que una forma de evitar el olvido popular era inculcándolo desde la niñez. Sin embargo, los profesores especiales de música de estas escuelas no estaban preparados para ello. La solicitud de estos grupos se hizo efectiva y se acordó la implantación en la Normal de Maestros de esta provincia del canto regional murciano dentro de las enseñanzas de canto escolar, cuya designación se haría mediante concurso para un especialista que ya hubiese trabajado en esta materia.[52] El elegido fue Emilio Ramírez Valiente, profesor de la Escuela Normal de Albacete desde 1916 y perteneciente al mismo Rectorado. En su defensa, presentó para tal efecto varias publicaciones y composiciones inspiradas en la música popular murciana. Aunque fue nombrado en 1921, no se confirmó su plaza hasta julio del año siguiente.[53] A pesar de contar esta capital con un profesor que pudiese enseñar la música folclórica de este lugar, se cambió repentinamente de opinión. El turno de palabra recayó en la propia Escuela Normal que revocó la decisión adoptada y denunció el excesivo gasto que conllevaba, alegando que ellos no habían solicitado la implantación de estas enseñanzas. Por unanimidad votaron su supresión, al no estar dentro de su plan de estudios y debido a que el canto coral ya estaba en funcionamiento con su correspondiente profesor. Igualmente, Ramírez solicitó desempeñar esta plaza en la Escuela Normal de Maestras, pero tuvo la negativa de su directora. Ante esta decisión, y por Orden Real, se suprimió esta especialidad. Tras apenas un año y medio ejerciendo estas clases, el perjudicado reclamó el haber conseguido este puesto, que salió a concurso, pues un posible cambio le supondría una sanción en la Escuela de Albacete. Para solucionar este problema tuvo que intervenir el político Emilio Díez de Revenga, quien envió una carta al diputado de Madrid, el Señor Conde de Vallellano, para que

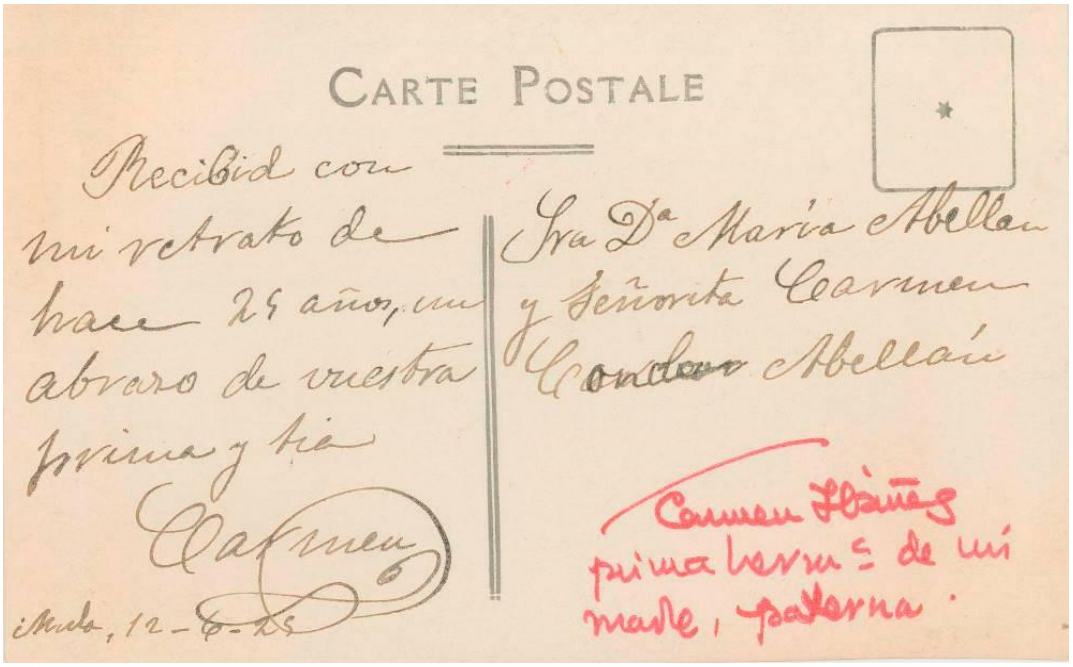
[52] R.O. de 4 de junio de 1921 y *Gaceta de Madrid*. 14-VI-1921. N.º 195.
[53] Ibídem.

mediante su intercesión pudiese solucionar la situación de este. Circunstancialmente, había fallecido el profesor de música de la Escuela de Maestros de Sevilla, y la solución vino con la supresión de su antigua plaza y la ocupación de una nueva en la ciudad andaluza.[54] Esto supuso que la plaza albaceteña quedase nuevamente desierta y se anunció una nueva en febrero de 1923.[55] El Rey la declaró amortizada y dispuso que se encargase de ella la profesora que impartía la misma asignatura en la otra Escuela Normal. La Dirección General de Primera Enseñanza dispuso que fuese Carmen Ibáñez la encargada de esta cátedra en la otra Escuela Normal de Albacete con "el sueldo anual de cuatro mil pesetas y quinientas pesetas más por el quinquenio que disfruta por R.O. de once de marzo de 1923." [56] Este fue el motivo que produjo que se le acumulase la plaza y se le amortizase hasta su muerte. Hay que recordar que Emilio Ramírez impartió clases en la Academia Fernández Caballero junto a Pedro Muñoz Pedrera, y conoció las aptitudes para la música de Carmen Ibáñez desde que era niña.[57] Este desplazamiento no le supuso un impedimento, ya que las dos escuelas, de maestros y maestras, se construyeron juntas, en la calle Carlos IV. [58] Por tanto, fue la única mujer de la Normal de Maestros que trabajó junto a sus doce compañeros y, a pesar de conocerlos previamente, gracias a las veladas musicales que se venían realizando en este lugar desde 1917, no tuvo que ser tarea fácil para ella.[59]

La escritora Carmen Conde Abellán era prima segunda de Carmen Ibáñez Ibáñez. Esta cartagenera realizó varios viajes a Albacete para recoger algunos premios y visitar a su familia manchega. El día 25 de septiembre de 1925 presentó una pequeña obra literaria en los Juegos Florales que organizó la Asamblea Local de la Cruz Roja. Tras una selección consiguió el primer premio que recogió en el Teatro Circo de Albacete. El mismo galardón lo volvió a conseguir un año más tarde en la misma ciudad y bajo patrocinio del mismo organismo.[60]

---

[54] Cfr. *Expediente de Emilio Ramírez Valiente*. Sig. (5). 118. Leg. 21904. (AGA).
[55] Orden de 2-II-1923 y *Gaceta de Madrid.* 17-II-1923. N.º48.
[56] Cfr. Escuela Normal de Albacete (1915/ 21/1923). Fechada el 20-III-1923. 7-B-5, N.º1. (A.G.U.M.).
[57] Cfr. GARCÍA SECO, José Andrés: "Ramírez Valiente, Emilio", en *Gran Enciclopedia de la Región de Murcia*. Op. Cit. Vol. 7. Pág. 221.
[58] Cfr. LOZANO, José María: *Memoria de la Escuela Normal de Albacete (1919-1930).* Albacete: Imprenta Miranda y Librería de Sebastián Ruiz. 1930. Págs. 4, 50 y 51.
[59] Cfr. LOZANO, José María: *Memoria de la Escuela Normal de Albacete (1919-1930).* Albacete: Imprenta Miranda y Librería de Sebastián Ruiz. 1930. Pág. 29.
[60] Cfr. FERRIS, José Luis: *Carmen Conde…* Op. Cit. Págs. 203 y 214.



Postal de Mª Carmen Ibáñez Abellán dirigida a su prima María Abellán y su hija Carmen Conde Abellán. Mula, 12-VI-1925. (P.C.C.A.O).

Los contactos familiares de Carmen Conde continuaron, y en 1927 quiso tener un detalle con su tía Carmen Ibáñez Abellán y le dedicó un artículo en el periódico *Cartagena Nueva* bajo el título de *Paisaje Muleño*. Las descripciones realizadas indican el conocimiento de esta tierra a través de las visitas realizadas:

> Las mañanas se cuajan como almendros en el pueblo…las tardes se abren como granadas. Las noches se cierran en circunferencias negras.
>
> Las cuestas, blancas como brazos de mujer blanca, se desperezan caminos de los montes en fruto. En las calles, delgadas y sinuosas, el eco parece una corneta.
>
> La huerta, brazos y piernas en cruz, duerme a la paz de sus árboles repletos.
>
> Envío: A mi tía, Carmen Ibáñez, devotamente.
> Carmen Conde Abellán.
> Cartagena, 1927. [61]

Los viajes a esta ciudad murciana continuaron, aunque por estos días pesaba más la prescripción médica que la visita familiar. Un año más tarde cayó enferma por el agotamiento derivado de sus tareas como constructora naval y por sus continuos escritos literarios. Por eso su madre, doña Mari Paz, la acompañó a la casa de campo que poseía su pariente en Mula, para que pudiera evadirse en la naturaleza. Efectivamente, su

[61] Cfr. *Cartagena Nueva*. 16-IX-1927. N.º 962. Pág.1. (A.M.C).

familia muleña poesía una huerta con todo tipo de árboles frutales cuya contemplación actuó favorablemente en su recuperación. Durante un tiempo estuvo viviendo entre el campo y la ciudad, y quiso estar en este lugar hasta que llegase a Mula su prima Carmen coincidiendo con las vacaciones de verano. Mientras, aprovechó su tiempo para cartearse con la poetisa Ernestina de Champourcín. En uno de sus escritos habla sobre sus relaciones familiares y expresa sus sentimientos:

> Vivo en una vieja casona, en una calle más vieja, entre mis parientes, de aquí, unos días. Espero a una prima mía, compositora musical, que también llamamos Carmen. ¡No sé si tendré paciencia para resistir este pueblo mucho tiempo! En confianza. [62]

En esta localidad vivió durante un largo periodo. Sin embargo, su conciencia y recuerdos no descansaron, ya que a este domicilio llegaba la correspondencia de su novio Antonio Oliver.[63]

El cansancio acumulado repercutió en sus estudios. Sus calificaciones en la Escuela de Magisterio de Murcia no fueron, precisamente, excelentes, y la cuesta se hizo cada vez más dura, añadiendo a estos problemas los condicionantes del trabajo. Estas circunstancias fueron conocidas por Carmen Ibáñez, que convenció a su prima para que hiciese un cambio de expediente a Albacete, para así, tener el gusto de "darle el título personalmente". Además, la Escuela Normal albaceteña se había ampliado ese mismo año, ocupando un ala en el mismo edificio que se levantó dos años antes para los maestros en la calle Dionisio Guardiola. Así lo hizo Carmen Conde, que se inscribió en la nueva escuela el 14 de diciembre de 1929 para cursar las pocas asignaturas que le faltaban para finalizar los estudios, alojándose en la casa de su familiar durante este breve periodo. [64]

---

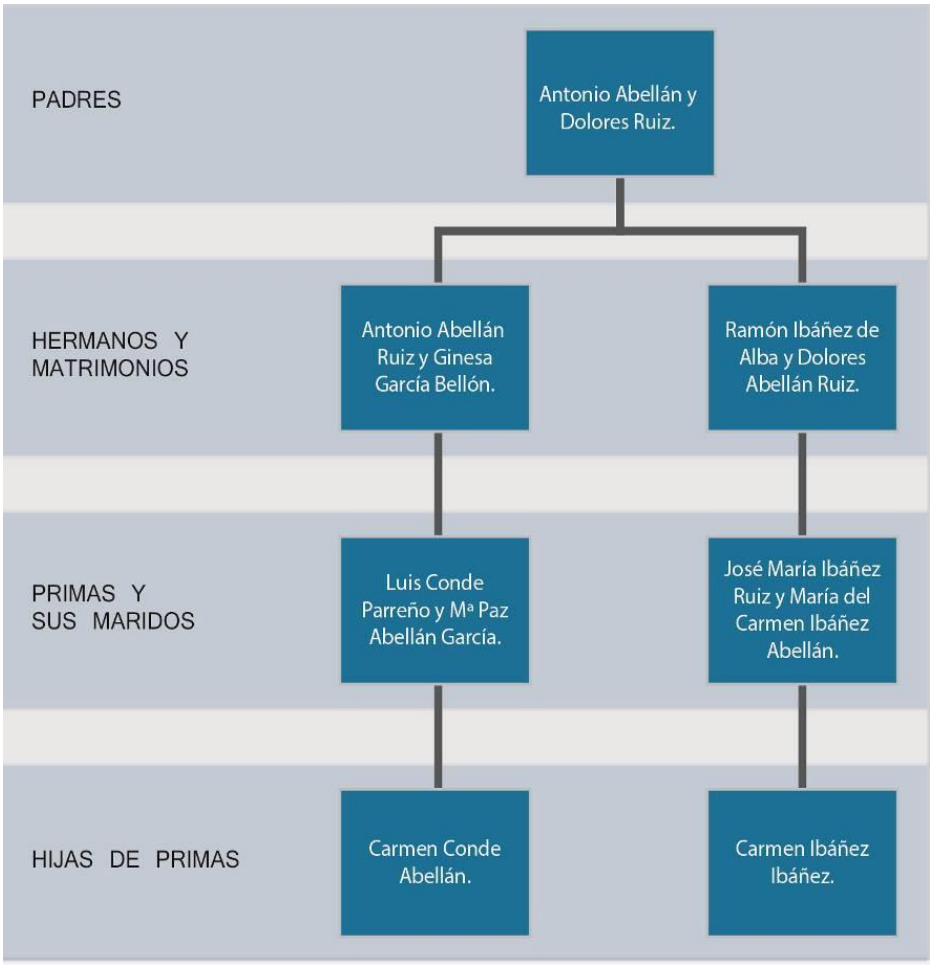
[62] Cfr. Carta de Carmen Conde a Ernestina de Champourcín. 28-VI-1928. Código de referencia: 004-00335. (P.C.C.A.O.).

[63] Cfr. FERRIS, José Luis: *Carmen Conde…*Op. Cit. Pág. 271.

[64] Ibídem. La información la tomamos de este autor, ya que no se ha podido consultar su expediente personal de final de carrera, al no encontrarse clasificado y ordenado en la actualidad. También, vid. RISUEÑO JURADO, Virginia: "La formación del magisterio en Castilla-La Mancha (1914-1975)", en DEL POZO ANDRÉS, María del Mar (Coord.): *La educación en Castilla-La Mancha…* Op. Cit. Págs. 87-88.

CUADRO 5

ÁRBOL GENEALÓGICO DE LA FAMILIA ABELLÁN



[65]

[65] Ibídem. Págs. 34 y 35. Cfr. SÁNCHEZ MAURANDI, Antonio: *Familias de Mula*. Op. Cit. Pág. 809. Como se puede ver en este árbol genealógico Carmen Ibáñez y Carmen Conde eran hijas de primas, lo que se conoce como "primas segundas".

3.2. METODOLOGÍA DIDÁCTICA EN LA ESCUELA NORMAL DE ALBACETE

La Escuela Normal de Maestros de Albacete acogió alumnos desde 1842. Entre las disciplinas impartidas, la música no tuvo cabida hasta el curso de 1866-67, cuando se creó una asignatura común de "Música vocal" para el tercer curso de carrera. La incorporación de esta nueva materia fue respaldada por la Universidad de Valencia y contó con subvención municipal para la compra de material didáctico. Sin embargo, la docencia de esta materia finalizó dos cursos más tarde ante la falta de presupuesto.[66] La formación musical en estos centros no surgió con la finalidad del estudio en sí misma, sino para servir como medio a otras materias. Efectivamente, se llegó a pensar que una buena forma de enseñar a los niños otras asignaturas era cantando sus contenidos, aunque con el tiempo, los profesores de música observaron que la educación musical podría tener otros fines. [67]

A finales del siglo XIX, el profesorado en general seguía empleando la instrucción de conocimientos, pero, gracias a los avances de la psicología y en la importancia dada a la formación académica, se dieron los primeros pasos en la metodología educativa. Incluso comenzaron a realizarse actividades en las que primaba la participación de los alumnos. A pesar de todo, la formación de las Escuelas Normales españolas, como la albaceteña, dejaba mucho que desear. En cierta forma, se puede explicar este factor debido a que el Estado seguía sin valorar el magisterio, y los maestros acababan sus estudios con una formación ligeramente superior a la que ellos mismos impartían en sus propios colegios. Este hecho variaba en las personas que se habían formado en los conservatorios, quienes tenían bastante nivel musical, aunque no dominaban el plano didáctico.

Desde las escuelas normales se buscó un cambio en la metodología didáctica, a través de la investigación pedagógica. A la vez, se quisieron investigar y poner en

---

[66] Cfr. BELMONTE ROMERO, Francisco: *La escuela normal de maestros de Albacete, 1842-1900*. Albacete: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel». 2010. Págs. 246-247.

[67] Un ejemplo lo encontramos en GUAL Y VERNET, José Ignacio: *Enseñanza musical. Gramática, compuesto para ser cantado en las escuelas de instrucción primaria y normal.* Tarragona: Imprenta de Cugat y Sugrañes. 1880.

práctica las nuevas corrientes educativas extranjeras que llegaban, como Froebel, Decroly, Montessori y Pestalozzi. Para ello fue fundamental la *Revista de Pedagogía* que apareció en Guadalajara, en 1922. Esta constituía la primera y única revista española hasta ese momento que pretendía difundir las nuevas corrientes pedagógicas, didácticas nacionales y extranjeras, los novedosos sistemas metodológicos, así como los problemas de la enseñanza en la época. Entre sus principales pedagogos citamos a Claparede, Decroly y Lombardo-Radice, algunos de los cuales fueron nombrados posteriormente en futuras publicaciones educativas de Carmen Ibáñez. También este boletín pretendía darle un aspecto novedoso a las escuelas normales, y, como veremos más adelante, reflejó las actividades del profesorado albaceteño y sirvió para que este pudiese aprender las metodologías de otros compañeros.[68] Por otro lado, fueron relevantes las reivindicaciones del director de la escuela, don Lorenzo Luziriaga, que hizo hincapié en la formación pedagógica del profesorado y en que estos centros tuviesen un carácter más universitario.[69]

La principal influencia pedagógica de Carmen Ibáñez vino de la mano de don Joaquín Salvador Artiga. Como habíamos comentado anteriormente, este dio diferentes conferencias pedagógicas, muchas de las cuales se publicaron, como es el caso de *Canción de amor*.[70] En este folleto trató de defender la actitud inquieta de los niños, propia de su edad y cómo eran tratados injustamente por sus educadores. Pensaba que los adultos debían participar activamente en la educación del niño, y que se debía emplear el juego como un elemento para el estudio del niño y su crecimiento personal e intelectual. Argumentó que los maestros de la escuela de su tiempo no amaban a los niños, y si no poseían este sentimiento, no deberían haber escogido esta profesión. Por

[68] Cfr. DIEZ TORRE, Alejandro Ramón, DEL POZO ANDRÉS, Mª del Mar y SEGURA REDONDO, Manuel: "La Revista de Escuelas Normales. Una publicación de regeneración normalista nacida en Guadalajara (1923-1936)". *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*. N.º 1988. Págs. 10-25.

[69] Cfr. DELGADO CRIADO, Buenaventura: "La educación en la España contemporánea (1789-1975)", en *Historia de la educación en España y América*. Op. Cit. Págs. 529, 685-687.

[70] Cfr. SALVADOR ARTIGA, Joaquín: *Canción de amor*. Albacete: Imprenta Miranda de Sebastián Ruiz. 1918. Se realizó para una "conferencia pedagógica" en el Teatro Circo de Albacete, el 14 de septiembre de 1918. También hizo otros libros que pudieron influir en la pedagogía de Carmen Ibáñez, como fueron: *Instrucción y educación de un soldado* (S.L y S.A.); *Medidas para fomentar la asistencia de los niños a las escuelas y la afición a la lectura en las poblaciones rurales*. Albacete: Imprenta y Librería Eduardo Miranda. 1910; *Para todos. La moral republicana*. Alicante: Imprenta Lucemtum. 1931; y *La senda. Consejos a un maestro nacional*. Gerona: Dalmau Carles, Pla, S.A. G. 1922. Los ejemplares de estos libros se encuentra en el *Expediente personal de Joaquín Salvador Artiga*. Sección de educación (5). 1.19. Caja 31. Leg. 20260. (AGA).

tanto, animó a los maestros y maestras a que modificasen su actitud. Utilizó la figura de Pestalozzi, como ejemplo a seguir y por ser el "fundador de la nueva escuela popular", tratando acertadamente a los niños.[71] Sobre este pedagogo, también habló don Juan Bautista Llorca Martínez, profesor de Ciencias Naturales de la Escuela Normal de Maestros, quien, en abril de 1918 pronunció una conferencia con el nombre de "la pedagogía de Pestalozzi". En dicha ponencia participó Carmen Ibáñez amenizando sus tradicionales veladas musicales al piano.[72] Cuatro años más tarde, Salvador Artiga publicó *La senda. Consejos a un maestro nacional*. El capítulo XII lo dedicó a la "educación artística", y se centró en la importancia que tenía la enseñanza de la música y la plástica. El capítulo XIV lo llamó "Cómo debe enseñarse", y en él volvió a citar a Pestalozzi y su pensamiento sobre la asignatura de Música: "Ya decía Pestalozzi que el niño debe aprender a cantar antes de conocer los signos musicales, puesto que también aprenden a hablar sin leer". Todas estas charlas y ediciones escritas tuvieron que calar en la pedagogía personal de Carmen Ibáñez.[73]

Don Joaquín Salvador Artiga. *Escolar Albacetense*. Semanario de Instrucción Pública. Albacete. 14-X-1918. Año XII. N.º 454. Pág. 7. Carpeta de publicaciones periódicas (AHPAB).

[71] Ídem. Págs. 11, 21, 22, 29 y 30. Johann Heinrich Pestalozzi nació en Zurich en 1746 y murió en 1827. Se le consideró el padre de la educación especial para niños con dificultades sociales y el que rompió con la imposición de conocimientos. Sus principales obras son *Gertrudis enseña a sus hijos* (1801) y *El ABC de la visión intuitiva* (1807). La importancia que tuvo este autor para la Escuela Normal de Maestros de Albacete hizo que su biblioteca tuviese su nombre. Cfr. "El perfeccionamiento del profesorado" en VV.AA.: *Enciclopedia de Castilla-La Mancha. Cultura*. Vol. VIII. Madrid: Edicsa 92. 1999. Pág. 80.

[72] Cfr. LOZANO, José María y ALBRICIAS, Franklin: *Memoria de la Escuela Normal de Albacete (1917-1918)*. Op. Cit. Pág. 32.

[73] Cfr. SALVADOR ARTIGA, Joaquín: *La senda. Consejos a un maestro nacional*. Op. Cit. Págs. 105-161.

La autora recogió los frutos de este pensador sobre la educación del niño, pero fue más allá al intentar demostrar que la asignatura de música era relevante para este fin. Podemos observar su punto de vista en su concepción de la música:

> "No solamente es arte de placer y agradables sensaciones, sino un poderoso medio de expresión"... "tiene el fin noble e ideal, no solamente de distraer agradablemente nuestro oído, sino de despertar en nuestra alma las emociones y sentimientos más diversos".[74]

También pensó que su carácter moralizador podía guiar positivamente a las personas en sus sentimientos y conductas, y que incluso daba buen resultado en otras asignaturas, por lo que se debía empezar desde la niñez aprovechando el gusto innato que se tenía hacia la música. En este sentido, el canto era el instrumento idóneo, porque constituía la manifestación musical más cercana a nosotros.[75]

El plan de estudios de 1914, conocido como "Bergamín", era el modelo a seguir cuando empezó a trabajar en Albacete. Esta ley unificó los antiguos títulos elementales o superiores en el de maestros de primera enseñanza, y reguló el acceso a las escuelas normales mediante una prueba. Para obtener una titulación se debían superar las materias, que se dividían en cuatro cursos, siendo los dos primeros teóricos y los dos últimos una combinación entre lo conceptual y la práctica pedagógica, formando un programa que constituía una especie de Bachillerato Superior, en el que tenían cabida algunas materias de ámbito especial, como la música.[76] Además, aparte de las clases teóricas, los alumnos debían hacer prácticas de lo aprendido en las escuelas anejas a la escuela normal, como si se tratase de otra asignatura. Ibáñez tuvo que hacer su propio programa acorde a esta ley y a lo que se enseñaba en el Real Conservatorio Nacional de música y Declamación de Madrid.[77] Todos estos conceptos educativos ya fueron definidos en la *Memoria*, que elaboró durante su oposición. Ella pudo haber seguido el programa que dejó impreso Emilia Martínez-Rex, su antecesora en la Escuela Normal de Maestras u otro manual, pero prefirió hacer los suyos propios y plantearse su

---

[74] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Metodología. Enseñanza de la Música en las Escuelas Primarias,* subtitulado *Apuntes Sobre Música.* Albacete: Imprenta de Miranda de Sebastián Ruiz. 1926. Pág.12. Vid. Apéndice documental.

[75] Ibídem. Págs. 22-26.

[76] R.D de 30 de agosto de 1914, y publicado en *Gaceta de Madrid* el 2 de septiembre. N.º 245.

[77] R.O. de 15 de noviembre de 1910, y publicado en *Gaceta de Madrid* el 8 de diciembre. N.º 342. Pág. 570.

publicación, al igual que habían hecho otros profesores.[78] Una vez establecidos sus contenidos definitivos, estos debían ser aprobados por el claustro de profesores.[79] Durante estos primeros años de trabajo se sirvió de la experiencia para crear su propio manual y guía de estudio para sus alumnos. Este aspecto no era novedoso en la época, ya que existieron otros que eran usados por el profesorado y que, posteriormente, se vendieron por toda España.[80]

En cuanto a su imagen como profesora, se definió como persona severa y de carácter difícil. A pesar de su pequeña estatura imponía bastante a sus educandos. Este aspecto fue descrito por su alumno Rodríguez de la Torre al decir que su impronta era debida a su exigencia, pero detrás de esta careta existía una persona "dulce, comprensiva, paciente y bondadosa", ofreciendo ejemplos que así lo argumentaban.[81] Efectivamente, esta imagen era la requerida según los tratados de personalidad docente desde el siglo XIX.[82] Prueba de ello la encontramos en numerosas actas de la Escuela Normal de Maestros, donde manifestó al director su descontento hacia muchos alumnos por el bajo rendimiento que tenían muchos de ellos al faltar a clase, o por la poca base musical con la que llegaban a esta institución.[83]

---

[78] Encontramos manuales de considerable antigüedad dirigidas a la enseñanza de la música en la Escuela Normal de Teruel, como VICENTE Y MONZÓN, Pedro Pablo: *Exposición de la teoría del solfeo*. Teruel: Imprenta y librería de D. Pedro Pablo Vicente. 1861.

[79] Su programa o guía podría estar en los almacenes de la Universidad de Castilla-La Mancha, procedentes de la antigua Escuela de Magisterio de Albacete, pero no se ha podido consultar porque se encuentra sin catalogar. Sobre las pautas a seguir para la aprobación de su programa de exámenes Cfr. R.O. de 18 de febrero de 1915, y publicado en *Gaceta de Madrid* de 23 de febrero. N.º 54. En cuanto a la importancia musical de esta profesora vid: SÁNCHEZ HUEDO, Olga: "Emilia Martínez- Rex Capellán y Juana Coca Díaz: dos mujeres relevantes en el ámbito musical", en *La actividad artístico-musical en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel" de la Excma. Diputación de Albacete. 2004. Págs. 170-171.

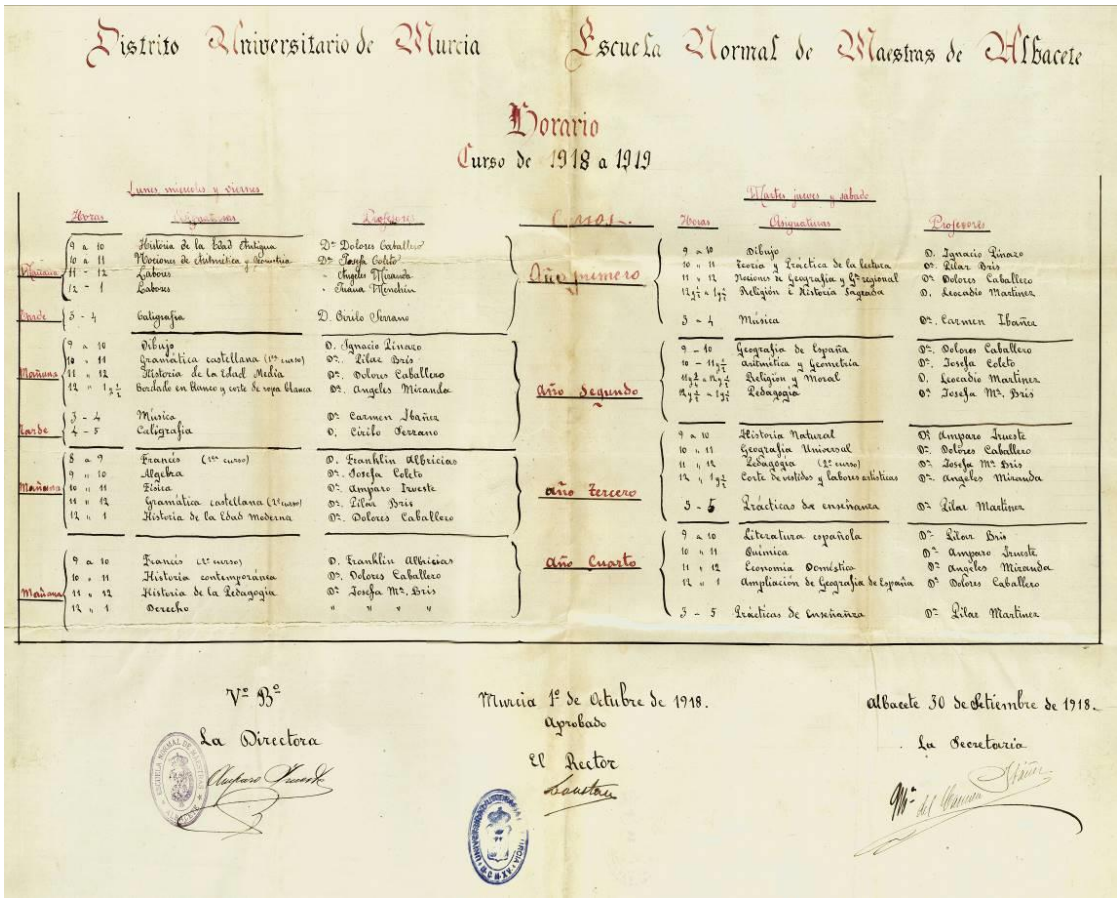
[80] Durante los años en los que desempeñó su cargo docente hasta su jubilación se publicaron diversas órdenes sobre los programas, cuestionarios de las asignaturas, normas de acceso, organización de los Centros, etc.

[81] Cfr. RODRÍGUEZ DE LA TORRE, Fernando: *Recuerdos…* Op. Cit. Pág. 148. Otro alumno suyo, el compositor don Miguel Pascual Campos, nos ha dado su opinión personal sobre su forma de ser. Se examinó con ella como alumno libre en sus estudios de la Escuela Normal de Maestros de Albacete, en los años 50. Argumenta que le resultó una persona "agradable y correcta" durante el examen libre. Según afirma, tras el ejercicio de tonalidades le contestó que "así daba gusto trabajar". Tras estas palabras este músico nos trasmitió su sensación momentánea en el que parte del carácter de esta profesora se correspondía a la poca preparación e interés que mostraban los alumnos que se presentaban a estas pruebas, y la poca importancia que le daban a esta asignatura en las clases. Don Miguel Pascual Campos. Entrevistado el 2 de octubre de 2013. (F.O.).

[82] Cfr. BELMONTE ROMERO, Francisco: *La escuela normal de maestros de Albacete, 1842-1900*. Op. Cit. Págs. 295.

[83] Cfr. *Actas del Claustro de la Escuela de Magisterio de Albacete*. Cursos de 1930 a 1933. 13-XI-1930. Pág. 5 r. (A.G.U.C.M).

En el desarrollo de sus clases, contaba con un horario muy diverso, que constaba de tres horas semanales para cada uno de los dos primeros cursos de la escuela normal, y estas sesiones se repartían de lunes a sábados, en jornada de mañana o tarde.[84]



Distrito Universitario de Murcia — Escuela Normal de Maestras de Albacete

Horario

Curso de 1918 a 1919

Lunes miércoles y viernes

Horas	Asignaturas	Profesores	Curso
Mañana 9 a 10	Historia de la Edad Antigua	D.ª Dolores Caballero	Año primero
10 a 11	Nociones de Aritmética y Geometría	D.ª Josefa Coleto	
11 - 12	Labores	- Angeles Miranda	
12 - 1	Labores	- Luisa Menchén	
Tarde 3 - 4	Caligrafía	D. Cirilo Serrano	
Mañana 9 a 10	Dibujo	D. Ignacio Linaco	Año segundo
10 " 11	Gramática castellana (1.er curso)	D.ª Lilar Bris	
11 " 12	Historia de la Edad Media	D.ª Dolores Caballero	
12 " 1 1/2	Bordado en blanco y corte de ropa blanca	D.ª Angeles Miranda	
Tarde 3 - 4	Música	D.ª Carmen Ibañez	
4 - 5	Caligrafía	D. Cirilo Serrano	
Mañana 8 a 9	Francés (1.er curso)	D. Franklin Albricias	Año tercero
9 " 10	Algebra	D.ª Josefa Coleto	
10 " 11	Física	D.ª Amparo Iruete	
11 " 12	Gramática castellana (1.er curso)	D.ª Lilar Bris	
12 " 1	Historia de la Edad Moderna	D.ª Dolores Caballero	
Mañana 9 a 10	Francés (1.er curso)	D. Franklin Albricias	Año cuarto
10 " 11	Historia contemporánea	D.ª Dolores Caballero	
11 " 12	Historia de la Pedagogía	D.ª Josefa M.ª Bris	
12 " 1	Derecho	" " " "	

Martes jueves y sabado

Horas	Asignaturas	Profesores
9 a 10	Dibujo	D. Ignacio Linaco
10 " 11	Teoría y Práctica de la lectura	D.ª Lilar Bris
11 " 12	Nociones de Geografía y Hª regional	D.ª Dolores Caballero
12 1/2 a 1 1/2	Religión é Historia Sagrada	D. Leocadio Martinez
3 - 4	Música	D.ª Carmen Ibañez
9 - 10	Geografía de España	D.ª Dolores Caballero
10 - 11 1/2	Aritmética y Geometría	D.ª Josefa Coleto
11 1/2 a 12 1/2	Religión y Moral	D. Leocadio Martinez
12 1/2 - 1 1/2	Pedagogía	D.ª Josefa M.ª Bris
9 a 10	Historia Natural	D.ª Amparo Iruete
10 " 11	Geografía Universal	D.ª Dolores Caballero
11 " 12	Pedagogía (2.º curso)	D.ª Josefa M.ª Bris
12 " 1 1/2	Corte de vestidos y labores artísticas	D.ª Angeles Miranda
3 - 5	Prácticas de enseñanza	D.ª Lilar Martinez
9 a 10	Literatura española	D.ª Lilar Bris
10 " 11	Química	D.ª Amparo Iruete
11 " 12	Economía Doméstica	D.ª Angeles Miranda
12 " 1	Ampliación de Geografía de España	D.ª Dolores Caballero
3 - 5	Prácticas de Enseñanza	D.ª Lilar Martinez

V.º B.º
La Directora

Murcia 1.º de Octubre de 1918.
Aprobado
El Rector

Albacete 30 de Setiembre de 1918.
La Secretaria

Cfr. *Horario de las profesoras de la Escuela Normal de Maestras de Albacete*. *Cursos 1917 a 1919.* (A.G.U.M.).

Tras la dictadura de 1923, tuvo que adaptarse a los nuevos géneros musicales, que se podían dividir en tres tipos:

1º *Religioso*. Defendió este repertorio porque pensaba que era posible adoctrinar en la fe a través de la música.

2º *Patriótico*. El aspecto sociológico musical del momento le daba bastante importancia a la música española. También fue muy importante la cultura nacionalista que adoptó desde sus estudios en el Conservatorio madrileño y quiso que se trasmitiese a la sociedad contemporánea.

[84] Cfr. *Cuadro de horarios de maestros (Albacete) 1915/16-1919/20.* Sig. 7-C-10. (U.G.U.M.).

3º *Popular*. Este apartado estaba ligado al anterior. Aunque mostró la música de toda la geografía española, pretendió que los maestros viesen la importancia de recuperar del olvido la música popular manchega, y que la transmitiesen a sus educandos para que amasen y conservasen la música de su alrededor. También fue este tipo de música la que más le interesó y cultivó en sus clases, dada su idoneidad educativa por su sencillez y cercanía. Para ello empleó los cancioneros españoles de "Hilario Goyonechea Iturria", "Fermín Irigaray", "Felipe Pedrell", "José Martínez Tornel", "Ramón Sáez de Adana", "Germán Dafauce", "Manuel Villar Jiménez" y "José Inzenga Castellanos".[85]

Según Fernando Rodríguez de la Torre, enseñó las canciones de estos libros con un carácter severo y a la misma vez bondadoso. Para ello solo hacía falta "un encerado con pautas, hojas impresas y manuscritas, el diapasón, un piano y un maestro enamoradísimo y entusiasta de la Música".[86] Respecto al procedimiento didáctico que empleó dentro del aula, siguió el propio de la época: la clase magistral, mientras que en la parte práctica se cantaban lecciones de solfeo "a capella" o acompañadas al piano, dividido en grupos individuales o en conjunto coral. Posteriormente, todos los conocimientos adquiridos se debían poner en práctica en las anejas, aspecto que era evaluado en tercer y cuarto curso. Así, las futuras maestras aprendían canciones y, posteriormente, las enseñaban a las niñas a través de la imitación. Por tanto, las aprendices empleaban en los colegios el mismo procedimiento de enseñanza que ellas mismas habían utilizado. Por último, también se enseñaban y evaluaban las exposiciones que se realizaban en las conferencias que organizaba el Centro, la presentación de trabajos y memorias finales.

[85] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Cancionero*...Op. Cit. Prólogo de la autora. Pág. XI.
[86] Cfr. RODRÍGUEZ DE LA TORRE, Fernando: *Recuerdos*… Op. Cit. Págs. 48 y 148.

Carmen Ibáñez Ibáñez. Fotografía realizada en Albacete en la década de 1920. (A.P.F.S.I.).

En 1923 el anterior profesor de música de la Escuela de Maestros, Emilio Ramírez, se trasladó a Sevilla al no hacerse efectiva su plaza en Murcia. Como ya se ha comentado anteriormente, este intentó implantar los cantos murcianos como enseñanza en la Escuela de Maestros de Murcia. Carmen Ibáñez tuvo que ser consciente de las intenciones didácticas de su compañero, y compartió con él la necesidad de enseñar los cantos populares de cada lugar para que no fuesen olvidados, aprovechando las ventajas de las escuelas de cada población. Una vez que ella ocupó la plaza de Emilio Ramírez se propuso llevar a cabo el mismo planteamiento que pocos meses antes este había realizado en Murcia. Para ello, presentó una serie de puntos en el claustro de profesores de la Escuela Normal de Albacete, celebrado el 21 de marzo de 1923:

1. *Implantar la enseñanza de la Música y de la rítmica en la Escuela Graduada, aneja a la Normal.*

Con este punto pretendió que en esta escuela tuviese cabida esta "asignatura especial" y que estuviese a la misma altura que las otras, especialmente por la importancia que otorgaba al estudio de esta materia.

2. *Ampliar las clases de Música en la Escuela Normal.*

Debido a que la *Gaceta de Madrid* de 30 de enero anunciaba las asignaturas que formaba cada curso y la asignatura de Música seguía impartiéndose solamente en dos de estos. A la mayoría de los profesores especiales de Música les resultaba insuficiente esta temporización y opinaban que, al ser una materia práctica, no implicaría agotamiento mental para los alumnos.[87] Ella quiso aumentar el número de clases de música en el tercer curso porque tenía más contenido práctico que otras materias. También consideraba que los maestros no enseñaban bien esta asignatura, porque cuando empezaban a trabajar eran conscientes de que habían olvidado lo que aprendieron durante los primeros cursos.

3. *Divulgar los cantos infantiles y regionales en la Escuela Normal y las Graduadas anejas a esta.*

Aunque por ley se debían enseñar los cantos folclóricos, consideró que era importante que los alumnos conociesen también la música tradicional de su tierra, en todas sus variedades.

4. *Todos estos puntos se tenían que llevar a cabo de forma gratuita.*

El Claustro aprobó estas propuestas y acordó solicitar a la Dirección General de Enseñanza su admisión, hecho que se convirtió en realidad a los pocos días. Ella consiguió en Albacete, los objetivos que Emilio Ramírez había querido para Murcia y supuso un adelanto educativo como pocas escuelas normales tuvieron durante aquellos años.[88] No obstante, muchos de estos logros se truncaron con el R.O., de 18 de mayo, impuesto tras el golpe de estado de Primo de Rivera.

---

[87] R.O. de 15 de diciembre de 1922 y publicado en *Gaceta de Madrid*, el 30 de enero de 1923. N.º 30. Pág. 380. Un ejemplo contemporáneo de este sentimiento, ante el desprestigio que se tenía hacia esta asignatura, lo tenemos en un profesor de la Escuela Normal de Ávila. SAGARNA, Cecilio: *Ensayos de memora. Acerca de la importancia de la música en la educación estética y necesidad de intensificar el estudio de dicha asignatura en las escuelas normales*. Ávila: Tip. y enc. De Senén Martín. 1923.

[88] Cfr. Copia del Acta del Claustro de la Escuela Normal de Maestras de Albacete, celebrada el 21 de marzo de 1923. (A.P.F.S.I.). Cfr. "Escuela Normal de Albacete (1915/ 21/1923)". 7-B-5, N.º 270. Sección de Educación. (A.G.U.M.). Sobre los inicios de la canción regional, infantiles y música rítmica durante

Carmen Ibáñez en su casa, junto a sus compañeros y alumnos. Año 1924 y 1925, respectivamente. (A.P.F.S.I.).

A principio del siglo XX creció el número de publicaciones de carácter científico en Albacete. Las escuelas normales de esta ciudad también se quisieron sumar a este impulso editorial publicando sus programas educativos, memorias, conferencias, etc., las cuales tenían la intención de erradicar la falta de formación del profesorado. Un ejemplo de ello aparece en los folletos pedagógicos realizados por Joaquín Salvador Artiga, quien defendía la importancia del docente comparándolo con el "artista", capaz de resolver cualquier problema.[89] Carmen Ibáñez también quiso imitar las acciones de sus compañeros de la Escuela de Maestros, y contribuir en la formación docente, pero dentro de su materia. En efecto, en 1926 escribió su primer libro con el nombre de *Metodología. Enseñanza de la Música en las Escuelas Primarias*, también titulado *Apuntes sobre Música*, y estaba dedicado a su *"amada madre"*.[90] Aunque empezó a hilvanarlo un año antes, no fue hasta el día 3 de febrero de este año cuando comenzó a anunciar su novedoso libro en la prensa. Posiblemente, para conseguir su publicación tuvo mucho que ver el contacto que tenía su marido con la imprenta de Sebastián Ruiz, ya que eran pocas las mujeres que conseguían llevar sus borradores a imprenta. Ibáñez

este año. Vid. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Cancionero de la Provincia de Albacete*. Op. Cit. Nota biográfica S.n.

[89] Cfr. SALVADOR ARTIGA, Joaquín: *Un artista*. Albacete: Imprenta Miranda de San Sebastián. 1924.

[90] Es casual que emplee el mismo inicio que la obra de su suegro *Apuntes para la Historia de Albacete*, que hizo diez años antes.

lo concibió como un manual idóneo para la preparación de oposiciones a Primaria y, también, servía como modelo práctico en los propios colegios, ya que tenía todos los apartados necesarios según la legislación del momento, y esta obra moderna llevaba insertadas imágenes entre los párrafos del texto. Esta obra, que podía adquirirse en Albacete o en Murcia era el libro que usaba como referente para su programa educativo y fue "adoptado como texto de las Normales."[91] La publicación, de ciento veintiséis páginas, contenía todos los puntos de su programa educativo y recogía los principales puntos teóricos que enseñó desde 1917. Muchos de los apartados tratados procedían de las conferencias que ella impartió en la escuela normal, tal y como revelan los borradores que realizó para tal efecto, y tuvo su precedente en la *Memoria* escrita para su oposición.[92]

A continuación, se mostrará la distribución de este libro y los argumentos más importantes que comentó en cada capítulo:

1). PRIMERA PARTE

Está formada por dos apartados muy relacionados: *Su Enseñanza en las Escuelas Primarias* y *Su Influencia Educativa*, que a su vez están integrados por once puntos diferenciados:

I) *Definición de la palabra música, en su acepción más amplia. Su etimología y orígenes.*

En este apartado mostró que el origen de la música aparece con los sonidos del hombre. Sobre este tema citó las referencias de la Biblia, obras artísticas de Oriente, los diccionarios de Rousseau y Carlos José Melcior. En cuanto a la etimología del término, dijo que existían varias opiniones al respecto. Por otra parte, para la definición de música criticó la versión que dio Lavois, ya que este argumentaba que la música siempre debía ser agradable. La mejor definición la encontró en Fetis cuando la definió como "el arte de conmover por la combinación de sonidos". Tampoco quiso pasar por alto la relación entre sonido y acústica. Por último, defendió que la música es el arte que tiene más capacidad de evocar y llegar a los sentimientos más íntimos.

---

[91] Cfr. *La Verdad de Murcia*. 3-II-1926. N.º 8041. Pág. 1. (A.M.M.). IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Metodología. Enseñanza de la Música en las Escuelas Primarias,* subtitulado *Apuntes Sobre Música.* Albacete: Imprenta de Miranda de Sebastián Ruiz. 1926. *El Porvenir*. 15-V-1926. N.º7. Pág. 4. Recortes de prensa. Caja 1. 1915 a 1936. (P.C.C.A.O.). Vid. Apéndice documental.

[92] Cfr. Depósito. Sin catalogar. (IEA).

II) *Carácter de la enseñanza musical en las escuelas. Su influencia educativa. Necesidad de esta enseñanza en la educación fundamental.*

En este capítulo defendió que la música era vital para la educación, ya que además de enseñar contenidos teóricos y prácticos, ayudaba en la moral del ser humano y despertaba los sentimientos de su espíritu. Por este motivo, era muy importante formar al niño en este aspecto, cuando todavía fuera muy pequeño. Otras ventajas de la enseñanza musical era que animaría al alumno a ir al colegio, puesto que le gustaría cursarla y haría que la jornada escolar fuese más amena, contribuyendo al buen comportamiento de todos los alumnos. También pensaba que la música siempre se había considerado muy importante, mermando durante la época que le tocó vivir.

III) *El canto en las escuelas primarias. Observaciones del maestro. Forma adecuada de enseñarlo. Sumo cuidado al tratar las voces.*

Su postura se basó en que se debía enseñar música a través de la práctica, mediante el canto. El maestro debía corregir los vicios de la dicción, vocalización y entonación, pero, ante todo, debía evitar los sonidos guturales. También argumentó que la educación de la voz también se convertía en una salida profesional, ya que era obligatorio el estudio del canto en las escuelas. Por otro lado, consideró que en este lugar no se formaba a futuros cantantes, pero sí se observaba a los alumnos con cierto talento, y se les podría guiar en su estudio.

IV) *Carácter que ha de revestir el canto en las escuelas primarias. Adaptación de las canciones para los párvulos y para los grados primero, segundo y tercero. Cómo han de ser las canciones de los escolares.*

En este punto estableció los pasos que debía seguir el maestro para la educación musical, así como el repertorio que debía usar. Para ello recurrió a algunos de los métodos didácticos de Froebel, quien consideraba que los sonidos procedentes de la naturaleza también podían ser cantados por los niños, ya que formaban parte de esta. Respecto al repertorio, pensaba que las canciones debían adaptarse a la edad de los escolares y que estas tendrían que ser alegres cuando se trataba de juegos; serias, cuando eran religiosas; y entusiastas cuando se cantaban himnos patrióticos.

V) *Combinación de los ejercicios de canto con los de carácter físico. Importancia que se daba a estos estudios en la Antigüedad.*

Aquí se muestra al lector que el canto se debía combinar con el ejercicio físico a través del juego. Argumentó que esta formación físico-musical ya se empleaba desde la Antigüedad Griega y sus beneficios fueron citados por Platón. También habló sobre la educación musical y su influjo mediante el "ethos".[93] En este sentido, criticó a pedagogos como Froebel, que supo enseñar los juegos rítmicos, pero no combinarlos con la música.

VI) *Éxito de la enseñanza del canto en las escuelas.*

Consideró que en estos centros se debería poner en práctica la música popular de las distintas regiones españolas. Una de las aportaciones de dichos cantos, era su contribución al conocimiento del carácter de los diversos moradores españoles. En este sentido, utilizó la idea de Wagner donde consideraba que la música popular era "la manifestación inconsciente del espíritu del pueblo, por la facultad artística".

VII) *Voces blancas. Cambio de la voz en los niños. Higiene de las voces.*

Entre los cuidados que consideraba importantes para el canto, se encontraba la buena alimentación, trabajar la laringe poco a poco, y evitar el ambiente cargado en aulas pequeñas. Estos cuidados debían ser más intensos para el adolescente, debido a su cambio de voz. En este sentido, el docente debía suspender estas enseñanzas si encontraba algún caso con las cuerdas vocales sobrecargadas.

VIII) *Material necesario. Método y forma de esta enseñanza. Programas musicales en los colegios. Fin que se persigue con esta enseñanza. Valor que dan en el extranjero a la enseñanza de la música.*

Describió el material que el maestro necesitaba. Para que aprendiesen a cantar los alumnos debían imitar lo que el maestro había cantado. En este punto, volvió a reivindicar el uso de las canciones regionales, considerando que consideraba que había muchas piezas y todas podrían ser interesantes. También defendió que no era necesario buscar las canciones en el extranjero, ya que en España había muchas y muy bonitas. Criticó que los maestros apenas usaran el canto en el aprendizaje obligatorio, y que fuera de España había un adelanto con respecto a nuestro país, porque lo empleaban en otros cursos además de en párvulos.

[93] En la Época Clásica se utilizaba este término para designar el sentimiento y actitud que otorgaba en nosotros una melodía, construida a partir de la distribución interválica de una escala musical concreta.

IX) *Sensaciones que nos produce la música según el carácter que reviste.*

En este punto reflejó una de sus principales conclusiones acerca de la música y, a la vez, mostró su herencia educativa romántica. Según ella, "la música traspasa los límites de lo infinito, conduciéndonos a unas regiones inapreciables de goces puros y elevados". Pensaba que esta educación estética del alma solo era posible con la música de autores clásicos y no con otro tipo que ella consideraba "frívola". Esta reflexión la ejemplificó con la Banda Municipal o la Orquesta de Madrid, que trasformaba el sentir musical de la ciudad cuando sus habitantes escuchaban música clásica. Este poder de la música solo era comparable al de la oración, la cual podía ponernos en contacto con Dios.

X) *Educación estética. Educación del sentimiento de belleza. Educación moral.*

Este apartado junto con el anterior, fueron considerados los más importantes para Carmen Ibáñez. En este caso, la autora defendió el concepto de educación estética como "la formación del buen gusto". También era "el arte de disponer al hombre para que pueda percibir la belleza". Por este motivo creía que era importante la enseñanza de la música, ya que solo con esta asignatura era posible conseguir el buen gusto estético, y nos conducía a la felicidad interior. Gracias a un aprendizaje temprano, el niño la podría desarrollar en un futuro y conseguir este fin mediante el juego corporal y el canto. Por tanto, se encontraban aquí las ideas neoplatónicas de la supremacía de la gimnasia y la música sobre otras y, por otro lado, la influencia que ejercía la música en los sentimientos humanos y su curación. En este sentido, adoptó el pensamiento de la Antigüedad Clásica, donde el educador debía moderar sus enseñanzas para que el alumno no llegase a ser un sentimental exagerado.

XI) *Nociones sobre el arte y la belleza, y su influencia en la vida.*

Este apartado era una continuación de lo que comentó en el número nueve, en cuanto a la supremacía respecto a la música. Sin embargo, en este caso empleó el término romántico de "genio". Para llegar a considerarse como tal, se necesitaba la combinación del buen gusto junto a la razón. Cuando esto se conseguía, el músico no era dueño de la fuente que había en él, y tenía la necesidad de expresar todo lo que sentía en su interior.

2). SEGUNDA PARTE

Esta parte del libro se divide en varios apartados:

I) Resumen de la Historia de la Música.

Comprendía desde los comentarios que aparecen en el Antiguo Testamento hasta los músicos contemporáneos a ella. Con este apartado, también intentó reafirmar la importancia que siempre tuvo la música basándose en su considerable antigüedad y como desde la Época Grecorromana tenía mucha relevancia la educación musical. También quiso comparar la época en la que ella vivía con los cambios musicales que se produjeron a finales del siglo XVI, ya que ambos supusieron una mejora compositiva respecto a lo anterior. En este punto, al igual que había hecho en el prólogo, consideró que la historia de la música debía ser conocida por los educadores, ya que, hasta el momento, estos ignoraban que podría ser de utilidad. En último lugar, adjuntó el ejemplo de un conocido suyo con titulación académica que argumentaba que Granados era francés. [94]

II) Parte Teórica.

Se incluyó como apartado adicional a todos los puntos anteriores, pues este libro en sí no constituía un tratado de lenguaje musical, aunque era un elemento fundamental de la enseñanza en las escuelas normales. Comentó, en este apartado, los aspectos de la "Lectura de la Música" y la "Tabla Comparativa de los Intervalos".

III) Apéndice final.

En dos páginas realizó una síntesis de todo el tratado, sobre todo en lo referente a las particularidades de los educandos. También incidió en la correcta elección de los cantos escolares, debido a que la sabia elección condicionaba el resultado pedagógico y ayudaban a los niños en su moralidad, y en la contemplación de Dios.

La conclusión a la que intentó llegar con la publicación de este libro era que el fin último de su pedagogía no era formar músicos, como se venía haciendo hasta ese momento, aunque sí quiso mostrar al público la importancia que la música tuvo en el pasado. Solo mediante una educación temprana en los niños se podía conseguir una sociedad mejor, ya que la música era el único arte que podía llegar a nuestra alma y nos aproximaba a la divinidad. No solo quiso convencer a los maestros interesados en esta materia, sino al propio Gobierno para ampliar la docencia en más cursos.

[94] Muchos de los comentarios de este apartado tienen el precedente en la *Historia de la Música* que realizó Eduardo López-Chavarri, entre 1914 y 1916. Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Músicos Españoles*… Op. Cit. Pág. 159.

Carmen Ibáñez quedó satisfecha del resultado de esta obra teórica y quiso compartir su alegría con su padrino. También aprovechó para comunicarle la novedad de su tratado y que este se sintiese orgulloso de su ahijada:

> Había visto el cuestionario del Magisterio de las nuevas oposiciones, viendo por sorpresa y alegría, que uno de los libros que estoy editando, de metodología de la música, en un todo contesta a él (pura casualidad, pues cuando hice el manuscrito y lo mandé a impresión, el cuestionario no existía)… Tengo en mi abono que sobre esto no hay nada escrito en España, que soy la primera que voy a arrastrar el éxito o el ridículo. Te lo digo porque sé te alegrará (el ridículo no…)." [95]

No solo quiso cumplir con don Juan Antonio Perea, sino que quiso tener un detalle con su amigo Félix Sánchez, a quien, en agradecimiento a todo lo que le había aportado años atrás, decidió dedicarle el libro y regalarle un ejemplar. También dejó un volumen dedicado en la Escuela Normal de Maestras de Albacete.[96]

A los Señores Opositores al Magisterio

APUNTES SOBRE LA MÚSICA Y SU ENSEÑANZA EN LAS ESCUELAS PRIMARIAS, CON GRABADOS INTERCALADOS EN EL TEXTO, POR

MARIA DEL CARMEN IBÁÑEZ E IBÁÑEZ

PROFESORA POR OPOSICIÓN DE LAS ESCUELAS NORMALES DE ALBACETE

Obra IMPRESCINDIBLE a los Sres. OPOSITORES, y NECESARIA a los MAESTROS en general.

En ella encontrarán de la manera más clara, amplia y práctica las contestaciones al cuestionario que sobre este punto, exige el reglamento vigente.

Obra modernísima, que todo maestro nuevo debe poseer para saber desenvolver esta enseñanza, pues contiene la metodología y la parte teórica correspondiente.

Precio 5'50 en Albacete, 6 pesetas para remitir por correo

Pedidos a la Autora: Octavio Cuartero núm. 1 y a D. Sebastián Ruiz Rosell, Imprenta Miranda, calle de Gaona núm. 12, ALBACETE

De venta en Murcia: "La Covachuela„ de José María Romero, Platería, 17

Anuncio de su libro didáctico *Apuntes sobre Música*. 1926. Cfr. *La verdad de Murcia*. 5-II-1926. Pág. 3. (A.M.M.).

---

[95] Cfr. Carta de Carmen Ibáñez Ibáñez a Juan Antonio Perea. 25-I-1926. (A.P.M.). Los tratados teóricos y pedagógicos para escuelas normales, anteriores a 1926 son muy escasos, y hay que tener en cuenta que la enseñanza musical en las escuelas normales comenzó en 1902. Lo que más abundaban eran métodos de solfeo y teoría de la música. Sin embargo, sí existió un libro de metodología anterior al de Carmen Ibáñez. Se trata de BLASCO MEDRANO, Mª del Pilar: *Pedagogía e historia musical para alumnos de Escuelas Normales*. Imprenta Clásica Española. Madrid. 1923. Esta autora fue la profesora de música de la Escuela Central de Maestros, Maestras y Bachiller de Madrid. No obstante, tras el análisis de esta obra el de Carmen Ibáñez es más completo en cuestiones pedagógicas, históricas y sobre la importancia de la música en la educación.

[96] Existen pocos ejemplares de esta edición, y se han encontrado dos libros firmados y dedicados, con las signaturas 17-C-44 (A.M.M.), y fondo antiguo A-3293 (A.G.U.C.M.).

Dos años más tarde, en 1928, hizo una segunda edición en la misma imprenta, llamada ahora *Metodología de la música*, aunque conservó el mismo subtítulo que la primera. Otra diferencia se encontraba en la encuadernación, pues había actualizado todos los méritos que había conseguido en este intervalo de dos años. Con esta edición quiso solventar las carencias existentes en la anterior, al incluir un apartado sobre músicos españoles del siglo XIX de cuarenta y seis páginas tras el apéndice. También quiso aprovechar las planchas de la imprenta para realizar un pequeño folleto sobre este último punto, que sirviese de complemento para aquellas personas que ya disponían de versión anterior.[97] Por tanto, la obra quedó dividida en cuatro partes, y presentaba un orden más coherente que la primera edición:

PRIMERA PARTE

1). *Enseñanza en las Escuelas Primarias.*

2). *Resumen de su Historia Universal.*

3). *Conocimientos Teóricos.*

SEGUNDA PARTE

4). *Músicos Españoles del Siglo XIX*. [98]

En este último apartado, incluyó las biografías de los que ella consideró como los cuarenta y tres músicos más importantes del momento, y los comparó con otras personalidades destacadas en el mundo de la música. Como precaución, pidió al lector perdón por adelantado en el caso de que no mencionase a alguno, lo que habría sido un "olvido involuntario".[99] En sus páginas se sintió orgullosa de formar parte de una nación que dio grandes artistas y deseaba que estos no fuesen ignorados. [100]

[97] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Músicos españoles del siglo XIX*. Op. Cit. Vid. Apéndice documental

[98] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Metodología de la Música. Apuntes Sobre Música.* Albacete: Imprenta de Miranda de Sebastián Ruiz. 1928. Prólogo. Vid. Apéndice documental.

[99] Ibídem. Pág. 125. Son muchos más los músicos que pudo haber incluido, pero nombró a los más destacados del momento. Parte de los datos que cita proceden de bibliografías anteriores o de la información aportada por los propios músicos, contemporáneos a ella.

[100] Entre todos los músicos que comentó le dedicó una considerable extensión a Felipe Pedrell y Pedro Muñoz Pedrera. Este aspecto es síntoma de la verdadera admiración dirigida hacia ellos. Una de las pocas bibliografías sobre este tema, con anterioridad a la edición de Carmen Ibáñez, se encuentra en la realizada por Rogelio del Villar, en 1918.

CUADRO 6

PERSONAS CITADAS EN *MÚSICOS ESPAÑOLES DEL SIGLO XIX*

NOMBRE	PRINCIPAL FUNCIÓN
Amadeo Vives	Compositor
Anselmo Clavé	Compositor y director
Antonio Fernández Bordás	Intérprete y profesor de violín
Antonio Nicolau	Compositor
Bartolomé Pérez Casas	Profesor de armonía, compositor y director de orquesta
Conrado del Campo	Compositor, intérprete de violín, director y profesor
Eduardo López Chavarri	Compositor y musicólogo
Emilio Arrieta	Compositor
Enrique Fernández Arbós	Intérprete y profesor de violín
Enrique Granados	Compositor
Federico Chueca	Compositor
Felipe Pedrell	Musicólogo y compositor
Francisco Asenjo Barbieri	Compositor y musicólogo
Francisco Tárrega	Intérprete de la guitarra
Hilarión Eslava	Teórico, tratadista y compositor
Isaac Albéniz	Compositor
Jesús de Monasterio	Intérprete del violín y compositor
Jesús Guridi	Compositor
Joaquín Larregla	Intérprete de piano y compositor
Joaquín Malats	Intérprete del piano y compositor
Joaquín Turina	Compositor
Jaime Pahissa	Compositor y musicólogo
José Lasalle	Director
José María Usandizaga	Compositor
José Tragó y Arana	Intérprete y profesor de piano
Juan Manen	Intérprete del violín y compositor
Julio Francés	Interprete de violín y compositor
Luis Millett	Director
Manuel de Falla	Compositor
Manuel Fernández Caballero	Compositor
Manrique de Lara	Compositor y crítico musical
Martín Pablo Sarasate	Intérprete del violín y compositor
Miguel Llobet	Intérprete de la guitarra
Miguel Santoja y Cantó	Profesor de armonía
Oscar Esplá	Compositor
Pablo Casals	Intérprete del violonchelo
Pedro Luís Villalba	Compositor
Pedro Muñoz Pedrera	Intérprete, compositor y profesor de piano
Pilar Fernández de la Mora	Intérprete, compositora y profesora de piano
Ricardo Villa	Director
Ruperto Chapí	Compositor
Tomás Bretón	Compositor y director de orquesta
Valentín de Arín	Profesor de armonía

En 1930 se dio cuenta de que su libro sobre *Metodología de la música* podía ampliar alguno de los contenidos aunque no estuviesen dentro del currículo oficial. Por este motivo, realizó otros dos folletos: *Complemento a la teoría del primer curso* y *Complemento a la metodología del segundo curso*.[101] El primero de ellos consistía en una profundización teórica de los intervalos que se enseñaban durante el primer curso de música de las escuelas normales. También quiso dedicar un extenso apartado a la teoría física del sonido y el ruido, en el que profundizó en las operaciones matemáticas para hallar el número de vibraciones en cada sonido del diapasón. El otro tratado es una ampliación de las actividades que se deben hacer en segundo curso de Primaria, haciendo hincapié en la unión entre música y movimiento físico con la finalidad de estimular el interés del niño. Para ello, presentó tres ejercicios básicos de corros y marchas con cantos que finalizaban con un juego final.

Ambos folletos incorporaban nociones educativas que procedían de pedagogos extranjeros, especialmente europeos, y estos fueron conocidos en España a través de los pensionados por la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (J.A.E.) y la Nueva Escuela Educativa, que nació al amparo de la Institución Libre de Enseñanza (I.L.E). Entre los pedagogos y psicólogos que citó en estos tratados, destacan Ratke, Rousseau, Saint Pierre, Chalament, Lavignac, James Sully, Joinville, Pestalozzi y Froebel.

Entre 1930 y 1931, escribió *La música en la escuela*, que conformaba una síntesis metodológico-musical de todos los tratados que había realizado con anterioridad.[102] Sin embargo, aportó unos planteamientos musicológicos nuevos, como fue la definición de pedagogía musical y su posible unión a otras disciplinas como la fisiología, psicología y estética. Sus primeras páginas están dedicadas a los maestros de primera enseñanza que de verdad querían dar clase a los niños y a los que tenían vocación para ello.

En todos estos libros recogió las normas y ejercicios que debían seguir los maestros, así como las prácticas musicales que se debían efectuar en las anejas. Todo esto lo dividió en cursos y edades de la siguiente forma:

[101] Se tiene la certeza que estas ediciones se realizaron en 1930. Esto se debe a que ella se los envió a su padrino y este la guardó en la carpeta de cartas correspondiente a ese año. Actualmente son los únicos ejemplares que se conservan. (A.P.M.).

[102] Solo se ha encontrado el borrador del mismo. No sabemos si se quedó en esta fase o si llegó a publicarlo. (A.P.F.S.I.).

Párvulos.

Dirigido a los más pequeños, ya que los niños de esta etapa contaban con seis años de edad. A estos se les introducía en el canto mediante ejercicios de entonación, y después aprenden un fragmento mediante la imitación auditiva cantando con la boca cerrada. Para ello, las canciones debían adaptarse a sus registros. La interpretación se debía hacer al unísono para conseguir una correcta afinación y nunca se debía empezar desde la teoría. Estos ejercicios suponían la primera toma de contacto con la música.

Primer grado.

Se dividía en dos cursos, en los que los alumnos tenían siete y ocho años de edad. En este curso, se hacía una continuación del canto a una sola voz. Ahora les enseñaban las siete notas en el pentagrama respecto a su clave y también la entonación de la escala. Para ello se debían emplear solamente las negras.

Segundo grado.

Estaba formado por dos cursos, a los nueve y diez años de edad. En este nivel, se enseñaban otras figuras rítmicas como la blanca, la redonda, las corcheas y sus respetivos silencios en el compás de compasillo. Para dominar los elementos anteriores, los alumnos debían conocer las líneas divisorias y adicionales, y tenían que adaptar las poesías a la música que habían solfeado. Durante estos ejercicios se iniciaba el canto a dos voces.

Tercer grado.

Se componía de dos cursos, comprendidos entre los once a doce años de edad. Aquí los alumnos debían profundizar en sus conocimientos del lenguaje musical: las semicorcheas y sus silencios; compases 2/4 y 3/4; intervalos mayores y menores y, por último, las escalas de do mayor y la menor. Además de solfear canciones, debían adaptar la letra a estas, darles un carácter concreto y cuidar los matices y acentuaciones. En cuanto a la interpretación, podía llegar hasta cuatro voces en cualquier grado melódico.[103]

Si en todos estos cursos se encontraba algún alumno que desentonase, se le apartaría momentáneamente para que no confundiese al resto, y después se trabajaría con este a solas. Una vez que hubiese dominado la entonación, debía volver a practicar con el grupo. En cuanto a la rítmica, se tenían que emplear letras alusivas a los propios

[103] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Metodología…* Op. Cit. 1926. Págs. 34 -35 y 48.

ejercicios rítmicos que se estaban empleando. Cada movimiento de las diferentes partes del cuerpo tenía un nombre de acción, y estos se debían realizar en conjunto de tal forma que coincidiesen con el compás. Para evitar que se fatigasen, se trabajaban las diferentes partes del cuerpo por separado, y nunca podían pasar de los quince minutos. Para facilitarles el trabajo, el maestro debía participar con ellos, con el fin de ayudarlos en la mímica y para marcarles el compás. Al igual que ocurría con la entonación, se debía separar momentáneamente al alumno que no tenga buena destreza rítmica y practicar con él por separado.

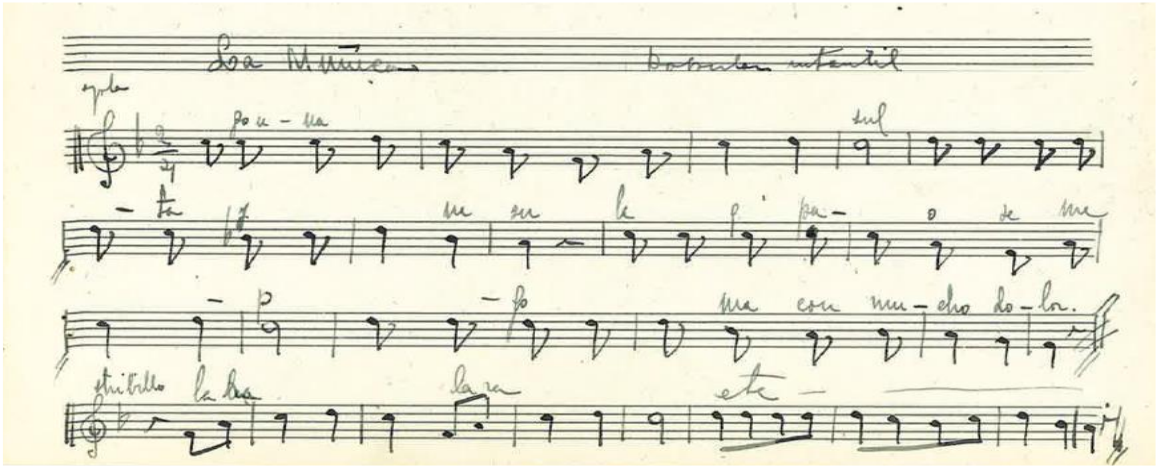
Los colegios del país carecían de instrumentos en el aula, con raras excepciones de algunos que contaban con piano y violín. El recurso más adecuado para la práctica de la rítmica debían ser los instrumentos de percusión. Por este motivo, Ibáñez indicó que se deberían emplear algunos, como el pandero grande sin cascabeles, para el aprendizaje del ritmo y acompañar a la voz. También argumentó que no se podía enseñar todo a la vez, por lo que aconsejaba comenzar con el aprendizaje de una marcha, con percusión, para pasar a la práctica de la melodía. En cuanto al repertorio, lo idóneo era trabajar con canciones regionales o infantiles conocidas de antemano, debido a que conocían la métrica de dichas canciones, podían trabajarlas adaptando otras letras a estas melodías. Una vez que se habían dominado estos ejercicios, los diferentes grupos debían intercambiar el uso de la pequeña percusión. Como siempre, estos juegos podían estar unidos a un cuento que les llamase la atención.[104]

En su libro *La música en la escuela*, propuso unos ejemplos prácticos a seguir. En cada uno de ellos se reflejaba el pensamiento educativo del momento, con el que se pretendía concienciar a las niñas sobre su futuro como madres:

1º *Juego de la muñeca*.

Este tipo de canción infantil se interpretaba con un movimiento de corro solo durante el estribillo. Para ello, todos debían empezar adelantando el pie derecho. En la parte de la copla se debían hacer movimientos como si se tuviese la muñeca en la mano, al igual que se cita en la letra de la misma. Todas las niñas hacían este juego de forma sincronizada.

[104] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *La música en la escuela.* Albacete. 1930-1931. S.P.



Partitura *Las Muñecas*, incluida en *La música en la escuela*. 1930-1931. (A.P.F.S.I.).

2º *Canción de cuna.*

Se debía realizar al igual que la anterior, pero ahora con el gesto de acostar a un niño. La postura de los brazos sería similar a la de las madres que sostienen a sus hijos. A continuación, se balanceaba el cuerpo hacia adelante y atrás sin mover los pies, imitando el movimiento de la cuna. Este género musical era el adecuado para los párvulos, por su sencillez.

Partitura *Canción de cuna*, incluida en *La música en la escuela*. 1930-1931. (A.P.F.S.I.).

Otra versión de *Canción de cuna*, incluida en *La música en la escuela*. 1930-1931. (A.P.F.S.I.).

3º *Ambo-Ato.*

Esta canción popular era muy conocida por muchos de los niños de la época, y por este motivo, se aprovechaba el reconocimiento de esta melodía para insertarle una nueva letra, con el fin de trabajar estos movimientos, como por ejemplo "las muñequitas".

Partitura *Baile de lass muñequitas*, incluida en *La música en la escuela*. 1930-1931. (A.P.F.S.I.).

Todos estos manuales teóricos los combinó también con la práctica del solfeo y de la entonación, y simpatizaba con el libro de moda empleado en aquellos años por los profesores de bandas de música y academias: el *Método* Eslava.[105] No obstante, siempre prefirió el uso de la *Escuela Selecta del Solfeo*, realizado por Lázaro Rodríguez Lozano.[106] Este era un texto asequible para su alumnado, ya que Albacete era una de las seis ciudades españolas donde la Unión Musical Española distribuía sus ejemplares. El conjunto total estaba formado por cuatro libros, dos de ellos dirigidos a la enseñanza de los profesores en las escuelas normales, y los otros dos para su uso por parte de estos mismos en las escuelas de primaria. Todo el conjunto servía para que estudiantes y educadores lo utilizasen. En estos volúmenes se podían practicar himnos nacionales del mundo, piezas seleccionadas del repertorio clásico y música popular, todas ellas a una o dos voces. El inconveniente de este libro de aprendizaje se encontraba en la música popular, ya que no especificaba el origen de estas piezas y muchas de ellas eran extranjeras.[107] En estas páginas se podían encontrar lecciones, cuyo progreso educativo empleaba piezas muy conocidas dentro del mundo de la música clásica, y pretendía que el alumno amase este tipo de repertorio a través de su estudio. Carmen Ibáñez adoptó esta filosofía de aprendizaje en su método de enseñanza y amplió las piezas de este manual junto con otras, especialmente del folclore español para explicar otros

[105] Cfr. ESLAVA, Hilarión: *Método Completo de Solfeo sin acompañamiento*. Madrid: Ed. Hernando. S.F (cerca de los años 20). Esta edición es la más cercana a los hechos que se están comentando.
[106] Cfr. RODRÍGUEZ DE LA TORRE, Fernando: *Recuerdos…* Op. Cit. Pág. 148.
[107] Cfr. RODRÍGUEZ LOZANO, Lázaro: *Escuela selecta del solfeo*. Madrid: Unión Musical Española. (Madrid-Bilbao, Barcelona-Valencia, Santander-Alicante, Albacete-París). S.L. y S.A.

conceptos, como era el caso de los compases de amalgama. Estas últimas obras debían ser pasadas a limpio al realizar cinco líneas paralelas sobre un papel en blanco para practicar la escritura musical y comprender de fondo su lenguaje.[108] Carmen Ibáñez quiso enseñar la música a los maestros de la misma forma que esperaba que ellos se la enseñasen en un futuro a sus alumnos.

No obstante, aunque le agradaba este método de solfeo decidió hacer el suyo para que ambos se usasen indistintamente. Para su elaboración sufrió el inconveniente de la escasez económica de finales de los años veinte. A este hecho, hubo que sumarle la dificultad técnica que suponía para la imprenta albaceteña editar papel con las imágenes del pentagrama y las diferentes figuras musicales. Este es el motivo por el cual su *Método autógrafo de solfeo* formado por los ejemplares correspondientes al primer y segundo curso, se realizara con la técnica del ciclostil, que era la más barata. Sus páginas presentan un proceso de escritura a mano, excepto la primera página, que corresponde a la encuadernación.[109] Cada uno de los cursos contiene el mismo prólogo, con el título de "advertencia importante", y reza así:

> "Dadas las dificultades y anómalas circunstancias por las que atraviesa el ramo de estampación de música y queriendo hacer un libro a la vez que económico, nos vemos en la precisión, aún en contra de nuestra voluntad, de darlo en esta forma al público."

Don Juan Antonio Perea siempre recibía los primeros ejemplares, como gratitud a los esfuerzos que hizo por ella. Algunos de los que le envió a su domicilio muleño iban acompañados de una carta, en la que expresaba las dificultades económicas y esfuerzos sufridos para poder costear estos libros, como podemos leer a continuación:

> "Se necesita tanto para vivir decentemente y llevar los órganos de nutrición completos, que queda poco presupuesto, y este es muy restringido para dar satisfacción a los aspirantes intelectuales. Pero tengo constancia, y creo que a fuerza de esfuerzos (y esto es un retruécano) lograré parte de mis propósitos." [110]

---

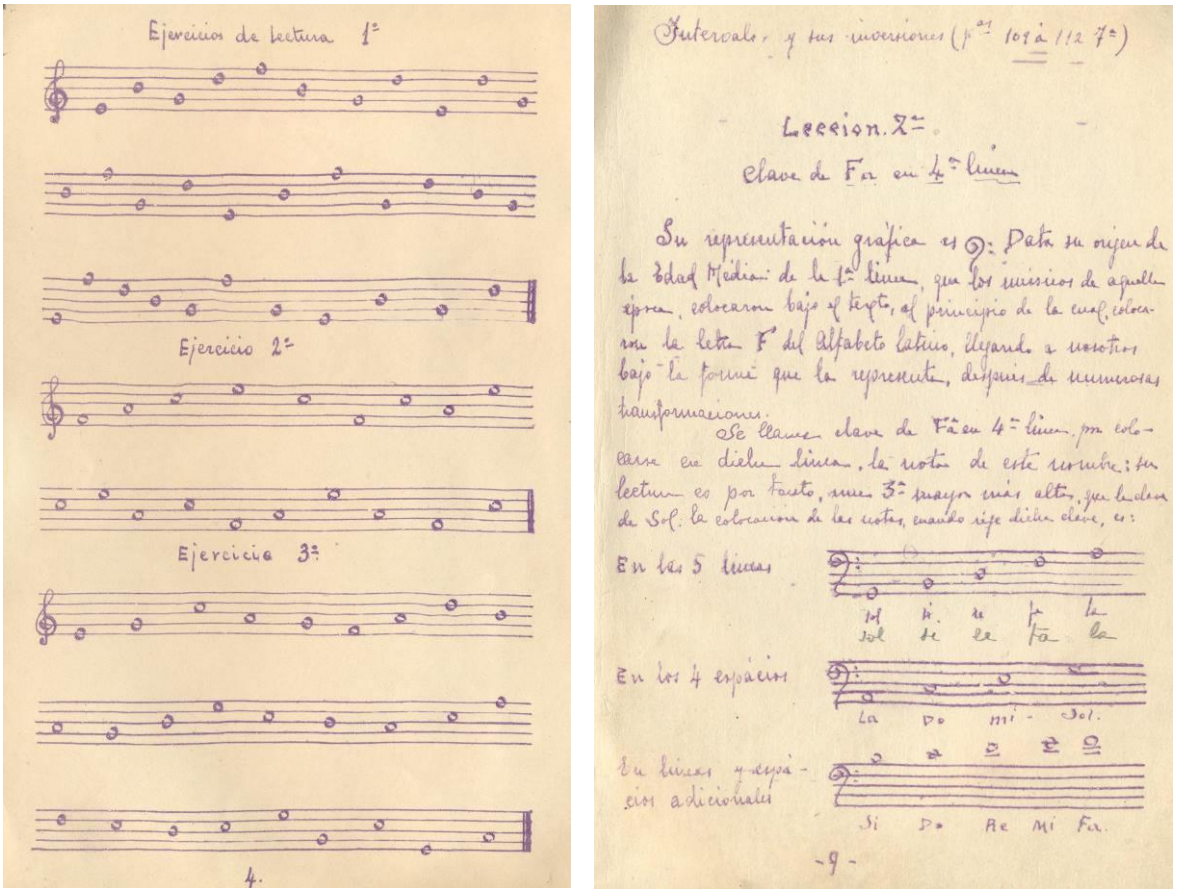
[108] Cfr. RODRÍGUEZ DE LA TORRE, Fernando: *Recuerdos…* Op. Cit. Pág. 159.

[109] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Método autógrafo de solfeo. Primer curso*. Albacete: Imprenta de Sebastián Ruiz. S.F. Solamente existen dos ejemplares, y se encuentran en el depósito de I.E.A, sin catalogar. El mismo sistema de impresión, papel y tinta de color azul presenta las partituras *Gaby* y *Serrano*. Vid. Apéndice documental.

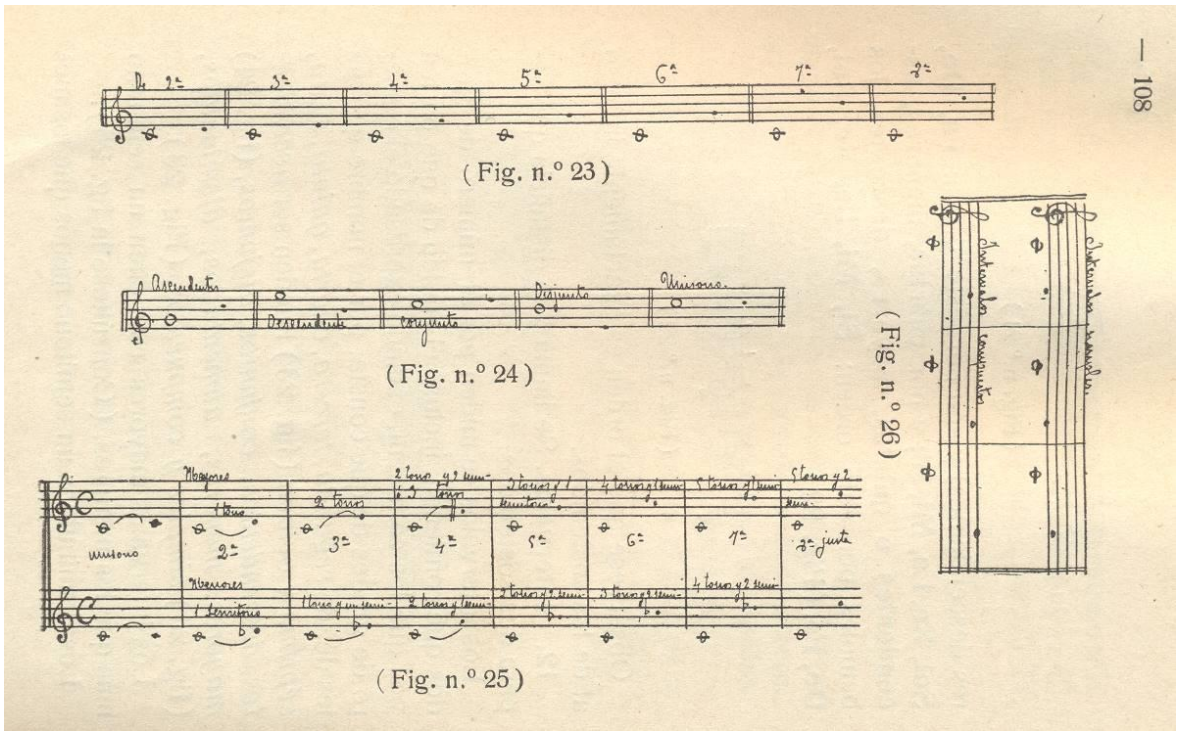
[110] Los folletos *Método autógrafo de Solfeo, La Intuición Musical* y *Los nuevos sistemas de enseñanza* se imprimieron en octubre de 1930, según consta en una carta de Carmen Ibáñez a su padrino, escrita el 31 de ese mes y año. (A.P.M.). Vid. Apéndice documental.

El primer curso del *Método autógrafo de solfeo* alternaba la teoría del lenguaje musical con ejercicios prácticos, con el fin de que se asimilasen cada uno de los conceptos y la entonación. No solamente empleaba terminología usual para la enseñanza del solfeo sino otras menos utilizadas en este tipo de manuales como las definiciones de solfeo, cualidades del sonido, la música como lenguaje universal, historia de los signos musicales y las diferencias existentes entre música y sonido. Como apéndice final, concluyó con unas pautas para la corrección en el canto, e insertó unas hojas esquemáticas sobre la construcción de escalas y tonalidades. Por otro lado, el segundo curso abarcaba los aspectos más complicados de la teoría musical como alteraciones, doble puntillo, tonalidades, notas de adorno, grupos artificiales, compases de amalgama, etc. También incluyó lecciones prácticas a dos voces. Este último libro acababa con unos cantos regionales para poner en práctica todo lo aprendido anteriormente. Con estas melodías pegadizas quiso evitar la rutina y el desánimo del alumnado, objetivo que fue muy perseguido en la época. El elemento común entre ambos métodos era la estructura de teoría, práctica y recopilación final.[111] A pesar de contar con una parte teórica, esta servía más bien como cuadernillo complementario y práctico de su *Metodología de la música*, que era considerado el verdadero manual explicativo de los conceptos musicales, ya que muchas de las lecciones de solfeo incluían referencias a las páginas de este libro, como, por ejemplo, el espacio correspondiente a los intervalos. Por tanto, los dos se utilizaban de forma conjunta y suplían la carencia práctica de *Metodología de la música*. No obstante, no pretendió una difusión comercial de este, ya que el formato litográfico y la escritura esquemática de las explicaciones nos hacen pensar que estaba dirigido, en un principio, a sus alumnos de la Escuela Normal de Albacete, y los pocos ejemplares existentes lo corroboran.

[111] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Método autógrafo de solfeo. Primer curso*. Op. Cit.



Ejercicios de entonación y teoría sobre los intervalos y la clave de fa en 4ª línea, en *Método autógrafo de solfeo.* Págs. 4 y 9, de primer y segundo curso, respectivamente. Depósito. Sin catalogar. (IEA).



Esquema teórico de los intervalos. Cfr. *Metodología de la música.* Op. Cit. Pág. 8.

Por otra parte, el gobierno de Primero de Rivera estableció nuevos requisitos para los docentes, a quienes se les exigía poseer el título de maestros para trabajar en una escuela normal. Ibáñez supo que su título de Conservatorio, aceptado en el pasado para ejercer como profesora especial, debía ser complementado con el título de Magisterio. En este sentido, se adelantó a los acontecimientos y se inscribió en la propia escuela normal donde ella impartía clases para su habilitación. Comenzó en el curso 1925-1926 y se matriculó de todas las asignaturas de los dos primeros cursos, exceptuando las de música, que le fueron convalidadas, y la única asignatura relacionada con las matemáticas: aritmética y geometría. A estas dieciséis materias del plan educativo de 1914 le fueron sumadas otras doce en el siguiente curso, todas ellas relacionadas con las humanidades, prácticas docentes y labores. Las asignaturas que le resultaban más complicadas, las aplazó para el final y durante el siguiente año académico se matriculó de las ocho restantes. Las calificaciones fueron variadas y, con seguridad, el expediente académico final no fue un aspecto que le preocupase en exceso. Efectivamente, no tuvo que ser cómodo estudiar una carrera de cuatro años de duración en solo tres, pero lo importante era la obtención del título de la forma más rápida posible. Quizás, muchas de las calificaciones hubiesen sido mejores, y no de un simple aprobado, si hubiese dispuesto de más tiempo para prepararlas y no se hubiese limitado a la breve convocatoria extraordinaria. Es de imaginar que solamente podría estudiar en verano, debido a su trabajo y al cuidado de sus bebés, aunque vio cumplido su deseo y obtuvo la certificación de Profesora de Instrucción Pública y Maestra Nacional en 1928.[112] Este título, que complementaba sus estudios de Conservatorio, supuso una acumulación de méritos solo compartida, a lo largo de la historia de la música murciana, por Emilio Ramírez, Mario Medina Seguí y Manuel Massotti Littel.

[112] Las actas de estos años no se conservan en la actualidad. Cfr. *Servicio Español del Magisterio de Albacete*. 24-XI-1962. N.º 7. S.N. (AHPAB). Efectivamente, en 1931 se estableció que los profesores especiales de las escuelas normales que formen parte de los tribunales de exámenes deben tener el título de "maestros normales" o, por el contrario, deberán actuar solo como secretarios del tribunal. Cfr. Orden de 20 de agosto de 1931, y publicada en la *Gaceta de Madrid* de 22 de agosto. N.º 234.

CUADRO 7

EXPEDIENTE ACADÉMICO DE LAS ASIGNATURAS DE MAGISTERIO CURSADAS POR CARMEN IBÁÑEZ

CURSO	ASIGNATURAS	CURSO ACADÉMICO	CONVOCATORIA	CALIFICACIÓN
1º	Religión e Historia Sagrada	1925-1926	Extraordinaria	Sobresaliente
	Teoría y práctica de la lectura			Notable
	Caligrafía			Sobresaliente
	Nociones generales de geografía y geografía regional			Aprobado
	Nociones generales de Historia e Historia de la Edad Antigua			Aprobado
	Nociones y ejercicios de arte y geometría			Aprobado
	Música 1º			Convalidada
	Dibujo 1º			Aprobado
	Labores 1º			Sobresaliente
2º	Religión y Moral	1926-1927	Extraordinaria	Sobresaliente
	Gramática castellana 1º			Notable
	Caligrafía 2º			Sobresaliente
	Geografía de España			Notable
	Historia de la Edad Media			Aprobado
	Pedagogía 1º			Aprobado
	Música 2º			Convalidada
	Dibujo 2º			Notable
	Labores 2º			Sobresaliente
	Aritmética y geometría	1927-1928	Ordinaria	Aprobado
3º	Gramática castellana	1926-1927	Extraordinaria	Aprobado
	Geografía universal			Aprobado
	Historia de la Edad Moderna			Aprobado
	Historia Natural			Sobresaliente
	Francés 1º			Aprobado
	Labores 3º			Sobresaliente
	Álgebra	1927-1928		Aprobado
	Física			Notable
	Pedagogía 2º			Aprobado
	Prácticas de enseñanza. 1º			Aprobado
4º	Elementos de literatura española	1926-1927	Extraordinaria	Aprobado
	Ampliación de Geografía de España			Aprobado
	Historia Contemporánea			Aprobado
	Rudimentos del derecho y lección escolar			Aprobado
	Francés 2º			Aprobado
	Economía doméstica			Notable
	Química	1927-1928	Ordinaria	Sobresaliente
	Historia de la Pedagogía			Aprobado
	Prácticas de enseñanza 2º			Aprobado

[113]

Esta fecha de 1927 también fue importante para la Escuela Normal de Maestros de Albacete, ya que se constituyó en esta ciudad una Junta Directiva que representaba a

[113] Cfr. *Extracto del expediente de María del Carmen Ibáñez e Ibáñez.* Sección de Educación. Sig. (5)1.3. Caja 31, legajo 2251. (AGA).

la "Asociación Nacional del Profesorado Numerario de Escuelas Normales", para relevar a la que existía anteriormente en Guadalajara.[114] Probablemente, Ibáñez participó en las decisiones adoptadas en la misma.

Con respecto al viejo edificio docente donde trabajaba, era evidente que necesitaba una considerable restauración. Gracias a las reformas, pudo contar, por primera vez con un aula específica de música.[115]

Conforme fue avanzando el primer tercio del siglo XX, aumentaron en España las nuevas corrientes educativas en el plano musical, que se enfrentaron a una metodología conservadora, aunque poco a poco fueron abriéndose camino en los centros de enseñanza. Carmen Ibáñez tuvo que conocerlos a través de las revistas educativas y durante sus estudios de Magisterio. A pesar del rechazo que pudo manifestar en un principio, sí es cierto que tuvo en común con estos el uso de "la metodología activa", con la que se alcanzaba el conocimiento a raíz de la práctica musical. Por tanto, ella también recibió el influjo de los postulados de la Escuela Nueva. Entre estos pedagogos podemos citar a Zoltán Kodaly, quien recolectó música folclórica y la utilizó en sus clases al igual que haría ella, llegando este a publicarlas tan solo un año antes que Carmen Ibáñez.[116] También, ambos coincidieron en la creencia de que se debía educar musicalmente a los niños lo antes posible, ya que esta era vital para la formación del individuo y despertaba su sensibilidad. Para ello, utilizaron el canto como elemento didáctico que desarrollaba estos instintos. Por otro lado, Ibáñez no empleó las posiciones quironímicas de Zoltán Kodaly y Justine Ward, y la fononimia de Maurice Chevais, aunque sí utilizó la lectura gráfica de las alturas mediante la visualización de las curvas melódicas en el encerado. En cuanto a las similitudes con Carl Orff, las encontramos en sus tres pilares educativos: palabra, música y movimiento. Ambos emplearon estos elementos en su pedagogía, junto al uso de la pequeña percusión. Con María Montessori compartió el pensamiento de que se debía jugar y sentir antes de teorizar, y las dos dirigieron parte de su educación a los alumnos discapacitados. Por último, siempre anteponía el aprendizaje corporal al musical, al igual que hizo Emile

[114] Cfr. "El perfeccionamiento del profesorado", en VV.AA.: *Enciclopedia de Castilla La Mancha…* Op. Cit. Pág. 80.

[115] Cfr. *Actas del Claustro de la Escuela de Magisterio de Albacete*. Cursos de 1930 a 1933. 31-I-1931. Pág. 10 r. (A.G.U.C.M.).

[116] El compositor húngaro Zoltán Kodaly (1882-1967) comenzó a publicar pequeñas obritas, en 1905, pero no fue hasta 1951 cuando presentó, en colaboración de Bela Bartók, el *Corpus Musicae Popularis Hungaricae*. Esta obra tuvo el precedente en 1937, con *Magyar Nepzene* (*Música Folklórica en Hungría*).

Dalcroze, para conseguir interiorizar el valor de las figuras rítmicas mediante movimientos coloquiales.[117]

La Segunda República supuso cambios trascendentales en el concepto de formación y modernización del país. En todas las noticias de prensa y en los preámbulos de las nuevas órdenes se criticaba el antiguo modelo, considerado como obsoleto y poco eficaz, haciendo hincapié en la ley de 1914. Las principales reformas educativas producidas durante el bienio de Azaña se establecieron en una serie de artículos expuestos por el Ministerio correspondiente, con el fin de acabar con el estancamiento cultural y educativo. La R.O. de 17 de abril exigía una verdadera preparación cultural del alumnado de las Escuelas Normales, que desde este momento debía contar con el bachillerato, para poder acceder a un número limitado de plazas. A través de un examen de oposición regulado y diferenciado por sexos, esta institución se aproximaba al concepto universitario. Con esta ley ya no era suficiente poseer el título de bachiller para obtener el de maestro nacional, sino que también se necesitaba pasar un examen de las materias de pedagogía, práctica docente y música. En estas nuevas pruebas debía participar un tribunal cualificado y aprobado por el Rector de la Universidad de Murcia. Otra medida fue la fusión de las escuelas normales de ambos sexos para crear en cada capital una "Escuela Normal del Magisterio Primario", y que estos estudios se considerasen equiparables a una carrera universitaria. [118] En cuanto a la asignatura de Música y Canto, se amplió en el tercer curso, y se sumó al siguiente, donde se tenía que hacer prácticas. Todas estas medidas trasformaron el modelo educativo español, posicionándose en un nivel superior al anterior, aunque detrás de estas reformas existía un enfoque ideológico dirigido al pueblo.

[117] Algunos contemporáneos suyos que apostaron por introducir en España las nuevas pedagogías musicales fueron: Joan Llongueres (1880-1935), Rafael Benedito (1885-1963) y Manuel Borguño (1886-1973). Recuérdese que ella tuvo los inconvenientes económicos, de género y el cuidado de su familia para poder viajar al extranjero y conocer otras tendencias musicales. Cfr. ORIOL DE ALARCÓN, Nicolás: "La música en las enseñanzas de régimen general en España y su evolución en el siglo XX y comienzos del XXI", en *Lista Electrónica Europea de Música en la Educación (LEEME)*. N.º 16. Noviembre de 2005. Se encuentra en http://musica.rediris.es/leeme/revista/oriol2.pdf. Última consulta: 02-X-2014.

[118] Orden de la Dirección General de Primera Enseñanza de 29 de septiembre de 1931 y publicada en la *Gaceta de Madrid*, el 30 de septiembre. N.º 273. Cfr. *Actas del Claustro de la Escuela de Magisterio de Albacete*. Cursos de 1930 a 1933. 2-XI-1931. Pág. 25 v. (A.G.U.C.M.).

Profesores y alumnas de la Escuela Normal de Albacete. Década de 1930. Carmen Ibáñez se sitúa en la primera fila y a la derecha. (A.M.Ñ.A.).

El Director General de Primera Enseñanza, Rodolfo Llopis, formado en la Institución Libre de Enseñanza y conocedor de las nuevas pedagogías de la "Escuela Nueva", impulsó la primera reforma escolar del primer bienio republicano. También adoptó la medida de que se realizasen unos cuestionarios a nivel nacional con el fin que el sistema educativo del Magisterio evaluase su real funcionamiento y sus dificultades. Todos estos cuestionarios presentaban los programas que se debían impartir en cada asignatura. A la vez, el Ministerio de Instrucción Pública quiso solventar el problema educativo mediante la experiencia y opiniones del profesorado superior. Para ello, se propuso la reunión de todos los directores de las Escuelas Normales en Madrid durante el mes de febrero de 1932, llevando estas autoridades docentes las opiniones y experiencias pedagógicas comentadas en sus respectivos claustros. Sin embargo, también se sugirió la presencia de especialistas en las diferentes disciplinas que se impartían en las Normales para discutir los contenidos que deberían figurar en los programas educativos y la confección de los cuestionarios, como propuso el señor Llopis. La voluntad de participación fue alta ya que hubo quinientas cincuenta y ocho solicitudes y, ante al alto número de posibles colaboradores, debió hacer una selección para participar en este Cursillo de Información Metodológica. Efectivamente, la

Dirección General de Primera Enseñanza seleccionó a ciento ochenta y ocho profesores de ambos sexos, entre los que se encuentra Carmen Ibáñez, la cual dio su opinión acerca de los aspectos que se deberían abordar en las escuelas normales y, también, los aspectos metodológicos.[119] Entre el 24 de junio y el 9 de julio, se debatieron los principales cambios para el beneficio de la enseñanza y se redactaron las conclusiones alcanzadas en estos cuestionarios.[120] En el mes de octubre se publicó el borrador de los correspondientes a la enseñanza de la música en las Escuelas Normales del Magisterio Primario, en sus dos primeros cursos. Entre los diferentes puntos tratados se incluyó el cultivo del folclore regional como base de la enseñanza de la música y, también, su utilización en corros, juegos y bailes.[121] Esta fue la metodología que había utilizado desde 1923, pero el principal problema seguía estando en la búsqueda del repertorio, pues en el caso de Albacete era muy limitado. Carmen Ibáñez fue consciente de que no existía ningún libro de música popular albaceteña y que debía investigarlo por su cuenta, algo que empezó antes de la aparición de esta norma. Según Fernando Rodríguez, compartió esta idea gubernamental y, además, veía bien que se empezasen a enseñar los elementos más cercanos a nosotros, es decir, primero los de la región donde se vive y después los del país, como hacían los profesores de geografía. También recuerda que su maestra le dio bastante importancia a la música de raíz porque corría el peligro de perderse, y por este motivo obligaba a sus alumnos a copiar en papel pautado algunas seguidillas manchegas. [122]

Tampoco fue fácil la marcha de sus clases durante estos años de tránsito político y educativo. No cesaban las quejas que dio a su director sobre el bajo nivel del alumnado, pues estos arrastraban una escasa formación musical desde su formación temprana en el colegio. En este sentido, culpó al "Plan Profesional" por ser el causante de la celeridad que pretendía para crear nuevos maestros, en merma de la profundización de los contenidos que estos debían adquirir. Además, volvió a incidir en la ampliación de la enseñanza musical en la Escuela Normal:

---

[119] *Hoja de servicios de Carmen Ibáñez Ibáñez.*1942. Sección de Educación. Sig. (5) 1.18. Leg. 21907. (AGA).

[120] Cfr. GARCÍA-CASTEJÓN RODRÍGUEZ, María Montserrat: *La formación inicial del Magisterio en ciencias experimentales y su metodología didáctica (España, 1914-2007).* Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Educación. Departamento de Teoría e Historia de la Educación. 2013. Págs. 125-127.

[121] Orden del 5 de octubre de 1932, y publicado en el *Boletín Oficial*, el 10-XI-1932. N.º121. Pág. 790.

[122] Cfr. RODRÍGUEZ DE LA TORRE, Fernando: *Recuerdos*… Op. Cit. 148.

> Doña Carmen dice que su preocupación de siempre ha sido la formación de maestros. Ahora se encuentra con que los bachilleres llegan a la Normal sin saber música; por lo cual tienen que ir con evidente retraso respecto de los alumnos del plan moderno, que cursan antes los estudios del Magisterio por el plan de 1914. Cree que convendría pedir conocimientos de música en el examen-oposición. Los normalistas del grado profesional van a salir capacitados para la enseñanza de música en la escuela primaria; no obstante han de sufrir algún abandono en el tercer año, porque ya en él no continúan estudiando dicha arte. Opina debieran establecerse en dicho tercer año dos clases semanales de música, para completar la capacitación. [123]

Debido al retraso en su programa y la falta de conocimientos con la que llegaban sus alumnos, durante todo este año de 1931 expuso en diversos claustros su intención de realizar unas clases de ampliación, especialmente en las áreas del solfeo, armonía y rítmica.[124] Estas medidas coincidieron con las adoptadas por el gobierno republicano para acabar con el aislamiento que sufría la escuela rural, ya que sus maestros habían perdido el contacto con la escuela normal tras ganar su plaza.[125] Por ello, se optó por realizar cursillos de perfeccionamiento y reciclado para aquellos maestros que vivían en estos lugares apartados, a lo largo de tres meses al año y con la duración de quince días en cada uno de ellos. Carmen Ibáñez fue una de las designadas para dar estas clases de pedagogía y música en Albacete. También participó su marido al impartir un curso sobre apicultura, ya que al perito agrícola estaba habilitado para esta función. Uno de los escenarios donde ambos desempeñaron estas clases fue el colmenar que ambos tenían en la finca del *Carrasco*, en La Roda.[126] Estas actividades de formación en el entorno campestre eran consideradas para los alumnos como un "viaje de estudios".[127] Durante las sesiones era normal el uso de magnetófonos como apoyo didáctico, pero

[123] El plan moderno se refiere a la reforma educativa española de 1931. Sus reivindicaciones para ampliar las horas lectivas fueron constantes pero nunca fueron aceptadas. Cfr. *Actas del Claustro de la Escuela de Magisterio de Albacete*. Cursos de 1930 a 1933. 2-XII-1932, pág. 71r y 10-VI-1933, pág. 96v. (A.G.U.C.M.).

[124] Cfr. *Actas del Claustro de la Escuela de Magisterio de Albacete*. Cursos de 1930 a 1933. (A.G.U.C.M.).

[125] Orden de 17 de abril de 1933, y publicado en *Gaceta de Madrid* el 22 de abril. N.º 112. Pág. 574. Art. 148.

[126] La familia de Luis María Sánchez Jiménez poseía un fragmento del claustro, perteneciente al Convento los Trinitarios, en el municipio albaceteño de Fuensanta. Posteriormente, lo vendieron y adquirieron una pequeña finca en el paraje de "El Carrasco", perteneciente a La Roda. Don José María Sánchez Ibáñez, hijo de Carmen Ibáñez. Entrevistado en diferentes ocasiones desde 1999 hasta 2005. (F.O.).

[127] Cfr. *Actas del Claustro de la Escuela de Magisterio de Albacete*. Cursos de 1930 a 1933. Cursos de 1934-37. Fechado el 8-VI-1935. Pág. 28 v. (A.G.U.C.M.).

ella nunca llegó a emplearlos en el ámbito rural y en la Escuela de Magisterio, ya que sus propios recursos y los institucionales no contemplaban esta posibilidad económica.

Cursillo de maestros en el claustro del Convento Trinitario de Fuensanta, en 1933. (A.P.F.S.I.).

Cursillo de maestros en la finca *El Carrasco,* en Fuensanta, durante 1933. (A.P.F.S.I.).

La *Gaceta de Madrid* anunció que urgía habilitar el procedimiento pactado para seleccionar a los maestros que debían regentar las escuelas primarias. Se consideró que

el sistema de oposición era anticuado, y que no satisfacía los nuevos empeños educativos de la República. También, con este sistema se quiso mejorar la formación de sus aspirantes, debido a las debilidades del plan de estudios de 1914. Para ello, se sustituyó las clásicas oposiciones por unos cursillos profesionales para la selección del magisterio primario, de tres meses de duración. Esta elección de personal corría a cargo de los profesores numerarios de las escuelas normales, junto a la Inspección de Primera Enseñanza. Estos cursillos costaban de tres partes: clases de pedagogía, organización y metodología en las escuelas normales y primarias; prácticas de enseñanza por los aspirantes al magisterio y, por último, lecciones de orientación cultural y pedagógica.[128] Para conocer la preparación de los aspirantes a profesores de música durante estos cursillos se usaron los siguientes métodos de observación: el diálogo, notas y ejercicios prácticos realizados en clase, y la comunicación de la orientación moderna de los estudios. Incluso, otro objetivo de estas clases era "averiguar lo que los aspirantes saben, ponerles de relieve el valor de la canción popular y hasta enseñarles alguna de las bellas melodías regionales."[129] Carmen Ibáñez, al ser Catedrática, tuvo la obligación de estar presente en las tres secciones que formaban estos cursos, durante un mes anual. Por tanto, participó en las convocatorias del Ministerio que se produjeron entre 1931 a 1933, al impartir seis conferencias y expedir los correspondientes certificados.[130] A pesar de haber tomado parte en este sistema de oposición siempre estuvo en contra y lo consideró absurdo, ya que pensaba que los opositores no podían demostrar ante un examen sus conocimientos conceptuales.[131] Por otro lado, también tuvo que participar en los tribunales que se constituyeron en la Escuela Normal de Albacete durante varios años, tanto para los alumnos libres como para los oficiales.[132] Fue jurado de las dos Escuelas y, junto a ella, examinaron compañeros suyos, como Juan Bautista Llorca Martínez, Félix Alonso Rodríguez, José María Lozano, Pilar García Franco, Amparo Irueste y María Breis.[133]

---

[128] Decreto de 3 de julio de 1931, publicado en la *Gaceta de Madrid* el 4-VII-1931. N.º 185. Págs. 184 - 185.

[129] Orden de 25 de agosto de 1931, y publicado en *Gaceta de Madrid* el 27 de agosto. N.º 239. Págs. 1476-1477.

[130] Estas seis conferencias se basaron en la música popular contenida en los cancioneros de Eduardo Martínez Torner, y se conservan en el IEA.

[131] Cfr. Carta de Carmen Ibáñez a Juan Antonio Perea. 10-X-1933. (A.P.M.).

[132] Cfr. LOZANO, José María y ALBRICIAS, Franklin: *Memoria de la Escuela Normal de Albacete (1919-1930).* Op. Cit. Pág. 47.

[133] Cfr. *Escuelas Normales del Magisterio Primario de Albacete y Murcia (Inspección y Servicios Administrativos: Cursos 1930 al 1936/37).* Sección de Educación. 7-B-5. N.º 7. (A.G.U.M.).

Durante estos años, aumentaron el número de asociaciones en España, y también se produjo en el terreno educativo, como fueron las asociaciones de profesores y federaciones de trabajadores de la enseñanza. Un ejemplo lo encontramos en la Escuela Normal del Magisterio de Madrid, que a través de su profesor de francés, don Esteban García Bellido, solicitó al Director General de Primera Enseñanza la autorización legal para el funcionamiento de la "Asociación de Profesores de Francés, Música y Dibujo de las Escuelas Normales del Magisterio Primario". Previamente, este le remitió unos informes para su constitución, y posteriormente fueron considerados como favorables. El Ministerio dio el visto bueno a esta asociación y título, con fecha del día 9 de noviembre de 1932, aunque empezó a funcionar el día 22 del siguiente mes.[134] Carmen Ibáñez formó parte de esta sociedad de asignaturas de enseñanza especial, desde su fundación como vocal de la Junta Directiva, representando a los profesores especiales de Música. Sin embargo, este cargo solo lo desempeñó durante un año ya que, aunque quería participar en ellas, no podía trasladarse continuamente a las juntas producidas en su sede, situada en la calle San Bernardo, número 80, de Madrid.[135]

Desde el 21 de octubre de 1936, poco después de los inicios de la Guerra Civil, se realizó en Albacete un claustro extraordinario, con todos los alumnos y profesores de ambas Escuelas Normales, para informar de las medidas que se iban a tomar a favor de la República durante la contienda.[136] La interrupción de la actividad académica sólo se produjo desde esta fecha hasta el primer día de marzo de 1937, y durante este tiempo se siguió con el modelo del "Plan Profesional de 1931".[137] Las actas de la Escuela Normal del Magisterio de este mes nos informan sobre la intención de continuar las clases al margen del conflicto social. Aquí se indicó que se pretendía lo siguiente: "formar a maestros leales que se entreguen fervorosamente a la reconstrucción de España"…"Para ello, los programas de todas las disciplinas se adaptarán a los problemas actuales de la

---

[134] Orden de 3 de noviembre de 1932, publicado en *Gaceta de Madrid* el 9-XI-1932. N.º314. Pág. 962.

[135] Cfr. *Hoja de servicios de Carmen Ibáñez Ibáñez*. 26-II-1942. Sección de Educación. Sig. (5) 1.18. Leg. 21907; y *Libro de Registro de Asociaciones*. Sig. (8) 30. 36/03116. Pág. 4133 v. (AGA). Don José María Sánchez Ibáñez, hijo de Carmen Ibáñez. Entrevistado en diferentes ocasiones desde 1999 hasta 2005. (F.O.).

[136] Cfr. CARRIÓN ÍÑIGUEZ, José Deogracias y CONTRERAS JORDÁN, Onofre: "Aproximación al estudio del magisterio y de la Escuela Normal de Albacete durante la Guerra Civil (1936-1939)". *Ensayos*. N.º 7. Pág. 27.

[137] Cfr. LOSA SERRANO, Pedro y MORCILLO ROSILLO, Matilde: "La Escuela de Magisterio durante la Guerra Civil a través de las actas del Claustro y Junta de Gobierno". *Ensayos*. Revista de la Facultad de Educación de Albacete. N.º 7. Albacete: Universidad de Castilla-La Mancha: Escuela Universitaria de Magisterio de Albacete. 1992. Pág. 87.

vida española, en sentido antifascista". El director tomó la palabra y advirtió "que nadie debe asustarse, porque se controle su actuación. Quien cumple con su deber no tiene que temer nada." En este sentido, Carmen Ibáñez siguió desempeñando su cátedra y adoptó estas recomendaciones dentro de su materia.[138] Al poco tiempo, fue nombrada directora de la escuela normal, desde el 16 de noviembre de 1938 hasta mayo del siguiente año, y durante su mandato defendió los ideales republicanos que siguió Albacete hasta el fin del conflicto bélico.[139]

Una vez acabada la Guerra, la Iglesia y el Régimen Falangista quisieron controlar todo lo que se enseñaba en las escuelas normales, que desde este momento habían vuelto a ser equiparables a las enseñanzas medias. Se pretendió mejorar la educación y se sirvieron de ellas para conseguir adeptos hacia el movimiento político imperante, tal y como hizo el gobierno republicano unos años atrás. Gracias al nuevo programa educativo, aprobado el 14 de julio de 1939, y al "Plan Bachiller" de 1940 se volvió a algunos de los ideales del "Plan de 1914", y se persiguió así que los alumnos tuvieran una mayor convicción patriótica y tradicional.[140] Para ello, fueron importantes las imposiciones de la Comisaría General de la Música, creada en 1940, y el Servicio Español del Magisterio (SEM), que dirigieron la educación hacia dos objetivos: el nacionalismo y el catolicismo. Además, el gobierno quiso educar con diferencias propias del sexo, como antiguamente, donde el niño se debía preparar para el trabajo y la niña para cuidar al esposo y sus hijos. Todo esto supuso un paso hacia atrás, respecto a los aspectos pedagógicos y culturales perseguidos en la República y la Institución Libre de Enseñanza, y condicionó que las nuevas corrientes pedagógicas europeas llegasen con retraso. A partir de este momento no importaba el nivel de conocimientos de los docentes y sus cualidades pedagógicas, sino cómo trasmitían los ideales políticos y religiosos. Por tanto, se persiguió con dureza a todos aquellos docentes que defendían la antigua ley educativa y sus principios, a través de las depuraciones que fueron establecidas desde los orígenes de la contienda.[141] Aquellos funcionarios públicos que

---

[138] Cfr. *Actas del Claustro de la Escuela de Magisterio de Albacete del año 1937.* 15-III-1937. S. P. (A.G.U.C.M.).

[139] Orden de 16 de noviembre de 1928 y publicado en *Gaceta de Madrid*, el 20 de noviembre. N.º 324. Pág. 366. Cfr. *Actas de la Junta de Gobierno de la Escuela de Magisterio de Albacete (1934-1939).* 10-I-1939. Pág. 109r. (A.G.U.C.M.). Cfr. *Hoja de servicios de Carmen Ibáñez Ibáñez*. 18-II-1952. Sección de Educación. Sig. (5) 1.18. Leg. 21907. (AGA).

[140] O.M. 14-VII-1939 y publicado en *Gaceta de Madrid*, el día 27 de julio. N.º 208. Págs. 4054-4056.

[141] Cfr. RAMOS ZAMORA, Sara: *La represión del magisterio: Castilla-La Mancha, 1936-1945*. Ciudad Real: ALMUD, ediciones de Castilla-La Mancha. 2006. Págs. 29-35.

no seguían estas normas de cambio corrían el riesgo de tener un traslado forzoso dentro o fuera de la provincia, la suspensión del cargo, bajada de escalafón, encarcelamiento e, incluso, el fusilamiento. Además, gran parte del profesorado de las escuelas normales tenía que ser partícipe de la propia comisión depuradora para vigilar a sus alumnos, muchos de los cuales comenzaron a formarse en el plan de estudios de 1931, y Carmen Ibáñez tuvo que asistir en varias ocasiones a estas comisiones depuradoras.[142] Por tanto, más le valió no pronunciarse sobre los cambios y diferencias de contenidos impartidos con anterioridad, especialmente, desde 1938, cuando comenzaron a supervisarse los textos de las diferentes editoriales, con el fin de sancionar y eliminar toda relación vinculante con los puntos educativos del movimiento político anterior.[143] De este modo, abandonó los métodos didácticos que ella misma había confeccionado y publicado para sus propios alumnos, durante el periodo republicano. Efectivamente, todos estos folletos y libros contenían citas y ejemplos a seguir de pensadores y pedagogos extranjeros que no le interesó mostrar. También ocultó la herencia ideológica que dejó en ella su amigo y compañero Joaquín Salvador Artiga, quien defendió los ideales liberales de la República. De este modo, no siguió ningún método didáctico en papel como antaño sino que se sirvió de apuntes y referencias bibliográficas actualizadas. Lo único que conservó del gobierno anterior fue su metodología didáctica y el uso en clase de la canción popular, himnos y algunas piezas del repertorio religioso, pero teniendo cuidado con el contenido literario de las mismas.

Uno de los medios con los que contaba la Falange para controlar a los estudiantes fue a través de un sindicato creado por ellos mismos, y que se oponía al FUE del periodo republicano. Efectivamente, entre las intenciones del SEU fue cambiar la imagen violenta de la Guerra y velar por la cultura de los estudiantes universitarios. Sin embargo, el verdadero trasfondo fue el propagandístico, para que estos no se rebelasen en contra del gobierno, y, para ello, emplearon charlas y conferencias. También se criticaron las clases dadas desde las antiguas Misiones Pedagógicas, ya que dejaron de lado la educación cristiana. Este tipo de sindicato tuvo representación en todas las provincias españolas, y fue obligatoria la pertenencia a él de toda la

[142] Ibídem. Págs. 115, 210-212. En los archivos no se ha encontrado ningún expediente de depuración de Carmen Ibáñez Ibáñez.

[143] Cfr. MARÍN ECEL, Teresa: "Pedagogía europea en Castilla-La Mancha (Primer tercio del siglo XX)", en DEL POZO ANDRÉS, María del Mar (Coord.): *La educación en Castilla-La Mancha…* Op. Cit. Págs. 178-179.

comunidad educativa.[144] Este fue el caso de Albacete, donde se celebró, en 1940, un Congreso Extraordinario para la consolidación de esta asociación en la ciudad. Entre el profesorado existente en este lugar se eligió a Carmen Ibáñez para que fuese la consejera provincial del movimiento, debido a la vinculación que tenía con la Sección Femenina.[145] Acorde a este cargo, en 1941 dio unas conferencias literario-musicales de divulgación, en la escuela normal, de los grandes músicos internacionales y nacionales, basándose en sus propios estudios. [146]

Otro recurso empleado por la Sección Femenina para el control ideológico y propagandístico fue llevado a cabo a través de algunas de sus revistas pedagógicas, como es el caso de *Consign*a, que nació en 1940. Esta estaba destinada a inculcar los valores docentes falangistas en las profesoras afiliadas, y que a la vez pudiesen trasmitírselo a sus alumnas. Con seguridad, a Carmen Ibáñez le llegaría esta revista mensual, debido a que la suscripción era obligatoria para todas las maestras. A pesar de que la principal temática conceptual de la revista era la educación de la mujer para el hogar y el marido, la atención de la pianista estaría enfocado a la sección de cultura, donde se trataba el folclore nacional, bailes regionales, los cancioneros y algunos artículos de didáctica musical. Desde 1944 se incluyó una sección de "lecciones para los Centros", y aquí se establecían las actividades obligatorias que se debía impartir en todas las escuelas primarias y, por tanto, debían ser enseñadas en las Escuelas de Magisterio.[147] Como podemos observar, se le impuso el repertorio, a través de los recursos didácticos de esta revista o de otros cancioneros editados por la Sección Femenina.

Con la Ley General de Educación de 1945 el control formativo continuaba sin estar claramente definido, ya que la formación académica giraba en torno a las escuelas normales y, de forma paralela, a las directrices que procedían del Frente de Juventudes y la Sección Femenina. Debido a la ruptura que ambas tuvieron a principios de este año

---

[144] Vid. RUIZ CARNICER, Miguel Ángel: *El Sindicato Español Universitario (SEU) 1929-1965*. Madrid: Siglo veintiuno editores. 1996.

[145] Cfr. *Hoja de servicios de Carmen Ibáñez Ibáñez*. 30-12-1950. Sección de Educación. Sig. (5) 1.18. Leg. 21907. (AGA).

[146] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Cancionero de la Provincia de Albacete*. Op. Cit. Nota biográfica S.N. También, vid. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Músicos españoles del siglo XIX*. Op. Cit. Págs.125-163.

[147] Cfr. FERNÁNDEZ OSTOS, Teresa y GONZÁLEZ DUGO, Irene: "La revista pedagógica *Consigna*: La configuración de la mujer", en SUAREZ VILLEGAS, Juan Carlos; LACALLE ZULDUENDO, Rosario y PÉREZ TORNERO, Jose (eds.): *II International Conference Gender and Communication.* Libro de actas. 20 congreso de la Facultad de Comunicación de Sevilla. Días 1 a 3 de abril de 2014. Dykinson S.L. Abril de 2014. Págs. 316-326.

también dividieron sus objetivos. El Frente de Juventudes procuró la educación de los hombres, para guiarlos en la fortaleza física, la defensa del país, el sentimiento nacional y el mando político. Para ello, realizaban campamentos al aire libre, actividades deportivas, cantos y marchas militares, etc. Mientras tanto, la Sección Femenina se encargaba de formar a las mujeres, especialmente en los aspectos de las labores del hogar, la salud, higiene, la religiosidad y el canto popular español. Este aspecto pronunció aún más la diferencia educativa entre los géneros masculinos y femeninos donde, nuevamente, la música se consideró un componente propio de las mujeres. Sin embargo, el elemento común entre ambas formaciones fue la disposición de cantar himnos patrióticos y canciones religiosas en las escuelas.[148] Por tanto, Carmen Ibáñez tuvo que volver a ajustar sus clases al repertorio que se le impuso. También, volvió a ser elegida instructora musical provincial de la Sección Femenina, y entre sus funciones debía asesorar a las maestras de música en plantilla y, también, dar una serie de conferencias para los cursillos de perfeccionamiento, requeridos para aquellos alumnos que, una vez obtenido el título de magisterio, quisieran optar a una plaza de maestro nacional.[149]

Desde el 9 de agosto de 1945 las antiguas escuelas normales se designaron como "Escuelas de Magisterio", y volvieron a tener un componente más próximo a las actuales facultades universitarias. Otra reforma llevada a cabo ese año fue la ampliación de las clases de música de dos a tres cursos, tal y como ella había reivindicado años atrás para conseguir una continuidad e idoneidad en el aprendizaje de esta materia.[150] También, este nuevo plan de estudios estableció los contenidos que se debían enseñar en a los "cantos patrióticos", como se había bautizado a la asignatura, hasta que, en 1950, se aumentaron, bajo la nueva denominación de "música, elementos de solfeo y cantos religiosos, patrióticos y escolares.[151] En este sentido, no solo se vio afectado el currículo oficial de las materias a impartir, como el de la música, sino que afectó también a los títulos oficiales del profesorado. Efectivamente, los docentes tuvieron que

[148] Cfr. CASTAÑÓN RODRÍGUEZ, María del Rosario: *Musical education in Spain during Franco´s era (1939-1975).* Doctoral thesis. U.S.A. Ann Arbor. 2009. Págs 146-147. Traducida en *La educación musical en el Franquismo*. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid. Facultad de filosofía y letras. 2009. S.E.

[149] Cfr. *Hoja de servicios de Carmen Ibáñez Ibáñez.* 30-12-1950. Sección de Educación. Sig. (5) 1.18. Leg. 21907. (AGA).

[150] Orden de 21 de julio de 1945 y publicado en BOE, el 09 de agosto. N.º 221. Pág. 1029.

[151] Decreto de 7 de junio de 1950 y publicado en BOE el 7 de agosto. N.º 3470. Pág. 219.

solicitar una convalidación de sus estudios con la nueva legislación educativa, y Carmen Ibáñez fue una de ellas, por lo que tuvo que enviar su expediente académico a Madrid, para que le pudiesen expedir el nuevo título oficial de "Maestra de Primera Enseñanza", y que le llegó el 25 de abril de 1945. [152]

S. E. el Jefe del Estado Español

y en su nombre

El Ministro de Educación Nacional:

Considerando que, conforme a las disposiciones y circunstancias prevenidas por la actual legislación,

Doña María del Carmen Ibáñez Ibáñez

natural de Mula, Murcia, de edad de 49 años,

ha hecho constar su suficiencia en la Escuela Normal de Albacete,

expido el presente

Título de Maestra de Primera Enseñanza,

que autoriza a la interesada para ejercer, con arreglo a las leyes y reglamentos vigentes, la Profesión de Maestra.

Dado en Madrid, a 25 de Abril de 1945

La Interesada, Por el Señor Ministro, El Director general de Primera Enseñanza, El Jefe de la Sección,

Registro especial de la Sección de Títulos, folio 362 núm. 905

Título de Maestra de Primera Enseñanza de Carmen Ibáñez Ibáñez, expedido en 1945. (A.P.F.S.I.).

En cuanto a la enseñanza de la historia de la música siguió las referencias que sobre esta temática había tratado en su *Memoria de Oposición*, o en su *Metodología de la Música*. Pero, como ya se indicó anteriormente, no contaba con un gramófono y discos que pudieran servir de ejemplo de lo que explicaba. Solamente pudo servirse del piano de su aula para que sus alumnos pudiesen escuchar el repertorio clásico.

En 1956, tras toda una vida trabajando en la escuela Normal, tuvo el reconocimiento de figurar como la séptima profesora especial de música con más antigüedad de España, como se publicó en una orden nacional publicada por el Director General de Enseñanza Primaria.[153] Con este mérito poco más pudo esperar, excepto la llegada de su jubilación, y esta le llegó a finales de 1960, tras haber trabajado durante un

[152] Cfr. *Sección de Educación. Extracto del expediente de María del Carmen Ibáñez e Ibáñez.* Sig. (5)1.3. Caja 31, legajo 2251. (AGA). Don José María Sánchez Ibáñez, hijo de Carmen Ibáñez. Entrevistado en diferentes ocasiones desde 1999 hasta 2005. (F.O.).

[153] Orden de 24 de marzo de 1956 y publicado en *Gaceta de Madrid* el 14 de abril. N.º 105. Pág. 2471.

breve periodo de tiempo en la Escuela de Magisterio, de la Avenida de España y que sustituía a la existente en la calle Dionisio Guardiola.[154] Precisamente, fue en esta década cuando las nuevas pedagogías musicales fueron tomando fuerza en España, y fueron promovidas por la Sección Femenina, especialmente el método Orff-Schulwerk, pero Carmen Ibáñez, debido a su edad y la proximidad a su jubilación, no las utilizó.

Durante más de cuarenta y tres años pasaron por sus clases múltiples alumnos y alumnas que alcanzaron diferentes e importantes cargos. La mayoría de ellos consiguieron la titulación con la intención de ejercer el magisterio, mientras que muchos otros llegaron a ocupar cargos en el mismo lugar que ella trabajó, como es el caso de Carmen Oliver. Por otro lado, algunos llegaron a ser personas conocidas de Albacete en el ámbito humanístico y periodístico, como fueron los escritores Ramón Castellanos y Enrique Soriano Marcos. Por último, no podemos obviar que también tuvo alumnos que destacaron en el mundo musical, pero éstos se verán en otro apartado.

3.3. UN NUEVO SISTEMA DIDÁCTICO Y MUSICAL: EL RIGO-MÓVIL IBÁÑEZ

Como ya se ha dicho antes, parte de la filosofía docente de Carmen Ibáñez debía mucho a los planteamientos que don Joaquín Salvador Artiga había plasmado en sus libros y conferencias. Este autor tuvo muchos elementos en común con Jean-Jacques Rousseau, quien defendió que el buen docente no debía imponer o dirigir la educación del niño, sino que debía comprender su rebeldía humana. Según este pensador francés, existía una unión entre el hombre y la naturaleza, y el niño respetaba esta última porque se sentía parte de ella. Por tanto, la finalidad del maestro era poner al niño en contacto con las cosas de la naturaleza para que sean estas las que le enseñen a él. Por este motivo, creía que se debía enseñar por etapas, en función de los ciclos de su naturaleza humana, y muchos de los rechazos de los niños hacia la educación se debían a este

[154] Este edificio de la Avenida de España alberga ahora al IES *Ramón y Cajal*. La actual Escuela de Magisterio se encuentra en el Campus Universitario de Albacete.

desfase. Dicha idea fue tomada por Pestalozzi, quien defendía que no se debía entorpecer al auto-aprendizaje del niño y el maestro solo debía actuar como mera guía. Este pensamiento se debía a que el conocimiento era innato a nuestra naturaleza, y se descubría buscando dentro de nosotros los conocimientos externos sirviéndonos de la observación externa, y para aprender se debía imitar la naturaleza. A este tipo de método lo bautizó como "intuición global", y lo definió como "una acción primitiva de la inteligencia que debe esclarecer los objetos con su propia luz".[155] También consideraba que los niños son buenos por naturaleza, y el maestro debía sacar esa benevolencia y conducirla a un buen fin. En esta misma línea, un seguidor suyo, Friedrich Froebel, expuso que los niños nacían sin maldad, porque todos somos hijos de Dios. También trató la relevancia que tenía el juego y los movimientos corporales en el proceso cognitivo de aprendizaje del jardín de infancia. En el caso de los pedagogos de la Escuela Nueva fueron más allá, como fue el caso de Ovide Decroly, quien defendió que para aprender de la naturaleza era importante el interés, y esto se conseguía observado un objeto de la naturaleza, y tras su experiencia se podía llegar al concepto. Estas teorías se completaron con las de James Sully, quien demostró que el niño aprendía con cosas que le resultan atractivas, y sus primeras impresiones eran las que producían efectos más duraderos.[156]

Carmen Ibáñez no solo conoció estas teorías a través de su compañero de la escuela normal, y las conferencias y artículos sobre Pestalozzi en Albacete, ya que estos planteamientos también se pudieron leer constantemente en los números de la *Revista de Escuelas Normales*.[157] A la vez, el 17 de febrero de 1927 se celebró el centenario de la muerte de Pestalozzi en todo el mundo, y las Escuelas Normales de España le hicieron un homenaje especial.[158] La Escuela Normal de Albacete también quiso contribuir en su homenaje con unas conferencias organizadas por el "Grupo de excursionistas de la clase de historia", y para este acto contaron con la presencia del

[155] Cfr. TOMÁS Y SAMPER, Rodolfo: *Sistema de educación de Pestalozzi*. Madrid: Francisco Beltrán, librería española y extranjera. 1932. Pág. 78. Traducción de M. A. Jullien.

[156] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *La música en la escuela*…Op. Cit. S.P. James Sully fue el autor de *Sensation and Intuition* (London: 1874). Vid. GATENS William, J: "James Sully", en SADIE, Stanley y TYRELL, John (eds.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª Ed. Vol. 24. Londres: Macmillan, 2001. Págs. 704-705.

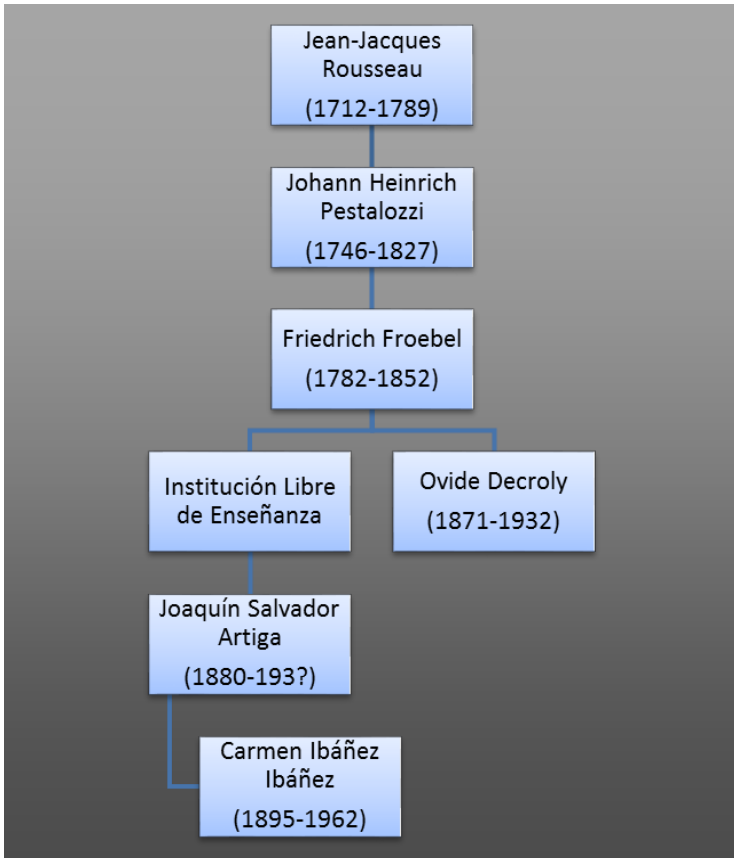
[157] Las ideas de Pestalozzi se conocen en España desde inicios del siglo XIX, y su metodología se empleó con la creación de la Escuela Pestalozziana de Madrid, en 1805. Cfr. BLANCO Y SÁNCHEZ, Rufino: *Pestalozzi. Su vida y sus obras. Pestalozzi en España*. Madrid: imprenta de la revista de archivos. 1909. Pág. 368.

[158] Cfr. NAVARRO CANALES, Ignacio: *El centenario de Pestalozzi en España*. Ávila: Tipografía y encuadernación de Senén Martín. 1927.

eminente pedagogo Rafael Altamira y Crevea.[159] A la vez, en este día y lugar se inauguró una nueva biblioteca, con el nombre del educador suizo, en donde tuvo cabida muchas de sus obras, entre las que figuraría la más representativa: *Cómo enseña Gertrudis a sus hijos*.[160] En conmemoración de estos actos, celebrados en esta sede, se planteó que fuesen perpetuados de forma escrita, así que durante este año se hizo *Pestalozzi en Albacete*, aunque no se pudo publicar hasta cinco años más tarde.[161]

CUADRO 8

LÍNEA DE INFLUENCIAS PEDAGÓGICAS EN CARMEN IBÁÑEZ



[159] Rafael Altamira y Crevea nació en Alicante, en 1866, y falleció en Méjico, en 1951. Fue discípulo de Giner de los Ríos. Estuvo inmerso en el regeneracionismo educativo para remediar los males sociales, independientemente de la edad y estrato. Cfr. DELGADO CRIADO, Buenaventura: "La educación en la España contemporánea (1789-1975)", en *Historia de la educación en España y América*. Op. Cit. Págs. 654-656.

[160] Vid. DE LULUETA, Luis: *Cómo enseña Gertrudis a sus hijos*. Madrid: Cristóbal Ruiz. 1912. Traducción de la obra de Johann Heinich. La información sobre el método intuitivo aparece en la carta número 9.

[161] Vid. ALTAMIRA, Rafael: *Pestalozzi en Albacete*. Albacete: Imprenta de Sebastián Ruiz. 1932. A pesar de que en la edición consta que Altamira fue el autor, también participaron Alfredo Jara Urbano y Luís Zulueta. Circunstancialmente, las obras de Carmen Ibáñez son contemporáneas a esta publicación.

Carmen Ibáñez apostó por seguir todas estas teorías de Pestalozzi que presenció en dichos actos, conferencias y la lectura de sus obras. Ella compartió con este que el mejor método de enseñanza era el intuitivo, el cual iba en contra del antiguo método memorístico. Para defender este sistema educativo puso el ejemplo de los niños que aprendían el lenguaje materno por sí solos, gracias a la imitación de su familia y a sus sentidos, ya que estos no memorizaban las letras para llegar a este objetivo, sino que solo se les corrigen pequeños vicios.[162] Sin embargo, el método de Pestalozzi aplicado a la música, y que se estaba ejerciendo en Europa, seguía sin desarrollarse. Efectivamente, su procedimiento de enseñanza se basaba en el canto del uno al ocho, para que los alumnos aprendiesen el nombre de las notas y su distancia de forma intuitiva.[163] Este sistema era similar al método "Moloplaste" de Pierre Galín, y que a la vez fue copiado de J.J Rousseau. La pianista criticó a estos pedagogos, y los profesores que seguían estos sistemas, porque pensaba que estas prácticas seguían siendo insuficientes.[164] También rechazó las normas educativas del Ministerio de Instrucción Pública español, que postulaba que solo se podía educar musicalmente al niño a través del canto. En este sentido, argumentó que había encontrado la solución al problema de la enseñanza musical, simplemente recurriendo a unos aspectos que el propio Pestalozzi reivindicaba en sus teorías pedagógicas: el juego y un objeto para jugar.[165] Ella pensaba que cualquier tipo de aprendizaje no era atractivo para el niño si no estaba unido a la actitud de juego, y para poder jugar se necesitaba un "objeto" como material educativo. Por este motivo, Ibáñez definió que el verdadero método intuitivo era el "modo de proporcionar el conocimiento de las cosas a los alumnos, por medio de los objetos, los cuales serán utilizados por el niño como un elemento atractivo, con el fin de que sus impresiones le produzcan unos efectos más duraderos en la enseñanza". Se conseguía así que el alumno sintiese y comprendiese la música con la intención que este sacase sus conclusiones, sin necesidad de una clase teórica previa. Además, gracias al juego, y sin ser consciente de ello, se estaba empleando el movimiento rítmico de la música, que era otro de los

[162] Esta metodología de la intuición ya se había realizado anteriormente, pero apenas en el terreno musical. Existe un manual que ilustra este tipo de enseñanza en ALCANTARA Y GARCÍA, Pedro: *Educación intuitiva y lecciones de cosas*. Madrid: Gras y compañía editores. 1881.

[163] Cfr. TOMÁS Y SAMPER, Rodolfo: *Sistema de educación de Pestalozzi*. Op. Cit. Págs. 229-235.

[164] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Metodología. Enseñanza de la Música en las Escuelas Primarias…* Op. Cit. Pág. 27.

[165] Existieron en España varios libros que trataban sobre el aprendizaje de las diferentes asignaturas a través del método intuitivo, con leves citas a la asignatura de música, pero ninguno de ellos incluyó el objeto como herramienta educativa.

objetivos perseguidos en esta asignatura.[166] Sin embargo, la eficacia en la enseñanza musical no alcanzaba los resultados que se esperaban, porque se carecía de todos estos elementos, aspectos con los que sí contaba otras materias, como las matemáticas y la geografía, y que en ambas había tenido resultados excepcionales, como ya se dijo anteriormente. De esta forma, reivindicó que se le diese la misma importancia a la música respecto a estas asignaturas, y que los maestros debían estar verdaderamente formados en la enseñanza musical, mediante este tipo de metodología pedagógica.[167] Los primeros pasos de Ibáñez para crear el objeto surgieron con algunas prácticas y actividades que realizó en la Graduada de niñas de Albacete, mediante alumnas con necesidades educativas específicas. También tuvo la necesidad de aprender y diseñar aspectos relacionados con la "mecánica de ajustes."[168] Tras meses de experimentos encontró el objeto que estaba buscando, y lo bautizó con el nombre de "pentagrama y notación movible. Sistema Ibáñez", y acotado como "Rigo-Móvil Ibáñez". Ella defendió que con su construcción fue la pionera en este tipo de pedagogía aplicada a la música, desde finales de 1929.[169] No se equivocó con esta afirmación, ya que desde la creación de la primera ley de patentes de 1878, coincidiendo con el periodo de la Restauración, hasta la Segunda República no se ha encontrado ningún invento español para la educación musical y que haya sido patentado con anterioridad al que hizo Carmen Ibáñez. Una excepción se podría encontrar en el "dactílogo", realizado por Carmen Fábregas en 1878, pero no empleaba un objeto destinado al juego ni estaba dirigido a la educación musical y primaria, sino al aprendizaje de la colocación de los dedos en el piano. Por tanto, podríamos situar a Carmen Ibáñez como la segunda mujer en España en patentar un invento musical y la primera en emplear un objeto como elemento didáctico.[170]

---

[166] Esta definición de "método intuitivo" aparece en la memoria de la patente del Rigo-Móvil. Vid. *Patente 110.150.* S.N. (A.H.O.E.P.M.).

[167] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Nuevo Sistema Pedagógico-Musical. El Ideal de la Música en la Escuela Primaria. Su Enseñanza por Medio del Método Rigo-Móvil*. Albacete: Imprenta de Sebastián Ruiz. 1930. Pág. 10. Los dos ejemplares conservados hasta la fecha se encuentran en dos archivos privados de Mula (Murcia). Vid. Apéndice documental.

[168] Vid. *Patente 110.150.* S.N. (A.H.O.E.P.M.).

[169] Ella optó por la palabra "rigo," ya que en italiano tiene un sentido relacionado con las "líneas" y el "pentagrama". Las aclaraciones acerca de esta etimología y la primicia pedagógica obtenida con el Rigo-Móvil se encuentran en su *Hoja de servicios de 02-01-1931.* Sección de Educación. Sig. (5) 1.18. Leg. 21907. (AGA).

[170] Cfr. TEJERO TOLEDANO, Ignacio: "Mujeres inventoras en España durante la restauración (1878-1931)", en *XVIII jornadas internacionales de investigación interdisciplinar. Feminismo y desequilibrios*

Este invento lo presentó el 16 de noviembre de 1928, en el Registro de la Propiedad Industrial y Comercial de Madrid, a través de la Diputación de Albacete, y llegó a Madrid al día siguiente. El día 27 le aprobaron la solicitud y el día 16 del siguiente mes se publicó en el Boletín Oficial de la Propiedad Industrial. Pasadas unas semanas, esta patente fue aceptada y expedida, con fecha de 23 de febrero de 1929, y con el número 110.150. El siguiente paso fue la espera del "título de patente", que le llegó el 22 de noviembre de ese mismo año, siendo la Escuela de Maestras de Albacete el primer lugar donde se empleó.[171]

Cuando formalizó su patente, aportó en la solicitud una memoria en la que se describían todos los componentes que constituían el Rigo-Móvil. A ésta le acompañó un diseño en escala natural en el que numeraba los treinta y seis elementos que lo integraban. Algunos de ellos aparecían repetidos, formando un total de setenta piezas.

Diseño del Rigo-Móvil-Ibáñez presentado en la Propiedad Industrial y Comercial de Madrid, en 1928. (A.H.O.E.P.M.).

en el mundo actual: demografía, trabajo y ciudadanía. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. 2011. Págs. 611-612. También, vid. CABALLERO GONZÁLEZ, Manuela: "Mujeres inventoras a pesar de Voltaire", en *III Congreso virtual sobre Historia de Mujeres.* 15-31 de octubre de 2011. Jaén: Asociación de Amigos del Archivo Histórico Provincial. 2011. S.N.

[171] Cfr. *Registro y toma de razón de patentes del Ministerio de Economía Nacional. N.º 11*. Año 1928. Pág. 150. (A.H.O.E.P.M.).

MINISTERIO
DE TRABAJO,
COMERCIO
É INDUSTRIA

REGISTRO DE LA PROPIEDAD INDUSTRIAL
Y
COMERCIAL

Certificado-Título de registro

de Patente de invención a favor

de D. [illegible] del Valle [illegible]

[illegible] por un aparato para

la enseñanza intuitiva de la Física en las escuelas.

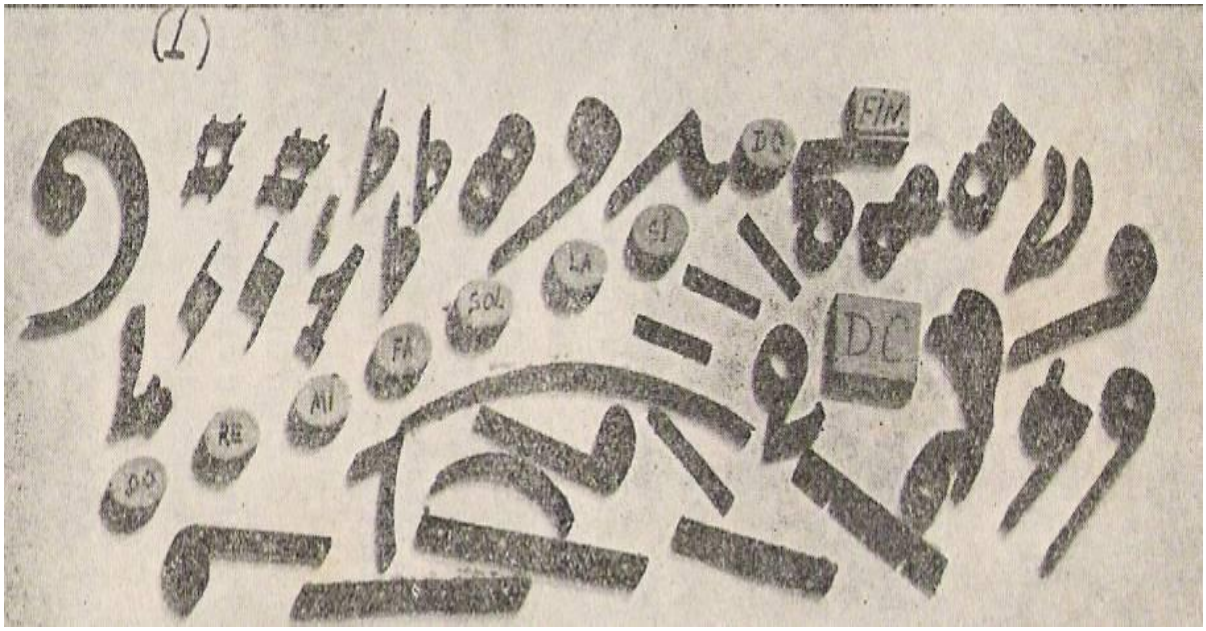
Certificado-Título de registro de invención del Rigo-Móvil, por Carmen Ibáñez, en 1929. (A.P.F.S.I.).

DIFERENTES IMÁGENES DEL RIGO MÓVIL IBÁÑEZ

Estuche del Rigo-Móvil Ibáñez. (A.M.Ñ.A.).

Interior del Rigo-Móvil Ibáñez. (A.M.Ñ.A.).

Rigo-Móvil Ibáñez con diferentes piezas sobre el pentagrama. (A.M.Ñ.A.).



Figuras musicales que forman el Rigo-Móvil. Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ. Carmen. *Nuevo Sistema Pedagógico-Musical…* Op. Cit. Pág. 3. (A.P.M.).

CUADRO 9

DESCRIPCIÓN DE LAS DIFERENTES PIEZAS DEL RIGO-MÓVIL IBÁÑEZ

Número de pieza	Descripción del dibujo	Descripción de C. Ibáñez en su patente	Dimensiones, distancias y materiales descritas en la patente
1	Sujeción de las líneas metálicas del pentagrama	"Dos piezas con cinco ranuras".	Piezas metálicas de 13´5 x 1´5 cm. Cinco ranuras de 5x1 mm separadas cada 2 cm. Pintadas de color blanco.
2	Cinco líneas paralelas	"Cinco líneas adicionales".	Varillas de metal dorado de 60 x 1 cm., y 1 mm.
3	Clave de sol	"Una clave de sol".	Metal dorado o latón. (No indica las dimensiones).
4	Clave de fa	"Una clave de fa".	
5	Símbolo del compasillo o compás cuatro por cuatro	"Compás de compasillo".	
6	Barra divisoria del compasillo	"Barra de combinación para binar el compasillo".	
7	Números	"Cifras del 1 al 9 para las combinaciones de compases".	
8	Símbolo de repetición	"Signo de retorno".	
9	Calderón	"Punto de reposo (calderón)".	
10	Redonda	"Una redonda".	
11	Blanca	"Siete blancas".	
12	Puntillo	"Dos puntillos".	Metal dorado o latón. 2 x 0,5 x 1 cm.
13	Negra	"Ocho negras".	Metal dorado o latón. (No indica las dimensiones).
14	Silencio de blanca	"Un silencio de redonda o blanca".	
15	Fin	"Fin".	
16	Adaptador vertical para los silencios de redonda o blanca	"Escote saliente para el encaje en las líneas del pentagrama de los silencios de redonda o blanca".	Metal dorado o latón. 1 x 2,5 mm.
17	Adaptador vertical para las redondas	"Escote para encajar las redondas en las líneas del pentagrama".	Metal dorado o latón 1 x 2,5 mm.
18	Notas musicales	"Siete redondas rotuladas con los nombres de las notas".	Madera. (No indica las dimensiones).
19	Adaptador para las líneas adicionales vista desde dos perspectivas	"Pieza destinada a acoplar las redondas en las líneas adicionales".	Metal dorado o latón. (No indica las dimensiones).
20	Placas para las líneas adicionales	"Una placa de líneas adicionales".	
21	Sostenido	"Tres sostenidos".	
22	Bemol	"Tres bemoles".	
23	Becuadro	"Tres becuadros".	
24	Ligadura	"Dos ligaduras".	
25	Una plica de corchea	"Dos trazos de corcheas".	
26	Dos plicas de semicorchea	"Dos trazos de semicorcheas".	
27	Silencio de redonda	"Un silencio de redonda o blanca".	
28	Silencio de negra	"Tres silencios (negra, corchea y semicorchea)".	
29	Silencio de corchea		
30	Silencio de semicorchea		
31	Línea adicional	"Cinco líneas adicionales".	Metal. 35 x 1 x 2 ½ mm.
32	D.C. (Da Capo)	"Una placa D.C".	Metal dorado o latón. (No indica las dimensiones).
33	Ligadura de expresión	"Dos ligaduras" (antes citadas).	
34	Barras para las corcheas y semicorcheas	"Cuatro barras de corcheas y semicorcheas".	
35	Barra divisoria	"Tres líneas divisorias".	
36	Barra de repetición	"Un signo de retorno".	

Descripción presentada en la Propiedad Industrial y Comercial de Madrid, en 1928. (A.H.O.E.P.M.).

El Rigo-Móvil-Ibáñez tiene las medidas de 63 x 15 x 1´5 centímetros. Consta de un estuche o caja de madera que alberga un pupitre rectangular, del mismo material, y pequeños departamentos huecos que guardan el resto de piezas. Las cinco barritas que forman el pentagrama se sostienen sobre dos soportes metálicos pintados de blanco, para diferenciarse del resto de figuras. Encima de este pautado musical de metal se pueden colocar otras piezas más pequeñas, gracias a sus hendiduras, de 1 x 2,5 mm., y a la distancia de 1 cm. entre cada una. Estas medidas posibilitan que se acoplen perfectamente en las cinco líneas horizontales. Sobre el pentagrama se pueden poner piezas de madera para las notas musicales, y otras metálicas para el resto de figuras. Todas ellas presentan un grosor de 5 mm.[172] Para los sonidos demasiado agudos o graves, existen unos adaptadores que se acoplan en las barras extremas, y hacen la función de líneas adicionales al pentagrama. También encontramos aquí las figuras musicales en toda su diversidad, y que permiten crear todas las combinaciones posibles del sistema musical moderno. En cuanto al nombre de las notas musicales están diferenciados por colores, siguiendo el cromatismo del arco iris cuyo primer color, el rojo, se corresponde con la nota Do. Estos detalles comulgan con las palabras de Carmen Ibáñez, en el que "la atención del niño se cautiva mayormente por los sonidos, juegos y colores".[173]

[172] Las piezas de metal fueron fabricadas en el taller de metalurgia de Benito Domínguez, padre de Ángela Domínguez. Doña Ángela Domínguez González, compañera de trabajo y amiga de Carmen Ibáñez. Entrevistada el 21 de febrero de 2011. (F.O.).

[173] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Nuevo Sistema Pedagógico-Musical…*Op. Cit. Pág. 10. Estas ideas no eran novedosas. En Méjico se llegó a colorear las teclas del piano para el aprendizaje musical. También se relacionó las vibraciones del sonido con las del color. Se pensaba que con este método la lectura de las notas era más rápida a la vista que los signos en el pentagrama, especialmente para los niños. Por tanto, el poco éxito de la enseñanza musical se debía a esta complejidad y por la falta de un método científico idóneo. Cfr. CADENA, Longuinos: *Sistema cromático de notación musical. Enseñanza de la música por medio de los colores del espectro solar.* México: Talleres tipográficos de P. Munguía e Hijos. 1905. Pág. 1-30. Poco después, en 1911 el pintor Vasili Kandinski manifestó que los objetos novedosos y llenos de colores nos impresionan en nuestra psique, especialmente en los niños. Vid. KANDISKY, Vasili: *De lo espiritual en el arte*. 15ª impresión. Fuenlabrada (Madrid): Paidós. 2010. Págs. 51-52. La existencia de estas teorías extranjeras, previas a las que anunció Carmen Ibáñez, no quiere decir que esta las conociese, especialmente por la inaccesibilidad que tuvo de estos tratados.

CUADRO 10

CORRESPONDENCIAS ENTRE SONIDOS Y COLORES UTILIZADO EN EL RIGO-MÓVIL IBÁÑEZ

SONIDO	COLOR
Nota do	Rojo
Nota re	Naranja
Nota mi	Amarillo
Nota fa	Verde
Nota sol	Azul Claro
Nota la	Azul Oscuro
Nota si	Violeta

En el diseño del Rigo-Móvil encontramos piezas que representan signos del lenguaje musical:

Las claves: Emplea solamente las de sol y fa, porque son las más utilizadas y son suficientes para el aprendizaje infantil.

Notas musicales: Aparecen ordenadas por intervalos de terceras, desde la nota re hasta Si. De esta forma conseguía diferenciar los sonidos, tal y como se solía enseñar en las primeras clases de solfeo, colocándolos en espacios y líneas.

Silencios: La pausa de negra sigue el prototipo antiguo, que actualmente no estamos acostumbrados a ver. Se trata de un silencio de corchea vuelto hacia la izquierda, de ahí las posibilidades en una sola pieza. En cuanto al silencio de blanca se puede colocar hacia abajo, y en la cuarta línea del pentagrama, para convertirlo en un silencio de redonda.

Compases: Se incluyen los números del uno al nueve, que posibilitan cualquier fracción numérica de un compás o silencio de espera, exceptuando los múltiplos de diez, al no incluir el cero, para evitar prolongadas pausas. Existen otros casos en los que no se emplean los números, como son los signos del compasillo, y el compás 2/2, que emplea una barra que atraviesa dicha figura.

Líneas divisorias: Se consiguen mediante barras metálicas de diferente grosor, para conseguir líneas intermedias o finales.

Signos de repetición: Si se ubican dos puntos entre la tercera línea del pentagrama y antes de la gruesa barra divisoria obtenemos, como es sabido, una barra de repetición. Este último signo se completa con el símbolo $ (correspondiente a la señal de repetición), las abreviaturas italianas D.C. (Da Capo) y Fin.

Signos de prolongación: Es posible variar la duración y el ritmo de las figuras mediante puntos situados a la derecha de estas, y encajados entre dos líneas del pentagrama. Cuando se pone este mismo punto debajo de una pequeña ligadura forma un calderón, para los momentos en los que se quiere suspender momentáneamente el sonido. En cuanto a las ligaduras, hay dos tipos: una pequeña, que une sonidos de la misma altura, y otra más grande que enlaza expresivamente notas de diferente altura.

Alteraciones: Permiten establecer cromatismos y tonalidades, pero aquí queda un poco limitado en cuanto a su número. Este aspecto se explica porque el Rigo-Móvil está adaptado al currículo del niño y a su edad. Sin embargo, Carmen Ibáñez dijo que estas piezas se podían incrementar si era necesario. En concreto, está formado por tres bemoles, dos sostenido y dos becuadros que solo puede formar once tonalidades posibles y que, a fin de cuentas, son suficientes para la enseñanza musical de Primaria.

Con todas estas piezas, el niño podía aprender de manera intuitiva, manipulándolos sobre el pentagrama, e incluso este podía hacer sus propias composiciones de forma improvisada. Se conseguía sí uno de los principales objetivos de este invento: que la enseñanza musical no sea una dura disciplina, sino un simple y divertido juego.

Para poder acercarse al fundamento de este invento y su misión pedagógico-musical acompañó un folleto explicativo en cada estuche.[174] Se trata del *Nuevo Sistema Pedagógico-Musical. El Ideal de la Música en la Escuela Primaria y su enseñanza por medio del Rigo-Móvil Ibáñez*, publicado en la imprenta albaceteña de Sebastián Ruiz. Aunque en el mismo no aparece la fecha de publicación se realizó con seguridad en 1929, y lo publicó en los primeros días del siguiente año, ya que se anunció en la sección de "Publicaciones Recibidas", de *La Verdad de Murcia*, el 10 de enero de 1930. En dicho periódico, lo presentó como "novedad metodológica" y "una de las

[174] Cfr. *Memoria de la patente del Rigo-Móvil. Patente 110.150. S.N.* (A.H.O.E.P.M.). Al igual que los folletos de *Complemento a la metodología del segundo curso* y *Complemento a la teoría del primer curso* se sabe que pertenece a 1930 porque todos estos ejemplares se encontraron en una carpeta con esa fecha, en un archivo privado de Mula. Vid. Apéndice documental.

modernas orientaciones didácticas", y tenía la ventaja de usarse junto al Rigo-Móvil. Además, informó al posible comprador interesado que contenía la información necesaria para educar pedagógicamente a los alumnos, a través de la "enseñanza intuitiva", y de una forma divertida para los niños.[175] Este cuadernillo está formado por los siguientes apartados:

- *El problema de la enseñanza de la Música.*
- *Normas conocidas; el Maestro.*
- *Procedimiento o método.*
- *Creación del Rigo-Móvil-Ibáñez.*
- *Las primeras canciones.*
- *Mi deseo.*
- *Nuestra intención.*[176]

A parte de este folleto, se ha encontrado otro con una temática similar: *La Intuición Musical. Los nuevos sistemas de enseñanza.* Este escrito, fechado en 1932, y todavía sin publicar, se encontró en el interior del ejemplar del Rigo-Móvil, del "Museo del Niño" de Albacete, y en el archivo de la familia Sánchez Ibáñez.[177] Por supuesto, estas páginas se encontraban dentro del invento musical con la finalidad que se practicase en el mismo las referencias didácticas que exponían sus páginas.

Para su realización optó por la impresión mediante ciclostil, al igual que hizo con algunas de sus composiciones y métodos de solfeo.[178] En estas escasas páginas reflejó su pensamiento pedagógico y filosófico, con un lenguaje culto, aunque abundan las abreviaturas y continuos corchetes explicativos en la escritura.

El preámbulo de la *Intuición Musical* comienza indicando que este tipo de enseñanza aplicada a la música era prácticamente desconocida hasta la confección de este folleto, a finales de 1929. Gracias a las páginas de este pequeño libro se podía conocer esta metodología educativa en nuestro país.[179]

Ella opinó que era erróneo clasificar este método como "intuitivo", y que se debería llamar "método global". Su justificación procedía de las observaciones de Josef

[175] Cfr. La *Verdad de Murcia*. 10-I-1930. Pág. 4. (A.M.M.).
[176] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Nuevo Sistema Pedagógico-Musical*... Op. Cit.
[177] Cfr. *La Intuición Musical. Los nuevos sistemas de enseñanza*. 1932. S.P.
[178] Vid. Apéndice documental.
[179] Los escasos ejemplares existentes de todos sus libros han contribuido a que no se hayan citado en ningún estudio sobre pedagogía musical en España. Véase como ejemplo la compilación de TORO EGEA, Olga Mª: *La enseñanza de la música en España (1823-1932)*. Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba. 2010.

Ferndindand Nobert Seger, quien pensó que el niño "globaliza" antes que analizar, puesto que en ellos todavía no se despierta el espíritu analítico hasta que no llegan a los 8 o 9 años.[180] Además, Carmen Ibáñez puso el siguiente ejemplo:

> La palabra *global*, significa que dando al niño la frase musical completa, bajo la forma de canto sencillo, la ejecuta sin preocuparse de los elementos que la constituyen y que, una vez aprendida, por medio de una línea, ascendente o descendente, trazada en un encerado, el niño marcará exclusivamente, la sucesión de los sonidos, según se eleven, desciendan o mantengas a la misma altura, y de este modo, conocerá solo por el esquema de esta línea, las canciones aprendidas. [181]

En el punto anterior habíamos comentado cuáles eran los contenidos, procesos y metodologías que el docente debía emprender para dar clase. Para ello, lo idóneo sería contar con un Rigo-móvil para conseguir este objetivo, pero fue consciente que estaba empezando y los centros educativos todavía no contaban con este invento. En los casos que se tuviese en algún colegio, pidió que se emplease desde los inicios educativos del niño. Por este motivo, dividió este cuadernillo teórico en dos secciones, según la edad de los educandos: uno para párvulos, con cuatro lecciones, y otro para el primer grado. Debido a que lo más normal era que se contase con un único Rigo-Móvil por aula, este se emplearía por uno de los alumnos, mientras que el resto contarían con una copia en papel. Por tanto, la clase tendría que imitar las indicaciones del maestro y lo que se hacía con este objeto.

El uso y método buscaba la sencillez. Primero se enseñaba el nombre de las notas, dependiendo de la clave que se fuese a utilizar, aunque mayoritariamente se empleaba la de sol. Para ello, se debía colocar éstas entre las líneas paralelas del pentagrama o entre ellas y, como ya se ha dicho, los diferentes colores con los que estaban pintados tenían un papel muy importante, como elementos diferenciadores de las alturas. Después el alumno aprendía el valor de las figuras gracias a su manejo y comparación. Posteriormente se combinaban ambos, sonido y duración, al poner el nombre de las notas sobre las cabezas de las figuras rítmicas, creando en su conjunto una composición musical propia. Todos estos pasos prácticos empleaban la imitación y

---

[180] Josef Ferdinand Norbert Seger (1716-1787). Trabajó como organista para José II de Austria. Además de músico propuso ideas pedagógicas para la enseñanza del órgano. Cfr. POSTOLKA, Milán.: "Josep Seger", en SADIE Stanley y TYRELL, John (eds.): *The New Grove Dictionary...* Op. Cit. Vol. 23. Londres: Macmillan. 2001. Pág. 37.

[181] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: La *Intuición Musical. Los nuevos sistemas de Enseñanza*. Op. Cit. Pág. 1.

el juego, y era el paso previo a la teoría, aunque estos contenidos ya habían sido alcanzados de forma intuitiva. Sobre este procedimiento planteó las siguientes actividades:

1º. PÁRVULOS

1ª Lección.

Antes de usar el Rigo-Móvil y la metodología didáctica que le acompañaba, se les exigía a los niños que supiesen leer. Llegado este momento, el maestro empezaba con la primera lección. Este comenzaba mostrándoles el pentagrama movible y les daba dos discos de madera de distintos colores, en concreto los correspondientes a las notas do y la. Este aprendizaje inicial sería suficiente, ya que opinaba que no era idóneo darles más de dos maderas por lección. A partir de este momento comenzaba el juego, con la intención de buscar su atención, haciéndoles la siguiente pregunta: "¿Cuántos hermanos tienes?" Posteriormente, se esperaba a que los alumnos cogiesen confianza con su participación, ya que estos dirían el número de hermanos que tenían. A continuación, el maestro mostraba una clave musical, y les contaba la siguiente historia: una señora, llamada "doña Sol", tenía siete hijos pequeños. Estos eran tan similares que los habían tenido que vestir de colores diferentes, para poder reconocerlos. También le había dicho los sitios donde podían jugar, pero sin juntarse, para que no riñesen (señalando y refiriéndose a las líneas y espacios del pentagrama). A continuación, le dijo al niño o niña que llevaba el traje de color rojo que debía jugar por la calle número tres (correspondiente al tercer espacio del pentagrama), y el nombre que le puso esta mamá era el de "Dooo" (cuya altura correspondiente a esta nota ha sido entonada previamente por el maestro). Acto seguido, le dijo al resto de los alumnos: "llamad a la niña del traje rojo", (para que imitasen a este y consiguiesen aprender la afinación de esta nota). Este mismo juego se tenía que realizar con la nota la, y el maestro debía supervisar que los niños habían aprendido la colocación y entonación de estas alturas, cuando estos visualizaban el nombre existente en la madera.[182]

2º Lección.

En esta sesión se comenzaba con el repaso de lo aprendido en la anterior, y a continuación, se realizaba el mismo procedimiento con la nota fa. El maestro nombraba un color y los alumnos debían colocar la madera o papel en el lugar correspondiente, y

[182] El Rigo-Móvil debía estar acompañado de un diapasón cromático por si el maestro o el alumno tenía alguna duda sobre una altura concreta. Ibídem. Pág. 15.

entonar la nota. La siguiente nota que tenían que aprender en esta lección era mi. Para ello, se les contaba otra historia: "este es un niño vestido de amarillo, y era muy travieso porque solo le gusta jugar en los sitios más estrechos". Una vez que se habían dominado la entonación, y nombre de esta última nota, se debía repasar todas las aprendidas hasta el momento, con los siguientes órdenes: do-la-fa-mi-fa y la-mi-fa-la-do-la. Sobre el procedimiento y resultado de esta metodología, comentó lo siguiente:

Deben actuar indistintamente los niños en la tabla, cosa que les gusta mucho, además de que es un modo como otro cualquiera, tan en boga de la Pedagogía moderna, de adiestrar a los niños en el acompañamiento de objetos. [183]

3ª *Lección.*

Al igual que la sesión anterior se debía repasar todo lo que se había aprendido. El siguiente ovalo que se presentaba era el de color naranja, correspondiente a la nota "re". Para su uso, por debajo de la primera línea del pentagrama, se debía emplear la pieza supletoria del Rigo Móvil. Para seguir el juego, se les decía a los alumnos que se trataba de un "chico atrevido que se está asomando por un balcón que se llama re". Al igual que las otras alturas, se debía colocar en el pentagrama y entonarlo. Este mismo ejercicio se tenía que hacer a continuación, con las siguientes notas y en orden: do-la-fa-mi-re-fa-mi. Por último, se les contaba que "el niño vestido de rojo le pide permiso a su mamá para irse a otro lado a jugar. Como este ha sido bueno, se le permite". Para ello, se debía colocar otra pieza supletoria y, así, indicar la nota "do". Para estos pequeños de cinco años de edad el efecto de una nota con línea adicional les recordaba a un sombrero, por lo que se les decía que "este niño se ha puesto un sombrerito". La sesión acababa con la práctica de los sonidos: do-la-fa-mi-re-do-re-do.

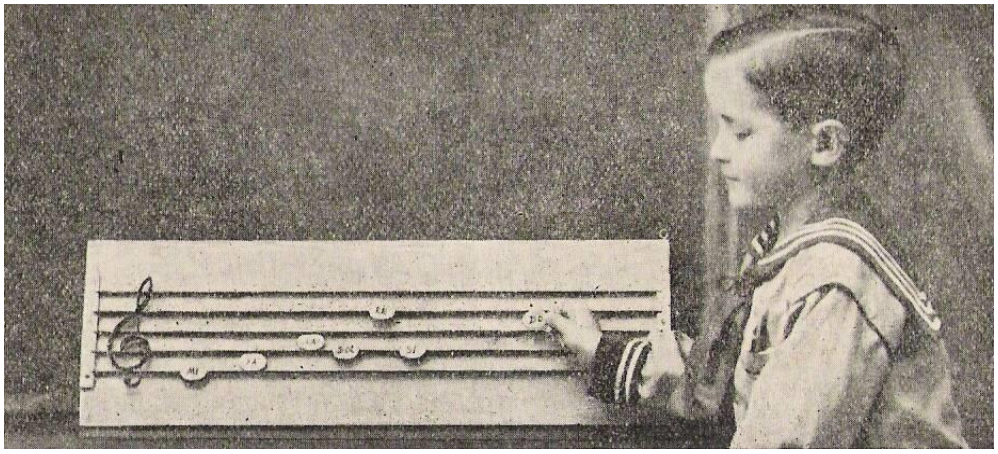
4ª *Lección.*

Tras repasar lo conocido, se les mostraban las notas sol y si. Para esto, se les decía que "son similares al niño con nombre Mi, pero estos están situados en la segunda y tercera callejuela y tienen otro nombre". Para acabar, se debía practicar este método con las siguientes series: do-re-mi-fa-sol-la-si, y do-si-do-sol-la-fa-mi-re-do. También,

[183] Ibídem.

se jugaba mediante el canto coral el nombre de los colores según estos órdenes de colocación.[184]

Una vez conocidas las notas, el maestro les contaba la moraleja a sus alumnos, donde "doña Sol quería que los vestidos de colores de sus hijos formasen el arco iris". Cuando el maestro había acabado esta historia podía reducir o ampliar este cuento, en función de las particularidades del alumnado.



Niño aprendiendo el nombre de las notas y su colocación en el pentagrama del Rigo-Móvil. Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen. *Nuevo Sistema Pedagógico-Musical…* Op. Cit. Pág. 5. (A.P.M.).

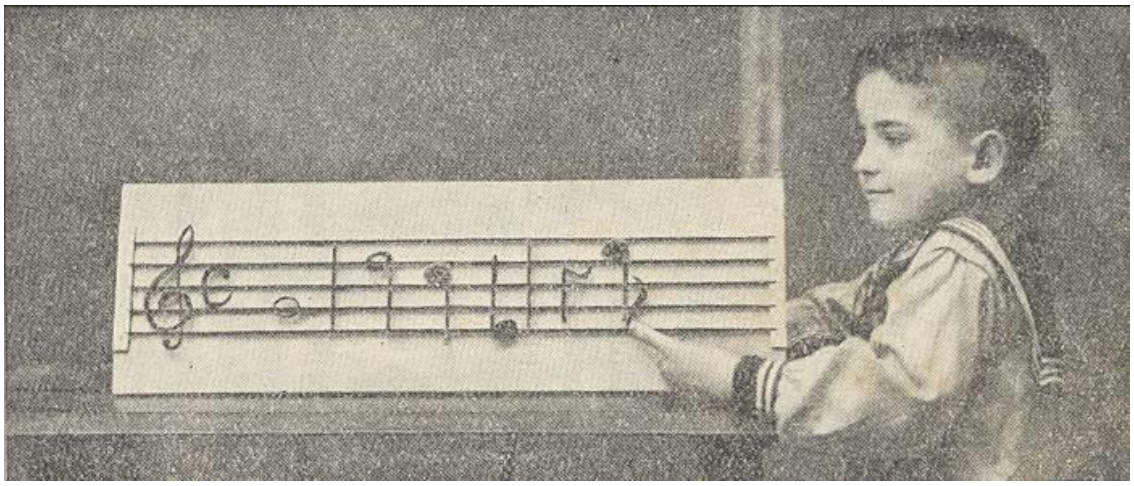
2º. PRIMER GRADO

Desde el momento en que los niños o niñas habían adquirido los conocimientos anteriores, se procedía a mostrarles las figuras rítmicas. Primero se les mostraba la negra y, después, se les hacía la siguiente pregunta: "¿qué color tiene esta figurita?" De esta forma se conseguía que simpatizasen con su maestro, y contestaban que se trataba del color negro. A continuación, este les debe decir que "se trata de una niña vestida de negro con una trenza muy larga porque su mamá se la había peinado". Después, se colocaba el compasillo y se señalaba que "se trataba de papá que había venido a verlas. Este les dijo a sus hijas que debían jugar cuatro de ellas por cada callecita. Para conseguir esto colocaba entre ellas unas líneas divisorias para que no puedan ir de un lado a otro". El resto de la clase mimetizaba este acto, utilizando mondadientes para separar cada uno de sus pentagramas de papel. Posteriormente, el docente les decía que cantasen que "ellas son negritas y cada una vale un movimiento". Durante este ejercicio, el maestro daba una palmada por cada negra, y el resto lo tenía que imitar. De esta

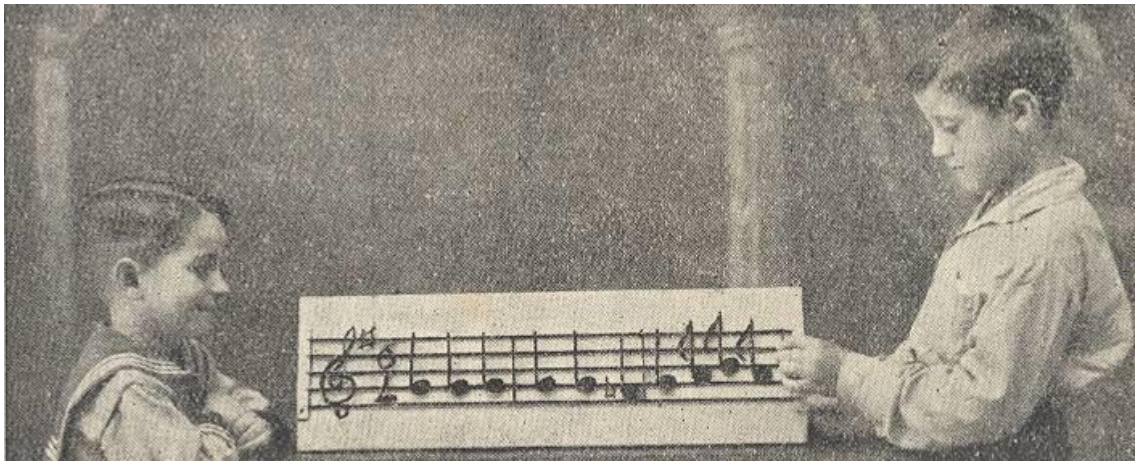
[184] Ella insistió en que los niños eran muy pequeños para darles nociones del lenguaje musical, ante su incapacidad analítica. Por este motivo, el maestro debía evitar hablar, entre otros aspectos, de "escala musical". Por otro lado, el orden de notas musicales que se debían cantar se correspondería, en muchos casos, a las primeras lecciones del primer curso de su *Método autógrafo de solfeo*.

forma se conseguía uno de los principales objetivos de la didáctica musical, que era empezar con movimientos gimnásticos para cautivar al niño. En este juego, un grupo cantaba las negras, mientras otros hacían palmas de un tiempo, y cuando lo hayan dominado se deberán rotar en este juego. Esto era una actividad que Carmen Ibáñez había ideado para que interiorizasen el ritmo, y como ella siempre aconsejó, se debía evitar dar nociones previas de lenguaje musical. En cuanto a las notas re, mi, fa y sol agudos, no los debían aprender hasta que no llegasen al segundo grado, debido a que a esta edad todavía son muy pequeños para entonar estos sonidos.

La conclusión a la que llegaban estos alumnos era que la acción de papá, al vestir de negro a sus niñas, valía un movimiento, y que en cada calle debían estar las cuatro juntas.



Niño aprendiendo las combinaciones de los valores rítmicos en el pentagrama del Rigo-Móvil. Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen. *Nuevo Sistema Pedagógico-Musical…* Op. Cit. Pág. 7. (A.P.M.).



Niño colocando las figuras y notas de una canción popular en el pentagrama del Rigo-Móvil. Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen. *Nuevo Sistema Pedagógico-Musical…* Op. Cit. Pág. 9. (A.P.M.).

Estos ejercicios también se podían realizar en el patio, sin el Rigo-Móvil, especialmente en los días de calor, y para ello se tenía que trazar en el suelo un pentagrama con yeso o cal. Las niñas debían representar las notas mediante su correspondiente color, a través de un lazo, que se consideraba como el objeto musical. Cada una de ellas realizaba una palmada, que se debía escuchar de forma seguida y sin interrupciones. El pentagrama debía dividirse por compases y estas alumnas se situaban en las líneas o espacios de cada uno de ellos, según la inventiva del maestro. Posteriormente, el grupo de alumnas que estaba fuera del pentagrama debía cantar las alturas de las que estaban dentro de este, mientras que las niñas que representaban la figura de la negra llevaban sus manos a los hombros y hacían una extensión vertical de brazos, para representar así el valor de un movimiento, que a su vez correspondía a esta figura rítmica.

Para acabar, expuso que se debía combinar su aparato o estos juegos con los ejercicios de la rítmica y el folclore popular, ya que este tipo de música atraía y era más cercana a ellos. Estas sesiones prácticas no podían pasar la hora de duración para evitar el cansancio de los niños, y como pretendía la higiene de la enseñanza impuesta en la época. Con estas pautas metodológicas, Carmen Ibáñez finalizó este folleto e indicó que continuaría este tratado en el futuro. [185]

Es curioso que en ningún momento este folleto indicase que pudiese tener otra utilidad, aunque ella, desde un primer momento, supo que su nuevo método e invento podría servir para otro tipo de alumnado más específico. Efectivamente, con la Ley de Instrucción Pública de 1857, "Ley Moyano", el Estado se vio en la obligación de educar a personas con discapacidades físicas en centros especializados. Posteriormente, con la Institución Libre de Enseñanza, encabezada por Francisco Giner de los Ríos se impulsó la enseñanza específica de personas con ceguera y sordera. Ella tuvo que ser consciente de que el método intuitivo, a través de su Rigo-Móvil, podría dar cabida a este tipo de alumnado, en los lugares que estaban habilitados para ellos.[186] Pocos meses después de publicar sus tratados sobre el uso del Rigo-Móvil se inauguró, en 1930, la Escuela Normal de Profesores de Sordos y Ciegos de Madrid, la cual tuvo el precedente en los

[185] Sus teorías pedagógicas quedaron abiertas ante una posible continuación de este folleto, aunque no se ha encontrado una segunda parte.

[186] Los primeros colegios de sordomudos nacieron en Barcelona (1840) y Madrid (1842). Estos centros fueron pioneros en la enseñanza musical para este tipo de alumnado en España. Posteriormente, aparecieron otras sociedades específicas para la enseñanza de la música, como es el caso de la "Sociedad Artística y de Socorros Mutuos para Personas Ciegas de la Provincia de Madrid", creada en 1885.

experimentos que se estaba realizando en las Graduadas, perteneciente a las Normales de Madrid, desde 1922. El modelo educativo de estos centros se imitó en otros existentes en España, y se hicieron cursillos cualificados para su enseñanza. Desde este momento, los programas de enseñanza en las escuelas normales tuvieron en cuenta la diversidad de alumnos que podría tener el profesorado, y se buscaban métodos de enseñanza individualizada. Por este motivo, se empezaron a experimentar diferentes técnicas para la enseñanza del parvulario y los sordomudos, y el Colegio Nacional de Sordomudos de Madrid convocó, eventualmente, cursos especializados para este público. Para ello, se empleó el sistema Braille, aunque también se dio cabida a otros medios alternativos y que empleaban un sistema táctil, como los ideados por los catalanes Gabriel Abreu y Pedro Llorens y Llatchos.[187] Todos estos artilugios estuvieron dirigidos a los ciegos pero, ¿qué ocurría para los sordos que podían ver? En la España de la década de los treinta del siglo XX se comenzó a realizar una enseñanza diferenciada entre ciegos y sordos, e incluso se segregaron en dos edificios diferentes las escuelas de sordomudos. En cuanto al aspecto educativo y musical enfocado a los sordos, algunos pedagogos fuera de nuestras fronteras comenzaron a realizar experimentos para este tipo de alumnado.[188] Si nos centramos en el ámbito español, las pedagogías en el arte musical llegaron con retraso, y por ejemplo, dentro del distrito universitario de Murcia se hicieron alusiones a estas carencias. Los Grupos Escolares de esta ciudad solicitaron al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes la necesidad de enseñar el canto regional «como hacen en las escuelas municipales de París, Lemoine, Rodolphe y Caruli; como en Inglaterra, M. Jacques Dalcroze, con sus "conferencias prácticas en la Dalcroze Society of Great Britain and Freland"; como Milán en la "Casa dei Bambini"». Estas reivindicaciones pasaron al claustro de la Escuela Normal de Maestros de Albacete para su aprobación.[189] Durante estos años, ambas escuelas normales de la región murciana estuvieron en contacto en todo lo referente a los

[187] Cfr. BURGOS BORDANAU, Esther: *Historia de la enseñanza musical para ciegos en España: 1830-1938.* Madrid: ONCE 2004. Págs. 115-149.

[188] Destacamos los ejemplos de la fononimia o quironomía de Kodaly, que empleaba los gestos manuales para el aprendizaje de las notas musicales, o las "Posiciones de Chevais", que coloca las manos a diferentes alturas del cuerpo. Otro procedimiento fue la utilización de números que se comparaba con la sucesión de notas de la escala musical ascendente y que fue empleado por Justine Ward. El compositor francés Maurice Martenot sumó los procedimientos de la didáctica musical al juego para conseguir unos resultados más satisfactorios.

[189] Cfr. *Hoja de servicios de Emilio Ramírez Valiente.* Informe de la Escuela Normal de Maestros de Albacete. 24-XI-1920. Sección de Educación. Sig. (5)1.3. Leg. 21904. (AGA).

aspectos educativos, y Carmen Ibáñez tuvo que conocer dichas corrientes musicales. Por tanto, ella quiso unirse de una forma diferente a estos pedagogos y con la misma finalidad, pero con diferente metodología y sirviéndose de las teorías del método global o intuitivo, a través de su Rigo-Móvil. Según indicó, ningún tratado ni pedagogía musical había dado un resultado totalmente eficaz, y en este sentido negaba "que el extranjero va a la cabeza".[190] La defensa de esta postura se basaba en que los principales sistemas educativos para el alumno habían sido el Braille y otros similares. En este sentido, volvió a valorar la importancia de los colores y el juego como alternativa a la educación de todo tipo de alumnado, ya que fue consciente de que los alumnos con sordera eran capaces de interiorizar las alturas musicales visualizando los colores. Esto se explica desde la física, al existir una relación entre vibraciones de sonido (Hertzios) y del color (Angstrom).[191] Esta relación color-sonido facilitaba el aprendizaje y la asimilación de forma intuitiva y natural de las alturas, sin necesidad de escuchar los sonidos. En este sentido los educandos, y también los sordomudos, se podían servir de este invento para descubrir la música intuitivamente y por sí solos, con mayor velocidad y eficacia. Por este motivo, Ibáñez declaró que "tenía la finalidad de la comunicación entre los alumnos y el vidente".[192] Sin embargo, para agudizar más su eficacia se podía leer el nombre de cada una de las notas musicales, ya que están escritas en los óvalos de colores.

Consciente de su utilidad práctica e importancia lo presentó en el Instituto Nacional de Sordos y Ciegos de Madrid, y se puso en práctica desde 1929, y meses más tarde, fue introducido en el Conservatorio de La Habana. Posiblemente, este aparato fue conocido por las autoridades de la isla caribeña, debido a que ella exhibió un ejemplar en el Pabellón de Murcia y Albacete de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, entre 1929 a 1930.[193] Aprovechando la fama que empezó a tener este pentagrama móvil pretendió que tuviese más difusión, con la intención de que se utilizase también en todas las escuelas normales. Para ello, quiso difundirlo mediante panfletos, donde promocionaba que en España había nacido un "nuevo sistema pedagógico musical".

---

[190] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Nuevo Sistema Pedagógico-Musical…* Op. Cit. Pág. 14.

[191] Estas indagaciones sobre las vibraciones y todos sus procesos matemáticos coinciden con los que hizo este mismo año en *Complemento a la teoría de la música*. Op. Cit.

[192] Cfr. *Hoja de servicios de Carmen Ibáñez Ibáñez*. 2-I-1931. Sección de Educación. Sig. (5) 1.18. Leg. 21907. (AGA).

[193] Cfr. Carta de Carmen Ibáñez a Juan Antonio Perea Martínez. 18-IX-1930. (A.P.M.). En este escrito le pidió ayuda a su padrino para que mediase ante don Isidoro de la Cierva, presidente de la sección provincial de Bellas Artes de Murcia, ya que no le devolvían el ejemplar que depositó.

Hoja divulgativa del Rigo-Móvil Ibáñez. 1930. (A.G.U.C.M.).

En cuanto a la citada escuela normal madrileña, en 1929 se enseñaban las siguientes materias: Lenguaje, Anatomía, Fisiología General, Metodología Especial, Dibujo, Ortografía, Acústica, Historia de la Enseñanza de Sordomudos, Pedagogía Especial, Labores, Educación Física, Modelado, Flores, etc. Sin embargo, el Rigo-Móvil tuvo que ser una verdadera innovación, puesto que se pudo emplear para la enseñanza de una nueva asignatura: la música.[194]

En relación a su invento y su novedad, una alumna suya experimentó en las clases de la Escuela Normal de Albacete su efectividad metodológica. Se trata de su prima Carmen Conde Abellán, que coincidiendo con la fecha en la que Carmen Ibáñez le dio clases, escribió un artículo que versaba sobre la idoneidad de su método y artilugio en la escuela, aunque también quiso publicitar el invento de su familiar. La columna, dedicada a ella la llamó "La música en la Escuela", y en ella reivindicaba que los maestros no sabían enseñar música, debido a que su didáctica no era una prioridad estatal en comparación con otras asignaturas, como podría ser las matemáticas. Veámoslo a continuación:

[194] Cfr. GRANELL Y FORCADELL, Miguel: *Historia de la Enseñanza del Colegio Nacional de Sordomudos desde el Año 1794 al 1932*. Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos. 1932. Pág. 645.

LA MÚSICA EN LA ESCUELA

> La más bella de las Artes, la música, tiene en la actualidad una muy reducida minoría que en el Magisterio sepa enseñarla. Iniciarla, diremos mejor. Culpa de los maestros no es. Culpa de los maestros si es. No hay paradoja, sino verdades que se enfrentan para contradecirse y auxiliarse.
>
> No es culpa de los maestros porque hasta hoy no había surgido el *adelantado* de sus ejércitos de labor callada, que dijera: «La música se enseña bien, así» - es culpa porque ninguno o casi ninguno, se ocupan de este problema que no les parece problema. Excepciones, modernas, si las hay. Las mencionaríamos si constituyesen un verdadero plan. Pero un método, una orientación aún no había surgido, quizá por la apatía con que se acoge al Arte en la Enseñanza oficial.
>
> Tan preciso es para formar una infancia la verdad rotunda, de 2+2=4, que esta otra verdad ágil, delicada y deliciosa del sentido artístico.[195]

Como se puede comprobar, criticó que en aquel momento no se sabía enseñar una materia, considerada como dulce, deseada e intrínseca en los seres humanos. Los maestros hacían que no fuese apetecible a los niños, incluso desde el primer momento de su docencia. Sin embargo, el principal motivo no recaía absolutamente sobre el profesorado en general, ya que este estaba lleno de ignorancia metodológica y poco amparado ante las imposiciones didácticas del sistema imperante en España. El método que se estaba utilizando hasta entonces seguía siendo monótono, y sin ninguna renovación ni planteamiento educativo que motivase al alumno:

> Todos los elementos de que dispone la escuela para música, les son perjudiciales a ambas. Al hojear los libros que sirven de método educativo, hayamos motivos horribles de canciones; atrevidas ensaladas de notas que turban y perturban al niño. ¡Los cantos escolares son muy feos! Ni un asomo de buen gusto, ni siquiera entonación agradable. El asunto, tremendo. O un patriotismo manido o *la niña que va a la escuela sin salirse de la acerita, sin meterse con los pájaros ni con los ancianos*… ¡Formidables lecciones de moral, éstas! Pero no de músicos, ni de poesía por cierto.
>
> El maestro, con los dos cursos de solfeo que le exigen en la carrera, a base de métodos tan mal intencionados como los *cantos escolares*, no sabe una palabra de música. A no ser que su intuición o su conocimiento independiente le sitúen en un buen plano de percepción y emisión artísticas.
>
> ¿Qué hemos de anhelar para conseguir esta belleza en la escuela? [196]

Para ella, la solución a este problema llegó de la mano de una joven, su prima y su maestra, que tenía ganas de trabajar y quería utilizar novedosos métodos. De esta forma, pensó que el sistema de aprendizaje, interés y resultados musicales en la escuela primaria tendría un notable éxito. Así, con este nuevo sistema se contribuía a los nuevos sistemas pedagógicos que se usaban en aquel momento:

---

[195] Cfr. *El Porvenir*. *Diario Independiente de Cartagena*. 12-XII-1929. N.º 10.067. Pág. 1. (A.M.C).
[196] Ibídem.

> Y una maestra joven, animosa, con talento y sensibilidad, que ocupa la cátedra de música en las Escuelas Normales de Albacete, ha creado un sistema de enseñanza, ha inventado un aparato para realizarla, que encaja perfectamente dentro de los novísimos sistemas pedagógicos y resuelven el problema de la música en las escuelas primarias.[197]

Dicho método no era eficaz por sí mismo, ya que debía estar acompañado por una música que motivase al niño. Supuestamente, esta solución la dio el Estado, aconsejando la puesta en práctica de himnos, pero más bien pesaban más los intereses patrióticos que los educativos. Sin embargo, Carmen Ibáñez fue mucho más allá al insistir que la canción nacional también gustaba a los niños, especialmente la música popular de su lugar:

> Nos hemos ocupado recientemente en documentos oficiales, de la necesidad de documentos oficiales, de la necesidad de inspirar nuestra música escolar en el folklore español. Unas canciones populares, de cuna, romancillos de los que tanto abundan entre nosotros. Grata sorpresa la nuestra al ver que coincidimos con Carmen Ibáñez, la catedrática de música de Albacete, en esta aspiración folklórica: «hay que tomar la voz popular, puliéndola sin que pierda su aroma».[198]

Carmen Conde, en el mismo artículo, describió el invento. Consideró que su uso era sencillo e idóneo para la enseñanza de las alturas y duraciones musicales:

> Carmen Ibáñez ha inventado un objeto que lleva su nombre. Se trata de pentagramas y notas que en lugar de ocupar su lugar en un plano, lo ocupan en el espacio. Notas que siendo de fácil manejo, aún lo son de más sencilla aplicación y que, bajo la dirección del maestro, hacen práctica la canción que aprendieran los niños que ya sepan manejar a las figuras que representan a las notas y a sus silencios. [199]

A continuación, presintió que este aparato se iría conociendo poco a poco y los nuevos docentes musicales lo iban a utilizar. Para ello, quiso distinguirlo, sobre todo porque fue adoptado por el Colegio de Sordomudos de Madrid. Pretendió así que el público asumiese que se trataba de un método novedoso, y que se debía adquirir obligatoriamente para la lección musical en las escuelas:

> Hacíamos extensiva esta referencia sobre tan inteligente profesora y compositora de altas aspiraciones y conseguida realidad. Hemos de hacer un alto provisional, en el detallar de su obra y de cuanto la integra. Pronto continuaremos. Pronto lo veremos adoptar por el profesorado inteligente que se dé cuenta de tan bella y original innovación.

---

[197] Ibídem.
[198] Ibídem.
[199] Ibídem.

> Añadimos sin embargo un detalle formidable: apenas llegada la noticia al Instituto Nacional de sordomudos y ciegos, su ilustre directora ha determinado la aplicación del sistema Ibáñez para la educación musical de los ciegos.[200]

Prueba del contacto que tenían ambas familiares fue la correspondencia que Carmen Ibáñez le envió a su prima, para explicarle la circunstancia y el éxito que había tenido su invento, sin ocultarle cuáles habían sido sus intenciones originales durante su creación. En la misma, citó al Instituto Escuela, institución educativa que había nacido ocho años antes en Madrid, como institución creada por la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Esta sede, presidida por Santiago Ramón y Cajal, pretendía llevar a la enseñanza secundaria los elementos pedagógicos de la Institución Libre de Enseñanza. También, fue el origen de las nuevas pedagogías progresistas, que rechazaban los sistemas de educación tradicionales. Algunos de sus principales propósitos fueron el autoaprendizaje de los alumnos y la construcción de su propio material educativo. La asignatura de música que se impartía en los programas de Bachillerato también requería nuevos métodos educativos para el aprendizaje estudiantil. En este sentido, el invento de Carmen Ibáñez supuso el recurso que estaba buscando el Instituto Escuela para conseguir sus objetivos pedagógicos. Su prima nos lo describió en otro párrafo del mismo artículo:

> Anotaremos unas palabras de nuestra catedrática, que nos recuerdan otras de gran profesora. Dice así en una carta a mí dirigida: «Yo no había pensado en los ciegos, pues el centro de donde yo parto es la niñez normal, pero ya veo que sirve para lo otro con grandes ventajas. Dicen-la Directora del Instituto escuela, la no menor admirable señora de Luzuriaga, Mª Luisa Navarro- "que les ha resuelto un gran problema"».[201]

Carmen Conde, como futura docente, aspiraba a que su ciudad, Cartagena, también se modernizase en este aspecto educativo, y que sus maestros pudiesen seguir aquí este método. Para ello, deseaba que en la futura Escuela de Sordomudos y Ciegos que se iba a abrir en la ciudad portuaria siguiese las referencias pedagógicas del Instituto Escuela. Gracias a los docentes que se formaban en esta sede educativa podían poner en práctica sus indagaciones musicales, sirviéndose de las ventajas que el Rigo-Móvil les proporcionaba en este sentido:

> Cuando en Cartagena funcione la escuela de sordomudos y ciegos, los maestros traerán del Instituto escuela la orientación musical de que nos ocupamos, porque realizan estudios sobre ella en el antedicho centro.

---

[200] Ibídem.
[201] Ibídem.

> Una gran obra, una bella obra de una maestra joven, laboriosa e inquieta que sabe hacer de la árida enseñanza musical, un prado de luz.
>
> Carmen Conde Abellán
> Diciembre 1929. [202]

El hecho de ser acogido el Rigo-Móvil por el Instituto Nacional de Sordomudos de Madrid tuvo que ser un orgullo para ella, ya que su invento participaría junto a otros que se utilizaban en este lugar. Sin embargo, su empleo en esta escuela no duró muchos años. Esther Burgos afirmó que muchos docentes españoles preferían los inventos educativos nacionales, pero la rapidez, manejo y precio del sistema Braille no se pudo superar, por lo que dificultaba el uso de otros.[203] Incluso el Rigo-Móvil, a simple vista, podría resultar difícil en cuanto a su manejo y la metodología que los docentes tenían que emplear. Quizás, si las condiciones económicas de Carmen Ibáñez hubiesen sido favorables para la difusión de los folletos, que explicaban el uso de este invento, habría tendido más trascendencia. A esto había que sumarle el elevado coste que a ella le suponía su fabricación, y tan solo pudo costear cuatro unidades.[204] A pesar de que mostró en sus folletos didácticos y publicaciones que el Rigo-Móvil, había sido adquirido en estas escuelas de Albacete, Madrid y el extranjero, tuvo problemas para certificar su puesta en práctica en el Ministerio de Trabajo, Comercio e Industria, hasta el 18 de febrero de 1932. Fue en esta fecha cuando la Escuela Normal de Albacete pudo comprar un ejemplar. Sin embargo, ya lo había utilizado en sus clases mucho antes el de su propiedad. En cuanto al pago de las anualidades por los derechos de la patente, se acogió a lo dispuesto en la Ley de 16 de mayo de 1902. La cantidad que invirtió ascendía a diez pesetas anuales durante el primer año, y esta suma se incrementaba en otras diez al cumplir un año nuevo.[205] Todo esto le supuso un desembolso importante,

---

[202] Ibídem. La Escuela de Sordomudos de Cartagena se inauguró el 21 de octubre de 1930. Sin embargo, no se tiene constancia de que se adquiriese en esa escuela el Rigo-Móvil Ibáñez. Cfr. *Cartagena Nueva*, 21-X-1930. N.º 1922. Pág. 1. (A.M.C.).

[203] Cfr. BURGOS BORDANAU, Esther: *Historia de la enseñanza musical para ciegos…* Op. Cit. Págs. 334-335. La autora de este libro opina que si no hubiese existido el método Braille se habría utilizado en España el aportado por Abreu. Sin embargo, en su libro no cita la existencia del Rigo-Móvil y se centra en los aparatos específicos para ciegos.

[204] De los cuatro ejemplares del Rigo-Móvil solo se conservan dos. Uno está en el Museo del Niño de Albacete, y el otro en la casa de la familia Sánchez Ibáñez. Sin embargo, no se sabe el paradero de los que pudieron existir en los fondos del antiguo colegio de Sordomudos de Madrid, almacenados en el "Colegio Público "El Sol" de esta ciudad, y en el Conservatorio "Amadeo Roldán", de La Habana (Cuba).

[205] Cfr. Real Ley de 16 de mayo de 1902 sobre la propiedad industrial. Art. 48.

difícil de llevar para su sueldo, y la precariedad económica de finales de 1928, y la consecuente crisis de 1929, le pasó factura. Efectivamente, solo pudo hacer frente a cinco pagos de los veinte posibles para la adquisición de su exclusividad.[206] Incluso, no pudo pagar durante estos años a ninguna persona o empresa que pudiese divulgar su invento, y convencer a la sociedad de su utilidad. Así que, sus esfuerzos mediante los folletos del Rigo-Móvil fueron en vano, debido a su escasez y porque apenas circularon. Todo esto supuso que sus derechos finalizasen el 23 de febrero de 1933, en cuya fecha no consta que vendiese la marca de su patente. Este desuso se incrementó años más tarde, con la llegada de la Guerra Civil, ya que se dejó de utilizar para dar paso a los métodos pedagógicos impuestos por el Gobierno, especialmente el método Orff, que difundió la Sección Femenina. A partir de este momento, comprendió que debía dejar de investigar sobre nuevos métodos educativos y, pasados unos años, el 6 de octubre de 1956, donó uno de los ejemplares de este invento a la Escuela Graduada de la Normal de Albacete.[207]

[206] Cfr. *Registro y toma de razón de patentes del Ministerio de Economía Nacional. N.º 11.* Año 1928. Pág. 150. (A.H.O.E.P.M.).

[207] Este Rigo-Móvil se encuentra en el A.M.Ñ.A.

CUADRO 11

LIBROS Y FOLLETOS DIDÁCTICOS DE CARMEN IBÁÑEZ

PUBLICACIÓN	AÑO DE PUBLICACIÓN	OBSERVACIONES
El canto popular en España.	1926	Es el resultado de diversas conferencias realizadas desde 1917 a 1926. No se ha encontrado ningún ejemplar. Los borradores se encuentran en el IEA.
Metodología. Enseñanza de la Música en las Escuelas Primarias. Apuntes sobre Música.	1926	La amplia mayoría de sus contendidos proceden de la *Memoria* de su oposición, de 1917.
Metodología de la Música. Apuntes sobre Música.	1928	Es el mismo libro que el anterior, pero incorpora un capítulo final sobre los músicos españoles del siglo XIX.
Método autógrafo del solfeo. Primer Curso.	1928 a 1931	Obras manuscritas y pasadas a ciclostil. Los únicos ejemplares se encuentran en el IEA.
Método autógrafo del solfeo. Segundo Curso.		
Músicos españoles del siglo XIX.	1928	Folleto correspondiente a un capítulo de *Metodología de la música.* (1928).
Nuevo sistema pedagógico-musical. El ideal de la música en la escuela primaria. Su enseñanza por medio del método Rigo-Móvil.	1930	Solo se conservan dos ejemplares, en diferentes archivos privados de Mula (Murcia).
Complemento a la teoría del Primer Curso.		Solo se conserva un ejemplares de cada uno de ellos en un archivo privado de Mula (Murcia).
Complemento a la Metodología del Segundo Curso.		
La música en la escuela.	1930 a 1931	Está compuesta por fragmentos de obras anteriores. No la llegó a publicar. El único ejemplar se encuentra en el A.P.F.S.I.
La intuición musical. Los nuevos sistemas de enseñanza.	1932	Folleto manuscrito y sin publicar. Hay tres folletos conservados en el IEA y otro en el A.M.Ñ.A.

208

[208] Cfr. *Hoja de servicios de Carmen Ibáñez Ibáñez*. 02-II-1931. Sección de Educación. Sig. (5) 1.18. Leg. 21907. (AGA).

4. LA INTERPRETACIÓN Y DIFUSIÓN MUSICAL EN ALBACETE

4.1. EL ORFEÓN Y LA CORAL NORMALISTA DE ALBACETE

El movimiento coral europeo del siglo XIX creció sustancialmente en comparación con los periodos anteriores, fruto de un mayor ideal ilustrado, del espíritu de asociacionismo y del deseo de expresar la imagen patriótica a través del canto. Aunque estos grupos corales llegaron de forma tardía a España, especialmente si lo comparamos con los países vecinos, manifestó un tímido despertar musical respecto al letargo que se había vivido años atrás. Efectivamente, durante esta centuria aparecieron los primeros orfeones de nuestro país en la ciudad de Barcelona, de la mano de José Anselmo Clavé y Juan Tolosa. Entre sus prioridades no solo destacó el componente interpretativo, sino también la instrucción de los obreros de la ciudad con el fin de que se empapasen de la cultura musical y pudiesen escapar de otros vicios. A través de la experiencia de Clavé con sus cantantes, se concluyó que con la práctica coral se podía civilizar a los pueblos y crear una sociedad mejor. Posteriormente al nacimiento de este, aparecieron otros orfeones y se propagaron, principalmente, en aquellos lugares donde las ideas nacionalistas y regionalistas tenían mayor arraigo, como sucedió en las principales ciudades vascas, valencianas y gallegas. A su vez, era en estos núcleos donde existía una mayor industrialización y sublevación obrera, distando mucho del interior peninsular, que se caracterizaba por ser más analfabeto y pobre.[1] La mayor parte de estos grupos musicales quisieron tomar el nombre de "corales" u "orfeones" a imitación de las designaciones empleadas en Francia, con la intención de darle más importancia a su música y número de componentes, aspecto que se repitió de forma continuada en aquellos que nacieron después. La pequeña ciudad de Albacete no fue una excepción, ya que se tiene constancia de un "orfeón" desde 1870, aunque solo contó

[1] Cfr. NAGORE FERRER, María: "Coros", en CASARES, Emilio/ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael/ LÓPEZ CALO, José (eds.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Op. Cit. Págs. 22-32.

con un año de vida.[2] Con el cambio de siglo, se multiplicaron en las ciudades más importantes de la geografía nacional los llamados grupos "amateur" que, para garantizarse el éxito por parte del público en general, recurrieron a piezas regionales conocidas. La puesta en práctica de estas músicas populares también tuvo como objetivo el acercamiento de la cultura musical a la sociedad, especialmente a las clases obreras. Algunos ejemplos en los que se quiso mostrar este repertorio musical fueron llevados a cabo por Isidoro Rocamora Cazenave en el Orfeón Socialista Madrileño creado en 1900, y por Rafael Benedito, fundador de la Masa Coral de Madrid, desde 1919. Una de las intenciones de ambos directores fue que los asistentes conociesen las obras de importantes compositores españoles y extranjeros, e incluso otras características del canto escolar. Carmen Ibáñez pudo haber conocido a alguno de estos músicos durante su etapa madrileña, pero con seguridad estaría al tanto de las publicaciones de Benedito, quien llegó a publicar varios libros de pedagogía musical, cantos populares y otros enfocados a la educación en las escuelas, en las que otorgaba capital importancia a la práctica de esta música popular a través del conjunto escolar.[3] Este tipo de enseñanza es el que ella tuvo que seguir, según la normativa educativa de las Escuelas Normales en la que se imponía que la enseñanza musical tenía como finalidad "la educación del gusto artístico del alumno, y que se aplicara en cuanto fuese posible a los cantos corales". Para ello, las clases debían ser prácticas a la vez que teóricas mediante el canto coral, practicado por las voces blancas de las Anejas.[4] Además, como ya sabemos, siempre sintió que la cultura y la lucha contra el analfabetismo hacía mejor a las personas, idea que compartió con Clavé, y que ella plasmó en el artículo periodístico que publicó en Mula, en 1918.[5] Por tanto, vio en la participación humana, a través del canto en grupo y en la educación mediante este

[2] Cfr. SÁNCHEZ HUEDO, Olga: "El orfeón de Albacete", en *La actividad artístico-musical de Albacete…* Op. Cit. Págs. 59-60.

[3] Rafael Benedito Vives (1885-1963). Compositor, pedagogo y director español. Estudió en los Conservatorios de Valencia y Madrid. Entre 1921 a 1922 fue becado por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, para conocer la pedagogía musical y la formación orquestal y coral empleada en Francia y Alemania, y en estos países dio a conocer la música española. Representó a España en el Congreso internacional del Ritmo, celebrado en Ginebra, en 1921, donde recibió clases prácticas de Emile Jacques-Dalcroze. Dicho Ministerio lo nombró comisario para dirigir la recolección del folclore español. Su trabajo se reflejó en múltiples publicaciones, entre las cuales figuran *Cantos populares españoles* y *La música en la escuela.* Cfr. *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*. Tomo II (Apéndice). Madrid: Espasa Calpe. S.A. 1986. Pág.74.

[4] Cfr. *Gaceta de Madrid.* 25-IX-1898. N.º 268. Pág. 1253.

[5] Cfr. *Heraldo de Mula.* Año II. Mula 10-II-1918. N.º 15. Pág. 1.

medio, una de las mejores formas de dar sentido a su asignatura y ayudar al prójimo. También citamos que quiso seguir en esta línea cuando propuso al claustro de la Normal en 1923, su intención de cultivar la canción regional y ponerla en práctica en las Graduadas Anejas. Sin embargo, en este momento se percató de que además de cultivar el canto coral infantil, debía dar pautas a los estudiantes de la escuela normal para que fuesen ellos los primeros en cantar y, en un futuro, pudiesen enseñar a sus alumnos en los colegios. Esta doble vertiente educativa la podía solucionar Ibáñez con la creación de una coral en su lugar de trabajo. De esta forma, se podían aplicar los contenidos teóricos de forma práctica y, a la misma vez, podían servir a sus alumnos como actividad metodológica, para que supiesen enseñar música de la misma forma que aprendían con ella. No solamente se sirvió de las voces adultas de las escuelas masculinas y femeninas de las Escuelas Normales de Albacete, sino que también participaran las niñas de la Escuela Aneja, y, de esta forma, consiguió formar un coro mixto con todos los registros de las voces humanas. Sin embargo, la pianista vio que esta agrupación tenía otras ventajas implícitas, y que podría resultar de utilidad a la sociedad albaceteña. Como ya sabemos, la pianista se formó en Murcia y Madrid dentro de un ambiente nacionalista y regionalista, y le dio mucha importancia a esta última corriente, como se aprecia en sus propias composiciones. Por tanto, pensó que si los futuros maestros cantaban la música popular de Albacete, la aprenderían y, posteriormente, la enseñarían en sus diferentes destinos, bien en los colegios, o a través de nuevas corales rurales. De esta forma, se aseguraría de que estos cánticos perdurarían en el tiempo gracias a su aprendizaje por parte de las generaciones más jóvenes, además de que podrían ser escuchadas por el público durante sus actuaciones. A la vez, estas piezas también eran interpretadas mediante el Rigo-Móvil, como es el caso de la popular *Canción de Cuna*, que citamos anteriormente. Pero, para alcanzar este objetivo, existía un problema: el repertorio propio de Albacete era muy escaso, y Carmen Ibáñez solo contaba con algunos ejemplos que había recopilado en los alrededores de la capital. Quizás, fue a partir de este momento cuando se incrementó su interés en recopilar más cantos albaceteños y ponerlos en práctica.

Como ya se dijo anteriormente, su vocación de intérprete se vio truncada por la hegemonía que tenían los hombres sobre los escenarios, por lo que una vía para subsanar ese deseo frustrado de hacer música en público pudo verse satisfecho dirigiendo un coro. Sin embargo, en el momento en el que se planteó la creación de una

coral albaceteña, ya existía una agrupación instrumental y vocal en la ciudad, con el nombre de "Filarmónica de Albacete". Había nacido en 1920, y cuatro años más tarde se fusionó con otros músicos procedentes del Círculo de Bellas Artes de esta capital.[6] No obstante, este hecho no evitó que en 1925 Carmen Ibáñez empezase a gestionar la fundación de su propia coral, coincidiendo con el año en el que empezó a componer más activamente, y necesitara escuchar las diferentes voces de sus arreglos musicales. Precisamente, en este año fue nombrada Vocal artístico, Asesor técnico y profesora de solfeo del Círculo de Bellas Artes de la ciudad, por lo que tuvo que estar en contacto con la Filarmónica de Albacete. Además, debido a la implicación que tenía en esta sede, consideró oportuno que su propio grupo musical diese conciertos en este lugar, como ya hacían otros.[7] Por otro lado, tanto Carmen Ibáñez como la escuela normal se podían beneficiar si este lugar contase con una coral, pues se podía aprovechar este recurso humano en los principales actos conmemorativos del mismo, tales como inauguraciones, festividades, conmemoraciones y otros actos internos.

Este proyecto no resultó novedoso para Ibáñez, que ya contaba con la experiencia en canto y escenografía adquirida durante las representaciones teatrales que dirigía su hermano cuando era una adolescente. A este hecho, habría que sumarle su aprendizaje y práctica vocal llevada a cabo en las clases de solfeo tras su paso por la academia de música murciana, y los conocimientos de composición y armonía que adquirió en Madrid.[8] En cuanto al número de voces, disposición y repertorio, tenía las referencias de otras corales españolas, a las que pretendió imitar. Posiblemente, una de sus principales trabas estaría en convencer y acostumbrar al público albaceteño a que ella, como mujer, podía utilizar una batuta y supervisar los eventos del Círculo de Bellas Artes.

---

[6] Cfr. SÁNCHEZ FERRER, José: "La cultura", en *Albacete en su historia*. Albacete: Excmo. Ayuntamiento de Albacete. 1991. Pág. 468.

[7] Cfr. *Hoja de servicios de Carmen Ibáñez Ibáñez*. Sección de Educación. 21-II-1922. Sig. (5) 1.18. Leg. 21907. También, vid. *El defensor de Albacete*. 4-11-1926. Nº 7540. Pág.1. (AHPAB).

[8] Mariano Ibáñez dirigió desde muy joven a grupos de teatro en Mula y Bullas, y promovió muchas comedias a beneficio de los pobres. Un ejemplo fue la escenificación de la comedia *Mi Tía Javiera,* de Joaquín Dicenta, para el nuevo Teatro Central de Mula, el día 12 de enero de 1926. Cfr. MELLADO VALCÁRCEL, Andrés: "Contribución al Estudio de la Historia del Teatro en la Ciudad de Mula", en GONZÁLEZ CASTAÑO, Juan (Coord.): *Ensayos sobre literatura muleña"*. Op. Cit. Págs. 98 y 106. También, vid. SÁNCHEZ PÉREZ, Juan (ed.): *Historia de la Música. Bullas y La Copa*. Bullas: Entorno Gráfico Siglo XXI, s.l. 2002. Pág. 24.

Los primeros datos sobre su proyecto musical son de marzo de 1926, cuando experimentó con algunas voces destacadas de la escuela normal la interpretación de algunos cantos tradicionales con la intención de crear una coral y que pudiese dar un concierto público. A los pocos meses se fundó oficialmente el Orfeón de la Escuela Normal bajo el nombre de "Masa Coral Normalista", y se llegó a considerar como el coro representativo de la ciudad por los actos que llegó a oficiar. Durante su presentación, la directora quiso interpretar música folclórica de algunas provincias españolas, destacando Murcia, que ella conocía de oídas desde su juventud y por el estudio de los cancioneros. En referencia a la creación del Orfeón por Carmen Ibáñez, se puede leer la siguiente cita periodística:

> Se encuentran muy adelantados los ensayos del Orfeón Escolar, organizado por la inteligente profesora de música de estas normales y ferviente murciana doña Carmen Ibáñez e Ibáñez. Es de señalar el rasgo de la ilustre fundadora del Orfeón, no excluyendo de los cantos regionales que ensayan los elementos que lo integran, las típicas seguidillas murcianas.
>
> Forman el Orfeón, alumnos de los dos sexos de las Escuelas Normales y niños de las Escuelas Graduadas.
>
> El debut, que es muy ansiado, será en fecha muy próxima. [9]

El apoyo mediático por parte de la prensa fue un elemento fundamental para darle más importancia a estos grupos musicales nuevos. Los periódicos reflejaron los preparativos que anunciaban el estreno del Orfeón, y este medio informó de que el acto coincidiría con un coloquio gestionado por la "Asociación Católica y Femenina de Estudiantes de Albacete", a la que Carmen pertenecía. Este tipo de organización religiosa era la representación de la "Acción Católica" de la mujer en Albacete, que imitaba el modelo europeo, donde se pretendía mejorar la situación social de las mujeres y la adquisición de una serie de derechos bajo el patronazgo de la Iglesia. También compartían algunos ideales de la actividad coral como las actividades públicas dirigidas al ámbito obrero y rural, que evitaban las "malas distracciones" mediante la música.[10] Esta postura no tuvo que ser nueva para Ibáñez debido a la relación que tuvo anteriormente en el Círculo Católico de Obreros de Murcia. Su vinculación con esta asociación femenino-religiosa de Albacete le facilitó el poder mostrar una imagen pública de "mujer directora" durante este tipo de actos. Aparte de dirigir un coro, quiso

[9] Cfr. *La Verdad de Murcia.* 27-IV-1926. (A.M.M).

[10] Cfr. MASARAH REVUELTA, Elena: "Las otras mujeres de la contrarrevolución. Las militantes católicas femeninas en Aragón durante la Posguerra", en *No es país para Jóvenes.* Actas de Encuentros de Jóvenes Investigadores de la Asociación Histórica Contemporánea de la Universidad del País Vasco. Vitoria-Gasteiz: Instituto de Historia Social Valentín Foronda. 2012. Págs. 1-18.

ofrecer una conferencia sobre el canto regional en España, como preámbulo a su primer concierto:

> Mañana, por la tarde, se celebrará en el Ateneo albacetense la segunda conferencia de las organizadas por la « Asociación Católica Femenina de Estudiantes de Albacete ». Desertará, sobre el atractivo tema « La música popular regional de España », la profesora de música de estas Normales de maestros y culta murciana, doña Carmen Ibáñez e Ibáñez.
>
> A no dudar, interesante conferencia, unirá una sección del Folklore musical español. Al mismo tiempo, hará su presentación en el Orfeón Escolar tan brillantemente organizado y dirigido por doña Carmen Ibáñez e Ibáñez.
>
> Como ya comuniqué con anterioridad, el Orfeón está integrado por alumnos de ambos sexos de las Normales de su capital, y por los niños de la Escuela Graduada aneja a la de Maestras… [11]

Días más tarde se produjo el estreno en el citado Ateneo de Albacete, y en presencia de las autoridades locales y el Diputado Provincial. Para comenzar, se inició con una carta de presentación de la fundadora, que tenía la intención de introducir al público en la música popular de los diferentes lugares del país. Con este acto, Carmen Ibáñez quiso que Albacete pudiese conocer nuevos repertorios clásicos y populares, al igual que estaba ocurriendo en otras corales del país.

Durante esta presentación, Ibáñez quiso contribuir a la diversidad cultural que caracterizaba a las regiones españolas, y para ello, utilizó su acento murciano. También, aprovechó el momento para hacer un manifiesto y criticar aquellos cantos que, erróneamente, eran considerados originales de un lugar. Estas piezas musicales escogidas procedían de diferentes partes de la geografía nacional y en la elección se sirvió de cancioneros, como el de Inzenga, que utilizó para la música murciana.[12] El resto de obras procedía de los cantos regionales dirigidos a las escuelas primarias, publicados por Isidro Rocamora Cazenave. Este repertorio era sencillo de aprender, cantar y supondría un éxito asegurado.[13]

---

[11] Cfr. *La Verdad de Murcia*. 8-V-1926. Está escrito por el corresponsal de Albacete, el 5-V-1926. En cuanto a la conferencia, la realizó empleando ilustraciones musicales. Cfr. *Hoja de servicios de Carmen Ibáñez Ibáñez*. Fechas de 1922, 1927, 1931, 1942, 1950, 1952 y 1957. Sección de Educación. Sig. (5) 1.18. Leg. 21907. (AGA).

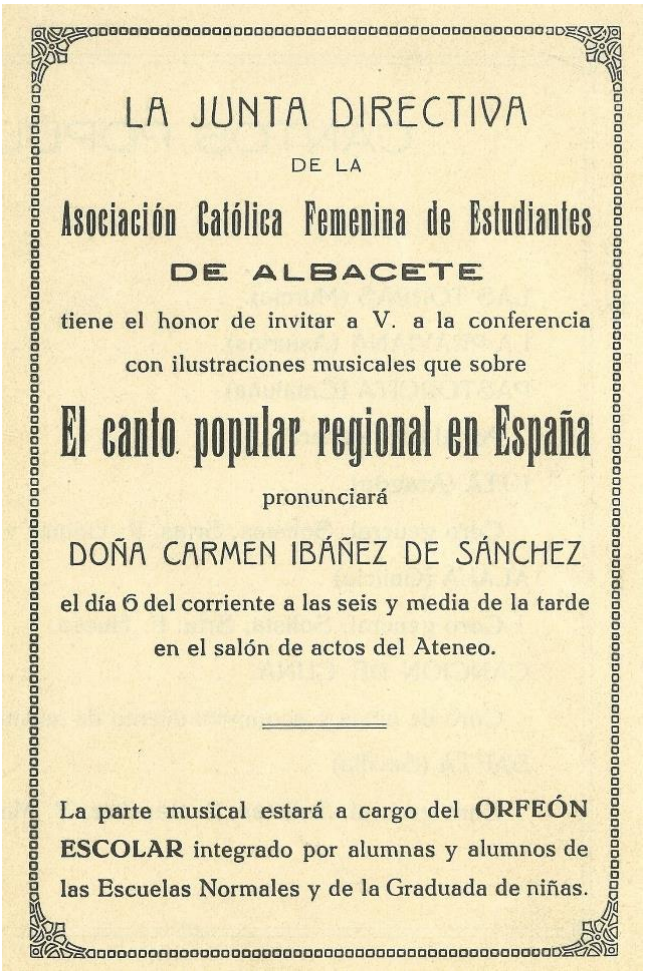
[12] Cfr. INZENGA CASTELLANOS, José: *Cantos y Bailes Populares de España. Murcia*. Madrid: A. Romero Editor. 1888. Págs. 25-26. Para conocer la relevancia musical que tuvo este compositor en la producción artística española vid. MATÍA POLO, Inmaculada: *José Inzenga: la diversidad de acción de un músico español en el siglo XIX (1828-1891).* Madrid: Sociedad Española de Musicología. 2010.

[13] Cfr. ROCAMORA, Isidro: *El Canto regional en la escuela primaria.* Armonización del maestro compositor D. Isidro Rocamora. Letra "no popular" original del joven poeta D. Ramón de Campoamor Freire. Ciudad lineal (Madrid): Editorial Estudio. 1920.

Como se mencionó anteriormente, el apoyo mediático de la prensa era un elemento fundamental para darle más importancia a estos grupos musicales que estaban comenzando su andadura, y se esperaba la asistencia de la élite social para otorgarle más prestigio a este acto, especialmente porque dicha élite solía sufragar algunos gastos. Por el contrario, este público selecto también se quería beneficiar de la propaganda que ofrecía la aparición de sus nombres en los periódicos, por la asistencia a este tipo de eventos. Todos estos aspectos se reflejan en el siguiente artículo:

> Por fin, ha hecho su debut el Orfeón Escolar, que tan dignamente dirige su fundadora doña Carmen Ibáñez Ibáñez de Sánchez; el éxito ha sido rotundo, definitivo, y éste lo ha conseguido una ferviente murciana.
>
> Da principio el acto, ante su enorme concurrencia de todas clases sociales que llena por completo el salón del Ateneo Albacetense, y están presentes el alcalde y el presidente de la Diputación.
>
> Se leen primeramente unas cuartillas de doña Carmen Ibáñez, que había escrito sobre el canto regional, y en ellas nos dice la diferencia de canto que existe entre cada región, entre ellos cuenta el de su querida Murcia, con sus alegres seguidillas y sus malagueñas murcianas, allí en alegre y fortísimo murciano, nos dice, canta mientras arregla su huerta con sus cuidadosas manos, también la jota zaragozana, y la tierra del canto, Andalucía , con sus célebres cante jondo, y por último terminó diciendo, debe tener cada región estilo propio, y éste inspirado siempre en la naturaleza, y en la honestidad, y no esas canciones bárbaras y del mal gusto como la Java, Mateo y otras muchas; terminada la lectura de las cuartillas, recoge la autora de ella los primeros aplausos.
>
> El Orfeón lo componen cuarenta y seis cantantes, incluidos ambos sexos, y ejecutaron las siguientes obras:
>
> « Las Torrás », canto murciano; « La Praviana » de Asturias; « La Pastorcilla » canción catalana, una « Jota Aragonesa », un « Alalá » gallego y « Canción de Cuna » y para dar fin unas originales « Saetas » sevillanas, la mayor parte de esta obra eran del maestro Rocamora y la adaptación, de la simpática murciana doña Carmen Ibáñez.
>
> Qué hermosa y qué bien ha resuelto esta velada cultural, el público, ávido, presenciaba un espectáculo que nunca había visto ni oído, y aplaudía con locura; las niñas iban vestidas de blanco y parecían blanquísimas palomas que cantaban conmovedoras, inundando nuestros corazones de un sentimiento halagador; los aplausos eran inmensos, y cada canción tenía que repetirse para que el público se extasiara una vez más, oyendo un coro de voces tan puras y bien dirigidas.
>
> Termina el acto entre aplausos, y la autora de él tiene que saludar repetidas veces.
>
> Ha sido tan rotundo el éxito, que se están haciendo gestiones para que se celebre otro en el Teatro Circo.
>
> Sobresalió en el canto la Señorita Flora Hueso, que cantó admirablemente el Alalá, conmoviendo a todos los presentes con su voz fuerte y suave a la vez y también su compañero don José María Ibáñez. [14]

[14] Cfr. *El Liberal de Murcia.* 9-V-1926. N.º 8451. Pág. 2. (A.M.M.). Está periódico se presentó con el epígrafe de "Triunfo de una Artista Murciana". Este mismo título se repitió en *La Verdad de Murcia*, del día 11 de mayo de 1926, y *El Porvenir*, publicado en Mula el 15 de Mayo del mismo año.



LA JUNTA DIRECTIVA

DE LA

Asociación Católica Femenina de Estudiantes

DE ALBACETE

tiene el honor de invitar a V. a la conferencia

con ilustraciones musicales que sobre

El canto popular regional en España

pronunciará

DOÑA CARMEN IBÁÑEZ DE SÁNCHEZ

el día 6 del corriente a las seis y media de la tarde

en el salón de actos del Ateneo.

La parte musical estará a cargo del **ORFEÓN ESCOLAR** integrado por alumnas y alumnos de las Escuelas Normales y de la Graduada de niñas.

Programa de la conferencia y concierto sobre música popular, ofrecido por Carmen Ibáñez. 1926. (A.M.A.).

Con posterioridad a esta cita periodística, apareció otra en la que se desvelaron los nombres de los principales intérpretes que formaban parte de dicho Orfeón, y cómo estos habían ejecutado las obras con el carácter y sentimiento trasmitido por su directora:

> Al hacer la reseña de la velada verificada el día 6 del corriente en el Ateneo Albacetense, por la premura, dejamos de consignar los nombres de las señoras solistas, Visitación Martínez, Paca Gómez y Pura Sánchez, que cantaron respectivamente jotas aragonesas, con gallardía, gracia y arrogancia que requieren, y saetas sevillanas, con todo el estilo propio de ellas. Todo con los acompañamientos orfeonísticos del coro, en lo cual demostraron sus admirables dotes musicales y la excelente dirección de su organizadora doña Carmen Ibáñez e Ibáñez, da a esta agrupación artística. [15]

[15] Cfr. *La Verdad de Murcia*. 15-V-1926. N.º 9027 (A.M.M.) y *El Porvenir*. 15-V-1926. N.º 7. Recortes de prensa. Caja 1. 1915 a 1936. (P.C.C.A.O.). Vid. Apéndice documental. Los diferentes periódicos de este mes nos han desvelado alguno de los nombres de los integrantes del Orfeón. Tiples: Visitación Martínez, Francisca Gómez, Florita Hueso, Pura Sánchez y las señoritas de Granero, Pérez Pastor y

El corresponsal de otro periódico, *El Defensor de Albacete*, quiso narrar la trayectoria que siguió el Orfeón desde su creación hasta ese momento, en el que destacó que pasado poco tiempo, se pasó de contar con pocas voces a un considerable número de cantantes. Todos estos integrantes comenzaron con el aprendizaje de nociones de solfeo y canto para entender y ejecutar con facilidad las piezas que se querían interpretar. Este mismo medio de comunicación nos desveló que dicha corporación contaba con unos estatutos donde se regulaba la frecuencia de los ensayos semanales, y establecía que el repertorio utilizado debía ser principalmente el regional:

> El concierto que anoche dio el Orfeón Escolar, es un alarde de entusiasmo por la música, que solo una persona de las dotes de doña Carmen Ibáñez puede haber conseguido en tan poco tiempo formar un conjunto tan hermoso como simpático, tan sugestivo como atrayente.
>
> Este milagro es obra exclusivamente de la señora Ibáñez. En un rato -poco por cierto- que anoche tuve el honor de hablar con ella, me contó como con una paciencia digna de Job y una perseverancia sin límites fue inculcando en esos muchachos, y en esas niñas, capullos que se abrirán muy pronto a la vida, el amor a la música y les enseñó con cariño las ingratísimas lecciones de solfeo primero, y después de pasar por una serie de estudios variados en que luchó con muchas dificultades, acabó por reunir un conjunto de voces, que si bien están en formación aún, no pasará mucho tiempo sin que Albacete se enorgullezca de su Orfeón Escolar.
>
> Con su amabilidad característica me relató la cortísima vida del Orfeón, puesto que solo data del 13 de Marzo último, empezando por reunir siete alumnos tan solo, contando hoy con nada menos que sesenta y nueve voces, rigiéndose por un Reglamento que obliga a reunirse dos veces por semana para hacer labor de conjunto, ensayando preferiblemente música regional.[16]

Pocos días después, el grupo quiso hacerse una fotografía para perpetuar en la memoria los integrantes que participaron en el estreno de esta coral. Una de las acompañantes durante el posado fotográfico fue Carmen Conde Abellán, de quien sabemos que le gustaba visitar a la familia, y en este año tenía que recoger algún premio en esta ciudad, como se citó anteriormente.

García Franco. Contralto solista: Clotilde Giménez. Voces masculinas: Pepe Ibáñez, Paco López Oliva y los señores Gallego, Bonal, Tarruella, Serra, Valiente, Solano y Artuñedo.

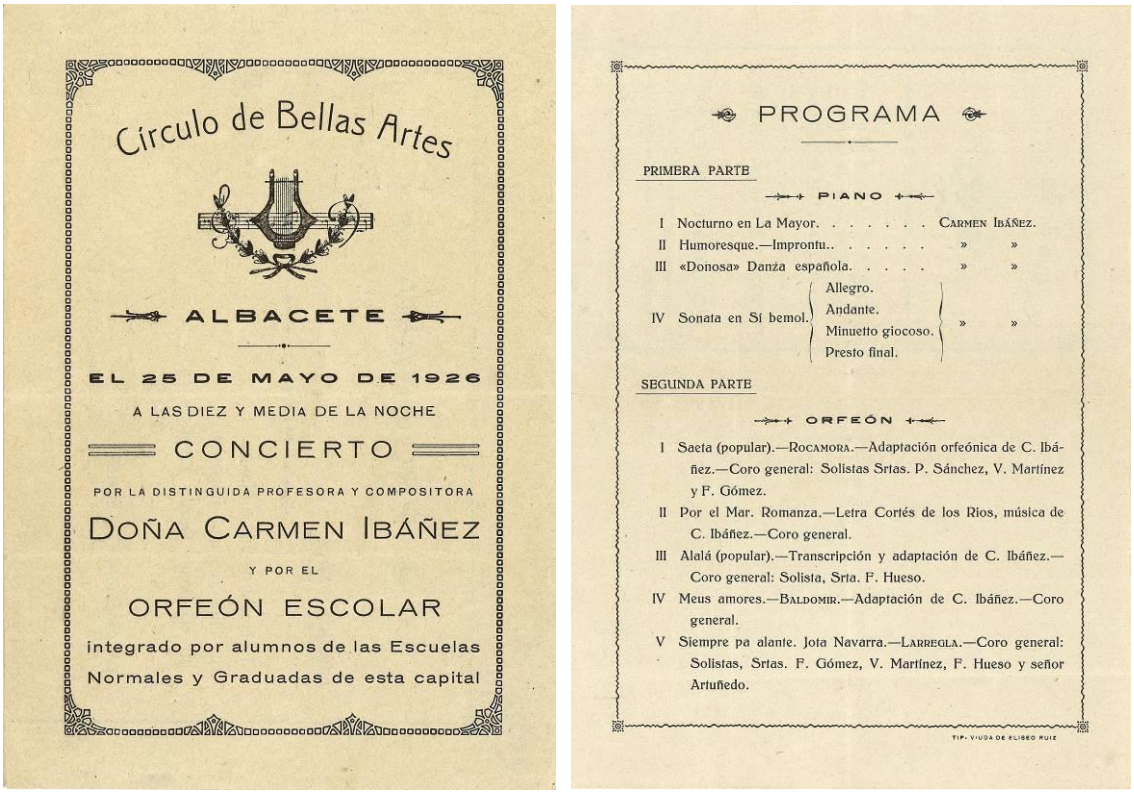
[16] Cfr. *Defensor de Albacete*. 17-V-1926. Año XXI. N.º 7398. (AHPAB). En cuanto al Reglamento de esta asociación no se ha conservado.

Orfeón escolar de Albacete. Fotografía fechada el 22-V-1926. El rostro de Carmen Ibáñez se encuentra en el centro de la segunda fila, en la parte superior. A su derecha se encuentra su prima Carmen Conde Abellán. (A.P.F.S.I.).

Debido a la concurrencia que produjo el estreno del Orfeón, el Círculo de Bellas Artes quiso incluir en su actividad cultural una actuación de esta asociación coral. La fecha propuesta fue el día 25 de mayo de ese mismo año, y para este concierto había aumentado tanto el número de componentes, como el repertorio. El programa de mano nos informa de que en la primera parte se escucharía un recital de obras clásicas al piano, compuestas por Carmen Ibáñez, mientras que la segunda sería íntegramente vocal y basada en el canto popular español o procedente de poetas albaceteños. En cuanto al estilo interpretativo, también se hizo alusión a sus destrezas pianísticas:

> « Anoche, el Círculo de Bellas Artes, respondiendo a su programa cultural, presentó a su Sociedad, el Orfeón Escolar que integrado por Alumnos de ambos sexos de las Escuelas Normales y Graduadas, ha organizado la distinguida Profesora y Compositora Dª. Carmen Ibáñez.
>
> Es la 2ª vez que ante el público se presenta la masa coral a que nos referimos. Anoche ─ digámoslo claro ─ convenció su labor y su organización. La señora Ibáñez ha logrado un conjunto en el que están todos los matices. Los orfeonistas, así mismo, están en su papel y van formando hacia el perfeccionamiento, la agrupación.
>
> El programa, anunciado oportunamente, fue acogido con verdadero beneplácito, mereciendo aplausos entusiastas las composiciones, especialmente la canción gallega "Meus amores" y la romanza "Por el Mar", letra de nuestro compañero señor Cortés de los Ríos, a quien por ser de casa no hemos de elogiar, más sí su linda composición llena de melodía, delicada.
>
> La señora Ibáñez dio a conocer algunas composiciones suyas, de piano, reveladoras de una gran inspiración y de un dominio singular en la técnica...». [17]

[17] Cfr. *El Diario de Albacete*. Año XLV. 26-V-1926. N.º 14001. (AHPAB).



Círculo de Bellas Artes

ALBACETE

EL 25 DE MAYO DE 1926

A LAS DIEZ Y MEDIA DE LA NOCHE

CONCIERTO

POR LA DISTINGUIDA PROFESORA Y COMPOSITORA

DOÑA CARMEN IBÁÑEZ

Y POR EL

ORFEÓN ESCOLAR

integrado por alumnos de las Escuelas Normales y Graduadas de esta capital

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

PIANO

I Nocturno en La Mayor. . . . . Carmen Ibáñez.
II Humoresque.—Improntu.. . . . . » »
III «Donosa» Danza española. . . . . » »
IV Sonata en Sí bemol. { Allegro. Andante. Minuetto giocoso. Presto final. } » »

SEGUNDA PARTE

ORFEÓN

I Saeta (popular).—Rocamora.—Adaptación orfeónica de C. Ibáñez.—Coro general: Solistas Srtas. P. Sánchez, V. Martínez y F. Gómez.
II Por el Mar. Romanza.—Letra Cortés de los Ríos, música de C. Ibáñez.—Coro general.
III Alalá (popular).—Transcripción y adaptación de C. Ibáñez.—Coro general: Solista, Srta. F. Hueso.
IV Meus amores.—Baldomir.—Adaptación de C. Ibáñez.—Coro general.
V Siempre pa alante. Jota Navarra.—Larregla.—Coro general: Solistas, Srtas. F. Gómez, V. Martínez, F. Hueso y señor Artuñedo.

TIP. VIUDA DE ELISEO RUIZ

Programa del concierto del Orfeón Escolar de Albacete. 25-V-1926. (A.P.F.S.I.).

La segunda parte comenzó con una *Saeta*, obra que fue presentada con anterioridad en la inauguración del Orfeón. Los bajos y barítonos hacían el correspondiente sonido del redoble de los tambores, y las tiples producían cantos a boca cerrada para representar las cornetas y marcha fúnebre que antecede al solista. A continuación, le siguió la Romanza *Por la Mar*, armonizada por Carmen Ibáñez y con texto del letrado albacetense Sr. Cortés de los Ríos. También, repitió el repertorio gallego con la obra A*lalá*, y que acompañaba a otra de la misma región, *Meus Amores*, esta última del compositor José Baldomir Rodríguez. Para finalizar el programa, recurrió a *Siempre pa lante*, de Joaquín Larregla, obra en la que las voces hacían unas escalas y acordes para simular un instrumento de cuerda. Debido a lo agradable que resultó el concierto, el público demandó otras obras, y por ello se cantaron unas *Seguidillas murcianas* y la jota *Viva Aragón.* [18]

Tras estos primeros conciertos, el Orfeón se consolidó como asociación y sus músicos manifestaron la unión existente entre ellos. La afición e interés hacia la música de sus componentes fue tal que, estos, junto con otros alumnos de la Escuela Normal de Maestros de la ciudad, quisieron hacer un homenaje a Wagner. Para ello, idearon la

[18] Cfr. *El Porvenir*. 15-V-1926. N.º 7. Pág. 4. Recortes de prensa. Caja 1. 1915 a 1936. (P.C.C.A.O.). Vid. Apéndice documental.

adquisición de un busto del compositor alemán y su colocación en un lugar visible de la escuela. En total, fueron treinta y tres suscriptores los que se ofrecieron para donar una peseta y así proceder a su compra, que se hizo efectiva el 27 de mayo de 1926.[19]

La noticia del nacimiento de un orfeón en el Círculo de Bellas Artes de Albacete llevado a cabo por una muleña, no solo fue elogiada por la prensa albaceteña y murciana, sino también por el periódico muleño *El Porvenir*, que le quiso hacer un tributo en su primera página, con el título de "El triunfo de una artista muleña". En esta portada, se describió la genial idea de reunir varias voces bajo el pretexto educativo, y que la escuela normal donde Carmen trabajaba fuese la primera en España que había organizado un espectáculo de esta envergadura. Este hecho elogiaba la trayectoria musical y logros de Carmen Ibáñez, y, en la misma noticia, se esperaba que la sociedad se lo reconociese cuando "conquiste un sitial entre los maestros españoles". Esta experiencia tuvo que ser muy importante para la familia Ibáñez, y por ello, doña Carmen Ibáñez Abellán quiso compartir su satisfacción con sus primas de Cartagena, ya que envió varios recortes de prensa con esta noticia a doña Mari Paz Abellán.[20]

Carmen Ibáñez Ibáñez en 1931. (A.P.F.S.I.).

[19] La escultura costó treinta y cinco pesetas, y fue adquirida en la tienda "Albacete Musical", filial de la "Unión Musical Española", situada en la calle Concepción, nº. 10 y 12. Depósito. S.C. (IEA).

[20] Cfr. *El Porvenir*. 15-V-1926. N.º 7. Pág.1. Recortes de prensa. Caja 1. 1915 a 1936. (P.C.C.A.O.). Vid. Apéndice documental. No se puede asegurar de que esta coral mixta y normalista fue la más antigua que hubo en España, pero sí de las primeras.

Al mes siguiente, llegó a Albacete don Luis Zulueta, profesor de la Escuela de Estudios Superiores del Magisterio, para dar unas conferencias en la Normal de esta ciudad, y su presencia coincidió con el nuevo recital que se quería interpretar:

> Se ha celebrado esta noche la anunciada velada de clausura del «Glosario poético» organizado por el «Grupo Excursionista de la Escuela Normal», actuando en ella como mantenedor el prestigioso maestro del periodismo y profesor de la Escuela Superior del Magisterio don Luis Zulueta, venido expresamente de la corte con ese objeto.
>
> La sesión de clausura del «Glosario Poético» ha sido en homenaje del «Platero y yo», obra de don Juan Ramón Jiménez considerada como tipo en la literatura infantil.
>
> En dicha fiesta don Alfredo Jara, profesor de esta Normal de Maestros, ofreció su ofrenda «Platero y yo», siendo muy felicitado por su trabajo.
>
> Un antiguo alumno de la Normal, don Manuel Mora, leyó unas «Glosas líricas» a «Platero»; la señorita Francisca Jara Cazaña recitó «Angelus» y «Juegos de al anochecer», de don Juan Ramón Jiménez, siendo acompañada por una masa coral de voces blancas dirigida por su adaptadora musical doña Carmen Ibáñez e Ibáñez, culta profesora de música de estas Normales de Maestros y directora fundadora del «Orfeón Escolar Albacetense».
>
> La delicada labor de dicha señora, cuya inspiración, en tantas ocasiones demostrada, está causando asombro, fue acogida con el beneplácito de todos…Nuestra más sincera enhorabuena a los organizadores de tan simpática fiesta; a don Luis de Zulueta por su brillantísimo concurso y muy especialmente a doña Carmen Ibáñez e Ibáñez. [21]

Desde el momento en que esta sociedad se constituyó, la directora siempre tuvo el gusto de invitar a su padrino a todos los conciertos que tenía programados. En una de sus frecuentes cartas, le informó de que su Orfeón había aumentado considerablemente el número de voces, y ya había alcanzado los sesenta y seis componentes, además de ella misma. Era tanto el cariño que Carmen sentía hacia Perea, que intentó aplazar cualquier actuación hasta que pasase el aniversario de la muerte de su madre. Además, resultaba un inconveniente el proponer una posible fecha de actuación, ya que el "teatrillo del Círculo", como ella lo llamaba, estaba en obras y se había traslado momentáneamente al Pasaje Lodares. Tras las oportunas gestiones en estos locales, lo invitó al acto que iba a realizar el 15 de marzo de 1927. Debido a que su padrino había hecho acto de presencia en los anteriores conciertos, quiso informarle de que el

[21] Cfr. *La verdad de Murcia.* 6-VI-1926 y *El liberal de Murcia.* 9-VI-1926. (A.M.M.). El barcelonés Luis de Zulueta siguió los postulados de Giner de los Ríos, y su figura fue trascendente para el avance educativo en España. Como miembro de la Institución Libre de Enseñanza, defendió que la formación era esencial para el progreso humano, indiferentemente si este era hombre o mujer. Cfr. DELGADO CRIADO, Buenaventura: "La educación en la España contemporánea (1789-1975)", en *Historia de la educación en España y América*. Op. Cit. Págs. 666-667.

repertorio era completamente nuevo, a excepción del tema *Por el Mar*. Así, las piezas programadas fueron las siguientes:

- *"Alborada popular*. Obra a tres voces. (Boronat).
- *Por el mar*. Romanza a tres voces. (Carmen Ibáñez).
- Consagración e himno de *"Aida".* Obra a cuatro voces (Verdi).
- *Vorri moriré*. Obra a cuatro voces. Obra a cuatro voces (Tosti).
- *A Granada*. Obra a cuatro voces. (Álvarez).
- *Siempre es el amor* de "Doña Francisquita". Obra a cuatro voces. (Vives).
- *Saeta popular*, sobre un fragmento de la *"Marcha"* de Chopin. Obra a tres voces. (C. Ibáñez)." [22]

Se puede observar que una de las obras que incluyó era el fragmento de una zarzuela, *Doña Francisquita*, compuesta tan solo cuatro años antes. Dicho género se estaba poniendo de moda en todas las programaciones corales, aunque esta obra se aproximaba más al género operístico.

El Orfeón no solo se ciñó a los teatros durante sus primeros meses de existencia, sino que también lo reclamaron en otros escenarios, como fue la entonces Iglesia de San Juan Bautista, donde cantaron la *Salve a la Virgen de los Llanos*, durante la primera función que se ofrece a esta divinidad en el mes de septiembre.

El siguiente concierto lo preparó para el mes de enero de 1928, para el que quiso trabajar un repertorio más ambicioso con obras de Grieg y Haendel. Sin embargo, era consciente de que el público albaceteño agradecía que estas obras figuraran junto a otras más populares y actuales. Por tanto, quiso repetir algunas de las piezas que ya habían cantado en la "Leche", y crear así un programa más completo.[23] Por primera vez, la junta directiva del Orfeón no quiso intermediarios financieros y se negó a pactar con el empresario de esta sociedad benéfica con fines caritativos, debido a las diferencias personales que existían entre ellos, siendo los músicos los que asumieron los posibles

[22] Cfr. Carta de Carmen Ibáñez Ibáñez a Juan Antonio Perea Martínez. 11-II-1927. (A.P.M.). También, vid. *Hoja de servicios de Carmen Ibáñez Ibáñez*. Apartado de honores y condecoraciones. Sección de Educación. 21-II-1927. Sig. (5) 1.18. Leg. 21907. (AGA).

[23] La "Gota de leche" era una organización benéfica albaceteña para niños sin recursos, creada en 1918. Se tiene constancia que Carmen Ibáñez llegó a realizar conciertos en este lugar desde 1927, gracias a la influencia que esta tenía con la presidencia de esta sociedad, su paisana Consuelo López Ladrón de Guevara. Cfr. Carta de Carmen Ibáñez a Juan Antonio Perea. Año 1927. (A.P.M.).

gastos de la actuación. Esta fue la última puesta en escena de este lugar, que cerró sus puertas a los pocos meses.[24]

Durante los primeros años de la década de 1930, esta agrupación vocal pasó a denominarse "Coral Normalista". Aunque la primera referencia bajo esta nueva designación data de 1933, posiblemente el cambio de nombre se planteó anteriormente, en 1931, durante la Segunda República, para representar la coral de las dos Escuelas Normales de Albacete unidas en una sola.[25] Efectivamente, a raíz del cambio de gobierno, la enseñanza pasó a ser mixta, por lo que Carmen Ibáñez tuvo más facilidad para reunir en una coral a alumnos normalistas y niños de las graduadas de ambos sexos. El repertorio que debía manejar, según los mandatos civiles, se diferenciaba poco del usado anteriormente, ya que utilizó adaptaciones musicales de compositores clásicos y románticos, la canción regional y dio poco protagonismo a la música religiosa. Este interés nacional hacia la música popular y todo lo que se había investigado sobre ella fue compartido por Carmen Ibáñez, y esto repercutió para que la Escuela Normal de Albacete adquiriese revistas y publicaciones musicales relacionadas con este campo, pudiéndose así ampliar su formación.[26] Quizás, estas lecturas aumentaron el interés por la recopilación de la música popular de Albacete con el fin de ponerla en práctica en esta Coral.

La trayectoria musical de la Coral fue creciendo progresivamente, y su valoración condicionó que tuviese continuas gratificaciones otorgadas desde ámbitos públicos y privados. Tenemos un ejemplo en la carta que Carmen Ibáñez presentó a la Comisión Gestora de la Diputación Provincial de Albacete el 6 de febrero de 1933, en la que daba las gracias por la subvención concedida para los gastos de dicha agrupación artística, organizada para deleitar en una fiesta a "los niños asilados en los establecimientos benéficos provinciales y por la merienda que fueron obsequiados". Este mismo gesto se repitió unos meses más tarde cuando, el 9 de junio de 1933, Arturo

[24] Cfr. Carta de Carmen Ibáñez Ibáñez a Juan Antonio Perea. Fechada en 1927, y sin especificar día y mes. (A.P.M.). Vid. DEL CAMPO AGUILAR, Francisco: *Albacete contemporáneo (1925-1958).* Albacete: Excelentísimo Ayuntamiento de Albacete. 1958. Pág. 120.

[25] El nacimiento de esta "Coral Normalista" fue anterior a otras de la Región, como fue el caso del "Orfeón Fernández Caballero" de Murcia, que se estrenó en 1933.

[26] La Escuela Normal de Maestros de Albacete se suscribió a la *Revista Musical Hispano-Americana*, de la editorial Unión Musical Española, en noviembre de 1930. También adquirió la colección de *Folklore y Costumbres de España*, de la Casa Editorial "Alberto Martín" de Barcelona. Cfr. *Actas del Claustro de la Escuela de Magisterio de Albacete*. Cursos de 1930 a 1933. 13-XI- 1930. Pág. 1v; y 1-X-1932. Pág. 61v. (A.G.U.C.M.).

Cortés Ortiz, Gobernador Civil de la provincia de Albacete, obsequió con "100 pesetas" a dicha sociedad musical.[27]

Coral Normalista de Albacete, en 1933. El rostro de Carmen Ibáñez fue señalado con un círculo por sus familiares, en la segunda fila de la parte inferior. (A.P.F.S.I.).

Por otro lado, este grupo musical había pasado de ser un conjunto de voces, con una intención didáctica y difusora de la música culta y popular, hasta llegar a convertirse en el referente coral de la ciudad e, incluso, de la provincia. Por ejemplo, el Alcalde de Albacete quiso que estas voces participasen en una actuación junto a la banda municipal. También fue reclamada en varias ocasiones para actuar fuera de la capital, como durante la inauguración del Grupo Escolar de Caudete en noviembre de 1932, el acto de apertura de las Escuelas Graduadas de Pozohondo y el concierto en el Gran Teatro de Tobarra el 24 de marzo del siguiente año. En este último evento se pudo escuchar la *Canción de Ronda*, *Baile en la plaza* y *El ramo de flores*, compuesta por Ibáñez y con letra de los alumnos Laguna y Castellanos.[28] Llegó a tener tanta demanda,

[27] Cfr. Diputación Provincial de Albacete. Presidencia. Negociado 3º. N.º 123. Albacete 9-II-1933 (A.P.F.S.I.). También, vid. *Actas del Claustro de la Escuela de Magisterio de Albacete*. Cursos de 1930 a 1933. 29-III- 1933. Pág. 84 v y 16-IV-1933. Pág. 96 v. (A.G.U.C.M.).

[28] Cfr. *Revista de Escuelas Normales*. Madrid. Marzo-abril. 1933. Año XI. N.º 95. Pág. 43.

que se vieron obligados a ensayar durante las vacaciones de verano para atender a todas las peticiones. Incluso, tuvieron que rechazar algunas actuaciones que les encargaban precipitadamente y no disponían de tiempo para prepararlas, como les ocurrió ante la oferta de un concierto para el día 7 de enero de 1933.[29]

Como se ha mencionado anteriormente, la lucha contra el analfabetismo era una prioridad gubernamental y, para ello, se fomentó la creación de nuevas escuelas. Por esta causa, se quiso escolarizar a toda la comunidad infantil y construir más colegios por toda la geografía nacional, especialmente en las zonas rurales. Así, en 1931 se ideó la creación de las "Misiones Pedagógicas", que seguían algunos modelos extranjeros, para difundir el conocimiento a todos los lugares y contribuir al progreso en todas sus vertientes. Las instituciones que colaboraron en los objetivos del Patronato de las Misiones Pedagógicas fueron las Escuelas Normales y las Universidades Populares, a través de las instrucciones que se les dieron. La ciudad de Cartagena fue la sede de la primera Universidad Popular española, creada durante este episodio político, surgiendo su fundación de las manos de Carmen Conde y Antonio Oliver. Este matrimonio quería evitar que la población se conformase solamente con la enseñanza básica del momento, e intentó trasmitir otros conocimientos importantes acerca de literatura, artes plásticas y musicales. A pesar de que este tipo de enseñanzas estaban dirigidas a toda la población, tuvieron preferencia por las mujeres, a las que consideraban más desfavorecidas culturalmente.[30] Desde la materia de música también se quiso luchar contra esta injusticia, llevándose a cabo interpretaciones instrumentales, vocales y teatrales, audiciones de discos y lecturas bibliográficas. Los temas más tratados fueron el gregoriano, la música regional y los principales compositores españoles contemporáneos, siendo los maestros una pieza fundamental en esta hazaña. También, se formaron los "coros del pueblo", formados por personas del ámbito rural, como los que llegó a dirigir Eduardo Martínez Torner.[31] En la provincia de Albacete no se produjo ningún "servicio de música" dirigido por esta institución, pero Carmen Ibáñez

[29] Cfr. *Actas del Claustro de la Escuela de Magisterio de Albacete*. Cursos de 1930 a 1933. 2-XII-1932. Pág. 72 v; 10-VI-1933. Pág. 96 v. y 19-I-1934. Pág. 3 v. (A.G.U.C.M.).

[30] Carmen Ibáñez, al igual que su prima, compartió la filosofía de que la educación era una herramienta básica para luchar contra el desprestigio cultural y menosprecio de las mujeres frente a los hombres. Para más información Vid. MORENO MARTÍNEZ, Pedro Luis: "Carmen Conde y una ilusión: la educación del pueblo", en *Carmen Conde. Voluntad creadora*. Cartagena: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver. 2007. Págs. 99-11.

[31] Cfr. LIZARAZU DE MESA, Mª Asunción: "En torno al folklore musical y su utilización en el caso de las Misiones Pedagógicas y la Sección Femenina", *Anuario Musical*. N.º 51. l996. Págs. 233-246.

quiso hacer sus particulares "Misiones Pedagógicas" cuando impartió cursos de didáctica, y posiblemente música a los futuros maestros rurales, en su finca del *Carrasco*. Además, debido a que no disponía de ningún gramófono portátil, pudo difundir los diferentes géneros musicales en la población rural en directo, a través de su agrupación vocal, tal y como mencionamos anteriormente.

Otra de las medidas adoptadas desde el gobierno republicano fue el reconocimiento del sufragio pasivo femenino, que permitía a las mujeres presentarse a las elecciones, aunque el verdadero avance se produjo cuando votaron por primera vez en noviembre de 1933. También en esta fecha surgió el germen de algunos movimientos radicales de derechas, como la Falange Española. Estos plebiscitos se llevaron a cabo cuando Juan Antonio Perea Martínez se quiso presentar como Diputado en Cortes por Murcia en las segundas elecciones generales, tras la dimisión de Azaña. En este momento, Carmen Ibáñez le escribió a su padrino sobre sus impresiones políticas, lo que se estaba viviendo en el momento y acerca de su candidatura. También, le transmitió que, como mujer y seguidora de la "Asociación Católica Femenina de Albacete", defendía sus derechos en la decisión pública. Sobre este aspecto le confesó lo siguiente: "esto ha de dar una vuelta y no pequeña. No hay más remedio, es un estado de cosas insostenible…Todavía quedará algún loco iluso, que va a dar guerra y vamos a tener sangre, pero las mujeres vamos a ganar la batalla."[32] Al poco tiempo, se realizaron las elecciones y el resultado supuso la victoria de la derecha, volviendo a recuperar Perea, de esta manera, un poco más la presencia política que había perdido años atrás.

Un año más tarde, falleció don Luis Conde Parreño, padre de Carmen Conde, aunque la escritora no pudo acompañar a su madre en su soledad, debido al trabajo que estaba efectuado con las Misiones Pedagógicas en los ambientes rurales. La solución vino de parte de sus familiares de Albacete, con los que siempre tuvo mucho contacto a pesar de las diferencias ideológicas y políticas que pudieron existir entre ellos. Efectivamente, doña Mari Paz Abellán pasó algunas temporadas junto a su prima

[32] Cfr. Carta de Carmen Ibáñez a Juan Antonio Perea Martínez. 3-XI-1933. (A.P.M.). Juan Antonio Perea no ganó estas elecciones, ya que Juan José Rocha García le superó en votos. La importancia política de Perea mermó durante la Segunda República, y sus últimos años no fueron como antaño, debido a que en 1935 estuvo en la cárcel. Por este motivo, no pudo ni quiso contestar a las cartas de su ahijada, y explicarle su nueva situación. Este falleció en 1937 y, desde este momento, el mayor contacto político de Carmen con su ciudad de origen lo tuvo con el Alcalde Juan Martínez Soto, con quien también mantuvo correspondencia durante años. Cfr. Archivo Privado de la Familia Martínez Soto. Sin Catalogar. (A.M.M.).

Carmen Ibáñez y su madre, hasta el inicio de la Guerra Civil. A partir de esta contienda, el contacto familiar se distanció durante unos años. Sin embargo, su casa jamás dejó de estar ocupada, pues tras el fallecimiento de Mariano Ibáñez en 1939, los hijos de este, Mariano, Carmen, José Antonio y Elisa Ibáñez Pascual, se trasladaron a la casa de su prima Carmen para estudiar Magisterio. [33]

En cuanto a la trayectoria de la coral normalista, no fue muy buena durante los primeros años de vida, pues su directora presentaba ciertos problemas de salud, agravados por la atención que le tenía que dedicar a todos los familiares que estaban bajo su cargo, aunque el verdadero paréntesis interpretativo surgió tras las desavenencias de la Guerra Civil Española.[34]

Esta Coral y la Banda Municipal eran las únicas alternativas con las que contaba la ciudad para la difusión musical durante la década de 1930, hasta la llegada de la Guerra Civil. Efectivamente, tras este episodio bélico, con el incendio del Casino Primitivo y la Parroquia de San Juan Bautista de Albacete y la clausura del Ateneo Albacetense, dejaron de existir los lugares de actuación de esta agrupación vocal, que desapareció con ellos en 1936. No obstante, a pesar del cierre de estos espacios musicales, los brigadistas que residían en Albacete demandaban espectáculos con los que poder olvidar, al menos momentáneamente, la difícil situación social. De esta manera, los soldados de las Brigadas Internacionales siguieron disfrutando de representaciones teatrales, proyecciones de cine y música. También fueron ellos los que participaron haciendo música, como fue el caso del concierto que la "Banda de las Brigadas Internacionales" ofreció en homenaje al pueblo ruso y madrileño en la Escuela Normal de Magisterio, en 1937, y los recitales de la "Coral de la XI Brigada Internacional" dirigida por el alemán Ernest Busch durante este mismo año.[35]

Albacete no fue la única ciudad donde desaparecieron agrupaciones musicales y se cerraron teatros tras la Guerra, sino que en todo el territorio nacional se suprimieron todas las sociedades musicales a excepción de aquellas que pudiesen ser del agrado de

[33] Doña Consuelo Sánchez Peña. Nieta de Carmen Ibáñez. Entrevistada en varias ocasiones en 2013. (F.O.).

[34] Ibídem.

[35] Friedrich Wilhelm Ernst Busch. (Kiel, 1900-Berlín, 1980). Militar, actor, cantante y director de una coral. Participó con las Brigadas Internacionales en Albacete, y llevó a esta ciudad su coral en 1937. Vid. REQUENA GALLEGO, Manuel: "Presencia de las Brigadas Internacionales en Albacete", en *Albacete en su historia*. Albacete: Excmo. Ayuntamiento de Albacete. 1991. Pág. 214. También, vid. ALFARO SÁNCHEZ, Carlos Javier, FUENTES TEROL, Jesús David y RONCERO MORENO, Fernando: "Altavoz de la retaguardia: Albacete, la Babel intelectual", en *La Guerra Civil en Castilla-La Mancha. 70 años después.* Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 2008. Pág. 906.

la Comisaría General de la Música. Las que surgieron con posterioridad a esta fecha tuvieron que valorar si querían seguir cantando algunos de los repertorios que se habían empleado anteriormente, pues todo resultaba susceptible de resultar sospechoso. Este fue el caso del "Coro de la Escuela de Magisterio" heredero de la Coral Normalista, que se centró en la canción regional como había hecho su antecesora años atrás.[36] La primera noticia sobre su existencia fue durante la celebración de Santo Tomás de 1941, a través del concierto que volvió a reanudar la actividad musical en este Centro educativo. En aquel momento, Ibáñez introdujo el espectáculo ejecutando el *Vals de concierto*, de Moszkowski; la *Romanza sin palabras*, de Mendelssohn; *Rapsodia, Nº. 10*, de Liszt; *Nocturno en mi bemol*, de Chopin; *Sonata "la aurora"*, de Beethoven. No sólo se emplearon diversas piezas instrumentales del repertorio romántico, sino otras populares como diversos himnos y la *Jota Navarra* procedente del cancionero de Larregla. Incluso se atrevieron con un fragmento de una ópera en el que uno de los cantantes interpretó la parte correspondiente al "brindis", de Hamlet, compuesta por Ambroise Thomas.[37] Como siempre, la pianista quiso completar estos actos con una introducción, y para ello dio unas veladas formativas acerca de la historia y relevancia que tenían alguno de los compositores. Un ejemplo lo encontramos en las charlas que ofreció en mayo de 1941 sobre Beethoven, pasando por Granados, Falla (todavía vivo), y finalizando con "Albéniz nacionalista". A continuación, de todos estos músicos eligió una selección de obras del músico alemán para interpretarlas al piano: "Prestissimo", tiempo final de la *Sonata N.º1*; "Largo apasionato", de la *Sonata N.º 2*; "Largo", de la *Sonata Patética; "Apasionata", de la Sonata N.º 23*; y "Largo", de la *Sonata N.º 31*. [38]

[36] Don José Mª Sánchez Ibáñez, hijo de Carmen. Entrevistado entre 1999 a 2005. (F.O.).
[37] Cfr. *Actas del Claustro de la Escuela de Magisterio de Albacete*. Cursos de 1940 a 1948. 31-III-1941. Pág. 6 r. (A.G.U.C.M.).
[38] Ibídem. 29-V-1941. Pág. 8v. (A.G.U.C.M.).

4.2. LOS COROS Y DANZAS DE LA SECCIÓN FEMENINA

El 13 de febrero de 1934 se unieron en mutuo acuerdo la Falange Española y las Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista. Fruto de esta alianza surgió la Sección Femenina, legalizada por José Antonio Primo de Rivera, bajo el mandato vitalicio de su hermana Pilar. Esta nueva formación pretendía promover las ideas y propuestas educativas de la Falange Española mediante actividades que girasen en torno a la religión, el hogar, la moral, el mundo laboral, la sanidad, la educación física y musical, etc. Gracias a la enseñanza de todas estas materias se perseguía la formación social y la propaganda política entre las mujeres.

Carmen Ibáñez en 1934. (A.P.F.S.I.).

Una vez acabada la Guerra Civil Española, en el III Consejo Nacional, Pilar Primo de Rivera reivindicó que las mujeres eran una herramienta fundamental para la construcción de un nuevo Estado. También, se pensó que estas debían renovar su convicción católica y, así, a través de la educación que impartían, podían evitar nuevos levantamientos revolucionarios. Por otro lado, las dos únicas asociaciones de mujeres que sobrevivieron a este conflicto humano y social fueron las relacionadas con Acción Católica y la Sección Femenina. Una de las principales diferencias entre ambas es que esta última defendía que representaba el "verdadero feminismo", y que tenía una mayor iniciativa para educar a las mujeres culturalmente, aunque dentro de los parámetros del

Régimen. En este aspecto, la Sección Femenina también se interesó en la importancia que la educación musical podría tener en el cultivo de la individualidad humana, y posibilitaba así una mayor conciencia de cultura, conocimiento y personalidad.[39] Este fue el propósito del Departamento de Música, integrado en la Regiduría de Cultura de la Sección Femenina desde su fundación en 1938. Dicho organismo abogó por el aprendizaje musical del ámbito religioso, el compuesto por grandes glorias de la música antigua española y, especialmente, el folclore nacional. Para conseguir una buena docencia en esta última disciplina, se organizaron cursos nacionales y provinciales de pedagogía de seis meses de duración para la preparación de instructoras de música. Las sesiones estaban divididas en clases teóricas, que contenían, principalmente, pedagogía musical y del folclore, y prácticas mediante el canto. En este campo de formación ya había trabajado Rafael Benedito en Madrid desde su nombramiento como Asesor Musical por la Junta de Aplicación de Estudios de esta ciudad. Debido a sus conocimientos acerca de la música popular española, sus trabajos en la recopilación de cantos autóctonos y publicaciones desde la década de 1920, el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes le encargó la recolección del folclore musical del resto de España. También, estos méritos hicieron que fuese elegido como Asesor Musical de la Sección Femenina a nivel nacional, y esta organización le encargó que impartiese cursos de instructoras de música en diferentes provincias, mientras trabajaba como profesor en el Instituto-Escuela de Madrid. [40]

Aparte de la enseñanza en estos cursos de pedagogía musical y folclore para el conocimiento de la música de raíz española, existía un trasfondo para su investigación y posterior difusión por nuevas formaciones corales. En efecto, se fomentó la creación de grupos de música folclórica en diferentes ciudades, ya que su puesta en escena propiciaba una buena imagen de la política española, en la que la interpretación en conjunto de estos grupos, vestidos con sus respectivos trajes regionales, simbolizaba la unión entre los pueblos españoles.[41] Para ello, a aquellas graduadas e instructoras en

---

[39] Cfr. MORALES VILLENA, Amalia: *Género, mujeres, trabajo social y Sección Femenina. Historia de una profesión feminizada y con vocación feminista.* Tesis Doctoral. Granada: Editorial de la Universidad de Granada. 2010. Pág. 414.

[40] Cfr. *Enciclopedia Universal Ilustrada…* Op. Cit. Pág.74.

[41] Cfr. RICHMOND, Kathleen (autor), GIL ARISTO, José Luis (traductor): *Las mujeres en el fascismo español.* Madrid: Alianza ensayo. 2004. Pág. 68. También, vid. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: "Mujeres, tierra y nación. Las danzas de la Sección Femenina en el mapa político de la España franquista

estos cursos, se les exigía recolectar las músicas, danzas y vestuario tradicional de sus lugares de residencia, especialmente de las zonas rurales, para que pudiesen ser mostradas al público. A partir de este momento, aquellos cursos semestrales se trasformaron en una carrera de dos años, y dirigida, principalmente, a las profesoras de música. Así, las nuevas instructoras de música adquirían una nueva profesión que proporcionaba una promoción cultural novedosa en aquel momento. Los estudios eran progresivos en cuanto a dificultad de contenidos, principalmente en Solfeo, Folclore, Canto gregoriano, Historia de la música, Dirección de Coros y Pedagogía. Dentro de este programa de estudios, la mayor preocupación giraba en torno a las nuevas didácticas musicales para estas materias, como demuestran las numerosas publicaciones que surgieron acerca de este aspecto.[42] En el caso de Carmen Ibáñez, esta no participó como alumna del maestro Benedito ni en los cursos posteriores, ya que contaba con una titulación superior. Por el contrario, y como ya se ha mencionado, ya había sido ponente en este tipo de cursos para la Escuela Normal de Albacete y, además, fue elegida por el SEU para impartir cursillos similares en esta ciudad. Por lo tanto, contaba con méritos similares a los del maestro Benedito.

La Sección Femenina había optado por tener una representación en cada provincia, y en Albacete esta se dio de forma prematura, en el momento en que María de los Ángeles Rosillo Sandoval cogió las riendas de esta organización en 1935.[43] El siguiente año, durante la contienda militar, se paralizaron la mayoría de las actividades culturales del país, e incluso muchos círculos musicales desaparecieron, como el caso del Casino Artístico y el Ateneo Albacetense, tema que ya se ha tratado anteriormente.[44] El asentamiento de las Brigadas Internacionales en esta ciudad republicana, supuso que se produjese una fuerte represión tras la Guerra, siendo perseguidos todos los contrarios al Régimen, durante los meses en que Carmen Ibáñez fue la directora de la Escuela Normal de Albacete. Este hecho condujo a que ella se afiliase a la Falange Española, el

(1939-1952)", en Pilar Ramos López (Coord.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Logroño: Servicio de publicaciones de la Universidad de La Rioja. 2012. Págs. 235-236.

[42] Cfr. SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis*: Crónica de la Sección Femenina y su tiempo*. 2ª Ed. Madrid: Asociación nueva andadura. 1993. Pág. 284.

[43] Cfr. MUÑOZ SÁNCHEZ, Esmeralda: "Mujer y educación en Castilla-La Mancha durante el siglo XX. De la liberalización a la Nacionalización", en DEL POZO ANDRÉS, María del Mar (Coord.): *La educación en Castilla-La Mancha…* Op. Cit. Pág. 376.

[44] Cfr. DEL CAMPO AGUILAR, Francisco: *Albacete contemporáneo…* Op. Cit. Págs. 119-120. Para más información sobre este periodo vid. SEVILLANO CALERO, Francisco: *La Guerra Civil en Albacete: Rebelión Militar y Justicia Popular (1936-1939).* Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert". 1995.

primer día de agosto de 1939, en la categoría de "militante".[45] Acciones como esta fueron habituales y obligatorias para las personas que tenían un cargo público durante estos meses de posguerra, y la negativa a esta acción podría haber sido considerada afín al sentimiento marxista, pudiendo resultar como consecuencia a dicha negativa, la pérdida de su plaza. Tampoco estaba permitido manifestar ideales partidarios de los movimientos feministas, como ella había mostrado en su juventud y durante la etapa republicana. A esto, había que sumar el continuo miedo existente por los docentes por ser depurados, especialmente si eran mujeres y habían participado en política o habían estado a favor con los preceptos del antiguo gobierno. Una forma de no ser sospechosa era pertenecer a la Sección Femenina o la Falange, como se ha expuesto anteriormente.[46] De esta forma, Carmen Ibáñez inició una nueva etapa de vida y durante este año se alistó en el servicio de voluntarios de la Sección Femenina. Poco después, fue destinada al hospital provincial número cuatro de Albacete para trabajar en el servicio social que se había destinado a las jóvenes españolas.[47] En este lugar estuvo unos pocos días, ya que le propusieron otro cargo más acorde a su formación. Efectivamente, se estaban buscando en cada provincia mujeres cualificadas para que preparasen a un grupo de muchachas para participar en el "Homenaje al Ejército Español" que se iba a realizar en el Castillo de la Mota de Medina del Campo el 30 de mayo de 1939, y hacer una demostración folclórica de su zona. Para ello, se pensó en aquellas mujeres que habían hecho cursos sobre folclore o tenían titulación musical, y ella era la más indicada para representar a Albacete en aquel encuentro. Esta profesora de música, intérprete y compositora era la idónea para este fin por todos los méritos y cargos que había desempeñado. Como ya sabemos, Carmen Ibáñez había desempeñado los cargos de Vocal artístico y Asesor técnico del Círculo de Bellas Artes de Albacete, se interesó por el folclore nacional y provincial y puso en práctica este repertorio popular a través de diferentes corales. También seguiría contando con la ayuda de alguno de los componentes de la antigua Coral Normalista, o con los integrantes de la Coral de Magisterio. En cuanto a su vinculación partidista, recordemos que perteneció a

[45] Cfr. *Normas de cese y altas. Cultura*. Signatura (3) 51.23. Caja 2634. Top. 23/09. (AGA).

[46] Cfr. RAMOS ZAMORA, Sara: "Maestros represaliados en Castilla-La Mancha (1936-1945)", en DEL POZO ANDRÉS, María del Mar (Coord.): La *educación en Castilla-La Mancha…* Op. Cit. Pág. 153.

[47] Cfr. "Informe secreto para la camarada, propuesta como asesor de música. 22-VIII-1951", en *Normas de cese y altas. Cultura*. Signatura (3) 51.23. Caja 2634. Top. 23/09. (AGA).

la Asociación Católica Femenina de Estudiantes de Albacete y compartía las reivindicaciones similares a las de la Sección Femenina. Todos estos méritos repercutieron para que se le designase como Instructora de Música de Juventudes la Falange Española y de las J.O.N.S. de Albacete. El conjunto de personas que la acompañaron formaron parte de las diez mil mujeres que conformaron el evento, y unas de las 2090 voces que amenizaron el acto.[48]

Durante el acto conmemorativo celebrado en la ciudad vallisoletana se reconoció el esfuerzo que las mujeres hicieron para "salvar a la patria", se reivindicó su importancia para la sociedad española y la tarea que estas tenían para promover la cultura nacional. Para ello, aquel día comenzó con una misa donde se recordó a las mujeres "caídas" por su defensa de la nación, donde dos mil mujeres cantaron piezas del repertorio gregoriano. A continuación, estas camaradas ofrecieron al Caudillo frutas y productos artesanales representativos de su provincia, como elemento simbólico del trabajo, producción y lealtad hacia el nuevo jefe del estado. Durante la entrega de estos productos, la multitud de mujeres interpretaron canciones y danzas de todas las regiones españolas, vestidas con los trajes típicos de sus lugares de origen, bajo la batuta del maestro Rafael Benedito. A este encuentro acudieron todos los representantes de la Regiduría de Cultura y el Departamento de Música, y estos, presididos por Pilar Primo de Rivera, proclamaron la difusión de la música popular y la danza como conocimiento obligatorio y como herramienta para la unificación nacional, y evitar así los antiguos separatismos regionales republicanos.[49] Para aquel momento, la representante musical de Albacete eligió la interpretación de la *Seguidilla del Paraje de los Licenciados de la Ribera del Júcar*.[50]

La puesta en marcha de los Coros de la Sección Femenina en Albacete no fue el único cargo que se le asignó a Carmen Ibáñez, sino que también fue nombrada Directora Artística del "teatro de la Falange", puesto que desempeñó hasta 1941.[51] Según indicó don José María Sánchez Ibáñez, todos estos cargos fueron impuestos por

---

[48] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Cancionero de la Provincia de Albacete*. Op. Cit. Nota biográfica S.N. También vid. SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis*: Crónica de la Sección Femenina…* Op. Cit. Pág. 44.

[49] Cfr. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: "Mujeres, tierra y nación. Las danzas de la Sección Femenina en el mapa político de la España franquista (1939-1952)", en Pilar Ramos López (Coord.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Op. Cit. Págs. 229-254.

[50] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Cancionero de la provincia de Albacete*. Op. Cit. Prólogo. Pág. XII. Sobre esta obra se volverá a tratar en el apartado de "Cancioneros de la provincia de Albacete".

[51] Cfr. "Informe secreto para la camarada, propuesta como asesor de música. 22-VIII-1951", en *Normas de cese y altas. Cultura*. Signatura (3) 51.23. Caja 2634. Top. 23/09. (AGA).

los mandos superiores del momento a su madre, pero ella nunca deseó responsabilidad. Por otro lado, Ibáñez encontró en la Sección Femenina una serie de ventajas, ya que la dirección de esta nueva agrupación vocal la podría concebir como una continuación de la Coral Normalista, y de esta manera podía volver a poner en marcha fuera de la escuela normal el mismo repertorio tradicional que empezó a utilizar anteriormente. Otro aspecto que compartió con este movimiento socio-político fue la valoración dada a la música popular en el contexto educativo, y esto le podía facilitar las gestiones para continuar con la recopilación de este tipo de repertorio provinciano, comenzado años atrás. Por último, la Sección Femenina era la única organización que le podría ayudar a posicionarse en sus ideas y proyectos laborales frente a la hegemonía masculina del momento. Sin embargo, todas estas metas, y la remuneración económica que conllevaban no evitaron sus continuos desánimos personales con lo que representaba este movimiento y, por ello, presentó en varias ocasiones la renuncia a su cargo, especialmente tras diagnosticarle un cáncer en 1943, pero esta dimisión siempre le fue denegada.[52]

Como sabemos, las nuevas especialistas que habían acabado los cursos que impartió Rafael Benedito y otras asesoras provinciales de la Sección Femenina tenían la obligación de buscar en sus correspondientes zonas rurales y pueblos los cantos populares existentes. Para ello, se les entregaba una ficha oficial que debían rellenar, con el fin de describir el tipo de música popular, sus ejecutantes y las características de los trajes tradicionales encontrados en el lugar de estudio. En concreto, dicha ficha contenía los siguientes puntos y orden: título de la canción, lugar de recogida, persona trasmisora, historia de la canción, valor artístico, valor folclórico, programa en que fue incluida y un apartado final de observaciones. Por otro lado, desde el principio, la Sección Femenina consideró que la música popular era más interesante que cualquier danza, pero progresivamente se valoró esta última por la imagen de espectáculo global que ofrecía al público nacional e internacional. Efectivamente, en 1940, María Josefa Hernández Sampelayo, Regidora Provincial de Cultura de Madrid y posterior Regidora Central, ordenó la búsqueda de la música y danza popular de todas las regiones españolas y se pretendía que "las muchachas de la Sección Femenina cantasen y bailasen en las plazas de sus pueblos, como sus abuelos, usando además en sus

[52] Don José Mª Sánchez Ibáñez, hijo de Carmen. Entrevistado entre 1999 a 2005. (F.O.).

canciones la legua originaria de las mismas: catalán, gallego, bable, vascuence, sayagués o de las altas tierras de Aragón". Estos aspectos condicionaron la aparición de otro departamento dentro de la Regiduría de Cultura: el de Educación Física, que también formaba a futuras instructoras dentro de este campo, y exigía que describiesen en fichas las coreografías. De esta forma, ambos departamentos tenían un objetivo en común: la colaboración para recopilar los cantos y bailes nacionales y, así, mostrarlos al mundo. No obstante, estas medidas de investigación distaban mucho del estudio científico emprendido por las "Misiones Pedagógicas", sino que ahora existía un interés selectivo y de control del repertorio popular que se encontraba.[53]

Una vez que hallaban nuevos repertorios, debían ponerlos en conocimiento del Departamento Provincial y este, a la vez, tenía que pasarlos a la Regidora Central de Cultura. Desde el momento en que se acababan estos trámites, podían ponerse en práctica a través de los Coros y Danzas. Todos ellos tenían la finalidad de evitar la desaparición de los cantos y bailes populares españoles, como consecuencia del auge de las "músicas modernas" y el progresivo olvido de las tradicionales. Dichas agrupaciones musicales fueron aumentando su presencia progresivamente, especialmente tras el IV Congreso Nacional de 1942 celebrado en Granada. Desde este año, la Sección Femenina ideó una serie de concursos provinciales y nacionales para promover la actividad en estos grupos musicales, premiar el esfuerzo de recuperación folclórica de sus asesoras y difundir sus recopilaciones al público. Para participar, se debían interpretar obras del repertorio clásico, especialmente piezas gregorianas y del Siglo de Oro español, cantos procedentes de cancioneros y otras populares de la provincia. Estas últimas debían ser inéditas y no se debían armonizar, excepto si la música popular era polifónica o si tenía algún acompañamiento de percusión. También, si estas melodías presentaban entradas o interludios instrumentales se especificaban en la partitura y todos estos elementos debían ser fieles al original. En cuanto a las canciones acompañadas de danzas, era obligatorio presentar la descripción de las coreografías.

Los aspirantes a estos concursos se presentaban a tres categorías diferentes: infantiles (formado por niños en edades previas a la adolescencia), coro de juventudes (integrado por voces hasta los diecisiete años) y coro de adultos (a partir de los dieciocho años). Estos últimos pertenecían a grupos parroquiales, coros, danzas o coros

[53] Cfr. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: "Mujeres, tierra y nación. Las danzas de la Sección Femenina en el mapa político de la España franquista (1939-1952)", en Pilar Ramos López (Coord.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970).* Op. Cit. Págs. 229-254.

mixtos (formado por la mezcla de coros y danzas). Cada una de estas agrupaciones femeninas debían competir para clasificarse en una primera fase local, en la que un jurado especializado se desplazaba a los pueblos para juzgar si la música que se interpretaba en cada uno de estos lugares era llamativa y auténtica, con el fin de que pudiese optar al concurso provincial. La tercera fase se conocía como "prueba sector", en la que competían varias provincias correspondientes a cada una de las cuatro grandes secciones territoriales en las que se habían dividido para este concurso.[54] La provincia de Albacete era asignada al "Sector de Levante", junto a la provincia de Murcia y las que forman la comunidad Valenciana. El concurso final, de carácter nacional y celebrado mayoritariamente en Madrid, contaba con una importante audiencia en los medios de comunicación. Para asignar alguno de los tres premios que se concedían, el jurado debía valorar la autenticidad del baile, la interpretación, las intervenciones de los componentes y los trajes tradicionales empleados. Todos estos elementos coincidían con los objetivos de estudio musical de las regidurías y asesorías provinciales y nacionales.

Con el tiempo, el Ministerio de Información y Turismo se percató de que estas actuaciones musicales tenían una gran repercusión mediática en la población nacional. Por ello, el certamen podría ser un pretexto para que la cultura saliese de su aislamiento rural, crear una imagen de unidad nacional (con la interpretación de músicas diferentes en un mismo escenario), estrechar las relaciones internacionales (con actuaciones en el extranjero) y perseguir fines económicos.[55] Así, fueron muy importantes la difusión que la radio, la televisión y la gran pantalla podían ofrecer al mundo para vender el modo de vivir, la unidad ideológica y la cultura tradicional de la ciudadanía española. Por tanto, los recientes grupos de Coros y Danzas tenían otra misión que se escapaba de los homenajes políticos, como el que se realizó en Medina del Campo, y, a partir de ese momento, van a tener un papel más institucional y cultural que antes, y los Coros y Danzas de Albacete no fueron una excepción.

La popularidad de estos concursos fue creciendo sustancialmente, propiciando que la música popular fuese más valorada. También, este hecho repercutió en la preparación de escuelas pedagógico-musicales desde 1943, para preparar a nuevas

---

[54] Cfr. SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis*: Crónica de la Sección Femenina…* Op. Cit. Pág. 144.

[55] Vid. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: "La danza en España durante el franquismo", en *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. L. Sánchez de Andrés y A. Presas (eds.). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. 2013. Págs. 347-385.

instructoras e intérpretes corales, y que tenían como precedente los cursos de capacitación para instructoras y profesoras de música que se había dado anteriormente.[56] Este fue el motivo por lo que se decidió, el 19 de enero de ese año, que Carmen Ibáñez desempeñase el cargo de Instructora Musical a la vez que Asesora, debido a la experiencia anterior y a su formación. A partir de este momento, tuvo la obligación de organizar todas las obras musicales que componían el archivo de la Regiduría Provincial de Cultura y presentar a su grupo a los concursos nacionales.[57] Para cumplir con este objetivo, contó con la ayuda de doña Ángela Domínguez, profesora de Educación Física, y persona cualificada para buscar y describir las coreografías desconocidas de la provincia de Albacete. Desde este momento, Carmen comenzó a hacer arreglos musicales para las diferentes voces con las que contaba su coro, del repertorio clásico y popular requerido para los concursos, mientras que Ángela Domínguez describía los movimientos de los bailes. Todas estas anotaciones se mandaban nuevamente a la Regiduría Provincial y Nacional para que se valorase la autenticidad, contenido literario y armonización, y así, optar a la puesta en escena en estos concursos.[58]

Coros y Danzas de las Sección Femenina, en el Teatro Circo de Albacete. 1952. Fotos Belda (Albacete).

[56] Ibídem. Pág. 159.

[57] Cfr. *Normas de ceses y altas*. *Cultura.* Signatura (3) 51.23. Caja 2634. Top. 23/09. (AGA).

[58] No se ha conservado ninguna partitura de las que envió a la Delegación de Cultura de la Sección Femenina para optar a los concursos nacionales. Solo existen algunas referencias de las solicitudes para poder presentarse a estos. Sin embargo, las partituras originales se encuentran en el A.P.F.S.I. Cfr. Delegación Nacional de Sección Femenina. Departamento de Participación. Sig. (3) 51.22. Caja 129 GR. (AGA).

Para desempeñar este nuevo oficio, debía dedicar tres horas diarias a la enseñanza de solfeo, canciones populares e interpretación; dos de ellas en juventudes y otra para la preparación de los concursos musicales. Por su trabajo, obtenía la suma de doscientas pesetas al mes, que suponían un respiro a la maltrecha economía familiar de la posguerra.[59] Carmen Ibáñez comenzó a participar en los concursos musicales con el Coro de Juventudes, formado por alrededor de cuarenta voces de mujeres de mediana edad. Los ensayos se realizaban en su propia casa al menos una vez a la semana, y eran duros y exigentes. El principal repertorio popular y coreográfico que trabajaron era el de la provincia, debido a que se tenía que ajustar a las indicaciones de la circular, mandada por la Delegación Nacional de la Sección Femenina, en 1944, para evitar la contaminación con músicas procedentes de otros lugares.[60] Dentro de su minuciosidad, le dio mucha importancia a los principales elementos interpretativos: afinación, vocalización, pulso, ritmo y agógica. En cuanto al pulso, este era marcado con el pie para que los cantantes pudieran seguir la continuidad rítmica de la música. Uno de los aspectos que impactaban a los músicos era que esta directora podía oír la desafinación de un componente aunque sonase toda la masa coral. En general, manifestaba tener conocimientos de técnica vocal y mucha seguridad artística.[61] La constancia y dedicación en el trabajo supusieron que el Coro de Juventudes quedase clasificado en numerosas ocasiones en el concurso provincial que se celebraba en el Teatro Circo de Albacete. El primer logro importante de Ibáñez llegó en 1944, cuando presentó a su grupo al III Concurso Nacional celebrado en Bilbao, consiguiendo el primer premio provincial y el tercero a nivel nacional, siendo esta la mejor clasificación que consiguió para este tipo de pruebas. En dicho certamen recurrió a la música de cancioneros y al repertorio de la música antigua y no empleó música popular manchega hasta el siguiente año.[62]

---

[59] Cfr. Delegación Nacional de Sección Femenina. Departamento de Participación. Sig. (3) 51.22. Caja 129 GR. (AGA).

[60] Se ha visto la posible influencia de la búsqueda de la "autenticidad", defendida por Menéndez Pidal, en el surgimiento de esta normativa. Esta idea del cultivo de la música regional se contradecía a las indicaciones de unidad postuladas por Pilar Primo de Rivera, cuando esta apostaba porque "todos los españoles supiesen entonar la misma canción". Cfr. SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis: *Crónica de la Sección Femenina…* Op. Cit. Pág. 215.

[61] Doña Ángela Domínguez González. Compañera de trabajo y amiga de Carmen Ibáñez. Entrevistada el 21 de febrero de 2011. (F.O.).

[62] Cfr. *Actas de la relación de grupos participantes y premios en los concursos de coros y danzas de la Sección Femenina*. 1942-1962. S.C. (A.D.M.M.A.).

Carmen Ibáñez Ibáñez. Enero de 1944. (A.P.F.S.I.).

En 1945 se produjo la separación del Frente de Juventudes y la Sección Femenina, siendo incluso mayor al acabar la Segunda Guerra Mundial, a consecuencia del alejamiento que el gobierno franquista había ordenado respecto a cualquier sector falangista, debido a su proximidad con el bando perdedor. Por tanto, la Sección Femenina corría el mismo riesgo de desaparecer, debido a su anterior vinculación con la Falange. A partir de este momento, decidieron alejarse de su primitiva imagen política y dirigieron sus objetivos hacia un mayor componente social y cultural, del que el gobierno no podía prescindir.[63]

Desde el siguiente año se iniciaron en España las Cátedras Ambulantes, sistema de aprendizaje basado en un modelo alemán, y que también seguía el modelo de las Misiones Pedagógicas. La Sección Femenina colaboraba con este proyecto, y entre sus funciones destacaba la de inspeccionar, vacunar y formar a los habitantes de los lejanos pueblos en temas de salud, higiene, alimentación, moral, religión y otros aspectos del hogar. También su participación fue importante para retomar los antiguos servicios culturales de la música, el canto coral y el teatro del pueblo, y era en estos momentos cuando se tenía la oportunidad de realizar recopilaciones folclóricas de sus pobladores. Tras las transcripciones realizadas, era posible volver a enseñar estos cantos a los habitantes de los lugares que habían sido objeto de estudio, y se conseguía así que este repertorio se perpetuase durante más años en estos pueblos o parajes. Así, todas estas

[63] Cfr. MORALES VILLENA, Amalia: *Género, mujeres, trabajo social y Sección Femenina…* Op. Cit. Págs. 371-374.

acciones se consideraban como una continuación de los proyectos iniciados por las anteriores Misiones Pedagógicas que Ibáñez llegó a emprender. La provincia de Albacete fue de las primeras en España que contó con uno de estos camiones nacionales para acceder a las gentes que habitaban en lugares pequeños, lejanos y pobres, al igual que estaba ocurriendo en Guadalajara, Ávila, Teruel, Segovia, Cuenca y Ciudad Real.[64] Fue desde este momento cuando Carmen Ibáñez y Ángela Domínguez empezaron de verdad a colaborar conjuntamente, con la intención de recopilar y difundir la música de raíz entre los habitantes de este territorio. Gracias a este tipo de movilidad, tuvieron la oportunidad de llegar a estos pueblos, relacionarse con sus habitantes y realizar un estudio completo de su música popular. Las dos formaron un excelente equipo de investigación, ya que de ellas una era especialista en música y otra lo era en coreografía. Para las labores de su estudio de campo, tuvieron la ventaja de ahorrarse los costes del desplazamiento porque aprovechaban los viajes de las Cátedras Ambulantes y, también, servía de excusa para que dos mujeres pudiesen viajar solas, sin la compañía de algún familiar varón. De esta manera pudieron enseñar a niños y adultos la música provincial, y les informaban sobre la verdadera procedencia de las canciones. Sin embargo, ambas tenían la oportunidad de aprender piezas y coreografías que desconocían y que podían emplear para su interpretación por parte de los Coros y Danzas de Albacete. De esta forma, en 1946 aportaron nuevas piezas populares de la provincia de Albacete a los concursos nacionales de la Sección Femenina. También, fue durante este año cuando Carmen Ibáñez dejó atrás al Coro de Juventudes y quiso interpretar dichas melodías con el Coro Mixto de la Sección Femenina, resultado de la unión de su grupo de voces más otro de danzas, que tutelaba Ángela Domínguez.[65] La pianista dirigió este conjunto musical en el VIII Concurso Nacional con la *Manchega de Barrax*, pieza procedente de una localidad próxima a Albacete, ganadora del primer premio provincial y segundo nacional, en la edición de 1948.[66]

---

[64] Cfr. RAMOS ZAMORA, Sara: "Mujeres e instrucción rural en el desarrollismo español", en *Historia de la Educación*. Revista Interuniversitaria. N.º 26. 2007. Pág. 238.

[65] A partir de 1945 los grupos vocales que se presentaban a los concursos de la Sección Femenina fueron inferiores a los coros mixtos, porque el aspecto coreográfico era más atractivo para el público. Cfr. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: "Mujeres, tierra y nación. Las danzas de la Sección Femenina en el mapa político de la España franquista (1939-1952)", en Pilar Ramos López (Coord.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Op. Cit. Pág. 249.

[66] Cfr. *Actas de la relación de grupos participantes y premios en los concursos de coros y danzas de la Sección Femenina*. 1942-1962. S.C. (A.D.M.M.A.).

A pesar de la dedicación de Ibáñez a los concursos nacionales, no dejó de lado el mundo del teatro. Como ya se dijo, llegó a ser Directora Artística del teatro de la Falange durante un intervalo de dos años. Tras la separación que sufrió este movimiento político y la Sección Femenina, decidió retomar la dirección de obras escénicas de famosas zarzuelas, como *La rosa del azafrán; Bohemios; La viejecita; La marcha de Cádiz; Agua, azucarillos y aguardiente;* y *El rey que rabió.*[67] Estas se representaron siempre con fines benéficos, y, para ello se sirvió de los Coros de la Sección Femenina que ella misma dirigió. Es cierto que no se representaron un alto número de zarzuelas, pero hay que tener en cuenta el elevado coste que suponía poner en escena estas obras, especialmente si se exponían en el Teatro Circo de Albacete, que solía contar con un público escogido. Afortunadamente, contó con la ayuda de aficionados al espectáculo con suficientes recursos económicos, como fue el señor Tabernero, joyero de la céntrica calle Mayor de Albacete.[68] Con esta gestión, Carmen Ibáñez puso otro grano de arena para difundir la cultura musical y teatral en Albacete, que era especialmente limitada en esa ciudad durante la posguerra.

Carmen Ibáñez junto a los actores que representaron *El rey que rabió*, en el Teatro Circo de Albacete. 23-III-1949. (A.P.F.S.I.).

Su cargo como instructora musical de juventudes e integrante de la Falange cesó el 31 de diciembre de 1950 y a partir de este momento, se limitó a su función como Asesora Provincial de Música, que renovó el 18 de enero del siguiente año. Para este

[67] A.P.F.S.I.

[68] Información tomada de Concepción Fernández-Cordero y publicada en *La Tribuna de Albacete*. Extra de Feria. 07-09-1995. N.º 3783. Pág. 15. (AHPAB).

cometido se le asignó el sueldo mensual de ciento cincuenta pesetas.[69] A partir de esta fecha, siguió trabajando con los Coros Mixtos y estos siguieron obteniendo importantes premios, especialmente en la edición de 1954, fecha en la que ganó la prueba provincial y quedó seleccionada para su participación en la prueba final de Málaga. Por otro lado, no se centró únicamente en este tipo de concurso, sino que también participó en los premios nacionales de villancicos. Efectivamente, Carmen Ibáñez presentó a su grupo vocal a este evento navideño durante años y, en una de las ediciones, la organizada en 1952, obtuvo el primer premio, con el *Villancico del Niño Manuel*, de Liétor.[70] Esta fue la única vez que la provincia de Albacete ganó un concurso nacional dirigido por ella, ya que la competencia siempre era muy fuerte. Su participación en los concursos nacionales de música popular y villancicos no siempre fue posible debido a que le detectaron su primer cáncer en 1943, y porque estuvo un tiempo de luto por la muerte de su madre, acaecida el 30 de enero de 1947.[71] A esto hay que sumarle los años en que formó parte en los tribunales desde 1952, pues la consideraron una persona relevante y conocedora de la música popular para desempeñar este cargo. En efecto, en este año se celebró el X concurso de los Coros y danzas de la Sección Femenina y participó como miembro del jurado en la prueba correspondiente al sector de Castilla-La Vieja, junto a Amparo García Alted. También, en el XII concurso se desplazó a Cataluña para evaluar la mejor obra e interpretación en colaboración con Fernando Ember y José María Gomar. Estos mismos compañeros la acompañaron en la prueba regional aragonesa correspondiente al XIV concurso, y en la comisión formada para las pruebas nacionales de esa edición.[72] Como indica Estrella Casero, la presencia de mujeres como jurado debió ser un caso muy excepcional, ya que no era normal que se les brindase la oportunidad de "juzgar" las actuaciones, acto que estaba reservado a los hombres.[73]

---

[69] Cfr. *Normas de ceses y altas*. *Cultura.* Signatura (3) 51.23. Caja 2634. Top. 23/09. (AGA).

[70] Cfr. *ABC*. 14-II-1952. Edición de la mañana. Pág. 28. (A.M.V.M.).

[71] La Escuela Normal del Magisterio de Albacete hizo un homenaje a doña Carmen Ibáñez Abellán en esta fecha. Cfr. *Actas del Claustro de la Escuela de Magisterio de Albacete*. Cursos de 1940 a 1948. 13-II-1947. S.P. (A.G.U.C.M.).

[72] *Libro de concursos nacionales de coros y danzas. Pruebas regionales. Jurados.* (3) 51.23, caja 174 GR; y *Hoja de servicios de Carmen Ibáñez Ibáñez*. Año 1957. Sección de Educación. Sig. (5) 1.18. Leg. 21907. (AGA). También, vid. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Cancionero de la Provincia de Albacete*. Op. Cit. Nota biográfica. S.N.

[73] Cfr. SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis*: Crónica de la Sección Femenina…* Op. Cit. Págs. 48-49.

CUADRO 12

PREMIOS RECIBIDOS POR LOS COROS Y DANZAS DE ALBACETE DIRIGIDOS POR CARMEN IBÁÑEZ

AGRUPACIÓN	NÚMERO DE CONCURSO Y AÑO	OBRAS PRESENTADAS	CLASIFICACIÓN PROVINCIAL	CLASIFICACIÓN EN LA PRUEBA SECTOR O REGIONAL	CLASIFICACIÓN NACIONAL
Coro de Juventudes	III Concurso Nacional. 1944	-*Boga boga, mariñela* (popular vasca). -Canciones polifónicas del siglo XVI.	Primer premio	Primer premio en la prueba sector. Pasa a la prueba nacional.	Tercer premio
	IV Concurso Nacional. 1945	-*Ojuelos verdes* (popular de León). -*Boleras sevillanas*. -*As mozas de Vilanova* (popular de Galicia). -*Pascasio que vas volando* (popular de Galicia). -*Jota* (popular de Albacete). -*Manchegas* (popular de Albacete).	Primer premio	Segundo premio en la prueba regional, celebrada en Murcia.	No seleccionada
Coro mixto de la Sección Femenina	VIII Concurso Nacional. 1948	-*Manchega de Barrax* y otra manchega obligada.	Primer premio	Seleccionada.	Segundo premio
	XI Concurso Nacional. 1954	-*Ave María* (Tomás Luís de Victoria). -*El nido.* -*Labrador es mi amor* (popular de León). -*Jota de Bogarra.* -*Seguidilllas manchegas de Riópar.*	Primer premio	Seleccionada para la prueba final de Málaga.	No seleccionada

74

[74] Cfr. *Actas de la relación de grupos participantes y premios en los concursos de coros y danzas de la Sección Femenina*. 1942-1962. S.C. (A.D.M.M.A.). También, vid. *Normas de ceses y altas. Cultura*. Signatura (3). 51.23. Caja 2634. Yop 23/ 09. (AGA).

Carmen Ibáñez Ibáñez en 1953. (A.P.F.S.I.).

Desde el fin de la Guerra Civil, se estableció un reglamento de recompensas para las camaradas que habían sido ejemplares por su servicio a España. Tres años más tarde, estas distinciones fueron recogidas por la Delegación Nacional de la Sección Femenina, eligiendo la letra "Y" para sus homenajeadas. Esta tenía un triple significado y simbolismo: la primera letra de Isabel la Católica, el yugo y la conjunción copulativa, que aportaba la connotación simbólica de la unificación, aspecto que se buscaba en el Régimen. A la vez, este galardón se otorgaba en tres modalidades: oro, plata y roja. Este tipo de insignia se asignaba a las mujeres que habían cumplido su servicio con superación, entusiasmo y empeño al conseguir algún mérito sobre las demás. Los años de trabajo que Carmen Ibáñez dedicó a la canción popular albaceteña y su puesta en práctica en los Coros y Danzas fueron valorados desde este Departamento. Por ello, se quiso premiar su esfuerzo con la imposición de la "Y" roja, de forma individual. La entrega se realizó el 15 de octubre de 1956, coincidiendo con la festividad de Santa Teresa, patrona de la Sección Femenina. A partir de esta fecha, dejó de lado sus investigaciones musicológicas, la dirección de los Coros Mixtos de Albacete y su

preparación para los concursos nacionales.[75] Francisco del Campo Aguilar describió la trayectoria que había efectuado este grupo musical dirigido por Ibáñez hasta 1958, fecha en la que llegó a contar con aproximadamente treinta mujeres, y habiendo actuado en ciudades como Madrid, Barcelona, Murcia y Tarragona, entre otras.[76]

Entrega de la "Y roja de la Sección Femenina" a Carmen Ibáñez. Albacete, 15-X-1956. (A.P.F.S.I.).

Cuando Carmen Ibáñez dejó de asesorar e instruir a los Coros de la Sección Femenina fue relevada de esta función por Pilar García Franco y Ángela Domínguez.[77] De esta forma, el vínculo que tenía con la Sección Femenina se redujo sustancialmente y pasó a ser una ayudante de las anteriores. A partir de ese momento, su actividad en esta organización se ciñó a algunas conferencias, lo que resultaba más cómodo y adecuado a su experiencia y edad. Una de estas conferencias fue descrita por el pintor

[75] Cfr. FERNÁNDEZ DE LA PUENTE, Federico: *Condecoraciones españolas, órdenes, cruces y medallas civiles, militares y nobiliarias*. Madrid: Ed. Gráficas Oscas, S.A. 1953. Págs. 418-420. Cfr. RICHMOND, Kathleen (autor), GIL ARISTO, José Luis (traductor): *Las mujeres en el fascismo español…* Op. Cit. Pág. 89. También, vid. *Zahora. Revista de Tradiciones Populares*. N.º 6. 1986. Pág. 66.

[76] Cfr. DEL CAMPO AGUILAR, Francisco: *Albacete contemporáneo…* Op. Cit. Pág. 257.

[77] Como ya dijimos, Pilar García Franco fue compañera de Carmen Ibáñez en la Escuela de Magisterio y en la dirección de los coros de la Sección Femenina. Cfr. *Actas del Claustro de la Escuela de Magisterio de Albacete*. Cursos de 1930 a 1933. 1-X-1932. Pág. 64 v. (A.G.U.C.M.).

Godofredo Giménez Esparcia cuando habló de Carmen Ibáñez y Victoria Gotor Parier como las únicas mujeres eruditas de la posguerra en Albacete, ya que se ocuparon de llevar el conocimiento histórico y musical a sus conciudadanos. Godofredo puso el ejemplo de cuando trabajó junto a Victoria Gotor para preparar una serie de exposiciones, conferencias y recitales bajo el título de "Homenaje a Chinchilla", que se realizaron entre el 18 y el 27 de noviembre de 1956 en el Casino Primitivo de Albacete. Durante estos días se realizaron visitas a la ciudad para conocer sus lugares históricos, escudos nobiliarios, poemas de personas del lugar y, también, otros aspectos culturales como la música popular. Para esta última, se requirió la presencia de Carmen Ibáñez, que participó en calidad de "musicóloga".[78] Efectivamente, el día 24 del mismo mes, esta profesora ofreció una charla sobre "el Folklore" y quiso que el público experimentase los aspectos expuestos mediante la visualización y audición del Coro de la Sección Femenina. Durante este recital participó Carmen Ibáñez al piano junto a la voz de Concepción Fernández-Cordero, quien cantó con el traje regional albaceteño.[79]

Actuación de Carmen Ibáñez y Concepción Fernández-Cordero en el Casino de Albacete, durante el "Homenaje a Chichilla". Noviembre de 1956. (IEA).

[78] Cfr. GIMÉNEZ ESPARCIA, Godofredo: "Victoria Gotor Perier y el panorama cultural de Albacete a mediados del siglo XX", en *Benjamín Palencia y la pintura de su tiempo en Albacete (1909-1978).* Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel". Excma. Diputación de Albacete. 2014. Págs. 85 a 91.

[79] Cfr. Programa llamado *Homenaje a Chinchilla.* Albacete: Tip. Antonio González. 1956. (A.P.F.S.I.).

4.3. UNA NUEVA INSTITUCIÓN MUSICAL: EL CONSERVATORIO DE MÚSICA DE ALBACETE

La creación del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid en 1830, propició que apareciesen otros imitando al existente en la Corte. También, muchos Ayuntamientos y Sociedades Económicas de Amigos del País hicieron lo posible para gestionar nuevas Escuelas de Música o Conservatorios y que pudiesen nutrir este arte entre su población. Pero esta mentalidad no se dio por igual en todas las capitales de provincia y principales ciudades, como ocurrió en el caso de Albacete. Olga Sánchez argumenta que en esta localidad no existieron grandes intérpretes debido a que no se contaba con un centro de enseñanza de calidad que pudiese desarrollar las cualidades que tenían muchos de sus músicos, y este aspecto se convirtió en la tónica general durante muchos años.[80]

La primera escuela de música en Albacete fue la municipal, que abrió sus puertas en 1888, y la docencia recayó en Emilia Martínez-Rex Capellán, quien había llegado a esta ciudad procedente de Madrid, tras acabar sus estudios en la Escuela Nacional de Música y Declamación. Al año siguiente, la Diputación Provincial se propuso hacer una nueva escuela de música en la "Casa de Maternidad" y esta sede optó por nombrar a esta misma docente como su profesora interina de música, para impartir clases gratuitas a las niñas asiladas. Llegó a trabajar en estos dos sitios de forma simultánea, hasta el cierre de la "Casa de Maternidad".[81] Por otro lado, los niños recibían este tipo de formación con Arturo Alarcó y la enseñanza que recibían posibilitaba que formaran parte de la Agrupación Musical que gestionaba este asilo. Este también fue director de dicha agrupación instrumental hasta su desaparición momentánea, pues el 8 de octubre de 1904 envió una carta a la Diputación de Albacete informando de que en ese momento ya no se impartía esta docencia, al haber dejado de funcionar esta banda de música. Por tanto, solicitó a esta institución que se crease una nueva escuela de solfeo e instrumental, con el fin de que a los residentes de esta Casa

[80] Cfr. SÁNCHEZ HUEDO, Olga: "La educación musical en Albacete", en *La actividad artístico-musical…*Op. Cit. Págs. 159-163.

[81] Cfr. *Expediente de alta de Emilia Martínez-Rex*. 30-VI-1889. Leg. 5105. Nº. 19. (ADPAB). También, ibídem. Pág. 171. Respecto a doña Emilia Martínez-Rex Capellán, ya la citamos anteriormente cuando participó en la oposición de música de la Escuela Normal de Maestras, junto a Carmen Ibáñez.

Provincial de Huérfanos y Desamparados se les "facilitaran medios para un porvenir más seguro", y se utilizaran las instalaciones de este edificio. La respuesta de la Diputación fue negativa y hubo que esperar cuatro años más para que se aprobase. En marzo de 1926, la Comisión Provincial Permanente convocó un concurso para optar a una plaza de música en las Casas de la Misericordia y de Maternidad de Albacete. En esta cita se presentaron Emilia Martínez-Rex Capellán y José Espinosa Griñán, y tras la consulta de sus expedientes se acordó, por unanimidad, conceder el puesto a la primera.[82] Dos años más tarde, se convocó otra plaza de profesor de música para trabajar en los mismos lugares citados anteriormente, y el mismo tribunal nombró a José Espinosa Gascó, hijo del anterior. Estos profesores tenían la obligación de impartir seis cursos de piano, solfeo, teoría de la música y armonía en estos dos lugares.[83] Otros lugares de aprendizaje musical eran la escuela de música de la Banda Municipal de Albacete y las clases prácticas que se impartían en la Escuela Normal y su Coral Normalista, como ya se ha mencionado con anterioridad. En España, este tipo de escuelas y conjuntos musicales fomentó la motivación de sus alumnos o componentes para continuar sus estudios en un Conservatorio y obtener una titulación, como por ejemplo ocurrió en Ciudad Real.[84]

Un elemento muy común durante aquellos años fue el inconveniente económico para estudiar música de forma particular o lejos de casa. No obstante, existían casos de alumnos que tenían interés por estudiar en Conservatorios fuera de la provincia y obtener una titulación superior, como ofrecían los existentes en Madrid, Valencia y Murcia. Pero, la única opción para los que no se lo podían permitir era solicitar ayudas públicas, como fue el caso de algunos "pensionados de la Diputación", que habían optado a una gratificación de esta sede gubernamental para poder estudiar violín o guitarra, especialmente en el Conservatorio madrileño. Algunos ejemplos los encontramos en Indalencio Cisneros Almansa, que quiso estudiar violín, en 1927 y en el

[82] Cfr. *Expediente de orfandad de Teresa Urrea Martínez.* Leg. 6503. Nº. 16. (ADPAB).

[83] Cfr. *Sección de música. (1874-1952*). Antigua signatura 34417, procedente del Archivo Histórico de Albacete. Sig. 14557. También, *Expediente de orfandad de María Dolores Espinosa Gascó*. Leg. 6 661. Nº. 12. (ADPAB).

[84] Cfr. CASTELLANOS GÓMEZ, Vicente: *Musicalería. Ciudad Real: Música y Sociedad, 1915-1965*. Tesis doctoral. Ciudad Real: Área de Cultura. Excma. Diputación de Ciudad Real. 2005. Pág. 205.

caso del guitarrista Rafael del Valle Sánchez, que pidió una subvención para poder estudiar durante el curso correspondiente a 1935.[85]

En lo que respecta a aquellos alumnos que no tenían recursos para formarse musicalmente fuera de sus casas, siempre podían hacerlo mediante clases particulares de piano y solfeo ofrecidas por don José Espinosa Griñan, Manuel Laliga, Manuel Varela, o en la Escuela de Música de la ciudad perteneciente a la Casa de la Maternidad y que estaba centrada en el aprendizaje de instrumentos de viento.[86] En cuanto al aprendizaje de estos instrumentos, se llevaba a cabo en las escuelas de música de la Banda Municipal de Albacete y la Agrupación Musical de la Casa de Huérfanos y Desamparados. Esta formación se completaba con el solfeo, la teoría de la música y armonía.[87]

La ciudad de Albacete volvió a incrementar su población durante la primera mitad del siglo XX a consecuencia de la recuperación presentada tras la Guerra Civil, lo que supuso una mayor demanda en la oferta cultural y musical. Por otro lado, también se produjo un aumento del sentimiento regionalista y el amor por lo propio, que pretendía desligarse de las dependencias externas, aspecto que se desarrolló con la segregación de la Diócesis de Cartagena y la creación de una propia en 1949. Todos estos elementos propiciaron que un colectivo de albaceteños pidiese a gritos un Conservatorio en la capital, para poder ahorrar gastos y evitar tener que estudiar música en otras provincias.[88]

Durante la feria de Albacete de este año, se organizaron diferentes eventos musicales, destacando los recitales de piano en el Teatro Circo y el concierto de la

---

[85] Pocos datos biográficos se tienen sobre Indalencio Cisneros Almansa, excepto que SGAE tiene registradas muchas de sus obras y que falleció en 1971. Tampoco aquí se cita su lugar de nacimiento, aunque por esta referencia deducimos que sería oriundo de la provincia de Albacete. Cfr. GONZÁLEZ PEÑA, Mª Luz: "Cisneros Almansa, Indalencio", en CASARES, Emilio/ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael/ LÓPEZ CALO, José (Directores): *Diccionario de la Música…* Op. Cit. Vol. 3. Págs. 719. Respecto a Rafael del Valle Sánchez, nació en Montealegre del Castillo, en 1875, y falleció en Albacete, en 1947. Estudió guitarra con Francisco Tárrega, y este lo llegó a considerar como su "guitarra segunda". Su progresiva ceguera hizo que se le conociese como "El ciego de Rebaniza". Cfr. VV.AA. *Montealegre Cultural.* Montealegre del Castillo: Universidad Popular y Concejalía de Cultura. 2008. Pág. 9. Vid. *Sección de música. (1874-1952*). Antigua signatura 34417, procedente del Archivo Histórico de Albacete. Sig. 14557. (ADPAB).

[86] Doña Ángela Domínguez González, compañera de trabajo y amiga de Carmen Ibáñez. Entrevistada el 21 de febrero de 2011. (F.O.).

[87] Cfr. Reglamento de la Agrupación Musical de la Casa de Huérfanos y Desamparados. 1950. Pág. 9. Leg. 13131. Nº. 17. (ADPAB).

[88] Cfr. *Sección de música. (1874-1952*). Antigua signatura 34417, procedente del Archivo Histórico de Albacete. Sig. 14557. (ADPAB). En el archivo de la Diputación se conservan varias solicitudes económicas para estudiar en Madrid, desde 1927.

Orquesta Municipal de Valencia en el Capitol que se realizaron el 15 y 16 de septiembre, respectivamente. Ambos actos fueron dirigidos por José Iturbi, que también se encargó de la interpretación.[89] Carmen Ibáñez estaría al tanto de este tipo de espectáculos que llegaban a esta ciudad y no perdió la oportunidad para escuchar y ver a este músico, al que pudo conocer durante su juventud. De esta forma, aprovechando su estancia en Albacete, la pianista tuvo el placer de invitarlo a cenar a su casa, ofrecimiento que aceptó gustosamente. Durante aquella noche del día 16 de septiembre, interpretaron a dúo diferentes piezas en los dos pianos que la compositora tenía en su casa. Esta invitación también se repitió durante la feria del siguiente año, con la llegada de la Orquesta Sinfónica de Madrid y su solista, don José Cubiles, que había sido compañero de estudios e interpretación de Carmen Ibáñez durante su etapa madrileña.[90] No podemos conocer las conversaciones que mantuvieron ambos músicos, aunque lo más normal en estos casos había sido recordar los años de estudio en el Conservatorio, los concursos infantiles y sus andaduras profesionales. La trayectoria de Ibáñez fue diferente a la de sus compañeros de carrera debido a su asentamiento en Albacete, ciudad con menos trayectoria en cultura musical que la existente en núcleos como Madrid o Valencia. No obstante, aunque la ciudad era pequeña, contaba con los suficientes habitantes para tener un Conservatorio y una Orquesta, aspecto del que otras ciudades similares disfrutaban desde hacía tiempo. Albacete no podía seguir quedándose atrás en el campo musical y la lógica nos dice que la pianista también desearía un Conservatorio, pero alguien tenía que ser el que diera el primer paso.

Como se mencionó, desde la nueva Ley Educativa de 1945 la formación de la población estaba en manos del Estado y, paralelamente, las indicaciones impuestas por el Frente de Juventudes y la Sección Femenina. Por este motivo, uno de los objetivos de esta última fue controlar y supervisar todo lo referente a la cultura, incluyendo a los intérpretes y profesores de música. Debido a que Carmen Ibáñez era la Asesora Musical de la Sección Femenina de Albacete, su misión sería hablar con las autoridades pertinentes para que se crease un Conservatorio, hecho que deseaba al margen incluso de su deber laboral. La bibliografía existente sobre la fundación del Conservatorio de

[89] Cfr. *Programas de Feria y Fiestas. 1949*. Caja de Programas N.º 1, También, vid. *Albacete*. Días 15 y 16 de septiembre de 1949, números 2143 y 2144, respectivamente. (A.M.A.).

[90] Don José Mª Sánchez Ibáñez, hijo de Carmen, entrevistado entre 1999 a 2005, y confirmado por don Antonio Ibáñez Hueso, sobrino-nieto de Carmen Ibáñez, entrevistado el 4 de enero de 2013. (F.O.). Cfr. *Programas de Feria y Fiestas. 1950*. Caja de Programas N.º 1. (A.M.A.).

Música de Albacete habla de "teorías" a la hora de apuntar a los posibles promotores de la creación del mismo, debido a que no se conservan fuentes oficiales.[91] Algunas de ellas se encuentran en la *Enciclopedia de Castilla La Mancha*, donde al buscar la voz de Carmen Ibáñez encontramos que se la describe como la "creadora e impulsora del Conservatorio". Igualmente, don José María Sánchez Ibáñez en la nota biográfica sobre su madre que escribió en el *Cancionero de la Provincia de Albacete*, reivindicó que ella hizo "todas las gestiones para su creación".[92] Mientras tanto, Sergio Ballesteros González aporta otra versión cuando indica que el interés en la creación del Conservatorio nació, por una parte, con la iniciativa del director de la Banda Municipal de Albacete, don Daniel Martín Rodríguez, y por otra parte, por el interés mostrado por Carmen Ibáñez y la Delegada de la Sección Femenina de Albacete, doña Isabel Fresno Rubio. Una vez que se han presentado las diferentes posibilidades existentes, podríamos plantearnos las siguientes cuestiones: ¿Pudo surgir un deseo común entre ambas partes para convencer a la Diputación, por separado, sobre la necesidad de crear un Conservatorio? ¿Se podría considerar que estas dos mujeres fueron las promotoras, en el caso de que hubiese solicitado a la Diputación un Conservatorio de forma verbal? ¿Se quiso ocultar la iniciativa femenina frente a las propuestas masculinas, que se dieron a la vez? ¿Se le quiso dar más importancia a las propuestas planteadas por un hombre frente a las dadas por mujeres? Estas son preguntas difíciles de contestar, y las actas de la Diputación Provincial de Albacete y el expediente de creación del Conservatorio no nos informan con detalle de la relación que pudo tener Carmen Ibáñez en el nacimiento del mismo. Ante este aspecto, hemos recurrido a la información oral de una persona que vivió en primer plano la gestión del Conservatorio: doña Isabel Fresno, Regidora de Cultura de la Sección Femenina. Según sus palabras, Carmen Ibáñez le propuso que la academia nocturna donde ella daba clases de solfeo, canto y danza para la preparación de los concursos nacionales y otras actuaciones, pudiese ser la base para la creación de un Conservatorio Oficial de Música que expidiese titulaciones. Isabel Fresno recogió estas iniciativas y, en 1949, ambas se dirigieron al Presidente de la Diputación

[91] Cfr. BALLESTEROS GONZÁLEZ, Sergio y alumnos del Conservatorio de Música de Albacete: *Historia del Conservatorio de Música de Albacete*. Albacete: Diputación de Albacete. 1992. Págs. 11-13.

[92] Cfr. "Ibáñez Ibáñez, Carmen", en *Enciclopedia de Castilla-La Mancha*. Op. Cit. Pág. 91. También, vid. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Cancionero de la Provincia de Albacete*. Op. Cit. Nota biográfica. S.N.

Provincial, Don Herminio Picazo Bermejo, para proponerle la creación de un Conservatorio en Albacete.[93]

Elisa Ibáñez Pascuel estudiando piano en la casa de su tía Carmen Ibáñez. Década de 1950. (A.P.F.S.I.).

El expediente de creación del Conservatorio al que nos hemos referido anteriormente, solamente cita a don José Aguilar Espinosa, representante de la Sección de Educación, Deportes y Turismo de la Diputación como máximo responsable en la iniciativa y proyecto de la creación del Conservatorio. Por tanto, según esta documentación, fue una iniciativa surgida desde dentro de esta institución gubernamental, y en ningún momento se nombraban las posibles propuestas iniciales de Carmen Ibáñez y Daniel Martín. No obstante, en el proyecto que presentó ante Herminio Picazo, sí desveló que "las conciencias ciudadanas han despertado el verdadero sentido de nuestra cultura religiosa y artística… y tal idea animó al que suscribe, en la propuestas que tiene el honor de someter a estudio y consideración de V.E."[94] Estas palabras nos informan de que recibió el reclamo "ciudadano" para que se hiciese un Conservatorio, y esta solicitud podría emanar de algunas personas del mundo de la música, como son los casos que hemos comentado. Por otro lado, Aguilar también reivindicó los mismos objetivos que la Sección Femenina y el Instituto Español de

[93] Información oral procedente de doña Isabel Fresno Rubio. Delegada Provincial de la Sección Femenina de la Provincia de Albacete. Entrevistada el 27 de marzo de 2005. Esta referencia también aparece en la "Nota Biográfica", del *Cancionero*… Op. Cit., y en RODRÍGUEZ DE LA TORRE, Fernando: *Recuerdos*... Op. Cit. Pág. 154.

[94] Cfr. *Expediente de la creación de un Conservatorio Elemental de Música, con carácter provincial.* Leg. 4 186. Nº. de expediente: 3. S.N. (ADPAB).

Musicología estaba persiguiendo en aquel momento, ya que en la misma nota enviada al señor Picazo citó que quería "inventariar los elementos existentes, publicación de monografías, formación de bibliotecas, folklores, organización de cursos, etc." Como punto y final, citó ciudades de la Región (como Murcia y Cartagena) y otras (como Valencia), que contaban con centros oficiales de música, y pensaba que si hubiese uno en Albacete podría dotar de personajes gloriosos a esta provincia.[95]

Como ya se comentó, uno de los pocos lugares para estudiar música en Albacete era la Casa de Maternidad, sede de la escuela de música dependiente de la Diputación desde 1926. Esta amenazaba con cerrar sus puertas porque su profesora, doña Emilia Martínez-Rex, estaba a punto de jubilarse a sus setenta años de edad, y la Diputación iba a amortizar su plaza en este año de 1949. [96] La eminente supresión de esta plaza de música planteó la necesidad de ofertar a la población otro lugar para este estudio, y coincidió con el momento en que se presentaron las propuestas a la Diputación para levantar un Conservatorio, como antes se ha citado. Estas circunstancias fueron motivo de debate por los órganos de Gobierno de la Diputación, y estos describieron los inicios de un posible proyecto en sus actas:

> "Con vista del informe-propuesta emitida por la Sección de Gobierno, queda por unanimidad acordado conceder un amplio voto de confianza al Excmo. Sr Presidente de esta Diputación con el fin de que gestione la creación en esta capital de un conservatorio de música, así como un local en que el mismo deba funcionar, profesorado, disciplinas a enseñar y cuanto sea necesario al funcionamiento del repetido establecimiento". [97]

No fue hasta el día 24 de octubre de 1950 cuando la Comisión de Educación, Deportes y Turismo de la Diputación aceptó la propuesta que había presentado su propio representante, don José Aguilar Espinosa, y para ello las arcas de esta institución reservaron un gasto inicial de 25 000 pesetas.[98] Este debate también fue tratado en el pleno del 30 de octubre, cuando se admitió llevar a trámite la creación del Conservatorio de Música con carácter provincial. De esta manera, se quería ampliar la formación de ámbito local que hasta el momento había dado la Casa de Maternidad. El acuerdo adoptado fue el siguiente:

---

[95] Ibídem. También, vid. *Sección de música. (1874-1952*). Antigua signatura 34417, procedente del Archivo Histórico de Albacete. Sig. 14557. (ADPAB).

[96] Ibídem.

[97] Cfr. *Libro de Actas de Sesiones del Pleno (1948 a 1951).* Acta de 30-XII-1949. Leg. 1848. Pág. 167 r. (ADPAB.).

[98] Cfr. *Libro de Actas de Comisiones. Educación. Deportes y turismo.* Acta de 24-X-1950. Leg. 344. Nº. 7. Folio. 11 r. (ADPAB).

> "Aceptar en principio la sugerencia de la Sección Educativa sobre un Conservatorio Elemental de Música con carácter provincial, debiendo hacerse el oportuno estudio de tal propuesta con el fin de, en definitiva, determinar si procede la creación de dicho Centro, examinando la parte económica del mismo cual es perceptivo". [99]

Al día siguiente, el Interventor Provincial instó al señor Aguilar para que formulase un anteproyecto de funcionamiento y un Reglamento para el Centro.[100] Así lo hizo cuando presentó un borrador a la Comisión de Gobierno de la Diputación el 29 de diciembre, fecha en la que también se acordó que la plantilla de profesores no se hiciese efectiva hasta que no se supiese el número exacto de matrículas presentadas.[101] Estas se efectuaron al poco tiempo y ascendieron a un total 172 alumnos, siendo 132 de estos varones, y tan solo 44 mujeres. No solamente fue importante la previsión del número de alumnos para establecer la posible plantilla de profesores que se necesitaría, pues como es sabido, ambos sexos debían permanecer en aulas separadas y con su profesor o profesora correspondiente, al igual que ocurría en otros centros educativos. [102]

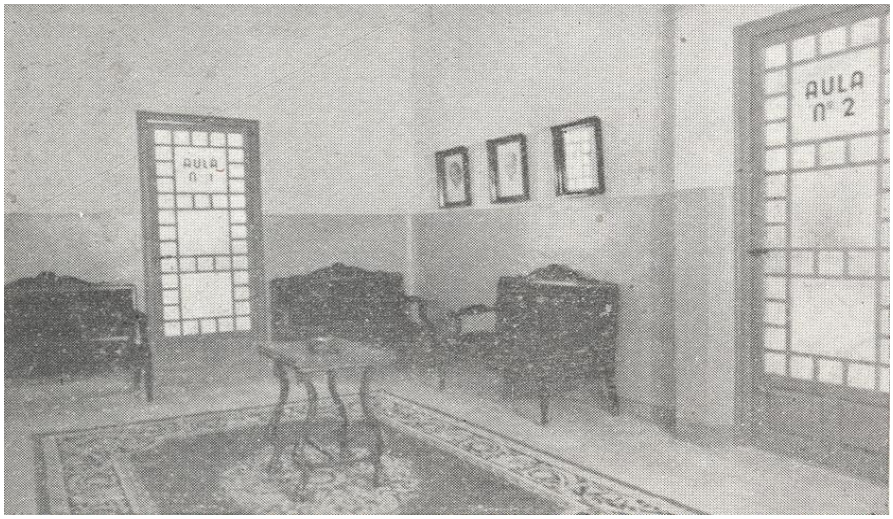
Edificio de la Casa de Maternidad y posterior Conservatorio de Albacete. 1952. Fotos Belda (Albacete).

[99] Cfr. *Libro de Actas de Sesiones del Pleno (1948 a 1951).* Acta de 30-X-1950. Leg. 1848. Págs. 305-306. (ADPAB).

[100] Cfr. *Expediente de la creación de un Conservatorio Elemental de Música, con carácter provincial.* Leg. 4 186. Nº. de expediente: 3. S.N. (ADPAB).

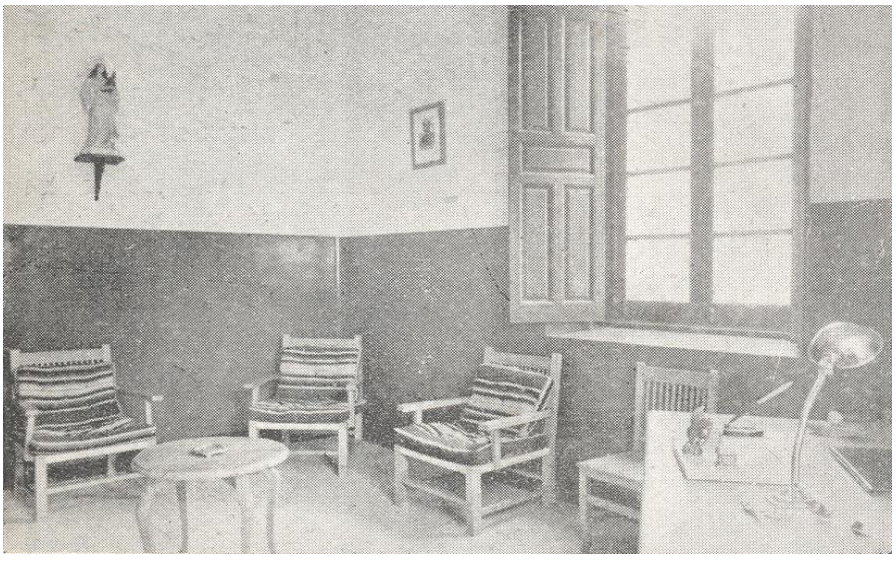
[101] Cfr. *Libro de Actas de Sesiones del Pleno (1948 a 1951).* Actas de 29-XI-1950, pág. 331, y 29-XII-1950, pág. 353. Leg. 1848. (ADPAB).

[102] Cfr. *Sección de música. (1874-1952*). Antigua signatura 34417, procedente del Archivo Histórico de Albacete. Sig. 14557. (ADPAB). También, Vid. GONZÁLEZ GUARDIOLA, María Dolores: "Las mujeres durante el franquismo (1939-1975)", en HURTADO MARTÍNEZ, Mª del Carmen (Coord.): *Historia y vida de las mujeres en Albacete…* Op. Cit. Pág. 181.



Sala de espera del Conservatorio de Albacete. *Ciudad. Revista gráfica*. Año VI. N.º 8. Albacete: Ed. Francisco Solera Moreno. Septiembre de 1952. S.N.

Entrada del Conservatorio de Albacete. *Ciudad. Revista gráfica*. Op. Cit. 1952.



Despacho del Director, del Conservatorio de Albacete. *Ciudad. Revista gráfica*. Op. Cit. 1952.

Antigua puerta de acceso de la Casa de Maternidad y posterior Conservatorio de Albacete. *Albacete y su feria*. Op. Cit. 1952.

A finales de 1950 se reservó la cantidad de 23 600 pesetas para la puesta en marcha del Centro en el nuevo año. La ubicación establecida fueron las dependencias de la Casa de Maternidad y antiguo Monasterio de la Encarnación, lugar donde se situaba la anterior escuela de música de la Diputación, y aquí se siguió con el proyecto de adaptación del inmueble que también se presentó en el último mes de 1950.[103]

El 29 de diciembre de 1950 comenzaron las gestiones del Conservatorio para nombrar a su personal, y al día siguiente Carmen Ibáñez envió una carta al Presidente de la Diputación solicitándole una plaza de profesora de piano y armonía, ya que ella tenía la titulación y méritos requeridos por el reglamento de esta institución.[104] Sin embargo, para la elección del profesorado, llovieron los compromisos y tratos de favor de la Diputación, como se reflejó en actas posteriores.[105] El cargo de Director recayó en don Daniel Martín Rodríguez, y se designó como profesor de piano a don José Espinosa Gascó, antiguo profesor de la Escuela de Maternidad que también fue nombrado Secretario del Centro. [106] La elección para el desempeño de estos cargos no tuvo que ser compartida por la compositora.

---

[103] Cfr. *Libro de Actas de Sesiones del Pleno (1948 a 1951).* Leg. 1848. Acta de 29-XI-1950. Pág. 331. (ADPAB).

[104] Cfr. Copia de la carta de Carmen Ibáñez enviada al Presidente de la Diputación de Albacete. 30-XII-1950. (A.P.F.S.I).

[105] Cfr. *Libro de actas del Conservatorio Provincial de Albacete (1952-1954).* 2-X-1954. Pág. 7 r.

[106] Cfr. *Expediente de la creación de un Conservatorio Elemental de Música, con carácter provincial.* Leg. 4186. Nº. de expediente: 3. S.N. (ADPAB).

Las clases comenzaron el 12 de enero de 1951, tras aprobar la Diputación Provincial el Reglamento de funcionamiento y su publicación en el BOE.[107] No obstante, estas enseñanzas todavía no eran consideradas oficiales, ya que aún no se contaba con el visto bueno del Ministerio de Educación, y las obras de reconversión del antiguo edificio de la Casa de Maternidad no habían finalizado, de ahí la designación provisional de "Conservatorio Escuela de Música". Con este fin, el 23 de febrero de ese año, Herminio Picazo envió una instancia al Ministro de Educación, para solicitarle el reconocimiento oficial del mismo. El objetivo de este formulario fue aprobado el 28 de marzo de ese año, fecha en la que este Centro pasó a denominarse como "Conservatorio Provincial de Música y Declamación".[108] La inauguración se produjo a las seis de la tarde de este día, con un acto en el que estuvieron presentes las autoridades civiles y se clausuró con un concierto ejecutado por el pianista Leopoldo Querol.[109]

Las asignaturas con las que se iniciaron las clases fueron las de Solfeo, Teoría de la música, Armonía, Nociones de declamación, Piano, Violín e Instrumentos de pulso y púa; todas ellas impartidas por seis profesores. La docencia de esta última materia fue uno de los principales motores educativos del Centro, ya que se estudiaban instrumentos "propios de esta comarca" y su formación estaba dentro de los objetivos recogidos en el artículo primero del Reglamento del Conservatorio para "facilitar el conocimiento y estudio de aquellos instrumentos de carácter popular y típicos en la Región".[110] Con esta nueva asignatura, catalogada como "especial" y sin carácter oficial, también se conseguía el tipo de formación instrumental que la Sección Femenina siempre quiso difundir con las enseñanzas musicales y en estas instituciones.[111] También se ofertó la enseñanza de Iniciación al Canto, reservada para la profesora Concepción Fernández-Cordero Picazo, pero no se llegó a impartir esta materia y contratar a esta especialista ante la ausencia de matrículas para este curso académico.[112]

---

[107] BOE. 12-I-1951. Nº. 6. Pág. 4.

[108] Cfr. *Libro de Actas de Sesiones del Pleno (1948 a 1951).* Acta de 28-II-1951. Leg. 1848. (ADPAB).

[109] Cfr. *Libro de Actas de Comisiones…* Acta de 20-III-1951. Leg. 344. Nº. 7. Folio 15 r. (ADPAB).

[110] Cfr. Reglamento del Conservatorio Provincial de Albacete. *Expediente de la creación de un Conservatorio Elemental de Música, con carácter provincial.* Leg. 4186. Nº. de expediente: 3. S.N. (ADPAB).

[111] Vid. PÉREZ ZALDUONDO, Gemma: "Ideología y política en las instituciones musicales españolas durante la Segunda República y el primer Franquismo", *Quintana. Revista de estudios do Departamento da Arte.* N.º 5. 2006. Págs. 145-156.

[112] Cfr. *Libro de Actas de Comisiones…* Acta de 20-X-1951. Folio 15 r. Leg. 344. Nº. 7. (ADPAB). Concepción Fernández-Cordero recibió clases de canto y piano por parte de Carmen Ibáñez, y le ayudó en sus estudió en los Conservatorios de Madrid y Valencia.

CUADRO 13

ENSEÑANZAS Y PROFESORADO DEL CONSERVATORIO PROVINCIAL DE MÚSICA DE ALBACETE EN 1951

TIPO DE ENSEÑANZA	ASIGNATURA	CURSOS	PROFESOR/A
Oficial	Solfeo y Teoría de la música	1º a 3er curso	Raimundo González Rubio y Pilar García Franco
	Armonía	1º a 5º curso	Daniel Martín Rodríguez
	Violín	1º a 5º curso	Antonio Suárez García
	Piano	1º a 5º curso	José Espinosa Gascó
	Nociones de canto	1er curso	Ofertadas pero no impartidas, ante la inexistencia de alumnos matriculados.
Especial	Nociones de declamación	Al ser asignaturas especiales no se regularizó los cursos a impartir.	
	Instrumento de pulso y púa (mandolina española, bandurria, laúd y guitarra acompañante).		Bernardo Goig Gómez

[113]

La inconformidad de Carmen Ibáñez ante la elección que se hizo del profesorado del Conservatorio de Albacete se manifestó en una carta que estaría dirigida al Director General de Bellas Artes y Ministro de Educación Nacional, donde manifestaba su opinión acerca de la titulación musical incompleta que tenían alguno de los funcionarios que trabajaban en este lugar. Aunque no solicitó nuevamente trabajar en el Conservatorio de esta ciudad, la pianista se mostró desilusionada al ser consciente que no le dieron una plaza de profesora merecida por su titulación, y que fue a parar a mano de otros con una formación menor a la suya.[114]

[113] La materia de Nociones de declamación no se puso en marcha por falta de alumnado, y porque pasó a enseñarse en las nuevas Escuelas de Arte Dramático" desde 1953. Respecto a la asignatura de canto, no empezó a impartirse hasta 1954. Cfr. *Expediente de la creación de un Conservatorio Elemental de Música, con carácter provincial.* Leg. 4186. Nº. de expediente: 3. S.N. También, vid. *Sección de música. (1874-1952*). Antigua signatura 34417, procedente del Archivo Histórico de Albacete. Sig. 14557. (ADPAB).

[114] Esta carta no tiene registro de entrada sobre los sellos pegados en la misma, por lo que es posible que no la entregase. También se ha encontrado un duplicado de la misma carta escrita por su marido, que nos

Durante este año, Carmen Ibáñez ya había recorrido la mayor parte de los lugares de la Provincia de Albacete, y había recopilado una gran cantidad de piezas populares tras su intenso recorrido. Posiblemente, fue consciente de que el Conservatorio necesitaría un manual de canto para trabajar la música folclórica de esta zona, y por este motivo se apresuraría para publicar estas recopilaciones con la intención de que se pudiesen usar en este lugar. Fue en 1952 cuando firmó el prólogo de su *Cancionero de la provincia de Albacete*, pero como se tratará más tarde, no se llegó a editar. Esto podría explicar por qué en esta fecha intentó publicar este repertorio popular, dejarlo incompleto y, posteriormente, continuar con las recopilaciones.

El año siguiente se conmemoró el aniversario académico del Conservatorio con una actuación ofrecida por alumnos y profesores y que fue retransmitida por Radio Albacete. En esta cita artística participó Carmen Ibáñez en compañía de Concepción Fernández-Cordero, a la que consideró su "más querida discípula".[115] Ambas interpretaron una serie de obras populares de la provincia de Albacete (recogidas en el *Cancionero de la Provincia de Albacete*), unas nanas y canciones de cuna para piano y voz. Por tanto, este recital mostraría la vinculación que podría tener Carmen Ibáñez con el Conservatorio cuando la invitaron a participar en esta celebración.[116] La actuación de esta cantante fue un preludio de su contrato como profesora en el Centro, ya que la docencia de Canto comenzó en 1954, fecha en la que hubo un considerable número de alumnos matriculados en esta materia.[117]

Doña Concepción Fernández-Cordero, alumna de canto de Carmen Ibáñez. *Albacete y su feria*. Albacete: Ed: Antonio González Alcázar. 1952. S.N.

---

hace suponer que la carta de Luis Mª se tendría más en cuenta respecto a si fuese enviada por su mujer. (A.P.F.S.I.).

[115] Cfr. *Albacete y su Feria.* N.º 8. Albacete, 1952.

[116]Cfr. *Sección de música. (1874-1952*). Antigua signatura 34 417, procedente del Archivo Histórico de Albacete. Sig. 14557. (ADPAB). Se conserva la grabación magnetofónica de estas obras en A.P.F.S.I.

[117] Cfr. *Expediente de la creación de un Conservatorio Elemental de Música, con carácter provincial.* Leg. 4186. Nº. de expediente: 3. S.N. (ADPAB).

CUADRO 14

OBRAS INTERPRETADAS POR CARMEN IBÁÑEZ EN EL CONSERVATORIO DE ALBACETE EN 1953

OBRA	AUTOR
Seguidillas manchegas de Alpera	Popular
Villancico del Niño Manuel, de Liétor	
Manchegas de El Ballestero	
Canción de cuna	Benito García de la Parra
Canción de cuna	Carmen Ibáñez
Nana	Manuel de Falla
Nana	Johannes Brahms
Nana	F. Schubert

El 12 de febrero de 1954, una orden ministerial reconocía como oficiales las enseñanzas impartidas en el Conservatorio a nivel nacional, y determinó que pasase a llamarse como "Real Conservatorio Elemental de Música de Albacete", suplantando el anterior nombre de "Conservatorio Elemental de Música y Declamación". Desde este instante, las asignaturas especiales de Nociones de declamación e Instrumentos de pulso y púa desaparecieron de la oferta educativa. A la vez, y según consta en el acta de la Diputación Provincial del 25 de febrero de este año, se expres "la gratitud de la Corporación hacia los Excelentísimos Señores Ministro de Educación Nacional, Director General correspondiente y Padre Sopeña, por haberse reconocido oficialmente el funcionamiento del Conservatorio de Música de esta provincia".[118] En efecto, el Centro recibió la visita del sacerdote y musicólogo, que desempeñaba el cargo de Inspector de Conservatorios Oficiales y Director del Conservatorio de música de Madrid. En su visita a Albacete, además de examinar a unos alumnos, quiso dirigir unas palabras reconociendo al nuevo Conservatorio, y elogió a su profesorado con la calificación de "ejemplar" respecto a otros del país.[119] Tras este acto, se podría considerar que el Conservatorio de Albacete fue el primero y más importante que se

[118] Cfr. *Libro de Actas de Sesiones del Pleno (1948 a 1951).* Acta de 25-II-1954. Folios 237 a 242. Caja 295, N.º 2. (ADPAB). BOE. 23-II-1954. Nº. 54. Pág. 1006.

[119] Cfr. *Ciudad. Revista gráfica*. Albacete: Ed. Francisco Solera Moreno. Septiembre de 1952. Año VI. N.º 8. S.P. (IEA).

levantó en España desde la década de los años cincuenta del siglo XX, junto al de Santiago de Compostela.[120]

Acto del reconocimiento oficial del Conservatorio de Música de Albacete, presidido por el Padre Sopeña. 1954. Fotos Belda (Albacete).

A pesar de que Carmen Ibáñez no estuvo totalmente integrada en el círculo educativo y directivo del Centro, siempre le interesaría su trayectoria y funcionamiento, ya que el Conservatorio y la Escuela de Magisterio fueron los lugares de enseñanza musical oficiales de Albacete, y compartían un programa de estudios similar. Continuamente existió un contacto entre Ibáñez y su profesorado, como fue el caso de Concepción Fernández-Cordero y Pilar García Franco, las dos únicas mujeres del Conservatorio pertenecientes a la Sección Femenina.

[120] Cfr. CASARES, Emilio/ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael/ LÓPEZ CALO, José (Directores): *Diccionario de la Música…* Op. Cit. Vol. 3. Págs. 884-892.

Concepción Fernández-Cordero acompañada al piano por Carmen Ibáñez, en algún espacio teatral de Albacete desaparecido en la actualidad. Diciembre de 1955. (A.P.F.S.I.).

En 1960, Carmen Ibáñez abandonó sus vínculos con la Sección Femenina, la Escuela de Magisterio y el Conservatorio puesto que fue diagnosticado su segundo cáncer de matriz y su dedicación a la música se redujo al mínimo, incluso su estudio diario de piano. Sin embargo, este hecho no evitó que durante el siguiente año quisiese estar presente en el jurado de oposiciones de profesores especiales de música de las Escuelas Normales celebradas en Madrid. Su nombramiento como jurado se debía a que en ese momento era la segunda mujer con más antigüedad y experiencia de esta especialidad en España.[121] Durante este mismo año, fue operada por su propio hijo, pero poco se pudo hacer, y su fallecimiento se produjo el primer día del siguiente año. Aunque no se conservan las actas del Conservatorio de Albacete de 1961, posiblemente se reflejaría en ellas la pérdida de Carmen Ibáñez, que debió sentirse en este lugar, especialmente de la misma manera que se dejó constancia en la Escuela de Magisterio y la prensa.

[121] Don José Mª Sánchez Ibáñez, hijo de Carmen. Entrevistado entre 1999 a 2005. (F.O.). No hemos podido contrastar la veracidad de la antigüedad de Carmen Ibáñez en el cuerpo, ya que no se conservan las hojas de servicio y cualquier otra relación de méritos durante ese año.

5. COMPOSICIONES MUSICALES

5.1. SUS CREACIONES MUSICALES

Las compositoras españolas de principios del siglo XX fueron ganando terreno en la creación musical, que tradicionalmente había estado reservado a los hombres, como son los casos de María Rodrigo Bellido (188-1967) y Emiliana de Zulbedía e Inda.[1] En este hecho influyó, principalmente, la existencia de mujeres burguesas que tuvieron una cierta soltura económica e independencia matriarcal y de otras que se permitieron viajar al extranjero para formarse académicamente o conocer nuevas tendencias creadoras. Por otro lado, muchas de ellas se formaron en conservatorios con la intención de obtener una titulación y así poder optar a la docencia, aunque el aprendizaje obtenido les permitió adquirir las destrezas suficientes para componer, y sus obras sirvieron, bien para sus clases, bien para deleite personal. Su presencia en el panorama compositivo español fue creciendo progresivamente desde la década de 1920, coincidiendo con el auge de los movimientos reivindicativos femeninos, aunque este pequeño avance ideológico fue frenado por los ideales masculinos que defendían que la liberalización femenina traería consecuencias negativas para las familias y el país. A la vez, la mayoría de las compositoras continuaron sintiéndose inseguras dentro del mundo artístico, a pesar de que algunas contaban con un protector político o adinerado, lo que condicionó su escasa producción musical, y precisamente estos componentes ideológicos y sociales fueron los que Carmen Ibáñez vivió durante los años en los que empezó a componer. Aunque su verdadera vocación siempre fue la interpretación, que prefería a la composición, no necesitó de esta última para vivir porque trabajaba como funcionaria y su tiempo libre lo dedicaba especialmente al cuidado de sus hijos.[2]

[1] Vid. PALACIOS, María: "Música y género en la España de principios del siglo XX (desde 1900 hasta la posguerra y el exilio)", en *Compositoras españolas*….Op. Cit. Págs. 78-89.
[2] Ibídem.

Los estudios de María Luisa Ozaita sitúan a Carmen Ibáñez entre las diecinueve compositoras más antiguas de nuestro país.[3] Las primeras referencias que se conservan de composiciones realizadas por la pianista datan de 1925, con las obras *Álbum infantil*, *Pepote* e *Ilusión*, aunque es posible que hubieran sido esbozadas con anterioridad a esta fecha. Sus inicios creadores no debieron ser fáciles, ya que no existían referentes musicales cercanos a los que imitar. En la ciudad de Albacete, durante el primer cuarto del siglo XX, solamente José Albuguer Cuenca y Manuel Laliga Martínez realizaron algunas composiciones, aunque no se tiene constancia de que Carmen Ibáñez hubiese profundizado sus conocimientos musicales con estos, por el hecho de ser una mujer y además estar casada.[4] No obstante, emprendió este nuevo reto, que con el tiempo le resultó más accesible que sus viejas aspiraciones interpretativas de cara al público. Sin embargo, como ya se ha tratado, una de las dificultades que encontró para adentrarse en el mundo de la composición fue que sus obras fuesen aceptadas públicamente al haber sido realizadas por una mujer. En cualquier caso, lo normal en aquella época era ocultar el verdadero nombre de la autora bajo un pseudónimo para que sus obras fuesen interpretadas. También se utilizaba el pseudónimo si el apellido de la compositora no tenía la suficiente relevancia. En el caso de Carmen Ibáñez, esta no quiso desvelar su verdadero nombre y apellidos, que estaban duplicados y resultaban muy comunes, y componía bajo el pseudónimo de "Skrienty". A día de hoy no se sabe el significado que tenía para ella, pero su hijo comentó que este término no procedía de ningún vocablo extranjero, y siempre lo asoció a "escribiente" que era el apodo familiar que su abuelo paterno tenía en Mula, ya que era el escribano municipal.[5] En efecto, "Skrienty" y "escribiente" tienen sonoridades similares y, además, la primera palabra da la impresión que procede de algún país centroeuropeo, lo que ofrecería mayor exotismo musical al público. Ibáñez tuvo el propósito de emplear este pseudónimo en todas sus obras editadas, y así evitar posibles problemas de autoría.

---

[3] Cfr. OZAITA, María Luisa: "Las Compositoras Españolas*"*, en ADKINS CHITI, Patricia: *Las Mujeres en la Música.* Op. Cit. Págs. 401- 407.

[4] Cfr. OCHANDO MADRIGAL, Emilia: *La vida escénica en Albacete (1924-1936).* Tesis doctoral. UNED. 1998. Pág. 9. S.P. Disponible en http://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=18660. Última consulta: 4-V-2014.

[5] Don José María Sánchez Ibáñez, hijo de Carmen Ibáñez. Entrevistado en diferentes ocasiones entre 1999 a 2005. (F.O.).

Otra dificultad añadida que encontró la pianista, fue la de encontrar poetas que pudiesen aportarle textos atractivos para utilizarlos en sus composiciones. Para ello, recurrió a los mejores escritores locales existentes en Albacete: Francisco Belmonte López, Cortés de los Ríos, Eduardo Quijada Alcázar, Domingo Parra y Eudoxio de Sosa. También contó con la ayuda de algunos alumnos suyos de la Escuela de Magisterio de esta ciudad, que despuntaban en la producción poética y comenzaron a obtener méritos en el mundo periodístico, como Ramón Castellanos y Enrique Soriano Marcos.[6]

Carmen Ibáñez quizás tuvo la ventaja de contar con un protector político que defendiese sus hazañas, y su padrino don Juan Antonio Perea siempre apoyó sus iniciativas, como él mismo puso de manifiesto al asistir a muchos de los estrenos musicales de su ahijada en el Orfeón escolar albacetense como ya se ha comentado con anterioridad. Precisamente, fue durante una de las visitas que este hizo a Albacete para escuchar uno de estos conciertos cuando aprovechó para regalarle un piano a su paisana en gratitud por todas sus invitaciones y partituras dedicadas. [7] Este apreciado obsequio pudo motivarla para continuar con su labor como compositora.

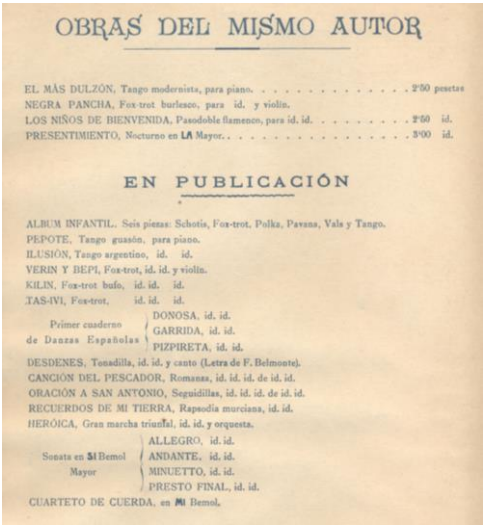
Los manuscritos musicales conservados de Carmen Ibáñez presentan una numeración en color negro, situada encima del título, que hace referencia al opus que quiso establecer en cada obra. Posteriormente, escribió en las encuadernaciones de las partituras otra numeración diferente, esta vez de color rojo, y que pudo servir para una clasificación posterior con la intención de ordenarlas bajo un criterio personal, al igual que llegó a hacer con las piezas manuscritas que conformarían su segundo volumen del *Cancionero de la Provincia de Albacete*. Sus bocetos artísticos también contienen las típicas rectificaciones presentes en la mayoría de los escritos de otros compositores, aunque hay que desatacar que los suyos no fueron muy numerosos, lo que nos hace intuir una gran seguridad en sus propias ideas. Como se puede comprobar en sus partituras, su dibujo creativo era muy claro, hasta el punto en que si una parte no le

[6] Francisco Belmonte López (1893-1959), fue maestro nacional y director del diario *Hoy*. También publicó artículos en diferentes periódicos, como *El Progreso*. Le gustó jactarse de los acontecimientos locales y nacionales. Eduardo Quijada Alcaraz (1903-1979), fue autor del himno de la provincia. Llegó a escribir libros de poesías y ensayos. Enrique Soriano Marcos (1915-1968), perteneció al grupo poético de la revista literaria *Altozano*, en 1936. Eudoxio de Sosa fue Catedrático de Literatura Española del Instituto de Segunda Enseñanza de Albacete. Cfr. MARTÍNEZ CANO, José Manuel: *Antología poética de autores albacetenses (100 años de poesía).* Albacete: Excelentísima Diputación de Albacete. 1983. Págs. 347-357.

[7] Cfr. Carta de Carmen Ibáñez Ibáñez a Juan Antonio Perea. 25-I-1926. (A.P.M.). Ella le mandaba copias de sus composiciones, pero no se han conservado en su totalidad.

gustaba, intentaba emborronar lo menos posible, o superponía sobre el papel otro trozo de partitura. En otras ocasiones, quiso pasar a limpio toda la escritura musical, tal y como muestra la existencia de sus partituras duplicadas bajo el mismo título, entre las cuales se encontraba el verdadero borrador. Cuando Carmen sentía que había acabado de componer, procedía a firmar la hoja o a colocarle un sello con su nombre en la parte final de la obra. Muchas de estas partituras finalizadas, tenían la intención de mostrar una apariencia legible y precisa porque sobre ella se iban a hacer copias mediante ciclostilo. Ya se ha explicado que esta técnica resultaba la más económica y propicia si quería publicitar sus obras antes de modificarlas y elaborarlas en otro formato de impresión, como ocurrió con *Gaby* o *Serrano*.

Toda su producción artística se editó y publicó entre 1925 y 1926. También fue durante estos dos años cuando la pianista compuso más obras, incluso algunas que no han llegado a nosotros, y otras que no indicó la fecha exacta, aunque se ha podido conocer su existencia y cronología, ya que sus títulos aparecían como propaganda de la artista en la última página de alguna partitura que ella publicó durante 1925.[8] Otro recurso para saber con exactitud las obras que Ibáñez había realizado hasta 1926, son las referencias compositivas que aparecen en su libro *Metodología de la música.* Según se cita en esta fuente, sus obras fueron escritas con anterioridad a 1926 y se vendían "en las buenas librerías y almacenes de música de España, extranjero y posesiones españolas de África".[9]



OBRAS DEL MISMO AUTOR

EL MÁS DULZÓN, Tango modernista, para piano. . . . . 2'50 pesetas
NEGRA PANCHA, Fox-trot burlesco, para id. y violín.
LOS NIÑOS DE BIENVENIDA, Pasodoble flamenco, para id. id. . . . . 2'50 id.
PRESENTIMIENTO, Nocturno en LA Mayor. . . . . 3'00 id.

EN PUBLICACIÓN

ALBUM INFANTIL. Seis piezas: Schotis, Fox-trot, Polka, Pavana, Vals y Tango.
PEPOTE, Tango guasón, para piano.
ILUSIÓN, Tango argentino, id. id.
VERIN Y BEPI, Fox-trot, id. id. y violín.
KILIN, Fox-trot bufo, id. id. id.
TAS-IVI, Fox-trot, id. id. id.
Primer cuaderno de Danzas Españolas: DONOSA, id. id. / GARRIDA, id. id. / PIZPIRETA, id. id.
DESDENES, Tonadilla, id. id. y canto (Letra de F. Belmonte).
CANCIÓN DEL PESCADOR, Romanza, id. id. id. de id. id.
ORACIÓN A SAN ANTONIO, Seguidillas, id. id. id. de id. id.
RECUERDOS DE MI TIERRA, Rapsodia murciana, id. id.
HERÓICA, Gran marcha triunfal, id. id. y orquesta.
Sonata en Si Bemol Mayor: ALLEGRO, id. id. / ANDANTE, id. id. / MINUETTO, id. id. / PRESTO FINAL, id. id.
CUARTETO DE CUERDA, en Mi Bemol.

Obras publicadas y pendientes de editar en 1925, anunciadas en la partitura *Abd-el-Kader*. (A.P.M.).

[8] Algunos ejemplos los encontramos en *Abd-el-Kader* y en *Los niños de Bienvenida*.
[9] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Metodología*... Op. Cit. 1926. Págs. 124-125.

A partir de este año comenzó a componer obras sirviéndose de melodías populares procedentes de cancioneros y otras piezas que ya habían realizado famosos músicos españoles y extranjeros. Gracias a estos arreglos vocales, el Orfeón escolar albacetense y la posterior Coral normalista pudieron interpretar este repertorio y poder enseñárselo al público albaceteño.

En 1927 no compuso tantas obras como en años anteriores, debido a factores que se desconocen, aunque podría pensarse que influyó el nacimiento de su tercer hijo, lo que la privaría de tiempo para la composición, al deber conciliar su vida familiar y profesional. Además, la crisis económica que se avecinaba en España le iba a dificultar el poder pagar la impresión de sus creaciones musicales. Entre 1928 y 1935 solo realizó cuarenta obras, de las cuales veintinueve consistían en arreglos musicales de melodías populares. Durante la Guerra Civil, Carmen Ibáñez no compuso nada, y tuvo que esperar hasta 1946, cuando retomó esta afición, adoptando una estética y probando géneros musicales diferentes a los que había tratado con anterioridad. Desde esta fecha hasta aproximadamente el momento en que le fue concedida la "Y" roja de la Sección Femenina, que coincidió con su retiro oficial del mundo de la música, solamente escribió trece obras, siendo las últimas el *Mayo con folía de Albacete* y el *Mayo de Bonete,* y fue un número considerable teniendo en cuenta que la aceptación compositiva de las mujeres fue mejor que la del periodo republicano. Gracias a las sucesivas hojas de servicios educativos que presentaba al Ministerio de Instrucción Pública, se ha podido conocer la evolución numérica de sus composiciones, ya que las declaraba como méritos, y fue en la última, correspondiente a 1957 cuando informó de que "todas sus composiciones estaban agotadas." [10]

En total, llegó a crear alrededor de cien obras, sin incluir las pequeñas composiciones editadas y que posteriormente pasaron a formar parte como movimientos de otras composiciones mayores. Si se tienen en cuenta estas últimas, el total de sus obras asciende a ciento diecisiete. A priori, podría parecer que el número de creaciones musicales realizadas por Carmen Ibáñez es bastante reducido, en comparación con la obra de otros compositores, pero hay que tener en cuenta que ella no se dedicaba profesionalmente a la composición y que sus partituras no tendrían la misma aceptación que las realizadas por varones, por lo que el número de obras de la autora es muy loable

[10] Cfr. *Hoja de servicios de Carmen Ibáñez Ibáñez*. Fechas de 1922, 1927, 1931, 1942, 1950, 1952 y 1957. Sección de Educación. Sig. (5) 1.18. Leg. 21907. (AGA).

si tenemos en cuenta estos factores. Entre las noventa y nueve realizaciones musicales, setenta y cinco son vocales y veinticuatro son instrumentales. De todas ellas, solo se conservan cuarenta y tres repartidas en archivos privados de Mula, Albacete e instituciones públicas de esta ciudad y Madrid. Entre las obras que llegó a publicar, solo se conservan seis ejemplares, y uno de ellos, *Plus Ultra*, fue editado por la Unión Musical Española, mientras que los demás se imprimieron en Albacete.[11]

CUADRO 15

NÚMERO DE COMPOSICIONES CONSERVADAS Y NO CONSERVADAS REALIZADAS POR CARMEN IBÁÑEZ

AÑO/S	NÚMERO DE COMPOSICIONES CONSERVADAS	NÚMERO DE COMPOSICIONES NO CONSERVADAS	TOTAL DE OBRAS
1917	2		2
1925	14	2	16
1926	12	8	20
1927		7	7
1928	2		2
1932		2	2
1933	2	4	6
1934	1		1
1935	2		2
1926-1935	2	27	29
1943	1		1
1947	1		1
1952	1		1
1953	1	1	2
1953-1956	1		1
1956	2	3	5
1958		2	2
TOTAL	**44**	**56**	**100**

[11] Véase en el apéndice *Abd-El-Kader, Gaby, Los niños de Bienvenida, Plus Ultra, Rada fox* y *Serrano*.

Con anterioridad se ha mencionado el hecho de que registró muchas de sus composiciones con el objeto de ser precavida sobre la autoría de sus realizaciones en este campo, adquirir los derechos sobre ellas y optar a ganar algo de dinero en los casos en que estas fuesen interpretadas por otros. La mayor parte de sus obras clásicas fueron inscritas en la antigua Sociedad de Autores Españoles, aunque no se han conservado en la actualidad las copias que envió a esta institución. No ocurrió lo mismo con los arreglos musicales que realizó para el Orfeón Escolar y la Coral Normalista de Albacete, ya que eran adaptaciones sobre melodías compuestas por otros músicos o que ya estaban publicadas en cancioneros y no pudo registrarlos.[12] Como ya se ha explicado, la mayoría de estas obras vocales fueron escuchadas por primera vez en Albacete gracias a los arreglos que Ibáñez hizo de melodías populares o cultas que ella conocía y manejaba, y gracias a los ejemplares editados que llegaron a sus manos a través de la Escuela Normal de Albacete o las que pudo comprar ella y que se habían publicado recientemente. Como se verá, y a través de las referencias musicales que ella trabajó, pudo mostrar al público albaceteño la música popular de todas las regiones excepto la extremeña, los dos archipiélagos y las interpretadas en las ciudades españolas en África. Para ello, fueron trascendentes los cancioneros de Barbieri, Pedrell, José Inzenga y Eduardo Martínez Torner entre otros. Sin embargo, también enseñó a los habitantes de su ciudad ejemplos de música clásica de destacados músicos extranjeros, como fueron los arreglos vocales sobre música de Chopin, Glazunov, Grieg, Haendel, Mozart, Schubert, Paolo Tosti, Verdi y Wagner. Carmen Ibáñez tampoco pudo registrar como suyos los arreglos de obras procedentes de compositores y directores de coros españoles, la mayoría pertenecientes a autores coetáneos suyos, a pesar de que pudo haber adaptado algunas melodías en función de las voces con las que contaban las agrupaciones vocales que dirigía. Algunos ejemplos los encontramos en Fermín María Álvarez (1833-1898); Jesús de Monasterio (1836-1903); Antonio Llanos Berete (1841-1906), maestro de coros del Teatro de la Zarzuela de Madrid; Felipe Orejón Delgado (1843-1915); José María Varela Silvari (1848-1926); Joaquín Larregla y Urbieta (1865-1945); José Baldomir Rodríguez (1867-1947), compositor y director de coros gallegos; Rafael Calleja González (1870-1938); Ramón Sáez de Arana Alonso (1879-1958) e

[12] De estas obras armonizadas para el Orfeón Escolar y la Coral Normalista de Albacete solo se han conservado *El canto de la trilla* y *Las torrás*.

Isidoro Rocamora Cazenave (1887-?), director del Orfeón Socialista Madrileño, entre otros.

Sus primeras composiciones no solo estuvieron destinadas al público en general, a través de sus publicaciones, sino que también contó con un público cercano a ella e intérpretes que estuvieron interesados en interpretar sus obras. Ya se mencionó que Ibáñez actuó con el piano y dirigió sus corales en varios espacios artísticos de Albacete, y en esta ciudad debió contar con sus seguidores particulares. Sin embargo, Carmen Ibáñez tuvo que ser profeta en su tierra, puesto que la mayoría de sus partituras impresas se han encontrado en Mula. Efectivamente, la autora tuvo el placer de mandar sus ediciones a su amigo Juan del Baño Bastida, quien, además de ser el director de la Laureada Banda Municipal de Música de Mula, dirigía la agrupación de cuerda llamada "Sexteto azul".[13] Este hecho explicaría por qué muchas de sus obras estaban concebidas para piano más seis instrumentos, ya que ella pudo tocar junto a estos músicos. Los lugares de esta ciudad murciana donde tenían cabida personas de una considerable clase social y que podían escuchar música se reducían a círculos artísticos, teatros, cines y algún bar que disponía de espacio para un piano.[14] Posiblemente, las obras que Ibáñez regaló a este director de música local pudieron sonar de fondo en obras de teatro y en películas de cine mudo. Precisamente, estos locales se inauguraron en torno a la fecha en la que ella empezó a componer, y en ellos, su hermano Mariano Ibáñez dirigía una compañía teatral de aficionados, por lo que no le vendría nada mal dinamizar sus interpretaciones escénicas con el sonido de nuevas composiciones musicales. [15]

[13] Don Juan del Baño Bastida fue director de la Laureada Banda Municipal de Mula entre 1921 a 1929, y después dejó de lado la música para trabajar para el ayuntamiento de esta ciudad. Estas fechas coinciden con el mayor número de composiciones realizadas por Carmen Ibáñez. Cfr. Registro general de personal (1899-1965). Libro 404. S.N. (A.M.ML.).

[14] Durante los siglos XIX y XX el lugar favorito por el público para escuchar pequeñas transcripciones, obras líricas e instrumentales fue el salón burgués y los cafés. Vid. CASARES, E.: "El café cantante en España", en VV.AA.: *Tiempo y espacio en el arte: Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*. Vol. 2. Madrid: Editorial complutense. 1994. Pág. 1283.

[15] El Teatro del Centro y el Cine Ideal de Mula se abrieron en 1926 y sustituyeron al antiguo Teatro de Mula. También fue en esta fecha cuando Mariano Ibáñez comenzó a dirigir obras teatrales, según los datos disponibles en prensa. Cfr. MELLADO VALCÁRCEL, Andrés: "Contribución al estudio de la historia del teatro en la ciudad de Mula", en GONZÁLEZ CASTAÑO (Coord.): *Ensayos sobre literatura muleña*. Op. Cit. Págs. 98-99.

NEVERIA - BAR - CAFÉ

EXCELSIOR

MULA

-- ANUNCIO --

En nuestro constante afan, en nuestro desvelo, podiamos decir, de hacer más gratas y popularizar las veladas estivales del Paseo de Don Alfonso XIII, el miércoles, día 18 del corriente, de diez a doce y media de la noche, tendrá lugar el primero de la gran serie de conciertos musicales que este establecimiento ha organizado, confiando la dirección artística a la prestigiosa capacidad filarmónica del Director de nuestra Banda Municipal Don Juan del Baño Bastida, quien ha logrado formar un notable sexteto con los mejores elementos locales, destacándose de este, en primer término, el exquisito violinista PACO MELLADO, director a su vez de la Municipal de Pliego.

Conocido de todos el virtuosismo y la sensibilidad que caracteriza a ambos músicos, huelga añadir nada en loa de ellos.

Y es, por tanto evidente que, secundados en discrección y en acierto, por las demas partes integrantes, cada una de las audiciones ha de constituir un indiscutible éxito artístico, de lo que somos nosotros los primeros en congratularnos.

Mula 17 Julio de 1928

Anuncio del bar-café "Excelsior" de Mula, en 1928. En este lugar Carmen Ibáñez interpretaba el piano en solitario, o junto al sexteto dirigido por don Juan del Baño Bastida. (A.P.M.).

Carmen Ibáñez no solo delegó en otros paisanos suyos para que pudieran interpretar su música en Mula, sino que ella misma tuvo la oportunidad y suficiente confianza para poder interpretar en su ciudad. La prensa local nos informa minuciosamente de las continuas visitas realizadas por la profesora a su familia, durante las que tuvo la opción de poder sentarse frente al piano a interpretar en algunos locales.

Prueba de ello son las partituras que dedicó y regaló a su padrino y que interpretaría para él y, también, en el sello que el bar-café Excelsior imprimía en las partituras cuando alguien tocaba en su local, como aparece en *Babilónica* y *Pero tú…no estarás*, que fueron compuestas y conservadas por Ibáñez. Fue precisamente en este tipo de obras para piano, que también podían ser acompañadas con voz, en las que ella optó por una mayor libertad compositiva en su sonoridad melódica y armónica, como más tarde se comentará. Su fama como compositora en su ciudad natal hizo que algunas hermandades religiosas le encargasen himnos religiosos para que se pudiesen cantar durante los novenarios y otros actos. Sin embargo, tras la Guerra Civil fue perdiendo progresivamente los contactos en Mula y sus creaciones musicales se dirigieron mayoritariamente al público albaceteño.

Los principales géneros musicales que compuso antes de esta contienda bélica fueron principalmente obras para piano, al igual que habían hecho con anterioridad algunos de sus profesores, como José Tragó. Cuando ella acababa el boceto para este instrumento, la voz aguda se podía doblar con un violín o una voz humana a la que se le adaptaba una letra, aunque también hubo excepciones en este sentido. En ocasiones, las diferentes líneas compositivas se podían trascribir a las voces de los coros o los instrumentos de una orquesta de cuerda, ya sea trío, cuarteto o sexteto. Por otro lado, el borrador pianístico podía ser utilizado como partitura de órgano en el caso de la música religiosa, o se podía ampliar para hacer el guion del director en obras de banda de música u orquesta.

Entre los géneros que cultivó, realizó arreglos vocales e instrumentales, canciones con acompañamiento de piano, piezas instrumentales para ser interpretadas junto a danzas, composiciones basadas en el ritmo del fox-trot, himnos patrióticos y religiosos, impromptus, marchas, misas, nocturnos, pasodobles toreros y flamencos, rapsodias, sonatas, schotties con letra y sin letra, tangos argentinos y andaluces acompañados de letra y tonadillas andaluzas. Incluso, alguna de ellas tenía la opción de ser representada escénicamente y con acompañamiento de baile, como es el caso del schottis *Serrano*. No se animó con otros géneros más ambiciosos como la zarzuela, la ópera y la sinfonía, que, a excepción de la primera, eran poco demandados por el público español durante estos años, y poco cultivados por mujeres.

CUADRO 16

GÉNEROS MUSICALES DE LAS COMPOSICIONES DE CARMEN IBÁÑEZ

GÉNERO MUSICAL	NÚMERO DE OBRAS VOCALES	NÚMERO DE OBRAS INSTRUMENTALES
ARREGLO VOCAL	50	
CANCIÓN PARA PIANO	12	
DANZA INSTRUMENTAL		3
FOX-TROT		6
FOX-TROT CON LETRA	1	
HIMNO PATRIÓTICO	3	
HIMNO RELIGIOSO	3	
IMPROMPTU		2
MARCHA		1
MISA	1	
NOCTURNO		1
PASODOBLE		2
RAPSODIA		2
SONATA		4
SCHOTTIS CON LETRA	1	
SCHOTTIS SIN LETRA		1
TANGO CON LETRA	5	
TONADILLA	2	
TOTAL DE OBRAS	**78**	**22**

Como ya se ha comentado, muchas de las composiciones de Carmen Ibáñez contaban con letras elaboradas por reconocidos poetas albaceteños, aunque ella también llegó a utilizar textos de famosos literatos nacionales e internacionales de su época en sus obras. Efectivamente, se le ocurrió que podía utilizar estas letras en sus propias composiciones o fragmentos de sonatas y sinfonías de Mozart y Beethoven. Así, se puede encontrar letras del murciano Vicente Medina, el gaditano Rafael Alberti y la chilena Gabriela Mistral en sus composiciones.

Las obras que elaboró esta pianista no fueron mayoritariamente de corte clásico, ya que las modas musicales fueron cambiando. Durante el primer cuarto del siglo XX

proliferaron en España establecimientos que ofrecieron pequeños espectáculos musicales y de variedades, y que fueron relevando a las interpretaciones flamencas de los cafés cantantes decimonónicos. Dentro de estos estilos musicales destacaron los boleros, coplas y tonadillas, además de algunos procedentes del continente americano y que fueron adquiriendo rasgos hispanos, como es el caso del tango argentino, desde 1913, o el fox-trot, desde 1920. Dichas variedades escénicas tuvieron su punto álgido a partir de 1910, y comenzaron a tener un importante declive veinte años más tarde.[16] Todo esto influyó para que Carmen Ibáñez se sumase a las corrientes de su época, en la que cada vez más se escuchaba este tipo de música ligera que iba evolucionando progresivamente hacia los ritmos del jazz.[17] De esta forma, compuso bastantes obras de fox-trot tan solo cinco años después de su entrada en España, y sobre ellas mezcló las tendencias pianísticas posrománticas y las sintetizó con sonoridades flamencas, como más tarde se comentará. También, se demandaban con mayor fuerza composiciones musicales que estuviesen complementadas visualmente a través del baile, y en este aspecto, el flamenco tenía mucho que decir. Tras el concurso de cante jondo de Granada de 1922 se revalorizó este género popular y dio paso a la época conocida como "ópera flamenca". Manuel de Falla, uno de los promotores de este festival artístico, ya había mezclado música y baile flamenco en *El amor brujo*, estrenado en Madrid en 1915, aunque en aquel momento no obtuvo el éxito esperado por el público. En 1925, el compositor andaluz hizo una segunda versión más orquestal, y que contó con la interpretación de la artista Antonia Mercé, "La Argentina", para su escenificación en París. Esta nueva representación concedió a la obra el éxito que merecía y, desde este momento, los ballets cobraron mayor protagonismo en España.[18] Un año más tarde, Carmen Ibáñez quiso experimentar esta técnica y compuso una obra similar para que pudiese ser acompañada por una bailarina que representase la estética nacional

[16] Cfr. CAVIA NAVA, Victoria: "Mujeres, teatro, música y variedades: de las boleras y flamencas a las bailarinas de danza española (1885-1927)", *Cuadernos de música iberoamericana*. Vol. 25-26. Enero-Diciembre. 2013. Págs. 40-41.

[17] Sobre las primeras producciones de fox-trot en España y su evolución al jazz vid. GARCÍA MARTÍNEZ, José María: *Del fox-trot al jazz flamenco: el jazz en España. 1919-1996*. Madrid: Alianza editorial. 1996.

[18] Vid. PALACIOS, María: "La representación de la mujer en los ballets españoles de principios del siglo XX: Antonia Mercé, La Argentina", en ALONSO GONZÁLEZ, Celsa, GUTIÉRREZ GONZÁLEZ, Carmen Julia, SUÁREZ PAJARES, Javier (Coords.): *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luís G. Iberni.* Madrid: ICCMU, D.L. 2008. Págs. 517-530.

española, y para ello buscó a alguien que estuviese a una altura próxima a la de "La Argentina".

Con la Guerra Civil Española, se produjo un retroceso en la calidad compositiva respecto a la realizada en la época republicana, y, tras el posterior aislamiento musical español, se intentó buscar una nueva realidad musical que identificase al país. Debido a este nuevo y patriótico sentimiento se trató de crear una música nacional y diferente a la que se había hecho durante el gobierno anterior, y se pensó que para conseguir esta regeneración, las nuevas composiciones debían seguir el modelo de los himnos falangistas y, también, el empleo de la música folclórica española. Para los mandos políticos del momento, la música no tenía interés excepto si servía para unificar al país, tal y como ocurría durante el régimen fascista alemán. Fue la Falange quien revalorizó este tipo de música por su antigüedad, tradicionalismo y por representar la esencia del pueblo español. Esta música folclórica sí representaba al movimiento político y se ajustaba al rechazo que producía el irrealismo idílico y decoroso de la composición romántica anterior por una parte, y los experimentos vanguardistas de la "Generación del 27" por otro lado. Así, se buscaba lograr un tipo de creación musical que estuviese al servicio del Estado y reflejase el espíritu auténtico y guerrero español, y para ello fue fundamental la música reconquistada pueblo a pueblo por las instructoras de la Sección Femenina. En este sentido, estaba claro que la música nacional se encontraba en la canción de raíz, cuya fuerza y popularidad era mayor que en la elaborada por compositores que no se ceñían a este repertorio popular. Dicho tipo de música tradicional procedente de las investigaciones de la Sección Femenina era válida para su utilización en la composición y se ajustaba a la labor ideológica del momento, en su continua búsqueda del sentimiento nacional-católico. Este nuevo estilo musical de posguerra, carente de definición oficial por el Estado, se correspondía, según Tomás Marco, al Nacionalismo Casticista. Para su creación, se buscó un modelo a seguir que representase a los habitantes rurales no contaminados por tendencias extranjeras, y, también, se quiso rescatar las glorias pasadas. En este sentido, el mejor patrón a imitar era la música nacionalista y neoclásica de Manuel de Falla, que todavía no tenía componentes vanguardistas. Nadie mejor que este compositor para ser el punto de referencia en la creación musical, ya que, aunque permanecía exiliado, había representado internacionalmente la música española. Otros famosos músicos de estos años, como Joaquín Turina, entre otros, aconsejaban a los nuevos compositores en

diversas revistas musicales que compusiesen obras basadas en cantos populares.[19] Sin embargo, las palabras de este compositor irían destinadas especialmente a los hombres, ya que durante esta etapa política se volvió a la visión anterior según la cual, los hombres tenían más destreza para componer e interpretar que las mujeres. Por tanto, la única salida compositiva que encontró Carmen Ibáñez fue el tratamiento de la música popular, y además contó con el recurso de utilizar las melodías tradicionales de Albacete que había recopilado durante años para el servicio de la Sección Femenina. Los únicos requisitos que debía tener en cuenta para que sus composiciones no fuesen censuradas consistían en que la música no tuviese elementos republicanos o extranjeros, que la letra no contuviese contenidos considerados de mal gusto y que se emplease siempre la lengua castellana, aspectos que también debía considerar respecto al repertorio que debía utilizar en sus clases de música en la Escuela Normal de Albacete. No obstante, el carácter religioso y nacional de Carmen Ibáñez hizo que acatara estas restricciones sin ningún tipo de problema.[20] A la hora de retomar la composición, quiso tratar el folclore manchego, y, en especial el albaceteño, que era el más cercano a ella y el que mejor dominaba. Por otro lado, estas nuevas creaciones musicales podían contribuir a esa unificación cultural y humana demandada desde las esferas gubernamentales. Los géneros musicales cultivados por Carmen Ibáñez durante estos años, constan de cuadros musicales compuestos por diferentes tipos de música popular, como jotas, seguidillas, villancicos, romerías, etc. Una vez que había acabado estas obras, las pudo escuchar mediante los Coros de la Sección Femenina que dirigía y a través de las grabaciones que les realizaron en la radio de Albacete.

En la década de 1950, el clima compositivo comenzó a experimentar unos pequeños cambios, y España comenzó a abrir algunas puertas al extranjero, y así salir de su imagen de aislamiento internacional. En cierta forma, la visita de Stravinski y Schoenberg a este país, contribuyeron a la didáctica de nuevas estéticas musicales que influyeron en los compositores más jóvenes, especialmente los representados en la

[19] Vid. PÉREZ ZALDUONDO, Gemma: "La música en el contexto del pensamiento artístico durante el franquismo (1936-1951)", en HERNÁNDEZ CUELLAR, Ignacio Luís, CASTILLO RUIZ, José, PÉREZ ZALDUONDO, Gemma y CABRERA GARCÍA, Mª Isabel (Coord.): *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): Actas del congreso.* Granada: Universidad de Granada. 2001. Págs. 83-104.

[20] Para más información en el campo de la censura musical de posguerra y el seguimiento que se hacía a los compositores vid. PÉREZ ZALDUONDO, Gemma: "Música, censura y falange: el control de la actividad musical desde la Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945), *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura.* Nº 751. 2001. Págs. 875-886.

Generación del 51. Sin embargo, estas tendencias musicales no fueron atendidas por Ibáñez, debido a que las circunstancias de su edad y sus ideales tradicionales no contemplarían un cambio en su sistema compositivo.

Como conclusión, se puede decir que Carmen Ibáñez fue una mujer que se aventuró en la composición dentro de sus posibilidades, y quiso cultivar los géneros y estilos musicales de su época, en la que unos cuantos ya estaban quedando caducos, mientras que otros acababan de comenzar. Los cambios de modas musicales, y el hecho de que hubiese vivido durante varias generaciones políticas de diferente color, contribuyeron a que guardase durante mucho tiempo sus partituras, tanto los borradores como algunos de los escasos ejemplares que logró editar. A esto, había que sumar las copias perdidas de las obras que envió y registró en la Sociedad de Autores Españoles, y lo que contribuyó a que fuera todavía más desconocida dentro de este campo.

5.2. MÚSICA VOCAL

5.2.1. RELIGIOSA

- *El amor de mis amores.* Carmen Ibáñez la compuso como canto dirigido a Nuestra Señora de los Llanos, patrona de Albacete. Se conoce su existencia a través de las descripciones que en su momento hizo don José María Sánchez Ibáñez, quien llegó a describirla como una obra escrita para voz solista y piano u órgano. No vio en ella ningún número de registro, y por la textura y color del papel pensó que se debió de escribir a mitad de los años veinte, siendo esta obra anterior al himno realizado por Miguel Asins Arbó y con letra de Ramón Bello Bañón, que se compuso para la coronación canónica de esta divinidad en 1956. [21]

- *Himno a Jesús de Belén*. Esta obra fue compuesta a petición de la Hermandad del Divino Niño Jesús de Mula y no se llegó a registrar. Carmen Ibáñez la escribió en Albacete, y posteriormente se la envió don Antonio Rodríguez Hernández, director de la Banda de Municipal de Música de Mula para que hiciese una copia. Este, que contaba

[21] A.P.F.S.I.

con poca paciencia para escribir partituras, cedió esta labor a don José María Boluda Páez, músico perteneciente a dicha agrupación, que la terminó en marzo de 1934, siendo esta la única copia que se ha conservado firmada.[22] En cuanto a la letra, procedía de una composición escrita por Sor María de los Ángeles Ruiz Gómez, monja de clausura del Real Monasterio de la Encarnación de Mula, en su publicación *Hojas Deshojadas*, en la que se indicó que estaba elaborada "con música de la inspirada compositora muleña Sra. Dª. Carmen Ibáñez, y dedicada a las Srtas. Concha y Manuela P. De los Cobos".[23] Sin embargo, se ha podido comprobar que el texto original no se corresponde con el que incluyó Carmen Ibáñez en su obra, ya que tuvo que cambiar palabras para poder adaptar la línea melódica que surgió de su inspiración. La Hermandad, como agradecimiento a esta composición, le mandó una estampa fotográfica de la imagen religiosa con la siguiente dedicatoria: "A Carmen Ibáñez, en recuerdo, de su precioso himno, la corte de honor del Niño Jesús. Mula, 21-09-1934." [24] Aunque la partitura que ha llegado a nosotros no especifica la agrupación instrumental a la que iba dirigida, posiblemente estaría concebida para órgano u orquesta, ya que presenta la misma disposición de voces que la *Misa Eucarística*, y, como veremos, en la misma Carmen Ibáñez señaló las dos posibilidades de interpretación. El *Himno a Jesús de Belén* destaca por la alternancia entre solos, dúos y coro, y por la densidad de voces, que le proporciona un carácter solemne y enérgico.

- *Himno a Ntra. Sra. del Carmen*. Al igual que ocurrió con la obra anterior, la Hermandad de la Virgen del Carmen de Mula quería un himno para su imagen religiosa, que era la patrona de esta ciudad, y optó por solicitárselo a Carmen Ibáñez, quien lo

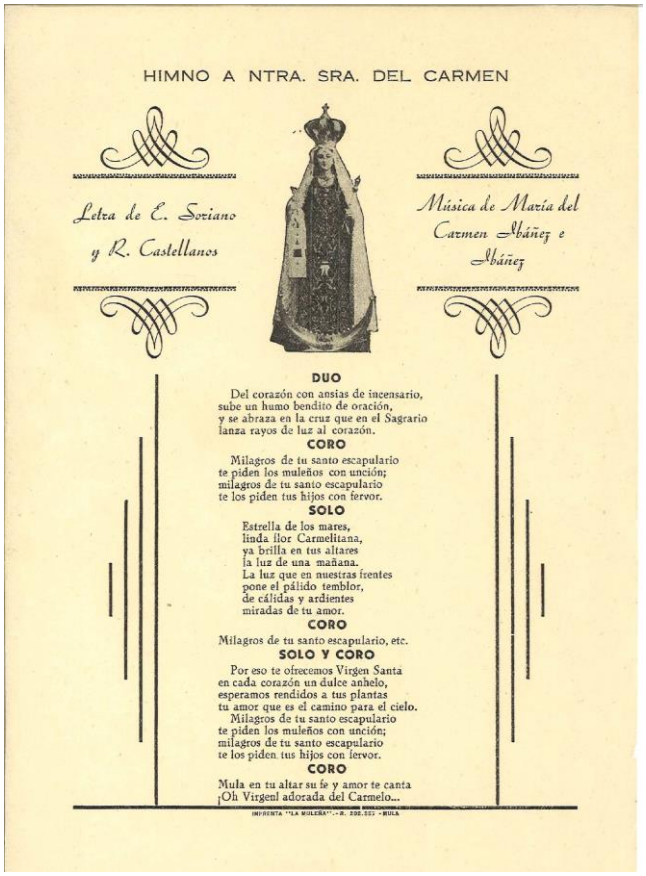
---

[22] No fue esta la primera composición musical dedicada al "Divino Niño Jesús de Mula". El anterior director de dicha banda de música, don Antonio Sánchez Gil, fue premiado en unos juegos florales locales por la composición de su *Himno al Niño Jesús de Mula*, en 1919. Sin embargo, no se adoptó como himno oficial por parte de la Hermandad del Niño Jesús de Mula, ya que no se mandó imprimir e interpretar durante los novenarios que se rezaron durante aquellas fechas. Cfr. *El Faro de la Juventud*. 13-XII-1919. N.º 27. Pág. 1. (B.A.C.A.M.). El himno realizado por Carmen Ibáñez se pudo haber conservado en el disperso archivo musical de don Antonio Rodríguez Hernández, pero se ha podido acceder a la copia del original, y que actualmente se encuentra en posesión de doña Carmen Boluda, viuda de José María Boluda. Sería acertado su depósito en el Archivo Municipal de Mula, ya que corre el riesgo de perderse.

[23] Cfr. RUIZ GÓMEZ, Sor María de los Ángeles: *Hojas Deshojas*. Mula, Imprenta Victoria. 1934. S.N. También, cfr. CÁRCELES ALEMÁN, Ana: "Escritoras Muleñas", en *Ensayos sobre literatura muleña*. Op. Cit. Pág. 44.

[24] Actualmente, este himno se sigue interpretando durante las novenas en honor al "Niño de Mula", en el mes de septiembre. Para saber más sobre la Hermandad del Niño de Mula vid. GONZÁLEZ CASTAÑO, Juan (Ed.): *El Niño Jesús de Mula: Estudio histórico y antropológico de una devoción murciana*. Mula: Imprenta La Muleña. 1995.

terminó en Albacete en julio de 1935, fecha que pudo coincidir con el registro según consta en la partitura. Aunque posiblemente ella partió de una versión para órgano y voz para ser interpretado ocasionalmente por esta agrupación, ella la adaptó para orquesta y coro, ante la solemnidad que se le daría en las novenas. La plantilla instrumental está compuesta de flautín, flauta, oboe, requinto, clarinetes, trompas, trombón, violines primeros, violines segundos, cellos y contrabajo. En cuanto a la letra, procede de la inspiración de Enrique Soriano Marcos y Ramón Castellanos. Comparte con el *Himno a Jesús de Belén* la sencillez compositiva, solemnidad y la distribución de las voces solistas y corales. Su textura emplea elementos contrapuntísticos sobre unas melodías ligadas, lo que sumado a su densidad armónica, le proporciona un toque lleno de grandeza.



HIMNO A NTRA. SRA. DEL CARMEN

Letra de E. Soriano y R. Castellanos

Música de María del Carmen Ibáñez e Ibáñez

DUO

Del corazón con ansias de incensario,
sube un humo bendito de oración,
y se abraza en la cruz que en el Sagrario
lanza rayos de luz al corazón.

CORO

Milagros de tu santo escapulario
te piden los muleños con unción;
milagros de tu santo escapulario
te los piden tus hijos con fervor.

SOLO

Estrella de los mares,
linda flor Carmelitana,
ya brilla en tus altares
la luz de una mañana.
La luz que en nuestras frentes
pone el pálido temblor,
de cálidas y ardientes
miradas de tu amor.

CORO

Milagros de tu santo escapulario, etc.

SOLO Y CORO

Por eso te ofrecemos Virgen Santa
en cada corazón un dulce anhelo,
esperamos rendidos a tus plantas
tu amor que es el camino para el cielo.
Milagros de tu santo escapulario
te piden los muleños con unción;
milagros de tu santo escapulario
te los piden tus hijos con fervor.

CORO

Mula en tu altar su fe y amor te canta
¡Oh Virgen! adorada del Carmelo...

IMPRENTA "LA MOLERA".-R. 250.152.-MULA

Hoja con la letra *Himno a Nuestra Señora del Carmen de Mula*. Década de 1930. (A.P.M.).

- *Misa Eucarística a tres voces en Mi bemol Mayor*. Composición vocal a tres voces acompañada por órgano u orquesta. Carmen Ibáñez solo hizo las partes correspondientes al Kirie y Gloria, dejando indicado que la dejaba inconclusa al escribir en el final de la partitura el título de la siguiente parte: el Credo. Presenta elementos similares a sus himnos religiosos, como la sencillez en la textura, el uso de elementos

contrapuntísticos en contraste con otros homofónicos para las voces humanas, y la alternancia de partes solistas con el coro. Se caracteriza por el carácter majestuoso evocado por la amplia densidad sonora, especialmente en los acordes que unen las diferentes partes. Tras rubricarla en abril de 1926, no llegó a ser registrada. Aunque la sonoridad está más evolucionada que en otras composiciones religiosas, se permitió algunas licencias.

5.2.2. PROFANA

5.2.2.1. OBRAS PARA PIANO Y VOZ

- *Baile en la plaza*. No se ha conservado la partitura, que Carmen Ibáñez hizo junto al poeta Deogracias Laguna. Las referencias periodísticas nos indican que se realizó en torno a 1933. [25]

- *Canción de cuna*. Este tema fue muy recurrido por grandes compositores de la época, quienes buscaban nanas en los cancioneros de música popular de las diferentes regiones españolas, como había hecho Manuel de Falla en sus *Siete canciones populares españolas para voz y piano*, en 1914.[26] Sin embargo, Carmen Ibáñez especificó en la partitura que se trataba de música original, por lo que en la creación melódica no recurrió a ningún cancionero. Tampoco se ha encontrado en ninguna publicación musical referencias a la letra popular murciana que empleó, ya que la única reseña sobre un canto de cuna de esta provincia procede del Inzenga y ambas no se relacionan, por lo que, probablemente, esta canción procedía de sus recuerdos de niñez.[27] La compositora se la dedicó a "Conchita Fernández Cordero" y ambas la estrenaron el 19 de julio de 1953, durante su interpretación para la emisora de "Radio Albacete".[28] La pianista la registró este mismo año y en el manuscrito indicó el número

[25] Cfr. *Revista de Escuelas Normales*. Madrid. Marzo-abril. 1933. Año XI. N.º 95. También, A.P.F.S.I.

[26] Carmen Ibáñez no fue la única murciana que compuso sobre este género musical, ya que Mario Medina Seguí realizó su *Canto de Cuna* en 1944. Cfr. OLIVER BELMAS, Antonio: *Medio siglo de artistas murcianos…* Op. Cit. Págs. 184-185.

[27] Cfr. INZENGA CASTELLANOS, José: *Cantos y Bailes Populares de España.* Op. Cit. Pág. 16.

[28] Véase el apartado de documentos sonoros del apéndice documental.

36 dentro de su orden de composición. [29] Tanto en la partitura como en la grabación se refleja el estilo moderado y tierno que perseguía. A esto hay que sumarle la sonoridad misteriosa producida por el registro grave y uso del pedal que hace el piano durante toda la obra.

- *Canción del pescador*. Romanza para piano y violín, con acompañamiento de voz humana cuya letra procede de Francisco Belmonte. Fue realizada el 4 de mayo de 1925 y se registró dieciséis días después. Debió de ser de sus primeras obras, ya que en la cubierta la clasificó con el número 2. La obra en sí es bastante sencilla, excepto en el uso de cambios de compás simples a otros compuestos, y en que armónicamente hay algunos guiños próximos a la atonalidad. La parte cantada emplea estribillo y tiene elementos que se asemejan al carácter de los himnos.

- *Cantar quiero yo.* Realizada para piano y voz. La partitura no indica quién compuso la parte vocal, por lo que cabría la posibilidad de que fuese realizada por Carmen Ibáñez, especialmente porque se la dedicó a una de sus discípulas, "la voz de oro de mi queridísima Conchita Fernández Cordero". No la registró y tiene la rúbrica del 10 de septiembre de 1947. La clasificó con el número 37.

- *Cuatro melodías del folklore manchego.* Se trata de una trascripción y armonización para canto y piano. No está registrada ni consta la fecha de realización, aunque debió ser de sus últimas obras, realizada en la década de los años cincuenta del siglo XX, ya que se trata de una transcripción y armonización para canto y piano de obras que recogió en su primer *Cancionero de la provincia de Albacete.* Carmen Ibáñez la ordenó con el número 38. Al igual que hizo en otras composiciones, quiso imitar con el piano el toque de los instrumentos de la rondalla en las introducciones de cada sección, pero con una armonía más enriquecida. Está compuesto por cuatro géneros diferentes y alusivos a diferentes zonas geográficas:

1.- *Seguidilla de Alcaraz*. Coincide con las *Seguidillas Serranas de la Sierra de Alcaraz.*

2.- *Jota panadera de La Mancha.* Esta obra supone la única excepción en la que su música no procede de ninguno de los dos cancioneros de la investigadora, debido a que la pieza estaba muy extendida, incluso fuera de la provincia. Esto explicaría que la denominación de la misma esté circunscrita a La Mancha, en vez de a una zona reducida de la provincia de Albacete.

[29] Registrada el 28-XII-1953. Departamento de documentación de la SGAE.

3.- *Seguidilla manchega de Barrax.*

4.- *Mayo (Canto a la Virgen de El Bonillo).* Es un arreglo del *Mayo de El Bonillo.*[30]

- *Cuento viejo.* La prensa comenta de esta pieza, compuesta por Carmen Ibáñez y con letra de Deogracias Laguna, que es una obra clásica basada en un tema de Mozart y dirigida a la práctica de la escuela primaria. Esta obra desaparecida se realizó en 1933 y no se registró.[31]

- *Desdenes*. Tonadilla andaluza compuesta para la misma agrupación que la anterior, con letra de Francisco Belmonte. Carmen Ibáñez la registró el 24 de septiembre de 1925 y la clasificó con el número 14. La elección de este género muestra su impronta nacionalista, y, para ello, en el proceso compositivo pretendió imitar con el piano la sonoridad flamenca de la guitarra en el rasgueado y punteo. También recurrió a otros elementos de este género español como la construcción musical sobre los modos de mi y la frigios, las disonancias producidas por los acordes de novena, ritmos mediante tresillos y el uso de la cadencia andaluza. La ausencia de matices proporciona al pianista y al cantante una cierta licencia en la interpretación dinámica, a pesar de que ambas voces se doblan continuamente. No obstante, ella estableció que se debía tocar con "desaire y majeza". El borrador indica las rectificaciones de la parte final de la obra.

- *Himno a la raza.* Composición musical de Carmen Ibáñez y letra de Eudoxio de Sosa. Al igual que sucedió con otras obras, se sabe que existió en el archivo familiar y que no se registró.[32] Se tienen referencias de que se compuso para una conferencia en el Ateneo que organizó la Cruz Roja de Albacete para conmemorar la "fiesta de la raza", el 12 de octubre de 1926.[33]

- *Menuetto de la Sinfonía en Mi bemol Mayor de Mozart.* Carmen Ibáñez se inspiró en este tercer movimiento de la *Sinfonía 39* de Mozart y realizó un arreglo para piano y dos voces humanas, al igual que había hecho anteriormente en "Ronda de niños", perteneciente a la *Adaptación musical para el recitado de las poesías de Gabriela Mistral*, aunque esta última estaba basada en música popular infantil. En el caso del *Menuetto,* adaptó la música del compositor clásico al género flamenco,

[30] Véase el apartado de estudio y clasificación de la música popular de Albacete.
[31] Cfr. *Revista de Escuelas Normales.* Año XI. N.º 95. Marzo-abril. 1933. También, A.P.F.S.I.
[32] A.P.F.S.I.
[33] Cfr. DEL CAMPO AGUILAR, Francisco: *Albacete contemporáneo…* Op. Cit. Pág. 173.

sirviéndose de poemas del andaluz Rafael Alberti y del murciano Vicente Medina. Dichos elementos flamencos se evidencian en la interjección inicial "¡Ah!" o las disonancias ejecutadas por los bajos que la pianista aporta a la transcripción. La obra comienza con un verso de Rafael Alberti: "Arroyo claro, fuente serena, quién te lava el pañuelo, saber quisiera." Posteriormente, en la parte correspondiente al trío se canta a dos voces contrapuntísticas un fragmento de la poesía "Duerme", que Vicente Medina compuso en 1908.[34] Carmen Ibáñez compuso esta obra en mayo de 1935 y la registró durante ese mismo año, fecha que coincidió con la breve estancia de Medina en tierras murcianas.

- *Mosaico.* Está rubricada en noviembre de 1943 con el número 33 y no llegó a ser registrada. En la encuadernación de esta obra, la autora declara que "los trozos de este *Mosaico* son glosas de melodías populares armonizados por Carmen Ibáñez y trozos de obras originales de la misma autora". Estos servían de fondo musical para el poema *"Mi Novia"*, desconociéndose el autor de esta letra no incluida en la partitura, y en la que solo aparecen palabras sueltas que indican al declamador los momentos en los que debía recitar los fragmentos poéticos. La letra de la composición hace alusiones a la música regional que se debe interpretar y sirve de pretexto para contar la historia de un chico que pasa por Castilla, Cataluña, Galicia, Murcia, País Vasco, Aragón en busca de su novia hasta llegar a Andalucía, donde la encuentra tras una reja, posible referencia a su clausura. Por tanto, esta creación es una ensalada de composiciones populares y otras compuestas previamente por Carmen Ibáñez, en las que se combinan la canción leonesa (tomada del movimiento "Ronda de Niños" incluida en *Adaptación Musical*…), la parranda murciana, la jota aragonesa y otros géneros populares catalanes, gallegos y vascos, muchos de las cuales procederían de sus arreglos corales. A estos fragmentos de música tradicional española, le sigue su pasodoble andaluz *Sol de España*. Para acabar, retoma la primera canción infantil, que podría simbolizar la vuelta a empezar tras ese amor no conseguido y el retorno a la niñez.

- *Oración a San Antonio*. A pesar del título de esta obra y de los elementos religiosos de la letra, se considera una obra profana por su carácter. Don José María Sánchez Ibáñez la llegó a catalogar con anterioridad a 1926, debido a que está clasificada con el número 6, consiguiendo como resultado final una evolución de la

[34] Cfr. MEDINA TOMÁS, Vicente: *Poesía. Obras escogidas*. Cartagena: Librería Bant. 1908. Pág. 158.

misma, ya que no fue registrada hasta el 23 de mayo de 1954.[35] Se trata de una seguidilla compuesta para piano, violín y voz, con letra de Francisco Belmonte, y emplea elementos de la típica "manchega" albaceteña en su acompañamiento rítmico, armónico y melódico y en el uso de la temática musical como nexo de unión entre los estribillos y estrofas. El recurso de la música modal folclórica y las continuas disonancias recuerdan a las corrientes nacionalistas españolas, próximas a las composiciones de Albéniz, como ocurre en el inicio de la obra, donde se emplea el ritmo de seguidillas mediante disonancias. Sin embargo, Ibáñez experimentó con acordes extraños y evolucionados en ciertos compases, como los números 18, 24 y 39. En ella se desvela la evolución compositiva respecto a obras anteriores, por la independencia que hace de la voz humana respecto al acompañamiento del piano y el atrevimiento en las armonías.

- *Pero tú.....no estarás*. No se sabe exactamente cuándo se realizó este opus 28, aunque debió de ser en torno a su fecha de registro, en 1928. Esta composición de Carmen Ibáñez y letra de Eduardo Quijada Alcaraz se llegó a interpretar en la "Nevería Bar-Café Excelsior de Mula", según consta en el sello impreso de dicho comercio que aparece en una de las dos versiones manuscritas encontradas en el archivo familiar de la pianista.[36] También, en una de ellas se indica que las diferentes voces de esta versión para piano podían ser dobladas por violín primero y segundo, cello y contrabajo. Sigue los mismos principios constructivos de otros tangos realizados por Carmen Ibáñez y citados anteriormente, aunque presenta la novedad de un mayor carácter rítmico a base de síncopas, mordentes y figuras con doble puntillo.

- *Plus Ultra*. La letra es producto de Eudoxio de Sosa y la música de Carmen Ibáñez, quien la registró en 1926. La edición pertenece a "Collado Editores" de Albacete y la adquisión de un ejemplar costaba 2,5 pesetas.[37] Se elaboró para su interpretación durante unas conferencias que organizaba el Ateneo de Albacete, acerca del vuelo en hidroavión realizado entre Palos y Buenos Aires.[38] Ella lo consideró como un "Himno Hispanoamericano y Marcha", ya que pretendía que fuese una melodía en

[35] A.P.F.S.I.
[36] Ibídem.
[37] A.P.M.
[38] Cfr. DEL CAMPO AGUILAR, Francisco: *Albacete contemporáneo…* Op. Cit. Pág. 173. La partitura fue regalada por la autora a su vecino y amigo de Mula, Juan del Baño Bastida, director de la laureada banda de música de la ciudad. (A.P.M.).

común que se cantase a ambos lados del Atlántico. Otro rasgo que evidencia su sentimiento nacional es que en la partitura aparece una dedicatoria a "España, mi patria".

- *Rada-fox.* Se trata de un fox-trot con letra de Francisco Belmonte. Debido al contenido de la letra, la obra se aproxima a la tipología de los himnos. La versión manuscrita está señalada con el número 21 y también en ella consta la fecha de registro, sellada el 2 de marzo de 1926. También, en este borrador aparece la dedicatoria dirigida "al intrépido e inteligente mecánico del Plus Ultra, Pablo Rada", otra coincidencia con la composición anterior. Cuando Carmen Ibáñez editó esta partitura pudo incluir la imagen de este personaje histórico español.[39] Este fox-trot se realizó con ocasión de los actos que tenía previsto el Ayuntamiento de Albacete para recibir a este famoso mecánico a su paso por esta ciudad el día 9 de junio de 1926.[40] El periódico *ABC* promocionó una suscripción de ayuda para los tripulantes del "Plus Ultra", y Carmen Ibáñez quiso contribuir económicamente en el acto, siendo la única mujer entre los cincuenta y cinco contribuyentes del evento.[41] Sobre esta obra la compositora llegó a hacer un arreglo para trío de cuerda.[42]

- *Señores, si os place*. Ya se ha hablado de esta pequeña pieza que Carmen Ibáñez compuso con motivo de su oposición a profesora de música en la Escuela Normal de Maestras de Albacete. Para esta prueba, tuvo la obligación de escribir una obra en la tonalidad de sol mayor y emplear como texto un fragmento de Manuel Villar.[43] En ella abunda la sencillez melódica y tonal, dado que no se podía tratar de una obra compleja, al estar dirigida a la docencia musical infantil, aunque se permitió la licencia de emplear algunos tresillos y alteraciones accidentales que rompían un poco con esa sencillez. Sin embargo, no hay en ella monotonía, ya que utiliza contrastes de dinámicas, cambios de compás y tonalidad. La letra que se debía cantar en el estribillo final coincide con la lectura de las alturas musicales, con intención didáctica.

- *Serrano*. Poco se sabe del porqué de este título, aunque podría aludir a los habitantes de la sierra o alguna persona con este apellido. Este "schotis" es la única obra escénica con acompañamiento de baile que realizó Carmen Ibáñez, compuesta en torno

[39] Partitura *Rada Fox*. MP 4576/11 (BNE). También existe otro ejemplar en Mula, ya que Carmen Ibáñez le envió una copia a don Juan del Baño. (APM)
[40] Cfr. *El Diario de Albacete*. 9-VII-1926. N.º 14012. Pág. 1. (A.M.A.)
[41] Cfr. *El Diario de Albacete*. 2-V-1926. N.º 13982. Pág. 1. (A.M.A.)
[42] Partitura *Rada Fox*. Sig. MP.1781 (39). (A.M.V.M.).
[43] Cfr. VILLAR Y GIMÉNEZ, Manuel: *La música en las escuelas elementales*. Op. Cit. Pág. 60.

a 1926 y se registró el 21 de enero de 1929. Ella lo clasificó con el opus número 33, e indicó en la partitura que se situaba detrás de su *Minuetto Giocosso*, con el opus número 29 y que había sido compuesta en 1928, por lo que se puede sacar como conclusión que se realizó durante este año y, como indica la partitura, se registró poco después, el 21 de enero de 1929. De esta pieza se conservan la versión manuscrita y otra impresa. El borrador presenta algunas rectificaciones en el bajo y en la parte literaria, que Carmen Ibáñez hizo a lápiz para adaptarse a la melodía. En la parte final del manuscrito escribió el dúo entre "Filo" y "Cie", que serían ejecutadas entre las partes solistas y de coro. La obra en sí muestra una gran sencillez propia del género al que estaba dirigida, y está llena de elementos costumbristas como desvela el empleo de vulgarismos madrileños que señaló en la partitura mediante subrayados. También resulta muy castizo el uso de un baile final, aunque Ibáñez no especificó cuál se debía ejecutar, puesto que en el mismo podría tener cabida cualquier coreografía manchega o madrileña, dado el carácter literario que acompaña a la obra. Está dividida en dos números y emplea el siguiente diálogo:

Número 1:

FILO: La sobrina de Vicente quiere hacerse vocalista.
CIE: y me ha dicho su pariente que no hay quien ya la resista;
FILO: pues por ser animadora se ha teñido y depilao
CIE: y el taller de zurcidora por completo ha abandonao.
LOS DOS: Y es que lo moderno trae a mal traer a chicos y grandes, varón y mujer.
CORO: El cine sonoro, el futbol, las luchas, nos trae de cabeza a muchos y muchas; corazón y sesos son de plexiglás y la mujer gasta medias de cristal.

Número 2:

FILO: Como hay tantas restricciones la mujer que es de su casa
CIE: pa tenerla en condiciones las morás y negras pasa;
FILO: gasta vela y gasolina y se irrita por tal cruz
CIE: pos la alcoba y la cocina tiene siempre a media luz.
LOS DOS: Y es que lo moderno trae a mal traer a chicos y grandes, varón y mujer.
CORO: El cine sonoro, el futbol, las luchas, nos trae de cabeza a muchos y muchas; corazón y sesos son de plexiglás y la mujer gasta medias de cristal.

Baile y final de número. [SIC].

5.2.2.2. OBRAS COMPUESTAS Y ARMONIZADAS PARA CORO

5.2.2.2.1. Composiciones corales registradas en la Sociedad General de Autores

- *Albacete y su Región. Himno a Albacete*. Composición coral para cinco voces con letra de Ramón Castellanos y Enrique Soriano Marcos. En la partitura consta que se realizó en 1926, fecha que coincide con la convocatoria del Ayuntamiento de Albacete para realizar un "himno provincial". Sin embargo, en los libros de actas del Consistorio no figura esta obra entre las diez que se presentaron, quizás porque Carmen Ibáñez sabía que no tendría nada que hacer ante las candidaturas de compositores varones, como era el caso de Manuel López Varela, quien consiguió el premio junto al poeta Eduardo Quijada. No obstante, Carmen Ibáñez la registró años más tarde, en 1933.[44] La letra describe los paisajes manchegos, la figura de Don Quijote y la célebre Batalla de Almansa. En cuanto a la música, destaca el carácter marcial, la textura homofónica y el recurso temático de la *Seguidilla de Albacete*.

- *El Salobral.* Para su confección, Ibáñez recurrió a una de las seguidillas de esta localidad, "Una vez que te dije adiós". No se ha conservado la partitura y solo sabemos de ella que fue registrada el día 29 de agosto de 1952, fecha que coincide con el día en que fue recopilada de la voz de Josefa Ruescas. [45]

- *Jotilla de Bogarra.* Se trata de la *Jota con estribillo de Bogarra* con el título de "La jota que canto yo" y que aparece en el primer tomo del *Cancionero de la Provincia de Albacete*. Esta obra arreglada para tres voces se estrenó el 20 de mayo de 1956 en el salón de actos del Gran Hotel de Albacete y no se ha conservado.[46]

- *Jotilla de Carcelén.* Un vez más recurrió a una pieza incluida en el primer tomo del *Cancionero de la Provincia de Albacete* para realizar una composición. Al igual que en el caso anterior, está compuesta para tres voces y no se ha conservado. Su estreno se llevó a cabo el 10 de marzo de 1956 en el Teatro Circo.[47]

- *Mayo con folía de Albacete.* Está basada en la *Folía y mayo de Carcelén* que se encuentra en el segundo tomo del *Cancionero de la Provincia de Albacete.* Estaba

[44] Cfr. Acta de la elección del *Himno Provincial de Albacete*. 14-VIII-1926. S.N. Leg. 570-571. (A.M.A.). En cuanto a la fecha del registro procede de A.P.F.S.I.
[45] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Cancionero…* Op. Cit. Pág. 121.
[46] Registrada el 20-V-1956. (SGAE.).
[47] Registrada el 10-III-1956. (SGAE.).

armonizada a dos voces más acompañamiento de piano y se estrenó el 22 de febrero de 1958 en el Teatro Circo, fecha próxima a su composición. No se ha encontrado en ningún archivo.[48]

- *Mayo de Bonete.* La melodía procede del segundo volumen de música popular albaceteña realizado por Carmen Ibáñez. La composición comienza con unos solos de las primeras triples y, posteriormente, le sigue el coro armonizado a tres voces. Fue compuesta y estrenada en la misma fecha y lugar que la anterior y tampoco se conserva.[49]

- *Por tierras de Albacete se oye cantar*. Se trata de una colección de cinco cuadernos de canciones populares de Albacete, armonizadas mayoritariamente para "coros femeninos", ya que fueron realizados para su interpretación por la Sección Femenina. Posiblemente, para su composición y organización, la autora realizó una selección de las piezas populares que le resultaban más interesantes del folclore de esta provincia, entre las que se encontraban varias que habían optado a los concursos que realizaba la Sección Femenina. En esta selección, no escogió obras de todos los géneros incluidos en los dos volúmenes de su *Cancionero de la provincia de Albacete*, sino que recurrió únicamente a las seguidillas, mayos, villancicos, cantos religiosos y alguna melodía popular albaceteña. El primer cuaderno se debió de hacer en 1946, según indica la partitura original, y se registró al siguiente año. El resto de cuadernos se hicieron antes de 1952, y Carmen Ibáñez los fue registrando progresivamente en la Sociedad General de Autores Españoles entre 1953 a 1957. Posteriormente, fueron incluidas como méritos dentro de su hoja de servicios educativos. [50] Este tipo de composición musical, dividido en diferentes cuadros, era similar a la que Emilio Ramírez empleó con la música popular murciana en su obra *Del Folklore Murciano*, realizado en 1942, y en sus *Cuadros murcianos*, compuestos en 1946. Todas estas partes realizadas por la pianista tienen en común la sencillez compositiva, el estilo silábico y el ritmo a seguir de la voz grave, que imita el toque de las guitarras cuando interpretan estas obras. Los cinco cuadros realizados por Carmen Ibáñez fueron distribuidas de la siguiente forma:

[48] Registrado el 13-VIII-1958. (SGAE.).
[49] Ibídem.
[50] Cfr. *Hoja de servicios de Carmen Ibáñez Ibáñez*. 1952 y 1957. Sección de Educación Sig. (5) 1.18. Leg. 21907. (AGA).

1. PRIMER CUADRO:

Está formado por un solo movimiento, y es la composición más antigua de toda esta serie, ya que data de 1946. Al contrario de lo que hizo con las demás series, Ibáñez no la llegó a registrar, y, posiblemente, la compositora se esperó a terminarla, dado que esta parte solo tiene un movimiento, bajo el título de *Canción de ronda*.

2. SEGUNDO CUADRO:

- *Seguidilla manchega con estribillo de Barrax.* Aquí se alterna solo con coro a cuatro voces.

- *Mayo con folía de Riópar*. Obra a tres voces.

- *Seguidillas de Montealegre del Castillo.* Realizada a tres voces.

- *Villancico de la Ribera del Júcar.* Se armonizó a dos voces. A diferencia de la versión empleada en el primer volumen del *Cancionero de la Provincia de Albacete* esta emplea el compás 9/8 y figuras de dosillos.

- *Villancico del Niño Manuel.* Se trata del *Villancico de Liétor* del primer volumen del *Cancionero de la Provincia de Albacete*, pero escrito a tres voces.[51]

3. TERCER CUADRO:

- *Romería de Nuestra Señora de los Remedios. Patrona de Fuensanta.* Nos encontramos en este caso con una versión formada mediante arreglos de distintas piezas compuestas con anterioridad, todas a tres voces. Comienza con la *Seguidilla-Jota de El Bonillo*, seguida de la *Seguidilla-Manchega de Alpera*, continúa con el *Mayo de El Bonillo* y acaba con un ritmo de manchegas. La partitura indica que se utilizó como obra de libre elección en el concurso de la Sección Femenina de 1950.

- *En lo más alto del cielo*. Se trata de la *Aguilandera de Hoya Gonzalo* que aparece en el cancionero de Carmen Ibáñez. Fue arreglada a cuatro voces y está fechada el 4 de diciembre de 1952. Esta parte presenta la particularidad de emplear las alteraciones accidentales con una línea cruzada, para que se puedan interpretar mediante cuartos de tono, tal y como la pianista escuchaba cuando recopiló esta melodía popular, y que fue empleada para hacer este villancico.

[51] Todas las obras de este segundo cuadro se estrenaron en el Teatro Capitol de Albacete por los Coros de la Sección Femenina que dirigía Carmen Ibáñez, el 21 de octubre de 1952, fecha en que fueron grabados por Radio Albacete. La autora los registró en la Sociedad General de Autores Españoles, el 28-XII-1953. (SGAE). Las partes correspondientes a la *Seguidilla manchega con estribillo de Barrax* y las *Seguidillas de Montealegre del Castillo* no se han conservado. (A.P.F.S.I.).

- *Seguidilla manchega de Alpera*. Su melodía corresponde con la empleada en el primer volumen del *Cancionero de la Provincia de Albacete*, aunque la letra es la utilizada en las *Seguidillas manchegas de Vianos y San Pedro*. Está armonizada a tres voces.

- *La perdiz en el campo.* Esta melodía popular de Chinchilla está armonizada a cuatro voces.

- *Tonada callejera, de Villapalacios*. Obra a tres voces. [52]

4. CUARTO CUADRO:

- *Venid tiernas zagalas. Villancico manchego de Carcelén.* Escrita a cuatro voces, tiene la particularidad de que la partitura incluye el acompañamiento rítmico de las castañuelas, pandero y triángulo.

- *Mayo con folía de Cañada Juncosa.* Esta pieza a tres voces se utilizó como obra de libre elección en el XIII Concurso de la Sección Femenina de 1959.

- *Seguidilla antigua de Carcelén*. Arreglada para tres voces. Según indica la partitura, se utilizó como obra de libre elección en la prueba sector de 1960.

- *Seguidillas manchegas de Chinchilla.* Armonizada a dos voces. La partitura constata que fue utilizada por el Coro de Juventudes en la prueba sector que organizó la Sección Femenina en 1960.

- *Rosario de la Aurora de Peñas de San Pedro.* Composición religiosa a tres voces.[53]

[52] Estas obras pertenecientes al tercer cuadro se registraron en la misma fecha y lugar que el anterior. Los Coros de la Sección Femenina de Carmen Ibáñez lo estrenaron y grabaron en Radio Albacete, el 25 de mayo de 1953. (SGAE). Solo se han conservado el *Villancico de Hoya Gonzalo* y la *Seguidilla manchega de Alpera.* (A.P.F.S.I.).

[53] El cuarto cuadro se registró en la misma fecha y lugar que las anteriores. Los Coros de la Sección Femenina de Carmen Ibáñez lo estrenaron y grabaron en Radio Albacete, el 26 de abril de 1953. (SGAE.). Las partes de la *Seguidilla antigua de Carcelén* y el *Rosario de la Aurora de las Peñas de San Pedro* no se conservan. (A.P.F.S.I.).

Seguidillas Manchegas, perteneciente a la colección *Por tierras de Albacete se oye cantar*, fechada en 1946. (A.P.F.S.I.).

CUADRO 17

CUADERNOS DE *POR TIERRAS DE ALBACETE SE OYE CANTAR*

	PRIMER CUADERNO	SEGUNDO CUADERNO	TERCER CUADERNO	CUARTO CUADERNO
N.º 1	*Seguidillas manchegas de Albacete.*	*Seguidillas manchegas con estribillo de Barrax.*	*Romería de Nuestra Señora de los Remedios.*	*Venid tiernas zagalas (Villancico manchego de Carcelén).*
N.º 2		*Mayo con folía de Riópar.*	*En lo más alto del cielo (Aguilandera de Hoya Gonzalo).*	*Mayo con folía de Cañicosa.*
N.º 3		*Seguidillas de Montealegre del Castillo.*	*Seguidilla Manchega de Alpera.*	*Seguidilla antigua de Carcelén.*
N.º 4		*Villancico de Ribera del Júcar.*	*La perdiz del campo (melodía popular de Chinchilla).*	*Seguidillas manchegas de Chinchilla.*
N.º 5		*Villancico del Niño Manuel.*	*Tonada callejera de Villapalacios.*	*Rosario de la Aurora de Peñas de San Pedro.*

Fuentes: A.P.F.S.I. y Departamento de documentación de SGAE.

- *Seguidilla manchega con estribillo de Albacete*. Esta obra es una versión similar a la *Seguidilla con estribillo de Barrax*, perteneciente al segundo cuaderno de *Por tierras de Albacete se oye cantar*. La principal diferencia es que en esta ocasión Carmen Ibáñez recurre por primera vez a las voces masculinas, ya que en estas fechas se produjo una cierta permisividad para la interpretación en conjunto de voces masculinas y femeninas, y, por este motivo, pudo escribirla para seis voces (sopranos, contraltos, tenores primeros y segundos, barítonos y bajos). Fue estrenada el 22 de febrero de 1953 en el Teatro Circo de Albacete, y se registró el 28 de diciembre de ese mismo año.[54]

- *Seguidilla manchega de El Ballestero*. Está basada en las *Manchegas de El Ballestero*, que se encuentran en el segundo volumen del *Cancionero de la provincia de Albacete*. Sus cuatro voces se caracterizan por la combinación de partes imitativas con otras homofónicas. Aunque ya se comentó que existe una grabación de Carmen Ibáñez interpretando esta obra al piano en 1953, no fue hasta el 27 de mayo de 1956 cuando inauguró esta versión vocal, coincidiendo con el acto de coronación de la Virgen de los Llanos, que se realizó en esta fecha. Posteriormente, la registró el día 6 del mes siguiente.

- *Seguidilla manchega de Chinchilla*. Al igual que ocurre con la *Seguidilla manchega con estribillo de Albacete*, esta obra es una versión diferente y posterior a la que realizó en *Por tierras de Albacete se oye cantar*. La diferencia respecto a otras obras es que está compuesta para piano y voz, y estos timbres imitan el sonido de la rondalla. La partitura está clasificada con el número 40 y presenta algunas modificaciones armónicas en la voz grave. Se finalizó el 5 de noviembre de 1956.

- *Seguidilla manchega de Riópar.* Se trata de una armonización a tres voces de esta pieza popular encontrada en el segundo volumen del *Cancionero de la provincia de Albacete.* Sigue todos los parámetros compositivos de las seguidillas anteriores. No se sabe cuándo se realizó, pero giraría antes del 10 de marzo de 1956, fecha en la que se estrenó en el Teatro Circo de Albacete.[55]

[54] Departamento de documentación de la SGAE.
[55] Las últimas tres seguidillas fueron registradas por Carmen Ibáñez, el 10-VI-1956. (SGAE).

5.2.2.2.2. Composiciones corales sin registrar en la Sociedad General de Autores

- *A Granada.* Adaptación para coro a tres voces que Carmen Ibáñez realizó en 1927 basándose sobre la obra hecha anteriormente por Fermín María Álvarez.

- *Aida*. Fragmento de la *Consagración y Marcha* de Guiseppe Verdi, que Ibáñez adaptó para cinco voces en 1927.

- *Alalá* (Popular gallega). Trascripción y adaptación para coro y solista de esta canción popular gallega. Estaba firmada en 1933.

- *Alborada popular*. Obra a tres voces sobre la original de Ricardo Boronat. Se realizó en 1927.

- *Arada.* Basada en una canción popular castellana.

- *Boleras sevillanas.* Es un arreglo sobre esta música popular andaluza.

- *Boga, boga, barquilla mía*. Barcarola basada en una composición de José María Varela Silvari.

- *Canción de baile*. Se trata de una transcripción y adaptación de la voz popular para coro. No se conoce el autor de esta obra.

- *Canción de los siglos XV y XVI*. Adaptación para coro de una obra de autor desconocido, aunque debido al título, podemos deducir que procedería del *Cancionero de Palacio* recopilado por Barbieri.

- *Canción de ronda*. Pieza realizada en 1932 por Carmen Ibáñez para cuatro voces sobre la letra de Deogracias Laguna. También empleó este mismo título para el primer cuaderno de *Por tierras de Albacete se oye cantar*, aunque no se puede asegurar que se trate de la misma composición.

- *Canción leonesa*. Música para coro de una pieza popular castellano leonesa, probablemente de Rogelio Villar.

- *Canto de la trilla* (Popular murciana). Basada en una canción popular murciana transcrita por José Inzenga, esta melodía es ejecutada por un solo de soprano, mientras que el resto de voces del coro realizan un acompañamiento a la primera. Esta obra se concluyó en 1933.[56]

- *Chant des Bateliers de la Volga*, de Alexandre Constantinovich Glazunov. Carmen Ibáñez hizo una adaptada para cinco voces de esta obra del compositor ruso.

[56] Cfr. INZENGA CASTELLANOS, José: *Cantos y Bailes Populares de España.* Op. Cit. Pág. 14.

- *Cruces y claveles*. Se trata de una tonadilla a seis voces con letra de Enrique Soriano Marcos. Según el catálogo familiar estaba fechada en 1933.

- *De romería.* Arreglo sobre una rapsodia montañesa de Santander realizada por Ramón Sáez de Adana.

- *El amor ausente*. Basada en una romanza de Felipe Orejón Delgado.

- *El ramo de flores*. Composición a cuatro voces que según consta en la misma, tiene "aire de parranda", como se manifiesta en la rítmica. La letra es de Ramón Castellanos. La obra se caracteriza por su sencillez, y la melodía ofrece la característica de emplear mordentes de tres notas con el fin de darle un mayor carácter popular. La partitura está firmada en enero de 1933.

- *Escenas Manchegas*. Transcripción de la voz popular y adaptación para cuatro voces realizadas por Carmen Ibáñez.

- *Fantasía española de cantos populares*. Adaptación para coro de la obra de Antonio Llanos y Berete.

- *Himno a La Mancha*. Arreglo de la obra de Antonio Segura para coro, violines y flauta.

- *Jota aragonesa*. Pieza coral basada en este género aragonés.

- *La cabaña*. La compositora volvió a recurrir a Sáez de Adana para realizar una adaptación para coro de una obra popular cántabra.

- *La mort d´Ase*. Adaptación para coro de la *Danza número tres* de Grieg.

- *Largo de Haëndel*. Ibáñez realizó este arregló para cuatro voces, en 1932.

- *La pastorcilla*. Carmen Ibáñez hizo un arreglo sobre esta famosa canción catalana.

- *Las torrás.* Trascripción y adaptación coral de la canción popular murciana recogida por José Inzenga Castellanos.[57] La partitura está firmada en 1933, aunque se sabe con seguridad que ella dirigió esta obra con el Orfeón escolar albacetense en 1926.

- *Marcha de Tannhäuser*. Obra de Richard Wagner adaptada para dos pianos y cuatro voces. Fue realizada en 1932.

- *Meus amores*. Se trata de una adaptación a cuatro voces de una balada gallega procedente José Baldomir, compositor y director de algunos orfeones gallegos, y letra

[57] Ibídem. Págs. 25-26. La adaptación se encuentra a dos tonos más graves respecto al original.

de Salvador Golpe. Ya hablamos sobre la interpretación de esta obra en 1926 por el Orfeón escolar, aunque la partitura estaba firmada en la misma fecha que la anterior.

- *Momento musical*. Adaptación para cuatro voces sobre esta obra de Schubert.

- *Noche clara y estrellada*. Estaba basada en una canción popular cántabra de Rafael Calleja Gómez.

- *Ojos bellos*. Carmen Ibáñez realizó una versión a tres voces sobre esta composición del italiano Francesco Paolo Tosti.

- *Palomica de la Huerta*. Obra coral a cuatro voces, aunque solo se ha conservado la parte del tenor. La letra fue realizada por Enrique Soriano Marcos y E. Alfaro. Debía presentar una gran riqueza armónica, ya que solo la partitura de tenor muestra que se podía dividir hasta tres voces, interpretadas mediante triadas paralelas y algunas notas de paso que creaban disonancias. No se registró ni hay constancia acerca de la fecha de su composición, pero al igual que en el caso de las anteriores se realizaría al comenzar la década de los treinta.

- *Por el mar*. Romanza a tres voces compuesta por Carmen Ibáñez e interpretada por su Orfeón en 1926. Procede de la letra del albaceteño Cortés de los Ríos.

- *Populares*. Así llamó la compositora a las piezas asturianas que transcribió para coro y se interpretaron por el Orfeón escolar en 1926. Esta selección está basada en el *cancionero musical de la lírica popular asturiana* de Eduardo Martínez Torner, que este autor realizó en 1920, y está formada por las siguientes partes:

- *La praviana.*

- *No le daba el Sol.*

- *A mí me gusta lo blanco.*

- *Regreso a la Patria.* Arreglo sobre una composición coral de Jesús de Monasterio. La elección de esta obra por parte de Carmen Ibáñez muestra su sentimiento nacionalista.

- *Remendé.* Composición coral sobre una melodía popular asturiana.

- *Saeta popular*. Resultado de una adaptación para cuatro voces sobre un fragmento de la *Marcha* de Chopin que Carmen Ibáñez realizó en 1927.

- *Saeta sevillana.* Realizada basándose en una obra Isidoro Rocamora, director del Orfeón socialista madrileño.

- *Segador*. Arreglo vocal sobre una música popular salmantina.

- *Siempre pa adelante.* Esta jota navarra, procedente de una transcripción de Joaquín Larregla y Urbieta fue armonizada e interpretada por Carmen Ibáñez en 1926.

- *Siempre es el amor.* Se trata de un fragmento del primer acto de la zarzuela *Doña Francisquita* que Amadeo Vives compuso en 1923 y Carmen Ibáñez preparó para su interpretación por el Orfeón escolar en 1927.

- *Venid, compañeros.* Esta pieza la compuso Carmen Ibáñez en 1917 durante la oposición a profesora de música para la Escuela Normal de Maestras de Albacete. Presenta las mismas peculiaridades compositivas que *Señores, si os place*, que realizó para la misma prueba, en cuanto a tonalidad, aspectos melódicos, intención didáctica y texto lingüístico.[58] La principal particularidad de esta canción infantil es que está construida a dos voces con textura imitativa.

- *Vorrei morire.* Se trata de otra obra de Francesco Paolo Tosti y que fue arreglada por Carmen Ibáñez para solista y tres voces en 1927.[59]

5.3. MÚSICA INSTRUMENTAL

5.3.1. COMPOSICIONES INSTRUMENTALES REGISTRADAS EN LA SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES

- *Abd-el-Kader.* Se realizó el 15 de octubre de 1925 con el número de orden 16 y se registró al día siguiente. Carmen Ibáñez se la dedicó a este "fidelísimo amigo de España", que fue responsable de que este país no perdiese la plaza de Melilla en África durante la Guerra del Rif en 1921. La pianista tituló a este tipo de composición como "fox-trot oriental", ya que quiso fundir las características de este tipo de baile

[58] Cfr. VILLAR Y GIMÉNEZ, Manuel: *La música en las escuelas elementales.* Op. Cit. Pág. 41.

[59] El nombre de estas obras procede de los conciertos interpretados por ella y que se reflejaron en la prensa. También, muchas de estas composiciones forman parte del catálogo de composiciones que llegó a hacer don José María Sánchez Ibáñez sobre las obras musicales de su madre existentes en su casa, y en algunas de ellas especificó el número de voces de cada arreglo vocal y la fecha aproximada.

instrumental con los elementos melódicos de inspiración oriental, debido a la nacionalidad de la persona a quien iba dirigida esta obra. La compositora quiso cultivar este género novedoso en España, y para ello utilizó los modelos rítmicos característicos de este baile, como fueron el uso de síncopas y la combinación de negra y dos corcheas, junto a otros elementos expresivos, como los picados y los acentos. Otro aspecto a destacar, es que Ibáñez empleó en algunos compases la voz grave para escribir la melodía, siendo contestada por la voz aguda. Una vez más, se puede observar la influencia de Beethoven en la densidad sonora, que llega a emplear entre cinco a siete voces, y en la sonoridad grave del piano. Fue registrada el 16 de octubre de 1925, y sobre esta obra llegó a hacer un arreglo para trío de cuerda (violín primero, cello y contrabajo). [60]

- *Danzarina Goyesca*. Con este título, Carmen Ibáñez quiso realizar una composición a modo de ballet, dirigida a la bailarina Berta Adriani, conocida como "Goyesca", tal y como se indica en alguna de sus partituras.[61] La compositora tuvo que conocer a esta artista en Albacete durante las representaciones que hizo en el Teatro Circo de esta ciudad en abril de 1926, y que aparecen en prensa.[62] Cuando Carmen Ibáñez mandó a la Sociedad de Autores Españoles uno de los movimientos de esta composición, *Gaby*, se indicó en el sello de registro que la artista que debía interpretar esta obra era la "Goyesca". No obstante, las fuentes no nos informan de que la "Goyesca" hubiese bailado esta composición de Carmen Ibáñez, y cabría la posibilidad de que solo se quedase en una dedicatoria. Esta obra tendría elementos compositivos similares al *Primer cuaderno de danzas españolas*, ya que esta fue la primera obra que realizó basándose en esta tipología. *Danzarina goyesca* está formada por cuatro sub-danzas que la pianista ya había compuesto previamente, y, en algunos casos, ya se habían registrado con anterioridad. Todas estas partes que la conforman fueron

[60] El borrador original de esta obra para piano está depositado en el IEA. La única versión impresa que se ha encontrado fue la que Ibáñez regaló a su amigo Juan del Baño Bastida. (A.P.M.). Debido a que muchos de los registros de la Sociedad de Autores Españoles se perdieron, don José María Sánchez Ibáñez decidió enviarla a la SGAE para su nuevo registro, que se efectuó el 20 de octubre de 1999. (SGAE). En cuanto a la versión para trío de cuerda, se encuentra en Madrid. Sig. MP.1781 (39). (A.M.V.M.).

[61] Berta Adriani se consagró como estrella de baile flamenco en 1925, aunque su verdadera fama la consiguió en 1926, con el sobrenombre de "goyesca". Llegó a estar en lo más alto junto a otras bailarinas del momento, hasta tal punto que fue reclamada como actriz en la película *Patria chica* (1943). Cfr. CAVIA NAYA, Victoria: "Mujeres, teatro, música y variedades: de las boleras y flamencas a las bailarinas de danza española (1885-1927)". *Cuadernos de música iberoamericana*. Op. Cit. Págs. 51-74.

[62] Cfr. *Porvenir de Mula*. 8-IV-1926. Nº 6. Pág. 6. (A.P.M.).

finalizadas y reunidas en 1926, pues Carmen Ibáñez la llegó a citar en su *Metodología. Enseñanza de la Música en las Escuelas Primarias*.[63]

1. *Goyesca*. Danza española. No se ha conservado la partitura original de lo que fue esta "danza española", pero se correspondería con el *Minuetto giocosso* que Carmen Ibáñez realizó posteriormente, el 8 de diciembre de 1928, ya que en esta partitura se indica que pertenecía a la "Creación de la gentil Goyesca", a quien había dedicado este primer movimiento introductorio, considerándola la compositora como una obra autónoma al ponerle el autógrafo en su última página. Este nuevo minuetto pertenece al opus 31 y fue registrado el 14 de diciembre de 1928. Tiene carácter bailable y gracioso, empleando para ello picados, ligaduras y grupetos como elementos expresivos y clásicos. Los últimos compases no le debieron de resultar de su agrado, ya que la partitura original muestra algunos tachones.

2. *Babilónica.* Así llamó a esta "danza egipcia", que fue interpretada en la "Nevería Bar-Café Excelsior" de Mula, como indica el sello que aparece en la partitura, y que concluyó en 1926 con el número 34. Al igual que *Abd-el-Kader*, Carmen Ibáñez intentó crear un tipo de música con rasgos orientales, y para ello empleó mordentes, breves figuras con puntillo y una construcción melódica empleando la modalidad de fa dórica. Por otro lado, en su composición se aprecian elementos propios del fox-trot y que ya había utilizado en otras obras anteriores. La presencia de Beethoven vuelve a aparecer mediante los sonidos graves, el cromatismo y las quintas justas.

3. *Gaby.* Realizada el 14 de diciembre de 1925, clasificada con el número 17, y registrada el 13 de diciembre de 1925.[64] Dicha sección se compuso con anterioridad al resto y se podía interpretar independientemente de los otros movimientos, ya que Carmen Ibáñez llegó a realizar una edición mediante ciclostilo, con una intención propagandística.[65] Como se ha dicho anteriormente, la artista que interpretaba esta parte era Berta Adriani, "La Goyesca", y, para ello, la compositora quiso que esta tercera parte estuviese formada por un fox-trot, nuevo género musical bailable y popularizado en España. En cuanto al proceso compositivo, Ibáñez volvió a recurrir a elementos musicales de Beethoven, como el uso de acordes de noveno grado y dobló las voces en

[63] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Metodología*…Op. Cit. Pág. 126.

[64] Sobre las fechas de composición y registro debió existir alguna equivocación, ya que se registró un día antes de ser finalizada la obra.

[65] No solo existe una partitura de esta obra, ya que hay otra copia manuscrita en el IEA, y la única versión impresa se encuentra en un archivo privado de Mula.

octavas que se situaban en el bajo. En cuanto al estilo de este fox-trot sigue los mismos patrones que empleó en *Abd-el-Kader*, aunque aquí la melodía, el ritmo y la armonía se asemejan a la del pasodoble.

4. *Verín y Bepi.* Debió de componerse junto a la anterior, ya que se concluyó al mes siguiente, el día 13 de enero de 1926, con el número 19, y se registró el día 16 de ese mismo mes. Aquí volvió a recurrir al fox-trot y al estilo compositivo empleado para este tipo de obra, aunque esta vez, dicha versión fue considerada como "infantil" por la autora, y como tal quiso reflejarlo en el carácter melódico y rítmico de la misma. Se desconoce el significado de los nombres a los que hace alusión.

Carmen Ibáñez llegó a hacer un arreglo de cada una de estas cuatro partes para piano más tres instrumentos de cuerda frotada, con el nombre de *Cuarteto de cuerda en Mi Bemol*, quedando esta versión de música de cámara sin registro. No se han conservado las partituras de esta agrupación, pero se sabe que su realización fue anterior a 1926, debido a la propaganda que se hizo de esta obra en la parte trasera de la partitura *Abd-el-Kader*.

Imagen de la artista española Berta Adriani, "La Goyesca". *Estampa. Revista gráfica*. 27-I-1934. Nº 316. (BNE).

- *El más dulzón.* Tango modernista compuesto para piano y violín el 27 de julio de 1925, con el opus 9, y registrado el 23 de septiembre de ese mismo año. Existen dos copias manuscritas de esta obra en el mismo álbum, del que Ibáñez llegó a hacer un arreglo para trío de cuerda (violín primero, cello y contrabajo).[66] La obra contiene elementos del tango andaluz, como el empleo de síncopas, silencios y ritmos característicos de esta región, aunque todos estos elementos se mezclan con los aspectos propios del pasodoble, especialmente en la parte del estribillo. Las partes instrumentales podían ser cantadas, utilizando los poemas que aparecen en el folio final del manuscrito. Estas letras son de autor desconocido, aunque podrían proceder del poeta Quijada Alcaraz, que compuso el resto de poemas para las composiciones de Carmen Ibáñez. Al estar en una página independiente de la partitura, y debido a las dificultades de su lectura, se ha procedido a su transcripción:

Apacibles prados,
creced las hierbas,
que ganado de oro
pasa por ella.
Caminad, suspiros
adonde soléis,
y que duerma mi niño
no la recordéis.
No corráis, vientecillos
con tanta prisa,
porque al son de las aguas
duerme la niña.
Manzanares claro,
río pequeño,
por faltarle el agua
corre con fuego.

- *En la pradera*. Schotis para piano, con el número 7 según el orden establecido en la partitura por la compositora. Fue realizada el 9 de junio de 1925 y registrada el 23 de ese mismo mes. El título adoptado para esta obra posiblemente está inspirado en la antigua pradera madrileña de San Isidro. Carmen Ibáñez posiblemente habría escuchado este género musical característico de Madrid durante su estancia en esta ciudad, y supo reflejar todo su carácter en esta composición, empleando para ello adornos melódicos, frases cortas delimitadas por silencios, y elementos expresivos, como ligaduras y

[66] Las partituras manuscritas se encuentran en el IEA. La edición impresa para trío está depositada en Madrid. Sig. MP. 1781 (39). (A.M.V.M.).

picados. La factura compositiva que empleó Ibáñez está muy bien conseguida, ya que parece que describe la sonoridad del organillo que se interpreta en este tipo de música. El borrador presenta una rectificación en el quinto sistema, ya que la compositora pegó encima de esta parte un fragmento de partituras corregida.

- *Ilusión*. Tango argentino finalizado el 17 de mayo de 1925 y registrado tres días más tarde. Esta fue, posiblemente, la segunda composición que realizó, como muestra el número dos de la partitura, y que después corrigió por el número cuatro. Este borrador también nos explica que se trata de una obra para piano y sexteto, aunque las partituras de esta última agrupación no se han conservado, y posiblemente se interpretó en Mula con el conjunto instrumental de cuerda existente en esta localidad.

Una de las principales características musicales de esta obra es la influencia de Beethoven y el recurso de su música para emplearlo en un tango. Efectivamente, hay claros rasgos que evidencian la huella de este compositor clásico, como los contrastes expresivos de los matices, la amplia sonoridad mediante octavas, especialmente en los acordes graves que se ejecutan con la mano izquierda. A pesar de clasificarlo como "tango argentino", existen pocas diferencias con los otros tangos que compuso considerados como "andaluces", ya que siguen elementos similares, como se puede ver en los ritmos y en el uso de silencios, especialmente al inicio de la obra y en la coda. Además, al igual que ocurre con otras obras de este estilo, la sección central tiene elementos melódicos que recuerdan al pasodoble. Es en este último lugar donde la letra tenía cabida, y en la partitura aparece escrita a lápiz.[67] Otros aspectos destacados de esta obra son el uso continuo del pedal, el intercambio modal entre los homónimos de mi mayor y mi menor a la hora de modular y que la parte intermedia, que se correspondería con la sección del "trío" de los tangos, se canta y se aproxima a la música de los pasodobles.

- *Kilín*. Se trata de un fox-trot compuesto para piano y violín. Se realizó el 19 de agosto de 1925, fue catalogado con el número 11 y se registró el 23 de septiembre de 1925. Ibáñez realizó dos borradores, uno de ellos incluye correcciones y ampliaciones a lápiz, subsanadas en la segunda copia que existe en el mismo álbum. En cuanto al proceso compositivo, sigue las mismas pautas que el resto de obras de este mismo

[67] El estado de conservación de la partitura y la poca calidad del escrito a lápiz ha dificultado su posible transcripción.

género, con la particularidad de que las melodías y ritmos presentan un mayor número de elementos graciosos o "bufos", como indicó la autora junto al título de la obra.

- *Los niños de Bienvenida.* Carmen Ibáñez era una amante de la tauromaquia y por este motivo quiso realizar un pasodoble flamenco que dedicó "a los incomparables artistas del toreo, los niños Manolito y Pepito Megías", a quienes debió admirar bastante. Para ellos realizó en 1925 una versión para piano, y posteriormente otra para banda de música, ambas firmadas por "C. Skrienty". El manuscrito para piano indica que pertenece al opus 15, se finalizó y registró el 24 de septiembre de 1925. Fue editada por la "Unión Musical Española" el 12 de noviembre de ese año, donde la versión impresa informa de que cada copia se vendía por 2.5 pesetas, apareciendo en ella las imágenes de los dos toreros.[68] A pesar de la fecha de creación reflejada en la partitura, se debió de concluir unos días antes, ya que esta composición coincide con la becerrada que torearon estos hermanos en la feria de Albacete, y que fue anunciada en sus carteles a principios de septiembre de ese año. Por tanto, se pudo haber tocado para estos artistas del toreo en la versión que hizo para banda de música.[69] Esta obra fue citada por Antonio Rodríguez Salido cuando habló de que de todos los grandes toreros la familia de los "Bienvenida" habían sido los que más composiciones habrían recibido, tal y como había hecho Carmen Skrienty. Sin embargo, esta partitura no estaba destinada a Manuel Mejías, apodado "Bienvenida," como indica Rodríguez, sino a sus hijos Manuel Mejías Jiménez ("Bienvenida IV") y Pepito ("Bienvenida V").[70] La obra en sí adquiere el carácter de pasodoble flamenco buscado en este género, por la estructura, los cambios de tonalidad, disonancias, contrastes dinámicos, empleo de tresillos y el estilo cantado que se utiliza en estas piezas. En cuanto a las diferentes líneas melódicas encontradas en la partitura para piano, aparecen tanto en la voz aguda como en la grave, y se

[68] La partitura manuscrita para piano se encuentra en IEA, y la impresa en un archivo privado de Mula. El único ejemplar conservado de esta última fue regalada por la compositora a su amigo don Juan del Baño Bastida. (A.P.M.). Respecto a la versión para banda, solo se ha encontrado un ejemplar, conservado en manos del autor de este estudio, ya que fue un regalo de don José María Sánchez Ibáñez. Este volvió a registrar dicha composición el 1 de enero de 1980. (Departamento de documentación y archivo de la SGAE).

[69] Cfr. *Programa de feria y fiestas de Albacete*. 1925. Caja de Programas. (A.M.A.). El cartel en el que se anuncia la acogida de estos toreros se puede ver en GUTIÉRREZ, Carlos y SÁNCHEZ ROBLES, José: *Albacete. Un siglo de carteles taurinos*. Albacete: Feria taurina C.B. 1999. Pág. 37. Respecto a la acogida que tuvo esta obra por el público fue "de gran éxito", según se indica en el anuncio de obras publicadas que aparece en la última página de la edición de *Plus Ultra*.

[70] Cfr. RODRÍGUEZ SALIDO, Antonio: *Toreros de Córdoba*. N.º 104. Agosto de 2011. Págs. 35-38. El primer "Bienvenida" fue Manuel Mejías Lujan, natural de Bienvenida (Badajoz). El autor de este artículo se equivoca al confundir el pseudónimo de "Skrienty" con el de un compositor.

trascribieron con eficacia en las diferentes voces de la versión para banda de música. Incluso se podría decir que la partitura para piano no se diferencia mucho del guion del director de banda de música, ya que este solo emplea de dos a tres pentagramas.

- *Negra pancha*. Se compuso para piano y violín el 14 de agosto de 1925, y se registró el 23 de septiembre de ese año, ordenada con el número 10. Este fox-trot, clasificado como "burlesco", sigue los mismos elementos musicales que Ibáñez hizo en otras composiciones de este género, como ya se comentó. Sin embargo, presenta la particularidad de algunas glosas pianísticas en registro agudo, que le dan colorido y un tono alegre a la obra. Incluso, estas secciones son tan agudas que la compositora tuvo que añadir un tercer pentagrama sobre las dos voces pianísticas de la obra.

- *Pepote*. La partitura estaba dirigida al sobrino de la compositora, que debía ser tanguista o aficionado a este género, pues en la dedicatoria constaba "al formidable tanguista Pepe Ibáñez". Se trata de un tango que apodó como "guasón", por el carácter divertido y ligero de su música, al igual que la obra anterior, y porque contenía algunos compases cantados donde tenían cabida algunas exclamaciones literarias escritas a lápiz, como "¡pepito!", "¡que te lo estás creyendo!", "¡qué más quisieras!", "¡puede que sí!", "¡Ay qué plaza!", etc. Posiblemente esta fue su primera composición, como refleja el número 1 escrito en la partitura, y el hecho de ser la primera obra que registró, el 20 de mayo de 1925, junto a *Ilusión*. Al igual que esta última, estaba concebida para que el piano pudiese ser doblado por las voces de un sexteto de cuerda, pero no se han conservado las partituras de este grupo de cuerda frotada. También se puede decir que *Pepote* comparte todos los elementos de la música de Beethoven presentes y comentados anteriormente en *Ilusión*, especialmente en el uso de las octavas y sonidos graves, y se percibe claramente que ambas se compusieron durante las mismas fechas, ya que siguen el mismo modelo compositivo. Otro aspecto de influencia musical del compositor alemán es el cruce de manos y el uso de contrastes dinámicos, aunque este último elemento también es característico del tango. Por último, también se encuentran elementos propios del pasodoble, en la parte central o trío.

- *Presentimiento*. Carmen Ibáñez subtituló como *Nocturno en La Mayor* esta obra registrada el 23 de septiembre de 1925, y la numeró en un primer momento con el orden ocho para posteriormente escribir sobre la partitura el número 120 en color rojo. Como todos los nocturnos, se trata de una composición libre, aunque Carmen Ibáñez supo enmarcarla en una forma ternaria sin introducción y con una coda final. Si

miramos la partitura se podrá comprobar que combina lo cantable de la voz superior con otros elementos de dificultad interpretativa, como adornos melódicos, figuras artificiales, empleo alternativo de semicorcheas y fusas, glisandos, combinación de diferentes ritmos, melodía principal doblada mediante terceras paralelas, cambio melódico a la mano izquierda, disonancias, combinación de ritmos de semicorcheas y fusas, arpegios y escalas finales. Todos estos elementos recuerdan al estilo de Chopin.

- *Recuerdos de mi tierra.* Está dedicada a su "padrino Juan Antonio Perea" y manifiesta la añoranza sentida por la autora hacia su tierra natal. Fue finalizada y registrada el 20 de mayo de 1925, y pertenece al opus 5. Se trata de una de sus composiciones más destacadas, y en ella supo fundir varias tendencias y géneros musicales. Esta obra tiene un cierto parecido en el título con la suite *¡A mi tierra!* que compuso veinte años antes el murciano Bartolomé Pérez Casas. Ambas están inspiradas en la música popular murciana y utilizan en la composición la misma seguidilla.[71] Esta obra fue clasificada por la autora como "rapsodia murciana", en la que se mezclan secciones de danzas populares murcianas contratantes a la manera de una suite. Incluso, esta forma musical va a tener más relevancia aún al contener elementos descriptivos propios de la música programática. La obra en sí es muy difícil de interpretar debido a elementos como trémolos, intercambio de manos, densidad armónica, combinaciones rítmicas en ambas voces, cambios de tiempo, grandes cadencias, arpegios, figuras de valores breves, síncopas, ejecución de octavas graves, pasajes cromáticos, cambios de intensidad, etc. Todos estos elementos compositivos y complicados de ejecutar recuerdan a la música de Liszt, Chopin y a la sonoridad de Beethoven.

La partitura original contiene unas anotaciones a lápiz que incluyen el nombre con el que bautizó cada uno de los temas:

1. Impresiones sobre cambios atmosféricos. Está formada por dos partes descriptivas llenas de colorido tímbrico:

- *Tormenta.*

Es el inicio de la composición y comprende los compases del 1 a 31. El reflejo de la proximidad de una tormenta se describe mediante una sonoridad grave y oscura,

[71] Carmen Ibáñez coincidió en el Conservatorio de Madrid con Pérez Casas. Este compositor se interesó por la música popular, especialmente la murciana. Ella destacó entre toda su producción la *Suite murciana* la cual incorporaba la conocida *Seguidilla de jo y ja.* Cfr. OLIVER BELMAS, Antonio: *Medio siglo de artistas murcianos…* Op. Cit. Pág. 165-166. También, vid. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Músicos españoles del siglo XIX*. Op. Cit. Págs. 153-154.

construida con acordes alterados sobre do mayor al estilo postromántico, y para crear tensión al oyente, usa mordentes y fusas cromáticas que anteceden los fuertes y recargados acordes de negras. Para dibujar el momento de la llegada de esta tempestad recurre a los arpegios, trinos, trémolos y sucesiones de breves notas en octavas.

- *Radiantes salidas de sol.*

Esta sección se sitúa entre los compases 32 a 53 y contrasta con la complejidad anterior. A partir de este momento se emplea el bajo Alberti al estilo mozartiano y se refleja el amanecer mediante el carácter rítmico y alegre de las síncopas y los mordentes que describen el canto de los pájaros.

2. *Malagueñas del campo de Murcia.* Después del amanecer se festeja la llegada del nuevo día con una malagueña, baile que comienza con el compás 54 y finaliza con el 85, construida en la escala de mi bemol frigia mayor. Tras unos acordes arpegiados que describen los realizados por la rondalla en este tipo de música popular, continúa el canto melódico a base de corcheas que concluyen en breves tresillos, dándole un carácter cantábile y folclórico. En esta frase musical encontramos similitudes con la *Malagueña de la madrugá* de José Inzenga, especialmente en el ritmo y dibujo melódico del inicio del tema musical y en el uso de acordes arpegiados que describen esta técnica guitarrística.[72] Cuando finaliza esta sección comienza otra diferente que no se corresponde a ningún canto tradicional y es fruto de la inventiva de la autora, aunque emplea elementos formales que recuerdan la alternancia entre solo y coro de la música popular. Esta peculiar parte, dividida por una larga cadencia en la que la melodía está repartida entre las dos voces, se sitúa entre el compás 86 y el 130.

3. *Jotas del campo de Mula.* Una doble barra en la partitura nos indica el cambio de baile. Este, a pesar de ser clasificado como muleño tiene muchas similitudes con el resto de las jotas murcianas, aunque posee alguna característica melódica que la denomina como tal. Aparece en este caso un fiel reflejo de la melodía popular y que no está tan variada como las demás danzas. Desde el compás 131 se introduce el estribillo hasta que en el compás 140 aparece la copla descrita melódicamente en su voz grave. Durante estos compases, aparecen unos trinos sobre blancas con puntillo que imitan las

[72] Las únicas referencias sobre este tipo de *Malagueña de la madrugá* se han encontrado en el cancionero que José Verdú hizo en 1906, y que ha sido reeditado posteriormente. Vid. VERDÚ, José. *Cancionero popular de la Región de Murcia. I Colección de cantos y danzas de la ciudad, su huerta y campo*. Murcia: Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca. 2001. 2ª edición. Págs. 44-46.

ejecuciones de las cuerdas dobles de las bandurrias y los laúdes. Esta parte da paso en el compás 150 a otro estribillo, que es el más conocido en Mula en la actualidad.[73]

4. *Seguidillas de Jo y Ja.* Esta sección aparece desde el compás 163 hasta la coda final del compás 181, y está inspirada en la seguidilla publicada en los cancioneros de José Verdú y José Inzenga. Una vez más empleó la versión de éste último, como se observa en el hecho de que ambas partituras utilizan el recurso de los tresillos de corcheas en octavas.[74] Se reflejará aquí cómo se celebra con esta alegre danza la llegada del amanecer después de la tormenta inicial. En toda esta parte existen numerosos contrastes dinámicos que concluyen con una sonoridad fuerte.

- *Serrano*. Ya habíamos comentado que se trata de una obra vocal, aunque Carmen Ibáñez hizo una versión para piano de la misma. Dicha partitura fue impresa mediante ciclostilo, al igual que había hecho con otras partituras, y en ella consta que sirvió como edición de propaganda. [75]

- *Sol de España.* Pasodoble torero dedicado por la autora "a mi querido padrino el Excelentísimo Sr. D. Juan Antonio Perea". Sobre esta obra existen dos borradores, uno con rectificaciones donde consta que se realizó y registró el 16 de abril de 1926 con el número 25, y otro pasado a limpio, que indica que no se llegó a editar, y que tiene como lema y subtítulo *Mi España*. Tanto el título principal como el subtítulo de la obra, reflejan el sentimiento nacionalista de la compositora, y a la vez, el cariño que tenía hacia su padrino y su relevancia política del momento para poder compararlo con este astro. Musicalmente hablando, sigue las características compositivas que se comentaron en otro de sus pasodobles, *Los niños de Bienvenida*, pero en este caso no realizó ningún arreglo para banda como sí hizo en aquel.

- *Tas-Ivi.* Obra para piano y violín. No se conoce la fecha de composición de este fox-trot, pero al igual que ocurrió con otras partituras del mismo estilo se realizaría entre 1925 y 1926. No obstante, las notas procedentes de don José María Sánchez Ibáñez indican que se registró el 23 de septiembre de 1925.[76] La partitura vuelve a

[73] Esta partitura incluye la primera *Jota de Mula* de forma impresa. Años más tarde, Antonio Rodríguez Hernández, director de la Banda Municipal de Mula, trascribió de oído esta melodía con el fin de ser interpretada por la Sección Femenina de esta localidad, y su publicación en un cancionero. Cfr. TORRANO SOLER, Ginés: *Bailes típicos de la región murciana*. Murcia, Ediciones Mediterráneo. 1984. Pág. 161.

[74] Cfr. INZENGA CASTELLANOS, José: *Cantos y Bailes Populares de España.* Op. Cit. Págs. 27-29.

[75] A.P.M.

[76] A.P.F.S.I.

seguir el mismo modelo de fox-trot empleado en otras composiciones de Carmen Ibáñez. La única particularidad que ofrece la partitura manuscrita son los tachones realizados en varios compases, debido a que no se ajustarían a su esquema y gusto creativo, y, ante la ausencia de una versión impresa, no se puede saber si estas partes fueron finalmente rectificadas.

5.3.2. COMPOSICIONES INSTRUMENTALES SIN REGISTRAR EN LA SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES

- *Adaptación musical para el recitado de las poesías de Gabriela Mistral*. Carmen Ibáñez realizó esta obra el 7 de marzo de 1926 para el glosario poético con acompañamiento musical que se iba a ofrecer al público albaceteño cuatro días más tarde en el Ateneo de esta ciudad a partir de las 10 de la noche, y que había organizado el "Grupo de excursionistas de la Escuela Normal de Albacete", como se indicaba en el programa de mano.[77] Para este acto, las alumnas de la Escuela Normal de Albacete leyeron poesías de esta sudamericana al compás de la música interpretada por su profesora de música.[78] El interés mostrado por este organismo educativo se explica porque Gabriela Mistral estaba innovando en la poesía escolar respecto a otras composiciones infantiles utilizadas con anterioridad.[79] Es posible que en este glosario estuviese presente la poetisa Carmen Conde Oliver, ya que en su archivo personal guardó el programa poético a través del que era invitada, aunque no se tiene una verdadera certeza de que asistiera al acto. Además, ya se dijo que entre 1925 y 1926, la cartagenera realizó algunos viajes a Albacete para recoger unos premios literarios y visitar a sus primas en esta ciudad.[80]

---

[77] Cfr. Dossieres. Sobre de Gabriela Mistral. Caja 2. (P.C.C.A.O.).

[78] Cfr. *El Liberal de Murcia*. 16-III-1926. N.º 8405. Pág. 2. (A.M.M.). Esta noticia también aparece en la *Revista de Escuelas Normales*. Año IV. N.º 34. Guadalajara. Abril de 1926. Págs. 143-144. Cfr. ÑACLE GARCÍA, Ángel: *El Ateneo Albacetense, 1880-1993*. Op. Cit. Pág. 162.

[79] Las publicaciones de Gabriela Mistral que llegaron a España con anterioridad a 1926 fueron *Desolación* (1923) y *Ternura* (1924).

[80] Según nos indica José Luis Ferris, Carmen Conde Abellán descubrió la existencia de Gabriela Mistral antes de conocer a su marido Antonio Oliver, en 1927. Por tanto, Carmen Conde pudo haber aumentado el interés hacia esta escritora chilena tras este glosario poético. Cfr. FERRIS, José Luis: *Carmen Conde…*Op. Cit. Pág. 237.

Para la realización de esta composición, Carmen Ibáñez dispondría de poco tiempo y recurrió a unos movimientos de una obra anterior, Sonata en *Si Bemol Mayor*, componiendo únicamente otros tres más, correspondientes al tercer y último movimiento, que son las únicas obras que no estaban registradas. De las cinco partes que la conforman, las cuatro primeras se interpretan bajo un recitado de poesía de Gabriela Mistral, en la que se señalan en la partitura los momentos en los que el orador debía intervenir, mientras que la última parte era cantada. Está formada por las siguientes secciones:

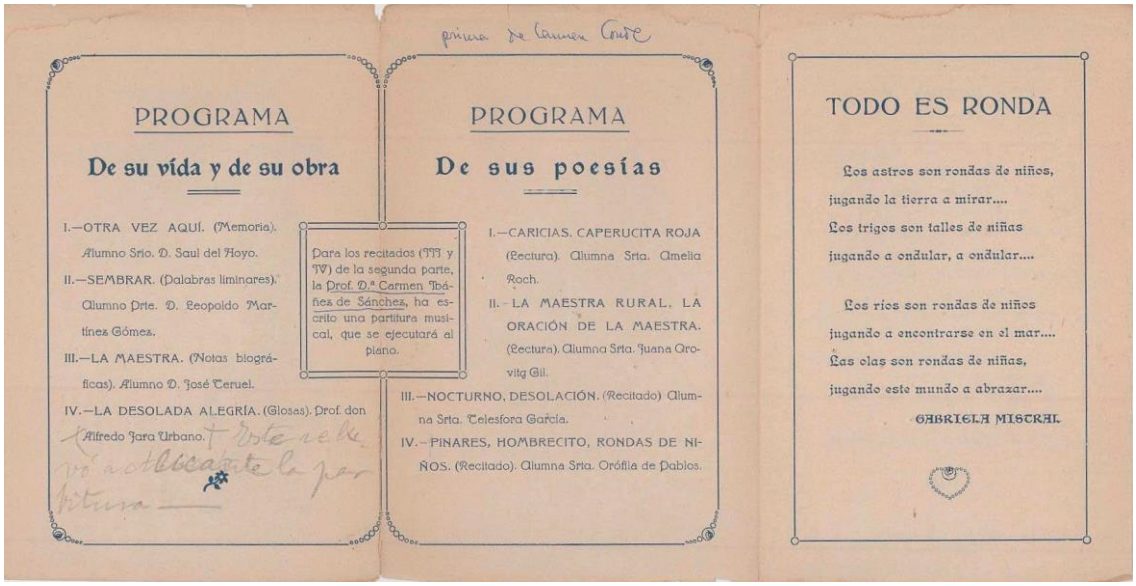
1.- *Nocturno*. Movimiento que coincide con la obra Presentimiento, subtitulada *Nocturno en La Mayor*, y que ya se ha tratado. El borrador presenta un fragmento nuevo pegado sobre la parte de la partitura errónea.

2.- *Desolación*. Esta parte de tempo andante coincide con el segundo movimiento de Escenas vividas.

3.- *Pinares*. Subtitulada como *Murmullos*, tratando de que esta sección se interpretase así. Carmen Ibáñez intenta crear un mundo idílico y paisajístico gracias a los glisandos y arpegios que imitan en el piano la técnica y sonoridad del arpa. Para otorgar un mayor efecto misterioso, emplea acordes disonantes en algunos finales de frase y suspendidos momentáneamente por un calderón. Para acabar este movimiento recurre a la sonoridad grave con la que consigue transmitir la sensación de misterio.

4.- *Hombrecito*. Este movimiento es el que Carmen Ibáñez empleó en el "Minuetto" de *Escenas vividas*, situada en su tercer movimiento.

5.- *Ronda de niños*. Composición infantil que tiene como subtítulo ¿En dónde tejemos la ronda? Esta última parte es la más breve de todas y los diferentes motivos temáticos recuerdan a ciertas melodías infantiles, que no desentonarían en el contexto poético al que estaban dirigidas. A diferencia de los movimientos anteriores, deja momentáneamente el recitado para que alguno de sus compases puedan ser cantados junto al piano. Por ejemplo, Carmen Ibáñez recurrió a la melodía popular leonesa *Al pasar el arroyo de Santa Clara*, que se interpretaba a dos voces, y ambas, aguda y grave, se imitaban entre ellas de forma contrapuntística. Para acabar, vuelve a la sonoridad grave que tanto caracterizó a la compositora y a esta obra.



PROGRAMA

De su vida y de su obra

I.—OTRA VEZ AQUÍ. (Memoria). Alumno Srio. D. Saul del Hoyo.

II.—SEMBRAR. (Palabras liminares). Alumno Prte. D. Leopoldo Martínez Gómez.

III.—LA MAESTRA. (Notas biográficas). Alumno D. José Teruel.

IV.—LA DESOLADA ALEGRÍA. (Glosas). Prof. don Alfredo Jara Urbano.

Para los recitados (III y IV) de la segunda parte, la Prof. D.ª Carmen Ibáñez de Sánchez, ha escrito una partitura musical, que se ejecutará al piano.

PROGRAMA

De sus poesías

I.—CARICIAS. CAPERUCITA ROJA (Lectura). Alumna Srta. Amelia Roch.

II.—LA MAESTRA RURAL. LA ORACIÓN DE LA MAESTRA. (Lectura). Alumna Srta. Juana Orovitg Gil.

III.—NOCTURNO. DESOLACIÓN. (Recitado) Alumna Srta. Telesfora García.

IV.—PINARES. HOMBRECITO. RONDAS DE NIÑOS. (Recitado). Alumna Srta. Oróflia de Pablos.

TODO ES RONDA

Los astros son rondas de niños,
jugando la tierra a mirar....
Los trigos son talles de niñas
jugando a ondular, a ondular....

Los ríos son rondas de niños
jugando a encontrarse en el mar....
Las olas son rondas de niñas,
jugando este mundo a abrazar....

GABRIELA MISTRAL

Programa de inauguración del glosario de las poesías de Gabriela Mistral, en el Ateneo de Albacete. 1926. Dossieres. Sobre de Gabriela Mistral. Caja 2. (P.C.C.A.O.).

- *Álbum infantil*. Estaba integrado por seis piezas fáciles e infantiles. Se realizó en torno a 1925 y no se ha conservado.

- *Cubanita*. Tango y danza cubana compuesta alrededor de 1926, y que no ha sido localizada en la actualidad. Al igual que el resto de tangos que hizo Carmen Ibáñez, estaría acompañado de letra.

- *Escenas vividas.* Esta pieza instrumental comenzó llamándose *Sonata en Si bemol Mayor*, y estaba formada por cuatro movimientos, aunque posteriormente, en 1926, cambió su nombre por el de *Escenas Vividas*, posiblemente desde el momento en que decidió que alguno de estos movimientos pasasen a formar parte de la *Adaptación musical para el recitado de las poesías de Gabriela Mistral*, y les cambió los nombres para que no coincidiesen. También se pudo dar el caso de que le gustase más este nuevo calificativo o de que estas secciones describiesen algunos momentos de la vida de Carmen Ibáñez. Todo el conjunto supone una mezcla de tendencias clásicas y románticas con un ligero toque nacionalista español. *Escenas Vividas* está formada por cuatro movimientos, construidos en si bemol mayor, excepto el último, que es menor:

1. *Sonata en Si bemol Mayor.* De esta primera parte solo se conserva el manuscrito, en el que se puede observar que no quedó satisfecha con el resultado como muestran los tachones, variaciones escritas en lápiz, y las correcciones mediante pegados sobre la partitura. Esta insatisfacción tuvo como conclusión que no se concluyese la parte del desarrollo ni la re-exposición, acabando la obra sin una coda extensa. No obstante, debió haberla acabado, ya que se llegó a imprimir y registrar, tal y

como muestra la nota informativa de las composiciones hechas por la autora en la parte trasera de la partitura editada de *Abd-el-Kader*. Este movimiento tiene elementos clásicos como trinos, grupetos y la tipología de las sonatas de Beethoven. Sin embargo, también se hace presente la huella de los *Preludios* de Chopin por la melodía que está acompañada de seisillos que parecen imitar al sonido de un arpa. Toda esta parte complicada se acentúa con el uso de trémolos y grupos artificiales.

2. *Nocturno.* Esta parte de movimiento andante es similar al segundo movimiento de la *Adaptación musical para el recitado de las poesías de Gabriela Mistral,* llamada "Desolación". Al igual que en la parte anterior, vuelve a lo virtuoso y no realizó un final de composición largo, sino más bien breve. También destaca por el atrevimiento en algunos acordes extraños respecto a la tonalidad. En cuanto al estilo, sigue el modelo de los compositores románticos centroeuropeos.

3. *Minuetto.* Este movimiento es el mismo que la parte llamada "Hombrecito" de la *Adaptación musical para el recitado de las poesías de Gabriela Mistral.* Aquí aparece la sencillez melódica que no se encuentra en otros movimientos, y vuelve a los elementos clásicos como el uso del bajo Alberti, estilo muy recurrido por Mozart. Sin embargo, esta claridad vuelve a desaparecer por el uso de fuertes disonancias en algunos acordes.

4. *Borrascas*. Se trata de un presto final de la obra que va a servir de contraste respecto al tiempo de anterior movimiento. Carmen Ibáñez vuelve a recurrir al modelo compositivo de los pianistas románticos, y la musicalidad de Chopin reaparece en los elementos complicados, como las tensiones rítmicas del diseño melódico de semicorcheas, los grupos artificiales, los conjuntos de fusas (hasta llegar a doce figuras), las cadencias finales, etc. A todo esto hay que sumarle algunos fragmentos de tresillos que recuerdan al género español. También la compositora supo hacer un juego de desfase rítmico al final de la obra para evitar cambios de compás, elementos que también habían sido empleados por Debussy y Stravinski.

- *Fantasía murciana.* Poco se sabe de esta obra, excepto su cita bibliográfica y que consta en el catálogo de las partituras de Carmen Ibáñez realizado por don José

María Sánchez Ibáñez, quien dijo que se realizó en la década de 1920.[81] Es posible que se emplearan melodías populares de cancioneros murcianos a la hora de hacer esta composición, al igual que esta compositora había hecho en *Recuerdos de mi tierra*, cuya tipología sirvió para crear esta fantasía.

- *Heroica.* No se ha conservado esta obra y solo se sabe que se llegó a realizar en 1926, según se indica en el anuncio propagandístico de las obras de Carmen Ibáñez en la partitura *Abd-el-Kader*. Otra referencia que tenemos sobre esta composición fue dada por don José María Sánchez Ibáñez, quien indicó que estaba concebida como "gran marcha triunfal". Este podría ser otro ejemplo con el que Carmen Ibáñez quiso manifestar su sentimiento nacional, como ya había hecho en otras obras similares a esta, como los casos del *Himno a la raza* o *Plus Ultra*.

- *Humoresque.* Las referencias sobre esta obra nos indican que este impromptu se compuso con anterioridad a 1926. Al igual que en el caso anterior, no se ha conservado.[82]

- *Impromptus.* Se realizó durante la década de los años veinte del siglo XX. No se ha conservado.[83]

- *Mosaico clásico.* Don José María Sánchez Ibáñez nos comentó que se trataba de una "piececilla para piano basada en fragmentos de Beethoven, Chopin, Mozart."[84] No se sabe la fecha exacta de composición, pero se pudo haber realizado en torno a las mismas fechas que las anteriores.

- *Primer cuaderno de danzas españolas*. Está compuesto por *Donosa*, *Garrida*, *Pizpireta.* Se sabe que se compuso y publicó cerca de 1926, aunque no se ha conservado, posiblemente contenía elementos de *Danzarina goyesca*.[85]

- *Sonata en Si Bemol Mayor*. Compuesta por cuatro movimientos: Allegro, Andante, Minuetto y Presto final. El borrador refleja que a Carmen Ibáñez no le gustó el resultado de algunos compases, que fueron rectificados a lápiz. Se realizó alrededor de 1926, como indica el cartel de propaganda de la partitura *Abd-el-Kader*. Cerca de esta

[81] Cfr. ALONSO, Celsa: "Carmen Ibáñez Ibáñez", en CASARES, Emilio/ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael/ LÓPEZ CALO, José (Eds.): *Diccionario de la Música Española*… Op. Cit. Pág. 380. También, A.P.F.S.I.

[82] A.P.F.S.I.

[83] Ibídem.

[84] Ibídem.

[85] Cfr. Catálogo de obra compuestas por Carmen Ibáñez en 1926, en IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Metodología de la música*… Op. Cit. 1926. Pág. 125.

fecha también realizó un arreglo para cuarteto de cuerda, aunque estas partituras no se han conservado.[86]

CUADRO 18

CATÁLOGO GENERAL DE LAS COMPOSICIONES DE CARMEN IBÁÑEZ POR ORDEN ALFABÉTICO

NOMBRE	AÑO/S	GÉNERO	INSTRUMENTACIÓN	CONSERVADA	EDITADA
Abd-el-Kader	1925	Fox-Trot	Obra para piano. También existe una versión para trío de cuerda.	X	X
Adaptación musical para el recitado de las poesías de Gabriela Mistral	1926	Sonata	Piano y voz	X	
A Granada	1927	Arreglo vocal	Coral		
Aida	1927	Arreglo vocal	Coral		
Alalá	1933	Arreglo vocal	Coral		
Albacete y su Región	1926	Himno patriótico	Coral	X	
Alborada popular	1927	Arreglo vocal	Coral		
Álbum infantil	1925	Sonata	Piano		X
Arada	1926-1935	Arreglo vocal	Coral		
Babilónica	1926	Danza instrumental	Piano	X	
Baile en la plaza	1933	Canción para piano	Piano y voz		
Boga, boga, barquilla mía.	1926-1935	Arreglo vocal	Coral		
Boleras sevillanas	1926-1935	Arreglo vocal	Coral		
Canción de baile	1926-1935	Arreglo vocal	Coral		
Canción de cuna	1953	Canción para piano	Piano y voz	X	
Canción del pescador	1925	Canción para piano	Piano y voz	X	X
Canción de ronda	1932	Arreglo vocal	Coral		
Canción leonesa	1926-1935	Arreglo vocal	Coral		

[86] Ibídem. En cuanto a todas las obras de este apartado proceden del catálogo de composiciones instrumentales de Carmen Ibáñez realizado por su hijo. En la mayoría de ellas describió los movimientos y fechas de estas composiciones, al igual que llegó a hacer con las obras vocales.

NOMBRE	AÑO/S	GÉNERO	INSTRUMENTACIÓN	CONSERVADA	EDITADA
Cantar quiero yo	1947	Canción para piano	Piano y voz	X	
Canto de la trilla	1933	Arreglo vocal	Coral	X	
Chant des Bateliers de la Volga	1926-1935	Arreglo vocal	Coral		
Cruces y claveles	1933	Tonadilla	Coral		
Cuatro melodías del folklore manchego	1953-1956	Arreglo vocal	Piano y voz	X	
Cubanita		Tango con letra	Piano y voz		
Cuento viejo	1933	Canción para piano	Piano y voz		
De romería	1926-1935	Arreglo vocal	Coral		
Desdenes	1925	Tonadilla	Piano y voz	X	X
El amor ausente	1926-1935	Arreglo vocal	Coral		
El amor de mis amores	1926-1935	Himno religioso	Órgano y voz		
El más dulzón	1925	Tango con letra	Obra para piano, violín y voz. También existe una versión para trío de cuerda.	X	X
El ramo de flores	1933	Arreglo vocal	Coral	X	
El Salobral	1952	Arreglo vocal	Coral		
En la pradera	1925	Schotis sin letra	Piano	X	X
Escenas manchegas	1926-1935	Arreglo vocal	Coral		
Escenas vividas	1926	Sonata	Piano	X	
Fantasía española de cantos populares	1926-1935	Arreglo vocal	Coral		
Fantasía murciana	´1926-1935	Rapsodia	Piano		
Gaby	1925	Fox-Trot	Piano	X	X
Heroica	1926	Marcha	Piano		X
Himno a La-Mancha	1926-1935	Arreglo vocal	Coral		
Himno a la raza	1926	Himno patriótico	Piano y voz		
Himno a Nuestra Señora del Carmen	1935	Himno religioso	Orquesta y coro	X	
Humoresque	1925	Impromptu	Piano		
Himno a Jesús de Belén	1934	Himno religioso	Orquesta y coro	X	
Ilusión	1925	Tango con letra	Piano y sexteto	X	X
Impromptus	1926-1935	Impromptu	Piano		

NOMBRE	AÑO/S	GÉNERO	INSTRUMENTACIÓN	CONSERVADA	EDITADA
Jota aragonesa	1926-1935	Arreglo vocal	Coral		
Jotilla de Bogarra	1956	Arreglo vocal	Coral		
Jotilla de Carcelén	1956	Arreglo vocal	Coral		
Kilín	1925	Fox-Trot	Piano y violín	X	X
La cabaña	1926-1935	Arreglo vocal	Coral		
La mort d´Asé	1926-1935	Arreglo vocal	Coral		
La pastorcilla	1926-1935	Arreglo vocal	Coral		
Largo de Haëndel	1926-1935	Arreglo vocal	Coral		
Las torrás	1926	Arreglo vocal	Coral	X	
Los niños de Bienvenida	1925	Pasodoble flamenco	Obra para piano. También existe una versión para cuarteto de cuerda	X	X
Marcha de Tannhäuser	1932	Arreglo vocal	Coral		
Mayo con folía de Albacete	1958	Arreglo vocal	Piano y dos voces humanas		
Mayo de Bonete	1958	Arreglo vocal	Coral		
Menuetto de la Sinfonía en Mi Bemol Mayor de Mozart	1935	Canción para piano	Piano y dos voces humanas	X	
Meus amores	1926-1935	Arreglo vocal	Coral		
Minuetto Giocosso	1928	Danza instrumental	Piano	X	
Misa Eucarística a tres voces	1926	Misa	Orquesta y coro	X	
Momento musical	1926-1935	Arreglo vocal	Coral		
Mosaico	1943	Canción para piano	Piano y voz	X	
Mosaico clásico	1926-1935	Arreglo instrumental	Piano		
Negra pancha	1925	Fox-Trot	Piano y violín	X	X
Noche clara y estrellada	1926-1935	Arreglo vocal	Coral		
Ojos bellos	1926-1935	Arreglo vocal	Coral		
Oración a San Antonio	1926	Canción para piano	Piano, violín y voz humana	X	X
Palomica de la huerta	1926-1935	Arreglo vocal	Coral	X	
Pepote	1925	Tango con letra	Piano y voz	X	X

NOMBRE	AÑO/S	GÉNERO	INSTRUMENTACIÓN	CONSERVADA	EDITADA
Pero tú… no estarás	1928	Tango con letra	Piano y voz	X	
Plus-Ultra	1926	Himno patriótico	Piano y voz	X	X
Populares	1926	Arreglo vocal	Coral		
Por el mar	1926	Arreglo vocal	Coral		
Por tierras de Albacete se oye cantar	1946-1952	Arreglo Vocal	Coral	X	
Presentimiento	1925	Nocturno	Piano	X	X
Primer cuaderno de danzas españolas	1926	Danza instrumental	Piano		X
Rada-Fox	1926	Fox-trot con letra	Obra para piano y voz. También existe una versión para trío de cuerda.	X	X
Recuerdos de mi tierra	1925	Rapsodia	Piano	X	X
Regreso a la patria	1926-1935	Arreglo vocal	Coral		
Remendé	1926-1935	Arreglo vocal	Coral		
Saeta popular	1927	Arreglo vocal	Coral		
Saeta sevillana	1926-1935	Arreglo vocal	Coral		
Segador	1926-1935	Arreglo vocal	Coral		
Seguidilla manchega con estribillo de Albacete	1953	Arreglo vocal	Coral		
Seguidilla manchega de Chinchilla	1956	Arreglo vocal	Piano y voz	X	
Seguidilla manchega de El Ballestero	1956	Arreglo vocal	Coral	X	
Seguidilla manchega de Riópar	1956	Arreglo vocal	Coral		
Señores, si os place	1917	Canción para piano	Piano y voz	X	X
Serrano	1926	Schotis con letra	Piano y voz	X	
Siempre pa adelante	1926	Arreglo vocal	Coral		
Siempre es el amor	1927	Arreglo vocal	Coral		
Sol de España	1926	Pasodoble	Piano	X	
Sonata en Si bemol mayor	1926	Sonata	Obra para piano. También existió una versión para cuarteto de cuerda.		

NOMBRE	AÑO/S	GÉNERO	INSTRUMENTACIÓN	CONSERVADA	EDITADA
Tas-Ivi	1925	Fox-Trot	Piano y violín	X	X
Venid, compañeros	1917	Arreglo vocal	Coral	X	
Verín y Bepy	1926	Fox-Trot	Piano	X	X
Vorrei moriré	1927	Arreglo vocal	Coral		
TOTAL DE OBRAS CONSERVADAS Y EDITADAS				**44**	**22**

CUADRO 19

CATÁLOGO GENERAL DE LAS COMPOSICIONES DE CARMEN IBÁÑEZ ORDENADAS POR GÉNEROS

GÉNERO	NOMBRE	AÑO/S	INSTRUMENTACIÓN	CONSERVADA	EDITADA
Arreglo vocal	*A Granada*	1927	Coral		
	Aida	1927	Coral		
	Alalá	1933	Coral		
	Alborada popular	1927	Coral		
	Arada	1926-1935	Coral		
	Boga, boga, barquilla mía.	1926-1935	Coral		
	Boleras sevillanas	1926-1935	Coral		
	Canción de baile	1926-1935	Coral		
	Canción de ronda	1926-1935	Coral		
	Canción leonesa	1926-1935	Coral		
	Canto de trilla	1933	Coral	X	
	Chant des Bateliers de la Volga	1926-1935	Coral		
	Cuatro melodías del folklore manchego	1953-1956	Coral	X	
	De romería	1926-1935	Coral		
	El amor ausente	1926-1935	Coral		
	El ramo de flores	1933	Coral	X	
	El Salobral	1952	Coral		
	Escenas manchegas	1926-1935	Coral		
	Fantasía española de cantos populares	1926-1935	Coral		
	Himno a La-Mancha	1926-1935	Coral		

GÉNERO	NOMBRE	AÑO/S	INSTRUMENTACIÓN	CONSERVADA	EDITADA
	Jota aragonesa	1926-1935	Coral		
	Jotilla de Bogarra	1956	Coral		
	Jotilla de Carcelén	1956	Coral		
	La cabaña	1926-1935	Coral		
	La mort d´Ásé	1926-1935	Coral		
	La pastorcilla	1926-1935	Coral		
	Largo de Haëndel	1926-1935	Coral		
	Las torrás	1926	Coral	X	
	Marcha de Tannhäuser	1932	Coral		
	Mayo de Bonete	1958	Coral		
	Meus amores	1926-1935	Coral		
	Momento musical	1926-1935	Coral		
	Noche clara y estrellada	1926-1935	Coral		
	Ojos bellos	1926-1935	Coral		
	Palomica de la huerta	1926-1935	Coral	X	
	Populares	1926	Coral		
	Por el mar	1926	Coral		
	Por tierras de Albacete se oye cantar	1946-1952	Coral	X	
	Regreso a la patria	1926-1935	Coral		
	Remendé	1926-1935	Coral		
	Saeta popular	1927	Coral		
	Saeta sevillana	1926-1935	Coral		
	Segador	1926-1935	Coral		
	Seguidilla manchega con estribillo de Albacete	1953	Coral		
	Seguidilla manchega de El Ballestero	1956	Coral		
	Seguidilla manchega de Riópar	1956	Coral		
	Siempre pa adelante	1926	Coral		
	Siempre es el amor	1927	Coral		

GÉNERO	NOMBRE	AÑO/S	INSTRUMENTACIÓN	CONSERVADA	EDITADA
	Venid compañeros	1917	Coral	X	
	Vorrei moriré	1927	Coral		
Canción para piano	*Baile en la plaza*	1933	Piano y voz		
	Canción de cuna	1953	Piano y voz	X	
	Canción del pescador	1925	Piano y voz	X	X
	Cantar quiero yo	1947	Piano y voz	X	
	Cuento viejo	1933	Piano y voz		
	Mayo con folía de Albacete	1958	Piano y dos voces humanas		
	Menuetto de la Sinfonía en Mi Bemol Mayor de Mozart	1935	Piano y dos voces humanas	X	
	Mosaico	1943	Piano y voz	X	
	Mosaico clásico	1926-1935	Piano		
	Oración a San Antonio	1926	Piano, violín y voz humana	X	X
	Seguidilla manchega de Chinchilla	1956	Piano y voz		
	Señores, si os place	1917	Piano y voz	X	
Danza instrumental	*Babilónica*	1926	Piano	X	
	Minuetto Giocosso	1928	Piano y voz	X	
	Primer cuaderno de danzas españolas	1926	Piano		X
Fox-Trot sin letra	*Abd-el-Kader*	1925	Obra para piano. También existe una versión para trío de cuerda	X	X
	Gaby	1925	Piano y voz	X	X
	Kilín	1925	Piano y violín	X	X
	Negra pancha	1925	Piano y violín	X	X
	Tas-Ivi	1925	Piano y violín	X	X
	Verín y Bepy	1926	Piano	X	X
Fox-Trot con letra	*Rada-Fox*	1925	Obra para piano y voz. También existe una versión para trío de cuerda	X	X
Himno patriótico	*Albacete y su región*	1926	Coral	X	
	Himno a la raza	1926	Piano y voz		
	Plus-Ultra	1926	Piano y voz	X	X
Himno religioso	*El amor de mis amores*	1926-1935	Órgano y voz		

GÉNERO	NOMBRE	AÑO/S	INSTRUMENTACIÓN	CONSERVADA	EDITADA
	Himno a Nuestra Señora del Carmen	1935	Orquesta y coro	X	
	Himno a Jesús de Belén	1934	Orquesta y coro	X	
Impromptu	*Humoresque*	1925	Piano		
	Impromptus	1926-1935	Piano		
Marcha	*Heroica*	1926	Piano		X
Misa	*Misa eucarística a tres voces*	1926	Orquesta y coro	X	
Nocturno	*Presentimiento*	1925	Piano	X	X
Pasodoble	*Los niños de Bienvenida*	1925	Obra para piano. También existe una versión para cuarteto de cuerda	X	X
	Sol de España	1926	Piano	X	
Rapsodia	*Fantasía murciana*	1926-1935	Piano		
	Re cuerdos de mi tierra	1925	Piano	X	X
Sonata	*Adaptación musical para el recitado de las poesías de Gabriela Mistral*	1926	Piano y voz	X	
	Álbum infantil	1925	Piano		X
	Escenas vividas	1926	Piano	X	
	Sonata en Si bemol mayor	1926	Obra para piano. También existió una versión para cuarteto de cuerda.		
Schottis con letra	*Serrano*	1926	Piano y voz	X	X
Schottis sin letra	*En la pradera*	1925	Piano		
Tango con letra	*Cubanita*	1926-1935	Piano y voz		
	El más dulzón	1925	Piano, violín y voz. También existe una versión para trío de cuerda.	X	X
	Ilusión.		Piano y sexteto		
	Pepote	1925	Piano y voz	X	X
	Pero tú…No estarás	1928	Piano y voz	X	
Tonadilla	*Cruces y claveles*	1933	Coral		
	Desdenes	1925	Piano y voz	X	X
TOTAL DE OBRAS CONSERVADAS Y EDITADAS				**43**	**22**

5.4. EVOLUCIÓN Y ESTILO DE SUS COMPOSICIONES

El estilo compositivo de Carmen Ibáñez está estrechamente relacionado con la formación que adquirió en Murcia y Madrid. Como ya se explicó, sus inicios musicales en su ciudad natal se centrarían en las pequeñas piezas de estilo romántico, idóneas para el aprendizaje de las niñas de cierta condición social. Desde 1905, fecha en la que continuó con sus estudios musicales en Murcia, comenzó a adquirir una verdadera destreza pianística de la mano de Pedro Muñoz Pedrera y suficientes conocimientos de canto con Antonio Ramírez. Sin embargo, no solo se empapó de técnica instrumental y vocal, sino que estuvo al tanto de los nuevos estilos musicales españoles. También Ibáñez conocería las obras compuestas por Muñoz Pedrera, llena de tintes murcianos, y que este autor había compuesto bajo la influencia de su maestro, Julián Calvo, quien comenzó a valorar la canción popular murciana tras sus recopilaciones. Cuando Carmen Ibáñez se fue a estudiar piano al Conservatorio de Madrid con el maestro José Tragó se empapó de la estética de la escuela de Chopin de la mano de este, ya que Tragó estudió en París con Georges Mathias, discípulo directo del compositor polaco. De esta forma, Carmen Ibáñez participaría dentro de este movimiento y estilo en España. Por otro lado, Tragó fue un enamorado de los compositores románticos europeos, y también de Beethoven como precursor de estos, a quien siempre recurría en sus interpretaciones públicas, siendo Albéniz el único músico español que incluía dentro de sus programas de concierto.[87] Por tanto, Carmen Ibáñez contó con uno maestro ejemplar que le enseñó los rasgos estilísticos de la música pianística de los periodos clásicos y decimonónicos, y quienes fueron sus compositores más representativos. Este, junto a Pedro Muñoz Pedrera, supo mostrar las claves de la interpretación de estos genios de la música romántica, siendo una prueba de ello el repertorio que Ibáñez eligió para el concurso patrocinado por el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1909, que incluía obras de Weber, Liszt, Wagner y, especialmente, Chopin, autor del que llegó a interpretar dos

[87] Este aspecto sería imitado por Carmen Ibáñez, ya que en los recitales que ella daba junto a sus conferencias dirigidas a la Escuela Normal de Albacete, como la que ofreció en 1941, habló de los grandes compositores del siglo XIX, y solo citaba a Albéniz como el músico español nacionalista más representativo de ese tiempo.

obras.[88] En cuanto a sus estudios de armonía, ya se dijo que recibió clases de Pedro Fontanilla y Valentín de Arín, verdaderos maestros del momento en técnicas de la composición y arreglos musicales. Sin embargo, también se comentó que estos fueron fieles a la filosofía nacionalista transmitida por Pedrell durante su estancia en el Conservatorio de Madrid, y que Carmen Ibáñez debió asimilar.[89] Además, se le deben sumar las posturas nacionalistas que el director de este centro promulgó en las aulas y en la prensa. Por último, Carmen Ibáñez también tuvo la oportunidad de conocer otros géneros musicales que eran más populares fuera del conservatorio. Efectivamente, durante la década de 1910 la música flamenca estaba subiendo a los escenarios de los cafés cantantes madrileños junto con otro tipo de música genuina española que coloquialmente se escuchaba en Madrid, como el schottis, el tango, los pasodobles, etc. Sin embargo, también durante estos años fue llegando a esta ciudad música que procedía del extranjero, como es el caso del fox-trot, que supuso la introducción del jazz en este país. Cuando Carmen Ibáñez abandonó la capital comenzó una nueva etapa en Albacete, en 1917. Todavía trascurrieron ocho años hasta que se animó a componer, y fue en este primer cuarto del siglo XX cuando comenzó a declarar el camino estético que iba a emprender, y quedó reflejado en 1928 en el capítulo de "Músicos Españoles del siglo XIX", y que introdujo dentro de *Apuntes sobre la música*. Mediante este apartado, y también publicación independiente, quiso rescatar del olvido a las grandes glorias musicales de España, al igual que Pedrell había intentado hacer con anterioridad. También pretendía demostrar que muchos músicos españoles merecían ser valorados como sucedía con algunos poetas, pintores, escultores e, incluso, personajes ilustres y santidades. Todos estos habían llegado a la cúspide en conocimientos musicales como indicó en un fragmento de la obra:

> Como podemos observar, nuestra España no nos ha escatimado, los hombres verdaderamente geniales, en Música; unos, los que pasaron, alcanzaron celebridad en sus épocas; otros, tienen su reputación bien sentada; y los últimos, los jóvenes, por sus condiciones, por sus conocimientos técnicos, por su cultura musical, producto de estudios profundos, según nos revelan en sus producciones, que son obra de mérito y valor, llegarán algunos de ellos a ser glorias españolas, de no malograrse, como Granados y Usandizaga; que este pudo llegar a ser el Wagner español…

[88] Cfr. SÁNCHEZ MARTÍNEZ, María Almudena: "El pianista y compositor español José Tragó y Arana (1856-1934)." *Revista de Musicología*. Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Oviedo, 17 al 20 de noviembre de 2004. Vol. XXVIII. Nº1. 2005. Págs. 1597-1612.

[89] Vid. BENGOECHEA, J: "El maestro Valentín Arín", *Euskal-Erria: Revista Vascongada*. Vol. 67. 1912. Págs. 512-516.

> ¿Habrá alguna otra nación, que pueda presentar tantas y geniales personalidades y en tan distintas facetas del saber y de la inteligencia humana?... No sabemos hasta qué punto podrían hacerlo, ni se podrían competir en sus comparaciones, pues España, es por excelencia la Patria y la cuna en donde nacieron, y en donde se criaron los mártires más grandes, los Santos y los héroes más grandes, y los artistas más fecundos, en sus más diversas formas…
>
> Nos puede caber el orgullo de la realidad… que es, la de que tenemos por compatriotas, seres elegidos por el Altísimo, a los que dio los más preciosos dones, concedidos en su mayor amplitud… inteligencia y corazón… [90]

Carmen Ibáñez no pretendió elaborar una magna obra científica fruto de una investigación exhaustiva de la vida y obra de cada uno de estos músicos, sino que simplemente quiso citarlos y mencionar la importancia y trascendencia de cada uno de ellos. Por este motivo, la extensión de cada uno de ellos no es igual, y dedicó más espacio a aquellos autores que habían dejado una verdadera huella en la música nacional y se aproximaban más a su estética compositiva. Por el contrario, no se extendió en el tratamiento de otros que se dejaron llevar por las influencias extranjeras y, también, en aquellos que compusieron mayoritariamente en el siglo XX, ya que no se correspondían con el propósito y título del capítulo. Una de sus principales aportaciones de este estudio consistió en tratar los aspectos anecdóticos de la vida de cada uno ellos, con una expresión jocosa y, a la vez, didáctica, muy característica en sus escritos.

Una de las primeras personalidades que citó en *Músicos españoles del siglo XIX* fue Felipe Pedrell, al que elogió cuando dijo que "sus investigaciones sobre el canto popular español, representan un trabajo y un esfuerzo de titán… que pocos le agradecen". Ella lo considera su maestro, ya que pensaba que sus discípulos eran aquellos que "aprecian el valor de su trabajo". Por otro lado, también compartió con él sus teorías y tomó alguno de sus propios comentarios, cuando este criticaba al que se marchaba al extranjero, donde se podía contagiar de lo exótico y enfermizo, y consideraba que en España existían unos profesores e intérpretes ejemplares, que garantizaban el aprendizaje y la continuación del arte musical español, manifestando de esta forma su oposición a ciertos compositores, como los que formarían parte del "Grupo de los 8."[91] Un ejemplo de ello lo tenemos en Martín Sarasate, que aunque perfeccionó sus estudios de violín en París, adquirió su base en España. Para Ibáñez fue "un artista que admiró a todos, de fama universal, siendo gloria y honra de nuestra

[90] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Músicos Españoles*… Op. Cit. Págs. 161-163.
[91] Ibídem. Págs. 130-133.

España". También le fascinaban sus composiciones, todas ellas basadas en la música popular, como eran los casos representativos de *Aires Navarros* y *Aires Españoles*.[92] Sin embargo, dentro del terreno de la composición, destacó la popularidad que tuvieron en nuestro país músicos como Barbieri, Chapí y Manuel Fernández Caballero, que también llevaron a cabo la música nacionalista.[93] Por otra parte, dignificó las obras de otros compositores de este movimiento artístico, como Joaquín Larregla o las zarzuelas de Amadeo Vives, que escapaban de las influencias italianas y seguían la herencia de Barbieri y, por último, a José María Usandizaga, cuya obra *Las Golondrinas* supuso en palabras de Carmen Ibáñez "el punto de partida del florecimiento musical español". [94]

José Ortega y Gasset y el músico Adolfo Salazar comenzaron a diferenciar entre el tradicionalismo romántico y la llamada "música nueva", refiriéndose con esta última denominación a las estéticas compositivas de Debussy y Stravinski. El filósofo español describió en sus escritos de *Musicalia* (1921) y, posteriormente en su libro *La deshumanización del arte* (1925), la impopularidad que tuvieron en nuestro país estas formas novedosas de componer, que se acercaban a las corrientes europeas del momento, en contraposición a la hispanización y búsqueda de la esencia religiosa y cultural de nuestro país, defendida por Miguel de Unamuno en su obra *La agonía del cristiano* (1925). Las ideas de este escritor y pensador fueron compartidas por Carmen Ibáñez, ya que en las publicaciones que ella realizó en torno a estas fechas criticó a los músicos de su época que dejaron de hacer música española. Efectivamente, alabó a aquellos que hicieron música patriótica y evitaron todo lo extranjero, haciendo referencia al estilo impresionista, que ella tachó de "exotismo".[95] El precedente lo situó en Albéniz, sobre el que describió su estilo compositivo de la siguiente forma:

> "La *Suite Ibérica* ha sido muy discutida por sus tendencias francesas en la envoltura, aunque españolísima en el fondo y en la esencia. Es la obra pianística más importante que se ha producido desde hace mucho tiempo. Esta obra, *Azulejos* y *Catalonia* son sus obras definitivas, modelo de lo que puede ser el arte nacional y que marcan el punto de partida del ennoblecimiento de nuestra música. Albéniz siempre lleva a nuestra patria impresa en su alma." [96]

---

[92] Ibídem. 135.
[93] Ibídem. Págs. 127 y 130.
[94] Ibídem. Págs. 154-156.
[95] Esta idea había sido compartida por Rogelio del Villar, quien había manifestado ocho años antes que Carmen Ibáñez su rechazo hacia el impresionismo, en su obra *Sentimiento nacionalista en la música española*. Madrid: Artes gráficas. 1917. En este libro propuso como modelos a seguir a Albéniz, Bretón, Chapí y Pérez Casas, pero no nombró a Falla, debido a su influencia francesa.
[96] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Músicos Españoles*… Op. Cit. Pág. 145.

Una vez que acabó con los comentarios sobre Albéniz, consideró que este había sido relevado por Enrique Granados, elogiando especialmente su obra *Goyescas*, que consideró "compuesta con mucho gusto y sin modernismos estrambóticos".[97] En cuanto a los compositores más cercanos al siglo XX, reprochó a músicos como Manuel de Falla, pues este hacía una música "un tanto exótica", a pesar de que lo consideraba un compositor muy representativo y con una producción que representaba a lo español. Con el mismo argumento describió a Joaquín Turina.[98] En su estudio bibliográfico, tuvo muy presentes a los que no siguieron las tendencias modernistas, como Pedro Luís Villalba, Eduardo López Chavarri, Manrique de Lara, Jesús Guridi, Conrado del Campo, Jaime Pahissa, Antonio Nicolau, Luis Millet y Anselmo Clavé. A estos, se sumaron los compositores José Lasalle y Oscar Esplá, que fueron más elogiados fuera de España que dentro de su propio país. Por último, admiró los conocimientos de armonía de Miguel Santonja y las interpretaciones de los guitarristas Miguel Llobet, Francisco Tárrega y el violonchelista Pablo Casals, al que considero como el "mejor concertista del mundo".[99]

Como podemos observar, Ibáñez se sirvió de las biografías para plasmar sus ideales estéticos y, a la vez, enseñarlos. Sin embargo, por otro lado, consideró que compartía los mismos rasgos e ideales estéticos que estos músicos representativos del nacionalismo español, como quiso demostrar mediante sus propias composiciones.

Si nos centramos en el estilo compositivo de las obras que realizó entre 1925 a 1928 sintetizó todas las tendencias románticas y nacionalistas aprendidas en Murcia y Madrid.[100] Durante este corto intervalo de tiempo mezcló algunos géneros románticos con melodías regionales, especialmente de la provincia de Murcia, y también le dio un toque español, especialmente con esencia andaluza. Los elementos románticos intrínsecos en sus obras se manifiestan en los siguientes aspectos, divididos en bloques:

[97] Ibídem. Pág. 151.
[98] Ibídem. Págs. 158-159.
[99] Ibídem. Págs. 158-161.
[100] Se ha pasado por alto las composiciones que realizó en Murcia para su oposición a profesora de música durante 1917, debido a su sencillez y porque las pautas para hacer estas composiciones fueran impuestas para el desarrollo de su examen.

1. ELEMENTOS ROMÁNTICOS Y POSTROMÁNTICOS

1.1. *BREVES COMPOSICIONES PARA PIANO*

La compositora realizó géneros típicos del Romanticismo como rapsodias, fantasías, impromptus, nocturnos y obras vocales con acompañamientos de piano. También algunos de los títulos de estas pequeñas piezas pianísticas evocan el sentimiento romántico, como ocurre con *Presentimiento*, *Escenas vividas*, *Recuerdos de mi tierra*, etc.

1.2. *EJECUCIÓN, SONORIDAD Y EXPRESIÓN*

Carmen Ibáñez pretendía que la ejecución musical resultase muy enérgica y, para ello, empleaba gran densidad sonora mediante el uso de acordes, que podían llegar hasta los ocho sonidos. También, utilizó este recurso de la densidad en los contrastes dinámicos, y este aspecto resultaba muy pronunciado en los finales de las obras. En muchas ocasiones, esta técnica de cambio de intensidad podía ser repentina, pasando de un "fortissimo" a un "pianissimo" en pocos compases, como ocurre en su obra *Pepote*. Sin embargo, también recurrió a los cambios súbitos en las indicaciones de tempo y de compás. A la vez, manejó con fluidez otros elementos expresivos como los calderones a final de frase, que solían encontrarse sobre una cadencia suspensiva, que creaba determinadas emociones al oyente, como ocurre en *Verín y Bepi*.

Muchas de sus primeras composiciones son verdaderamente complicadas, y este aspecto también indica que si las pudo escribir es porque las podía tocar. Incluso los "saltos mortales" y cruces de manos eran tan difíciles de interpretar que parecía que estaban dirigidas a sí misma en lugar de estar pensadas para un posible intérprete. Otros elementos virtuosos en su composición, los consigue Ibáñez mediante continuos cambios rítmicos, arpegios y trémolos, siendo estos últimos utilizados mediante la introducción de notas graves que consiguen un efecto de tensión y misterio en el oyente. Todos estos elementos aparecen representados en *Recuerdos de mi tierra.*

También se sirvió de este instrumento para simular otros timbres de cuerda como el arpa. A pesar de que Carmen Ibáñez no fue una compositora impresionista, algunas de sus obras presentan aspectos puntuales propios de esta estética musical, como son la búsqueda de la belleza del sonido pianístico que imita el timbre del arpa, tal

y como ocurre en la última parte de *Escenas vividas*, llamada "Pinares". También hace yuxtaposiciones sonoras con el pedal para contribuir en la búsqueda de atmósferas climatológicas, en especial en la parte inicial de *Recuerdos de mi tierra,* llamada "impresiones sobre cambios atmosféricos", cuyo título, cargado de simbolismo, pretendía describir los ciclos de las tormentas y la posterior salida del sol.

1.3. *ARMONÍA Y CONSTRUCCIÓN COMPOSITIVA*

Como ya se sabe, Carmen Ibáñez contó con una formación academicista en diferentes conservatorios, pero este hecho no evitó una gran curiosidad por su parte por experimentar con nuevas sonoridades. En sus obras del primer cuarto del siglo XX, prevalece el uso continuado de alteraciones accidentales y modulaciones, aunque no se atrevió a pasar de las cinco alteraciones en la armadura y dar un salto a tonos lejanos, aunque le gustaba emplear modulaciones a tonos homónimos (de mayor a menor y viceversa), y este era un recurso compositivo poco empleado en la época. En cuanto a los aspectos armónicos, fue más allá y experimentó con acordes extraños a la armadura sin romper tajantemente con la tonalidad, al igual que habían hecho otros compositores posrománticos. Ejemplos de estos ensayos los tenemos en las disonancias producidas en la tonalidad de la *Oración a San Antonio* o en las dominantes secundarias que hacen una inflexión hacia el cuarto grado, elemento musical de vanguardia encontrado en la *Canción del Pescador*. Por otro lado, disfrutaba jugando al despiste con el público sin darle la pista de la tonalidad de las obras, ocultando la tónica hasta pasados unos compases en el inicio de la composición, tal y como sucede en *Plus Ultra* o en la *Canción del pescador*. Sin embargo, no siempre recurre a la tonalidad, sino que también construyó obras basadas en escalas modales, muchas veces con el pretexto de evadir al público a otros lugares lejanos, especialmente orientales, como suena en *Babilónica*.

1.4. *INFLUENCIA DE ALGUNOS COMPOSITORES ROMÁNTICOS*

El grueso de la obra musical de Carmen Ibáñez tiene una fuerte tendencia a seguir el estilo clásico de Beethoven y el romántico de Chopin, pero este aspecto no es de extrañar debido a la devoción que la pianista tenía hacia estos artistas, ya que tuvo

predilección por interpretar sus obras, como ya se ha mencionado. De entre estos dos compositores, el que aparece con más frecuencia en sus creaciones es el primero, especialmente porque en las obras de Carmen Ibáñez nos recuerdan a este compositor por el predominio de las notas graves que emplean el trémolo o están dobladas a la octava, y por la gran densidad sonora, como ya se ha comentado. Dichos aspectos también tienen similitudes con la música de Liszt, Wagner y Weber. En cuanto a las reminiscencias de Chopin, se encuentran en el estilo compositivo; el tratamiento cromático en las melodías y acompañamientos; la adopción de algunos acordes disonantes; la complejidad interpretativa, llena de grandes arpegios, escalas y largas secciones cadenciales (aspecto compartido con Beethoven); los ritmos folclóricos y la sonoridad misteriosa. Sin embargo, aunque estas características musicales prevalecen en las obras de Carmen Ibáñez, también son comunes en la estética de Liszt, quien también pudo influir mucho en las composiciones de Carmen Ibáñez, como ocurre en el presto final de *Escenas vividas*.

2. ELEMENTOS NACIONALISTAS Y REGIONALISTAS

Carmen Ibáñez cultivó los pequeños géneros musicales españoles más representativos, como pasodobles, tonadillas, danzas instrumentales y tangos, basados todos ellos en las melodías andaluzas, muy representadas en la música española, como ocurre en *Sol de España*. Además, recurrió a títulos que evidencian el sentimiento nacionalista, como son con *Heroica*, *Himno a la raza*, *Plus Ultra* y *Regreso a la patria*.

Uno de los elementos que más evidencian su estética nacionalista es el hecho de que en algunas partituras no incluyó los términos expresivos en italiano, que lo hizo en castellano. También, para imitar el carácter de la música tradicional española, recurre mucho al tresillo de semicorcheas, series de corchea más dos semicorcheas (que dan un carácter bailable), y las cadencias andaluzas. Por otro lado, utiliza mucho el silencio como recurso expresivo, que aporta un carácter característico y bailable, especialmente en el tango andaluz y en el pasodoble flamenco. Algunos de estos silencios o paradas señaladas se encuentran en medio de un compás, que puede incluso estar suspendido por un calderón, con la intención de proporcionar suspense al oyente. En cuanto a los aspectos tímbricos, procuró imitar las ejecuciones y sonoridades de los instrumentos que forman la rondalla española con el piano. Esto se evidencia en las codas, que en muchos casos son verdaderamente breves y recuerdan a los finales temáticos de la

zarzuela o a la ejecución conclusiva de las guitarras cuando tocan música popular española, que se reduce a unos acordes finales. Todos estos rasgos quedan ejemplificados en *Desdenes*.

Como se ha comentado anteriormente, la música nacionalista se nutre de melodías populares de diferentes regiones españolas, como Andalucía. Por este motivo, es difícil saber cuándo Carmen Ibáñez tuvo el propósito de hacer música nacionalista o regionalista. Por ejemplo, llegó a componer algunos géneros particulares característicos de ciertos lugares, como el "schottis", mediante el que pretendía describir las sonoridades zarzuelisticas, el sonido del organillo o los "dejes lingüísticos" que se escuchaban por Madrid, como en el caso de *Serrano*. También realizó obras en las que reunía melodías y bailes típicos de distintas zonas de la geografía española, tal y como se puede ver en *Mosaico*, o en los diferentes arreglos de música popular que realizó para la Coral Normalista. Sin embargo, si tuviésemos que hablar de música regionalista, se circunscribiría a la música popular escuchada en la antigua región murciana, aunque, como ya se ha mencionado, este tipo de composición podría incluirse también dentro de la estética nacionalista. Efectivamente, Carmen Ibáñez tuvo que manejar con soltura las melodías típicas de su tierra, aunque también se sirvió de cancioneros para hacer sus composiciones bajo este estilo. Su principal obra en este campo es *Recuerdos de mi tierra*, formada por seguidillas, jotas y malagueñas de Mula y Murcia.[101] En cuanto a la representación musical albaceteña, se encuentra en su obra *Albacete y su región*, himno que emplea la seguidilla manchega de Albacete para su composición.

Sin embargo, y a pesar de crear composiciones de corte romántico, nacionalista y regionalista, también se sumó a las nuevas modas musicales de la época y se aventuró en la composición de géneros que se estaban popularizando en España, como es el caso del fox-trot y el tango argentino, con los que intentó representar los ritmos y otros elementos musicales que caracterizan a estos géneros procedentes del otro lado del océano, como hizo en *Ilusión*. Como ya se comentó, en 1925 empezó a componer de forma prematura este tipo de música, pero supo fundirlos con la música flamenca, que también empezó a acercarse al público a través de la conocida "ópera flamenca", desarrollada en estos años.

[101] Carmen Ibáñez se sumó a la iniciativa de recurrir a elementos musicales murcianos, tal y como hicieron Pedro Muñoz Pedrera en *Andando por Murcia*, Bartolomé Pérez Casas en *A mi tierra* (1909), Emilio Ramírez en *Cuadros Murcianos* (1921) y Manuel de Falla en la *Seguidilla Murciana* (1922).

Carmen Ibáñez pudo haber seguido algún patrón compositivo editado con anterioridad para hacer obras al estilo de fox-trot, puesto que todas las obras de este género que realizó emplearon el ritmo característico de negra más dos corcheas en los acompañamientos de la melodía. También quiso proporcionarles un carácter particular alegre y bailable al utilizar pasajes melódicos cromáticos, hacer glosas pianísticas en los registros agudos, acentuar las partes débiles, usar síncopas y recurrir a figuras con uno o dos puntillos de prolongación, como se representa en *Negra pancha*. Por último, emplea el silencio y la corchea americana para conseguir un ritmo cercano al swing y a la música del cabaret, como sucede en *Verín y Bepi*. Sin embargo, Carmen Ibáñez no abandonó los rasgos españoles, a pesar de la fusión que llevó a cabo con estas tendencias foráneas. Por ello, sus composiciones realizadas entre 1925 y 1928 emplean mayoritariamente elementos del pasodoble y del flamenco. Los principales rasgos musicales de este último se evidencian en el uso de modos típicos de este género musical, como son los casos de mi y la frigios. También recurre a las típicas sonoridades disonantes que ejecuta la guitarra flamenca, y en este caso Carmen Ibáñez emplea con el piano acordes de séptimo o noveno grado, especialmente en las tónicas y dominantes. Todas estos acordes extraños se adaptan perfectamente a su tendencia posromántica en la búsqueda de sonoridades nuevas y alejadas de la tonalidad, como sucede en las diferentes partes de la *Danzarina goyesca*. Esta etapa romántico-nacionalista y popular también contuvo unos pequeños elementos constructivos neoclásicos y excepcionales, como fueron el uso de acordes napolitanos en *Pepote* o el bajo Alberti de *Recuerdos de mi tierra* y en el "Minuetto" de *Escenas Vividas*. Sin embargo, fue en 1928 cuando Carmen Ibáñez fue depurando su técnica compositiva y se acercó de lleno a la estética neoclásica, resultando el punto de inflexión el "Minuetto Giocosso" de la *Danzarina Goyesca*. A partir de este momento, todas sus obras retornaron al periodo clásico, especialmente al modelo de Mozart a través de obras como el "Minuetto" de la *Sinfonía en Mi Bemol Mayor* o el *Mosaico clásico.* Incluso los himnos religiosos que compuso durante la década de 1930, presentan rasgos formales más definidos y una sonoridad orquestal, pero ninguna de estas composiciones abandonó el componente musical español.

La Guerra Civil ocasionó un alejamiento de todas las innovaciones musicales conseguidas durante el periodo de la Segunda República y se estancó todavía más a causa del aislamiento cultural del país. Aquellos compositores innovadores tuvieron que

mostrar sus creaciones en el exilio, mientras que los que quisieron permanecer en este país tuvieron que aceptar las reglas del juego y acoplarse a las imposiciones que llegaban desde el Gobierno. Desde la Dirección General de Prensa y Propaganda, se supervisaron todas las obras musicales que se hacían y debían exponerse en público, por lo que mermó el número de composiciones y la posibilidad de una libertad de creación. Desde 1936 a 1943, Ibáñez sufrió un paréntesis compositivo, que podría estar relacionado con el miedo e incertidumbre ante la creación musical, e incluso con el hecho de que la nueva estética musical española del momento no tendría una salida editorial para una mujer como ella. No obstante, las obras que realizó con anterioridad apenas tuvieron elementos musicales que chocasen con las nuevas normas compositivas de la Comisaría de la Música, el Consejo Nacional de la Música y los puntos censurados por la Vicesecretaría de Educación Popular. Como ya sabemos, su creación fue romántica y seguía la estética nacionalista, por lo que su modelo conservador, en parte, iba en la línea con el esquema ideológico dictado por el Régimen, ya que se ajustaba al nacionalismo castizo. Su producción musical fue más irregular en comparación a la de unas décadas anteriores, y su dibujo compositivo cambió sustancialmente. Pasó del virtuosismo, la solemnidad y el intimismo a una factura más clásica y sencilla, en el que las disonancias y ritmos complicados se reducían al máximo, sin llegar a abandonarlas del todo. La prueba más clara de este hecho la encontramos con *Mosaico*, que fue la primera obra que compuso después de la Guerra Civil, en 1943. En la partitura original escribió que "los trozos de este mosaico son glosas de melodías populares".[102] A partir de esta fecha se produjeron los concursos nacionales promovidos por la Sección Femenina, y en muchos casos las asesoras provinciales realizaron arreglos corales sobre melodías populares provinciales para ponerlas en práctica en los coros que estas dirigían. Ya se sabe que Carmen Ibáñez presentó a estos coros en dichos concursos e hizo arreglos vocales y sin instrumentación basados en estas melodías populares albaceteñas que ella misma fue recogiendo en sus estudios de campo. Por tanto, este cambio de rumbo compositivo coincidió con los años en los que consiguió reunir una importante colección de cantos albaceteños, por lo que pensó emplearlos para armonizarlos y realizar nuevas creaciones musicales, aunque sin el grado de

[102] Esto llegó a ser usual en la época, como es el caso de los cantos armonizados en *España canta* (1950), de Benito García de la Parra (1884-1954).

modificación melódica anterior. Así, su nueva estética musical y compositiva se basó en la música popular albaceteña, que tenía una aceptación gubernamental, exenta de contenidos foráneos, y atractiva para el público manchego. En este repertorio folclórico encontró escalas, cadencias, ritmos, instrumentos y otros elementos que sirvieron de base para sus nuevas composiciones y se ajustaron al nuevo nacionalismo musical de la década de 1940. La mayoría de las obras que hizo durante esta etapa presentan un estilo marcado, que se aproxima al carácter bailable de la música popular. En este sentido, realizó dos tipos de composiciones: la primera es íntegramente vocal, con diferentes voces que imitaban las intervenciones instrumentales de la música manchega, especialmente durante los estribillos, empleando para ello la sílaba "la", como ocurre en *Por tierras de Albacete se oye cantar*. La segunda tipología, sin embargo, emplea voz humana acompañada por piano, y es este instrumento el que recrea los adornos, arpegios y disonancias que los instrumentos de la rondalla manchega hacen para este tipo de música popular, como se manifiesta en las *Cuatro melodías del folklore manchego*.

Todos estos aspectos nacionalistas y regionalistas que aparecen en las composiciones de Carmen Ibáñez se pueden completar con los rasgos estilísticos reflejados en las interpretaciones de la propia autora. Gracias a las grabaciones conservadas de las obras compuestas por Carmen Ibáñez, se ha ampliado el modo de ver acerca del carácter y la agógica que perseguían sus partituras y, también, nos informan sobre su particular sentimiento interpretativo. En 1953, el toque de piano y la voz de Concepción Fernández-Cordero fueron grabados en un ciclo de nanas y canciones de cuna, donde se pueden observar matices musicales que se escapan a los escritos en las partituras, como en *Canción de cuna*, y también el estilo dado para tocar obras de compositores románticos, como Brahms y Schubert, y otros nacionalistas, como Manuel de Falla.[103] En ellas, es posible apreciar el gusto por la serenidad en las melodías "cantábiles", llenas de continuo sentimentalismo y rubatos. Estas tendencias románticas también se reflejan en los continuos contrastes de matices de intensidad que predominan sobre los reguladores. Carmen Ibáñez era amante de la fuerte sonoridad en los ámbitos extremos del piano, ya fuese en los puntos álgidos del tema musical o en las notas graves, que pronunciaba con el pedal. Por otro lado, en sus interpretaciones se percibe el gusto por alcanzar un "pianissimo" pleno, especialmente en melodías sentimentales y en

[103] Véase el apartado de grabaciones sonoras del apéndice documental.

los calderones, que prolongaba sustancialmente. También tuvo predilección por los contrastes entre los picados y los ligados, que ella conseguía a la perfección. Sin embargo, todos estos elementos musicales no eran exclusivos de la música instrumental sino que también se manifestaban en la vocal. Respecto a esta última, valoró la precisión en la afinación, la presencia del "vibrato" y la corrección musical.

Como conclusión al estilo musical de las composiciones de Carmen Ibáñez, se puede decir que contó con una formación académica ligada a las corrientes románticas y nacionalistas, transmitidas por sus profesores, y a las filosofías estéticas del momento. Se ha hablado de la línea sucesoria de Chopin en España, sumando la influencia de otros grandes pianistas románticos que Ibáñez adquirió de Tragó. También la tendencia nacionalista enseñada por este mismo maestro, y que fue heredada de Albéniz, y la que le aportaron a la pianista sus profesores de armonía y composición, ambos influidos por los manifiestos de Pedrell. No solo respiró el ambiente nacionalista a través de estos músicos, sino que también fueron importantes las directrices que Barbieri quiso imponer durante su dirección en el Conservatorio de Madrid. A estas corrientes, hay que sumar el colorido regionalista que Carmen Ibáñez quiso dar a algunas de sus obras, y que debió haber adoptado del murciano Pedro Muñoz Pedrera. Todas estas tendencias ideológicas fueron plasmadas en las publicaciones teóricas de la profesora albaceteña, y coinciden con los componentes intrínsecos de sus partituras y el carácter dado en sus interpretaciones grabadas. Sin embargo, el principal elemento que diferenció a la compositora de sus profesores, fue el hecho de que ella sintetizó todos estos elementos con rasgos del flamenco y con otros procedentes de fuera de nuestras fronteras. En efecto, consiguió aunar la estética tradicional y culta española junto a otros aspectos característicos del fox-trot, el neoclasicismo y algunas particularidades sonoras posrománticas e impresionistas. No obstante, todos estos rasgos compositivos seguían siendo considerados como tradicionales o no avanzados respecto a las tendencias vanguardistas del momento. Ciertamente, la mayoría de sus creaciones coincidieron cronológicamente con las críticas que Adolfo Salazar llevó a cabo en el periódico *El Sol* entre 1918 y 1936, acerca de la falta de innovación compositiva. Sin embargo, aunque Ibáñez utilizó en algunas de sus obras modulaciones y sonoridades extrañas, de corte posromántico, no sintió ninguna atracción por la música atonal que se comenzaba a experimentar durante la primera mitad del siglo XX. Aunque muchas de sus obras

fueron realizadas para evasión personal, también quiso que estas encontrasen salida en el mercado, por lo que fue cuidadosa en el proceso compositivo, especialmente considerando las dificultades que estas iniciativas tenían para las mujeres. Tampoco tuvo ningún modelo musical a seguir de algún compositor que se hubiese formado fuera de España, especialmente porque en Albacete no se dio ningún caso. Todos estos factores la definieron como una persona de estética individualista y que resulta complicado encuadrar dentro de una escuela o generación musical característica del siglo XX. En este sentido, Emilio Casares en su estudio sobre la música española desde inicios del siglo XX hasta 1939, consideró que era realmente difícil establecer un estilo uniforme para la composición que se hizo en este país durante este intervalo de tiempo, debido a la multiplicidad de modelos compositivos existentes. [104] Por este motivo, se ha tenido que estudiar a fondo las particularidades compositivas y cronológicas de Carmen Ibáñez. Efectivamente, dentro de la oposición existente entre lo tradicional y europeo, su estilo aparecería ligado al primero heredero de la estética de la Generación del 98, al resultar más academicista, nacionalista y poco vanguardista. Sin embargo, no puede adscribirse a ella, debido a que la fecha de su nacimiento la aproxima a la Generación del 27.[105] Ya se dijo que ella criticó al grupo de músicos por su exceso de innovación, y porque fueron víctimas de las influencias extranjeras. Músicos como Jesús Guridi, Julio Gómez, Oscar Esplá, Rogelio del Villar, Facundo de la Viña, Francisco Cales Pina, Bartolomé Pérez Casas y otros, compartirían con Carmen Ibáñez el hecho de pertenecer a una misma escuela intermedia entre la del 98 y del 27, en la que primaba la música nacional que realizaba desde décadas anteriores, y que ella ensalzó en los comentarios que introdujo dentro de su obra *Músicos españoles del siglo XIX*. Estos compositores no sintieron la necesidad de ponerse en contacto con las tendencias musicales lejanas a la española, como las francesas o alemanas. Incluso, músicos como Julio Gómez pensaban que las armonías consonantes también podían concebirse como modernas, aspecto que fue compartido dentro de la estética creativa de la compositora.[106] Dentro de este grupo, Carmen Ibáñez sería prácticamente la única mujer, si no tenemos en cuenta casos como

[104] Cfr. CASARES RODICIO, Emilio: "La música española hasta 1939 o la restauración musical", en *Actas del Congreso Internacional «España en la música de Occidente»*. Op. Cit. Pág. 304.

[105] Vid. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: "Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX", *Revista de musicología*. Vol. 16. Nº1. 1993. Págs. 640-657. También, vid. FRANCO, Enrique: "Generaciones musicales españolas", en *Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca (1915/1939)*. Madrid: INAEM. 1986. Págs. 35-37.

[106] Vid. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: *Julio Gómez: una época de la música española*. Madrid. ICCMU. 1999.

el de María de Pablos Cerezo o María Teresa Prieto, que aunque hicieron música de corte nacionalista y regionalista se marcharon al extranjero.[107] También perteneció a la misma generación que otros directores de coro que ya se citaron, y de músicos que recibieron clases en Madrid con Tragó, como son los casos representativos de Manuel de Falla y Joaquín Turina, pero a pesar de que Ibáñez tuvo en común con estos el paso por diferentes etapas musicales y la movilidad geográfica, no salió de España y no fue más allá en las innovaciones efectuadas en la creación musical.[108] Por tanto, podemos encuadrar a Carmen Ibáñez en el llamado "nacionalismo decadente", conocido así porque su estilo musical estaba considerado como tradicional dentro de las innovaciones musicales de su tiempo, aunque seguía siendo cultivado por personas fieles a la música genuinamente española que se resistían a supeditarse a las influencias vanguardistas que procedían del exterior. No obstante, y como ya se ha dicho, a pesar del pensamiento conservador de la pianista, sus composiciones revelan tendencias que se aproximan hacia el vanguardismo, pero sin llegar a asentarse definitivamente en esta estética musical. Precisamente, este tipo de música nacionalista decadente fue el que sintetizó perfectamente con el llamado "nacionalismo casticista" que se dio en la posguerra, basado igualmente en la música popular, aunque esta vez con una intención ideológica y que iba dirigido al pueblo, como sucedió con las últimas composiciones de Carmen Ibáñez.

[107] MARCO, Tomás: *Historia de la música española. Siglo XX*. Vol. 6. Madrid: Alianza música. 1998. Págs. 70-74. También, Cfr. PALACIOS, María: "Música y género en la España de principios del siglo XX (desde 1900 hasta la posguerra y el exilio)", en *Compositoras españolas…* Op. Cit. Págs. 85-86.

[108] Otros discípulos de Tragó y que también fueron contemporáneos a Carmen Ibáñez son: Vicente Zurrón (1871-1915), Julia Parodi (1887-1973), Enrique Aroca Aguado (1896-1966), Javier Alfonso (1904-1988) y José Muñoz Molleda (1905-1988), entre otros. Cfr. SÁNCHEZ MARTÍNEZ, María Almudena: "El pianista y compositor español José Tragó y Arana (1856-1934)." *Revista de Musicología*. Op. Cit. 2005. Págs. 1597-1612.

6. TRAS EL RASTRO DE LA MÚSICA POPULAR DE ALBACETE

6.1. LOS CANCIONEROS DE LA PROVINCIA DE ALBACETE

El interés por la música popular fue un rasgo que caracterizó a los nacionalismos del siglo XIX, especialmente en Europa. Esta corriente estético-artística fue muy importante en España, país que presumía de contar con una enorme variedad musical autóctona para utilizarla en sus composiciones. Esta fiebre por encontrar melodías populares produjo algunos cancioneros, y estos fueron adquiriendo cada vez más importancia, como referente compositivo y por su interés musicológico. Los cancioneros del siglo XX tomaron como modelo a seguir los trabajos de Felipe Pedrell, José Inzenga, Eduardo Ocón y Eduardo Martínez Torner, entre otros. El Estado, consciente de la importancia que podía tener su patrimonio musical, promovió su difusión. Pero, a pesar del extraordinario número de publicaciones que se produjo, casi todos tuvieron en común los pocos o nulos comentarios realizados sobre las partituras, donde lo importante era mostrar gráficamente los ejemplos musicales. En parte, esto se debía a que la musicología española universitaria era prácticamente inexistente y los conservatorios todavía no tenían la intención de formar críticos musicales ni métodos de investigación musical en el medio rural. De esta forma, la mayoría de las personas que vivieron entre los últimos años del Romanticismo y los de principios del siglo XX, y que manifestaron interés por la recopilación de la música popular, realizaron sus indagaciones de manera autodidacta. Generalmente, eran pianistas u organistas, y solo les interesó anotar melodías rurales y armonizarlas, con el fin de que se interpretasen en los salones o se utilizasen en composiciones posteriores. Este fue el caso del compositor murciano Julián Calvo García (1835-1898), que se interesó profundamente por la recolección de los cantos típicos de la huerta murciana desde 1855, cuyo resultado fue la publicación de *Alegrías y Tristezas de Murcia*, en 1877. Un alumno suyo, Pedro Muñoz Pedrera, quiso emplear las melodías populares murcianas recopiladas en sus composiciones. Ya hablamos sobre este al citarlo como profesor de piano de Carmen

Ibáñez durante su etapa de aprendizaje, y los ejemplos de composiciones que realizó con tintes regionalistas. También dijimos que se formó con esta corriente musical, que era la que reinaba en España en aquel momento. Carmen Ibáñez nunca quiso abandonar este estilo, y la prueba la tenemos en la admiración que continuamente mostró en sus publicaciones hacia la obra de Felipe Pedrell. Pero, no solamente estuvo en contacto con las corrientes regionalistas y nacionalistas durante su estancia en la academia de música de Murcia y en el Conservatorio de Madrid, sino que previamente ella misma pudo escuchar melodías populares durante su niñez. En el extenso término municipal de Mula sonaba música tradicional en todos sus extremos y en diferentes momentos del año.[1] El historiador Acero y Abad comentó la existencia en el núcleo urbano muleño de ciertos bailes, como parrandas y malagueñas, que se interpretaban por las gentes en diferentes momentos del día. Este autor también describió al "coro de las rondas", actualmente conocidos como "auroros", cuya agrupación musical "saluda a la naciente aurora."[2] Julián Calvo elogió a Acero y Abad al incluir en su libro de historia local la partitura de una pieza muy representativa del lugar, y "servir al arte musical en la provincia de Murcia". Este tipo de parranda, llamada *Las Torrás,* y arreglada para piano, estaba acompañada por unos escasos comentarios, que como hemos dicho eran los empleados en la época. Calvo hizo un análisis de estos ejemplos musicales, interpretados por bandurrias, y alguna guitarra, y las consideraba como autóctonas al mostrar diferencias con las *Seguidillas murcianas de jo y ja*.[3] Carmen Ibáñez no solo escucharía los cantos populares sino que pudo haber leído esta bibliografía local. Precisamente, el conocimiento de este tipo de música se manifestó en su primera actuación con el Orfeón escolar de Albacete, en 1926, donde incluyó *Las Torrás* como ejemplo de música tradicional murciana, aunque no presentó las "torrás muleñas" sino la versión murciana, de José Inzenga, que era más conocida, gracias a la difusión que este hizo en su cancionero.[4] Además, no solo se reflejaron sus conocimientos y curiosidades sobre la música popular en los arreglos musicales que hizo de la música folclórica existente en

[1] Sobre las festividades, costumbres y música tradicional que existieron en Mula a principios del siglo XX, vid. TORRENTE RODRÍGUEZ, Alonso (ed.): *La magia de Cajitán.* Granada: Copargraf. S.C.A. 2007. Págs. 26-27. También, vid. GONZÁLEZ CASTAÑO, Juan: *Síntesis de historia de la ciudad de Mula.* Op. Cit. Págs. 85-90.

[2] Cfr. ACERO Y ABAD, Nicolás: *Historia de la M, N Y L. Villa de Mula.* Murcia: Imprenta Albadalejo. 1886. Págs. 54 a 58.

[3] Ibídem. Págs. XXIII a XXIV.

[4] Cfr. INZENGA CASTELLANOS, José: *Cantos y Bailes Populares de España.* Op. Cit. Pág. 25.

los diferentes cancioneros de la época sino que llegó a realizar sus propias composiciones pianísticas inspirándose en los cantos y bailes populares de Mula y Murcia, como aparecen en su obra *Recuerdos de mi tierra*.[5] Por otro lado, ya comentamos que**,** como profesora de la Escuela Normal de Albacete**,** veló por seguir formándose en todos los campos musicales, como era la pedagogía y la música popular española. Por este motivo, estuvo al tanto de todos los artículos que sobre estas temáticas aparecían en la *Revista de Escuelas Normales*, la *Revista Musical Hispano-Americana* y *Folklore y Costumbres de España*, como ya citamos en el apartado del "Orfeón y coral normalista de Albacete". También, tuvieron que llegar a sus manos, o a la biblioteca de la Escuela Normal, obras específicas sobre esta temática como el *Cancionero musical español,* realizado en 1922 por Pedrell, o la *Música Popular Española*, hecha por Eduardo López-Chavarri, en 1927.[6]

Cuando Carmen Ibáñez llegó a Albacete encontró que las referencias musicales en cancioneros eran prácticamente inexistentes, y estaba ante un terreno nuevo y sin explotar. Efectivamente, la situación geográfica y política de esta provincia no definía con exactitud si la música popular de este lugar se debía incluir en los cancioneros murcianos, ya que dependía de esta región, o dentro de Castilla-La Nueva, debido a que algunas comarcas albaceteñas tenían en común muchos aspectos culturales con La Mancha, como era la música. Igualmente, se hicieron cancioneros castellanos, aunque en estos casos la mayor parte de su contenido presentaba piezas de Castilla-La Vieja. [7]

Tampoco existía en la ciudad de Albacete una tradición de exhibir la música y bailes tradicionales, y que pudiesen ser analizados y transcritos por profesores de música. Hubo que esperar a la "Fiesta de la jota", que se organizó por primera vez en la Feria de Albacete de 1927 para asistir a una audición pública de estos cantos tradicionales.[8]

Este tipo de música popular fue un elemento de suma importancia para la Institución Libre de Enseñanza, y pretendió promoverla desde los colegios. También,

---

[5] Véase apartado de "Formas menores para piano".

[6] Ya se dijo que Carmen Ibáñez elogió la *Historia de la música* de López-Chavarri tras su lectura, por lo que también se pudo interesar en otros libros suyos.

[7] Uno de los cancioneros más representativos de la época en este periodo es el de MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Antonio: *Cantos españoles y suplemento de cantos populares portugueses*. Barcelona: Isart Durán editores. 1930. Aquí encontramos un ejemplo en el que la música popular de Albacete no tiene cabida en ninguna región. También, podemos citar algún cancionero en el que sus ejemplos musicales no hablan de Albacete como una provincia perteneciente a La Mancha o Murcia. Vid. MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: *Cancionero musical español*. Madrid: Instituto escuela. 1928.

[8] Cfr. *Programa de Feria y Fiestas de Albacete*. 1927. Caja de Programas N.º 1. (A.M.A.).

recordemos que los dirigentes del Ministerio de Educación de principios del siglo XX obligaron a las Escuelas Normales a que sus profesores utilizasen la canción popular como prácticas de sus alumnos, pero en estos lugares se seguían empleando piezas conocidas de importantes compositores y otras tomadas de cancioneros. Esto es lo que Carmen Ibáñez hizo en sus primeros años como docente, y debido a que aún no contaba con ejemplos publicados de melodías albaceteñas, comenzó sirviéndose de otras tradicionales, que se escuchaban en todo el país.

Desde 1917 comenzó a recoger los cantos que encontraba, como era el caso de *Elí-cocó*, que escuchó de un niño mendigo, y fue consciente de que este tipo de melodías eran importantes, y podían servir como recurso didáctico en sus clases. Además de estas cancioncillas del ámbito urbano de Albacete, las primeras obras que tomaría procedían de Fuensanta, donde tenía su segunda residencia, ya que no se podía trasladar a otras localidades para investigar otras piezas populares. Este interés por lo folclórico fue compartido por Emilio Ramírez, profesor que ocupó la plaza en la Escuela Normal de Maestros, anterior a Carmen Ibáñez, quien solicitó un traslado a Murcia para recopilar y enseñar el folklore murciano en la Escuela de Maestros de esta ciudad. Cuando Carmen Ibáñez lo relevó en su plaza, imitó las pretensiones de su antecesor y presentó un proyecto similar al de Ramírez en la Escuela de Maestros de Albacete, y argumentó que la canción popular debía ser prioritaria para la enseñanza de los alumnos. Por tanto, desde 1923 tuvo vía libre para indagar sobre este repertorio con una intención educativa, y se sintió como la única persona capacitada para recopilar la música popular, que todavía se hallaba intacta en esta provincia.[9] Este hecho coincidió con el fuerte éxodo rural que se estaba produciendo, principalmente hacia Albacete, por lo que los cantos tradicionales podían desparecer, debido a que sus intérpretes no las ejecutaban fuera de su contexto rural, y con el tiempo podían caer en el olvido. A esto, había que sumarle los cambios en el gusto musical de estos músicos, recién llegados a las ciudades, que optaron por ejecutar otras piezas de moda y externas como el vals, chotis, mazurcas, etc. Dichos aspectos empujaron a Carmen Ibáñez para encontrar nuevas piezas populares albaceteñas y que los albaceteños las escuchasen a través del

[9] En este momento, Emilio Ramírez Valiente, recogió en 1921 cuatro canciones murcianas. Posteriormente, las comentó y armonizó en su obra *Del Folklore Murciano,* obra que fue premiada por la Sección de Música de la Diputación de Murcia, en 1942.

Orfeón Escolar, la Coral Normalista y el Coro de la Escuela de Magisterio, y evitar que se olvidasen.

Tras la Guerra Civil, el nuevo gobierno se interesó por el folclore nacional porque suponía una manifestación artística que representaba la diversidad musical, y su conocimiento e interpretación suponía la unión de los españoles, aspecto que fue valorado incluso desde el extranjero. Por tanto, el Ministerio de Cultura quiso recopilar la música popular de la nación, como ya **se** ha señalado en apartados anteriores, ya que en ella se podía encontrar la esencia cultural del campesinado, que no había sido transformada por los mandos republicanos ni por las modas foráneas. También, comentamos que fue muy importante para el régimen del momento contar con nuevas asesoras para que pudiesen recopilar este repertorio musical y la indumentaria popular de toda la geografía nacional, y para ello se servían de un modelo de fichas donde se describían los nuevos hallazgos. Como ya sabemos, Carmen Ibáñez había empezado a recopilar estos cantos antes de la Guerra Civil para su uso docente y difusión a través de sus orfeones y corales, y este empeño contribuyó para que **se** la nombrase Asesora provincial de música de la Sección Femenina, y fue la encargada oficial para buscar estos cantos por toda la provincia de Albacete. Debido a que ella no tuvo la ventaja que tenían otras zonas españolas de contar con un cancionero de la zona, fue la responsable de empezar esta tarea, partiendo de cero.[10] Siempre que encontraba una música tradicional tenía que demostrar su autenticidad ante la Regiduría Provincial y la Central de Cultura. Para ello, Carmen Ibáñez tuvo la necesidad de argumentar bien su trabajo, mediante las fichas de catalogación que le dieron, e intentó que todas las observaciones que veía en ellas describiesen y complementasen las partituras que las acompañaban.

Como sabemos, el principal objetivo de la Sección Femenina desde su creación fue recopilar el máximo posible de canciones populares, reunirlas en un solo cancionero y fomentar la unidad nacional mediante la interpretación de estos cantos. En efecto, en 1943 se había recogido bastante material y se publicó en el *Cancionero de la Sección Femenina del Frente de Juventudes de FET y de la JONS*, reeditado posteriormente en *Mil canciones españolas.* En el preámbulo intervino Pilar Primo de Rivera para decir que "la Falange ha preferido la música mejor que ningún otro medio para unir nuestros espíritus, y de la música ha escogido la parte más asequible para todos: la canción."

[10] La obra más completa sobre la música popular española del momento, y que recogía repertorio manchego, procede de SCHINDLER, KURT: *Folk Music and Poetic of Spain and Portugal*. New York. Hispanic Institute. 1941.

También, deseaba que tanto catalanes, castellanos, vascos, andaluces, gallegos, y levantinos conociesen la música popular de sus regiones vecinas, y cantasen algunas de ellas al unísono, para conseguir la unidad nacional mediante este arte.[11] Un año después, el gobierno creó en 1944 una sección de folklore español, dentro el Instituto Español de Musicología (IEM), y que estaba dirigido por el musicólogo Higinio Anglés y bajo la supervisión del alemán Marius Schneider. Muchos de sus objetivos eran comunes a los de la Sección Femenina, ya que pretendían buscar la música histórica conservada en España, editar los "monumentos de la música española", crear una biblioteca especializada, organizar cursos y conferencias sobre musicología y crear una sección de folclore español que editara la canción popular de las diversas regiones. Este instituto, a través de su director, creo una Cátedra de Musicología en la Universidad de Barcelona, en 1947, para fomentar el estudio de esta disciplina y formar a posibles investigadores. Muchos de ellos ya habían escrito en la *Revista de dialectología y tradiciones populares* y en *Anuario musical*, y sus artículos impulsaron el interés por la música española. Otra aspiración del IEM y sus colaboradores fue realizar un cancionero popular español, y para ello se sirvieron de concursos, misiones y conferencias, desarrolladas entre 1944 **y** 1960. Para llevar a cabo este trabajo los investigadores de este organismo contaron con algunas mujeres, procedentes de la Sección Femenina, y en sus indagaciones utilizaron las mismas fichas de recopilación musical que ya citamos anteriormente.[12] El principal investigador de la región manchega fue Pedro Echevarría, quien se interesó por los aspectos folklóricos raciales, históricos y musicales, bajo el lema de la "Ruta del Quijote", cuya investigación comenzó en 1937 y le proporcionó un premio del CSIC nueve años después. Para ello, declaró que trabajó "más de 14 horas diarias**,** consistente en entrevistar a pastores, gañanes, mayorales, campesinos y, especialmente, con gente vieja, tanto hombres como mujeres, que recuerdan las tonadas y cantigas de sus antepasados". Este quiso proseguir con sus indagaciones musicales para realizar una

[11] VV.AA.: *Cancionero de la Sección Femenina del Frente de Juventudes de FET y de la JONS.* Madrid: Departamento de publicaciones de la Delegación Nacional del Frente de Juventudes. 1943. Págs. 5-7. También, VV.AA.: *Mil canciones españolas.* Madrid: Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S. 1966.

[12] Cfr. GONZÁLEZ VALLE, José V. "Pasado y presente del Instituto Español de Musicología (hoy unidad estructural de investigación-musicología) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (1943-1993)". *Anuario Musical.* N.º 48. 1993. Págs. 1-8. La Sección Femenina también participó paralelamente en la investigación musical del IEM, y contó con la colaboración del profesor García Matos. Sin embargo, en ninguna de éstas se recogía música albacetense.

obra más completa, pero su sueldo como director de la banda de música de Tomelloso no le permitía costearse los posibles gastos. Por este motivo, en mayo de 1947 pidió una subvención a la Diputación de Albacete, porque el dinero que los ayuntamientos de La Solana, Alcázar de San Juan y otros de la provincia de Ciudad Real no eran suficientes para cubrir los posibles gastos. Esta solicitud fue aprobada, y fue beneficiado con la cantidad de quinientas pesetas.[13] Dos meses más tarde, quiso justificar a la corporación provincial el desembolso que pagó en los trasportes, estancias y la evolución de su trabajo, al enviarles la relación de veintiuna canciones populares, y les informó que "tanto esta provincia, como la de Ciudad Real, están totalmente sin explotar…" Tras cinco años de trabajo llegó a recoger más de dos mil quinientas obras para los estudios del CSIC y, de todas ellas, seleccionó las trescientas más representativas que, a su juicio, debían formar parte de su *Cancionero Musical Popular Manchego*, realizado en 1951. Por ejemplo, en esta publicación no incluyó diecinueve de las veintiuna obras que presentó a la Diputación de Albacete, y tampoco citó las recopilaciones realizadas en Barrax, Bienservida, Chinchilla de Montearagón y Bogarra.[14] Dicha edición fue elogiada por José Subirá en su prefacio, quien argumentó que hasta la fecha la región manchega se había quedado atrás en la publicación de su música popular, respecto a otras zonas de España.[15] No obstante, esta colección de música tradicional no hizo honor a su título, ya que toda Castilla-La Nueva poseía más de "ciento cuarenta pueblos", que supuestamente fueron recorridos por él con la intención de proceder a sus investigaciones, según informó en el prólogo de su libro.[16] Sin embargo, la mayoría de las piezas comentadas pertenecían a la provincia de Ciudad Real y el sur de Toledo, es decir, la antigua delimitación geográfica de "La Mancha". Esto se debe a la intención de Echevarría de publicar una obra con canciones próximas a la ruta establecida por Cervantes en *Don Quijote de La Mancha*, y era una continuación del trabajo que presentó en 1946 al CSIC. Por tanto, obvió las provincias de Madrid, Guadalajara y la mayoría de municipios de Toledo, Cuenca y Albacete. Sin embargo, y de forma curiosa, quiso incluir en su selección obras pertenecientes a la actual provincia de Jaén, por

[13] Cfr. Solicitud de Pedro Echevarría Bravo al Presidente de la Excma. Diputación de Albacete. 19-V-1947. *Sección de música*. (1874-1952). Sig. 14557. Documentación procedente del Archivo Histórico de Albacete con la signatura 34417. (ADPAB).

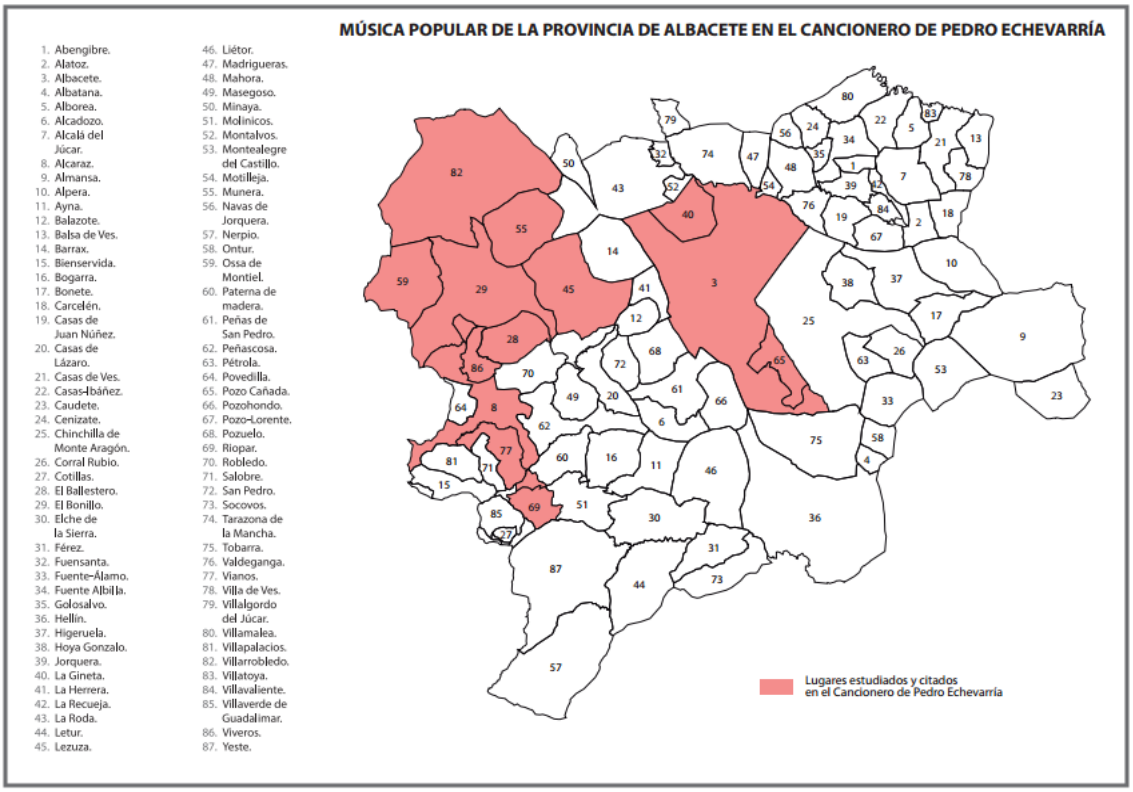
[14] Ibídem. 21-VII-1947. (ADPAB).

[15] Cfr. ECHEVARRÍA BRAVO, Pedro: *Cancionero Musical Popular Manchego*. Madrid: CSIC. 1951. Págs. 9-17.

[16] Ibídem. Pág. 27.

considerarlas propias de La Mancha. En la descripción de cada uno de los géneros y apartados usó un lenguaje muy poético, y aprovechó para insertar en todo momento a los literatos, pintores y otros artistas universales que ha dado esta tierra, con la finalidad de proyectar al lector la antigüedad y relevancia de su obra. Durante quince años se entrevistó con trescientos informantes, la mayoría de ellos eran campesinos, con la excepción de algunos entendidos en música, como sacristanes-organistas y directores de bandas municipales. De todos ellos, solamente diecinueve personas pertenecían a las doce localidades de la provincia de Albacete que investigó. El municipio de esta zona que más repitió en su investigación fue la Ossa de Montiel, localidad cercana a la provincia de Ciudad Real, y era el único pueblo albaceteño que citó en la introducción de su *cancionero*, si lo comparamos con otras poblaciones manchegas nombradas en el mismo lugar.[17]

GRÁFICO 1



Las acciones emprendidas por el IEM en la recopilación de música popular eran diferentes a las efectuadas por la Sección Femenina, y Carmen Ibáñez, al ser mujer, solo

[17] Las doce localidades albaceteñas recopiladas por Pedro Echevarría fueron: Albacete, Alcaraz, El Ballestero, El Bonillo, La Gineta, Lezuza, Munera, Ossa de Montiel, Riópar, Vianos, Villarrobledo y Viveros. Cfr. ECHEVARRÍA BRAVO, Pedro: *Cancionero…* Op. Cit. Pág. 50.

pudo hacer este trabajo desde esta última. Por todos los motivos comentados anteriormente, la profesora quiso hacer su propio cancionero de Albacete para su uso educativo, o como referencia musical en los concursos nacionales organizados por la Sección Femenina. Sabía que si conseguía que este recopilatorio fuese aprobado por las instituciones gubernamentales evitaría que estas partituras se presentasen continuamente en las correspondientes comisiones de evaluación, para su posible uso en la Escuela de Magisterio o en dichos concursos. Además, como Asesora e Instructora de la Sección Femenina, tenía la responsabilidad de velar porque los diferentes coros supiesen la verdadera procedencia de las músicas tradicionales y evitaría así posibles confusiones en el origen de los cantos. Por este motivo, la publicación en partituras de esta música popular y las alusiones a su verdadero lugar de interpretación, le facilitarían la tarea que se le encomendó.

Carmen Ibáñez, como persona creyente, pedía a Dios ayuda para que pudiese encontrar ejemplos de música tradicional de Albacete.[18] Si recordamos, su primer radio de acción fueron las inmediaciones de la ciudad de Albacete, donde aprendió de la gente callejera, sus alumnos e, incluso, su propio marido. Otro lugar donde comenzó a recoger piezas populares fue en Fuensanta, lugar donde tenía una casa de campo y donde impartió cursos de perfeccionamiento para maestros rurales, en 1933. Posiblemente, aquí tuvo la oportunidad para que estos le indicasen los lugares donde se interpretaban cantos populares, conocidos por ellos. Este tipo de información sobre el paradero de la música folclórica era un objetivo perseguido en las Misiones Pedagógicas y en las posteriores Cátedras Ambulantes, de las que Carmen Ibáñez fue partícipe. Según nos informó doña Ángela Domínguez la movilidad que les proporcionaba el "jeep" de la Sección Femenina las dejaba en estos pueblos o parajes, pero en algunas ocasiones no contaban con este medio de transporte y tuvieron que acceder a algunos lugares en burra y, posteriormente, esperaban a que alguien llegase a su hogar procedente de las labores del campo para pedirle que las llevase a la ciudad más próxima, y de ahí continuar su viaje hasta Albacete. Todo este recorrido lo hacían en un solo día, ya que nunca llegaron a pernoctar fuera de sus hogares, por lo que sólo contaban con unas pocas horas para hacer su trabajo. Esta valentía era poco común por parte de unas mujeres en la década de los años cuarenta del siglo XX, pero la finalidad estaba por encima de todo, ya que necesitaban material nuevo para presentarlo en los concursos nacionales que organizaba

[18] IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Cancionero*…Op. Cit. Prólogo. Pág. XIII.

la Sección Femenina y no contaban con subvenciones económicas para su estudio, como sí llegaron a disfrutar los investigadores del IEM.[19] Sin embargo, a pesar de que tuvieron la suerte de moverse en coche, los pueblos de la provincia seguían siendo numerosos. En muchos casos, la música popular de estos lugares, que no eran visitados por las Cátedras Ambulantes, era estudiada por otros entendidos en música, o por personas que habían hecho los cursos para recopilar este repertorio. Esta gente enviaba a Carmen Ibáñez sus investigaciones y ella, como Asesora Provincial, debía supervisarlas. Algunos de estos casos de supervisión los encontramos con una maestra en Barrax, con los sacristanes de Hellín y El Bonillo, o con las delegaciones locales de la Sección Femenina de Almansa, El Bonillo, Chinchilla de Montearagón o Mahora.

Según José María Sánchez Ibáñez, su madre "no dejaba pasar por su lado a nadie que cantase, algo de tipo popular, sin que recogiese, incluso en cualquier papel, que ella misma pautaba, las notas fundamentarles de aquella melodía, para analizarla y estudiar si era de Albacete, y archivarla para en su día montar un cancionero de Albacete." [20] En efecto, Carmen Ibáñez le llegó a decir a su hijo varias veces que cuando iba a recopilar la música popular siempre llevaba papel pautado y lápiz, pero si carecía en un momento determinado de este material recurría a un sobre como material, y sobre este "cinco rayas que se hacían pronto". También nos indicó que en la década de 1950 adquirió un magnetófono pero no le gustó el resultado sonoro de esta grabadora, y siguió recopilando, como siempre lo había hecho, con papel y lápiz. Esto se debía a que pensaba que este aparato era un "intermediario" entre los cantantes de los pueblos y ella, y a esto había que sumar la intimidación que sufrían los músicos durante la grabación. Por tanto, no quería que este "artilugio" distorsionase las verdaderas alturas melódicas y el sentido rítmico, debido a la confusión que podrían causar las interferencias de la cinta en la melodía y la velocidad del aparato en el sentido rítmico. Por tanto, siempre prefirió tomar notas de quien cantaba y no de lo que emitía esta grabadora.[21] Presumió de ser meticulosa y fiel a lo que recogía, y no quiso modificar

[19] Doña Ángela Domínguez González. Compañera de trabajo y amiga de Carmen Ibáñez. Entrevistada el 21 de febrero de 2011. (F.O.). También comentó otras anécdotas, como el día en que se estropeó el coche al anochecer, y tuvieron que parar a un camionero para que las llevara a Albacete.

[20] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Cancionero*… Op. Cit. Nota biográfica. S.N.

[21] Don José Mª Sánchez Ibáñez, hijo de Carmen. Entrevistado entre 1999 a 2005. (F.O.). En cuanto a la defensa y ventajas de las transcripciones en cancioneros frente a las grabaciones han sido compartidas por recientes etnomusicólogos. Cfr. MANZANO ALONSO, Miguel: "Aspecto metodológicos en la investigación etnomusicológica". *Revista de Musicología*. Vol. XX. Nº. 2. 1997. Págs. 994-995.

nada en su escritura musical, ya que en el momento de recoger la música de forma manuscrita no pudo improvisar algo nuevo. Tras pasar a limpio cada borrador respetó las tonalidades que encontraba, y no las transportó, y tampoco modificó las alteraciones accidentales, ya que procederían de escalas modales antiguas. Muchas veces le costó averiguar aspectos como el compás y los giros melódicos, por lo que en varias ocasiones tuvo que regresar al lugar para retomar algunos elementos olvidados o no tomados con corrección. Esto reflejaba su perseverancia de método y la intención de plasmar minuciosamente todo lo que escuchaba. Sin embargo, no siempre logró recopilar la pieza musical íntegramente, debido al olvido de alguna sección por parte de los trasmisores, quienes solo se acordaban del estribillo o partes más destacadas. [22]

Si tenemos en cuenta las pautas que dio el etnomusicólogo Bela Bartok para recopilar la música folclórica la compositora las cumplía casi todas. Este dijo, en 1935, que el recolector ideal debía dominar varias disciplinas, como la lingüística, historia y el folclore en general. También, debía comparar la música descubierta con la existente en otros lugares, y volver a tomar notas de diferentes fuentes e, incluso, volver a ellas pasado un tiempo. Todos estos aspectos se ajustaban a su formación y a su interés por adentrarse en los pueblos para descubrir todos sus aspectos culturales in situ.[23] Para ello, se entrevistó con personas diversas, sin tener en cuenta su rango social: ancianas, campesinos, cabreros, mendigos, sacristanes, paragüeros, etc. De las más de cincuenta personas con las que comenzó a trabajar, las mujeres fueron las que más información le proporcionaron. Este aspecto sorprendió a Matilde Olarte, quien nos indicó que las mujeres fueron las principales fuentes de transmisión de la música popular española en la primera mitad del siglo XX. Por este motivo, el alemán Kurt Schinder, durante su estancia en España, buscó a las mujeres para sus estudios de música popular en este país durante la década de 1920.[24] Por otro lado, Marie Aline Barrachina nos habla de la complejidad existente a partir de la Segunda República, en torno a las entrevistas realizadas a los informantes rurales, especialmente si eran mujeres, ya que estas solían

[22] Don José Mª Sánchez Ibáñez, hijo de Carmen. Entrevistado entre 1999 a 2005. (F.O.). La mayoría de las grabaciones que tomó desparecieron, excepto las que conservó la familia, y cuyos nombres se pueden ver en el apéndice documental. Respecto a los borradores que realizó, se conservan en el IEA.

[23] Cfr. BARTOK, Bela: *Escritos sobre música popular*. Quinta edición. México: Siglo veintiuno editores. 1997. Págs. 45-64.

[24] Cfr. OLARTE MARTÍNEZ, Matilde: "La mujer española de los años 20 como informante en los trabajos de campo pioneros españoles sobre el ciclo vital". *TRANS. Revista Transcultural de Música*. N.º 15. Barcelona: Sociedad de Etnomusicología. 2011. Págs. 1-31.

tener precaución en todos sus comentarios para no tener problemas con sus vecinos.[25] Efectivamente, Carmen Ibáñez se encontró con estos problemas y observó que la investigación no era tarea fácil, debido a la vergüenza y la desconfianza que presentaban las personas a las que les preguntaba acerca de sus conocimientos musicales. Por este motivo, muchos entrevistados no quisieron darle su nombre, o solo le aportaron el apodo, ya que seguía imperando el anonimato propio de la posguerra y el miedo a que sus nombres apareciesen publicados en el trabajo que ella estaba realizando. Por poner un ejemplo de este recelo, llegó a presenciar un caso en el que un hombre de Cañicosa (actual Cañada Juncosa) se escondió dentro de un horno. Para ella, fue fundamental convencer a estas gentes y adquirir la suficiente confianza para que le enseñasen la música y bailes que conocían. Además, muchos fueron reacios a proporcionarle estos cantos, especialmente si estos se debían interpretar fuera de las fechas en las que tradicionalmente se ejecutaban.[26] Otro de los problemas con los que se enfrentó fue el hecho de convencer a estos cantantes o músicos que algunas de las melodías que interpretaban no eran originales de ese pueblo, sino que procedían de otras regiones españolas, y habían sido importadas anteriormente por otros, como podrían ser los soldados y jornaleros que llegaron a sus pueblos por diversos motivos, y dejaron aquí su música.[27]

En todo el recorrido que hizo por la provincia no siempre tuvo la suerte de encontrar la música autóctona de cada municipio, o la persona que se la pudiese interpretar. Por otro lado, mucho del repertorio que se tocaba y cantaba en estos lugares era común al de otros pueblos, lo que justificaba la falta de investigaciones en algunos municipios, sin que ello significase la ausencia de cantos tradicionales. Un ejemplo lo encontramos en el *Villancico de la Ribera del Júcar*, que sería interpretado en toda La Manchuela, y ella no especificó cada uno de los pueblos que comprenden este territorio. Sobre este aspecto, realizó un borrador con un índice de los lugares donde había hecho un estudio de campo, y en muchos de ellos no encontró ninguna música popular, como

[25] Cfr. BARRACHINA, Marie: "La mujer en la historia de España". *Actas de las segundas jornadas de investigación interdisciplinaria*. Madrid: Servicio de publicaciones de la UAM. 1990. Pág. 227.

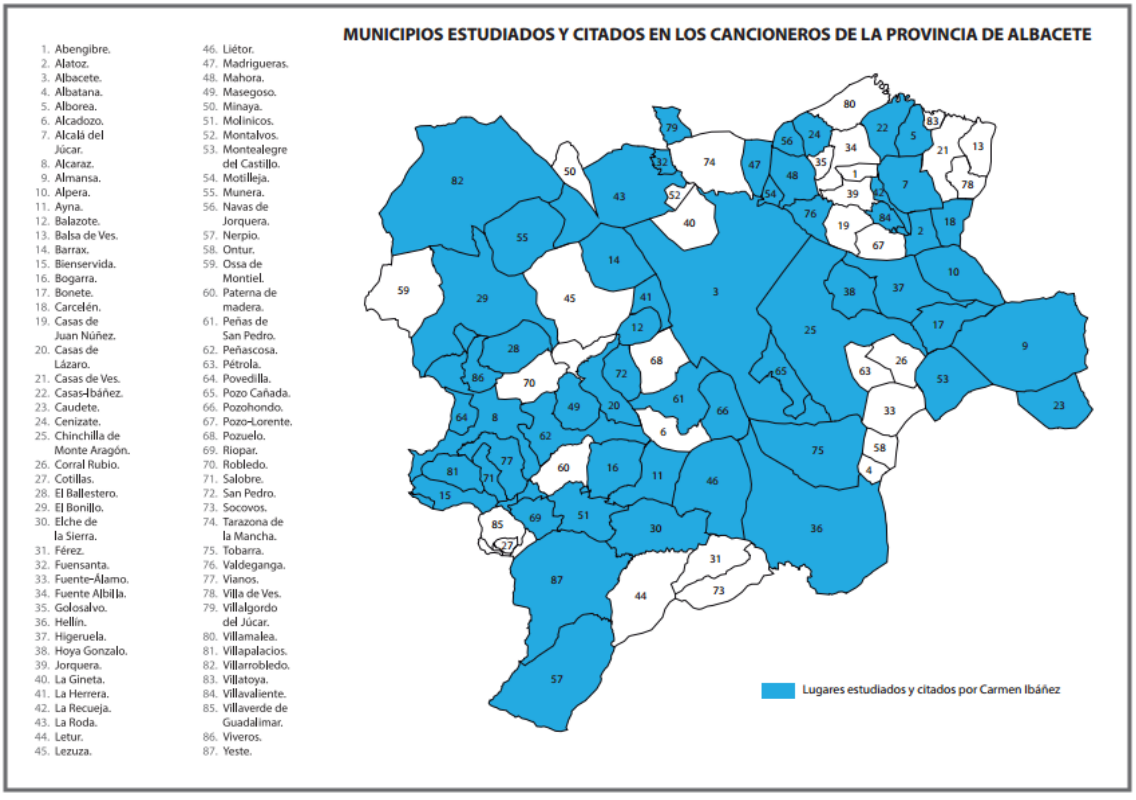
[26] Doña Ángela Domínguez González. Compañera de trabajo y amiga de Carmen Ibáñez. Entrevistada el 21 de febrero de 2011. (F.O.). Cfr. LIZARAZU DE MESA, Mª Asunción: "En torno al folklore musical y su utilización en el caso de las Misiones Pedagógicas y la Sección Femenina", *Anuario Musical*. Op. Cit. Págs. 211-234.

[27] Este aspecto es tratado profundamente en el Prólogo del *Cancionero de la Provincia de Albacete*. Op. Cit.

le ocurrió en Casas de Juan Núñez, Higueruela, La Herrera, La Nava (Pozohondo), La Recueja, Los Jartos y Los Pajares de Yeste. Como conclusión a los lugares por donde estuvo trabajando, podemos decir que su mayor laguna musical se encontraba en La Manchuela y en algunos municipios limítrofes con la provincia de Murcia.[28]

Carmen Ibáñez no solo se dedicó a tomar la música con sus respectivas coplas, sino que llegó a recoger otros versos populares sin música, como los de Navas de Jorquera y Hoya Gonzalo. Tampoco pasó por alto recopilar las oraciones, costumbres y sonoridades perdidas, como el uso de la dulzaina en Cenizate. Incluso, transcribió aquí las apariciones marianas comentadas por su marido, su cuñado Joaquín y la Asesora de la Sección Femenina de Almansa, como son, respectivamente, los casos de Nuestra Señora de los Remedios de Fuensanta, Nuestra Señora de la Estrella de Albacete y Nuestra Señora de Belén, de Almansa.[29]

GRÁFICO 2



[28] Carmen Ibáñez no incluyó en sus investigaciones poblaciones que todavía no se habían segregado de otros más grandes, como es el caso de Pozo Cañada. También quiso especificar la música procedente de algunas pedanías de la provincia, y las trató de forma diferenciada a otras que se hacían en el mismo término municipal, como es el caso de El Salobral, perteneciente a Albacete. Cfr. Borradores del segundo volumen del *Cancionero de la Provincia de Albacete*. Depósito. S.C. (IEA).

[29] Series XVIII y XIX de la versión original del *Cancionero de la Provincia de Albacete*. Depósito. S.C. (IEA).

En el apartado anterior, correspondiente a los Coros y Danzas de la Sección Femenina, comentamos que el Departamento de Música de esta organización había confeccionado una ficha con los puntos que las recolectoras debían rellenar y enviar a las Delegaciones Provinciales de Cultura, para juzgar su autenticidad. Los principales apartados eran el cronológico y el de observaciones, donde las investigadoras debían plasmar el supuesto origen de los cantos. Estos puntos eran importantes para las Regidurías Provinciales de Cultura, por lo que valoraba más la hipotética antigüedad que la obra en sí. Era muy normal que las mujeres que hacían trabajos de campo quisieran presumir de la longevidad de las piezas populares que encontraban en su demarcación correspondiente, para darle más importancia al folclore de su zona respecto al de otros puntos de la provincia o del país. Por este motivo, se enviaban a las regidurías provinciales y nacionales las fichas y partituras con la fecha del origen de estas melodías, que en muchos casos sobrepasaba su verdadera cronología. Algunas de las fichas hechas por Carmen Ibáñez se encontraban en esa situación, porque se equivocó en la temporización de estas melodías populares, al argumentar que su antigüedad se debía a que estaban construidas en base a escalas modales y por el uso que hacían los cantantes de los cuartos de tono. En efecto, estas particularidades le hicieron pensar que estas canciones tenían un origen anterior a la época barroca, e incluso algunas presentaban características propias de la primitiva música griega. Aunque es cierto que los cantos de la antigüedad clásica empleaban este tipo de escalas e intervalos, tan solo es una mera coincidencia con la forma de interpretar de los músicos albaceteños, y esta no tenía ninguna vinculación con la música grecorromana.[30]

Otro apartado que la recopiladora debía rellenar en las fichas era el correspondiente a las coreografías, pero este tema apenas fue desarrollado por ella. La excepción se encontraba en las piezas que clasificó como "danzas", por el carácter ritual de los movimientos corporales que acompañaban a la música. El resto de melodías que rescató también estaban acompañadas de bailes, pero esta vez la descripción de sus pasos estaba reservada a su compañera Ángela Domínguez.

[30] Josep Crivillé argumentó que los cromatismos y microintervalos de las melodías tradicionales españolas presentan reminiscencias orientales y árabes, pero no asegura que procedan de la antigua música griega. Cfr. CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep: *Historia de la música española. El folklore musical*. Vol. 7. Barcelona: Alianza. 2004. 3ª Ed. Pág. 318.

Una vez que Ibáñez había acabado todas las anotaciones establecidas en las fichas las tenía que enviar a la Delegación Nacional de la Sección Femenina, para que se pudiesen utilizar en los concursos nacionales de música popular. Estos informes de catalogación que acompañaban a las partituras con música popular, no tenían grandes dimensiones, y de todos los puntos que lo conformaban era el apartado de observaciones el más amplio para rellenar. Estas reducidas proporciones y comentarios fueron las mismas que utilizó para la descripción de la música que recogió y en la redacción del estudio sobre la canción popular en Albacete, lo que explicaría la brevedad de los comentarios de cada partitura.

Tras cuarenta y dos años de investigación finalizó su *Cancionero de la Provincia de Albacete,* el 20 de diciembre de 1952. En él describió minuciosamente todos los elementos del estudio etnomusicológico: lugares, nombres de los trasmisores, apodos, fechas, instrumentos empleados, elementos melódicos, etc.[31] Se concluyó un año después del *Cancionero Musical Popular Manchego* de Pedro Echevarría Bravo, aunque sabemos que la pianista comenzó antes estas andaduras. La prueba del trabajo que la investigadora ya tenía realizado se refleja en su composición *Por tierras de Albacete se oye cantar,* que como dijimos, empezó a hacer en 1946 sirviéndose de sus recopilaciones. Por otro lado, le ofreció su ayuda a Echevarría, al enviarle seis seguidillas que ella misma había trascrito anteriormente de la voz popular para que este pudiese completar su trabajo de investigación. Sin embargo, este detalle de buena voluntad que tuvo hacia el tomellosero le produjo al final una decepción tanto sobre la calidad del trabajo como sobre la calidad humana de este estudioso, ya que dos de estas piezas las incluyó Echevarría en la recolección de música popular ministerial llevadas a cabo por el CSIC. Este se atribuyó a sí mismo el carácter de investigador de estas partituras, mientras que Carmen Ibáñez era considerada como simple "informante", situándola al mismo nivel que estos intérpretes rurales.[32] La recopiladora consideró totalmente falso este comentario, que tenía un cierto aire de machismo y superioridad, ya que elle concebía como "informante" a las personas que enseñaban la música popular de su pueblo y no los que transcribían estos cantos tradicionales en partituras, como fue su caso. Todo esto indica que ambos recolectores estaban al tanto del trabajo de campo que estaba haciendo cada uno y, en un principio, no existió una verdadera rivalidad o

[31] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Cancionero*… Op. Cit. Prólogo de la Autora. Pág. XIII.

[32] Parte de sus partituras se encuentran en *Misiones recolectadoras de la Sección de Folklore del CSIC (1944 a 1960).* S.P.

carrera en la publicación de sus estudios. Sin embargo, Echevarría fue el primero en editarlo, y fue adquirido por la Diputación el 9 de mayo de 1952, con un coste de ciento cincuenta pesetas.[33] Posiblemente, la existencia en el mercado de un cancionero con piezas albaceteñas fue uno de los motivos por el que la musicóloga quiso que también su material musical fuese accesible al público y se usase en la Escuelas de Magisterio y el Conservatorio de Albacete.

Como ya sabemos, Carmen Ibáñez terminó en 1952 el primer volumen de su cancionero, y esperó a que la Diputación Provincial se lo pagase, pero no fue así. El segundo intento se efectuó el 29 de mayo de 1958, cuando envió una nueva solicitud a la misma institución, esta vez para publicar más material que antaño, reunido en dos volúmenes, sin embargo, no le llegaron a contestar.[34] Esto hecho le produjo mucha impotencia, porque vio que las autoridades no tuvieron en cuenta sus investigaciones y por los gastos económicos que supondría publicar un trabajo de campo hecho por una mujer, cuando ya existían dos cancioneros manchegos editados.[35] Como sabemos, este tipo de frustración no era nueva para ella, porque en el pasado tuvo que costearse la construcción del Rigo-Móvil y sus libros de pedagogía musical. Por tanto, en 1959 intentó publicar por su propia cuenta sus investigaciones sobre la música popular y tradiciones de Albacete, pero los presupuestos que le presentaron eran demasiado altos para sus posibilidades económicas, y no se lo pudo costear. Tuvieron que pasar varios años para que, en 1967, su *Cancionero de la Provincia de Albacete* fuese una realidad, pero solo se editó el primer volumen, correspondiente al que quince años antes le había entregado a la Diputación.[36] La edición está formada por una *Nota Biográfica* anónima (escrita por José María Sánchez Ibáñez), el *Prólogo de la Autora*, y seguido de otro *Prólogo*, redactado por el entonces Presidente de la Diputación don Antonio Gómez

[33] Cfr. *Libro de Actas de Comisiones. Educación, deporte y turismo*. Acta de 9-V-1952. Folio 23 r. Leg. 344. Nº. 7. (ADPAB).

[34] Ibídem. Acta de 29-V-1958. (ADPAB).

[35] Además de la obra de Echevarría, el folclorista Manuel García Matos hizo un pequeño estudio de la música manchega, pero no profundizó en la provincia de Albacete ni edito partituras de este lugar. Con seguridad este profesor conocería a Carmen Ibáñez, ya que en sus indagaciones contó con la ayuda de las diferentes Secciones Femeninas provinciales. En su investigación incluyó diez obras de la provincia de Albacete, donde solo una obra no estaba registrada por Carmen Ibáñez: la *Jota de Santa María de los Llanos de Albacete*. Vid. GARCÍA MATOS, Manuel: *Danzas populares de España. Castilla-La Mancha.* Vol. I. Madrid: Sección Femenina de F.ET. y de las J.O.N.S. 1957.

[36] Don José Mª Sánchez Ibáñez, hijo de Carmen. Entrevistado entre 1999 a 2005. (F.O.).

Picazo.[37] De las veinte series con las que contaba el original sólo se publicaron catorce, ya que los demás capítulos no hacían referencias a los aspectos musicales y, así, se podría ahorrar los costes. Todas estas series están divididas en dos partes. La primera parte está formada por partituras y sus correspondientes letras; la segunda la integran los comentarios y letras completas de cada una de las piezas de la primera parte, facilitando así su manejo. Como se puede observar, en su publicación Carmen Ibáñez no hizo un estudio monográfico de la seguidilla manchega de Albacete, que era la más característica, sino que mezcló este género popular con otros similares, como las canciones interpretadas por los niños en sus juegos, pregones callejeros, etc. Su cancionero finaliza con un apéndice titulado "Descripción detallada por prendas de trajes típicos de algunos pueblos de la provincia de Albacete". Efectivamente, aunque la vestimenta no sea un elemento musical lo incluyó al ser un aspecto folclórico, y porque en la época también se pensaba que la forma tradicional de vestir se estaba perdiendo por las nuevas modas. También, fue consciente de que muchos músicos empleaban una determinada ropa para algunas danzas albaceteñas, especialmente las que tenían un componente ritual. Por último, en aquel momento era imprescindible el uso del supuesto traje local o regional en las interpretaciones de los Coros y Danzas, por lo que se debían investigar para seleccionar las mejores prendas y usarlas en los espectáculos escénicos. Este estudio sobre las prendas tradicionales de los albaceteños no fue el primero que se hizo en La Mancha, ya que Nieves de Hoyos Sancho ya lo trató en un artículo que hizo cuatro años antes. Esta hizo una descripción de la ropa tradicional masculina y femenina de los principales partidos judiciales de la provincia de Albacete, aunque se centró en los de Albacete y El Bonillo, y desestimó los de Almansa, Casas Ibáñez y Hellín, por las supuestas influencias de las provincias aledañas.[38]Muchos de sus comentarios coincidían con los estudiados por Carmen Ibáñez, pero la murciana quiso ir más allá al detallar las prendas y peinados de las principales poblaciones albaceteñas, en vez de su delimitación comarcal, como realizó en Albacete, Alcaraz, Ayna, Bienservida, El Bonillo, Fuensanta, Hellín, Madrigueras, Motilleja, y Villalgordo del Júcar. El estudio de estos diez municipios era suficiente porque ella pensaba que el resto de pueblos tenían una forma de vestir similar. Cuando ella se interesó por la indumentaria tradicional sabía que los habitantes albaceteños guardaban esta ropa en viejos arcones, y

[37] El original de la "Nota biográfica" se ha encontrado en A.P.F.S.I.

[38] Cfr. DE HOYOS SANCHO, Nieves: "El traje regional de la Mancha". *Cuaderno de estudios manchegos*. Nº 2. Ciudad Real: Publicaciones del Instituto de Estudios Manchegos. 1948. Págs. 40-51.

aprovechaba los momentos de entrevista para preguntarles si le podían mostrar esas prendas. No obstante, llegó a encontrar a una mujer que vestía a la usanza en las faenas del Campo de Montalvos.[39]

Para la descripción del traje masculino detalló la fisonomía de las camisas, chaquetas, chalecos, fajas, alforjas, peales, abarcas, zapatos, calcetines, medias, pantalones, polainas y calzoncillos. En cuanto a la vestimenta de las mujeres nombró sus diferentes partes, como refajos, delantales, pañuelos, pantalones, enaguas, medias, chambras, faldas, jubones, mantelinas, corpiños, blusas, tiras, alhajas y ropa interior.[40] El nombramiento de esta última prenda en cualquier estudio de indumentaria era un aspecto un tanto arriesgado, ya que la mayoría de los libros que describen los trajes regionales españoles evitaban hablar de la ropa íntima femenina, por decoro y respeto hacia ellas. Esta temática fue tratada por Estrella Casero quien citó la bibliografía gallega como la única que superó el pudor de nombrar esta prenda femenina, pero vemos aquí que la investigadora albacetense se sumó a la iniciativa. [41]

Cuando Carmen Ibáñez finalizó su estudio quiso señalar en su "Prólogo" que la elaboración de su cancionero le supuso un gran esfuerzo, debido a "las dificultades de encontrar las canciones verdaderamente genéricas de una región". También confesó que los principales inconvenientes, a parte del olvido generalizado de la población, fueron las melodías procedentes de otras provincias. Como ya dijimos, ella advirtió a los informantes que éstas fueron "traídas por segadores, pastores trashumantes y, con más intensidad, los quintos", que se establecieron momentáneamente o definitivamente en Albacete. Estas obras se modificaron con el tiempo, de acuerdo a los gustos musicales y estilo del lugar, y por este motivo muchos ciudadanos las creyeron como propias de sus pueblos. Sin embargo, indicó que estos aspectos se agravaban aún más por otros dos fenómenos. El primero, criticado por ella, era que los inicios de la enseñanza del canto regional en las Escuelas Normales supusieron que las canciones procedentes de los diferentes cancioneros españoles se difundiesen con celeridad por toda la geografía española, al ser impartidos con la trashumancia de los maestros y maestras. Como

[39] Vid. Notas sin publicar del *Cancionero de la Provincia de Albacete*. Depósito. S.C. (IEA).

[40] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Cancionero…*Op. Cit. Págs. 215-224. Sobre la ropa tradicional se realizó un estudio posterior, y que tomó como base las investigaciones de Carmen. Vid. NAVARRO GÓMEZ, José Miguel: "Trajes folklóricos más representativos de la provincia de Albacete". *Zahora*. Nº. 6. Op. Cit. Págs. 44-53.

[41] SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis*: Crónica de la Sección Femenina…* Op. Cit. Págs. 65-66.

ejemplo, comentó que en Montealegre del Castillo le cantaron una canción gallega de "pandeiro" que, aparte de estar deformada, sus intérpretes aseguraban que era una música propia del lugar. El segundo quiso prevenir los peligros de las actuaciones de los Coros y Danzas de la Sección Femenina en campamentos y sobre los escenarios, ya que sus repertorios eran memorizados por los pobladores, como fue el canto de música tradicional castellano leonesa o asturiana por parte de algunos albaceteños. Con el tiempo, estos pobladores pensaban que la música que habían aprendido en estos lugares eran auténticas de su localidad. En este sentido, tomó las palabras de "Fernán Caballero" para reflejar lo que continuamente se estaba haciendo, al decir que "corremos deslumbrados tras la canción popular, como tras las mariposas y sucede como ellas, que el simple roce de nuestros dedos les hace perder el polvillo de sus alas y con ello, la vida".[42] Una muestra de esta fragilidad se encontraba en el uso de cuartos de tono en ciertos cantos populares albaceteños, y el constante movimiento geográfico o cambio de intérpretes suponía que fuese tocado con instrumentos afinados por semitonos, por lo que se perdía su autenticidad, verdadero carácter y se viciaba auditivamente. Igualmente, reprochó a muchos musicólogos de su época por transformar muchas canciones populares al adaptar las melodías modales a las tonalidades barrocas, o las transportaban a su antojo, como era el caso de los trabajos de Dámaso Ledesma.[43] Con estos razonamientos mostró que no pretendía trasformar nada sino recoger la música tal cual la escuchaba. Este aspecto era diferente a lo que hicieron muchas representantes de la Sección Femenina de la época, que tenían una formación y filosofía muy distintas a las de Carmen Ibáñez. Por estos motivos, uno de los fines que persiguió con la publicación del *Cancionero de la Provincia de Albacete* era poder discernir las verdaderas canciones y características de esta tierra manchega y "sacar lo genuino de la región, con sus defectos y barbarismos literarios, rítmicos y melódicos. También fue su intención encontrar, a través del análisis musical y ambiental, la antigüedad de las canciones y variaciones que se encontraban entre ellas.[44]

---

[42] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Cancionero*… Op. Cit. Prólogo. Pág. XII. "Fernán Caballero" es el pseudónimo de la hispano-suiza Cecilia Böhl de Faber y Larrea. Esta mujer tuvo que emplear un seudónimo para publicar sus obras. La más importante en cuanto a la música popular es *Pueblo andaluz. Sus tipos, sus costumbres, sus cantares. Redactado en verso y prosa por la señora Fernán Caballero…* Madrid: Imprenta Gaspar Editores. S.F.

[43] Cfr. LEDESMA, Dámaso: *Cancionero salmantino*. Madrid: Imprenta Alemana-Fuencarral, 137. 1907.

[44] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Cancionero*… Op. Cit. Págs. XI y XII.

Cuando hizo un acto de conciencia de las obras insertadas en su cancionero supo que muchas no tenían gran valor, por ser comunes a otros rincones de España, pero algunas de ellas las encontró originales y llenas de belleza, como algunos mayos, las seguidillas con introducción y las seguidillas serranas.

Otra de las confesiones que hizo en el prólogo era que esperaba presentar en el futuro un segundo volumen.[45] Estas palabras nos indican que era consciente de que no había llegado a todo el repertorio albaceteño, pero tampoco sabía el número de obras que le faltaba por encontrar y la importancia que podrían tener. Como ya se ha comentado anteriormente, Carmen Ibáñez finalizó su primer cancionero en 1952, y pudo apresurarse para que el material que tenía recopilado hasta el momento estuviese editado y se usase en el Conservatorio de Albacete. El miedo que pudo tener a que otras publicaciones sobre música popular de Albacete, como la recopilación musical de Echevarría se utilizasen en estos lugares explicaría el porqué de la fragmentación de su cancionero en dos volúmenes, durante esta fecha concreta. Para la confección del segundo tomo tardó solo un año, gracias a la ayuda que le aportó Antonio Granero Zaldívar. Este músico había dejado la batuta de la banda de Villarrobledo para ocupar el cargo de profesor de música en el Seminario y organista de la Catedral de Albacete, desde 1951. Sobre esa fecha el IEM le dio una beca de investigación para recopilar las canciones populares de la provincia de Albacete.[46] Sus principales indagaciones en esta provincia se centraron en las poblaciones de Balazote, El Salobre, Ossa de Montiel, Povedilla, Vianos y Viveros, y sus noventa y cuatro obras las reunió en *la Misión a la provincia de Albacete, organizada por la Sección de Folklore del Instituto Español de Musicología*, promovida por el CSIC.[47] Como ya sabemos, este organismo colaboró con la Sección Femenina, y Carmen Ibáñez no quiso negar la autoría de los hallazgos que

[45] Ibídem. Prólogo de la autora. Pág. XIII.

[46] Antonio Granero Zaldívar (Vara del Rey, 1920-Albacete, 2010). Con siete años pasó a formar parte de los "seises", en la Catedral de Toledo. Entre sus composiciones destacó su *Himno Militar*. Don Antonio Granero Moratalla, entrevistado el 22-I-2015. (F.O.). También, vid. REY, Emilio: "Castilla-La Mancha" en CASARES, Emilio/ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael/ LÓPEZ CALO, José (eds.): *Diccionario de la Música Española…* Op. Cit. Vol. 3. Madrid, Sociedad General de Autores. 2003. Pág. 341. JORDÁN MONTES, J. F y MOLINA GÓMEZ, J. A: *Recorridos por la Bibliografía Etnológica de la Provincia de Albacete. Documentos Bibliográficos*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel" de la Excelentísima Diputación de Albacete. 2000. Pág. 60.

[47] Posiblemente, realizó esta obra para la misión Nº. 27 de 1948, tal como se indica en http://musicatradicional.eu/es. Este estudio no se llegó a editar y no se sabe la fecha de su finalización. Los borradores desaparecieron de los fondos del CSIC, por lo que lo único que queda de él son las partituras manuscritas que hizo junto a Carmen Ibáñez para el segundo *Cancionero de la provincia de Albacete.*

hizo este compañero, ya que siempre constató los cantos que procedían de las recopilaciones de este, comportamiento que Echevarría no tuvo con ella. Fue en esta fecha cuando ambos ya habían terminado de recorrer todos los municipios de la provincia, y estudiaron la música popular que no había encontrado durante los trabajos de campo efectuados con anterioridad. Todo este trabajo de recopilación fue reflejado por Carmen Ibáñez en su hoja de servicios, de 1957, al indicar que había realizado un "estudio científico del canto regional y costumbrista de la provincia de Albacete en dos tomos".[48]

Antonio Granero Zaldívar, junto a su mujer. Fotografía de la década de 1950. (A.P.A.).

[48] Cfr. *Hoja de Servicios de Carmen Ibáñez Ibáñez*. 18-II-1957. Sig. (5)1.3. Caja 31. Leg. 18661. (AGA).

Si tomamos como referencia estas fechas de 1952 y 1953, solo existen cuatro publicaciones que contengan música manchega y que fuesen realizados con anterioridad a los confeccionados por Carmen Ibáñez y Pedro Echevarría pero, exceptuando el de José Cabañero, no conforman un estudio serio y completo al incluir en los mismos pocas melodías.[49] Tampoco abundan los estudios de investigación sobre el canto regional español hecho por mujeres anterior a estos años. Solamente encontramos los casos de Pilar García Diego, en Asturias; Sara Llorens de Sierra e Inmaculada Caballé, en Cataluña; Rosa Armiñana y Navarrete, en Castellón, y María Teresa Oller y Dolores Sendra, en Valencia. Sin embargo, todas estas investigadoras se centraron en algunas comarcas, pero no en un ámbito más extenso como el provincial, y muchas fueron el resultado de algunos artículos publicados en revistas. Supuestamente, la excepción durante este periodo de un libro que trate sobre la música popular en una provincia lo tendríamos en las referencias escritas del *Cancionero Popular de Cáceres*, realizado por Magdalena Mata, en 1932. Sin embargo, no se ha encontrado ningún ejemplar e, incluso, se ha llegado a cuestionar si de verdad llegó a existir. De toda la bibliografía sobre la música popular española solamente hemos hallado en el País Vasco una publicación anterior a la realizada por Carmen Ibáñez, lugar que presumía de tener más tradición en el estudio de la música folclórica y la edición de cancioneros para su uso en corales. Esta primicia procede de la mano de María Resurrección Azkue, autora del *Cancionero popular vasco*, y de *Euskaleriaren Yakitza. Literatura popular del país vasco*, realizados en 1925 y 1942, respectivamente. Por tanto, podemos decir que Carmen Ibáñez fue la segunda mujer en España que llegó a realizar una recopilación de música popular a nivel provincial y la primera afiliada de la Sección Femenina que concluyó este tipo de trabajo. [50]

[49] Cfr. CABAÑERO GARCÍA, José: *Rapsodia Manchega (Del folklore de Ciudad Real).* Madrid, Graficas Carrasco, 1951. Las demás obras sobre música popular anterior al *Cancionero* de Carmen Ibáñez se encuentra en REY GARCÍA, Emilio: *Bibliografía de Folklore Musical Español*. Madrid: Sociedad Española de Musicología. 1994. Págs. 104,140, 141 y 160.

[50] Cfr. REY GARCÍA, Emilio: *Bibliografía de Folklore Musical Español.* Madrid: Sociedad Española de Musicología. 1994. Págs. 79, 134, 156 y 190. También, vid. GARCÍA-MATOS ALONSO, Carmen: "Presencia de la mujer en la recogida de cancioneros folklóricos". *Revista de Folklore.* Vol. 24. N.º 278. 2004. Págs. 51-56.

GRÁFICO 3

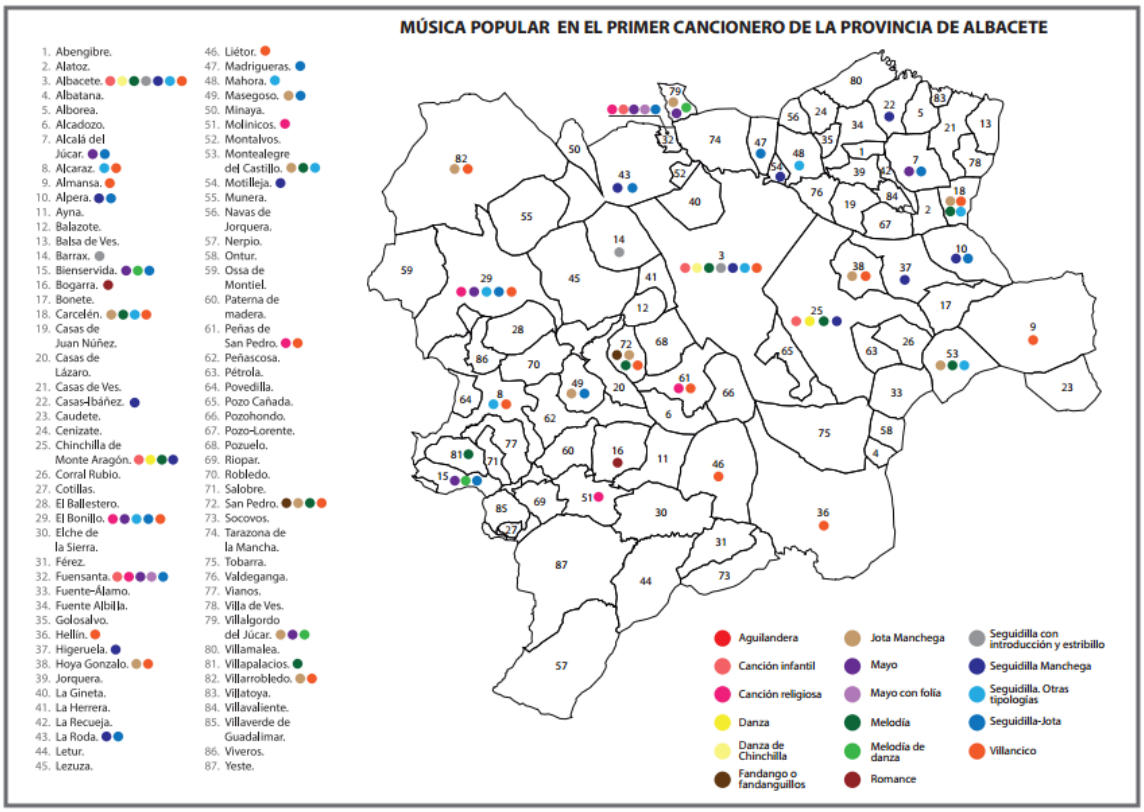
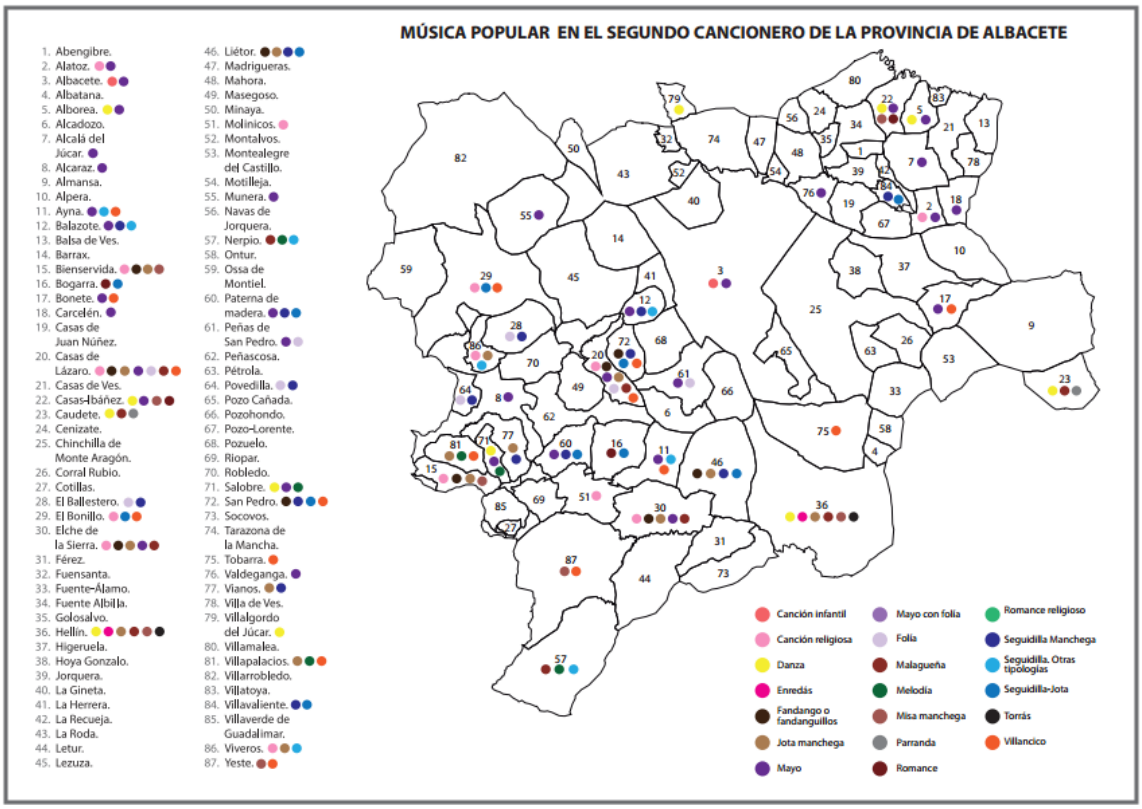


GRÁFICO 4



CUADRO 20

LUGARES ESTUDIADOS Y NOMBRE DE LOS INFORMANTES EN EL PRIMER VOLUMEN DEL *CANCIONERO DE LA PROVINCIA DE ALBACETE*

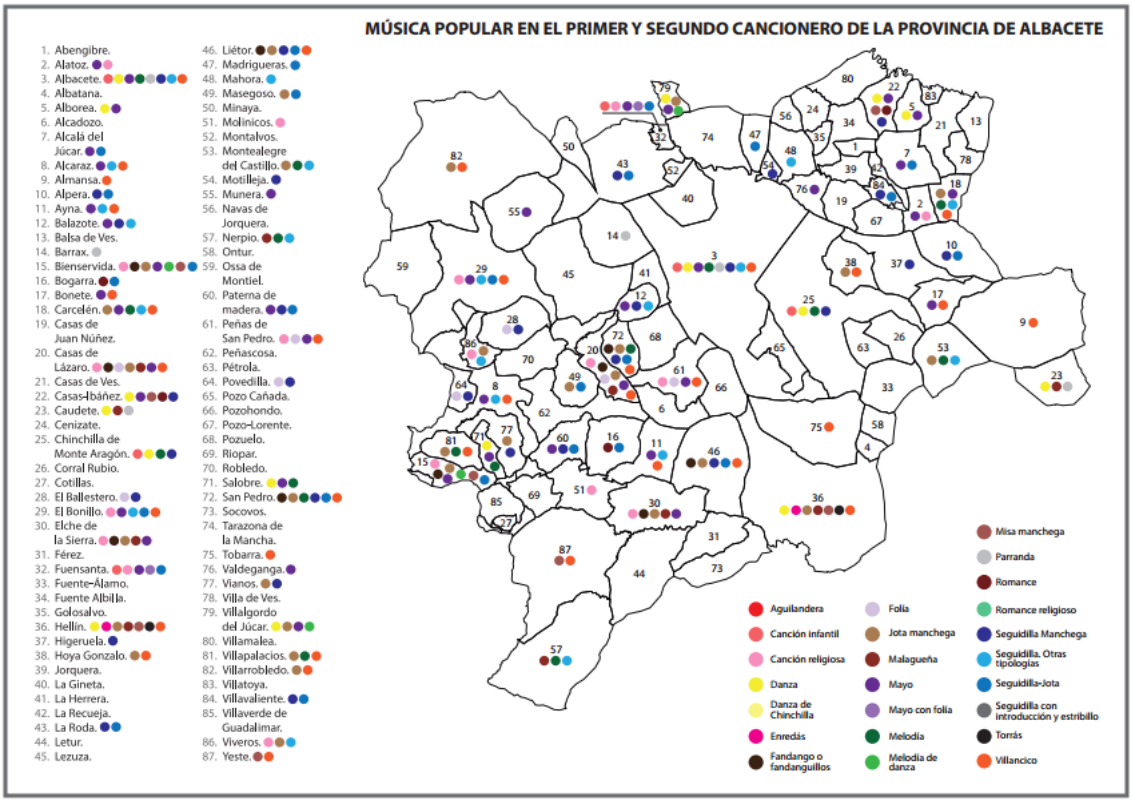
LUGAR	INFORMANTE
Albacete	Artuñedo
	Crisólogo Garrido
	José, "el Mancheño"
	Josefa Sotos
	Don Luís María Sánchez Jiménez
	Don Joaquín Sánchez Jiménez
	Don Victoriano López del Castillo
	Leonor Alonso
	Maruja Tabernero
	Un niño mendigo
	Un chaval del campo
Alpera	Grupo concursante
	"La Cazorra"
	María Victoria Iniesta
	Una niña que no quiso dar su nombre
Almansa	La Asesoría de Almansa de la S.F.
Barrax	Rosa Aparicio
Bienservida	Antonio Bricio
	Dámaso Garrido
Cañicosa	Unos campesinos que no dieron su nombre
	Unos labriegos que no dieron su nombre
Carcelén	Carmen Marín Martínez
	Teresa Martínez Guevara
Casas Ibáñez	Grupo concursante
Cenizate	No se indica
Chinchilla	Grupo concursante de Organizaciones Juveniles
	Manuel Sánchez
	Nicolás Núñez
El Bonillo	"El Tullido"
	Grupo concursante de la Sección Femenina
	Teodoro Mediano
El Carrasco (La Roda)	Celso Cuartero Palencia
	Pepe Jiménez
El Salobral (Albacete)	Josefa Ruescas
Fuensanta	Juana Parreño
	Labriegos que no dieron su nombre
Higueruela	Pepa Sotos
Hellín	El sacristán de Hellín
Hoya Gonzalo	Adela Moraga
Liétor	Isabel Fresno
La Roda	Hermano de Juan, "El Guarda".
Mahora	Grupo concursante de Organizaciones Juveniles
Masegoso	Antonia Martínez Cuerda
Montealegre del Castillo	Una niña que no quiso dar su nombre
Navas de Jorquera	No se indica
Peñas de San Pedro	Amparo González Molina
	Cándida Esparcia
	Maruja Sánchez
Sierra de Alcaraz	Joaquín Cortés, "el Tripa".
Villalgordo del Júcar	Asunción Risueño
	Luz Tolde
Villarrobledo	Caridad Marchante
Villapalacios	Antonio Bricio

CUADRO 21

LUGARES ESTUDIADOS Y NOMBRE DE LOS INFORMANTES EN EL SEGUNDO VOLUMEN DEL *CANCIONERO DE LA PROVINCIA DE ALBACETE*

LUGAR	INFORMANTE
Alatoz	No lo indica
Alborea	No lo indica
Alcaraz	Transcrita por Antonio Granero Zaldívar
	Ignacia Ortega
Alpera	El labriego Julián Tortosa Rubio
Ayna	Amparo Montero Yagüe
Balazote	Un labriego
Bienservida	Antonio Bricio
Bogarra	Una niña anónima
Bonete	Maravillas Martínez
Carcelén	Ifigenia Martínez Gil
Casas de Lázaro	Ignacia Ortega
	Un labriego
Caudete	Señores Bañón
Casas Ibáñez	No lo indica
Cordovilla (Tobarra)	No lo indica
El Ballestero	Transcrita por Antonio Granero Zaldívar
El Bonillo	Transcrita por Antonio Granero Zaldívar
Elche de la Sierra	Un grupo concursante de la S.F.
	"Un individuo que no dio su nombre"
El Cucharal (Casas de Lázaro)	No lo indica
El Sahuco (Las Peñas de San Pedro)	"Cinco garridas mozas que no dieron su nombre"
El Salobral (Albacete)	Una anciana que no le dio su nombre
El Salobre	Transcrita por Antonio Granero Zaldívar
Hellín	Ángela Domínguez
Isso (Hellín)	José Peinado
	Un labriego
La Graya (Yeste)	No lo indica
Liétor	Un labriego
Munera	Francisco Mondejar y transcrita por Antonio Granero Zaldívar
Nerpio	No lo indica
Peñarrubia (Elche de la Sierra)	La anciana María Sánchez
Peñascosa	Transcrita por Antonio Granero Zaldívar
Pinilla (Molinicos)	No lo indica
Povedilla	Transcrita por Antonio Granero Zaldívar
Riópar	Paula Navarro
	Encarnación Navarro
San Pedro	Un labriego
Sarguilla (Ayna)	Una muchacha que no dio su nombre
Valdeganga	No lo indica
Vianos	Transcrita por Antonio Granero Zaldívar
Villapalacios	Transcrita por Antonio Granero Zaldívar
Villavaliente	Una labriega
Viveros	Transcrita por Antonio Granero Zaldívar
Zulema (Alcalá del Júcar)	No lo indica

GRÁFICO 5



En el punto II de la "Nota Biográfica" del *Cancionero de la provincia de Albacete* indicó que a pesar de las múltiples manos por la que pasaron los manuscritos originales, con el fin de realizar las oportunas correcciones literarias, musicales, gráficas y de imprenta, no se varió el orden de las series que ella había establecido, y se siguió la secuenciación numérica que puso en cada una de las partituras. Según Francisco Pujol, la clasificación de la música popular puede resultarnos sencilla, pero es una tarea de envergadura ordenar cantos bajo una misma clasificación, ya que muchos pueden tener una doble naturaleza.[51] Hay que tener en cuenta que, como Asesora Provincial de Música, estaba obligada a numerar las partituras para realizar el correspondiente catálogo provincial, y este mismo orden le sirvió para la clasificación formal que previamente había decidido.

El resultado final del trabajo de recolección de música popular de Carmen Ibáñez se distribuía de la siguiente forma: un primer cancionero, de ciento catorce

[51] Cfr. PUJOL, Francisco: "Clasificación de los cancioneros populares". *Anuario Musical*. Vol. 1. 1946. Págs. 19-29.

obras, repartidas en ciento ocho partituras, y el segundo cancionero, que contiene ciento diez piezas, distribuidas en ciento tres partituras. En total, los dos cancioneros originales constan de más de doscientas veinticinco piezas populares. Todos estos ejemplos musicales los clasificó en quince series más un apéndice, los cuales no guardaban un orden lógico en sus diferentes secciones. Podría haber tenido una distribución más racional, simplemente si los hubiese ordenado por géneros. En la misma "Nota Biográfica" se comentó que pudo haber tenido una razón particular para establecer este orden.[52] En todo caso, esta clasificación tiene un sentido lógico ya que se seguiría esta alineación temática: música popular manchega (seguidillas, jotas y danzas); música religiosa (villancicos y mayos); otras melodías menores (melodías de danzas y de juego de niños). A continuación le seguiría una segunda parte que supondría un tipo de variación en el género y estilo de las series anteriores: música popular manchega con estructura establecida y con mezclas (seguidillas manchegas con introducción y estribillos, y seguidillas jotas); y otras melodías menores (varias melodías, pregones callejeros, canciones dedicadas a la Virgen y canciones romances). Por tanto, esta clasificación podría tener un sentido coherente con esta hipótesis, y si incluimos las canciones dedicadas a la Virgen dentro de las melodías menores. Si nos remitimos al mismo punto del cancionero, se especifica que posiblemente ella hubiese modificado este orden antes de morir.[53]

En la elaboración del segundo cancionero siguió el mismo orden de las series que en el primero, pero con algunas diferencias, ya que con posterioridad a 1952 encontró nuevo material musical, motivo por el cual pensamos que hubiese cambiado el nombre de las series del primer cancionero, si ella hubiese encontrado antes estas nuevas canciones. Por ejemplo, la serie cuarta de su primer volumen la llamó "Danzas de Chinchilla", porque todas las que encontró procedían de este lugar, mientras que la misma serie del segundo volumen las llamó "danzas", por la diversidad de este tipo de piezas que recogió por toda la provincia. Por otro lado, cuando hizo el segundo cancionero incluyó un apartado sobre fandangos, fandanguillos y malagueñas, que no aparecían en su primer estudio, porque en 1952 todavía no había rastreado todos los ejemplos de este tipo de piezas en la provincia de Albacete.

[52] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Cancionero de la Provincia de Albacete*. Op. Cit. Nota biográfica. Pág. XIII.
[53] Ibídem. Punto II. S.N.

CUADRO 22

CLASIFICACIÓN MUSICAL Y SERIES EN LOS CANCIONEROS DE LA PROVINCIA DE ALBACETE

SERIES	GÉNERO MUSICAL	
	PRIMER CANCIONERO	**SEGUNDO CANCIONERO**
1ª	Seguidillas manchegas	
2ª	Otras formas de seguidillas	
3ª	Jotas manchegas	
4ª	Danzas de Chinchilla	Danzas
5ª	Villancicos	
6ª	Mayos; mayos con folías y folías	
7ª	Melodías de danza	
8ª	Juegos de niños	
9ª	Seguidillas manchegas con introducción y estribillo	
10ª	Seguidillas-Jotas	
11ª	Varias melodías	
12ª	Pregones callejeros	
13ª	Canciones dedicadas a la Virgen	
14ª	Canciones romances	
15ª		Fandangos, fandanguillos y malagueñas
Apéndice	"Descripción por prendas de trajes típicos de algunos pueblos de la provincia de Albacete"	

Una vez investigados los datos aportados por los dos cancioneros podemos observar cuáles fueron las carencias del estudio realizado por Carmen Ibáñez, si lo comparamos con el que hizo Echevarría:

1. Cultivó todos los géneros, en mayor o menor número, pero le faltaron algunos como las canciones de cuna, epitalámicas, y otras religiosas, como cantos de pasión o saetas. Posiblemente, no incluyó estas últimas al no tener la certeza de que se interpretasen íntegramente en la provincia de Albacete o, también, por no considerarlas naturales de esta área geográfica, como es el caso de la saeta, que estaría más vinculada con la tradición musical andaluza. No obstante, ninguno de los dos presentó alguna partitura de estos géneros como música característica de este lugar.[54]

[54] Aunque pidió ayuda a Dios para encontrar estos cantos, no los encontró. Cfr. *Cancionero.*…Op. Cit. Prólogo de la autora. Pág. XIII.

2. No incluyó dos canciones infantiles, procedentes de Alcaraz y El Bonillo, ejemplos de esta temática publicados en el cancionero de Echevarría.[55]

3. Apenas aportó otros aspectos folclóricos como la fonética, refranes y vocablos lingüísticos. Además, aunque hizo algunas alusiones a términos propios de Albacete no profundizó en este sentido, y se limitó a lo musical, que era lo que más le interesó.

Por otro lado, esta autora ofreció algunos elementos musicológicos interesantes y de mayor calidad, que se diferenciaban de las aportaciones de este autor contemporáneo:

1. Los comentarios sobre cada tipología musical eran menos extensos que los de Echevarría, ya que primaba en este autor el uso de la poética sobre la descripción objetiva, como ya dijimos. Ella, en cambio, trató los aspectos más relevantes que debe saber el lector de forma resumida, con la excepción de algunos géneros, que comentó de forma más amplia que el citado autor, debido al interés que sentía hacia ellos, como era el caso de los mayos y folías.

2. Hizo un estudio analítico sobre los orígenes de la seguidilla, así como la conexión y evolución de los diferentes tipos de seguidillas albaceteñas. Al igual que Echevarría, cita a Cervantes para evidenciar la antigüedad de este género, pero ella buscó el germen de esta música en la comparativa que hizo de algunas de las piezas que rescató, más que en las fuentes literarias.

3. Realizó una catalogación y análisis minucioso de cada una de las partituras. Para ello, describió los lugares de interpretación, procedencia melódica, informantes y algunos rasgos musicales extraños que el lector debía conocer.

4. Incluyó aspectos extra-musicales y antropológicos como oraciones populares, costumbres musicales de los pobladores, apariciones de deidades, devociones locales, prácticas festivas y otras publicadas en su cancionero. También hizo descripciones de la ropa tradicional albaceteña, y se diferenció de los comentarios que sobre esta temática hizo Echevarría porque este sólo incluyó fotos costumbristas y nos las comentó.

5. Al igual que Echevarría, hizo una relación de los nombres de los transmisores de la música popular, pero ella precisó más en las fechas.

[55] Se trata de *El sacristán de Alcaraz* y *En la orilla de El Bonillo*. Cfr. ECHEVARRÍA BRAVO, Pedro: *Cancionero…* Op. Cit. Págs. 283 y 286.

6. Describió los instrumentos que intervenían en cada obra. Aunque en la mayoría de los casos se tocaba con la rondalla, citó las piezas y momentos en que se empleaba una instrumentación diferente.

7. Un elemento que no trató en profundidad fue la relación entre los grupos musicales asociados a cofradías o hermandades religiosas, como ocurría con los animeros o cuadrillas. Sin embargo, los citó e hizo una breve explicación de su funcionalidad, especialmente en la serie de danzas, y estos comentarios fueron más amplios que los realizados por Echevarría. [56]

8. Aunque Echevarría recopiló la música popular de algunos municipios de la provincia de Albacete no incluyó todos los cantos existentes en cada uno de ellos, sino solo algunos ejemplos, aspecto que sí hizo Carmen Ibáñez.[57]

Como conclusión a todos estos puntos podemos decir que de los dos cancioneros populares que se hicieron en la actual Castilla- La Mancha, el correspondiente a Carmen Ibáñez es el más completo de la provincia de Albacete, y aporta más rasgos analíticos, descriptivos y objetivos. También, podemos afirmar que el estudio folclórico realizado por esta profesora fue de los más amplios y completos que se hicieron para una provincia española. Su análisis etnomusicológico estuvo acorde con los modelos de la época, por la minuciosidad de observaciones que quiso registrar, como el toque instrumental, la sonoridad, uso de escalas características, la organización grupal, los informantes, etc. Posiblemente, ante la relevancia de datos que encontró decidió guardarlos para sintetizarlos en una obra propia, y no quiso que la totalidad de estas canciones fuesen a parar a un cancionero español donde no constase su autoría, como ocurrió con los editados por la Sección Femenina. Las únicas melodías que se escaparon de la edición que tenía prevista fueron las que usó en los arreglos musicales para los concursos nacionales de la Sección Femenina y algunas de sus composiciones, realizadas en la década de 1950, como es el caso de las *Cuatro melodías del folklore manchego* y las *Seguidillas manchegas de Chinchilla*.

---

[56] Para más información sobre este grupo de músicos vid. LUNA SAMPEIRO, Manuel: "A las ánimas Benditas: cofradías y grupos para el ritual festivo en la Provincia de Albacete", en *II congreso de Historia de Albacete.* Edad Contemporánea. Vol. 4 Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses. Diputación de Albacete. 2002. Págs. 193-198.

[57] Algunos investigadores consideraron como extraño que Echevarría no incluyese la famosa pieza "La Mancha manchega", muy conocida y cantada por todos los albaceteños. Cfr. MOLTÓ MORENO, Mª. Ángeles Y SARGET ROS, Mª Ángeles: "Canciones y juegos de la provincia de Albacete". *Zahora. Revista de tradiciones populares.* Nº. 24. 1993. Págs. 33-35.

6.2. ESTUDIO Y CLASIFICACIÓN DE LA MÚSICA POPULAR DE ALBACETE

6.2.1. SEGUIDILLAS MANCHEGAS

Carmen Ibáñez comenzó la clasificación del primer volumen del *Cancionero de la Provincia de Albacete* con las "Seguidillas Manchegas", ya que es el género musical más representativo de La Mancha y Albacete.[58] Francisco del Campo Aguilar compartió con ella que esta forma musical caracterizaba a la provincia, y por ello quiso entrevistarse con la investigadora musical para hacer un estudio cultural de la ciudad. Tras hacerle una serie de preguntas escribió en su libro que este baile de finales del siglo XVIII, o principios del XIX, era el auténtico y clásico de Albacete, por sus rasgos "floridos", es decir, por el uso de adornos melódicos y síncopas.[59] Ella también utilizó este adjetivo en su cancionero para describir las líneas melódicas y la forma de danzarlas, y estas, debido a su complejidad, las consideró "un tanto barrocas". A la vez, en este lugar realizó una descripción del baile, que se caracterizaba por algunos pasos coreográficos, conocidos como "el paseo", **"**el mata la araña" y, especialmente, el "parao", o parada precisa de los instrumentistas, momento en el que se examinaban las habilidades de los danzantes. El principal instrumento básico utilizado en este baile es la guitarra, pero también suelen ser acompañadas por laúdes, bandurrias y castañuelas. En cuanto a este último instrumento, aclara al lector que en Albacete se le conoce como "postizas". Las partituras de esta primera serie no contienen las entradas y los estribillos de la rondalla y puso en su lugar compases de espera. Esto lo hizo porque tuvo la dificultad de transcribir estas partes instrumentales solistas, debido a que sus ejecutantes tocaban a capricho y finalizaban tras la decisión de uno de ellos, con la intención de dar paso a los cantantes y bailarines. También, la mayoría de estas intervenciones eran

[58] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Cancionero…*Op. Cit. Pág. 8. Prólogo. Pág. XII. Sobre el origen, los aspectos literarios y coreográficos de la seguidilla manchega vid. CANTERO MUÑOZ, Rafael: *La seguidilla manchega. Origen y evolución.* Ciudad Real: Federación Castellano-Manchega de Asociaciones de Folklore. 2000.

[59] Cfr. DEL CAMPO AGUILAR, Francisco: *Albacete contemporáneo...* Op. Cit. Págs. 99.

similares, por lo que incluyó las tres posibles variaciones instrumentales, que se podían tocar en estos compases de espera iniciales o los situados entre las coplas[60]

Ejemplo de posibles acompañamientos instrumentales de las seguidillas manchegas, incluido en el *Cancionero de la Provincia de Albacete.* Op. Cit.1967. Pág. 8.

Carmen Ibáñez quiso aprovechar el comentario que hizo en una de las obras de esta sección, como más adelante se podrá leer, para mostrar su malestar cuando se le pidió que colaborase para formar parte de un "cancionero manchego." En efecto, a pesar de las cinco obras que envió a Pedro Echevarría Bravo, futuro autor de este libro, no llegó a citar o agradecer a la persona que había encontrado estos cantos populares.[61]

OBRAS INCLUIDAS EN EL PRIMER CANCIONERO DE LA PROVINCIA DE ALBACETE

- *Seguidillas manchegas de Casas Ibáñez* ("Para bailar manchegas ¡olé¡"). Ella pensó que esta obra no le correspondería estar en esta primera serie, por su estilo simple y seco, ya que tienen un toque de cierta antigüedad. Sin embargo, las incluyó en este

[60] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Cancionero…* Op. Cit. Pág. 8.

[61] Ibídem. Pág. 110. Las obras a las que se refería son las *Seguidilla del paraje de "Los Licenciados, de la Ribera del Júcar*, más otras cinco, las cuales tenían título y tonalidad diferente: *Seguidilla serrana de Alcaraz*; *Seguidilla de Casas Ibáñez*; *Seguidilla manchega de Chinchilla* y dos versiones de *Seguidillas Manchegas de Albacete*.

lugar por el estilo "florido y Barroco" de su coreografía. También, aseguró que existía una melodía muy parecida a esta en Hoya Gonzalo, con ligeras variantes, aunque no dejó constancia de ello en los cancioneros. La transcribió de un grupo concursante de Coros y Danzas, en 1940.

- *Seguidillas manchegas de Casas Ibáñez* ("A la puerta del cielo venden zapatos"). Además de ser una variante de la anterior, compartía con esta la sequedad y estilización de las seguidillas de la segunda serie. Igualmente, fue tomada del mismo grupo concursante que la primera seguidilla.

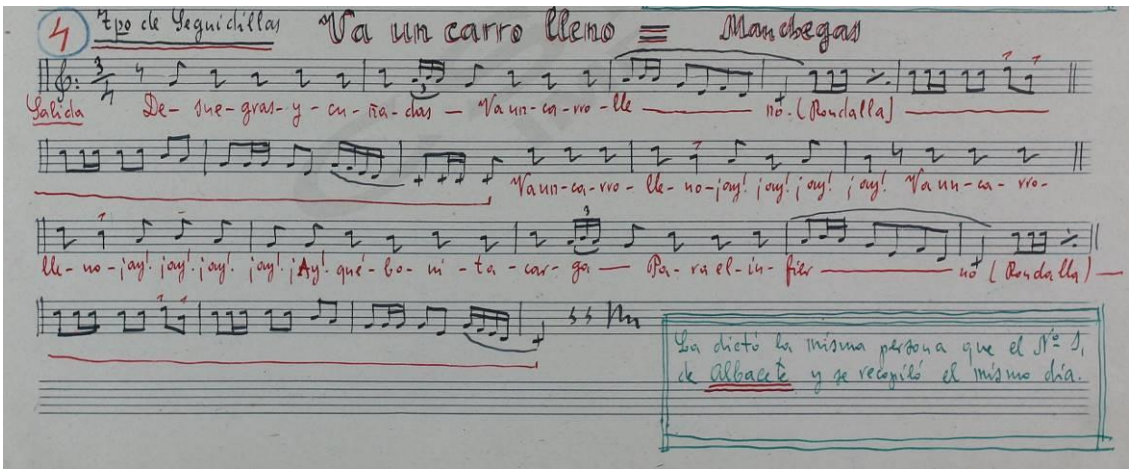
- *Seguidillas del paraje de "Los Licenciados", de la Ribera del Júcar* ("Para bailar manchegas"). La recogió de un lugar próximo a este río, llamada "Los Licenciados", perteneciente al término municipal de Motilleja. Fue una de las obras que eligió para ser interpretada en la "Concentración de Medina del Campo", de 1939. La singularidad de esta obra hizo que la nombrase en el prólogo de su cancionero.[62] Además, se trata de una de las piezas que citamos anteriormente, cuando Carmen Ibáñez dejó indicado en su publicación que Echevarría suplantó su verdadera autoría. Este investigador no la citó debido a que su versión tiene elementos diferentes respecto a los que le envió la recopiladora, ya que incluyó la parte instrumental de la rondalla y una tonalidad diferente. Ella la tomó de don Vitoriano López del Castillo.

- *Seguidillas manchegas de Albacete* ("Albacete está en el llano"). Tiene las mismas características musicales que la anterior, pero la consideró más antigua al emplear menos síncopas melódicas y porque la danza que la acompañaba era más austera. Aun así, Carmen Ibáñez quiso nombrarla en el prólogo de su cancionero por ser "una de las melodías más bellas, en su género, de esta región".[63] Esta melodía es similar a la conocida "Albacete está en llano", que Echevarría incluyó en su C*ancionero Musical Popular Manchego*, y ambas se diferenciaban en la tonalidad.[64] Fue trascrita de la voz del cabrero "José el Mancheño".

- *Seguidillas manchegas de Chinchilla* ("Para pescar un novio, se necesita"). La consideró sin gracia y agilidad, a pesar de sus floreos y síncopas, pero vio en ella mucha autenticidad. Musicalmente, el ámbito que emplea es reducido y da la sensación de ser una "melodía machacona". No obstante, la considera de absoluta autenticidad. Sobre

[62] Ibídem. Prólogo. Pág. XII.
[63] Ibídem.
[64] Cfr. ECHEVARRÍA, Pedro: *Cancionero*… Op. Cit. Pág. 197. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Cancionero*… Op. Cit. Pág. 4.

esta pieza comentó que la melodía era similar a otra que se cantaba en Albacete, pero con diferente letra: "De sueños y cuñadas va un carro". Ella la trascribió del grupo concursante de "Organizaciones Juveniles". Posteriormente, quiso que esta obra se interpretase en el concurso que organizaba el Instituto Español de Musicología del CSIC, y con esta finalidad se la mandó a Pedro Echevarría, el 2 de julio de 1949, aunque este incluyó las partes musicales de la rondalla que no tenía la versión de Chinchilla.[65]



Seguidilla manchega *Va un carro lleno*, escrita por Echevarría, tras las indicaciones de Carmen Ibáñez. 1949. (CSIC).

- *Seguidillas manchegas de La Roda* ("Qué quieres que te traiga que voy a Huete"). También se la conocía como *Seguidillas de Huete*.[66] Ella consideró que la melodía era más austera que las anteriores, aunque sus giros eran más estilizados. La recogió el 21 de marzo de 1950, de un cantador del lugar conocido como "el hermano de Juan el Guarda".

- *Seguidillas manchegas de Higueruela* ("Mi madre es la que cierne"). La sencillez de esta obra se refleja en la ausencia de adornos o floreos. Se la cantó Pepa Sotos.

- *Seguidillas manchegas de Alpera* ("Para bailar las manchegas, se necesita"). Ella vio en esta pieza la particularidad de que su melodía procedía de la escala mixolidia, y comentó que este sistema musical fue usado con anterioridad en la Antigua

[65] Vid. *Misiones recolectadoras…* Op. Cit. Disponible en http://musicatradicional.eu/es/home.
[66] Referencia encontrada en A.C.D.M.

Grecia, posiblemente para darle más importancia a esta obra. La transcribió de la voz de María Victoria Iniesta.

- *Seguidillas manchegas de Alpera* ("A La Mancha a por trigo se fue mi Pepe"). Se trata de una variante de la anterior y sobre la misma escala, pero se diferenciaba de la otra en el uso de floreos. En el momento que se entrevistó con el "tocaor" se la cantó cuatro veces, pero en cada una de ellas varió el ritmo de la primera frase, por lo que transcribió todas estas variaciones, aunque solo dejó escrito en el cancionero la más repetida. En cuanto al canto, se la trasmitió la anciana apodada "La Cazorra".

- *Seguidillas manchegas de Alpera* ("Cómo quieres que quiera lo que tú quieres"). También se conocía como *Seguidillas de la siega*. [67] Aunque emplea la misma denominación que la anterior no se trata de una variación, sino que musicalmente es diferente, y la partitura muestra abundancia de floreos y síncopas. La obtuvo del grupo concursante de la localidad, en 1941.

OBRAS INCLUIDAS EN EL SEGUNDO CANCIONERO DE LA PROVINCIA DE ALBACETE

- *Seguidilla manchega de Balazote* ("Estas son las manchegas de Pepe"). En esta obra indicó que "su línea era austera", y, también, pensó que sus giros melódicos habían sufrido una evolución respecto a la que fue la primitiva seguidilla. En la partitura incluyó las partes solistas instrumentales y el número de músicos que la solían tocar. La transcribió de un labriego que no dio su nombre

- *Seguidillas manchegas de Bogarra* ("Para bailar manchegas se necesita"). En ella solamente encontró una novedad en el primer compás de la parte vocal, ya que el resto de la obra era similar a la de otras seguidillas de la provincia. Con particularidad quiso mostrar que los pobladores asimilaban rasgos musicales de las localidades cercanas. La tomó el 29 de mayo de 1953, de una niña que no le quiso dar su nombre.

- *Seguidillas manchegas de Riópar* ("A segar a La Mancha se fue mi Pepe"). Antes de comentar esta seguidilla describió la antigüedad de esta población, con el fin de relacionarla con el origen de esta obra. Carmen Ibáñez pensaba que la austeridad de esta pieza desvelaba cierto arcaísmo, y que había sufrido una evolución debido a que la

[67] Referencia encontrada en A.C.D.M.

melodía se ajustó a una de las tonalidades clásicas. La partitura incluye una posible variación de la voz. Se la cantó la anciana Paula Navarro, de ochenta y cinco años de edad.

- *Seguidillas manchegas de Povedilla* ("El corazón lo tengo lleno de males"). Pensó que esta pieza era el resultado de la suma de otras, ya que identificó los dos primeros compases como propios de La Roda, mientras que el resto era una variante de fragmentos de otros lugares. Se la proporcionó Antonio Granero Zaldívar.

- *Seguidillas manchegas de Vianos* ("A segar a La Mancha se fue mi primo"). Consideró que la primera parte de la pieza tenía gracia y sencillez, y por eso pensó que era producto de una evolución. Sin embargo, le desconcertó la segunda parte, por el uso de una progresión y por emplear una sola repetición, aspectos infrecuentes en las seguidillas. Tiene la particularidad de emplear un estribillo, y su melodía es adornada y similar a la empleada en las *Seguidillas de La Roda*. Respecto al final, lo encontró seco, al igual que ocurría con otras tantas, y esta parte austera finalizaba con una pequeña sección instrumental.[68]

- *Seguidillas manchegas de Liétor* ("Para bailar manchegas se necesita"). Carmen Ibáñez opinaba que tenía más elementos de sevillana que de una seguidilla. La puso como ejemplo de música importada de otras zonas geográficas, en el que los habitantes la consideraban como propia de su lugar de interpretación. También, destacó los momentos de entrada y estribillo instrumental, porque en la partitura se expone que el intérprete debía tocar "ad libitum". Se la trasmitió un labriego que no le dio el nombre, el 25 de mayo de 1953.

- *Seguidillas manchegas de San Pedro* ("A segar a La Mancha se fue mi primo"). Observó que empleaba la misma letra que la *Seguidillas manchegas de Vianos*. También, consideró que su melodía es monótona y carente de belleza, pero llena de sabor arcaico y elementos rítmicos. En el manuscrito incluyó la parte instrumental inicial. Sobre esta obra no dejó constancia, o no se conservó el comentario sobre la persona que se la interpretó.

[68] Esta seguidilla emplea una pequeña parte de estribillo, por lo que se debería haber puesto en la serie IX, que hace referencia a las "seguidillas manchegas con introducción y estribillo." No obstante, se han incluido aquí para respetar el orden establecido por la autora en la confección del *Cancionero de la Provincia de Albacete*.

- *Seguidillas de Villavaliente* (“Para bailar manchegas se necesita”). Encontró aquí similitudes con la *Seguidilla serrana de Alcaraz*, obra que aparece en la segunda serie de su primer cancionero. Consideró que tenía un aire suelto, gracias al uso de las síncopas y floreos característicos. Al igual que la anterior, incluyó todas las intervenciones instrumentales. La tomó de una labriega anónima, en 1941.

- *Manchegas de El Ballestero* (“Como vives enfrente de la botica”). La encontró como única en su especie, por su ejecución y estructura formal. El inicio de la obra no se repetía y la parte vocal era la que hacía de introducción, mientras que la segunda parte, situada tras el estribillo instrumental, sí se repetía. Se la facilitó Antonio Granero Zaldívar.

6.2.2. OTRA FORMA DE SEGUIDILLAS

En este apartado se encuentra un tipo de seguidilla diferente a la anterior, del que solo compartiría su compás ternario y el empleo de algunas tonalidades, siendo sus principales diferencias el acompañamiento rítmico y su velocidad. Dentro de este grupo se encuentran las “torrás”, “serranas” o “seguidillas corridas”. Aunque no incluyó ninguna “seguidilla torera”, algunas de las obras que recogió tenían características de este tipo de baile, como más tarde veremos.

Carmen Ibáñez también quiso realizar una serie diferente a la primera para diferenciar estas obras musicales que consideraba más antiguas que las “manchegas”. Incluso, llegó a pensar que el origen de estas se podía situar en la música griega por alguna de sus características musicales. Ella observó que esta longevidad se manifestaba en los movimientos de los intérpretes en corro, que se aproximaban más a una danza señorial que a los típicos bailes en parejas. También consideró arcaicas las líneas melódicas en comparación con la primera serie, debido a su sequedad, carencia de adornos, su escaso ámbito interválico y su carácter recitado. Respecto al acompañamiento vocal, observó el predominio del estilo silábico, frente a los melismas y adornos de las seguidillas manchegas. Sin embargo, el elemento que más evidenció en ella la antigüedad de las piezas de la segunda serie era el uso de cuartos de tonos, y pensó que su uso podría tener “reminiscencia arábiga”, y, a la vez, le daba un toque

particular y diferenciador al de otros lugares de España. Por ello, en el prólogo de su cancionero, las destacó dentro de todas sus recopilaciones, especialmente las *Seguidillas serranas*.[69] Para la trascripción de estas alturas empleó el bemol y sostenido partido por el becuadro, ya que pensó que el uso de las alteraciones habituales modificaría la música y su verdadero sentido popular. Sin embargo, estos símbolos no aparecieron en las ediciones del *Cancionero de la Provincia de Albacete*. También, observó que en muchas ocasiones estas piezas no seguían el modelo de métrica y pareado empleado por la mayoría de las seguidillas. Respecto al acompañamiento instrumental, describió el uso de golpes de caja en las guitarras para acentuar el ritmo, el empleo reiterado de castañuelas y la improvisación melódica sobre algunas de sus notas, aspectos que no se solían hacer en las manchegas de la primera serie.

En el repertorio de esta serie pretendió encontrar el nexo de unión con las seguidillas del anterior capítulo, consideradas más recientes. Para ello, no compartió con Echevarría que la respuesta a este enigma se debía buscar solo en la métrica o en los comentarios que sobre este género se hizo en *Don Quijote de la Mancha*, sino que quiso hallar la respuesta en el análisis musical. Sin embargo, pensaba que con la búsqueda y el paso del tiempo resolvería esta hipótesis, pero no se dieron las circunstancias para ello.[70]

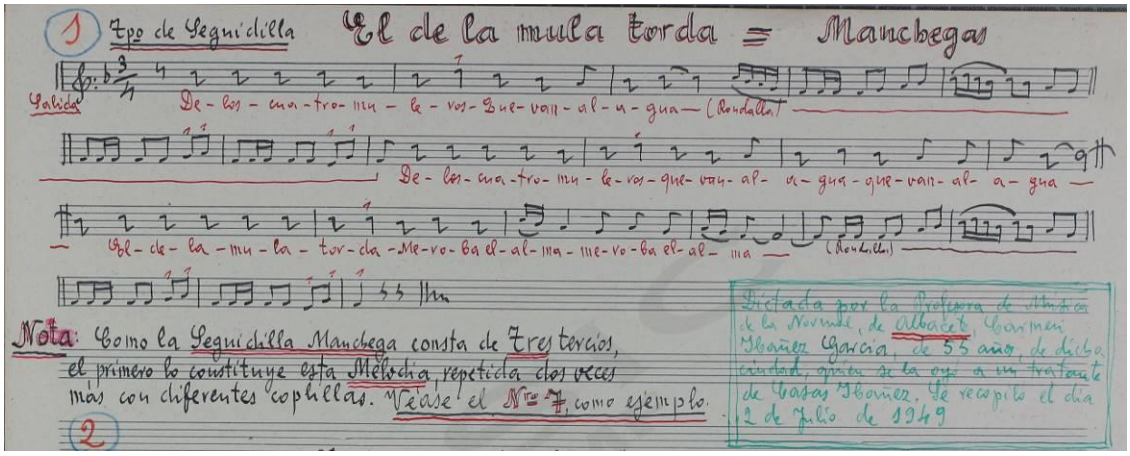
OBRAS INCLUIDAS EN EL PRIMER CANCIONERO DE LA PROVINCIA DE ALBACETE

- *Seguidilla serrana de la Sierra de Alcaraz* ("De los cuatro muleros que van al agua"). Se trata de una pieza popular de los pueblos que integran esta zona montañosa. Aquí, una vez más el cantante utiliza los cuartos de tono. Otro elemento que le daba un carácter antiguo era la forma de danzarlas, por su estilo pausado y señorial. Procedía de la voz de Joaquín Cortés, "El Tripa", que se la enseñó en 1939. Más tarde, el 2 de julio de 1949, recopiló esta misma melodía en Casas Ibáñez, pero con diferente letra, "El de

[69] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Cancionero…* Op. Cit. Prólogo. Pág. XII.

[70] Ibídem. Posiblemente, la clave a este enigma se encontraría en la evolución del acompañamiento rítmico de la guitarra en las seguidillas de la segunda serie, hasta llegar a la velocidad que caracterizan a las de la primera serie.

la Mula Torda", que la recopiló de "un tratante" de esta comarca. Al igual que las *Seguidillas manchegas de Chinchilla*, se la envió a Echevarría y se interpretaron en el concurso del CSIC de 1949.[71]



Seguidilla *El de la mula torda*, escrita por P. Echevarría, tras las indicaciones de Carmen Ibáñez. 1949. (CSIC).

- *Seguidilla de Mahora* ("La camisa y el cuello"). Destacó en ella su forma de danzarla y la letra picaresca. La aprendió del grupo concursante de Organizaciones Juveniles, en 1942.

- *Seguidillas de El Bonillo* ("Dame la mano prima"). También llamada como *Seguidilla antigua de El Bonillo.* Carmen Ibáñez pensó que era de gran valor y la citó en el prólogo de su cancionero.[72] Fue tomada del grupo concursante de la Sección Femenina de este municipio

- *Seguidilla de El Bonillo* ("¡Anda morena!"). Carmen Ibáñez consideró que esta seguidilla era menos austera y antigua que la anterior. También describió el momento de su trascripción cuando dijo que fue interpretada por el "tullido", que la interpretó con su "vieja y mugrienta guitarra".[73] Destacó esta pieza entre todas las que encontró durante su "peregrinar tras la canción popular", ya que, como se dijo, en ella vio un posible enlace entre estas seguidillas antiguas con las seguidillas manchegas de la primera serie. También, observó en esta obra rasgos que podrían ser el precedente de las

[71] Cfr. *Misiones recolectadoras*…Op. Cit. Disponible en http://musicatradicional.eu/es/home. Igualmente se equivoca en el segundo apellido de esta autora, al especificar en la partitura Carmen Ibáñez García en vez de Carmen Ibáñez e Ibáñez. En cuanto a esta letra, estaba incluida en el *Cancionero de la Provincia de Albacete*. La compositora empleó esta pieza para realizar su obra *Cuatro melodías del folklore manchego*. Vid. "Sus creaciones musicales".

[72] Cfr. Ibídem. Prólogo. Pág. XII.

[73] Un "tullido" es la persona que ha perdido parte de la movilidad del cuerpo o algunos de sus miembros.

dos *Seguidillas manchegas* de Casas Ibáñez, de la primera serie, aunque no pudo demostrar los elementos de transición entre ellas.

- *Seguidilla de Albacete* ("Sal manchega a bailar que te voy a cantar"). En esta pieza se encuentra especificada la introducción de la rondalla, donde se detalla las alternancias entre guitarras, bandurrias y castañuelas en cada compás. También aparece la melodía final instrumental. Carmen la consideró de las más antiguas de esta serie por su estilo musical. También, quiso reflejar que este tipo de música era un ejemplo del repertorio trasmitido por las sucesivas generaciones familiares, como le ocurrió a su transmisora, la Srta. Maruja Tabernero, que a la vez la tomó de su padre don Juan Antonio Tabernero.[74]

- *Seguidillas de Carcelén* ("De coplas y cantares"). También se conocía como *Seguidilla antigua de Carcelén*. Fue tomada de Carmen Marín Martínez, anciana de este pueblo, el 31 de marzo de 1952. La importancia musical que encontró en esta obra, por sus cuatro frases con movimiento vivo, hizo que la presentase en un concurso de la Sección Femenina este mismo año.

- *Seguidillas de Carcelén* ("Por la calle abajito"). Es de las pocas piezas que encontró que se interpretase durante las faenas domésticas, aunque también se podía utilizar como música callejera e infantil. La letra tiene un pequeño toque "picante", y este era un aspecto que las recolectoras de la Sección Femenina evitaban siempre recopilar. Fue recogida de la misma persona y en el mismo día que la anterior, y se diferenciaba de esta porque solo usa dos frases y sin repeticiones.

- *Seguidillas corridas de Carcelén* ("Seguidillas corridas van por tu calle"). Consta de una sola frase que se repite cuatro veces. La fuente popular procedía de lo escuchado por Teresa Martínez Guevara.

- *Seguidillas de El Salobral* ("Una vez que te dije adiós"). La melodía la consideró simple y graciosa. Carmen Ibáñez la tomó de Josefa Ruescas, vecina de este pueblo, el 29 de agosto de 1952.

- *Seguidillas de El Salobral* ("A mí me llaman el tonto"). Al igual que la *Seguidilla manchega de Alpera* observó una correspondencia con el uso de la escala

[74] La partitura de esta obra, que se encuentra en la página 25 de la segunda edición del *Cancionero de la Provincia de Albacete*, fue utilizada como ejemplo de música popular de este territorio en LÓPEZ MARTÍ, Antonio: "Albacete", en CASARES, Emilio/ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael/ LÓPEZ CALO, José (eds.): *Diccionario de la Música Española…* Op. Cit. Pág. 180.

mixolidia. Con estas piezas, Carmen Ibáñez quiso mostrar su antigüedad y evolución musical de este género. La trascribió de la misma persona y día que la seguidilla anterior.

- *Seguidillas de Montealegre del Castillo* ("No plantes más la viña junto al camino"). No pudo saber si la melodía de esta obra era autóctona de este pueblo, ya que conocía una similar en Palencia, y que podría ser una variante de esta. Fue trasmitida a Carmen Ibáñez por una chica que no le quiso dar su nombre, el 29 de enero de 1951.

OBRAS INCLUIDAS EN EL SEGUNDO CANCIONERO DE LA PROVINCIA DE ALBACETE

-*Seguidillas corridas de Balazote* ("De seguidillas corridas van por tu casa"). Ibáñez las consideró vulgares debido al estribillo "machacón y carente de gracia", y no vio en ellas ningún elemento de excepcionalidad. También, observó que la primera parte de esta seguidilla era similar a la de otros pueblos, especialmente la de Viveros, dentro de sus variaciones correspondientes.

- *Seguidillas corridas de Viveros*. ("Seguidillas corridas van por la calle"). El inicio de la primera parte es igual a la seguidilla anterior, y el resto es una variación. La partitura incluye un error de interpretación de don José María Ibáñez, al escribir a lápiz que es una variante de la *Seguidilla de Bonillo*, cuando se quería referir a la *Seguidilla de Balazote*.

- *Torrás de Isso*. Se trata de la única de este género que incluyó en sus investigaciones, ya que no encontró otras tipologías similares como las "gandulas", "pardicas" o "poblatas", a pesar de que hizo referencias sobre su existencia en la provincia.[75] Es una variante de las seguidillas, pero con movimiento más animado, y ella pensaba que procedían musicalmente de Murcia, aunque diferían en su línea melódica. Por este motivo encuentra diferencias entre estas y la de Isso.[76] Esta pieza la considera "airosa y movida pero sin exageración". Solo recopiló la música, y no la letra, el 17 de abril de 1953.

[75] En la actualidad, algunos intérpretes la denominan como "torera", por sus características armónicas y rítmicas.

[76] Ya se comentó que Carmen Ibáñez conocía este género musical gracias a los cancioneros murcianos y la existencia de una partitura publicada en la primera *Historia de la Villa de Mula* que Nicolás Acero y Abad realizó en 1886.

- *Seguidilla de Sarguilla (Ayna)* ("Los amores de Paco me vuelven loca"). Carmen Ibáñez pensaba que la línea melódica era estilizada y de gran sabor tradicional. Al igual que ocurría con la Seguidilla manchega de Liétor, especificó las intervenciones de guitarra que se hacían "ad libitum". Fue tomada el 25 de mayo de 1953 y no especificó quién fue su transmisor.

- *Seguidilla del Macarrón* ("A la lú el sol canta la perdiz"). El nombre de esta pieza no establece su procedencia. La ficha que hizo de ella solo indicaba el transmisor: "un viejo mendigo que se ganaba el sustento cantando coplas, con su cascada voz, acompañado de su vieja guitarra". La línea melódica la consideraba severa y tradicional, como mostraba la composición tonal en que estaban concebidas. Respecto a la letra, pensó que reflejaba la manera de hablar de la gente manchega. En la partitura incluyó todas las intervenciones de la rondalla, y en la parte final de la pieza no distinguió claramente las alturas del canto.

- *Seguidilla de Nerpio* ("Todas las mañanas voy a preguntar a Romero"). Pocos comentarios hizo sobre esta obra, excepto la dificultad que tuvo para acceder a este municipio, aspecto que ya tratamos con anterioridad. Para llegar a este lugar tuvo que entrar por la provincia de Murcia, ya que las carreteras existentes desde Albacete eran intransitables. En el análisis musical que realizó para esta pieza hizo hincapié en su monotonía, que desvelaba su antigüedad. También, destacó la pequeña intervención instrumental de un solo compás y que enlaza dos partes diferentes. La aprendió de un individuo anónimo.

6.2.3. JOTAS MANCHEGAS

La jota es uno de los géneros más característicos de toda España, cuyos supuestos orígenes aragoneses o navarros comenzaron a mediados del siglo XVIII, y desde esta fecha y lugares se difundieron por toda España. Por lo general, todas siguen el mismo esquema, en cuanto a ritmo ternario, números de compases de cada frase, métrica, acordes e intervenciones de las voces humanas e instrumentos. También presentan una estructura fija de copla más un estribillo, cantado o tocado, excepto en las "jotillas", que por su brevedad carecen de estribillo. Una de las particularidades de este

tipo de piezas albaceteñas es que dentro de su sonoridad las coplas se podían interpretar en tono menor, mediante acordes mayores, y esta singularidad es posible gracias a la presencia de elementos microtonales, como también se utilizaban en las seguidillas de la segunda serie.[77]

Las principales diferencias regionales se encuentran en las coreografías, y Carmen Ibáñez comentó brevemente las particularidades de baile en las jotas manchegas, y sus diferencias respectos a la aragonesa:

> "Parecida a la aragonesa, pero menos viril, con menos vida. Sobre todo, la forma de colocar el pie en el suelo es lo que la caracteriza y, también, la de levantarlo, que es horizontal al suelo, sin inclinar la punta hacia abajo. Existen diversas formas de jotas, tales como la "jota de tres" de Alcalá del Júcar, y "la enredá" de Hellín y El Bonillo. El baile, en Hellín, difiere mucho del resto de la provincia; tiene más ambiente oriental, es más blando, más suave. No es lo enérgico que el de la llanura y el serrano." [78]

Aunque es un género muy extendido por la provincia, llegó a encontrar muchos ejemplos en el municipio de Carcelén, perteneciente a la Comarca de La Manchuela.

OBRAS INCLUIDAS EN EL PRIMER CANCIONERO DE LA PROVINCIA DE ALBACETE

- *Jota con estribillo* ("Soy del Hoyo"). También era conocida como *Escena manchega*. No especificó el lugar de procedencia de esta obra, aunque podría ser común de la comarca de Albacete, ya que la adquirió de los conocimientos que tenía su marido de este lugar, en 1921.[79] Se trata del ejemplo más completo que encontró en la provincia, al reunir todas las melodías, repeticiones y versos característicos de este género. La partitura incluye una variación melódica en uno de sus compases. En cuanto a la letra, es muy recurrida en muchos otros lugares de La Mancha.

- *Jotilla de Montealegre del Castillo* ("Cinco duros me costó"). En ella se emplean frases melódicas sin repeticiones. La tomó de una chica anónima, el 29 de enero de 1951.

---

[77] Cfr. GUILLÉN NAVARRO, Julio: "Introducción a la música tradicional de la provincia de Albacete". *Zahora*. Revista de tradiciones populares. Nº. 40. 2004. Págs. 27-30.

[78] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Cancionero*…Op. Cit. Pág. 133.

[79] Fernando Rodríguez de la Torre la sitúa cerca de la Ribera del Júcar. Cfr. *Dichos, coplas y versos tópicos…* Op. Cit. Pág. 198.

- *Jotilla de Alpera* (“Si tuviera una naranja”). Esta pequeña pieza solo contiene dos frases musicales. La letra fue trasmitida de una anciana, conocida como “la Cazorra de Alpera”, el mismo día que la anterior.

- *Jota con estribillo de Ituero*. Es una pieza interpretada en esta pedanía de Masegoso. La partitura contiene un estribillo anterior a la parte de jota. Respecto a la letra, no la recogió, la cual debió existir, y esto explicaría por qué no indicó el nombre de su transmisor.

- *Jotilla de Villarrobledo* (“Qué bonito es mi pueblo”). Al igual que algunas de las seguidillas anteriores empleaba los cuartos de tono, aunque no aparecen expresados en la partitura. La tomó de Caridad Marchante el 29 de noviembre de 1951.

- *Jota de Cañi-Cosa* (“Menéate bailaora”). Su melodía está adornada por mordentes. Se la trasmitieron unos campesinos, los cuales no dieron su nombre, el dos de febrero de 1952.

- *Jotilla de Carcelén* (“La despedida”). Provenía de la voz de Carmen Marín Martínez, que se la enseñó el 31 de marzo de 1952.

- *Jota de quintos de Cañi-Cosa* (“Ya se van los quintos madre”). Es un ejemplo de jota que cantaban los lugareños momentos antes de marcharse al servicio militar, desde el día del sorteo hasta la salida del pueblo. Musicalmente, destaca por el uso de mordentes. La transcribió de unos labriegos, que no dieron su nombre, el dos de febrero de 1952.

- *Jota de Hoya Gonzalo* (“Desde tu puerta a la mía”). Fue recopilada de la anciana Adela Moraga, el 3 de marzo de 1952.

- *Jota de Villalgordo del Júcar* (“El pimiento nace verde”). El tema principal emplea la misma melodía que la anterior, pero se interpreta una quinta más aguda, varía su última frase y emplea mordentes. La recopiló el 18 de marzo de 1952 de una niña que tampoco dijo su nombre.

- *Jota de Carcelén* (“Debajo de tu ventana”). En comparación con otras, consideró que la “melodía es más ingenua”.

- *Jota de Carcelén* (“En la puerta de la Iglesia”). Carmen Ibáñez destacó de esta obra el uso reiterado de la nota “sol”, que provocaba cierta monotonía.

Jota de Carcelén (“En tu puerta planté un pino”). Es una variación melódica de la anterior pero no de su letra, que es diferente. Con esta obra se cuestionó cuál fue la

primera en surgir, debido a la similitud existente entre ambas. Las posibilidades que barajó fue si esta era más reciente que la anterior y se había transformado o, por el contrario, esta era más antigua y con el tiempo la línea melódica se había desvirtuado.

- *Jota de Carcelén* ("Ahí te entrego esa mujer"). Aquí encuentra algo tan inusual como la forma literaria de cinco versos, ya que la jota suele emplear versos octosílabos. También destacó la utilización de palabras autóctonas, como era el caso de "mermez" en vez de "lames", cuyo significado era el de un árbol con la que se fabrican garrotes.

- *Jotilla de Carcelén* ("Mi morena"). Una vez más aparecían aquí los cuartos de tonos.

- *Jota de Carcelén* ("A tu puerta llaman puerta"). Lo más característico de esta pieza, en comparación con otras de la misma localidad, era el uso de un pequeño estribillo.[80]

OBRAS INCLUIDAS EN EL SEGUNDO CANCIONERO DE LA PROVINCIA DE ALBACETE

- *Jota de Vianos* ("No sé cómo no florece"). A pesar de ser una jota no tiene estribillo, como le ocurría al resto de jotillas. Carmen Ibáñez la concibió como rítmica y carente de gracia. Se la facilitó Antonio Granero Zaldívar, sobre 1953, cuando trabajaron juntos. Realizó dos partituras de esta misma jota, diferenciadas en la letra. En una de ellas incluyó a lápiz la parte vocal, y por la poca visibilidad de la fuente original la incluimos a continuación:

"No sé cómo no florecen
las tejas de tu tejado
de ver que debajo nacen
a la Santa Cruz de Mayo."

-*Otra jota de Vianos* ("Como quieres que yo vaya, nenica"). Al contrario que la anterior, es rítmica pero, a la vez, muy monótona. Respecto al estribillo, cree que es una variante melódica de la parte de jota. Fue transmitida por la misma persona que la anterior y, posiblemente, en la misma fecha.

[80] Todas estas jotas de Carcelén fueron tomadas de la anciana Carmen Marín Martínez, el 31 de marzo de 1952.

- *Jota de Isso*. Posee introducción, copla y estribillo instrumental. No encontró en ella ninguna cualidad extraordinaria que la diferenciase de otras. La única aportación es que se ejecutaba a la salida de la Misa del Gallo de esta población, para pedir el aguinaldo por las casas, y en la festividad de los Santos Inocentes, para recaudar dinero para las ánimas benditas. Posiblemente, no escribió la letra por su rareza, al contener temática navideña. La recogió el 17 de abril de 1953.[81]

- *Jota de Villapalacios* ("Piensa mi madre que estoy"). Le resultó sorprendente los cambios que se producen en esta obra entre el modo mayor con el menor. En cuanto a la melodía, empleaba mordentes, que le aportaban un toque gracioso, "con garbo, dándole el salero que encierra al interpretarlo". Se la aportó Antonio Granero Zaldívar.

- *Jota de Bogarra* ("Yo venía de regar"). Al igual que la *Jota de Vianos*, no emplea estribillo. La consideró como una de tantas melodías de esta índole, y no vio en ella ninguna característica especial. La tomó de una niña que no le dio su nombre, el 29 de mayo de 1953.

- *Jotilla con estribillo de Bogarra* ("La jota que canto yo"). La única particularidad de esta pieza es que, a pesar de ser una jotilla de pequeñas dimensiones, contiene estribillo. La transmisora y fecha es igual que la anterior.

- *Jota de Liétor* ("La jota quieren que cante"). Carmen Ibáñez quiso corregir a los habitantes de esta localidad por tratar a esta pieza como "seguidilla manchega". En el análisis de la misma destacó que la parte instrumental imitaba la primera frase vocal y no contenía estribillo. La transcribió de un labriego que no le dio su nombre.

- *Jota de Elche de la Sierra* ("Morena la Virgen de Elche"). La melodía de la copla la encontró también en El Bonillo, con algunas variaciones. En cuanto al estribillo vio aspectos comunes que eran usados en otros pueblos. La tomó del grupo concursante de esta localidad.

- *Jota de Bienservida* ("Bienservida es mi pueblo"). La copla contiene cuatro versos en dos frases melódicas que se repiten. Carece de estribillo, o no lo recogió. Emplea cuartos de tono en la parte final de la obra, y una variación literaria, a lápiz, en el mismo lugar. La tomó de la voz de Antonio Bricio.

---

[81] Popularmente, esta obra interpretada a la salida del templo en Nochebuena se le conoce como "Jota de la iglesia". Sobre esta jota y su tradición festiva vid. CARREÑO RUEDA, Antonio y JORDÁN MONTES, Juan Francisco: "Los danzantes de Isso. Interpretación de su danza y cánticos funerarios", en *III Jornadas de Etnología de Castilla-La Mancha*. Guadalajara. Servicio de publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. 1985. Págs. 401-408.

- *Jota de Peñarrubia* ("Algún día era tu calle carretera"). Esta obra de Elche de la Sierra no le aportó nada especial, dentro del repertorio popular albaceteño. Al igual que la anterior, no tiene estribillo. Se la transmitió una viejecilla que no le dio su nombre.

- *Jota de Casas de Lázaro* ("Si me quieres dímelo"). Lo poco que dijo de este baile es que contenía "garbo", para referirse a su elegancia. La trascribió de Ignacia Ortega el 7 de mayo de 1953.

-*Jota de El Cucharal*. De esta obra de la pedanía de Casas de Lázaro vio un cierto parecido con la *Seguidilla-Jota de El Masegoso*. La partitura no contiene letra y fue recogida de Antonio Granero Zaldívar.

- *Jota de Viveros* ("Vienes de la platería"). Solo escribió la parte de la copla, y no ha conservado ningún comentario sobre ella.

6.2.4. DANZAS

El uso de este tipo de danzas en Albacete, al igual que en el resto de España, tiene un carácter ritual, y se interpretaban en momentos festivos y religiosos. Incluso, algunas de ellas empleaban elementos externos, como palos, cintas, garrotes y otros, debido a su supuesto origen en las danzas guerreras o tradiciones agrícolas.[82] Esta cuarta serie del primer volumen del *Cancionero de la provincia de Albacete*, Carmen Ibáñez la dedicó, exclusivamente, a las danzas instrumentales de Chinchilla de Montearagón, lugar que consideró extraño por el uso autóctono que hacían en las melodías y los movimientos coreográficos, y en un principio pensó que no existían en otros lugares de la provincia. Sin embargo, todavía no había investigado las danzas de otros municipios de Albacete, y amplió en su segundo volumen otras encontradas en Caudete y en Isso. Tanto las de Chinchilla como las de Caudete las consideró extrañas, por no emplear en esta parte del país la guitarra y la voz humana para acompañar estas danzas, sino

[82] Para más información sobre las fiestas de los diferentes pueblos de Albacete y sus rituales vid. USEROS CORTÉS, Carmina: *Fiestas populares de Albacete y su provincia*. Albacete. 1980. LUNA SAMPERIO, Manuel (Coord.): "Sistemas y tipos de cofradías: Cuadrillas y Hermandades de Ánimas en Murcia, Albacete y Andalucía Oriental", en *Grupos para el ritual festivo*. Murcia: Editora regional. 1989.

pequeños instrumentos de doble lengüeta y el tambor. Por tanto, Ibáñez observó que seguían una tradición similar a otras regiones.

Volviendo a las danzas de Chinchilla, se centró en la música que se realizaba durante los tres días previos a Navidad y el día de los Inocentes, con el fin de recaudar fondos para el culto de las ánimas del Purgatorio, gestionado por su Hermandad.[83] Los danzantes, generalmente hombres, van vestidos con unas prendas de diferentes colores para el acto. También comentó la tradición de llevar dos sobreros de paja o copa, adornados con cintas u orejas de animales, con la intención de ponérselo a los viandantes. Si alguien del público se quería librar del ridículo y los piropos de los vecinos, debía pagar unas monedas a los paloteros que acompañaban a la danza. Todas estas prendas se guardaban en la Iglesia Parroquial y desaparecieron en la Guerra Civil.

En cuanto a las danzas de Caudete se interpretaban los días de Navidad, el primer domingo de enero y en la festividad de los Reyes Magos. Carmen Ibáñez confesó la dificultad de incluir esta localidad en su estudio sobre el folclore albaceteño, debido a las diferencias que encontró con el resto del repertorio provincial, debido a su situación geográfica, próxima a las influencias mediterráneas, y en especial a las danzas que se realizaban en las provincias levantinas. Otro aspecto que destacó era que ninguna de ellas se cantaba, y todos sus bailes se conocen como "de pita", debido a que así se llamaba la dulzaina interpretada por un hombre procedente de Fuente la Higuera (Valencia). Sobre este aspecto, indicó que cuando falleció el "pitero", se sustituyó por otros instrumentos de viento, y desapareció el uso de este timbre característico. Cuando ella escuchó estas danzas llegó a contar unos quince instrumentos de banda de música, y le sorprendió que todos estos intérpretes se aprendían las melodías virtuosas de oído, a través de sus ancestros y durante las danzas. También, llegó a comparar esta evolución sonora con las circunstancias que propiciaron el nacimiento de la cobla catalana. Carmen Ibáñez dijo que todas estas melodías de Caudete fueron recogidas por "los señores Bañón", pero no indicó el año que se entrevistó con ellos.

Por último, Carmen Ibáñez aprovechó las danzas que encontró en Isso para describir a los "animeros", y los definió como un grupo formado por seis hombres

[83] La danza se describe en el *Cancionero*... Op. Cit. Págs. 137-138.

danzantes y una rondalla de cuerda, castañuelas y triángulo que actuaban para recaudar dinero para el culto a las ánimas benditas y estaban dirigidos por una hermandad.[84]

OBRAS INCLUIDAS EN EL PRIMER CANCIONERO DE LA PROVINCIA DE ALBACETE

- Jota y manchega de Chinchilla. Como indica el título de esta obra, está formada por una primera parte de danza y seguida de una manchega. Ambas se repiten cuatro veces. Se interpreta instrumentalmente, sin acompañamiento vocal, por una agrupación de dulzaina, trompeta y acompañamiento de tamboril. La transcribió de Nicolás Yáñez y Manuel González, el 12 de octubre de 1950.

- Danza de palos de Chinchilla. Como su nombre indica, se emplean palos para ejecutar la danza. Según Carmen Ibáñez, usa los mismos instrumentos y procede de la misma fuente oral que la anterior. En la partitura se puede apreciar los continuos cambios de compás.

- Vestir el palo. Se trata de un ejemplo de "danza de cintas" bailada en Chinchilla. Carmen Ibáñez indicó que se trataba de una obra instrumental para dulzaina, trompeta y tamboril, que acompañaban a la danza. Los movimientos de los danzantes se aprovechaban para tejer las cintas de colores que debían cubrir un palo central, y posteriormente había que volver a quitar la trenza confeccionada. Su interpretación es similar a la de cualquier pueblo castellano. Emplea ritmo de seisillos, en vez de tresillos, como la anterior.

-Danza de Arado de Chinchilla. Esta se acompañaba de un arado en miniatura que se iba descomponiendo para mostrar cada una de sus partes, mientras se recitaban unos versos. Posteriormente, se ejecutaba la danza y al final de la melodía principal se realizaba una parada, mediante un calderón, para que uno de los cantantes pudiese ponerle las "orejeras" a cualquier persona del público, previo pago, y este desagraciado podía pujar más cantidad de dinero para deshacerse de este sombrero ridículo y ponérselo a otra persona del público. La partitura y comentarios de esta danza no se

[84] Sobre estos "animeros" y sus rituales en Isso vid. JORDÁN MONTES, Juan Francisco: "Los danzantes de Isso: Animeros y veladores de difuntos". *Zahora*. Revista de tradiciones populares. Nº. 54. 2011. Págs. 7-34.

llegaron a publicar, pero Carmen Ibáñez sí los conservó en sus borradores, que coinciden con las descripciones de algunas investigaciones actuales.[85]

OBRAS INCLUIDAS EN EL SEGUNDO CANCIONERO DE LA PROVINCIA DE ALBACETE

-*Tríptico de melodías de Danza de Caudete.* De esta forma llamó a estas tres danzas que se bailaban si interrupción. La primera se conocía como *Tari-tai-tero*, y por su forma de interpretarla y bailarla le pareció un saltarelo. Su complicada melodía, repleta de figuras breves y con puntillo, daba paso a un breve ritmo de un tambor para enlazar con la *Danza número dos*. Esta se definía por el uso de adornos de tresillos. Igualmente, el tambor volvía a ejecutar el mismo ritmo para dar paso a la *Tercera Danza*. Esta se diferencia de las otras por su ritmo de jota y el uso de estribillo. Sin embargo, el elemento común entre ellas era el empleo de la tonalidad de mi bemol mayor.

Carmen Ibáñez no solo describió esta obra y sus partes, sino que también detalló con minuciosidad la tradición festiva que acompañaba a estas tres danzas. Se interpretaba durante las festividades de Año Nuevo y los Reyes Magos. Para su realización se necesitaban las figuras de "los reyes", que eran una pareja que dominaba este baile. En el caso del rey, era elegido por ser el mejor danzante del lugar, designación que solía caer en una persona de edad. Una vez que se conocía el nombre del bailarín todas las autoridades tenían que ir a su casa, acompañados de música. A continuación, este era acompañado por el Alcalde, Juez, Párroco y Comandante de la Guardia Civil para unirse con la reina en su casa, en cuyas cercanías estaban esperando las demás parejas de bailadoras y acompañarles hasta la plaza principal. Ambos, rey y reina, tenían la obligación de ensayar juntos para preparar el espectáculo. La agrupación instrumental que los acompañaba estaba formada de quince instrumentos, aproximadamente. Estos se colocaban en el centro de la plaza, y las parejas de baile

[85] *Cancionero de la Provincia de Albacete*. Depósito. S.C. (IEA). Sobre las características interpretativas de esta *Danza del arado* vid. TEJADA PONCE, J. Javier y los Dulzaineros del Alto de la Villa: "La dulzaina en Albacete. Las músicas del Tío de la Pita". *Zahora*. Revista de tradiciones populares. Nº. 48. Albacete: Servicio de publicaciones de la Diputación de Albacete. 2008. Págs. 49-50.

danzaban a su alrededor. Cuando estos habían bailado dos o tres veces alrededor de los músicos, se producía el momento en que los reyes encabezaban un desfile hacia otras dos plazas del pueblo. Durante el trayecto se pasaba por uno de los teatros de la localidad, lugar donde se realizan pujas para bailar con la reina, y, posteriormente, con las demás mujeres. Con este sistema se recaudaban fondos destinados a la mayordomía del Niño, y cubrir todos los gastos de esta fiesta. La particularidad de dicha festividad era que esta vez, las mujeres son las que elegían a su pareja.

- *Vals*. La investigadora observó que este tipo de música era el resultado de una moda procedente de Centroeuropa y que llegó a España en el siglo XIX. Fue de los pocos ejemplos que recogió de "baile agarrao", y se arriesgó mucho al incluirlo en su cancionero porque este tipo de bailes en parejas estuvieron prohibidos durante las primeras décadas del Régimen. La ejecución musical era más sencilla que la anterior, y la dificultad se encontraba en el uso de modulaciones, a pesar de estar en la misma tonalidad que las anteriores.

- *Las parrandas.* Es el único ejemplo de este género que recogió en sus indagaciones. Ella pensó que esta forma de seguidilla era una derivación musical producida por las proximidades con Murcia, donde este género musical estaba muy difundido. La partitura indica que no se cantaba y poseía una considerable dificultad melódica. Tiene similitudes interpretativas con el *Tríptico*, hasta tal punto que los instrumentistas podían tocar "ad libitum", entre las demás frases melódicas que ya estaban establecidas. Carmen Ibáñez las incluyó dentro de las danzas por la ausencia de parte vocal, y porque era interpretada por instrumentos de viento.

- *Los higos.* Aunque se trate de una jota, se considera una danza por los mismos argumentos que los comentados en la obra anterior. Musicalmente hablado, emplea continúas notas de adorno y repeticiones, que contribuyen a este carácter de baile.

- *Jota 1 de Caudete*. A pesar que la partitura muestra una ejecución más sencilla que otras, no contiene la dificultad del ámbito interválico, que era más amplia que las demás.

- *Jota 2 de Caudete*. No se sabe si esta jota se interpretaba a continuación de la comentada anteriormente, aunque por el título y el uso de la misma tonalidad podríamos

decir que existiría esta posibilidad. Consta de una primera parte más elaborada y con grandes saltos interválicos, mientras que la segunda es más cantábile. [86]

- *Danzas de Isso* ("A las ánimas benditas"). Se trata de la unión de dos danzas, en el que la primera solo se ejecuta por instrumentos y la segunda se canta. Los movimientos que se hacían en esta pieza le recordaban a una especie de danza guerrera y religiosa, en el que los participantes parecían "poseídos", aspecto que le recordó a la *Danza de Ibio* en Cantabria, y no había visto algo semejante en toda la provincia. En la descripción de la coreografía indicó que constaba de tres formas o danzas, y cada una de ellas se interpretaba en diferentes lugares de la iglesia. La primera se hacía en la puerta de la iglesia, mientras que las otras dos se bailaban y cantaban dentro de la iglesia, algo poco frecuente en estos casos, a pesar del contenido religioso de la letra.[87] La segunda danza es instrumental y emplea una fórmula rítmica muy repetitiva, mientras que la primera es más sencilla, y utiliza una melodía horizontal, que según Carmen Ibáñez era parecida a las que se cantan en las liturgias, y en la tonalidad de do mayor. Se realizaba coincidiendo con los días de Navidad y de los Santos Inocentes, y la recaudación iba destinada al culto de las ánimas benditas. Su transmisor, José Peinado, le dijo a la recopiladora que la última que se realizó fue en 1951.[88]

6.2.5. VILLANCICOS

Carmen Ibáñez comentó que todos los villancicos que encontró se podían agrupar en tres temas melódicos básicos, siendo las demás variaciones, y la excepción se encontraría en un villancico de Liétor. También dijo que tenían en común su interpretación en Navidades, para pedir el "aguinaldo" y en las Misas de Gozo. En esta

[86] Estas danzas de Caudete han sido estudiadas por TEJADA PONCE, J. Javier y los Dulzaineros del Alto de la Villa: "La dulzaina en Albacete. Las músicas del Tío de la Pita". *Zahora*. Revista de tradiciones populares. Nº. 48. Op. Cit. Págs. 85-88.

[87] Toda la coreografía se puede encontrar en los comentarios de esta obra, dentro de los originales del *Cancionero de la Provincia de Albacete*. Depósito. S.C. (IEA).

[88] Esta música ha sido retomada y se interpreta por un grupo musical en esta pedanía, desde 1979. Sobre esta misa vid. CARREÑO RUEDA, Antonio y JORDÁN MONTES, Juan Francisco: "Los danzantes de Isso. Interpretación de su danza y cánticos funerarios", en *III Jornadas de Etnología de Castilla-La Mancha*. Op. Cit. Págs. 401-414.

serie incluyó, indistintamente, villancicos y aguilanderas, cuyos géneros eran similares en cuanto a carácter musical y estructura, con la diferencia de la funcionalidad. La primera se suele interpretar en familia o en la iglesia, recurriendo a un mayor número de instrumentos, algo que no ocurre con la segunda, en la cual predomina el acompañamiento de percusión y tiene un carácter petitorio por las calles. Por otro lado, Manuel Luna indicó que las "aguilanderas" o "aguilandos" es la forma musical con la que se conoce a los villancicos de la Sierra de Alcaraz, La Manchuela y otras partes llanas de la provincia.[89]

Aunque Carmen Ibáñez indicó los municipios donde las recogió suelen ser unos cantos muy extendidos por la provincia, incluso en alguno de ellos no especificó la localidad donde lo recopiló, ya que se solía cantar y escuchar en un área más amplia, como es el caso de los pueblos que conforman la Ribera del Júcar, los cuales están separados unos de otros por unos pocos kilómetros.

OBRAS INCLUIDAS EN EL PRIMER CANCIONERO DE LA PROVINCIA DE ALBACETE

- *Villancico de Villarrobledo* ("En el portal de Belén"). Esta obra utiliza los cuartos de tono, y tiene la peculiaridad de emplear melismas en los finales de frase. Según su trascriptora este último elemento tenía reminiscencias andaluzas.

- *Villancico de Villarrobledo* ("Prepara tu corazón"). Carmen Ibáñez vio aquí una variante de la anterior, especialmente por los adornos melódicos, pero se diferencia en el uso de un estribillo y cambios de compás.

- *Villancico de Villarrobledo* ("Los caminos de la vida"). Si analizamos la partitura podemos observar que emplea ritmos de dosillos dentro de un compás ternario, siendo esta su particularidad más característica. [90]

- *Aguilanderas de Peñas de San Pedro* ("La Virgen iba a Belén"). Tiene elementos melódicos y rítmicos similares a la anterior. La tomó de Amparo González Molina y Cándida Esparcia el 5 de diciembre de 1951.

---

[89] LUNA SAMPERIO, Manuel: *Documentos de tradición oral*. CD y folleto. Vols. 3 y 4. Albacete: Diputación Provincial de Albacete. 1999. Pág. 23.

[90] Ambos villancicos de Villarrobledo fueron recogidos de Caridad Marchante, el 21 de noviembre de 1951.

- *Villancico de Ribera del Júcar* (“En el portal de Belén”). La obra musical refleja que la primera frase es parecida a la anterior, pero se diferencia por el uso de un estribillo instrumental, cuya parte se danza. En la primera edición del *Cancionero de la provincia de Albacete* se escribió este estribillo en una partitura diferente, como si fuese una pieza autónoma. Ibáñez la trascribió de un chico anónimo que se encontraba en el campo. Respecto a esta obra, se ha encontrado otra versión con el sobrenombre de “la piedra redonda.”

Villancico de la Ribera del Júcar. (A.C.D.M.).

- *Aguilanderas de Peñas de San Pedro* (“La Virgen lava pañales”). Se trata de una versión diferente a la otra existente en el municipio, y procede de la misma informante, recogida también el mismo día. Se caracteriza por el cambio de la modalidad mayor a la menor en el estribillo. También, utiliza elementos musicales parecidos al *Villancico de Hellín*, pero en otra tonalidad. Carmen Ibáñez la utilizó como libre elección para el Concurso de juventudes, en 1953.

- *Aguilandero de Cañicosa* (“De las épocas del año”). Esta compleja pieza usa mordentes y una división rítmica imperfecta. Además, emplea los cuartos de tono y una

cadencia, clasificada de "imprecisa".[91] El *Cancionero de la provincia de Albacete* incluye las letras que se pueden adaptar a este villancico. La adquirió de Maruja Sánchez el 2 de febrero de 1952.

- *Villancico de Almansa* ("A Belén camina la Virgen"). A Ibáñez le resultó esta obra "machacona y carente de belleza". Aunque emplea un estribillo, ella no la pudo considerar como tal por la extraña unión que tenía con el final de la estrofa. No fue recogida por ella sino que se la envió la Delegada Local de la Sección Femenina de esta ciudad, y la trascribió igual que se la enviaron.[92]

- *Villancico de Albacete* ("Esta noche es Nochebuena"). También se le conoce como "Callejero de Albacete", ya que se utilizaba por los niños de la capital que pedían el "aguinaldo" por las casas. Emplea un pequeño estribillo. La recopiló el 26 de octubre de 1952, de Leonor Alonso y Concepción Fernández-Cordero.

- *Villancico de Alcaraz* ("Esta noche es Nochebuena"). Encontró cierta antigüedad por su modalidad mayor y estilo "rancio". Esta obra concluye con un estribillo, cuya letra le pareció jocosa. La obtuvo de Maruja Tabernero.

- *Aguilandera de Hoya Gonzalo* ("En lo más alto del cielo"). Además de su estribillo, destaca el uso de continuos y diferentes cambios de compás. Procede de la anciana Adela Moraga, y se escribió el 3 de marzo de 1952.[93]

- *Villancico manchego de Carcelén* ("Venir tiernas zagalas"). Es el único villancico que encontró con elementos de la seguidilla manchega, en cuanto a estilo, melodía e instrumentación. También vio aquí la adopción de un fragmento de villancico de Lope de Vega, pero Carmen Ibáñez no lo sustituyó con el fin de respetar la voz popular. La partitura incluye la parte correspondiente al ritmo de las castañuelas.

- *Villancico de Carcelén* ("A esta puerta hemos llegado"). Para ella, la melodía era suelta y la letra estaba llena de contenidos bufos. Esta versión no emplea estribillo como el resto de villancicos de este pueblo.

---

[91] Esta apreciación se debe a la utilización de una semicadencia a la dominante en un final de obra, ya que produce una sensación inconclusa y extraña al oído.

[92] Esta pieza también fue recopilada por el músico Máximo Parra y se la envió a Carmen Ibáñez para adjuntarla en su cancionero. Cfr. PÉREZ PARRA, Javier: Máximo Parra. "Una vida dedicada a la música en Almansa (1897-1966)", en *Música y músicos almanseños*. Almansa: Ayuntamiento de Almansa. 2003. Págs. 185-186

[93] La partitura de esta obra, que se encuentra en la página 52 de la segunda edición del *Cancionero de la Provincia de Albacete*, fue utilizada como ejemplo de música popular de este territorio en LÓPEZ MARTÍ, Antonio: "Albacete", en CASARES, Emilio/ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael/ LÓPEZ CALO, José (eds.): *Diccionario de la Música Española…* Op. Cit. Pág. 179.

- *Villancico de Carcelén* ("Si no nos das aguinaldo"). Ibáñez pensaba que aquí se encontraba el germen de algunos elementos musicales de los dos primeros villancicos de esta serie. A diferencia de la anterior usa un estribillo. La melodía es similar al primer *Villancico de Villarrobledo*, mientras que el estribillo es parecido al segundo.[94]

- *Villancico de Hellín* ("Esta noche es Nochebuena"). Esta obra emplea varias alteraciones accidentales y un pequeño estribillo. Se la envió a Carmen Ibáñez el sacristán de la Parroquia de la Asunción de Hellín, y encontró similitudes melódicas con las *Aguilanderas de Peñas de San Pedro.*

- *Villancico de Liétor* ("Como vengo de la sierra"). También se le conocía como *Villancico del Niño Manuel*. Esta pieza no lo consideró popular sino "popularizada". Esto se debía a que Ibáñez pensaba que los elementos característicos que la integran formaban parte de un villancico popular anterior y que fue trasformado por alguien, que tras su muerte no explicó las variantes que aplicó. La partitura tiene ciertos elementos complejos, como los cambios de compás y tonalidad, así como señales que indican cortes melódicos. La transcribió de Maruja Tabernero e Isabel Fresno, y, posteriormente, la armonizó con el fin de utilizarla en los concursos provinciales. Como ya se dijo, llegó a estar seleccionada como obra de libre elección en la primera prueba del Concurso Nacional de Villancicos de la Sección Femenina, de 1952, y obtuvo el primer premio.

- *Aguilandero de El Bonillo* ("En el portal de Belén"). Cuando Carmen Ibáñez la registró se cantaba en las Misas de Gozo que se oficiaban nueve días antes de Natividad. Aquí no incluyó la parte instrumental, que se interpretaría en los compases de espera de la partitura. Se la facilitó el sacristán de esta localidad, Teodoro Mediano.

OBRAS INCLUIDAS EN EL SEGUNDO CANCIONERO DE LA PROVINCIA DE ALBACETE

- *Villancico de Bonete* ("Vamos pastores"). Está formada por diferentes partes que emplean la misma tonalidad. También emplea estribillo, pero con la peculiaridad de

[94] Estos villancicos de Carcelén fueron tomados de Teresa Martínez Guevara, el 31 de marzo de 1952.

utilizar en ellos cambios de compás. Se lo enseñó Maravillas Martínez, de ochenta años, quien lo interpretó en su momento con "exquisito gusto y puro estilo".

- *Villancico de La Graya* ("¿Quieres niño que juguemos al juego del esconder?"). En esta pieza del municipio de Yeste la copla y estribillo emplean distinta tonalidad y compás. En el momento en que Carmen Ibáñez la escuchó se cantaba junto a la *Misa del Gallo de La Graya*. También se usaba para pedir el aguinaldo por las casas al salir de este templo.

- *Villancico de La Sarguilla* ("La Virgen va caminando"). Según Antonio Granero, encontró una melodía similar de este villancico de la localidad de Ayna en El Ballestero. Ibáñez la aprendió de una muchacha que no le dio su nombre.

- *Villancico de Casas de Lázaro* ("La Virgen lava pañales"). A Carmen no le aportó ninguna particularidad en comparación con las demás. La tomó de Ignacia Ortega.

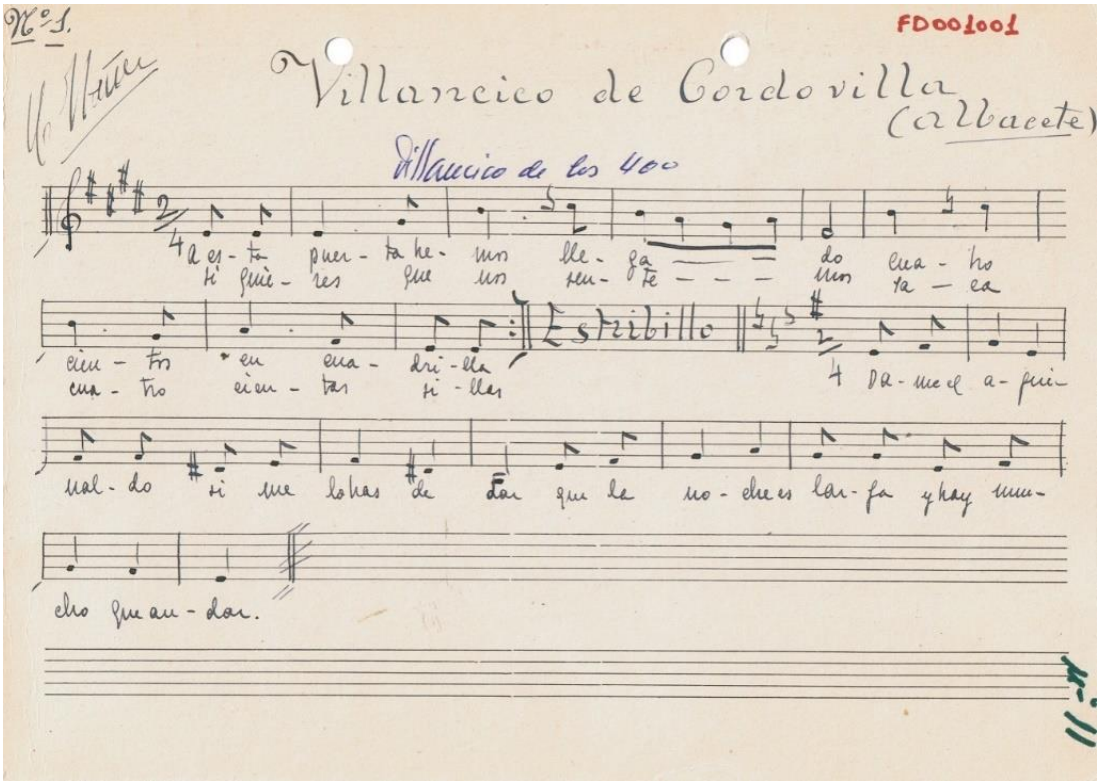
- *Villancico de Villapalacios*. ("Por la sierra bajan los pastores"). Esta pieza tiene la singularidad de no emplear estribillo. La recogió de las investigaciones de Antonio Granero.

- *Villancico de El Bonillo* ("En el portal de Belén"). Sigue la misma estructura que las demás, pero con cambio de tonalidad.

- *Villancico de San Pedro* ("San José ya nos lo ha dado"). Carmen Ibáñez no dejó ningún comentario sobre esta pieza. La partitura solo llama la atención por los adornos en los finales de frase.

- *Villancico de Cordovilla* ("A esta puerta hemos llegado"). Esta música popular navideña de la pedanía de Tobarra también se conocía como *Villancico de las 400*, por contener este título en la letra. Está compuesta de copla, que se repite, y un estribillo que cambia de tonalidad. La melodía es similar al *Villancico de Hellín* y la letra es parecida a la usada en el *Villancico de Carcelén*. Esta partitura no se encuentra en ninguno de los dos volúmenes de su cancionero, posiblemente porque era una melodía muy difundida en otras provincias españolas.[95]

[95] La original se encuentra en el archivo de Coros y Danzas "Mazantini" de Ciudad Real, con el número de registro FD001001.



Villancico de Cordovilla. (A.C.D.M.).

6.2.6. MAYOS Y FOLÍAS

La autora del cancionero albaceteño los describió como uno de los cantos más popularizados de Albacete y La Mancha. Ella vio en este género musical un origen pagano relacionado con la fertilidad, que con el tiempo desembocó en el mayo dirigido a las mozas casaderas, donde los muchachos eligen a una moza, o "maya", para rondarlas y dedicarles un cántico. Por otro lado, este rito también se cristianizó y derivó en otra tipología de mayo, más frecuente que la anterior, dirigida a la Virgen María, a cuya divinidad se pedía por la producción de buenas cosechas y lluvias. No obstante, a pesar de la antigüedad de esta tradición musical, pensó que los mayos en Albacete no eran tan antiguos como en otros lugares de España, por sus cualidades musicales y por la inexistencia en la provincia de prendas o disfraces de flores que acompañen a estos cantos.

Respecto a su interpretación, ella dijo que se solía realizar el día 30 de abril de cada año, en lugares muy diversos: la puerta de una iglesia, (como en el Santuario de El

Sahuco), en una peña alta de Bogarra, en la torre de la iglesia (como la de Bonete) o en las plazas de los pueblos de la provincia. En sus comentarios, recriminó que durante sus recopilaciones estaba desapareciendo progresivamente su uso en estos lugares, debido a la pérdida de los habitantes más ancianos y a los cambios de ciudad de los más jóvenes. Las letras hacían alusión a esa fecha y daban la bienvenida al mes siguiente, con el fin de celebrar el momento de fecundidad de la tierra, la producción de los frutos, flores y todo lo que produce la primavera. Muchas de ellas se repetían literalmente en los diferentes pueblos, pero no su música.[96] En cuanto a la tercera tipología de mayo, celebrada el día 3 de este mes, dedicado a la festividad de la Cruz, no encontró ningún ejemplo en la provincia de Albacete.[97]

También realizó un análisis de la estructura de los mayos, que consideró muy similar entre todas ellas, ya que empleaban un esquema melódico y ritmo parecido. Estos eran entonados por un solista, o guion, y contestados por el coro. Por otro lado, vio que se podían intercalar las partes instrumentales entre las coplas, y existía la posibilidad de que el mayo se alternase con alguna jota. A la misma vez, podían estar unidos a una folía, constituyendo un conjunto musical autónomo. Esta parte de folía, que se podía intercalar con el mayo, tenía una sonoridad característica, proporcionada por sus acordes menores, y era cantado por un solista, en compás ternario. Sobre este último género, aclaró en la nota informativa de su segundo cancionero, que las folías se solían hacer cuando el mayo estaba dedicado a una muchacha, cuya música se conocía como "mayo de ronda".

Esta serie la dividió en tres partes diferentes. La primera corresponde a los mayos, la segunda a los mayos con folía y, la tercera, solamente a la folía.

OBRAS INCLUIDAS EN EL PRIMER CANCIONERO DE LA PROVINCIA DE ALBACETE

- *Mayo de El Bonillo* ("Mayo con sus flores"). La recopiladora lo consideró el mayo más bello que encontró, e incluso sintió que este contenía la melodía más bonita

[96] Sobre el origen de los mayos vid. DÍAZ-MAS, Paloma: "El mayo, rito y canción en Castilla-La Mancha", en *I Jornadas de estudio sobre el folklore de Castilla-La Mancha.* Cuenca: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Consejería de Educación y Cultura. 1983. Págs. 141-144.

[97] Los tipos de mayos manchegos se recogen en FUENTES: PLAZA SÁNCHEZ, Julián: *La fiesta de los mayos.* Ciudad Real: Diputación provincial de Ciudad Real. 1990. Págs. 17-19.

de toda su colección y por este motivo lo citó en el prólogo de su cancionero.[98] Al igual que otras obras de esta localidad, la tomó del cantador apodado "El Tumillo", y la descripción que hizo de esta era similar a la dada en la *Seguidilla de El Bonillo*, con el título de "Anda Morena".[99]

- *Mayo de Bienservida* ("Mayo bienvenido seas"). Lo trascribió de las voces de Dámaso Garrido y Antonio Bricio.

- *Mayo de Fuensanta* ("Ya estamos a treinta del abril").[100]

- *Mayo de Fuensanta* ("Mañana entra mayo"). Versión diferente a la anterior. Esta pieza y la anterior, fueron recopiladas de Juanita Parreño.

- *Mayo de Villalgordo del Júcar* ("A tu puerta bella dama). La partitura contiene la parte solista que se canta a la dama, y es alternada por el coro. También emplea cambios de compás y tonalidad.

- *Mayo de Villalgordo del Júcar* ("Es María la caña de Trigo"). El manuscrito que escribió Carmen Ibáñez indica las partes melódicas ejecutadas por las bandurrias, los laúdes y las guitarras. En cuanto a la sección estrófica posee una tonalidad diferente a la parte cantada. Los mayos de esta población proceden de Luz Tolde.

- *Mayo con folía de Cañicosa,* ("Estamos a treinta del abril"). Esta compleja obra popular de Cañada Juncosa está compuesta por contrastes entre solista y coro, cambios de compás y de tiempo. También, emplea tresillos y continuas alteraciones accidentales. La partitura no diferencia la parte de mayo y folía, y, a pesar de su denominación como folía, no la considera como tal, por carecer de las características musicales que la definían, pero la incluyó aquí por ser calificada así en el lugar de procedencia. La consideró una de las piezas más bellas y características del folclore albaceteño, y como tal lo reflejó en el prólogo de su cancionero.[101]

- *Folía con mayo de Fuensanta* ("Tin, tin, que a la puerta llaman"). La obra comienza con una parte vocal y de folía, que antecede a la invocación de la Virgen de los Remedios. Posteriormente, aparece la sección correspondiente al mayo. Según

---

[98] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Cancionero...*Op. Cit. Prólogo de la autora. Pág. XI.

[99] La pianista empleó esta pieza en su obra *Cuatro melodías del folklore manchego*. Vid, apartado de "Sus creaciones musicales".

[100] Los mayos de esta población han sido estudiados por LASERNA GONZÁLEZ, Francisco: *Los mayos. Breve y somero estudio histórico. Recopilación de los cantados en Fuensanta.* Albacete: Diputación de Albacete. 2002.

[101] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Cancionero...*Op. Cit. Prólogo de la autora. Pág. XI.

Ibáñez, era usada por los habitantes del lugar para trovar diferentes letras alusivas a los defectos o virtudes de los vecinos. Para encontrar una obra similar a esta, donde la folía precede al mayo, tuvo que esperar a los posteriores investigadores y que incluyó en su segundo cancionero.

- *¿Folía? de Carcelén* ("He tendido atrevimiento"). Como se puede observar, Ibáñez puso esta obra entre signos de interrogación, debido a que cuestionaba su verdadero género, a pesar de que sus habitantes la llamaban de esta forma. Ella argumentó que había rasgos de folía en su melodía, pero no en el resultado de sus fraseos, y por este motivo pensó que podrían haber sido trasformados. Como ya comentamos, la folía es un género musical autónomo que puede estar unido al mayo. Por este motivo, encontramos aquí un ejemplo en el que la folía no cuenta con una sección previa al mayo.

OBRAS INCLUIDAS EN EL SEGUNDO CANCIONERO DE LA PROVINCIA DE ALBACETE

-*Mayo de Balazote* ("Estamos a treinta del abril"). La estructura y compás de esta obra le pareció distinta a la de otros mayos que escuchó. En una de sus notas dijo que si encontraba otra obra parecida, en cuanto a ritmo, realizaría una serie diferente con estas características.[102] En la partitura aparecen aclaraciones en lápiz para una posible modificación de compás y final melódico. También en ella se puede ver un diseño rítmico a base de corcheas y negras que se repiten en cada uno de los compases. No realizó comentarios sobre la fecha o autor.

- *Mayo de Bonete* ("Estamos a treinta del abril"). Aquí se alterna solo y coro. Carmen Ibáñez la recogió el 19 de mayo de 1953 de la anciana Maravillas Martínez, y esta le dijo que la costumbre de interpretarla en la torre de la iglesia se realizó por última vez en 1951.[103]

- *Mayo de Munera* ("Estamos a treinta del abril"). La partitura especifica la parte solista de los instrumentos, y estas contienen notas de adorno. La tomó de la voz de Francisco Mondéjar y, también con algunas variantes, de Antonio Granero Zaldívar.

[102] Ficha de la autora, con referencia FD001016. Fecha: 22-III-1956. (A.C.D.M.).

[103] Todos los versos de este mayo se pueden encontrar en las notas sin publicar del *Cancionero de la Provincia de Albacete*. Depósito. S.C. (IEA).

- *Mayo de Alpera* ("Ya estamos a treinta del abril"). En esta obra las secciones de solista y coro emplean complicadas combinaciones de grupos rítmicos irregulares. Según Carmen Ibáñez, se interpretaba en la puerta de la iglesia en la medianoche del 30 de abril, y posteriormente los músicos improvisaban coplas a las mozas que habían elegido. La tomó del labriego Julián Tortosa Rubio el 19 de mayo de 1953.

- *Mayo de El Salobral* ("Estamos a treinta del abril"). Sobre esta música popular nos indicó que empleaba las mismas características de otros mayos, como los de Villalgordo y Bienservida que aparecen en el primer volumen de su cancionero. Alterna solo y coro. Según comentó, la recogió de casualidad, debido a que su interpretación se perdió, el 7 de mayo de 1953. La informante fue una anciana que no le dio su nombre.

- *Mayo de Alcaraz* ("Estamos a treinta del abril"). La partitura contiene las partes instrumentales del inicio de la estrofa, y todas ellas son muy complicadas y elaboradas, y por eso Carmen Ibáñez pensó que carecía de arraigo tradicional. En cuanto a la parte cantada no alterna solo y coro, como ocurre con otros mayos. Lo recogió de Antonio Granero Zaldívar.

- *Mayo de El Salobre* ("Mayo, mayo, mayo bienvenido"). En la partitura se puede ver un estribillo intermedio que se debe interpretar con un movimiento más movido. Por la letra, se incluye dentro de los mayos dedicados a las mozas. A Carmen Ibáñez se la cedió el mismo que la anterior.

- *Mayo de Cortes* ("Estamos a treinta del abril"). Esta obra se interpretaba durante la romería hacia el Santuario de Nuestra Señora de Cortes, en Alcaraz. Contiene una amplia sección instrumental que se emplea para finalizar. La parte vocal procede de Ignacia Ortega.

- *Mayo de Peñarrubia* ("Estamos a treinta del abril"). Es otra obra que carece de sucesión entre solo y coro. La tomó de la voz de la anciana María Sánchez.

- *Mayo de Casas de Lázaro* ("Estamos a treinta del abril"). La partitura refleja una parte homofónica, que se hace sobre una glosa del coro o del solista. Respecto a las distintas frases musicales, están divididas por calderones.[104] La aprendió de Ignacia Ortega.

- *Mayo de El Sahuco* ("Mañana entra mayo"). A la parte vocal le sucede la instrumental y ambas interpretan la misma melodía, sentida por la compositora como

[104] Ibídem.

una de las más bonitas de su género. Cuando ella fue a investigar a este lugar, constató que todavía se seguía interpretando este tipo de música popular en la escalinata del antiguo Convento de los Padres Franciscanos. Una vez que se había cantado ante el Cristo del Sahuco de Las Peñas de San Pedro, los mozos marchaban por todo el poblado cantando la parte de folía, aunque la partitura no la incluye. La recogió el 7 de mayo de 1953 de "cinco garridas mozas, que no dieron su nombre".[105]

- *Mayo de Valdeganga* ("A la puerta de la iglesia"). Esta obra tiene la particularidad de emplear una jota como introducción a la parte solista y coral del mayo. Al igual que la anterior, en el momento que la escuchó todavía se mantenía viva la tradición de cantarla en la puerta de la iglesia y, después, los músicos se marchaban de ronda para interpretársela a las muchachas, coincidiendo con la noche del 30 de abril.

- *Mayo de Casas Ibáñez* ("Ya ha venido mayo"). Comparte con la anterior la introducción de jota, pero se diferencia en que la letra no tiene connotaciones religiosas, sino que está dirigida a la moza. Las dos partes vocales, separadas por un solo instrumental, emplean diferente compás. Al igual que la anterior, no especificó la fuente transmisora ni la fecha.

- *Mayo de Alborea* ("A tus plantas bella dama"). Obra breve en la que la letra está relacionada con una alabanza a la Virgen María, y cuyo final melódico se canta con la sílaba "la", y presenta cambios de compás, de modalidad y de tiempo. Tampoco dio el nombre de la persona que se la interpretó.

- *Mayo de Alatoz* ("Estamos a treinta del abril"). Lo concibió como el mayo más antiguo que encontró, porque vio en él reminiscencias de las antiguas canciones litúrgicas. La mujer que se la transmitió no quiso dar su nombre.

- *Mayo con folía de Ayna* ("Ya ha venido mayo"). Esta pieza está relacionada con los conocidos cantos de ronda o mocedades, en el que los cantantes elegían a una "maya" para dedicársela. Según Carmen Ibáñez, en el caso de que esta fuera la novia de alguno de los músicos solo se cantaba la parte de folía, con letras improvisadas y alusivas al matrimonio. Esta parte era más complicada en ritmo, compás y melodía que la correspondiente al mayo. La tomó de Amparo Montero Yagüe, el 25 de mayo de 1953.

- *Mayo con folía de Riópar* ("Mayo, mayo, mayo bienvenido seas"). La temática de esta obra está relacionada con el mayo a las mozas. Carmen pensó que la parte de

[105] Ibídem.

folía era antigua por la ausencia de grandes intervalos, y era consecuencia de una evolución melódica de la sonoridad gregoriana. La aprendió el 7 de mayo de 1953 de las ancianas Paula Navarro, de ochenta y cinco años, que le enseñó la parte del mayo, y de Encarnación Navarro, de sesenta y cinco años, que le mostró la parte de folía. La presentó a concurso de libre elección un año más tarde.

- *Folía de Peñascosa* ("A quién echaré por mayo"). Al igual que la anterior, se cantaba a las muchachas. Aquí se mezclan varias tendencias musicales, pues la letra es característica de las folías y la melodía es próxima a las empleadas en las jotas. Fue transcrita de Antonio Granero Zaldívar.

- *Folía de El Sahuco* ("La folía nos volvemos"). Encontramos aquí otra melodía con cuartos de tono. Al igual que el *Mayo del Sahuco*, se cantaba en la escalinata de la torre de la iglesia, y, posiblemente, ambas piezas se podrían haber interpretado en conjunto. Ibáñez observó que la gente joven la seguía cantando, y esto repercutiría para que siguiese poniéndose en práctica en el futuro. La tomó de las mismas personas y día que el mayo de este lugar.

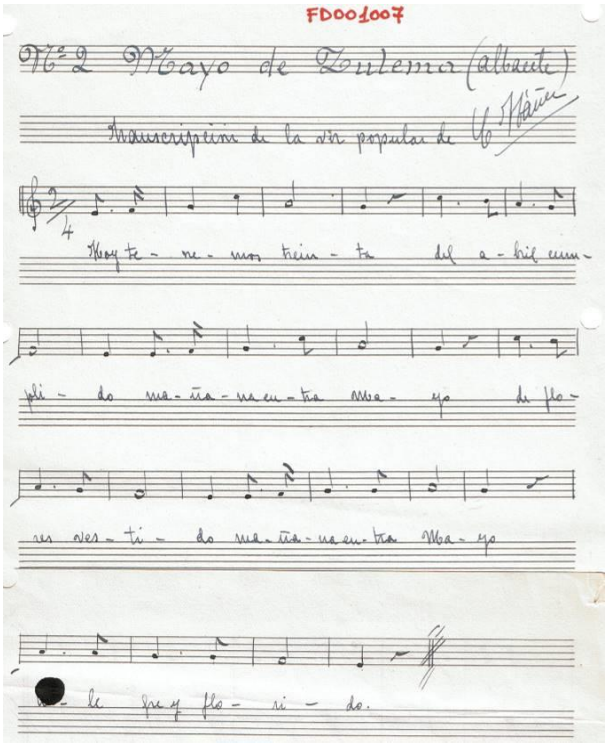
- *Folía de Povedilla* ("Muchacha tu enamorado no está aquí"). Por el contenido literario la incluimos dentro del grupo de mayos a las mozas. Ella la describió de la siguiente forma: "melodía sentida y delicada, de gran fondo expresivo. Muy sugestiva, debido a su tonalidad, del primer tipo de re menor." En sus notas no indicó la fuente y año de investigación.

- *Folía de El Ballestero* ("De ver flores en la mano"). En el aspecto musical destacó el ligero cromatismo al modo menor en las semicorcheas. Se la facilitó Antonio Granero Zaldívar.

- *Folía y mayo de Carcelén* ("Cuando los galanes"). La letra está relacionada con los mayos dirigidos a las muchachas. Esta obra es análoga a la que recopiló en Fuensanta, recogida en su primer tomo, ya que ambas sitúan la parte de folía antes que el mayo, y le resultaron curiosas dentro de este género.[106] También encontró similitudes melódicas con las *Seguidillas de Balazote* y *Viveros*. La parte de folía emplea cambios de compás y la correspondiente al mayo consta de una repetición. En la partitura indicó, a lápiz, que la tomó de Ifigenia Martínez Gil, el 3 de abril de 1954.

[106] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Cancionero*… Op. Cit. Pág. 63.

- *Mayo de Zulema*. (“Hoy tenemos treinta del abril”). En esta aldea de Alcalá del Júcar se canta esta obra, basada en una frase melódica que se repite tres veces. Al igual que el *Villancico de Cordovilla*, no se encuentra en las partituras de sus cancioneros, posiblemente porque su letra y música estarían muy generalizados en la provincia.[107]



Mayo de Zulema (A.C.D.M.).

6.2.7. MELODÍAS DE DANZA

Estas se diferencian de las danzas de la serie cuarta porque la melodía que las acompaña puede contener letra.

Cuando la recopiladora describió estas danzas dijo que estas formas de baile estaban difundidas por España, especialmente en el norte. También creyó que eran similares a las interpretadas por los castellanos, especialmente en la danza del paloteo. Sin embargo, la principal diferencia que encontró con esta región era la instrumentación, ya que en la provincia de Albacete se interpreta con la rondalla y no

[107] *El Mayo de Zulema* se encuentra en el Archivo de Coros y Danzas “Mazantini” de Ciudad Real, con el número de referencia FD001007.

se emplean instrumentos de viento. La excepción se encuentra en Chinchilla de Montearagón que, como ya habíamos comentado, emplean una dulzaina acompañada de tambor, y por este motivo las puso en una serie diferente a la número cuatro. En el primer cancionero solo aparecen las de Villalgordo del Júcar, ya que no había completado sus investigaciones en otras localidades.

OBRAS INCLUIDAS EN EL PRIMER CANCIONERO DE LA PROVINCIA DE ALBACETE

- *Danza del paloteo de Villalgordo del Júcar* ("Al villano se lo dan"). La recopiladora dividió aquí las cuatro melodías que forman esta pieza popular y a cada una de ellas le correspondía un paso diferente. El último de ellos presenta un cambio de tonalidad y compás, respecto a los utilizados en los anteriores.[108]

- *Danza del diablo de Villalgordo del Júcar*. A diferencia de la anterior, se trata de una pieza instrumental. El danzante principal de esta danza representa al diablo, vestido de manchego, y este actúa como si se quisiese llevar a la gente joven, especialmente si son mujeres. Para ello, emplea el toque y sonido de las castañuelas[109]

OBRAS INCLUIDAS EN EL SEGUNDO CANCIONERO DE LA PROVINCIA DE ALBACETE

-*Danza de Alborea* ("La valsoriana que sí"). También se la conoce como *Danza Valsoriana*. Carmen observó una corrupción del vocablo "varsoviana" hacia la palabra "valsoriana", ya que pensaba que se podría tratar de una danza procedente de algún soldado polaco. Se danzaba durante el día de la Resurrección del Señor. Aunque se

[108] Se ha visto en esta danza semejanzas melódicas con otras interpretadas en la provincia de Cuenca, debido a su proximidad geográfica. En cuanto a la letra, se ha señalado que procede de las Poesías Populares, publicadas por Tomás Segarra en Leipzig, en 1862. Cfr. TEJADA PONCE, J. Javier y los Dulzaineros del Alto de la Villa: "La dulzaina en Albacete. Las músicas del Tío de la Pita". *Zahora*. Nº. 48. Op. Cit. Págs. 90-93.

[109] No indicó los nombres de los trasmisores ni las fechas de esta localidad, aunque podrían proceder de Asunción Risueño, informante de otros géneros de la ciudad. Esta danza ha sido estudiada posteriormente, y se ha visto en ella similitudes con la *Danza del Zángano*, de Pozo Hondo. Ibídem. Pág. 89.

interpretaba con guitarras, ella la llegó a escuchar con acordeón, instrumento que no se usaba en la música popular albaceteña. En la parte vocal escribió una posible variación, y la pieza finaliza con una sección instrumental basada en el uso de negras con grupetos de cuatro notas. [110]

- *Danza de Casas Ibáñez* ("La valsoriana que sí"). También conocida como *Valsoriana Danza*. Posee las mismas características que la anterior en cuanto a derivación lingüística, melodía, tonalidad e instrumentación. La diferencia se encuentra en la frase melódica final, donde los instrumentos pueden interpretar de forma solista o acompañados con la sílaba "la" del coro.[111]

- *Canción de El Salobre* ("Morena mía si tú me vieras"). No se ha conservado los comentarios que hizo de esta obra. La partitura emplea una estrofa instrumental seguida de un estribillo cantado, con unas modificaciones de notas y texto a lápiz.

- *Canción de Corro de El Salobre* ("Estando la pájara pinta"). Emplea la misma tonalidad que la anterior, aunque no incluyó la introducción instrumental y estribillo. La rítmica de esta obra es complicada por el uso de cambios de compás y grupos artificiales.

- *Canción de Danza de Villapalacios* ("Papeles vienen, papeles van"). En ella vio influencias andaluzas en los ritmos y giros, por su "garbo y serenidad". El mayor atractivo que observó fue la alternancia entre el modo mayor y menor.

- *Canción de Danza de Nerpio* ("La yerbabuena se cría a la corriente del agua"). Se trata de una forma musical conocida como "yerbabuena", y que en la provincia de Albacete se localiza principalmente en el municipio de Nerpio y en su pedanía de Pedro Andrés. Carmen Ibáñez la describió como un género musical que consta de una estrofa, que se repite, seguida de un estribillo, y la parte final se debe interpretar con unas palmadas, para acentuar la parte de anacrusa de cada compás.[112]

---

[110] Ibídem.

[111] Ibídem.

[112] Sobre esta danza y el grupo de animeros que interpretaban en este municipio vid. LUNA SAMPERIO, Manuel: "A las ánimas Benditas: cofradías y grupos para el ritual festivo en la Provincia de Albacete", en *II congreso de Historia de Albacete.* Op. Cit. Pág. 197.

6.2.8. CANCIONES DE JUEGOS DE NIÑOS

Carmen Ibáñez dijo que muchas de estas obras son conocidas en la geografía nacional, pero encontró aquí peculiaridades melódicas y lingüísticas propias. Estas las consideró esenciales para la educación de los niños en las escuelas, especialmente en la enseñanza de párvulos, ya que al ser conocidas por los niños eran idóneas para su uso educativo. Por este motivo, las incluyó en su libro *La música en la escuela*.

Debido a la popularidad de este género, en la mayoría de los casos no indicó su procedencia y, por ello, solo se limitó a poner los títulos de cada una entre comillas. No obstante, la mayoría de estos procederían de lo que escuchó por las calles de Albacete. Para completar el estudio de esta serie también incluyó las descripciones de los juegos.[113]

OBRAS INCLUIDAS EN EL PRIMER CANCIONERO DE LA PROVINCIA DE ALBACETE

-*"Una tarde fresquita de Mayo".* No especificó la procedencia, ya que se cantaba en otras regiones, aunque tenía características propias de Albacete. Para su interpretación se alternaban diferentes grupos vocales. La tomó de un coro callejero de niños, en 1927.

-*"Una tarde fresquita de Mayo".* Comparte el título y parte de la letra usada en la anterior, pero la música es diferente. Carmen Ibáñez la recogió del mismo grupo y año que la otra versión.

-*"¿Qué es ese ruidito?".* Al igual que el resto de piezas de esta serie dijo que era una versión diferente a la interpretada en otras partes del país, pero la de Albacete se iniciaba con un sonido inicial para "darse miedo". En uno de los compases introdujo una posible variación melódica. Provenía de la voz de Leonor Alonso.

[113] Existen estudios posteriores sobre canciones infantiles en MENDOZA DÍAZ-MAROTO, Francisco y AGÜERO JIMÉNEZ, Juana: "Literatura oral de los niños de Albacete: canciones de cuna y juegos de los primeros años". *Zahora.* Revista de tradiciones populares. Nº 19. 1993. Págs. 8-11. También, vid. FRAILE GIL, José Manuel: "Un muestreo en la poesía tradicional de la Mancha Baja". *Zahora.* Op. Cit. Nº. 33. Págs. 177-193.

-*"Tengo una muñeca".* Incluyó esta pieza popular española porque la segunda frase emplea una letra diferente a la de otras regiones. Debido al conocimiento generalizado de esta canción recurrió a ella en muchas ocasiones como recurso didáctico en sus clases. La tomó de un coro callejero.

- *Canción de comba de Chinchilla* ("Carta del Rey ha venido"). Aquí describió las intervenciones vocales que se decían en cada momento del juego. En la partitura especificó la pequeña parte del estribillo.

- *Canción de corro de Chinchilla* ("Dicen que Santa Teresa guía a los enamorados"). Al igual que la anterior, dictó las reglas necesarias para su realización. Acaba con una exclamación final.

- *Antigua canción de corro* ("Esto que se ve es el río"). En su descripción dijo que se debía interpretar de forma "animada" y en corro. El estribillo de esta obra es más largo que el de los demás.

-*"Por un caminito".* Se trata de una canción de corro interpretada en Albacete, aunque también se escucha en otros lugares de la provincia, pero con ligeras variantes.

-*"Al corro ancho".* La presentó como la primera canción de corro que aprendían los niños cuando eran pequeños, y, por este motivo, posiblemente, la emplearía durante sus clases. Usa continuos cambios de compás y un grito final.

- *Juego rítmico de El Carrasco* ("Una y una dos"). Este juego la escuchó en la década de los años treinta del siglo pasado, de la mano de los niños Celso Cuartero Palencia, Pepe Jiménez y otros. Estos serían vecinos de la finca que tenía en este lugar.

- *"Al galo".* Se trata de un canon a tres voces. Observó que era una canción inmigrada, ya que emplea la lengua italiana. Se la enseñó Crisólogo Garrido, uno de sus alumnos de la Escuela de Magisterio de Albacete, en 1935.

- *"Fray Martín al Campanario".* Esta pieza también se interpreta como un canon a tres voces.

- *"Fray Melchor el Campanero".* Es una versión de la anterior con diferente nombre, y ambas las escuchó de su marido, en 1920.

OBRAS INCLUIDAS EN EL SEGUNDO CANCIONERO DE LA PROVINCIA DE ALBACETE

- *Estando la pájara pinta*. Esta canción de corro estaba muy difundida por toda España. Solo se conservan las notas sobre esta obra, pero no su partitura. La trascribió de grupos callejeros de niños.

- *Arroyo claro*. Nos encontramos ante un caso similar al anterior en cuanto a características musicales e informantes.

- *Al levantar una lancha*. Es otra obra conocida en todo el país, pero con las variantes musicales de Albacete. La recogió de Antonio Granero.

6.2.9. SEGUIDILLAS MANCHEGAS CON INTRODUCCIÓN Y ESTRIBILLO

Representan un género particular de la provincia porque tiene la peculiaridad de estar precedido de una introducción cantada o contener un estribillo. La investigadora las citó en el prólogo de su estudio como piezas importantes del folclore albaceteño, y señaló que son los dos únicos ejemplos que ha encontrado en su género.[114] Sin embargo, en las indagaciones que hizo para su segundo volumen del *Cancionero de la Provincia de Albacete* encontró dos obras más que tenían estribillo, aunque por su antigüedad y cualidades decidió incluirlas en las dos primeras series. Se trata de *Seguidillas manchegas de Vianos* y de *Seguidillas corridas de Balazote.*

OBRAS INCLUIDAS EN EL PRIMER CANCIONERO DE LA PROVINCIA DE ALBACETE

- *Seguidillas manchegas de Albacete* ("Como soy de Albacete"). Emplea una sección vocal que actúa como introducción a la parte de manchega, a modo de himno y

[114] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Cancionero…*Op. Cit. Prólogo. Pág. XII.

en compás binario. El estribillo usa la misma letra en la *Seguidilla de Albacete,* pero la música es diferente. La trascribió de un hombre apodado "el Artuñedo", en 1922, y este le dijo que se la enseñó su padre.[115]

- *Seguidillas manchegas de Barrax* ("Ayer me dijo un ángel"). Posee una parte de jota, que hace la función de estribillo. La maestra nacional Rosa Aparicio se la trasmitió, en 1942.[116]

6.2.10. SEGUIDILLAS-JOTAS

Este género nació cuando se experimentó en esta zona del sureste español la unión de una seguidilla, o" torrá", con una jota, precisamente cuando esta última comenzó a tener cierto auge. Esto fue posible debido a que ambas compartían el mismo ritmo. Una vez que adquirieron mayor popularidad se las denominó de diferentes maneras, como "enredás", "seguidillas corridas" e, incluso, "jotas", ya que muchos músicos acotaban este calificativo y sabían que las tenían que interpretar junto a una seguidilla. Formalmente, la parte de jota se suele insertar dentro de la copla inicial de la seguidilla.[117]

A pesar de que este enlace de danzas no era demasiado antiguo Carmen Ibáñez observó que algunas podían ser antiguas por su baile en corro, el carácter ritual y por la sencillez de sus melodías y ritmos. Sin embargo, aunque quiso descubrir su origen, o la evolución con otro tipo de danzas, no lo encontró. También se planteó la causa por la que se unieron estas dos formas de canto y danza. Los informantes a los que les preguntó se sorprendían que este fuese un tema de interés para ella, y estos solo le dijeron que eran bailadas por sus bisabuelos, e incluso por generaciones anteriores.

---

[115] Ibídem. Pág. 127. Existen otras partituras similares, a dos y tres voces, y con la parte instrumental de los compases de espera que aparecen en el primer volumen del *Cancionero de la Provincia de Albacete*, en A.C.D.M., con los números de referencia FD001044 y FD001025, respectivamente.

[116] La compositora utilizó esta pieza para hacer su obra *Cuatro melodías del folklore manchego*. Vid, apartado de "Sus creaciones musicales".

[117] Cfr. GUILLÉN NAVARRO, Julio: "Introducción a la música tradicional de la provincia de Albacete". *Zahora*. Nº. 40. Op. Cit. Págs. 30-31.

Estas seguidillas aparecen en el cancionero impreso sin la parte inicial instrumental, mientras que las que escribió para el volumen sin editar incluían esta parte.

OBRAS INCLUIDAS EN EL PRIMER CANCIONERO DE LA PROVINCIA DE ALBACETE

- *Seguidilla-Jota de Fuensanta* ("Péinate Roque"). Carmen Ibáñez pensaba que era bastante antigua, ya que las bandurrias y laúdes hacían un punteado sobre dos o tres notas como máximo, y no doblaban con su música la voz humana. Este aspecto no lo reflejó en la partitura, ya que podría ser un elemento improvisado.

- *Seguidilla-Jota de El Bonillo* ("Como quieres morena que vaya a verte"). La partitura indica que el enlace entre la seguidilla y la jota se realiza mediante un pequeño punteo solista de guitarra. También hizo comentarios sobre este instrumento que realizaba el ritmo, mientras que las bandurrias y laúdes hacían punteados sobre algunas notas, y no acompañaban al cantante, como era usual en estos casos. Por este motivo, pensó que era más antigua que otras y la consideró "de gran valor folklórico". Sobre otros aspectos de su interpretación vio paralelismos con la *Seguidilla de El Bonillo*, incluida en la tercera serie.

- *Seguidilla-Jota de El Bonillo.* Se trata de una melodía instrumental sin letra. Ella dijo que solo se podría cantar la parte de jota y su estribillo, que sería la misma que se empleaba en la *Seguidilla-Jota de Bienservida*. Para describirla, se sirvió de unas palabras pronunciadas por Pedrell cuando este hablaba de "conglomeración melódica", para indicar los motivos que se unían en melodías diferentes, ya que aquí se juntan varios motivos de jotas procedentes de Aragón.[118]

- *Seguidilla-Jota de La Roda* ("Campanillas de plata lleva el mayoral"). La parte de jota es análoga a la de Villalgordo del Júcar, y por este motivo no la escribió. Posee un amplio estribillo. La aprendió de Juan, apodado "el Guarda".

- *Seguidilla-Jota de Alcalá del Júcar* ("Aire que me lleva el aire"). En el cancionero puso el nombre de esta obra entre signos de interrogación, ya que la parte de

[118] Todas estas obras de El Bonillo proceden del informante apodado "El Tullido".

seguidilla empleaba la misma melodía que el famoso villancico andaluz *Dime niño de quién eres*. Fue recopilada de María Victoria Iniesta, y Carmen Ibáñez quiso corregir a esta y otros vecinos de este pueblo al decirles que no se trataba de un villancico, sino de una seguidilla.

- *Seguidilla-Jota de Bienservida* ("Cuando dejo las mulas yo vengo a verte"). Se encuentran en la partitura las partes melódicas de las guitarras, bandurrias y laúdes, que acompañan la danza en los estribillos. Sobre estas secciones de punteo instrumental escribió otras posibles variantes. Usa dos estribillos, el primero es instrumental y el segundo vocal, y sobre estos pensó que estaban incompletos por su brevedad. También esta obra se caracterizaba por el uso de la modalidad menor, poco frecuente en las seguidillas, y el acompañamiento de pequeños platillos. En la partitura también reflejó unas posibles variantes melódicas. Se la enseñó el guitarrista J. Antonio Bricio en 1950.[119]

- *Seguidilla-Jota de Alpera* ("Para bailar porquillo"). Por el contenido de su letra también se le conocía como *"Jota del porquillo"*. Ella dijo que el enlace entre seguidilla y jota se realizaba mediante rasgueos de guitarra, y su melodía empleaba los cuartos de tono. La tomó de una mujer conocida como "la Cazorra".

- *Seguidillas-Corridas de El Masegoso* ("Seguidillas corridas van por tu calle"). La parte de seguidilla es similar a la anterior, pero esta se canta un tono más grave y emplea un estribillo. La puso como ejemplo para explicar que por sus características modales y melódicas era posterior a la *Jota del Porquillo*. La transcribió de Antonia Martínez Cuerda, y Carmen Ibáñez la presentó al Concurso provincial de 1950.

- *Seguidilla-Jota de Bienservida* ("Una estrella se ha perdido en el cielo"). También se la llamaba *"Jota rajá y seguidilla"*, y recibía esta denominación porque la jota se cortaba para dar paso a la parte de seguidilla. Es una versión diferente a la otra que se recogió en este pueblo, y no las llegó a poner juntas en su cancionero. La escuchó de Antonio Bricio y Dámaso Garrido.[120]

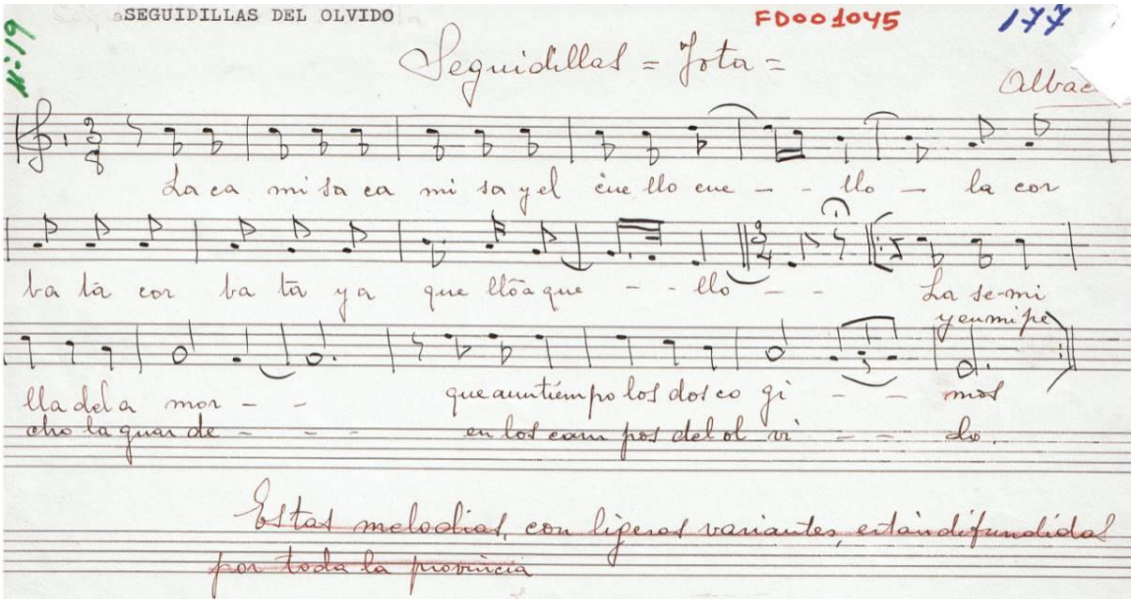
- *Seguidilla-Jota de Madrigueras* ("Qué felices que fueron Adán y Eva"). Esta obra también era llamada la *Seguidilla de Adán y Eva*. Las partes de copla de la seguidilla se separan mediante pausas ejecutadas por los intérpretes "ad libitum".

[119] Ibídem.

[120] En cuanto a la letra, se ha encontrado similitudes en una canción de niñas de Cartagena y otra en Burgos. Cfr. RODRÍGUEZ DE LA TORRE, Fernando: *Dichos, coplas y versos tópicos de La Mancha y de la provincia de Albacete.* Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel» de la Excma. Diputación de Albacete. 2000. Pág. 120.

Destacó de ella el cambio de modo mayor a menor. La recogió de un grupo concursante, aunque no especificó el año.[121]

- *Seguidilla-Jota del Olvido* ("La camisa, camisa y el cuello"). No está incluida en las obras que forman parte de su cancionero, aunque la parte de seguidilla es similar a la de Mahora, incluida en la segunda serie, pero la parte de jota es diferente a otras. No especificó su lugar geográfico de interpretación, ya que se trata de una pieza conocida por toda la provincia, y solo reflejó el nombre con la que se la conocía, acorde al contenido de su letra.



Seguidilla-Jota del Olvido de Albacete. (A.C.D.M.).

OBRAS INCLUIDAS EN EL SEGUNDO CANCIONERO DE LA PROVINCIA DE ALBACETE

-*Seguidilla-Jota de Riópar*. ("Seguidillas corridas van por tu calle"). Aunque no escribió la parte de jota, es posible que solo pudiese recopilar esta parte o que fuese consciente que se podía unir a ella cualquier jota de la zona, ya que estas se podían interpretar independientemente de su correspondiente seguidilla. Si no fuese por el título pertenecería a la segunda serie, junto a las demás seguidillas corridas, ya que comparte la misma letra que las *Seguidillas corridas de Viveros*. Pensó que era

[121] Este dato procede de una indicación que dejó en esta partitura, armonizada a tres voces, en A.C.D.M., con el número de referencia FD001043.

auténtica y antigua, debido a que los nativos la cantaban con un "estilo imposible de imitar".

- *Seguidilla-Jota de El Bonillo* ("¡Ay! Que te quiero"). Comienza con la breve parte de la seguidilla, conocida como "El poquito", y tras unos rasgueados de guitarra se une con la correspondiente introducción instrumental de jota. La aprendió de Antonio Granero Zaldívar, quien le dijo que también la escuchó en Viveros.

- *Seguidilla Jota de San Pedro* ("Y anda que vales"). Carmen Ibáñez la incluyó dentro de la estética de la Sierra de Alcaraz. En ella solo encontró el interés del cambio de modo menor en la última frase de la seguidilla. En la partitura no puso las partes instrumentales y el final se caracterizaba porque los cantantes empleaban las sílabas "le-re". Procedía de un labriego que no le dio su nombre.

- *Seguidilla-Jota de San Pedro* (En la plaza de Chinchilla). La consideró de menor belleza que la versión anterior, aunque la estructura era más completa, ya que empleaba rasgueados y solos instrumentales entre las diferentes partes.

- *Seguidilla-Jota de Liétor* ("Una sartén sin rabo"). La encontró llena de monotonía y la consideró la más antigua de las que encontró en esta serie del segundo cancionero. Incluyó las partes instrumentales iniciales de la seguidilla y de la jota. También tenía la particularidad de finalizar con la parte de seguidilla.

- *Seguidilla-Jota de Villavaliente.* ("Una vez que te dije adiós Antonia"). La compositora sintió que estaba ante una de las obras más auténticas que había encontrado en su larga vida de investigación folclórica, por su forma de danzarla. La partitura comienza con dos compases instrumentales que se interpretan "ad libitum" en el inicio y entre las coplas. Posteriormente se canta una entrada, conocida como "El poquillo", para seguir con la parte de seguidilla. En este lugar ella realizó una llamada en la partitura con color rojo en el que indicaba el momento en que el cantante introducía la frase "¡ole con ole!, sin que para ello se perdiese el ritmo o tono. También, dijo que en este momento se acompañaba con unos golpecitos de "garrote", aspecto que contribuía más a su carácter de danza. A continuación le seguía otra versión instrumental diferente para introducir la jota.

- *Seguidilla-Jota (Enredás) de Hellín*. ("Válgame Dios una dama"). Se trata de las únicas "enredás" que con esta denominación encontró en toda la provincia, y era una forma musical empleada en los pueblos limítrofes de la vecina Murcia. La tomó de su compañera Angelita Domínguez el 27 de noviembre de 1957, y por la fecha tuvo que

ser la última música popular que recogió. A pesar de esta designación sigue el mismo esquema que las demás, y la única salvedad es el uso de una segunda voz para la copla de la seguidilla y en la jota.

6.2.11. VARIAS MELODÍAS

Muchas canciones populares se escapaban al resto de clasificaciones establecidas en el cancionero, y por ello quiso reunirlas en una misma serie. Carmen Ibáñez puso en este punto géneros musicales como las tonadas, los cantos de labor y algunas canciones infantiles. Estas últimas se diferencian de las que incluyó en la serie séptima, porque no acompañan al juego de niños y no tienen carácter didáctico. Mucho más extraño es la existencia en este apartado de un fandanguillo, y, posiblemente, al ser el único ejemplo que encontró durante la realización de su primer cancionero decidió insertarlo aquí. A la vez, quiso aprovechar este apartado para volver a citar las singularidades musicales de Chinchilla del Montearagón. También, se dijo que no recogió en sus estudios las canciones de cuna, y si lo hubiese hecho estarían incluidas en esta serie, pero, posiblemente, no tuvo esta intención porque no podía asegurar que su origen e interpretación se correspondiese únicamente a la provincia de Albacete. No obstante, como ya se dijo, utilizó algunos ejemplos en sus clases, y tuvo la intención de publicar algunas partituras en su libro de *La música en la escuela*.[122] Respecto a las canciones de carnaval, como murgas y comparsas, Carmen Ibáñez las llegaría a escuchar, pero no las incluyó porque estuvieron prohibidas tras la Guerra Civil Española.[123]

[122] Sobre este tipo de cantos vid. MENDOZA DÍAZ-MAROTO, Francisco y AGÜERO JIMÉNEZ, Juana: "Literatura oral de los niños de Albacete: canciones de cuna y juegos de los primeros años". *Zahora*. Revista de tradiciones populares. Nº. 19. Op. Cit. Págs. 3-8.

[123] Cfr. LUNA SAMPERIO, Manuel: *Documentos de tradición oral*. Op. Cit. Pág. 26.

OBRAS INCLUIDAS EN EL PRIMER CANCIONERO DE LA PROVINCIA DE ALBACETE

- *Tonada callejera de Villapalacios* ("Quisiera ser pajarillo"). En el comentario que hizo de esta obra no habló muy bien de la letra, aunque sí de su sencilla y bella melodía. La recopiló de Antonio Bricio, el 26 de abril de 1952.

- *Tonada callejera de Bienservida* ("Amor mío vienes tarde"). Se trata de una pieza que se podía cantar durante las faenas caseras y agrícolas, por lo que se podría considerar como un tipo de canto de labor. La adquirió de Dámaso Garrido en la misma fecha que la anterior.

- *Canción bufa de Carcelén* ("Una sartén sin rabo"). Por el contenido de su letra también se le conocía como *"La sartén de la suegra"* El carácter gracioso de esta pieza se manifiesta en la letra y en las jergas, y, posiblemente, se interpretaría durante el Carnaval. Fue adquirida por parte de Carmen Marín tomándola como propia de Carcelén. Sin embargo, Carmen Ibáñez vio aquí semejanzas con una melodía del Bajo Aragón.

-*"Los Mineros" de Carcelén* ("Todos los mineros madre llevan en el pantalón"). Según la informante, Carmen Marín Clemente, la melodía es original de la zona pero no su letra, ya que fue cambiada por unos mineros llegados en el siglo XIX. También dijo que se utilizaba para ensalzar o ridiculizar a los ediles y a los ricos del municipio.

- *Fandangos de Cañicosa* ("El fandanguillo de Huelva"). Carmen Ibáñez la incluyó en esta serie por considerarla como un tipo de "canción andaluza", que podría haber llegado aquí procedente de la limítrofe provincia de Jaén. No obstante, la pudo haber incluido en un apartado diferente, que quiso hacer para este género en el segundo *cancionero*, pero posiblemente todavía no había encontrado otros de su mismo género. Tiene las particularidades de tratarse de un baile "agarrao", y que tiene algunos parecidos con la jota. Según indicó "a pesar de que hice repetirlo varias veces, no logré que lo cantaran con los siete versos que tiene el Fandango Clásico".

-*"Eli Cocó"*. Es una canción burlesca por el contenido del texto. La consideró como "tránsfuga", por tener pocos elementos autóctonos de Albacete. Es la primera obra popular recopilada por Carmen Ibáñez, en 1917, año que llegó a Albacete, y desde ese momento no la volvió a escuchar. Tampoco llegó a entender los personajes y términos que contiene la letra. La tomó de un niño mendigo.

- *Canción del molino de Montealegre del Castillo* ("Vengo de moler morena"). Ella pensó que la letra procedía de la región castellana, mientras que la letra era de Albacete. También observó la considerable antigüedad de la misma, especialmente por el uso del cuarto de tono en el quinto compás.

-*"La Puma" de Chinchilla* ("Una puma me he comido"). Ella creyó que se ajustaba a la clasificación de canción para corro, aunque los habitantes del lugar defendían que se interpretaba cuando las mujeres estaban fregando.

-*"¿Dónde vas con esas zapatillas?"* Es una melodía popular procedente de Chinchilla. En el aspecto musical destaca por el uso de estribillo.

-*"¿Dedón vas con saes llastizapas?"* La melodía es igual a la anterior pero con alguna variación en el estribillo. Su mayor particularidad es que la letra está escrita al revés.

- *Callejera de Chinchilla* ("A la orilla del río"). En el momento que la trascribió, solo tuvo acceso al estribillo. Pasados unos años consiguió la parte de la copla de los hijos de unos antiguos habitantes de esta población, que a su vez la aprendieron de unos amigos campesinos. Esto demuestra que estuvo al tanto de completar obras que ya fueron estudiadas en el pasado, y para ello se desplazó en varias ocasiones a este lugar. También hizo un comentario sobre la copla, cuya repetición en la letra le pareció como si fueran dos canciones diferentes.

-*"La perdiz en el campo".* Procede de Chinchilla. Fue una de las obras incluidas en el prólogo de su cancionero, por la belleza, emotividad y antigüedad. Destacó que el metro de la letra era similar al usado en las seguidillas, pero diferente en el ritmo y en las cadencias.[124]

[124] Todas estas obras de Chichilla de Montearagón procedían de la voz de Leonor Alonso. En cuanto a esta pieza vid. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Cancionero…*Op. Cit. Prólogo. Pág. XII.

6.2.12. PREGONES CALLEJEROS

Este tipo de cánticos tuvo un componente en la sociedad española muy importante. El anuncio del pregonero, o sereno, era un sonido al que los vecinos de cualquier pueblo español estaban acostumbrados hasta hace pocas décadas. Estos pobladores solían prestar atención para saber las ventajas del producto ambulante que se quería vender, y acaban aprendiéndose estas canciones.[125]

Carmen Ibáñez dijo que estos pregones los recogió de estos vendedores en los momentos en que estaban trabajando. También afirmó que dichas melodías habían dejado de cantarse, a la misma vez que fueron despareciendo los trabajadores que acompañaban a estos cantos. De todos los cancioneros realizados en Castilla-La Mancha, ella fue la primera en incluir esta tipología, y casi la única en la región.[126] Por sus características funcionales y la improvisación realizada por estos cantantes, no puso un compás rítmico, sino figuras con diferentes duraciones. Solo se han conservado tres pregones, correspondientes a la edición impresa, y posiblemente los escuchó en la ciudad de Albacete.

OBRAS INCLUIDAS EN EL PRIMER CANCIONERO DE LA PROVINCIA DE ALBACETE

- Pregón del lebrillero ("Se venden lebrillos"). Como indica el título, la letra anuncia la venta de esta vasija doméstica para cocinar. En la partitura se aprecia cómo cada frase se secciona con un calderón.[127]

- Pregón del lañador y paragüero ("Apañar cociores, tenajas y lebriyos"). En este caso el texto hace alusión a la venta de "lañas", o grapas para todo tipo de cacharros u objetos rotos, como los paraguas. Al igual que la anterior, los calderones separan las

[125] Cfr. CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep: *Historia de la música española. El folklore musical*. Op. Cit. Págs. 165-167.

[126] Cfr. REY, Emilio: "Castilla-La Mancha" en CASARES, Emilio/ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael/ LÓPEZ CALO, José (eds.): *Diccionario de la Música Española…* Op. Cit. Pág. 345.

[127] La partitura de esta obra, que se encuentra en la página 105 de la segunda edición del *Cancionero de la Provincia de Albacete*, fue utilizada como ejemplo de música popular de este territorio en LÓPEZ MARTÍ, Antonio: "Albacete", en CASARES, Emilio/ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael/ LÓPEZ CALO, José (eds.): *Diccionario de la Música Española…* Op. Cit. Pág. 179.

diferentes frases. En cuanto a la parte final, no llegó a establecer las alturas pero sí los ritmos.

- Pregón del lañador y paragüero ("Se apañan paraguas"). La temática y título es igual a la anterior, pero se diferencia de esta en el contenido literario y la ausencia de calderones.

6.2.13. CANCIONES RELIGIOSAS

El título de esta serie no se corresponde con el que Carmen Ibáñez puso en su primer *cancionero*, debido a que en un principio sólo encontró canciones dedicadas a la Virgen María, y cuando estuvo recopilando nuevas obras para realizar el segundo volumen encontró otras tipologías, por lo que podría haber puesto este mismo epígrafe de saber la diversidad de canciones religiosas existentes en Albacete. Tampoco incluyó en este capítulo los villancicos, que a pesar de ser religiosos tenían una serie específica para ellos, debido a que eran más numerosos y característicos. No obstante, muchos de ellos se interpretaban junto a las misas manchegas, que sí se han puesto aquí. También puso en esta sección algunas folías religiosas, contrarias a las profanas de la sexta serie, dirigidas a las muchachas.

Todos estos cantos religiosos tienen en común su función de alabanza, petitoria o de agradecimiento por un deseo cumplido. Están dirigidas a Jesucristo, una advocación mariana o algún santo. Ibáñez indicó que muchas de estas piezas tienen en común con los mayos su carácter de invocación y el uso antifonal, y eran interpretadas por el pueblo en días señalados, como es el caso de las romerías. También, en esta serie quiso incluir los géneros musicales cantados por "los auroros", como salves, gozos, rosarios de la Aurora, rogativas, cantos interpretativos, cantos a santos, etc. Fue en este momento cuando describió a estos músicos del sureste español, como el grupo que interpretaba este tipo de música en unas fechas concretas, generalmente de madrugada y por las calles, y solían tener un acompañamiento instrumental formado por guitarras, hierrecitos, campanas y castañuelas. Sobre los elementos rítmicos ejecutados por esta

agrupación observó que en muchos casos eran los mismos que los que se emplean en las seguidillas y manchegas.

La carencia de esta serie se encuentra en los populares sonidos de "bozainas" de Chinchilla de Montearagón, interpretadas por una trompa alargada y con ruedas, durante el Sábado Santo. No obstante, posiblemente no hizo ningún comentario sobre estos instrumentos porque solo podían ejecutar dos sonidos, y las intervenciones rítmicas eran improvisadas. Estos instrumentos estaban acompañados de tambor o campanillas, y el resultado musical tendría que ser difícil plasmarlo en una partitura.[128]

OBRAS INCLUIDAS EN EL PRIMER CANCIONERO DE LA PROVINCIA DE ALBACETE

- *Rosario de la aurora de Peñas de San Pedro* ("Un hermano le dice a otro"). La principal particularidad de la partitura es que indica el ritmo que debían interpretar las guitarras y castañuelas, y esta parte coincide con los cambios de compás. Además, esta obra emplea un ritmo de seguidilla. Fue enseñada por Amparo González y Cándida Esparcia.[129]

- *Salve a la Virgen de Sotuélamos y Pinilla* ("Sagrada Virgen María"). Esta imagen se venera en la Iglesia Parroquial de El Bonillo, donde sale anualmente en romería. El título de esta obra depende del lugar donde se cantaba: Sotuélamos (El Bonillo) o Pinilla (Molinicos). En su interpretación un coro contesta las intervenciones del solista. Teodoro Mediano, sacristán de El Bonillo, la recogió de un ciego, y posteriormente se la envió a Carmen Ibáñez.

- *Salve de El Bonillo* ("Dios te salve Virgen pura"). Esta obra también se conoce como *"Salve y bendita sea tu pureza",* palabras que coinciden con el inicio de la obra. Este comienzo puede ser interpretado por un coro o solista, y tras el calderón le responden los fieles que la escuchan. De esta manera, los asistentes, responden al solista

[128] Cfr. LUNA SAMPERIO, Manuel: "A las ánimas Benditas: cofradías y grupos para el ritual festivo en la Provincia de Albacete", en *II congreso de Historia de Albacete.* Op. Cit. Págs. 193-198.

[129] Fernando Rodríguez de la Torre indica la antigüedad de la letra contenida en esta obra, ya que se podía encontrar en las *Poesías Populares* de Tomás Segarra, impresa en Leipzig, en 1862. Cfr. *Dichos, coplas y versos tópicos…*Op. Cit. Pág. 268. Un análisis completo sobre este tipo de música y lugar lo encontramos en SÁNCHEZ FERRER, José: "Los auroros de Peñas de San Pedro", *Al-Basit*. Nº 28. 1991. Págs. 89-101.

o coro de forma antifonal cada dos versos. La melodía procede del mismo informante que la anterior, y la letra del Párroco de El Bonillo, Eleuterio Mayordomo.

- *Gozos a Nuestra Señora de los Remedios, de Fuensanta* ("A una legua de distancia de La Roda"). La letra popular en esta melodía no fue convincente para Carmen Ibáñez, ya que vio aquí una adaptación sin gracia de la que fue en su día la original. Usa estribillo y continuos cambios de compás.

OBRAS INCLUIDAS EN EL SEGUNDO CANCIONERO DE LA PROVINCIA DE ALBACETE

- *Rosario de la Aurora de El Bonillo* ("Padre nuestro que estás en los cielos"). Está compuesta por tres partes principales: Padre Nuestro, Ave María y Gloria. Las partituras de las dos primeras reflejan algunos compases con pequeñas intervenciones polifónicas, y el uso de repeticiones y cambios de compás. Entre estas tres partes se intercalan otras tres melodías correspondientes a cantos de alabanza hacia la Aurora, la Virgen María y Jesús triunfante, y esta última empleaba una breve sección en latín donde para cantar la oración de Gloria al Señor. Dichos cantos de alabanza también ofrecen algunos compases polifónicos.

Carmen Ibáñez lo transcribió junto a Antonio Granero, aunque no indicó qué partes correspondieron a la investigación de cada uno.

- *Rosario de la Aurora de Elche de la Sierra* ("Al Rosario de la Aurora"). A diferencia del ritmo de seguidilla empleado en el *Rosario de la Aurora de las Peñas de San Pedro*, el de Elche de la Sierra usaba elementos de la jota, y carecía de la instrumentación de rondalla. Tampoco empleaba una estructura tan compleja como la usada en El Bonillo. La tomo de "un individuo que no dio su nombre".[130]

- *Canto interpretativo a la Virgen de Pinilla* (Molinicos) ("Agua te pedimos Madre"). El manuscrito musical emplea una melodía sencilla, donde las figuras rítmicas se repiten. En la parte final de la obra prevalece la textura homofónica, a dos voces, que contrasta con la monódica del inicio.

[130] Las diferentes estrofas y el estribillo del *Rosario de la Aurora de Elche de la Sierra* se puede encontrar en las notas originales del *Cancionero de la Provincia de Albacete*. (IEA).

- *Canto interpretativo de Viveros* ("Madre mía de las aguas"). Se caracteriza por los cambios de compás. Antonio Granero se la envió a Carmen Ibáñez.

- *Canto interpretativo de Bienservida* ("Ya bajamos por el llano"). Emplea los mismos elementos musicales que la anterior, pero con más alteraciones accidentales.

- *Rogativa de Casas de Lázaro* ("Oh, Virgen de los Dolores"). Se sirvió de esta obra para explicar su funcionalidad. La describió como un tipo de canto que se interpretaba para implorar la lluvia necesaria para que las cosechas fuesen productivas, al igual que ocurría con algunas folías religiosas. También se usaban para rezar por el pan diario, el amparo de Jesucristo, sus santos protectores o la Virgen María. Aquí tenemos un ejemplo en el que se reza a esta última divinidad.

- *Folía de Casas de Lázaro* ("Oh, Virgen de los Dolores"). Melodía sencilla, de la que no se sabe su transmisor.

- *Folía de Casas de Lázaro* ("Oh, Virgen de los Remedios"). Se trata de otra versión de la anterior, con título y letra diferente. Carmen Ibáñez escribió en sus notas que ambas las recogió en épocas distintas, pero "sus gentes tenían la facultad de cantarla cada vez de un forma, sin perder el fondo común". Efectivamente, las diferencias son mínimas, si no fuese por el cambio de tonalidad. Tampoco se conoce la persona que se la cantó.

- *Folía de rogativas de Peñarrubia* ("Madre mía del Rosario"). Sigue la misma tipología petitoria de rogativas. Sobre esta obra no dejó ninguna nota descriptiva ni datos del informante.

- *Misa de Gallo de Isso* ("Sacerdote revestido"). Según Carmen Ibáñez, esta obra tiene más elementos de motete que de misa, ya que no emplea ninguna de las partes fijas de la liturgia, y ha sido el lugar de interpretación el que ha contribuido a la denominación de la misma. Está compuesta por dos partes diferenciadas en dos partituras. La primera, que contiene un estribillo, se cantaba justo en el momento en el que el sacerdote se está revistiendo, antes de salir al altar. Al acabar esta parte se inicia la misa con un villancico, y este sirve de enlace con la otra parte de la misa. Por otro lado, la segunda partitura no incluye la letra, y ella lo justificó ante el olvido involuntario de los informantes, o porque estos no quisieron proporcionársela. Como ya

se comentó, al finalizar esta misa se realizaba en el interior del templo la *Danza de Isso*, y a su salida ejecutaban la *Jota de Isso*.[131]

- *Misa de Gallo de La Graya (Yeste)* ("Sacerdote revestido"). Tiene en común con la anterior el contenido literario, y que los títulos no coinciden con las partes fijas cantadas en la misa. Un de las particularidades de esta misa es que cuando acaba le sigue el villancico popular de la localidad.[132]

- *Ave María de Bienservida* ("Dios te salve María"). No hizo ningún comentario sobre esta obra. Solo podemos hablar de su carácter religioso en el ámbito melódico reducido y horizontal, que le aporta carácter religioso. En cuanto al ritmo, emplea varios cambios de compás.

- *Ave María de Casas Ibáñez* ("Dios te salve María"). Al igual que la anterior, no dejó ningún comentario en sus fichas. La partitura refleja su sencillez, acorde para este tipo de canto espiritual.

- *Canto a San José de Alatoz* ("Soy santo sin igual"). Se trata de la única obra que recopiló sobre un canto dirigido a un santo. Su melodía tiene elementos adornados y cambios de compás.

6.2.14. CANCIONES ROMANCES

Con sus investigaciones Josep Crivillé nos expuso el origen, la temática y la clasificación de los romances o canciones narrativas. También, diferenció sus dos tipologías melódicas. La primera está formada por aquellas que poseen un carácter recitado, con apenas movimientos interválicos, usan ritmo libre, estilo silábico y simples cadencias. La segunda es más desarrollada que la anterior, donde abunda un mayor salto interválico, que poco difiere de las coplas, canciones y villancicos a

[131] La letra de la *Misa de Isso* se puede encontrar en las notas originales del *Cancionero de la Provincia de Albacete*. Depósito. S.C. (IEA).

[132] La letra de la *Misa de la Graya* se puede encontrar en las notas originales del *Cancionero de la Provincia de Albacete*. Depósito. S.C. (IEA). También véase la serie V. En cuanto al grupo de personas que actualmente interpretan esta misa, vid. RUBIO FERNÁNDEZ-REYES, Inmaculada: "Las cuadrillas". *Zahora.* Revista de tradiciones populares. Nº. 52. 2010. Págs. 78-80.

excepción de presentar una ausencia de estribillos.[133] Posiblemente, Carmen Ibáñez encontró muchos ejemplos del primer tipo, pero no los atendería por la carencia de carácter melódico o porque dudaría de la verdadera procedencia de los mismos, ya que muchos eran producto de la literatura de cordel que estaba publicada o eran recitados por los ciegos tras su paso por los pueblos. Este hecho explicaría la poca cantidad de romances que recogió en su cancionero, que estaban centrados únicamente en dos localidades. Esto no desmereció su estudio folclórico, ya que Francisco Mendoza comentó que Carmen Ibáñez fue de las primeras personas en recoger algunos ejemplos de este género en Albacete, tras algunas aportaciones locales efectuadas por Menéndez Pidal, Tomás Navarro Tomás, Manuel Manrique de Lara y Joaquín Moreno Solana. [134]

OBRAS INCLUIDAS EN EL PRIMER CANCIONERO DE LA PROVINCIA DE ALBACETE

- *Romance de Bogarra* ("Mañana, mañanita/ mañanita de primor"*)*. En unas notas encontradas en el segundo cancionero, donde se repite esta misma obra, expuso que este romance procedía de este municipio, y obvió este dato en los comentarios del primer cancionero. Musicalmente, emplea unas figuras rítmicas que se repiten constantemente, a pesar de los múltiples cambios de compás. La partitura está formada por dos partes simétricas, en el que la primera tiene letra y la segunda, que podría ser instrumental, carece de ella. Carmen Ibáñez la transcribió de una niña que no le dio el nombre.

OBRAS INCLUIDAS EN EL SEGUNDO CANCIONERO DE LA PROVINCIA DE ALBACETE

- *Romance de Bogarra* ("¡Mañanita, mañanita/ mañanita de San Juan!"). Aunque se canta en la misma localidad que la anterior, la letra y música es diferente. Por el texto, se podría relacionar con las canciones de la noche de San Juan. Según las notas

[133] Cfr. CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep: *Historia de la música española. El folklore musical*. Op. Cit. Pág. 135.

[134] Cfr. MENDOZA DÍAZ-MAROTO, Francisco: *Introducción al romancero oral en la provincia de Albacete* y en *Antología de romances orales recogidos en la provincia de Albacete*. Albacete: IEA; CSIC y la Confederación Española de Centros de Estudios Locales. 1989. Págs. 101-103.

que acompañaban a esta pieza, fue trascrito en esta localidad por una niña que no dio su nombre, y no se sabe si es la misma informante que la obra anterior.

- *Romance de Casas Ibáñez* ("A la verde, verde, / a la verde oliva"). La breve partitura indica una variación de letra y música. No informó quién fue su transmisor. La presentó como libre elección en el concurso de 1955. [135]

6.2.15. FANDANGOS, FANDANGUILLOS Y MALAGUEÑAS

Los orígenes de estos cantos y bailes se sitúan entre el final del siglo XVII y principios del siguiente. Su popularidad hizo que se ejecutase por todo el territorio nacional y variase sus denominaciones, como es el caso de los fandanguillos y malagueñas, calificativos adoptados por el intérprete indistintamente. No obstante, todos comparten su carácter melancólico, rasgos flamencos, ritmo ternario y una estructura musical similar. Las diferencias se encuentran en que pueda contener o no estribillos, cantados o instrumentales.

En la provincia de Albacete encontramos tres tipos de fandangos. El primero es muy común en La Mancha, pero no en Albacete y se caracteriza por su ritmo pausado, y puede emplear un estribillo para finalizar la copla. El segundo grupo es el más numeroso, y lo forman las malagueñas, fandangos o fandanguillos de la zona llana de la provincia, las sierras del norte del Segura y la de Alcaraz. Su ritmo es más ágil que la anterior y puede presentar o no estribillo. También, suele interpretar un mismo patrón melódico en el inicio y final de la copla. La tercera tipología se corresponde con las "malagueñas serranas", y se diferencia de las anteriores por ser más melismáticas y porque comienzan en parte débil. Se suelen interpretar en las zonas próximas a Nerpio y Yeste.[136]

---

[135] Existe otra partitura similar, a dos voces, en A.C.D.M., con el número de referencia FD001023. Este mismo romance se ha encontrado recientemente en Boche (Yeste). Cfr. TOMÁS FERRER-SANJUÁN, Agustín: "Romances de tradición oral. Una recogida de romances en la provincia de Albacete". *Zahora.* Revista de tradiciones populares. N.º 17. 1993. Págs. 170-172.

[136] Cfr. GUILLÉN NAVARRO, Julio: "Introducción a la música tradicional de la provincia de Albacete". *Zahora*. Nº. 40. Op. Cit. Págs. 25-27.

Aunque la musicóloga quiso hacer una serie específica de este tipo de música en su primer cancionero, no lo pudo conseguir ante la escasez de material de sus primeras investigaciones. Efectivamente, en un principio sólo encontró el *Fandango de Cañicosa*, y la incluyó en la serie de "varias melodías", y pensó que se podía situar perfectamente en esta serie por sus características de canción. Fue en los borradores del segundo volumen cuando confesó que deseaba incluir una serie con este título, debido a que contaba con mayor material para agruparlas en un apartado temático, que llamó fandangos, fandanguillos y malagueñas. Siguió diciendo que la principal diferencia entre estas denominaciones se encontraba en la afinación, el ritmo, la línea melódica y la denominación final dada por sus intérpretes.

OBRAS INCLUIDAS EN EL SEGUNDO CANCIONERO DE LA PROVINCIA DE ALBACETE

-*Fandanguillo de El Cucharal*. Obra interpretada en esta aldea de Casas de Lázaro. A pesar de que la partitura no contiene la letra le pareció de los más graciosos que transcribió de la voz popular.

- *Fandanguillo de Liétor*. Como la anterior, no incluyó la letra. La investigadora pensó que esta música fue importada de Andalucía, **o** cerca de este pueblo se transformó. También comentó que existía una versión similar en la melodía de la *Malagueña de Bienservida*, con la diferencia en la introducción de rondalla. [137]

- *Fandanguillo de San Pedro* ("Fandango quiere la niña"). Para ella, el origen de esta obra es el mismo que la anterior. Destacó su monotonía, la cual le restaba gracia, e incluso, esta pieza carecía de inicio instrumental, y tan solo se limitaba a unos rasgueos.

- *Fandango de Peñarrubia* ("Cómo quieres que te quiera"). Es el único fandango, propiamente dicho, dentro de esta serie. Al igual que la anterior, no presentaba brillantez.

- *Fandanguillo de Bienservida* ("Pajarita de las nieves"). La describió como "muy rítmica y con letra delicada". Usa una introducción instrumental.

- *Fandanguillo de Alcaraz* ("A la luz de una pavesa"). Carmen sintió la melodía de esta obra con "emoción y añoranza", y esta se diferenciaba de todas las demás.

[137] La letra del *Fandanguillo de Liétor* se puede encontrar en las notas originales del *Cancionero de la Provincia de Albacete*. Depósito. S.C. (IEA).

- *Malagueña de Peñarrubia* (“El río que cría flores”). Ella indicó que las cualidades melódicas eran iguales que la anterior, y la tomó en este lugar de alguien anónimo. Según Antonio Granero, escuchó la misma obra, con la diferencia que la versión de Peñarrubia emplea estribillo.

- *Malagueña de Casas de Lázaro* (“Tu madre es la que no quiere”). En el canto destaca la glosa, mediante grupos de cuatro semicorcheas. La transcribió de un labriego anónimo.

- *Malagueña de Casas de Lázaro (otra versión)* (“La malagueña rondeña”). Esta pieza es muy parecida a la anterior, e incluso emplean la misma tonalidad. Se diferencia en la letra, sencillez melódica y modalidad final. La tomó de Ignacia Ortega.

- *Malagueña de Isso*. Tras una introducción instrumental comienza la copla, aunque sin letra, según indica la partitura. En los comentarios que hizo sobre la misma dijo que los bailarines estaban cogidos o “agarrados”. La tomó de unos labriegos que no le dieron su nombre.

- *Malagueña de Caudete*. Al igual que la anterior no emplea letra. Entre sus elementos musicales destaca el uso del registro grave. Se ejecutaba en las fiestas de enero, junto a las *Danzas de Caudete*.

- *Malagueña de Nerpio* (“Si quieres que el río suene”). Es un tipo de malagueña serrana, género que antes se había citado. A pesar de su género emplea un cierto ritmo de jota. Emplea una introducción instrumental y la parte final se ejecutaba con unas palmadas, según la coreografía indicada en la ficha de esta obra.

7. TRASCENDENCIA DE CARMEN IBÁÑEZ E IBÁÑEZ TRAS SU MUERTE

Carmen Ibáñez fue una persona con una profunda convicción cristiana, y, por este motivo, al darse cuenta de que su final estaba cerca, pidió a sus hijos que su confesor estuviese junto a ella en sus últimos momentos, y que este sacerdote le administrara los Santos Sacramentos, pues consideraba que este auxilio espiritual era necesario a la hora de tener una buena muerte.[1] Tras su fallecimiento, el día de Año Nuevo de 1962 a los sesenta y seis años de edad, la sociedad albaceteña sintió que había perdido a una persona querida y fundamental en la vida musical de la ciudad. Este hecho tuvo una gran repercusión en los medios, y se quiso reconocer su figura mediante la celebración de homenajes póstumos realizados por organizaciones políticas (como la Sección Femenina), entidades musicales y educativas de Albacete, y los ofrecidos en todos los medios de comunicación local, especialmente en la prensa y la radio. En dichos homenajes no faltaron los aspectos biográficos, las publicaciones didácticas, sus composiciones, la invención del Rigo-Móvil, alusiones a sus recopilaciones musicales de la música popular albaceteña y su posterior difusión a través de las corales que ella misma había creado. Gracias a todas estas acciones y a lo que llegó a producir, fue considerada como una musicóloga representativa de Albacete.[2] Un ejemplo de su trascendencia lo recoge *La Voz de Alb*acete del día dos de enero de 1962, y dice así:

> Pese a su terrible enfermedad, declarada hace un año y que le ha producido la muerte, doña Carmen Ibáñez Ibáñez estuvo hasta el último instante al frente de su cátedra en la escuela normal y deja un gratísimo recuerdo como profesora modelo, cumplidora de su deber y esposa y madre ejemplar. La triste noticia al ser divulgada, y aunque la gravedad de su estado en estos últimos días, hacía que se esperara, ha producido en todo Albacete verdadera consternación y sincero dolor... [3]

[1] Don José María Sánchez Ibáñez, hijo de Carmen Ibáñez. Entrevistado en diferentes ocasiones entre 1999 a 2005. (F.O.).

[2] Don José María Sánchez Ibáñez se preocupó en su momento de trascribir a papel todos los comentarios que se hicieron en la radio acerca de su madre. Ha sido una suerte contar con estas fuentes y se ha confiado en la exhaustividad y sinceridad que se puso en la recogida de estos datos. Vid. Grabaciones sonoras y documentos radiofónicos del apéndice documental.

[3] Cfr. *La Voz de Albacete*. 2-I-1962. Año X. N.º 2662. Pág. 2. (AHPAB).

El mismo diario describió la repercusión que tuvo para la población de esta ciudad el día de su entierro, en el que "participaron personas de todas clases sociales, que rindieron así su póstumo tributo de cariño a quien tanto trabajó por la enseñanza..." Los funerales por su alma se celebraron en la Parroquia de San Francisco a las once y media de ese día.[4]

Los familiares de Carmen Ibáñez recibieron cartas personales para compartir con ellos sus condolencias, siendo el caso más significativo el escrito enviado por don Arturo Tabera Araoz, primer obispo de la Diócesis de Albacete.[5]

Las secuelas tras la pérdida de esta compositora fueron tan grandes, que incluso las noticias acerca de su fallecimiento y la relevancia que tuvo para Albacete se prolongaron durante varios meses en diversos artículos periodísticos. Por ejemplo, coincidiendo con los días de la feria de Albacete, momento importante y esperado para todos los habitantes de esta ciudad, Victoria Gotor Perier, otra de las mujeres que difundieron la cultura en esta capital junto a Carmen Ibáñez, como ya se comentó anteriormente, expuso que "la feria la ha perdido – y nosotros. Los ruidos de la feria, tan complejos, no podrán herir su talento y sutil oído musical..."[6]

La Escuela de Magisterio también quiso hacerle un reconocimiento tras su fallecimiento, promovido por Pilar García Franco, que la había sustituido en este lugar.[7] Esta, junto a Concepción Fernández-Cordero, no solo la quisieron homenajear con palabras, sino que promovieron un acto en su honor en el que interpretaron una de sus obras: *Cuatro melodías del folklore manchego*. Este momento fue grabado y así inmortalizado por los familiares de la compositora.[8] Meses más tarde, este centro educativo publicó la que fue la última alusión hacia su personada durante este año, con un artículo que tuvo como título el de "Honremos a los que murieron tras el ejército de

[4] Ibídem. Año X. Miércoles 3-I-1962. N.º 2663. Pág. 2; Miércoles 10-I-1962. N.º 2668. Pág. 2; Jueves 11-I-1962. N.º 2664. Pág. 2. (AHPAB).

[5] A.P.F.S.I.

[6] Cfr. *La Voz de Albacete*. Extraordinario de Feria. 7-IX-1962. S.N. (AHPAB).

[7] Cfr. *Actas del Claustro de la Escuela de Magisterio de Albacete*. Cursos de 1948 a 1962. 10-I-1962. Pág. 62. (A.G.U.C.M.).

[8] Esta grabación está custodiada en el archivo privado de la familia Sánchez Ibáñez, cuyos sonidos pudieron ser tomados por alguno de sus miembros o recogidos de Radio Albacete. Vid. Grabaciones sonoras y documentos radiofónicos del apéndice documental.

un magisterio ejemplar", en el que se reconocía todo su empeño educativo invertido en la ciudad de Albacete.[9]

Carmen Ibáñez murió sin ver realizado uno de sus sueños: la publicación de su primer volumen del *Cancionero de la provincia de Albacete*, que estaba concluido desde 1952. Aunque esta aspiración de ver editado su estudio musical estuvo a punto de realizarse mientras vivía, pues en el momento en que luchaba por superar el cáncer, la Delegada Provincial de la Sección Femenina, Mercedes Tabernero, consciente de su gravedad y de la importancia de sus escritos de investigación musical, propuso al Gobernador Civil de aquel momento, don Santiago Guillén Moreno, y al Presidente de la Diputación Provincial, don José Luis Fernández Fontecha, que se editase el primer tomo de su *Cancionero de la Provincia de Albacete*. Cuando finalmente se iba a dar este paso, llegó repentinamente la muerte de Carmen Ibáñez y se paralizó este proceso hasta el día 29 de enero de 1962, fecha en la que la Diputación Provincial de Albacete aprobó su publicación:

> Acordada la propuesta de la Presidencia y como homenaje póstumo a doña Carmen Ibáñez (recientemente fallecida) se acuerda efectuar una recopilación de los cantos y danzas de carácter folklórico de la provincia de que es autora a objeto de su publicación por cuenta de la Corporación Provincial con el título "Cancionero de Albacete", celebrado al efecto las gestiones necesarias de este proyecto. [10]

A pesar de la luz verde dada por Antonio Gómez Picazo, Presidente de la Diputación, para llevar a cabo esta obra, hubo que esperar cinco años para que este proyecto se llevase a cabo definitivamente debido a cuestiones administrativas, ya que los retrasos en este tipo de gestiones era la tónica general en aquella época.[11] En el proceso de la elaboración del cancionero de Carmen Ibáñez se requirió la presencia de varias personas, entre ellas, la de su hijo José María, quien estableció el orden, la estructura, las descripciones musicales, basándose en la clasificación y anotaciones que había realizado su madre sobre los borradores, y la parte correspondiente a la biográfica

---

[9] Cfr. *Servicio Español del Magisterio de Albacete*. Boletín informativo. 24-XI-1962. N.º 7. S.N. (A.P.F.S.I).

[10] Cfr. *Libro de Actas de Sesiones del Pleno (1960 a 1962).* Acta de 29-I-1962. Caja 302, libro 3. Pág. 237 v. (ADPAB). También, IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Cancionero de la Provincia de Albacete*. Op. Cit. Nota biográfica. S.N.

[11] El etnomusicólogo Miguel Manzano Alonso denunció la falta de respeto de los encargados de las Diputaciones Provinciales hacia los recopiladores de la música popular, ante la carencia de ayudas económicas y el retraso en las publicaciones prometidas, que muchas veces eran póstumas. Cfr. MANZANO ALONSO, Miguel: "El folklore musical". *Revista de la Fundación Juan March*. Noviembre de 1990. Pág. 15.

de la autora. La revisión de los aspectos literarios fueron elaborados por don Joaquín Sánchez Jiménez (Director de Museo Arqueológico de Albacete y cuñado de Carmen Ibáñez) y la parte musical fue examinada por alguna de sus alumnas y colaboradoras musicales, como fueron los casos de Concepción Fernández-Cordero, Isabel Fresno Rubio y Elisa Ibáñez Pascual (sobrina-nieta de Carmen Ibáñez). Doña Pilar García Franco se encargó de inspeccionar las pruebas de la impresión musical, y don Enrique Prevosti hizo las autografías. La imprenta "Grafispania" de Madrid imprimió las partituras, y el conjunto literario-musical se realizó en la imprenta que poseía don Antonio González en Albacete. A pesar de que en la "Nota Biográfica" del *Cancionero de la provincia de Albacete* se expuso que "la edición era fidedigna y pulcra" no fue del todo así. Aunque las transcripciones de las partituras fueron files al original, no lo es el texto, ya que no se especificó que el contenido original escrito por Carmen Ibáñez constaba de veinte series y estas se reagruparon en catorce. Todo esto es debido a que los apuntes de sus investigaciones se habían conservado con cierto desorden, aunque el problema se subsanó mezclando los últimos capítulos, que solo contenían las letras populares, con sus partituras correspondientes. Sin embargo, esta agrupación de texto y música es arriesgada, ya que el cancionero publicado podría contener algún párrafo con letra popular de otros lugares al no estar especificado minuciosamente en el original. La veracidad de estos textos y su procedencia dependieron del criterio de los revisores del momento. A su vez, se eliminaron de la edición las series dieciocho y veinte, que respectivamente trataban sobre aspectos étnicos, como la aparición y divinidad de Nuestra Señora de Fuensanta y la relación de personas informantes de la música popular. Por último, la serie diecinueve de los apuntes de Carmen Ibáñez, que hablaba sobre el uso del traje regional manchego en la provincia, se incluyó en el nuevo cancionero como un apéndice.

La edición definitiva del *Cancionero de la provincia de Albacete* se concluyó en noviembre de 1967, y en su primera página aparece este mismo título acompañado de una aclaración textual, para señalar al lector sobre su calidad al tratarse de una "colección de canciones recogidas de la voz popular en su más puro ambiente". En el prólogo emitido por el Presidente de la Diputación quiso describir a la autora de este estudio:

> A quienes conocimos a Doña Carmen, nos resulta difícil hablar de ella, sin verla. Tenía aquella gravedad y reciedumbre de los maestros germanos,

> aunque por sangre y por escuela era latina. Admirablemente dotada para la música, la conoció, la sintió, la enseñó y la vivió. Este libro es fruto de una vida entera, alumbrado gota a gota; hilvanado junto a sus clases de Profesora en la Escuela Normal del Magisterio, sus Coros de la Sección Femenina, sus composiciones y transcripciones, sus infinitos ensayos. Y sus viajes. Su genio inquieto le hacía rechazar todo lo segundón o indirecto; y mientras tuvo vida, corrió a las fuentes mismas, donde nace la danza, la canción, la copla o el pregón, para apresarlo allí.[12]

En este mismo preámbulo, Antonio Gómez Picazo declaró que "pretendía con esta publicación romper una lanza por la música popular española, y en particular la albaceteña, tan poco conocida" y deseaba que "este CANCIONERO llame la atención de folkloristas y musicólogos, y que sean ricas las sugerencias y las críticas que pueda merecer." [13] Efectivamente, esta investigación fue la primera de este tipo que se realizaba en la provincia, y de las primeras de la región. A pesar de que Echevarría publicó unos meses antes su cancionero, este se había centrado en la amplia zona geográfica de "La Mancha" y no profundizó en ninguna provincia específica de este territorio, como había hecho la obra de Carmen Ibáñez con Albacete.

Emilio Rey García, tras estudiar todos los cancioneros nacionales, afirmó que la obra de Carmen Ibáñez era "interesante y prácticamente la única de ámbito provincial de Albacete."[14] Este musicólogo pensaba que el estudio manchego de Echevarría en esta provincia estaba incompleto. Por otra parte, hubo que esperar bastantes años para que se retomasen los estudios de música folclórica en las diferentes provincias manchegas. En 1982 salieron a la luz los cancioneros musicales de Cuenca y Toledo, y en 1992 el de Guadalajara.[15] Mientras se editaban estas investigaciones, la provincia de Albacete siguió tomando como referencia durante estos años la música popular recopilada en el *Cancionero de la provincia de Albacete*, y los estudios posteriores completaron algunas piezas que Carmen Ibáñez no pudo recoger por las limitaciones que tuvo a la hora de desplazarse, como ya se ha indicado.[16]

Se podría decir que la recopilación folclórica realizada por esta profesora en una sola provincia fue de las más completas y minuciosas que se realizaron durante la

[12] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Cancionero*… Op. Cit. Prólogo. Págs. XI-XII.
[13] Ibídem.
[14] Cfr. REY GARCÍA, Emilio: *Bibliografía*… Op. Cit. Pág. 120.
[15] Ibídem. Págs. 51, 198 y 217.
[16] Las principales aportaciones recientes al folclore albaceteño proceden de las investigaciones de la Asociación Cultural "Danzas manchegas de magisterio de Albacete, los estudios discográficos realizados por Manuel Luna Samperio y la obra de TOMÁS FERRER-SANJUAN, Agustín y BONETE PIQUERAS, Fernando: "Romances de tradición oral. Una recogida de romances en la provincia de Albacete", *Zahora.* Nº. 17. Op. Cit. Págs. 118-123.

década de los cincuenta en España, aunque fue erróneamente considerada de finales de los sesenta, ya que como sabemos este cancionero se hizo con anterioridad y no se publicó hasta unas décadas después. También se ha mencionado que Carmen Ibáñez fue de las pocas mujeres en hacer estudios de campo de una provincia, y no se ha encontrado una investigación similar a la suya hasta 1969, con el *Cancionero de Cáceres y su provincia* de Ángela Capdevielle, también perteneciente a la Sección Femenina.[17]

Precisamente durante este año, la Delegación Nacional de la Sección Femenina del Movimiento quiso hacer una recopilación con todos los cantos populares españoles, y para ello utilizaron los trabajos realizados con anterioridad. Respecto a la provincia de Albacete, se seleccionó como pieza popular representativa de esta tierra al *Juego rítmico de El Carrasco*, recogida por Carmen Ibáñez. De esta forma, la música tradicional de Albacete comenzó a incluirse en los cancioneros españoles, y esta provincia empezó a definirse como una más dentro del panorama cultural nacional, aspecto que no había ocurrido con anterioridad en los estudios folclóricos y cancioneros. [18]

Desde que se publicó el cancionero, muchos particulares, bibliotecas (municipales, regionales y universitarias) y centros culturales se interesaron por tener uno de sus ejemplares. También los diferentes grupos de música popular de la provincia de Albacete estuvieron interesados en adquirir un cancionero para tener en papel la música representativa de su localidad y la de otras zonas vecinas, para que pudiesen ser interpretadas. Este fue el caso del Coro de la Sección Femenina de Albacete, dirigidos por Pilar García Franco en sustitución de Carmen Ibáñez desde su jubilación. Esta, además de ser la nueva directora musical de este grupo, desempeñó el cargo de asesora de la Sección Femenina de Albacete, y se sirvió del cancionero albaceteño para que sus coros y danzas pudiesen interpretar la música publicada en este libro en los concursos nacionales de música, al igual que había hecho su antecesora. Estos coros participaron en dichos actos hasta su última edición, en el año 1976. Como se puede observar, Pilar García Franco solo dirigió el grupo de música, ya que el correspondiente a las danzas

[17] Vid. CAPDEVIELLE, Ángela: *Cancionero de Cáceres y su provincia*. Cáceres: Servicios de Cultura de la Diputación de Cáceres. 1969. Cfr. REY GARCÍA, Emilio: *Bibliografía de Folklore Musical Español*. Op. Cit. Pág. 60.

[18] Cfr. VV.AA. *Cancionero popular español*. Madrid: Delegación Nacional de la Sección Femenina del Movimiento. 1968. Pág. 5.

fue dirigido por Ángela Domínguez, realizándose por separado a raíz del fallecimiento de su compañera Carmen Ibáñez. Durante la Transición, desaparecieron ambos coros y, a partir de la supresión de la Sección Femenina en 1977, Ángela Domínguez se planteó la creación de un nuevo grupo de música y danza tradicional albaceteña. Para ello, recurrió a alumnos de la Escuela de Magisterio de Albacete, y retomó la enseñanza de las danzas sirviéndose de la música del *Cancionero de la provincia de Albacete* y de los recuerdos adquiridos junto a Carmen Ibáñez cuando ambas recopilaron la música tradicional de la provincia.[19] Este nuevo grupo musical que ella misma dirigía se llama en la actualidad Asociación Cultural "Danzas Manchegas de Magisterio de Albacete", y pretende continuar llevando a cabo con la recopilación musical albaceteña que comenzó Carmen Ibáñez. Como conclusión, se puede decir que el cancionero realizado por esta profesora de música ha sido fundamental para la interpretación de la música albaceteña por parte de la mayoría de los grupos folclóricos de esta provincia, a pesar de que su segundo volumen quedó sin publicar. Por otro lado, estas asociaciones de música popular también se han servido de grabaciones encontradas y que han complementado a estos dos volúmenes realizados por Carmen Ibáñez, como es el caso de *Albacete: España en paz*, realizado en 1964 para representar a esta provincia con motivo de la celebración de los veinticinco años de paz tras el fin de la Guerra Civil Española. Este disco está acompañado de un pequeño libreto que incluye descripciones históricas y geográficas de la provincia y un comentario sobre tres piezas que pretenden resumir el carácter y el folclore del pueblo albaceteño:

1.- *Manchegas de Albacete*.

2.- *Jota de San Pedro*.

3.- *Pardicas de Letur*.

En dicho documento se puede leer la siguiente crítica: "Los temas grabados se han seleccionado de la recopilación de la profesora doña Carmen Ibáñez, que consagró muchos años de su vida a la investigación del folclore de la provincia, evitando la desaparición de muchas de sus muestras. Para ello contó con la colaboración de la Sección Femenina, cuyos coros han realizado esta grabación." A esto habría que sumar los aspectos sobre indumentaria y música popular de Albacete, que coinciden con los

[19] Doña Ángela Domínguez González. Compañera de trabajo y amiga de Carmen Ibáñez. Entrevista el 21 de febrero de 2011. (F.O.).

estudios que realizó para su cancionero. Este grupo estaba dirigido por dos alumnas suyas: Pilar García Franco y, posteriormente, Carmen Oliver. [20] Un año más tarde, en 1965, se grabó el disco *Cantos y bailes de la Mancha Alta*, y se volvió a recurrir a las recopilaciones de Carmen Ibáñez para su realización. Las obras fueron interpretadas por el grupo musical "Rondalla Manchega", y las voces de la alcazereña Mary Monreal Ruiz y los albaceteños Fabi Santón, Cándido Ruiz y Concepción Fernández-Cordero. El repertorio registrado era el siguiente:

- *Albacete está en el llano.*
- *Ayer me dijo un ángel.*
- *De los cuatro muleros.*
- *Canción de cosecha y seguidillas de Albacete.*
- *Villancicos manchegos de Carcelén.*
- *Villancicos de Albacete.*
- *Aguilanderas de Peñas de San Pedro.*
- *Villancicos de Hoya Gonzalo.*
- *Tonada de Chinchilla.*
- *Mayo con folía de Riópar.*
- *Cinco duros le costó.*
- *Jota panadera.*
- *A segar a la Mancha.*
- *Enredás de Hellín. (Seguidilla-Jota).*
- *Mayo de El Bonillo.* [21]

Las siguientes grabaciones sobre música popular de Albacete se publicaron diez años más tarde, siendo muy importantes los estudios de campo de Manuel Luna. Fue a partir de los años ochenta del siglo pasado cuando creció el número de grabaciones sobre temas folclóricos, y en muchas de ellas se llegó a citar la influencia de las

[20] Cfr. "Albacete: España en Paz", en *25 años de Paz*. Madrid: Sonopresse y Publicaciones Españolas, D. L. 1964. S.A. Págs. 60-61. Documento que acompaña al soporte musical en vinilo con número de referencia M-2038-1964. También se incluyen unos comentarios en VV.AA: "Índice de documentos discográficos". *Zahora*. Revista de tradiciones populares. N.º 40. 2004. Pág. 95.

[21] Cfr. *Cantos y bailes de la Mancha Alta*. Vinilo. Madrid: Columbia. 1965. Número de registro: MCE 804-D.L.S.S. 713-1965. Estas quince piezas se volvieron a editar en 1975 con el *título Cantos y bailes de la Mancha. Rondalla manchega. Albacete*. También, vid. VV.AA: "Índice de documentos discográficos". *Zahora*. Revista de tradiciones populares. N.º 40. 2004. Pág. 59.

investigaciones de Carmen Ibáñez. También han sido trascendentales las aportaciones del *Cancionero de la provincia de Albacete* para que muchos lugareños puedan recordar o contrastar la música que se interpretaba cuando la pianista hizo sus recopilaciones, como en el caso de la *Danza del diablo de Villalgordo del Júcar*.[22]

Más tarde, en 1973, el periódico *La Verdad de Murcia*, en su sección de Albacete, lanzó un artículo titulado "Presencia del Folklore Albaceteño", subtitulado "Riqueza y variedad de las danzas típicas de la provincia". En este se cita a Ibáñez como "musicóloga", y alaba la búsqueda que hizo de canciones que se consideraban "verdaderamente genéricas en medio de una profunda dificultad". En este artículo se describe que ella fue consciente de que los segadores, los pastores trashumantes y, especialmente, los quintos, llevaron las melodías propias de unas regiones a otras. Ella sintió la urgencia de delimitar los cantos que eran tradicionales de la provincia de Albacete y cuáles venían de fuera. De esta forma, se quiso reconocer la minuciosidad de sus investigaciones y la importancia que tuvieron para el conocimiento de la música popular en Albacete y como base para la interpretación de los coros existentes en esta provincia.[23]

Con el inicio de la Transición, los archivos musicales de la Sección Femenina dejaron de tener sus encargados para su custodia, y muchas de sus partituras se distribuyeron por todo el país, aunque buena parte acabó en el Archivo de la Administración Central de Alcalá de Henares. Las obras de Carmen Ibáñez que se encontraban dentro del Departamento de Cultura de Albacete, entraron dentro del lote de las partituras esparcidas por la geografía nacional. En un principio, esta colección musical fue dirigida a Madrid, donde se iba a guardar, pero la amistad existente entre la Directora General de los Coros y Danzas, Maruja San Pelayo, con miembros del grupo "Mazantini" de Ciudad Real provocó que estas partituras acabasen en esta ciudad. Recientemente, la Asociación Cultural "Danzas Manchegas de Magisterio de Albacete" descubrió que todas estas obras habían sido trasladadas a un museo de Orgaz (Toledo), y se procedió a su digitalización y estudio.[24] Gracias a este descubrimiento, los integrantes de este grupo musical han logrado profundizar en las investigaciones folclóricas albaceteñas, y han querido tomar como referencia los escritos de Carmen

[22] Vid. VV.AA.: *La dulzaina en Albacete. Los músicos del Tío de la Pita*. CD y folleto. Albacete: Diputación provincial de Albacete. 2008. S.N.

[23] Cfr. *La Verdad de Murcia*. 8-7-1973. S.N.

[24] Don Alberto Sainz Villar. Presidente de la Asociación Cultural "Danzas Manchegas de Magisterio de Albacete". Entrevistado en mayo de 2013. (F.O.).

Ibáñez para difundir su nombre y sus trabajos en diferentes revistas nacionales, específicas en esta temática.[25]

A pesar de todas las referencias sobre la persona y estudios folclóricos de Carmen Ibáñez en artículos y grabaciones, no estaba todo dicho sobre ella, ya que una gran parte de sus investigaciones permanecieron ocultas durante años. En efecto, las notas y partituras de lo que iba a ser el segundo volumen del *Cancionero de la provincia de Albacete*, concluidas en 1953, no se llegaron a publicar, y seguían en mano de los hijos de la compositora. Don José María Sánchez Ibáñez mostró interés en que la obra de su madre estuviese completa con la edición de un nuevo cancionero, y llegó a establecer un posible orden de partituras para la edición que tenía en mente, en función a los géneros, títulos y series empleadas por su madre en el primer volumen. Sin embargo, sus escasos conocimientos musicales y las dificultades que tuvo para interpretar los comentarios que acompañaban a estas partituras le impidieron llevar a cabo su proyecto. [26]

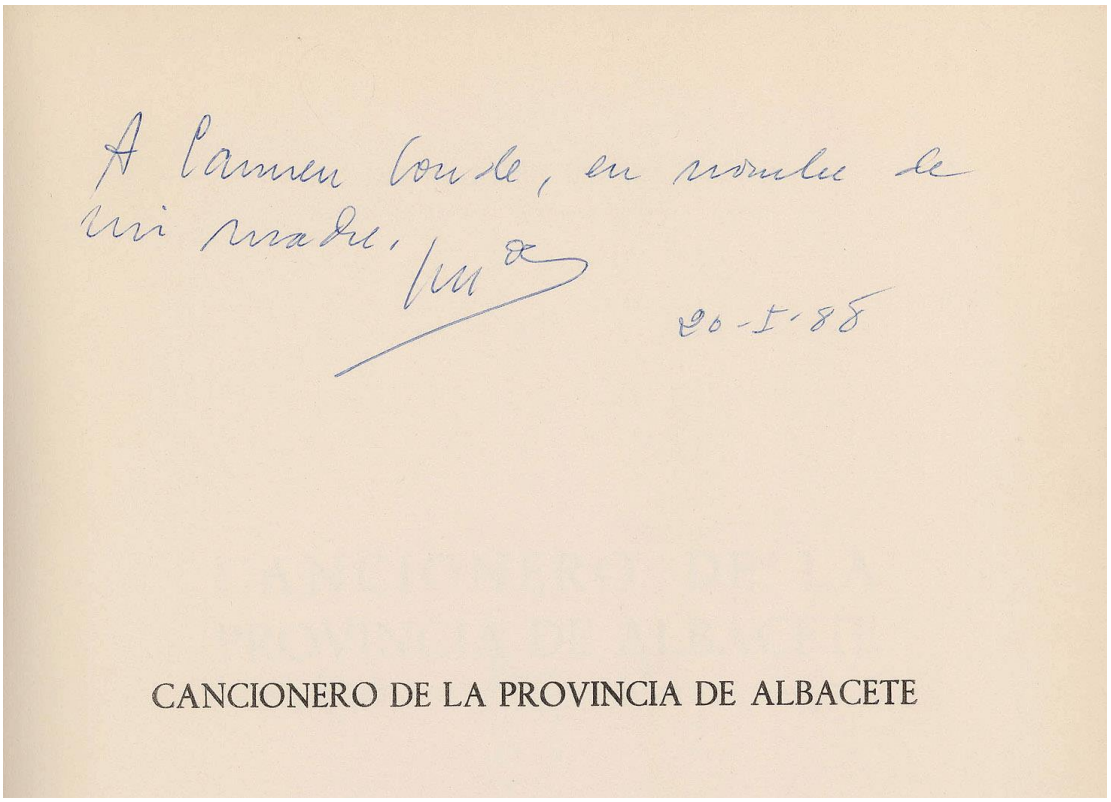
En 1978 se propuso a doña Carmen Conde Abellán para ocupar un sillón en la Real Academia de la Lengua Española. Ante este acontecimiento, los hijos de Carmen Ibáñez le enviaron hasta cinco cartas en las que quisieron darle la enhorabuena por su nuevo nombramiento y felicitarles las Navidades. Así, quisieron aprovechar para rememorar los viejos tiempos en familia en el parador de Albacete, y quisieron ofrecerles la posibilidad de impartir una conferencia en esta ciudad para tener una excusa que les permitiera reencontrarse. También, les informaron de que se iba a realizar una segunda edición del *Cancionero de la Provincia de Albacete*. [27] Sin embargo, no fue hasta el 20 de febrero de 1988 cuando los hermanos enviaron a Carmen Conde un ejemplar de las dos ediciones, conteniendo la más antigua la siguiente dedicatoria: "A Carmen Ibáñez, en nombre de mi madre. 20-II-1988." Con estas

[25] Cfr. SAINZ VILLAR, Alberto: "La seguidilla manchega". *Raíces y tradiciones*. N.º5. Octubre de 1999. Pág. 312. Cfr. AGNE, Demille: "La seguidilla. Baile de la mancha", en *Para bailar manchegas. Expresión y ritmo. Actividad física y salud*. Albacete: Diputación de Albacete. 2013. Págs. 12-19.

[26] Don José María Sánchez Ibáñez, hijo de Carmen Ibáñez. Entrevistado en diferentes ocasiones entre 1999 a 2005. (F.O.). Este es el motivo por el que aparece unas numeraciones y aclaraciones en las partituras originales que hay en el apéndice documental, las cuales no se han querido borrar.

[27] Cfr. Cartas de don José María Sánchez Ibáñez a Carmen Conde Abellán. 22-II-1978 (Referencia 225-036), 02-I-1980 (Referencia 248-085), 27-IV-1980 (Referencia 251-976) y 22-XII-1980 (Referencia 256-029). Cfr. Carta del abogado don Francisco Javier Sánchez Ibáñez. 24-II-1978 (Referencia 226-958). (P.C.C.A.O.).

palabras pretendieron comunicarle que si su madre estuviese viva, hubiese sido su deseo que tuviera una copia de cada cancionero.[28]



Cancionero de la Provincia de Albacete, dedicado a Carmen Conde Abellán por don José María Sánchez Ibáñez, el 20-I-1988. (P.C.C.A.O.).

Durante mucho tiempo, el Real Conservatorio de Albacete fue el único que existió en la actual Castilla-La Mancha, y su desarrollo hizo que el Estado autorizase la validez oficial de Grado Medio desde el 19 de mayo de 1980.[29] Los programas educativos del momento le fueron dando cada vez más importancia a la práctica y conocimiento de la música popular, y las investigaciones sobre la música popular que Carmen Ibáñez realizó para la provincia de Albacete fueron importantes en este sentido. Por este motivo, el Conservatorio de esta ciudad quiso que alumnos y profesores conociesen su existencia y su obra mediante las clases de solfeo y canto, sin embargo la primera edición del cancionero se había agotado. Para ello, en 1984, la Diputación de Albacete decidió realizar una segunda edición en facsímil de las partituras del

[28] Vid. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Cancionero…* Op. Cit. Sig.: 06751 y 06752. (P.C.C.A.O.). Como ya se comentó, este gesto no fue novedoso, ya que hubo antecedentes de intercambio de información entre las madres de ambos desde 1926.

[29] BOE. 19-V-1980. N.º 120. Cfr. BALLESTEROS GONZÁLEZ, Sergio y alumnos del Conservatorio de Música de Albacete: *Historia del Conservatorio…* Op. Cit. Págs. 41-47.

Cancionero de la Provincia de Albacete, aunque sin los comentarios de cada una que contenía la anterior. En su prólogo, indicó que "pretende servir a las enseñanzas que se imparten en el Conservatorio de Música y Danza de Albacete… así como a aquellos que estén interesados en el folclore musical de nuestra tierra".[30] El resultado de esta impresión fue criticado por Fernando Rodríguez de la Torre, que pensaba que no se podía considerar como "facsímil" por el desfase de sus páginas.[31] Las piezas de este cancionero no solo se utilizaron en el conservatorio de la capital, sino que también fueron empleadas como lecciones de solfeo por profesores de música y academias, como fue el caso don Miguel Pascual Campos. Este afamado compositor valenciano también se aprovechó del *Cancionero de la provincia de Albacete* para inspirarse en su obra llamada *UMCA* (Unión Musical Ciudad de Albacete), realizada en 2007, basándose en el ritmo dela *Manchega de Albacete*, incluida en este libro. [32]

En 1980 don José María Sánchez Ibáñez quiso que algunas de las composiciones realizadas por su madre volviesen a estar registradas, ya que como se comentó, todas las partituras que Carmen Ibáñez inscribió en la antigua Sociedad de Autores Españoles se perdieron. En concreto, desde esta fecha registró en la SGAE algunas de las creaciones sobre música popular albaceteña, especialmente los cuadros que componían *Por tierras de Albacete se oye cantar*. Sin embargo, también mandó a esta organización una selección de lo que él consideró como las tres obras más importantes realizadas por su madre: *Abd-El-Kader*, *Los niños de Bienvenida* y *Canción de cuna*, mientras que el resto de composiciones de Carmen Ibáñez siguieron guardadas en su casa hasta el fallecimiento de su hijo. [33] También, sabemos que muchas de las obras editadas por Carmen Skrienty se conservaban en manos de particulares y en algunas bibliotecas, como la Nacional de España y la Municipal de Madrid, que se interesaron por su compra. Por otro lado, existen archivos de agrupaciones musicales que tienen algunos ejemplares de sus obras para su interpretación, como son los casos de la Agrupación Musical Muleña y la Corporación primitiva de Alcoy. Muchos de estos lugares también

[30] Cfr. IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Cancionero de la Provincia de Albacete*. Colección de canciones recogidas de la voz popular. Edición facsímil. Albacete: Diputación de Albacete, 1984. Vid. Apéndice documental.

[31] Cfr. RODRÍGUEZ DE LA TORRE. Fernando: *Recuerdos…* Op. Cit. Pág. 158.

[32] Don Miguel Pascual Campos, compositor y fundador de la "Unión Musical Ciudad de Albacete". Entrevistado el 2 de octubre de 2013. (F.O.).

[33] Centro de documentación de SGAE.

custodian sus publicaciones pedagógicas, pero destacan los archivos privados de Mula, pues en esta localidad se han encontrado recientemente algunos ejemplares únicos.

En 1987 se abrió en Albacete el Museo pedagógico y del niño de Castilla la Mancha, siendo uno de los siete que con esta temática existen en España. Una de las piezas que se decidió exponer fue el Rigo-Móvil que Carmen Ibáñez utilizaba en la antigua Escuela Normal. Gracias a la muestra de sus piezas, se ha podido difundir al público este invento junto a algunas de las publicaciones que explicaban su funcionamiento.

La asociación albacetense "Juventudes Musicales" organiza desde 1981 varios eventos con el fin de premiar a los mejores intérpretes de piano procedentes de diferentes puntos de España. Los hijos de la compositora quisieron contribuir al recuerdo de la memoria de su madre y, para ello, propusieron en 1994 la creación del premio nacional llamado "Carmen Ibáñez", con la intención de que esta pianista volviese a ser recordada en el panorama musical. De esta forma, se realizó anualmente este concurso durante el mes de diciembre. Esta misma asociación musical quiso conmemorar el centenario del nacimiento de la compositora, y organizó un homenaje en el auditorio municipal de Albacete el 26 de enero de 1995. Durante la celebración del acto la presentadora albaceteña Llanos Salas leyó un discurso y se quiso aprovechar este momento para la entrega del "Premio Carmen Ibáñez" correspondiente a la XIV edición del concurso nacional de piano "Ciudad de Albacete".[34] Los finalistas, Óscar Martín Castro y Manuel Carrasco Tubio interpretaron obras de Beethoven, Chopin, Scriabin, Soler, Ravel y Soler.[35] Un concierto similar se llevó a cabo el día 19 de agosto de este año, fecha que sí correspondía realmente con los cien años del nacimiento de la compositora.[36]

[34] Véase el apartado de grabaciones sonoras y documentos radiofónicos del apéndice documental.
[35] Cfr. *Tribuna de Albacete*. 20-VIII-1995. (AHPAB). Pág. 16.
[36] Ibídem. 20-VIII-1995. Pág. 16. (AHPAB).

Discurso de Llanos Salas ofrecido en el acto del centenario de Carmen Ibáñez. 26-I-2005. (A.P.F.S.I.).

Interpretación de obras de Carmen Ibáñez en el acto del su centenario. 26-I-1995. (A.P.F.S.I.).

JUVENTUDES MUSICALES
DE
ALBACETE
Asociación de Utilidad Pública

Jueves día 26 de Enero de 1.995 — 7'30 tarde

HOMENAJE
A
D.ª CARMEN
IBAÑEZ

Auditorio Municipal

OSCAR MARTIN CASTRO
PIANO
MANUEL CARRASCO TUBIO
PIANO
PREMIOS "CARMEN IBAÑEZ", 1995

Con la colaboración del
Excmo. Ayuntamiento de Albacete.

PROGRAMA

I

OSCAR MARTIN CASTRO

Sonata Op. 109 en Mi Mayor ..... L. V. BEETHOVEN
Sonata Op. 58 en Si Menor ..... F. CHOPIN

II

MANUEL CARRASCO TUBIO

Polonesa Fantasía Op. 81 ..... F. CHOPIN
Estudio n.º 12 Op. 8 (Patético) ..... A. SCRIABIN
Sonata en Re n.º 5 ..... A. SOLER
Valses Nobles y Sentimentales ..... M. RAVEL
El Puerto (Suite Iberia) ..... I. ALBENIZ
Sonata n.º 23 Op. 57 "Apassionata (3er. mov.) .....
..... L. V. BEETHOVEN

ESTE ACTO PRETENDE SER LA EVOCACION EMOCIONADA DE UNA MUJER QUE VINO AQUI, Y AQUI DEJO UNA SEMENTERA DE HIJOS Y DE MUSICA. ELLA ES, PUES, LA PROTAGONISTA. EL VEHICULO, LA MUSICA QUE TANTO AMO. SUS INTERPRETES, DOS PIANISTAS PREMIADOS CON SU NOMBRE, SON FRUTO DE AQUELLA SEMENTERA. SUS HIJOS SON YA SUSTANCIA DE ALBACETE.

Programa del concierto como "Homenaje a los 100 años del nacimiento de Carmen Ibáñez." 1995. (A.P.F.S.I.).

CUADRO 23

OBRAS INTERPRETADAS AL PIANO CON MOTIVO DEL CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE CARMEN IBÁÑEZ

INTÉRPRETE	OBRAS
Oscar Martín Castro	*Sonata en mi mayor.* Op. 109. (L. V. Beethoven). *Sonata Op. 58 en si menor.* (F. Chopin).
Oscar Martín Castro	*Polonesa Fantasía.* Op. 81. (F. Chopin). *Estudio N.º 12. "Patético".* Op. 8. (A. Scriabin). *Sonata en re mayor* N.º 5. (A. Soler). *Valses nobles y sentimentales.* (M. Ravel). *"El puerto",* de la *Suite Ibérica.* (I. Albeniz). *Sonata N..º 23. "Apasionata" (Tercer Movimiento).* Op.57. (L. V. Beethoven).

CUADRO 24

ARTISTAS FINALISTAS EN LOS PREMIOS «CARMEN IBÁÑEZ» (1994-2012)

INTÉRPRETE	PROCEDENCIA	AÑO
Óscar Martín Castro	Alcalá de Guadaira	1994
Manuel Carrasco Tubio	Cádiz	
Juan Francisco Lago Cuellar	Marbella	1995
Juan Francisco Lago Cuellar	Marbella	1996
Javier Mut Palmer	Palma de Mallorca	
Raimon Garriga Moreno	Barcelona	1997
Carles Marín Moret	Valencia	1998
Óscar Martín Castro	Alcalá de Guadaira	1999
Laura Sánchez Martín	Madrid	2000
Carmen Yepes Martín		
Antonio Simón Montiel	Málaga	2001
Carlos Cortina Tarraso	Alzira	
Jordi Farrán Lapeña	Lérida	
Fernando Castellano Megías	Madrid	2002
Alex Ramírez Gama	Barcelona	2003
Jorge Pico Álvarez	Madrid	2004
José Enrique Moreno Gistain	Barbastro	2005
Javier Merino Rius	Argnetona-Barcelona	2006
Jorge Blasco Royo	Madrid	2007
		2008
		2009
Miguel González Segura	Badajoz	
Dina Nedeltcheva	Son Caliú-Calviá (Mallorca)	2010
Antonio Hiroaki Bernaldo de Quiros Yazama	Ávila	2011
Manuel Jesús Corbacho Gómez	Cádiz	2012
Claudia Cordero Valeta	Barcelona	

Don José María Sánchez Ibáñez entregando el "Premio Carmen Ibáñez Ibáñez" a uno de los ganadores de la edición del 2001. (A.P.F.S.I.).

Los actos conmemorativos del centenario de Carmen Ibáñez y los premios nacionales con su nombre no han sido los únicos conciertos ofrecidos en recuerdo de esta pianista. Fueron muchas las voces que quisieron interpretar las obras compuestas por ella, aunque sus descendientes previamente tuvieron que establecer los derechos de autor y sacar de los armarios las partituras manuscritas de su madre. Recientemente, las principales audiciones de obras de Carmen Ibáñez han estado enmarcadas dentro del contexto de mujeres compositoras, como los que se ofrecieron en el Real Conservatorio Profesional de Música de Albacete, el 9 de marzo de 2010, y el Superior de Murcia, ofrecido el 10 de mayo del mismo año.

MUTIS PRODUCCIONES

Presenta

POEMAS DE MUJER

INTERVIENEN:

MARGA MORATEL, LOLA GALÁN,
ROSARIO LORENTE y MARGARITA

COMPOSITORAS A TRAVÉS DEL TIEMPO

El Real Conservatorio presenta a
María Malibrán, Clara Schumann, Carmen Ibáñez y Elena Pajares:
Cuatro mujeres en cuatro siglos distintos unidas por un ideal común; el amor a la Música (o la consagración de su vida a la Música).

CUATRO COMPOSITORAS A TRAVÉS DEL TIEMPO

María Malibrán

1. Sobre la Rivera Florida (Tirolesa)
2. Bleuette y Coquelicot
3. Suspirando
4. El bello paje
5. Levántate niño (Cancioncilla)

Canto: *Mª Dolores Rodríguez Ruiz de la Fuente*
María Majuelos Gamito
Sacramentos Bleda García
Piano: *Rebeca Carrión Navarro*
Sara Lorenzo Egea
Ana Beatriz Martínez Alonso

Clara Schumann

1. Si amas la belleza
2. ¿Por qué preguntas a los otros?
3. Conservo en mi interior la Primavera (R. Schumann)

Canto: *Carlos Díaz Pérez*
Piano: *Juan José Lorenzo Egea*

Carmen Ibañez

1. Sol de España (pasodoble)
2. Canción de Cuna
3. Adaptación Musical para versos de Gabriela Mistral
   - Desolación
   - Nocturno
   - Pinares (Murmullos)
   - Hombrecito
   - ¿En dónde tejemos la Ronda?

Canto: *Mª Dolores Rodríguez Ruiz de la Fuente*
Rapsoda: *Llanos Díaz Pérez*
Piano: *María Teresa Prieto Sánchez*

Elena Pajares

1. El viaje de las Hojas
2. Un paseo en la ciudad

Piano: *Elena Pajares*

Programa de concierto titulado *Poemas de Mujer. Compositoras a través del tiempo*. Interpetado en el Teatro Circo de Albacete, el 9 de marzo de 2010. (A.P.F.S.I.).

La figura de Carmen Ibáñez también ha estado presente en las referencias bibliográficas desde 1949, como ya se ha mencionado en la introducción. Sin embargo, fue a raíz de su fallecimiento cuando se quiso profundizar en su estudio. En 1992, coincidiendo con el ciento cincuenta aniversario de la fundación de la Escuela de Magisterio de Albacete en la que había trabajado, se editó una publicación con las fotografías de su invento y sus principales publicaciones teóricas, aunque sin ningún comentario sobre ellas. [37] Este mismo año, Fernando Rodríguez de la Torre realizó un artículo sobre la compositora y, en sus escritos, consideró que todo lo que había hecho Ibáñez es propio de la función que desempeñan los musicólogos.[38] Posteriormente, tras el interés que despertaron los estudios de las mujeres compositoras, fue citada como un caso representativo español por María Luisa Ozaita, dentro de la antología realizada por

[37] Cfr. CARRIÓN ÍÑIGUEZ, Deogracias y Mª Dolores DIEZ NÚÑEZ: *CL Aniversario. Escuela universitaria…* Op. Cit. Pág. 47.
[38] Cfr. RODRÍGUEZ DE LA TORRE, Fernando: "Recuerdo de una musicóloga", *Ensayos*…Op. Cit.

Patricia Adkins Chiti en 1995.[39] También, debido a las aportaciones musicales de Carmen Ibáñez, se consideró fundamental su inclusión dentro del Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.[40] Sin embargo, la mayor parte de referencias sobre esta persona aparecen en revistas de folclore, debido a la relevancia de sus estudios sobre la música albaceteña. Entre todas, la revista tradiciones popular *Zahora* ha reiterado en varios de sus números la importancia de las investigaciones de campo realizadas por esta profesora en tierras albaceteñas. Incluso, muchos de sus autores han incidido en que la mayoría de sus aportaciones musicológicas han sido únicas, mientras que otras han sido ampliadas recientemente. [41]

Su ciudad de origen también la tuvo presente, a pesar del paso del tiempo y la lejanía. El Ayuntamiento de Mula, al igual que ocurrió años atrás en la ciudad de Albacete, en un pleno ordinario celebrado el día 24 de abril del año 2003, acordó roturar una calle con el nombre de la compositora. [42]

Una vez fallecido don José María Sánchez Ibáñez, sus hijos prefirieron no continuar costeando el premio de piano "Carmen Ibáñez" que patrocinaba Juventudes Musicales de Albacete, y su última aportación se llevó a cabo en 2012. También decidieron depositar parte de los escritos, publicaciones y partituras de su abuela en el Instituto de Estudio Albacetenses "Don Juan Manuel". De esta manera, quisieron evitar que el archivo familiar fuese dividido y se pudiese perder, por lo que llevaron estos fondos al Instituto de Estudios Albacetenses en el año 2013. Este hecho ha facilitado el acceso y estudio de las aportaciones musicales de esta compositora hasta el día de hoy.

---

[39] Cfr. OZAITA, María Luisa: "Las Compositoras Españolas*"*, en ADKINS CHITI, Patricia: *Las Mujeres en la Música.* Op. Cit. Pág. 407. También hay referencias dentro de este campo en DÍAZ PÉREZ, Llanos: "Cuatro compositoras a través del tiempo." *Apuntes musicales.* Revista del Real Conservatorio de Música y Danza de Albacete. N.º 1. Albacete: Diputación de Albacete. 2011. Págs. 20 y 21.

[40] Cfr. CASARES, Emilio/ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael/ LÓPEZ CALO, José (Eds.): *Diccionario de la Música Española...*Op. Cit. Vol. 6. Pág. 380.

[41] Podemos poner los ejemplos de JORDÁN MONTES, J.F y MOLINA GÓMEZ, J.A.: *Recorridos por la bibliografía etnológica de la provincia de Albacete.* Op. Cit. También vid. RODRÍGUEZ DE LA TORRE, Fernando: *Dichos, coplas y versos tópicos de La Mancha y de la Provincia de Albacete*. Ambas obras fueron editadas por el Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel» de la Excma. Diputación de Albacete en el año 2000.

[42] Cfr. *Libro de Actas*. Pleno ordinario del 24-IV-2003. Punto 4º. "Nombramiento de Calles". Folio 47 v. (A.M.ML.).

8. CONCLUSIONES Y APORTACIONES FUTURAS

Este estudio pretende dar respuesta a las hipótesis y objetivos que han sido planteados en la introducción de esta tesis, y ha intentado profundizar en aquello que todavía no se sabía de esta polifacética mujer vinculada al panorama musical español.

Carmen Ibáñez creció bajo el amparo de una familia acomodada y religiosa, aspecto que favoreció su formación primaria y musical para augurarle un buen destino profesional. A la vez, la niña aprendió de sus progenitores el valor patriótico que se le otorgaba a España durante este periodo, y que también fueron reflejados por su padrino, que llegó a ostentar diversos cargos gubernamentales. Todos estos aspectos fueron determinantes para definir los que más tarde se convertirían en los ideales de Carmen Ibáñez, como se verá más adelante. La crisis familiar llegó tras el fallecimiento de su padre, aunque, a pesar de este hecho, el resto de su familia persistió en que continuase con sus estudios musicales y parte de los costes económicos de la academia de música en la que se formó fueron aportados por su padrino, como confirman algunos de los agradecimientos póstumos que la pianista le dedicó en algunos de sus libros y partituras que se han encontrado.

Como es sabido, las mujeres de principios del siglo XX que querían obtener una certificación académica, solo podían aspirar a formarse en un conservatorio o en una escuela normal. La principal salida laboral que tenían era la de ser maestra, aunque Carmen Ibáñez también intentó ganarse la vida como intérprete, sin embargo, el hecho de que no hubiese obtenido el primer premio en el concurso organizado por el Círculo de Bellas artes, ni el premio de fin de carrera en el Conservatorio de música de Madrid, que cayeron en manos de hombres, como han demostrado las actas de estas instituciones expuestas en esta tesis, propiciaron que buscase su futuro en la docencia musical. Tras unos años en la capital junto a su madre, regresó a Murcia, donde ocupó el cargo de profesora de música en la Escuela Normal, gracias a las influencias de su padrino, como han afirmado algunas de sus cartas. Con posterioridad, el expediente de oposición guardado en el archivo de la Universidad de Murcia nos indica que consiguió la plaza de profesora de música de la Escuela Normal de Albacete por méritos propios. A partir de este momento, valoró sus esfuerzos como mujer y como profesora y tuvo la suficiente seguridad en sí misma para poder reivindicar sus postulados personales y

musicales en la prensa, aspecto poco frecuente en la sociedad de inicios del siglo XX. A través de los manifiestos que redactó para los periódicos locales de su ciudad, custodiados en un archivo privado de Mula, quiso anunciar a la población en general la importancia que tenía la educación y que esta pudiese llegar a todo el mundo, ya que así se podría erradicar la malicia del ser humano, y consideró que el aprendizaje musical podía favorecer la adquisición de un alma bondadosa. Por otro lado, también escribió en este medio acerca de la importancia que tenía la música regional para el conocimiento general y su uso didáctico en los colegios. Por tanto, fue en este momento cuando definió por primera vez los sentimientos nacionalistas y educativos heredados de su familia, como ya se había comentado, y deseó que España llegase al mismo nivel educativo alcanzado en otros países europeos, aprovechando las cualidades didácticas de la música popular de nuestro país. Sin embargo, no solo expresó estos planteamientos educativos y musicales en los periódicos, sino que también los citó en su idea sobra la concepción estética de la música que encontramos en el manual de aprendizaje musical que consiguió publicar para la enseñanza en las escuelas normales y para la preparación de oposiciones a maestro de Primaria. Entre los puntos que contienen este libro, del que se conservan escasos ejemplares, existen algunos de corte romántico, como la educación del buen gusto, el genio en la música y las sensaciones internas que nos produce este arte, que consideró el más sublime de todos. Por tanto, Carmen Ibáñez llegó a ser el caso representativo de una profesora que defendió el estudio de la música desde un plano moral, heredero de épocas más antiguas, pues pensaba que el estudio de este arte podía despertar los buenos sentimientos humanos y, como hijos de Dios, facilitaba la aproximación a la divinidad católica, que nos haría alcanzar la felicidad. Para ello, consideraba que el estudio del canto era fundamental, por resultar el instrumento más cercano, y el resultado de su práctica intervenía en las pasiones del alma, de la misma forma que lo hace la oración. Este pensamiento neoplatónico del siglo XX, fue reivindicado en sus tratados, porque consideraba que la asignatura de Música, que empleaba también movimientos relacionados con la Educación Física, siempre había sido considerada una materia importante excepto en su época, y pensaba que su estudio podría repercutir satisfactoriamente en la atención puesta para el aprendizaje de otras materias.

Los escritos periodísticos que Carmen Ibáñez publicó a comienzos del siglo XX acerca de la música y de la educación, también reflejaron sus posturas feministas y su

defensa del papel de la mujer en la sociedad, por lo que fue un claro ejemplo de mujer española que prematuramente reivindicó la libertad de expresión para reflejar el protagonismo que personas de su sexo podían tener frente a los varones, ya que pensaba que ambos pertenecen a la misma naturaleza humana y son creación de un mismo Dios, siendo la principal diferencia entre ambos la superioridad en la fuerza física y de ninguna manera la inteligencia, debido a que eran las mujeres las encargadas de trasmitir los conocimientos a los hombres en los colegios y en el hogar. Aunque no llegó a participar de un feminismo extremo, sus artículos propiciaron un debate sobre este tema en la prensa de la ciudad de Murcia y, a la vez, defendió la libertad ideológica que deberían tener las mujeres y el reconocimiento de un sufragio libre, tal y como relató en una carta hallada en un archivo familiar. En parte, este pensamiento feminista fue fundamentado en algunas conferencias y columnas literarias expuestas por su compañero de trabajo, don Joaquín Salvador Artiga, persona relevante dentro de la pedagogía española, cuyas obras educativas e ideas han sido estudiadas en estos últimos años. Efectivamente, Carmen Ibáñez, que era la única mujer que trabajaba en la Escuela de Maestros de Albacete, aprendió mucho de este inspector de educación y antiguo conocido suyo de la infancia, y quiso compartir con él la intención de publicar libros educativos, aunque encaminados a la teoría, estética, historia de la música, biografías, docencia y práctica musical, lo que la convirtió en una de las mujeres más eruditas de Albacete, que además consiguió difundir sus escritos teóricos en esta ciudad. La mayoría de los tratados que llegó a escribir Carmen Ibáñez han sido prácticamente desconocidos hasta ahora, debido a que no disponía del suficiente dinero para su edición, como ella misma indicó en sus prólogos, y porque, como mujer, no tuvo la suficiente repercusión social para que sus obras llegasen a todas las librerías del país. Por tanto, los pocos ejemplares que llegó a publicar se perdieron o quedaron relegados a archivos particulares, que han sido incluidos en esta tesis con la finalidad de que quede constancia de su existencia. Tras la lectura de estos libros, se ha podido comprobar que Carmen Ibáñez quiso sumarse a las nuevas corrientes pedagógicas y didácticas del momento que se cultivaban en ese momento en España, junto a otras que se estaban desarrollando en el extranjero y que influyeron en las doctrinas de la Institución Libre de Enseñanza. También, al observar la fecha en la que elaboró estos manuales didácticos, se ha verificado que fue la segunda profesora de música de una escuela

normal española en hacer un método musical completo para su uso en dichas instituciones, a pesar de que en una carta personal presumía de ser la primera.

Como ya se ha mencionado, Carmen Ibáñez otorgaba mucha importancia a la música popular como medida educativa, pero la educación musical impartida en las escuelas normales no contemplaba la preferencia de este tipo de música en el aprendizaje de sus alumnos, siendo la música infantil, patriótica y religiosa la que se solía emplear antes del primer cuarto del siglo XX. Sin embargo, las actas de la Escuela Normal de Albacete depositadas en la Universidad de Castilla-La Mancha han demostrado que Ibáñez tuvo interés en que este tipo de repertorio folclórico se incluyese dentro del programa de música de este centro educativo y se practicase dentro de su escuela aneja, y su puesta en práctica se adelantó a la de otras escuelas normales españolas como la de Murcia.

Otro aspecto que Carmen Ibáñez aprendió de don Joaquín Salvador Artiga fue el entendimiento de la actitud innata de los niños, la importancia de la participación del profesorado en el proceso de aprendizaje, el uso del juego como método educativo y la adquisición de los conocimientos a través de la experiencia práctica previa a la teórica. Estos aspectos tratados en las publicaciones y conferencias de Salvador Artiga se basaban en los modelos educativos de Pestalozzi, y habían sido compartidos por Carmen Ibáñez en sus propios estudios pedagógicos y ponencias. Este pedagogo suizo fue muy importante para la Escuela Normal de Albacete, hasta el punto que en este lugar se llevó a cabo un homenaje durante el centenario de su fallecimiento, y se llegó a publicar un libro sobre este evento, conservado en la Biblioteca Nacional de España. Durante el acto intervino Carmen Ibáñez, quien reconoció la trascendencia educativa y la influencia en sus libros que este extranjero ejerció en la Escuela Nueva de nuestro país. Una de las principales reivindicaciones de Pestalozzi fue el uso de un objeto para que el niño pudiese jugar con él, y que así pudiese aprender mediante la intuición. En este sentido, la profesora proclamó en sus tratados que el método intuitivo empleado en España no estaba bien enfocado ya que, a diferencia de otras materias, la asignatura de música todavía no contaba con un objeto para el aprendizaje musical mediante el juego, y se seguía recurriendo al antiguo método memorístico de conocimientos, siendo uno de los motivos por lo que creía que a la asignatura de música no se le concedía el valor que se merecía. Ibáñez presumió en sus escritos de ser la primera pedagoga en España en encontrar el objeto idóneo para la educación musical, y de que, gracias a la presentación

de su patente en España, hecho poco frecuente entre mujeres, ella se convertiría en la impulsora del método intuitivo de Pestalozzi aplicado a la música dentro de nuestro país. Por este motivo, mostró su sentimiento nacionalista y defendió que España también podía llegar a ser puntera en la educación musical, tal y como ella había intentado con la creación de su invento, al que llamó Rigo-Móvil Ibáñez. Estas ideas están desarrolladas en los dos únicos folletos conservados que explicaban el funcionamiento de este objeto, que, como ya ocurrió con otros de sus libros eran desconocidos hasta hace muy poco tiempo por el hecho de encontrarse en casas particulares. La primera intención de este pentagrama metálico, es que el niño aprendiese manipulando sus piezas de colores y que pudiese improvisar composiciones. Sin embargo, Carmen Ibáñez observó después que su objeto y método también podía ser útil para alumnos con problemas de audición, ya que estos podían conocer intuitivamente las alturas del pentagrama visualizando el nombre de las notas musicales que estaban coloreadas en unas pequeñas maderas, pues era consciente de que existía una relación directa entre las vibraciones del color y las del sonido, y aportó con este invento una solución para educación musical dirigida a este tipo de alumnado. Por este motivo, ciertas instituciones como el Instituto nacional de sordo-mudos de Madrid se interesaron en adquirir un ejemplar para utilizarlo en la enseñanza de la música, ya que su docencia era prácticamente inexistente. Gracias a una carta personal de la inventora, se ha podido saber que el Rigo-Móvil fue una de las piezas expuestas en el Pabellón murciano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, factor que pudo repercutir en su adopción por el Conservatorio de Música de La Habana en Cuba, tal y como Carmen Ibáñez anunció en un folleto comercial encontrado en el Archivo de la Universidad de Castilla-La Mancha en Albacete. De esta forma, se ha llegado a la conclusión en esta tesis de que la metodología educativa de Carmen Ibáñez, basada en el Rigo-Móvil, su uso con la música popular y su empleo con alumnos con problemas auditivos, tiene algunos puntos en común con otras pedagogías musicales, empleadas por Zoltán Kodaly, Justine Ward, Maurice Chevais, Carl Orff, María Montessori y Emile Dalcroze.

Este invento no tuvo la trascendencia que su creadora esperaba, y el uso de esta herramienta pedagógica no ha continuado hasta la actualidad, debido a que suponía un alto coste económico para los centros educativos y a que no podía competir con el

Sistema Braille, que ya estaba muy consolidado en nuestro país. Además, Carmen Ibáñez no pudo asumir los pagos anuales por los derechos de la exclusividad de su patente, y por este motivo, optó por guardar los dos ejemplares de Rigo-Móvil existentes y los pocos folletos que comentaban este invento en Albacete, y esto ha condicionado que no se supiese de su existencia y de su antigua utilización hasta fechas recientes. Por otra parte, las unidades depositadas en Madrid y Cuba todavía no se han encontrado.

Para conocer la metodología didáctica que la docente empleó en sus clases de ambas Escuelas Normales de Albacete se ha recurrido a la información oral de alguno de sus alumnos, quienes la recordaron como una persona con mucha disciplina, altos conocimientos musicales y una gran profesional. Además del empleo en clase de sus propios libros teóricos y de solfeo, Carmen Ibáñez dio mucha importancia a que sus alumnos siguiesen su propia forma de impartir docencia y el repertorio que había escogido para que estos, a su vez, pudiesen emplear su metodología y el ejemplo de estas canciones populares en sus clases. Entre los alumnos con los que contó, varios llegaron a ser personalidades en humanismo, periodismo, interpretación musical y composición. También, los estudios bibliográficos han demostrado que impartió clase a su propia prima, Carmen Conde Abellán, a quien llegó a dar la titulación de maestra en la Escuela Normal de Albacete. Este parentesco no aparecía en las investigaciones sobre la compositora, al igual que se desconocía que se había llegado a alojar en la casa de la familia Sánchez Ibáñez para poder acabar sus estudios de Magisterio. Precisamente, la poetisa llegó a elogiar a su prima albaceteña en varios artículos periodísticos publicados en Cartagena y conservados en el archivo municipal de esta ciudad. El vínculo afectivo entre ambas fue grande, y esto contribuyó a que Carmen Conde fuese a pasar temporadas junto a su familia en Mula para curarse de sus problemas de salud, y fue a este lugar al que llegaron las primeras cartas que intercambió con su íntima amiga Ernestina de Champourcin, según las propias confesiones de la escritora expuestas en este medio, y encontradas en el Patronato cartagenero que lleva su nombre. También se le invitó a viajar a Albacete para asistir a las interpretaciones ofrecidas por su prima, y en una de ellas, descubrió la figura de Gabriela Mistral, a quien llegó a profesar una profunda admiración, por lo que guardó en su archivo el programa de este acto.

Tras la Guerra Civil Española, su metodología y repertorio musical se tuvieron que adaptar a las imposiciones gubernamentales, y fue durante esas fechas cuando

Carmen Ibáñez decidió custodiar en su casa los libros históricos, biográficos, teóricos y prácticos que había realizado y utilizado en periodos anteriores, descubriéndose su existencia recientemente a través de las investigaciones llevadas a cabo para esta tesis.

El estudio de su hoja de servicios educativos, guardada en el Archivo General de la Administración, nos ha aportado mucha información acerca de sus méritos dentro de este campo: estudió Magisterio para completar los conocimientos adquiridos en el Conservatorio de Madrid, participó en la creación de la Asociación Nacional del Profesorado Numerario de Escuelas Normales constituida en Albacete, fue seleccionada para representar al profesorado musical de las Escuelas Normales en el Cursillo de Información Metodológica, representó al profesorado de música de la Asociación de Profesores de Francés, Música y Dibujo de las Escuelas Normales del Magisterio Primario de Albacete y fue la vocal de la Junta Directiva de esta organización de profesores especiales de las Escuelas Normales, impartió cursos de perfeccionamiento y reciclado pedagógico a los maestros rurales, se hizo a cargo de la dirección de la Escuela de Magisterio desde 1938 hasta el final de la Guerra Civil Española, fue consejera provincial de la SEU tras el Congreso Extraordinario celebrado en Albacete en 1940, impartió los cursos de perfeccionamiento necesarios para la obtención del título de Magisterio y también fue miembro de tribunales de oposiciones para el acceso a esta profesión. Cuando se retiró contó con el reconocimiento de ser la séptima profesora especial de música con mayor antigüedad de España. Por tanto, se puede decir que esta tesis contribuye a saber cómo ha sido el pensamiento de una de las profesoras de este tipo de centro de enseñanza musical, sus principales aportaciones en la pedagogía musical, sus métodos de enseñanza y cómo influyó en la educación primaria a través de sus alumnos. También, como se ha demostrado, la Escuela Normal de Albacete fue uno de los pocos lugares de aprendizaje musical en esta ciudad durante la primera mitad del siglo XX, junto a las academias privadas y la escuela de música de la Banda Municipal de Música de la localidad, y Carmen Ibáñez, única profesora de esta institución docente, fue la máxima responsable de la educación musical de los aspirantes al Magisterio de la provincia, y por ello se preocupó por encontrar la mejor manera de poner en práctica el aprendizaje musical de sus alumnos. Como ya se ha explicado, consideró dentro de sus escritos que el aprendizaje y la interpretación musical nos convierte en mejores personas, nos alejaba de los vicios mundanos y

propiciaba una mejor ciudadanía. Esta filosofía fue común a las intenciones puestas de manifiesto por las corales nacidas en el siglo XIX, como los coros de Clavé, que pretendían educar y mejorar el carácter de la sociedad a través de la música. De esta forma, Ibáñez ideó la creación de un orfeón escolar con esta finalidad, y para ello aunó las voces femeninas y masculinas de los estudiantes de magisterio sumando además las voces blancas de los alumnos de las escuelas anejas, con los que llevaban a cabo prácticas pedagógicas. La agrupación de diferentes voces humana que formaba este orfeón con intención educativa aparece citada en las noticias periodísticas como una de las primeras empleadas en una escuela normal, y fue mencionada en la *Revista de Escuelas Normales*, prensa educativa más representativa de España. Dentro del repertorio previsto para las actuaciones de esta coral, tuvieron cierto protagonismo la música popular y famosas obras de la música clásica, y su interpretación contribuyó a que, por primera vez, se conociesen en la provincia de Albacete piezas que habían sido publicadas en cancioneros y otras compuestas por compositores clásicos nacionales y extranjeros, gracias a los arreglos musicales que Carmen Ibáñez hizo de todos ellos, tal y como se citaron en la prensa albaceteña y murciana. También, esta metodología facilitaba que los alumnos pudiesen hacer prácticas corales en los colegios cuando en el futuro consiguiesen la condición de maestros. Por otro lado, esta agrupación vocal sirvió de excusa para que la directora, a pesar de su condición como mujer, pudiese hacer música sobre un escenario, aunque para ello se ha descubierto que fue respaldada por la Asociación Católica y Femenina de Albacete a la que pertenecía, y que patrocinaba muchos de sus espectáculos, como aparece en uno de los programas de concierto encontrado en el Archivo Municipal de Albacete. Con la Segunda República, su Orfeón Escolar pasó a denominarse Coral Normalista, y a partir de este momento, se convirtió en la agrupación vocal más importante de la primera mitad del siglo XX en Albacete, ya que se han encontrado varias cartas personales que explican todos los compromisos artísticos que tenían que atender y por qué llegó a contar con subvenciones de la diputación provincial. La vida de esta coral fue muy breve, debido a que durante los años de la Guerra Civil, muchos de sus componentes la abandonaron o pasaron a formar parte de la nueva Coral de la Escuela de Magisterio, también dirigida por Carmen Ibáñez, como consta en las actas de esta institución. Ha sido a través de esta tesis cuando se ha podido ampliar el conocimiento que se tenía de estas masas vocales en Albacete y de la música que llegaron a interpretar.

Como ya se ha comentado, las oportunidades que se brindaban a la interpretación femenina durante los años que estamos tratando, como en el caso de Carmen Ibáñez, fueron escasas. Sus intervenciones públicas con este instrumento se redujeron a algunos actos en Madrid, en el Círculo Católico de Obreros de Murcia y en diversas salas de conciertos de Albacete. Incluso, tuvo la oportunidad de interpretar en compañía de importantes músicos, como por ejemplo don José Carrasco Benavente, organista de la Catedral de Murcia, apareciendo esta actuación en la prensa. De poco le sirvieron los premios interpretativos que recibió, finalizar la carrera del conservatorio con una nota media de sobresaliente, que su nombre figurase dentro del cuadro de honor del citado Círculo Católico, o que se la nombrase asesora técnico del Círculo de Bellas Artes de Albacete, ya que se ha demostrado que en aquella época no era frecuente la interpretación pública de mujeres, y mucho menos cuando estas se casaban y tenían hijos, como le ocurrió a Carmen Ibáñez, por lo que decidió cambiar el toque pianístico por la dirección de su coral y probó suerte con la composición. Tras el estudio de sus partituras se ha concluido que las más antiguas datan de 1925 y que llegó a hacer alrededor de una centena de obras, número elevado si tenemos en cuenta que a las mujeres les costaba mucho difundir sus creaciones musicales y que la composición no suponía su medio de vida. Por este motivo, fue un ejemplo de compositora española que durante el primer tercio del siglo XX debió ocultarse bajo un pseudónimo para que sus obras pudiesen llegar a más gente. Entre los géneros que cultivó, se ha visto que hizo especial hincapié en las piezas para piano, música de cámara, pequeñas obras teatrales con acompañamiento musical, arreglos para banda y composiciones orquestales, entre otras. Aunque le gustaba realizar composiciones genuinas españolas, tuvo predilección por el fox-trot, y fue una de las primeras mujeres españolas que comenzó a realizar este estilo de música, precedente del jazz, al poco tiempo de llegar a nuestro país, aportándole siempre el toque musical español que tanto le gustaba. También se atrevió a componer obras acompañadas de danzas, en un momento puntual en el que este tipo de música había adquirido cierta relevancia gracias a las danzas estrenadas por Manuel de Falla. Precisamente, en una de las partituras se ha descubierto que Carmen Ibáñez dejó constancia de que debía ser bailada por una de las grandes artistas del momento en nuestro país, y a la vez, le dedicó esta obra. En cuanto a la música vocal, buscó a los mejores poetas de Albacete para que le ayudasen con la parte literaria, tal y como se

refleja en la autoría de sus composiciones. Sin embargo, también recurrió a grandes figuras de la literatura española y extranjera, como el murciano Vicente Medina, el gaditano Rafael Alberti y la chilena Gabriela Mistral, con la intención de dar más relevancia a sus obras. La soltura que adquirió en la escritura musical, la animó a presentarse a un concurso de composición, pero debido a que todos sus competidores eran varones, como se ha extraído de la solicitud de candidaturas, llegaría a plantearse la duda sobre una posible victoria, aspecto que repercutió en que no llegase a presentar su obra a pesar de estar finalizada.

Otro de los problemas a los que se enfrentó fue la edición de sus partituras, ya que no pudo financiarse muchos ejemplares, como también le ocurrió con la edición de sus libros. No obstante, quiso darles la mayor difusión posible, incluso en el extranjero, como muestran los anuncios que hizo de sus obras y las versiones de propaganda que se han encontrado en archivos privados. Incluso llegó a conseguir que algunas editoriales relevantes del país, como la Unión Musical Española, llegasen a imprimir algunas de sus obras. Los pocos ejemplares que realizó de cada obra supusieron que se agotasen enseguida. Si a este hecho añadimos que Carmen Ibáñez guardó todas las partituras que compuso antes de la Guerra Civil Española, como ya había hecho con sus tratados y métodos didácticos sobre música, y tras comprobar que todas las obras que envió a la Sociedad de Autores Españoles para su registro se han perdido, explicaría el desconocimiento de su producción artística y de su condición de compositora, hasta el hallazgo de algunas de sus obras editadas en la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca Municipal de la Villa de Madrid y en algunos archivos particulares. A pesar de estos condicionantes, desde 1949 muchos diccionarios y enciclopedias musicales la citaron como una compositora española, y a esto se debe sumar el hecho de que fue la única mujer compositora de Albacete, y una de las pocas profesionales de la música de esta ciudad durante la primera mitad del siglo XX.

En cuanto al estilo musical de sus obras, se ha visto que tiene mucho que ver con su formación académica. En Murcia estudió piano con Pedro Muñoz Pedrera y canto con Emilio Ramírez Pagán, y, a través de sus clases, estos le trasmitieron el gusto por la música nacionalista y algunos elementos característicos de las melodías populares murcianas, siendo este último elemento representativo, ya que la bibliografía nos ha informado de que durante aquellos años se empleaban las recopilaciones efectuadas en cancioneros de esta provincia para elaborar las composiciones. Cuando Carmen Ibáñez

continuó sus estudios musicales en Madrid, tuvo como profesor al pianista José Tragó, que tenía predilección por la interpretación y enseñanza del repertorio de los grandes compositores románticos europeos entre sus alumnos. Los estudios efectuados sobre este músico, han manifestado que constituyó una escuela estilística chopiniana en España, ya que había sido continuador de una línea de discípulos del maestro polaco en nuestro país, y transmitió los conocimientos musicales que había adquirido de estos profesores a sus alumnos, como en el caso de Carmen Ibáñez. Una de las particularidades que tuvo esta pianista respecto a sus compañeros de estudio, es que los estudios bibliográficos han señalado que fue una de las pocas mujeres que contaron con las enseñanzas de este profesor. José Tragó también sintió admiración por las composiciones de algunos españoles como Albéniz, predilección que debió repercutir en las enseñanzas a sus alumnos. Por otro lado, Carmen Ibáñez aprendió armonía, contrapunto y composición con Valentín de Arín, que a la vez fue seguidor de Pedrell y su nacionalismo. Posteriormente recibió clases de estas materias de la mano de Pedro Fontanilla, discípulo de Emilio Serrano, y considerado como uno de los mejores arreglistas de la época, lo que pudo influir en las composiciones que Carmen Ibáñez elaboró pasados unos años. Sin embargo, la profesora confesó en sus tratados que su verdadero maestro a imitar en cuanto a la estética y composición fue Pedrell, a pesar de que este nunca llegó a darle clase. La admiración que Carmen Ibáñez sintió hacia este músico catalán se debía a que este defendía el uso de la música popular española y no se dejaba engañar por las corrientes musicales extranjeras, y además, tuvo mucha consideración hacia la obra de Albéniz y de Granados. En realidad, lo que Carmen Ibáñez quiso defender era el protagonismo que se merecía la música genuina española frente a otras foráneas que tachó de exóticas, y por este motivo pensó que no era necesario formarse en el extranjero, como fue su caso. Todos estos planteamientos han sido verificados tras el análisis de sus obras, como se muestra en el empleo de recursos compositivos españoles y las dedicatorias que hizo a personajes relevantes y acontecimientos significativos de la historia de España. Aunque la pianista criticó la música vanguardista, especialmente el impresionismo, se ha observado que ella también empleó algunos de los elementos de este estilo artístico, como la búsqueda de una sonoridad tímbrica para describir algunos aspectos de la naturaleza y sus ciclos. Otros elementos que se han encontrado en sus obras han sido los complejos juegos rítmicos y

el empleo de acordes extraños a la tonalidad para crear disonancias propias del posromanticismo o de la sonoridad de la guitarra flamenca, aunque nunca llegó a romper con la tonalidad. También, muchas de sus obras son verdaderamente virtuosas y reflejan su gusto y la influencia de algunos músicos que emplearon un proceso compositivo similar, como Chopin y Liszt, lo que nos hace pensar que si las compuso era porque sería capaz de interpretarlas, manifestando de esta forma ser una gran pianista. Por otro lado, uno de los elementos musicales que más caracteriza a sus obras es la sonoridad amplia y grave, proceso compositivo muy empleado por Beethoven. En definitiva, tras el análisis de sus partituras se puede extraer que los elementos que caracterizaron sus primeras composiciones fueron una mezcla de elementos nacionalistas, regionalistas y flamencos, síntesis de estilos que marcaron la diferencia respecto a sus maestros. En realidad, se consideró a sí misma como una compositora más que hizo música nacionalista en España, y como tal, quiso pertenecer al grupo de compositores españoles nacidos en el siglo XIX, como llegó a mencionar en un libro que escribió sobre las biografías de los autores españoles más representativos de esta centuria. En este libro llegó a confesar que se sentía orgullosa de pertenecer a un país en el que había varios músicos de su generación, entre los que llegó a conocer a algunos personalmente, y le molestó que estos todavía no hubiesen sido suficientemente reconocidos en el extranjero.

Una vez acabada la Guerra Civil Española, Carmen Ibáñez modificó su estilo compositivo para acomodarse al modelo creativo impuesto por las correspondientes instituciones gubernamentales, basado en la música folclórica, y para ello se ha visto en sus creaciones musicales de esta época que se sirvió de las melodías populares que ella misma recogió en la provincia de Albacete, aunque ella siguió aportando en sus obras muchos de sus rasgos distintivos, como ya se ha tratado. Muchas de sus composiciones se estrenaron en importantes teatros de Albacete y fueron emitidas por la Radio de Albacete. Precisamente, contamos con una de sus grabaciones, inaudita hasta ahora, que nos informa acerca de su toque pianístico, en el que prevalecía el sentimentalismo y la corrección interpretativa. Todos estos elementos que definen a la compositora han dificultado el poder encuadrarla en una generación de músicos concretos. Efectivamente, la bibliografía la sitúa entre las compositoras más antiguas de España, al haber nacido en 1895, y, al igual que otros compositores nacidos alrededor a esta fecha, se le debería encuadrar dentro de la llamada Generación del 27. Sin embargo, sus

escritos y el proceso compositivo de sus obras indican que no compartió la música que estaban haciendo estos músicos, llena de elementos de innovación extranjeras, situándose más próxima a la estética musical anterior, de la Generación del 98. Por tanto, reivindicó una música más tradicionalista dentro de un mundo creativo lleno de innovación y habría que situarla entre las Generaciones del 98 y la de 27, periodo que se conoce como "nacionalismo decadente", y, posteriormente, pasó a un "nacionalismo casticista" de posguerra. Ella no fue la única mujer española en reivindicar este tipo de composición, pero sí que fue de las pocas en hacer este tipo de música tradicionalista, ya que los estudios bibliográficos sobre compositores que seguían esta estética durante esta época indican que la mayoría eran varones.

La opción que adoptó Carmen Ibáñez para pertenecer a la Sección Femenina estuvo condicionada por su anterior vinculación con la Asociación Católica Femenina de Albacete y porque era común entre las funcionarias sumarse a esta organización, para evitar así que se las relacionase con el movimiento político anterior y, también, ante el miedo de que las depurasen de sus cargos públicos. Además, debido a la formación musical que había recibido, su precedente como vocal y asesora musical del Circulo de Bellas Artes, sus estudios y conferencias sobre música popular y su experiencia como directora de coros de esta profesora, repercutieron en que se pensase en ella como la persona indicada para crear una nueva coral de música folclórica de Albacete. Este cargo contribuyó a que fuese una de las mujeres que dirigió a su nueva coral para representar a su provincia en el "Homenaje del ejército español", realizado en Medina del Campo, en 1939, como se señaló en algunos escritos biográficos. A partir de este momento, se confirmó su nombramiento como asesora provincial e instructora de la Sección Femenina para dirigir los cantos populares albaceteños y las actuaciones artísticas del Teatro de la Falange de Albacete, que fueron retratados en la prensa. Otra de las obligaciones que tuvo en este cargo fue la de recopilar la música popular, y esta fue una de las ventajas que encontró dentro de este movimiento político de mujeres, ya que el repertorio tradicional de Albacete seguía en ese momento sin explotar y esta era una de sus viejas aspiraciones, por su utilidad educativa y compositiva, tal y como reflejó en sus escritos y como se ha comentado anteriormente. Para ello, se sirvió de las Cátedras Ambulantes de Albacete, que fueron de las primeras en aparecer en España, y le permitieron a Carmen Ibáñez recorrer los rincones de la provincia, sin la necesidad de

estar acompañada de algún familiar varón. En estos viajes pudo entrevistarse con los lugareños y recopilar sus costumbres, música popular y describir las viejas prendas de sus antepasados que tenían guardadas. Este objetivo de recolectar la música popular de los pueblos fue contemplado anteriormente con las Misiones Pedagógicas, donde la profesora participó en cierto modo cuando impartió cursos a los maestros rurales, como nos ha desvelado algunas fotografías familiares.

Carmen Ibáñez estudió en solitario la música rural de Albacete, y decidió realizar un cancionero popular de esta provincia aprovechando las transcripciones, entrevistas, análisis musical de sus partituras y grabaciones; fuentes que se han conservado en la actualidad y han sido estudiadas. En esta línea, declaró que quiso evitar que se perdiese el folclore albaceteño, ante el progresivo éxodo rural a la capital que se estaba produciendo en esta provincia y por la pérdida de la música folclórica ante otras más modernas, que fueron ganando terreno cada vez más. A la vez, ella consideró que un libro con sus recopilaciones supondría que los pobladores fuesen conscientes de la verdadera procedencia de los cantos, debido al peligro existente de aprender nuevos repertorios de otros intérpretes venidos de otros lugares y, con el tiempo, considerarlos como propios de su localidad. Otras ventajas que podía tener un cancionero popular albaceteño consistirían en que sus piezas podrían ser utilizadas por los maestros rurales como recurso didáctico, para enseñar a los niños la música tradicional de sus respectivos pueblos y, así, se garantizaría que estos los pudiesen preservar en el futuro, tal y como la profesora quiso hacer de forma didáctica con los alumnos que formaban parte de su Orfeón Escolar, y posterior Coral Normalista, como ya se mencionó. Precisamente, la recolección y posterior edición de música popular nacional para ser empleada de forma didáctica se estaba tratando en Europa, como hizo el pedagogo y compositor Zoltán Kodaly, tan solo un año antes que Carmen Ibáñez concluyese sus primeras investigaciones. Por último, la existencia de un cancionero que contase con el visto bueno de la Sección Femenina se podría utilizar como recurso musical para ser usado por los coros de música folclórica en los concursos nacionales, promovidos por esta organización. Sus partituras y comentarios sobre música popular se repartieron en dos cancioneros, finalizando el primero en 1952 y el segundo un año después. Fue en el primer volumen donde informó que comenzó a recopilar música tradicional desde que llegó a Albacete, en 1917, al escuchar cantar a un niño mendigo en esta ciudad, y, como creyente, tuvo la fe de que la providencia divina le ayudaría a encontrarse con los

informantes adecuados que le trasmitirían los cantos populares que amenazaban con desparecer. También, en las fichas de investigación que realizó se ha constatado que estudió otros aspectos folclóricos de Albacete, como agrupaciones musicales, ciclos festivos, versos, oraciones, costumbres, devociones, instrumentos e indumentaria popular; siendo los comentarios de la ropa, íntima incluida en este último apartado, un aspecto excepcionalmente tratado en la bibliografía de la época. Sin embargo, el aspecto donde Carmen Ibáñez hizo más hincapié fue en el análisis musical, para dar respuesta a la antigüedad de las piezas, su evolución y las características de cada uno de los géneros musicales, especialmente en la seguidilla, que era el tipo de música más representativo de Albacete. Todas estas investigaciones fueron emprendidas de forma paralela por el IEM durante el mismo periodo de tiempo que Ibáñez estaba realizando sus indagaciones, formados mayoritariamente por hombres que sí contaban con subvenciones para la realización de sus estudios sobre música tradicional. Uno de los colaboradores de esta institución musical fue Pedro Echevarría, quien se encargó de estudiar la música popular manchega y editó su cancionero solo un año antes que Carmen Ibáñez concluyese el prólogo correspondiente a su cancionero. En esta tesis se ha demostrado que los trabajos de Pedro Echevarría en Albacete fueron incompletos, y se centraron en unos pocos municipios albaceteños, próximos geográficamente a la provincia de Ciudad Real, donde él residía, mientras que la investigación realizada por Carmen Ibáñez en Albacete fue más minuciosa y completa. Incluso, la pianista le llegó a enviar algunas de sus propias recopilaciones a este investigador, quien ocultó la verdadera autoría en su cancionero, como ella denunciaría posteriormente en su cancionero, y como se ha comprobado en las fichas de investigación de Echevarría encontradas en el CSIC. También se ha mencionado que estos dos cancioneros son los más antiguos y completos que se hicieron en la actual Castilla-La Mancha, y ella fue la primera mujer en hacer un recopilatorio de una de las provincias de esta región. Otro de sus logros en este sentido es que fue la segunda mujer en España en hacer un estudio íntegro de una provincia y, también, la primera perteneciente a la Sección Femenina que concluyó este tipo de investigación, si tomamos como referencia las que se realizaron con anterioridad a 1952.

Como se ha comentado, Carmen Ibáñez quiso encontrar cantos desconocidos y relevantes para que fuesen empleados en los concursos de música organizados por la

Sección Femenina. Este tema de estudio está todavía sin tratar, pero en esta tesis se ha aportado la información referente a los coros de la Sección Femenina de la provincia de Albacete que se presentaron a estas pruebas, gracias a que recientemente se ha encontrado un archivo privado con las actas provinciales de Albacete, con los resultados obtenidos por estas corales. En estos informes se ha demostrado que los coros que dirigió Carmen Ibáñez ganaron alguno de estos certámenes a nivel provincial, de sector y nacional. Igualmente, la información establecida en el *Cancionero de la provincia de Albacete* también nos ha desvelado que una de estas agrupaciones vocales, dirigidas por ella, ganó un premio nacional de villancicos. Estos premios, junto a la relevancia que fue teniendo la directora tras asesorar e instruir a estos coros de la Sección Femenina, repercutieron en que fuese nombrada miembro del tribunal de estos concursos en varias ocasiones; aspecto que mayoritariamente estaba reservado a los varones, como consta en las actas de estos eventos depositadas en el Archivo General de la Administración, lo que demuestra su reconocimiento dentro de este campo. También se quiso valorar sus esfuerzos en el mundo de la música popular en Albacete, y por ello fue galardonada por una insignia concedida por la Sección Femenina, coincidiendo con su jubilación. Fue a partir de este reconocimiento cuando se le comenzó a considerar realmente como musicóloga. Además, hechos como su inserción dentro de la cultura de cada pueblo, el análisis musical que realizó o el hecho de recurrir a una notación especial para plasmar en sus estudios alturas concretas, difíciles de precisar con la notación moderna, corroboran su perfil musicológico. Incluso, su preocupación analítica hizo que a menudo retornase a lugares que había estudiado con anterioridad, para observar la evolución que habían tenido sus recopilaciones, y en algunos casos le correspondió a ella volver a enseñar a los pobladores la música que sus antepasados previamente le habían transmitido a ella, por lo que se han seguido conservando en la actualidad gracias a estas acciones.

Ha sido con en esta tesis cuando se ha podido tratar un ejemplo de profesora de música y compositora que perteneció a la Sección Femenina y, también, se ha investigado sus procesos de recopilación, sus propios apuntes, las grabaciones que hizo de esta música y el archivo musical de esta institución, realizado y custodiado por ella, aspectos de los que apenas existen referencias similares en España. De esta forma, se aporta el conocimiento sobre la representación de esta figura, su funcionalidad y el ejemplo de sus estudios de campo, aspectos interesantes si tenemos en cuenta que

muchos de los archivos provinciales de la Sección Femenina se diseminaron, se perdieron o siguen sin ser analizados.

La finalización del primer volumen del *Cancionero de la provincia de Albacete* coincidió con la creación del conservatorio de música de esta provincia, y Carmen Ibáñez pudo tener la intención de que fuese utilizado en este lugar, dentro de las clases de música tradicional regional. Las dudas bibliográficas acerca de la relevancia que tuvo esta profesora en la aparición de este centro musical en Albacete han sido despejadas en este estudio, debido a las aportaciones archivísticas y orales que han probado su vinculación con este hecho. También, se ha podido probar que las plazas de profesor de piano de este conservatorio fueron a parar a manos de algunos hombres que no tenían la titulación académica, requisito que sí poseía Carmen Ibáñez, por lo que se sintió perjudicada en este sentido.

A partir del fallecimiento de Carmen Ibáñez la sociedad albaceteña valoró aún más su figura y lo que había hecho por la música albaceteña, y así se reflejó en los medios de comunicación a lo largo del tiempo, encontrados en el Archivo Histórico Provincial de Albacete y en grabaciones radiofónicas conservadas por la familia Sánchez Ibáñez, y que se han incluido en el apéndice documental de este estudio. También, los diferentes organismos educativos de esta ciudad quisieron rendirle diferentes homenajes, en los que, entre otros actos, se interpretaron alguna de las obras que la compositora realizó en vida, registradas en algunas de las grabaciones conservadas de estos eventos. Por otro lado, ayuntamientos como el de Mula y Albacete, decidieron perpetuar su relevancia y su representación en estas ciudades, dedicándole en ambas localidades calles con su nombre. Sin embargo, el hecho que más ha contribuido al conocimiento de Carmen Ibáñez fue la publicación de su primer volumen del *Cancionero de la provincia* de Albacete, estudio que no le quisieron editar en vida. Fue la Diputación de Albacete quien manifestó en sus actas que se haría cargo de esta publicación, y cuando esta salió a la luz se le quiso dar la importancia que se merecía, ya que, según el prólogo del mismo, contribuía a que la música popular albaceteña dejase de ser desconocida en la región y en España, y que los datos aportados pudiesen servir como fuente de consulta para folcloristas y musicólogos. Se ha comprobado que la representación de la música tradicional albaceteña establecida en este cancionero hizo que alguna de sus obras se incluyese en cancioneros

confeccionados por la Sección Femenina, junto a cantos de otras regiones. También, este libro con canciones populares de la provincia de Albacete fue reclamado para que estuviese en las estanterías de muchas bibliotecas municipales, universitarias y musicales, donde se conserva en la actualidad. Por otro lado, muchos particulares quisieron tener un ejemplar, así como las asociaciones de coros y danzas, ya que estas han podido recurrir al repertorio de este cancionero para poder ser interpretado por ellos, editar discos de vinilo y, en algunos casos, ha permitido reintroducir algunos cantos que se habían perdido. Además, se realizó una segunda edición por encontrarse agotada la primera, y para que sus piezas tradicionales albaceteñas pudiesen ser utilizadas como método musical en el Real Conservatorio de Música de Albacete, como se indicó en el prólogo de esta edición. Incluso, en los últimos años se ha encontrado ejemplos de composiciones que se han tomado como referencia algunas de las piezas incluidas en este libro, con la intención de basarse en el folclore musical recogido por Ibáñez. Sin embargo, ha sido con la realización de este estudio cuando la familia Sánchez Ibáñez ha permitido la consulta de lo que iba a ser el segundo volumen del *Cancionero de la provincia de Albacete*, que quedó sin publicar, y que recientemente se depositó en el Instituto de Estudios Albacetenses. Todas estas partituras inéditas, más los correspondientes manuscritos del primer volumen, han sido incluidos en el apéndice documental, lo que ha permitido la visualización en conjunto de la intención editorial que tuvo su autora.

Otros testimonios que reafirman la importancia dada recientemente a Carmen Ibáñez ha sido el acto del centenario de su nacimiento, la exposición de su Rigo-Móvil en el Museo Pedagógico del Niño de Castilla-La Mancha en Albacete, los premios nacionales de piano «Carmen Ibáñez», la interpretación de sus obras junto a la de otras compositoras españolas y europeas y las referencias bibliográficas.

En definitiva, se puede decir que la figura de Carmen Ibáñez todavía no se había estudiado en profundidad dentro del panorama histórico, pedagógico, de género, compositivo y musicológico español, a pesar de las referencias dadas sobre ella en enciclopedias y diccionarios temáticos. Aspectos como sus cambios de residencia, el escaso número de publicaciones y partituras que pudo editar, y que la profesora decidiese guardar toda su producción en su casa, debido a los cambios políticos y sociales, contribuyeron al desconocimiento de su persona y de su relevancia musical. Por tanto, esta tesis supone la aportación científica de nuevas fuentes inéditas y únicas,

muchas de ellas procedentes de archivos familiares, que junto a otros datos procedentes de archivos musicales, universitarios, históricos, civiles, parroquiales, más las fuentes orales y bibliográficas, han contribuido al estudio de esta compositora y a la corrección de algunas informaciones erróneas sobre ella. Gracias a los nuevos datos aportados se ha posibilitado que Carmen Ibáñez sea más conocida dentro de los estudios musicales, pedagógicos y de género españoles, y que figure como una representación de mujer que abordó la pedagogía, la didáctica, la difusión musical, la interpretación, la composición y el estudio etnomusicológico en España durante la primera mitad del siglo XX, aspectos planteados en la introducción de esta tesis y que se reafirman en este apartado.

Entre las principales dificultades encontradas para la realización de este estudio destacan la pérdida de algunas fuentes, archivos sin clasificar o de difícil acceso y la ausencia de modelos de mujeres compositoras que, a la vez, se hayan preocupado en la investigación de la música tradicional española, aunque esta tesis pretende subsanar esta carencia. Respecto a los límites que se han establecido dentro de esta tesis cabe destacar que no se han valorado los orígenes de los géneros populares y su fidelidad musical, expuestos en las investigaciones folclóricas realizadas por la compositora y si las posturas de la Sección Femenina pudieron influir en este aspecto. Además, no se ha querido hacer un estudio minucioso de lo que fue la música popular albaceteña y lo que ha quedado de ella en la actualidad. Tampoco se ha profundizado en los elementos coreográficos de la música popular albaceteña, su participación ideológica dentro de la Sección Femenina, las normativas educativas, los concursos musicales de la Sección Femenina, los inventos pedagógico-musicales de España. No obstante, esta investigación trata en cierta medida todos estos aspectos y puede ser útil en trabajos posteriores. Por este motivo, las perspectivas futuras de investigación de esta tesis pueden ser ampliadas en todos estos puntos, y en cuanto a la relación de Carmen Ibáñez dentro de la historia de la música, la composición, la pedagogía y las cuestiones de género. También, aunque se ha buscado en todos los archivos que se ha tenido acceso, es posible que con el tiempo puedan aparecer nuevas fuentes que complementen a este trabajo, aunque se puede decir que la mayor información sobre la pianista se encuentra entre estas páginas. Por ejemplo, fotografías, noticias de prensa, cartas personales, grabaciones, partituras, libros de la autora u otras fuentes que se han escapado de nuestras manos. Por otro lado, la repercusión internacional de Carmen Ibáñez se centra,

principalmente, en que sus partituras editadas pudieron llegar al extranjero y a que su Rigo-Móvil se pudo utilizar en el Conservatorio de Música de Cuba, aspectos que podrían ampliar a esta investigación en el futuro.

Por último, el mismo hecho de realizar un estudio sobre la vida y obra de Carmen Ibáñez ha contribuido al reconocimiento póstumo de su persona, y supone un verdadero acercamiento global para aquellos interesados en esta compositora y en los futuros investigadores de su legado.

9. APÉNDICE DOCUMENTAL

9.1. DOCUMENTOS PERIODÍSTICOS

AÑO II — Mula 31 de Marzo de 1918 — NÚM. 22

HERALDO DE MULA

Semanario independiente defensor de los intereses del distrito

SUSCRIPCION 50 CÉNTIMOS AL MES | DIRECTOR JUAN DEL B. ÑO BASTIDA | ANUNCIOS Y COMUNICADOS A PRECIOS CONVENCIONALES | REDACCION Y ADMINISTRACION SAN MIGUEL, 6

MÚSICA REGIONAL

Baile y cantos populares de Galicia

Ardua empresa es la de proponerse detallar las bellezas que las regiones españolas encierran en el Arte de la Música, y digo árduas, porque de estas bellezas que a cada paso y en cada región nos rodean, no haremos el menor caso; ignorando el valor artístico que encierran en sí, cada uno de aquellos «cantos o bailes regionales», que tienen su Historia y que tienen su principio, lo mismo que tienen la Arquitectura, la Poesía, la Pintura y en general todas las cosas; bien sean referentes a Arte, o bien a cualquiera otra materia.

Pero el espíritu nuestro, es tan poco dado a pensar o investigar que no nos preocupamos en absoluto, de los principios que pudieran tener, en virtud de qué acontecimientos se nos han importado, ni el origen de ellas.

Por esto, por este abandono artístico tan grande, pasa lo que respecta a nuestras cosas, es por lo que se hace muy difícil, definir este tema de «Musica regional», pues hay una carencia de datos, sobre el asunto, muy grande: debiéndose los pocos que existen, a algun celoso investigador musical, siendo uno de ellos el señor Pedrell; al cúal por su buen deseo y por el entusiasmo que tiene para cuanto encierra musicable esta tierra española pátria y cuna de Santos, de héroes y de artistas, deben tributarle los amantes de la Música regional, un voto de admiración y agradecimiento; pues con su tan incesante como modesto trabajo, contribuye a que se puedan satisfacer un poco, los deseos de ver descorrerse el tupido velo que envuelve el pasado, dejando ver algun ténue rayo de luz, que nos ilumine sobre este particular.

Después de estas líneas, voy a entrar en materia tratando de una cosa tan antigua, como nueva. Antigua porque existe desde la fundación de España; nueva, porque muy pocos se han atrevido a hablar sobre ella, temerosos seguramente, de caer en el negro abismo que la rodea.

Pero no obstante cuantos obstáculos se presentan para esto, yo me he atrevido a penetrar en la mansión del pasado, con el fin de difundir unas elementales nociones, sobre este particular.

Empecemos la narración por la región que se encuentra situada hácia la izquierda, en el norte de nuestra España.

GALICIA.—Galicia que ha sido pátria de grandes hombres; Galicia que bajo su cielo ha cobijado preclaros talentos, educándolos al arrullo encantador de sus montes y de sus valles, formándoles unas inteligencias elevadas, sutiles y soñadoras, no nos ha dado ningun músico.

La Literatura, encontró su centro en esta región; la música sin duda alguna por que la natu raleza nos habla y nos tie constantemente de una belleza tan grande y nos produce una música tan elevada, es por lo que no nos da ningún músico notable; pues tendria que ser un alma tan sublime, que se saliera de todo lo real, a fin de poder transmitir al pentágrama, pulidas por el génio y la técnica, las melodías constantes, que produce esta región.

Si bien no nos da ningun músico grande, nos regala el oido con unas melodias y nos distrae con unos bailes, que dejan comprender y sentir el ambiente puro, sencillo y tranquilo que en esta región se respira.

«Los cantos populares» históricos y tradicionales, abundan en la «flora popular»; y así como Cataluña nos recrea entre otros con su «Lo Compté L'Arnau», los vascos con el «Altatiscoro cántera», entre los cántabros el famoso «Canto de Lelo», los aragoneses con su vigorosa Jota, Andalucía con sus Saetas y Soleares y así todas las regiones españolas nos dan una cantidad de «bailes y cantos populares», del mismo modo nos da Galicia una série de melodias dulzonas; una série de melodias genuinamente suyas, que atienden solamente, *al sentir popular, al saber y al querer* del pueblo, estribando en esto, su mayor encanto.

«El baile popular» en general, no traspasa como el baile pantomímico del teatro, los límites de su jurisdicción y en él se ve perfectamente retratado, el carácter de cada pueblo.

Los *contrapases* y *sardanas* y los bailes de las provincias vascas, representan un aspecto varonil, grave y decoroso, que contrasta por manera singular, con la gracia, la voluptuosidad y la molicie oriental de los bailes andaluces.

Los bailes gallegos, a vueltas de su característica rusticidad, descubren un natural sencillo y bonachón.

Uno de los principales cantos y bailes originario de esta región es la *Muñeira*: recuerdo vivo de las costumbres griegas: su melodía, aun cuando no tan lenta, nos recuerda la de los iglanders de Escócia.

Las coplas que se cantan suelen ser epigramáticas, refiriendose alguna vez a la *Molinera*, que es de la que se deriva el nombre de *Muñeira* dado a la *danza*.

Este popular canto y baile es de un ritmo muy igual y hasta de cierta monotonia, por su continuidad; pero ritmo necesario, asi como en el lenguaje hay la absoluta necesidad de un acento predominante que enlace las vocales, que en la prosa marca el número oratorio y en el verso de las lenguas que no se rigen por la cantidad, marca la medida del mismo modo, la Música tambien tiene su ritmo.

El ritmo vago y libre en la prosa, más preceptible y regular en el verso, nunca llega a las proporciones en que está sujeto en el canto, ni en la Música.

En este canto popular, la melodía y el ritmo de tiempo constituyen su belleza; pero su fuerza expresiva, nace principalmente del acento.

Para medir el tiempo, para afinar, basta un buen oido; para acentuar, para rimar, se necesita inteligencia y no basta, se necesita corazón.

El mayor encanto de la Música, consiste en su ritmo: en ese ritmo siempre igual.

Viene a ser como una especie de *Aliteración*, que es una de las más hermosas figuras de palabra de la retórica, propia de toda clase de escritos. Garcilaso la usaba mucho, Virgilio también y úsala Cervantes en algunas descripciones del Quijote.

La *Aliteración* fué muy usada por los poetas alemanes. Wagner la adoptó, en algunos de sus dramas líricos.

De modo, que la repitición de una letra, origen de un vicio tan enfadoso como el sonsonete, puede convertirse en un elemento melódico: pues de la misma forma, de la monotonía rítmica de la «Müñeira», de esa constante repetición, nace un *no se qué* misterioso, divino, que deleita el espíritu le anega, le embriaga y le arroba.

Se acompaña este canto con la clásica *Gaita*.

Erróneamente se confunde la *Gaita* con la *Cornamusa* y la *dulzaina*, que son muy distintos, si bien pertenecen al mismo género. La *Gaita* tiene un timbre más agrio y dulzón, pero como el del *oboé* es de carácter campestre e ingénuo.

En cuanto a confundirla con la *Cornamusa*, solo diremos, que éste instrumento, aún cuando del mismo sistema, es de una construcción más delicada, de un timbre más dulce y de mayor precisión.

La *Gaita* era conocida de los romanos; algunos pueblos del Asia, como los «misianos» y otros del Oeste y Norte de Europa, como los celtas y los escandinavos, también se servian de ella; es instrumento nacional de los escoceses y en muchos paises de Europa la emplean actualmente.

La voz *Gaita*, nombre relativamente moderno, es precisamente árabe y según Diego de Urrea sale del nombre *gaitelum*, (del verbo gallete).

Otro *canto popular* gallego es el A-la-la; ligera variante, según algunos autores del *Alelohinia* o frase final de los himnos fenicios.

Era un canto guerrero que los gallegos primitivos imitaron y que hoy cántan en el valle del *Ulla*.

Estos cantos, según Murguía, pueden calificarse en sentenciosos, epigramáticos, históricos y de sentimiento.

Las notas del A-la-la son pausadas y al fin de cada verso, como demostración del sentimiento del que se halla poseido el que canta, termina la melodía, con un prolongado suspiro.

Por último, el más dulce, el más fino de los cantos populares gallegos es la «Alborada»: canto popular matinal que anuncia la aparición del astro rey; es otra de las melodias indígenas del país gallego y una de las primeras composiciones del «folk-lore» de Galicia.

Sus notas están dotadas de una candorosidad encantadora; parecen gótas de rocío que, cayendo en nuestra alma, producen los más bellos efectos... y es que ¡nada como la Música, para presentar al espíritu, la evocación de la Naturaleza!

¡Qué fielmente se retrata en la «Alborada» un bello amanecer! Ni la forma ni el color nos impresionan tan profundamente como el sonido. En el sonido impalpable, invisible, capáz de ser comprendido solo por nuestra alma, existe un algo misterioso. El sonido tiene álas de Angel y, por tanto, más ligeras y más hermosas que las de la paloma. Conviene convecerse del estrecho parentesco entre el alma y el sonido.

La Música agita nuestro ánimo, lo enardece, lo apacigua, lo alegra, lo abate, lo entristece... Nuestro sistema nervioso, según la expresión de la Música, se afecta, por que al fin y al cabo no es más que un instrumento de muchas y vibrantes cuerdas.

Queda comprendido por los cantos regionales de Galicia que los moradores de esta región son dulces, bondadosos, buenos y nobles; encierran en sus pechos unos corazones de oro, incapaces de dar albergue a la maldad.

Quien como ellos tiene una Música tan igual, tan pacífica, tan canderosa e inocente, no puede por menos, que su carácter sea análogo a ella por naturaleza.

Es inexplicable el abandono que tenemos para estas cosas y, oimos cantar una canción *regional popular* con indiferencia, sin preocuparnos de que tiene su historia; historia a la cual hay que rendir su tributo y justo homenaje, no solamente por su Historia sinó por su Arte y, sobre todo, por pertenecer a nuestra España, a nuestra Patria, por lo que todos tenemos el deber de contribuir, con las medidas de nuestras fuerzas, a que se vayan desentrañando cosas que permanecen olvidadas y polvorientas, en los rincones de las bibliotecas y que han de aportar un rico caudal de datos interesantísimos, ignorados hoy dia por nosotros.

CARMEN IBAÑEZ E IBAÑEZ.

Albacete 23-3-918.

Páginas gloriosas para la Historia

Cómo se redime una Nación

Veníase desenvolviendo la política española en un ambiente de podredumbre secuela del desenfreno de ambiciones y pasioncillas, llevando la tristeza a los corazones que conservaban despiertos aún los vestigios de la antigua hidalguía hispana.

Los acontecimientos se precipitaban tan a tropel y funestamente que aún más funesto hacían el presagio sugerido por la debilidad alarmante que de nuestra Patria fbase apoderando asfixiada por las en sumo grado hediondas emanaciones surgidas de la inmunda charca política en brutalmente progresiva descomposición.

Pero el milagro anhelado se opera al fin.

Un dia llega a su punto àlgi. do la fatal crisis nacional. Y allá en las augustas cámaras se incuba la salvación.

El pueblo español, de suyo vehemente, se produce en formidable explosión de entusiasmo.

Las multitudes vitorean hasta ensangrecer; aplauden con vesánico frenesí.

Oleadas humanas invaden la vía pública profiriendo ensordecedoras aclamaciones que atruenan el espacio.

El hosco pesimismo se deshecha y un patriótico optimismo inunda la Nación.

¿Qué causa tan brusco cambio? Vereis.

El momento debió ser solemnísimo.

Los que del pueblo habían mil veces recibido alabanzas y los que blanco de furibundas maldiciones habían también sido, ante el Rey se hallaban.

Algo grave debía cernerse sobre España; algo terrible debía amenazar su vida, porque de súbito se presentan ante el pueblo no aquellos políticos que momentos antes habían cruzado los umbrales del Regio Alcázar, sinó un grupo de patriotas de excelsa calidad, puesta a prueba, minutos hacía, con un gallardo gesto de nuestro gran Monarca.

Eso es todo.

Hoy el pueblo español respira satisfecho.

Ya no se oye decir «*Hace falta un Gobierno*», pues existe.

Ya se han desvanecido aquellos temores derivados de la actuación de malos gobernantes, pues todos son buenos.

Miradas retrospectivas no deben extenderse. Todos han borrado el recuerdo de pretéritos tiempos.

España ha rendido homenaje de justicia a quien lo merecía. Los políticos han saldado sus deudas con España, merced a una expiatoria abnegación.

Nueva vida para nuestra Patria comienza.

Más falta para ello algo. Falta que España entera se haga digna de tan honda transformación y sepa el país colaborar en la magna obra que se inicia.

Para ello precisa desaparezcan las rencillas políticas y se piense en que hay una España a quien todos sus hijos se deben.

MARIANO ARTURO PÉREZ.

Picotazos

—Donisio, tu que eres listo,
tu que eres hombre de cencia
y hablas en francés, en griego,
en ingrés y en otras lenguas
¿me pués decir ahora mismo
claramente, sin reservas,
en que lenguaje está escrito
lo que «Alma Joven» espeta
con titulo a dos colurnas
pa esta revista *indefensa*?
Dímelo por que asombrado
me tiene tanta fineza...

—¡Válgame Dios que alcachofa
estás hecho y que babieca...!
No seas tonto Salustiano
no seas animal y piensa
como los demás pensamos:
eso que tu crees fineza
no es sino una metidura
de remo, pues nadie encuentra
fundamento a tal escrito
ni cosa que le parezca.

—Pues ya ves, chico, yo crei
todo lo contrario, que eran
flores pa nuestro periódico
lo que aquella gran monserga
tan adorná contenia.
¡Lo que hace no saber cencia
ni entender bien las costumbres
que se estilan por ahí fuera!.

—¡Que has de entender ignorante!
que has de entender si tu apenas
conoces el rico idioma
de nuestra bendita tierra
y todo esto...

—Bueno, calla...
no me trates mas de bestia
que aunque lo soy, no me agrada
oirlo mas veces. Contesta
de una vez ¿en que lenguaje
ha escrito *la joven* esa
su artículo?

—Pues ¡so bruto!
en el único que es maestra...
¿no lo adivinas? en...*chino*;
¡como ibas a *comprenderla*
si tu no eres de esa *raza*
inofensiva y grasienta!...

JUVENIL.

Doncellicas...

I

Escuchad...

Una doncella sin mácula, flor de vida, conjunto de pétalos nacarinos y embriagadoras esencias, con sublimes tonalidades cual las irisaciones del prisma y los falos áureos del Empíreo, todo castidad, dulzura, inocencia..., virgen bonita de diáfana belleza, que a la vista parecía espiritualizarse elevándose como el humo de un pebetero...

Un galán donoso, apuesto, gentil, un tanto poeta, un mucho romántico, enteramente donjuanesco y por ende cínico, osado, provocador, pendenciero, conquistador, corruptor corrompido..., el caracol de la rosa de albura inmácula...

Ella, Isabel, amaba de buena fé, como aman las mujeres en cuyo corazón florece el primer amor...

El, Alfredo, amaba picarescamente, cual aman los que sólo anhelan la satisfacción de un capricho. Sí, aquel arrebato suyo, no era más que ansia de satisfacer un deseo.

Y puso sitio a la innata resistencia de la mujer, y vertió frases sibilantes en los oidos de la doncella, débil por naturaleza para rechazar con rotundez las demandas de una torpe libidine, doblemente débil al escuchar sus innúmeras promesas.

—Velaré eternamente por tu honor.., Te daré mi nombre, mi vida si es necesario...

. . . . . .

Doncellicas, flores de la vida, no lo olvideis: ¡el amor lleva vendados los ojos!...

II

Isabel no tornó a ver a Alfredo. Poco después supo que se había unido en matrimonio con otra mujer...

Incontrastable fué su dolor; amargo, muy amargo el llanto que sus hermosos ojos vertieron a raudales por las ingratitudes del ser amado.

Anonadada por la angustia, dirigió a su alrededor la ansiosa mirada. En el mundo su situación era ficticia. Ni era viuda, ni era doncella, y por tanto si alguno pretendia hacerla su esposa, era preciso revelarle la falta cometida y entonces... Caería sobre su frente el más vergonzoso de los estigmas. Los hombres en conocimiento de su desliz la despreciarían, arrastrándola hasta el abismo... No, no revelaría su desgracia ni aun confidencialmente, para poder alternar en sociedad; antes que llegar a esta revelación preferiría mil veces la muerte.

Su dolor acrecentaba por días. No obstante, el Universo proseguía su marcha normal, el Sol continuaba con sus profusas guedejas de oro sueltas, la tierra seguia dando flores. Los hombres pasaban junto a ella sin reparar en los profundos surcos que las lágrimas abrirón en sus mejillas de cera, sin columbrar la tragedia que se desarrollaba en su alma. ¿Era ello posible?... Todo indiferencia absoluta, horribles conminaciones por doquier.

—¿Tú también me abandonarás?—Suspiró quedamente. resignadamente, con voz que era como el temblor musical del aura entre las hojas sonoras de un cañaveral húmedo de rocío...

Había vuelto a EL sus ojos. EL es infinitamente bueno. EL es el supremo médico de los males todos...

La noche que dura desde que un cuerpo y un espíritu claudicaron en lid con la materia; luchó un instan-

Artículo de Carmen Ibáñez sobre la música popular en Galicia. *Heraldo de Mula*. 31-III-1918. Nº 22. Págs. 1 y 2. (BACAM).

Año I. Mula.—Sábado 15 de Mayo de 1926 Núm. 7.

EL PORVENIR

PERIÓDICO PARA TODOS, COMPLETAMENTE INDEPENDIENTE

SE PUBLICARÁ LOS SÁBADOS
Toda la correspondencia al Director

Suscripción: al mes, 0.70 ptas.
Anuncios y Esquelas, precios baratísimos
PAGO ADELANTADO

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:
LÓPEZ PARRA, 13

Un éxito de una artista muleña

La Prensa de Murcia y de Albacete, nos dá cuenta con el título de «Triunfo de una artista murciana» del debut del Orfeón Escolar de Albacete, fundado por la notable compositora y profesora de aquellas normales doña Carmen Ibáñez, que ha tenido lugar en aquel Ateneo con enorme concurrencia, y cuyo éxito ha sido—dice la Prensa—«rotundo definitivo».

Se leyeron como principio unas cuartillas de doña Carmen Ibáñez, alusivas al canto regional, en las que hace resaltar la diferencia de canto entre cada región, entre los que cuenta su querida Murcia, con sus alegres seguidillas y sus malagueñas murcianas. En párrafos de alegre y fortísimo murciano cuenta, cómo ha cantado ella y cómo canta la mujer murciana mientras arregla sus flores y su huerta con sus cuidadosas manos. En párrafos vibrantes entona un himno a la Jota zaragozana (madre de todas las Jotas) y a la tierra del canto, Andalucía, con su célebre cante jondo; y termina diciendo que cada región debe tener su estilo propio, inspirado en la naturaleza y en la honestidad, y no esas canciones bárbaras y de mal gusto, como la Java, Mateo y otras.

El Orfeón, compuesto por cuarenta y seis cantantes de ambos sexos discípulos de las Escuelas normales, cantaron: «Las Torras», canto murciano; «La Praviana», de Asturias; «La Pastorcita», canción catalana; «Una Jota Aragonesa», «Un Alalá», gallego y «Saetas sevillanas», obras casi todas del Maestro Rocamora y adaptación de la simpática murciana doña Carmen Ibáñez. Fueron muy aplaudidos y todos se repitieron.

Sobresalieron en el canto la señorita Flora Hueso y Pepe Ibáñez, en el «Alalá».

No hemos de transcribir aquí lo que la Prensa comenta de espectáculo tan grandioso; todos nuestros lectores lo habrán ya leído; pero si nos corresponde el orgullo de gritar, que el triunfo de Carmen Ibáñez—así es entre nosotros—es nuestro, porque Carmen Ibáñez, es antes que española, murciana, y antes que murciana, muleña, y por tanto, todos sentimos la satisfacción de su éxito enorme, por el que felicitamos a su señora madre doña Carmen Ibáñeez, viuda de Ibáñez, y a su señor hermano el competente Procurador don Mariano.

No hemos de terminar estas cuartillas sin expresar, que, aunque lo hecho por Carmen Ibáñez ha sido original, pues es la primera Escuela Normal donde se ha organizado semejante espectáculo, y es de un mérito extraordinario, no nos ha extrañndo. En ella se puede esperar mucho y grande. Ya se nos ha revelado como compositora, con el pseudónimo de «Skrienty», en sus obras: "Sonata en si bemol mayor", "Danzas españolas", "Presentimiento", "Recuerdos de mi tierra", rapsodia murciana (dedicada a un ilustre muleño) "Humoresque", "Album Infantil" "Los niños de Bienvenida", "Serrano", "Plus Ultra", "Rada" y otras muchas. Tiene un libro dedicado a su madre, adoptado como texto en

las Normales, en la clase de música. Ha adquirido en fin con la música, la más exquisita educación del alma y del gusto; tiene consagrado su espíritu de tal modo a la música, que es de esperar que muy pronto se haya conquistado un sitial entre los maestros españoles.

Sigue pues, Carmen Ibáñez tu senda, que obtengas éxitos ruidosos como el alcanzado en Albacete el día 7, pues contigo los obtienen tus paisanos y tu querida Mula.

LA REDACCIÓN.

Estudiantil

El mes de los desengaños

Ya estamos en Mayo, y a fecha bien avanzadita por cierto, época que ya no nos asusta, pero que en otras ocasiones nos ha infundido serio respeto por tratarse de los días en que hemos recogido el fruto de toda la holgazanería del curso. Este es el fatídico mes de los exámenes de alumnos oficiales y por lo tanto, los días de recoger las celebérrimas y criminales «calabazas» como premio y recompensa al *excesivo* estudio.

Yo recuerdo con alegría la época en que (como muchos otros) fuí estudiante y recordándolo, veo claro y con todos sus colores, aquel cuadro semialegre que en este tiempo se representaba todos los años. Exagerado estudio, embotellamiento contínuo, maquinillas bien cargadas por las noches para poder «empollar» sin dormirse, madrugones de pronóstico, hojas arrancadas de los textos y escondidas para poder *pegársela* al catedrático en los exámenes escritos, combinaciones con los compañeros para el consabido «soplo» y, en una palabra, mil y una cosa para poder alcanzar el caritativo y consolador «aprobado», palabra ante la que se descubre todo el que llamándose estudiante, no ha abierto un libro en todo el año o se ha pasado las horas de clase, rondando a esta o aquella modistilla.

En este mes de flores y alegría, se presenta esta infernal espina de los exámenes, fecha soñadora y alegre, a la vez que triste y desconsoladora, pues quien ha estudiado todo el año y sabe bien las asignaturas, poco puede temer, pero... ¿y aquel otro que no ha cortado siquiera las hojas de los libros y estos duermen el sueño de los justos en la estantería de la casa de empeño?; ese, tiembla en Mayo sin hacer frio, como el autor de este escrito, tembló en otras varias ocasiones.

Yo te saludo, Mayo florido y te pido seas lo más benévolo posible para aquellos que en la actualidad tienen que pisar las aulas; pues dígase lo que se diga, hay un epígrama que dice: «He aquí quien no tembló, porque no se examinó», conteniendo estas breves palabras el ideal de mi articulejo.

PANCHO.

Prólogo y epílogo

Era morena, con unos ojos negros muy profundos que indicaban un abismo insondable.

Nos conocimos en una mañana (no siempre ha de ser por la tarde) del mes de Agosto. Marchaba ella bajo álamos corpulentos tan frondosos, que sus hojas entrelazadas impedían el paso del Sol.

Hacía un calor sofocante, y de vez en cuando la brisa que venía de la vecina sierra, ondulaba ligeramente sus cabellos. La veía andar recta, muy erguida, cuando de pronto, inclina un poco el cuerpo hacia atrás, apoya una de sus manos blancas de dedos largos, cuyas uñas parecían de nácar, en su frente, y veo que hace todo lo posible para evitar el caer.

Como una flecha me lanzo a ella llegando a tiempo de sostenerla entre mis brazos, la siento en un banquillo y haciéndole aire, consigo que vuelva en sí, asombrada me contempló un instante y me dijo: gracias, gracias, no sé cómo podré pagarle este favor que me ha prestado.

Señorita he hecho lo que cualquier joven de buenos sentimientos, pero a Dios gracias no ha sido nada. ¿Puede levantarse?

Sí, contestóme.

.....

Esta fué la original manera que tuve de conocerla, y desde aquel mismo día, todas las mañanas nos hallábamos paseando juntos en aquel mismo sitio. Poco a poco se fué entrometiendo en mi alma hasta el punto que se me hizo imposible vivir sin ella... Y uno de aquellos días en que la naturaleza se hacía propicia al amor, díjele: ¡te adoro!; mucho tiempo he estado conteniéndolo, pero ya se me hace imposible. Callé, puesto que él, no consiste en la más o menos palabrería que se emplee, sinó en el querer.

Contesfóme. Yo también te amo y esperaba esta declaración tuya. ¿Pero porqué has tardado tanto en hacerla?

Creí que no sería lo suficiente para tí, pero la tarde en que te conocí sentí una emoción muy grande. ¡Era el prólogo del amor!, ahora estamos terminando la novela, pero ¿Y el epílogo?

Es el siguiente:

Y cogidos del brazo caminábamos a orillas de un riachuelo cercano el cual desde su lecho contemplaba, como haciéndose promesas dos almas se fundían en una sola.

ROLDÁN.

Periódico *El Porvenir*. 15-V-1926. Nº 7. Págs. 1 y 2. (P.C.C.A.O.).

9.2. GRABACIONES SONORAS Y DOCUMENTOS RADIOFÓNICOS

GRABACIONES DE OBRAS INTERPRETADAS POR CARMEN IBÁÑEZ PARA RADIO ALBACETE (19-VII-1953)	
NOMBRE DE LA OBRA	**OBSERVACIONES**
Seguidillas manchegas de Alpera.	Música "a capella".
Villancico del Niño Manuel, de Liétor.	
Manchegas de El Ballestero.	
Canción de cuna, de Benito García de la Parra.	Interpretada al piano por Carmen Ibáñez y acompañada de la voz de Concepción Fernández Cordero.
Canción de cuna, de Carmen Ibáñez.	
Nana, de Manuel de Falla.	
Nana, de Johannes Brahms.	
Nana, de Schubert.	
OBRAS POPULARES GRABADAS POR CARMEN IBÁÑEZ (Década de 1950)	
NOMBRE DE LA OBRA	**OBSERVACIONES**
Danzas de Isso	Esta música ha sido recogida "in situ".
OBRAS RELIGIOSAS GRABADAS POR CARMEN IBÁÑEZ (Década de 1950)	
Himno a la Virgen de los Llanos	Música para órgano y coro. Posiblemente, se interpretó en la Catedral de Albacete.
GRABACIÓN DE OBRAS DEDICADAS A CARMEN IBÁÑEZ TRAS SU MUERTE (1962)	
NOMBRE DE LA OBRA	**OBSERVACIONES**
Cuatro melodías del folklore manchego	Interpretada por Pilar García Franco (piano) y Concepción Fernández Cordero (voz). Está formada por la *Seguidilla de Alcaraz, Jota panadera, Seguidilla manchega de Barrax,* y *Mayo y Canto a la Virgen del Bonillo*.

TEXTO ÍNTEGRO DE LAS PALABRAS EMITIDAS EN LA EMISORA RADIO JUVENTUD DE ALBACETE EL 2 DE ENERO DE 1962

"Son palabras de Goethe: Quien no ame la música, no merece el título de persona; quien solo la ama, no es más que una persona a medias. Quien la cultiva, es una persona cabal.

Anoche, una persona cabal, una mujer cabal dejó de existir en nuestra ciudad. Si, amigos; es quien ustedes están pensando. Queremos decir unas palabras, algo que pretende ser como un réquiem emocionado por el alma de una mujer cabal: por el alma de Doña Carmen Ibáñez, que anoche se marchó al reino de Dios con un buen bagaje de partituras junto a su corazón y una cordial música de afectos, rezando por su alma.

Muy jóvenes conocimos a doña Carmen Ibáñez. De sus laboríos oímos por primera vez palabras y nombres que habían de quedar en el corazón. Con las juventudes de Albacete doña Carmen Ibáñez tuvo mucha tarea; algunas veces ingrata tarea, pues se sabe lo que es la juventud y lo que cuesta hacer cantar a las gentes de la Mancha. Pero doña Carmen Ibáñez sabía que aquí, en estas tierras había música y canciones y se dedicó a buscarlas. Y las encontró.

Nuestras entrañables camaradas de la Sección Femenina, saben bien de la apasionante tarea, de su entusiasmo y vocación por la música; y hasta de sus rabietas. De esas rabietas que, como una hermosa sinfonía de su corazón se producían en tiempo de andante, crecían a «presto vivace» y terminaban una coda rotunda, amable y sentimental.

Saben bien nuestras camaradas de la Sección Femenina, del trabajo y tarea de doña Carmen Ibáñez, porque en ese rincón cordial de nuestra Falange encontró apoyo, estímulo y calor para aquello que ella llevaba muy dentro de su corazón: la música. Y por pueblos y caminos fue recogiendo canciones, en un hermoso y sencillo vagabundaje. Porque doña Carmen, en vida como en su muerte, no apetecía coronas de flores o laurel. Y su música es aquello que no puede decirse, y con todo lo que es imposible callar, a las muchas composiciones que doña Carmen Ibáñez escribió, habrá que añadir la bella conformidad con que desde el dolor ha esperado la muerte. Bella manera de sentarse en el camino de la vida a esperar a la implacable. Es duro, diría Visen, pagar con la vida el pecado de nacer.

Esta tarde habrá muchas camisas azules junto al ataúd que se llevará el cuerpo menudo e inquieto de esa gran mujer que nos ha enseñado a cantar a tantos y a tantos albacetenses. Y, así en la vida, junto a la que derramó tanta música sobre nosotros, habrá esta tarde silencio, porque no otra cosa podrán decir nuestros corazones.

Si acaso aquellas palabra de un músico genial, Beethoven, cuando viendo próximo su fin exclamó: «Te doy gracias, Señor, por morir en el dolor y no en el pecado...»".[1]

TEXTO ÍNTEGRO DE LAS PALABRAS EMITIDAS EN LA EMISORA RADIO ALBACETE EL 2 DE ENERO DE 1962

Comentario de don José Sánchez de la Rosa a las 14:45 horas del 2 de enero de 1962, en el programa "El Molino de Papel":

"Ha muerto doña Carmen Ibáñez. Ha sido una de las figuras más entrañables de la ciudad; su nombre va ligado a la historia de varias instituciones de Albacete, y se imprime con rasgos indelebles en las tareas de renovación artística y de experiencias folklóricas de Sección Femenina; al lado de las muchachas realizó minuciosos estudios de investigación, para dotar de elementos auténticos a los cantos y bailes de la Mancha.

Proyectó siempre doña Carmen su aspecto inquieto, su tesón y su dinámica vital más allá de las aulas, en las que también hay una latente huella de su formalismo académico. Fue, en suma, una mujer enamorada de la música, que llevó este impulso hasta el sueño, porque incluso su muerte la separa de una de las iniciativas más deliciosas y femeninas: la de captar la íntima onomatopeya de ciertas aves, a fin de transcribir en el pentagrama su ternura y su extraña poesía.

A la manera de Saint-Saëns con su fantasía zoológica, pero con evidente realismo, doña Carmen Ibáñez pensó trabajar en esta obra, que realizaría a orillas del Júcar, donde su familia poseía una finca de acentuados perfiles fluviales. Propósito que, más que un pasatiempo, pudo ser el deseo vehemente de llenar una primavera y un

[1] Esta grabación fue transcrita en su momento por don José María Sánchez Ibáñez. (A.P.F.S.I.).

verano con la preocupación del trabajo intenso, que era la mejor fórmula que ella encontraba para producirse en esta vida.

La existencia de doña Carmen Ibáñez, a la que profesábamos sincera admiración que afluyó en nuestra labor profesional, y a la que correspondió con incontables muestras de cordialidad, se quiebra dolorosamente, batida por una enfermedad cruel que le ha hecho sufrir mucho en los últimos meses. Fue como una sonata vibrante, apasionada, llena de temperamento y energía, que se trunca de repente, precisamente cuando sonaban las notas solemnes y densas de su máximo crescendo.

Había nacido en Mula, y completado en el Conservatorio de Madrid las disciplinas musicales que atrajeron su vocación. Los valor didácticos producto de su amor por el estudio, se habían traducido en la composición de una Misa, cuartetos de cuerda, piezas para piano, armonizaciones de temas folklóricos, danzas y motivos para masa corales. Su formación en la musicología le había permitido escribir libros sustanciales de interés histórico y analítico, algunos de ellos inspirados por su intención pedagógica; *su Metodología de la Música en las Escuelas*, declarada oficialmente libro de texto, le habría de ofrecer muchísimos éxitos, así como un ensayo extremadamente curioso, llamado Rigo-Móvil-Ibáñez, aparato mecánico de su invención destinado a la enseñanza elemental de la música.

Descanse en paz doña Carmen Ibáñez, un tipo humano profundamente vigoroso, que se lleva para siempre esta herida mortal del invierno, aunque su recuerdo perdura en la memoria de sus paisanos y amigos.” [2]

TEXTO ÍNTEGRO DE LAS PALABRAS PRONUNCIADAS PARA LA PRESENTACIÓN DEL HOMENAJE A DOÑA CARMEN IBÁÑEZ, EL 26 DE ENERO DE 1995, POR LLANOS SALAS

“Buenas noches, Señoras y Señores. En nombre de Juventudes Musicales de Albacete quiero darles la bienvenida y expresarles gratitud por acudir a esta cita con la música y con el recuerdo de una persona, una mujer que la amó especialmente dedicándole gran parte de su vida.

[2] Ibídem.

Hablar de doña Carmen Ibáñez es evocar la figura de un ser extraordinario dotado para la música y generosamente capacitado para entregarse a ella con entusiasmo y desinterés. Quizás alguno de ustedes llegaron a conocerla personalmente y fueron, por lo tanto, los que con mayor propiedad o razón pudieran hablar sobre ella; a quienes no tuvimos la suerte de tropezarnos con su vida, como es el caso de quien les habla (por edad), las referencias y evocaciones sobre su persona y su obra nos llegan tan directas, tan intensas y firmes que casi me parece sentirla entre nosotros.

Y es que para quienes estamos cerca de la música por afición o devoción, y para quienes somos albaceteños, la figura y personalidad de doña Carmen forma parte de nuestras raíces, de nuestra historia reciente y, por tanto, de nuestro patrimonio y legado cultural, que tan sabiamente ella supo alimentar.

Celebremos precisamente este año el centenario de su nacimiento. Doña Carmen Ibáñez vio la luz por primera vez en 1895, en la localidad murciana de Mula. Inició sus estudios de solfeo y de piano en Murcia a la edad de 8 años y cuando tenía 12 ingresa en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, finalizando la carrera de piano a los 14 años. Pasa después a perfeccionar este instrumento con el célebre maestro José Tragó y Arán, alumno de un discípulo directo de Federico Chopin, por lo que se puede decir que Doña Carmen bebió en la fuente de la más pura escuela chopiniana.

En plena juventud llegó a Albacete: contaba tan solo con 22 años cuando accedió a la Cátedra de música de la Escuela Normal de nuestra ciudad: corría el año 1917 y desde entonces la vida de Doña Carmen Ibáñez permaneció íntima e inseparable unida a esta tierra, que, según sus propias palabras, “era patria chica de los seres que más amaba en el mundo”. Durante los siguientes 44 años (el resto de su vida) se dedicó a la enseñanza musical en Albacete, donde trabajó por avivar la actividad y movimiento cultural fundando y dirigiendo el Orfeón Escolar que luego se transformó en Coral Normalista, dirigiendo el Orfeón Escolar que luego se transformó en Coral Normalista, dirigiendo a grupos de aficionados en el montaje de algunas zarzuelas, o poniendo el primer germen para la posterior creación del actual Conservatorio Profesional de Música de Albacete, cuya dirección, por cierto, le fue ofertada rechazándola ella en un signo de modestia y discreción.

Pero fue también en 1917, a su llegada a esta ciudad, cuando Doña Carmen Ibáñez, comienza una ardua tarea de investigación y recuperación del folklore de la

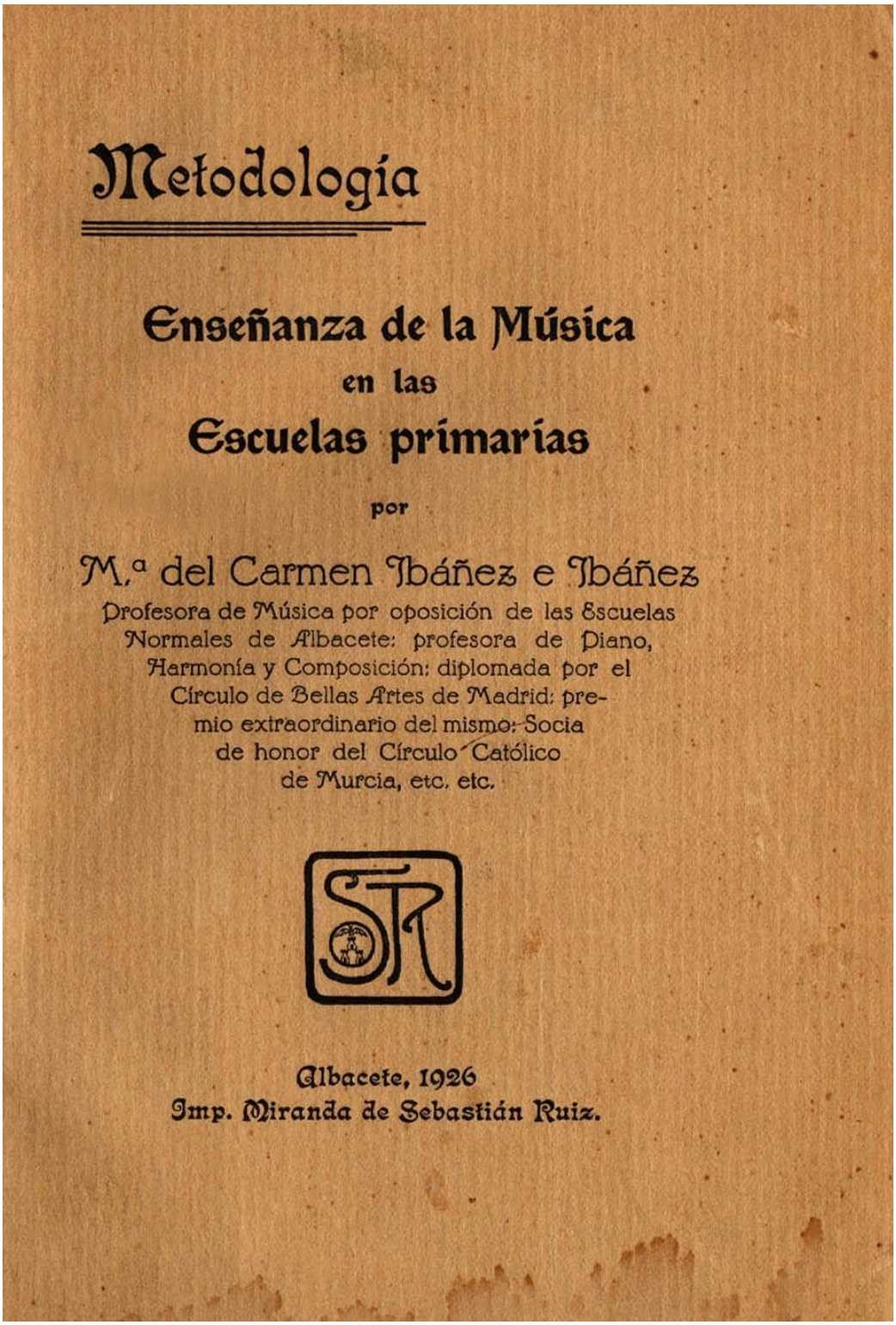
provincia de Albacete a la que se entregó con tenacidad, constancia y devoción. Doña Carmen fue una incansable viajera, peregrina que recogió nuestros campos, que escuchó sus voces, sus canciones, que observó sus bailes e indumentaria, todo lo cual fue recogiendo primorosa y concienzudamente en una libreta de papel blanco que siempre le acompañó y en la que ella misma trazaba el pentagrama. Y así dedicada al conocimiento y difusión de nuestra música tradicional fundó el grupo de Coros y Danzas de la Sección Femenina, preparó concursos provinciales de Coros y Danzas, y lo que es más importante: acumuló gran cantidad de carpetas repletas de toda clase de apuntes tomados del pueblo llano, material que hizo posible la edición del primer tomo del llamado Cancionero de la provincia de Albacete, un libro que vio la luz a los cinco años de la muerte de Doña Carmen, el 1 de Enero de 1962. Me permito recuperar las palabras escritas en uno de los prólogos de este Cancionero por el entonces presidente de la Diputación, Antonio Gómez Picazo; dice así:

> "A quienes conocimos a Doña Carmen, nos resulta difícil hablar de ella, sin verla. Tenía aquella gravedad y reciedumbre de los maestros germanos, aunque por sangre y por escuela era latina. Admirable dotada para la música, la conoció, la sintió, la enseñó y la vivió. Este libro es fruto de una vida llena, alumbrado gota a gota, hilvanando junto a sus clases de profesora en la Escuela Normal de Magisterio, sus coros de la Sección Femenina, sus composiciones y transcripciones, sus infinitos ensayos. Y sus viajes. Su ingenio inquieto le hacía rechazar todo lo segundón o indirecto; y mientras tuvo vida, corrió a las fuentes mismas, donde nace la danza, la canción, la copla, el pregón, para apresarlo allí."

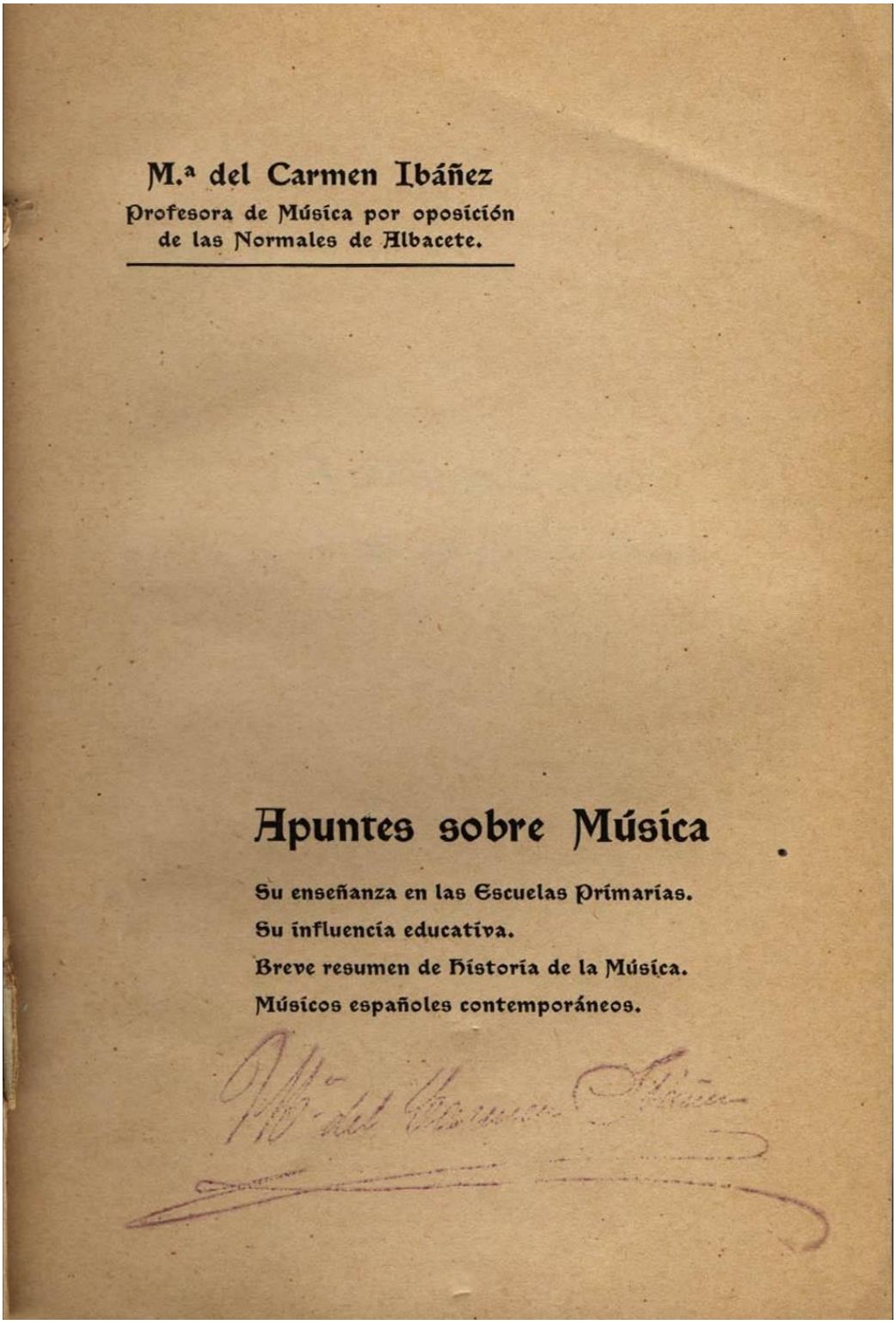
Esta tarde fría de Enero, en este Auditorio y de la mano de Juventudes Musicales… queremos regresarte, Carmen, sentir vivo y presente entre nosotros tu amor por la música y por los jóvenes que se inician en ella; hoy queremos de ti un viaje más hasta nosotros, hasta tu tierra, hasta esta tu casa por donde todavía pareces moverte y hablar. A través de las manos de estos jóvenes músicos, del sonido del instrumento que las tuyas tanto acariciaron y a través de nuestro respeto y emoción, queremos decirte… Gracias por todo, querida Carmen; siéntate un rato con nosotros." [3]

[3] Ibídem.

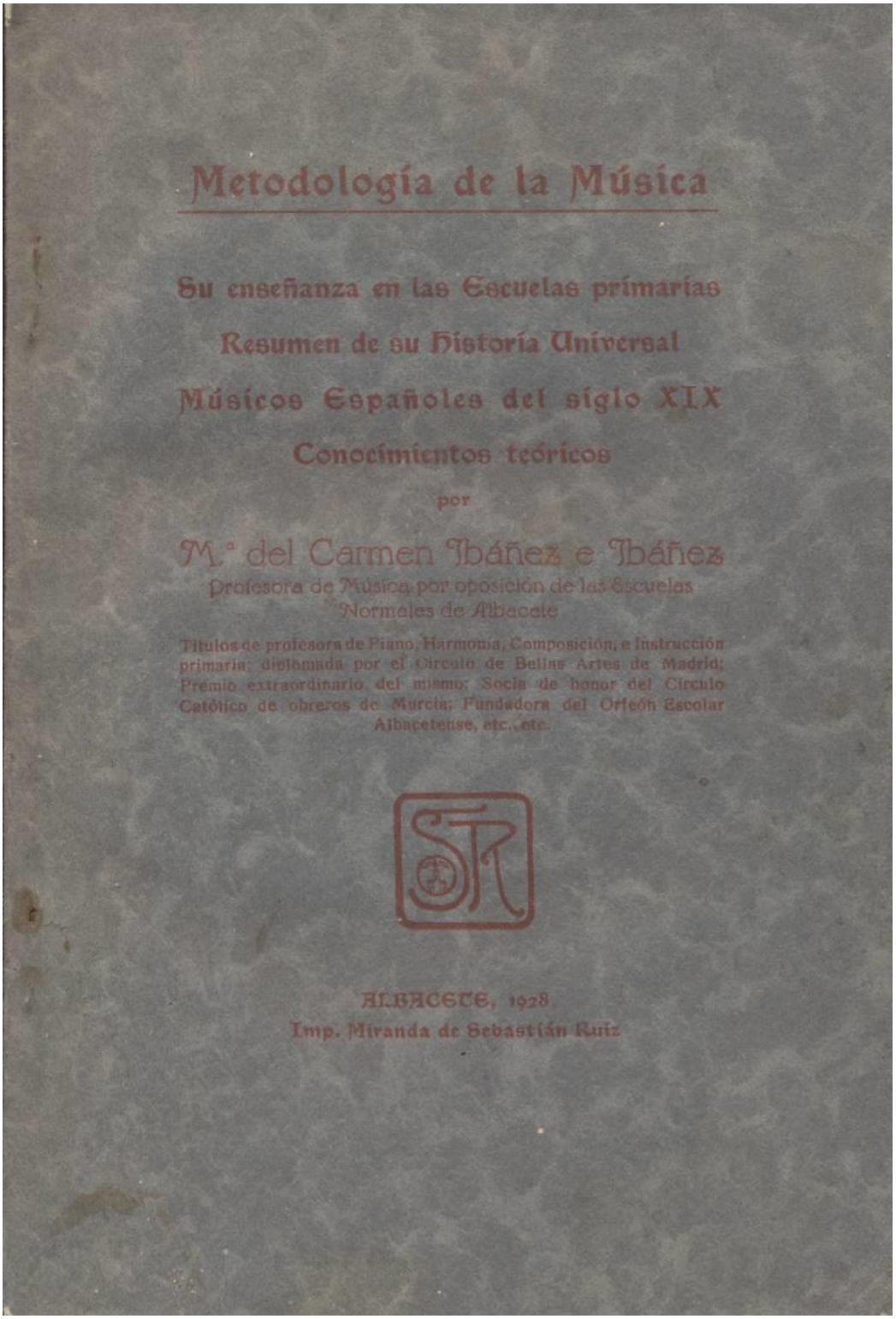
9.3. PORTADAS DE SUS OBRAS TEÓRICAS



Metodología. Enseñanza de la Música en las Escuelas Primarias, subtitulado *Apuntes Sobre Música.* Albacete: Imprenta de Miranda de Sebastián Ruiz. 1926. (A.M.M.).

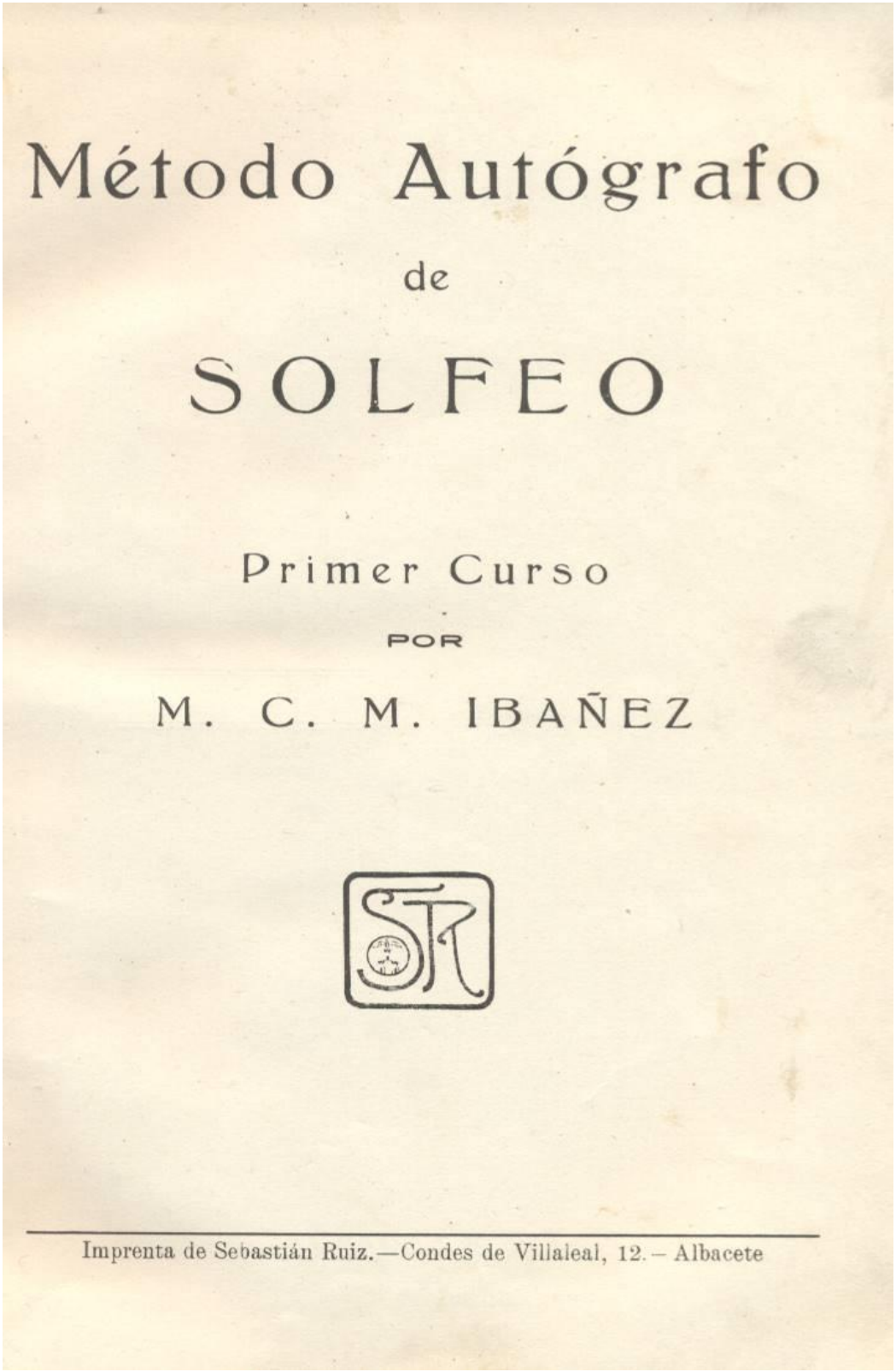


Metodología. Enseñanza de la Música en las Escuelas Primarias. Portada que incluye el subtítulo *Apuntes Sobre Música.* Albacete: Imprenta de Miranda de Sebastián Ruiz. 1926. Este ejemplar está firmado por la autora. (A.M.M.).

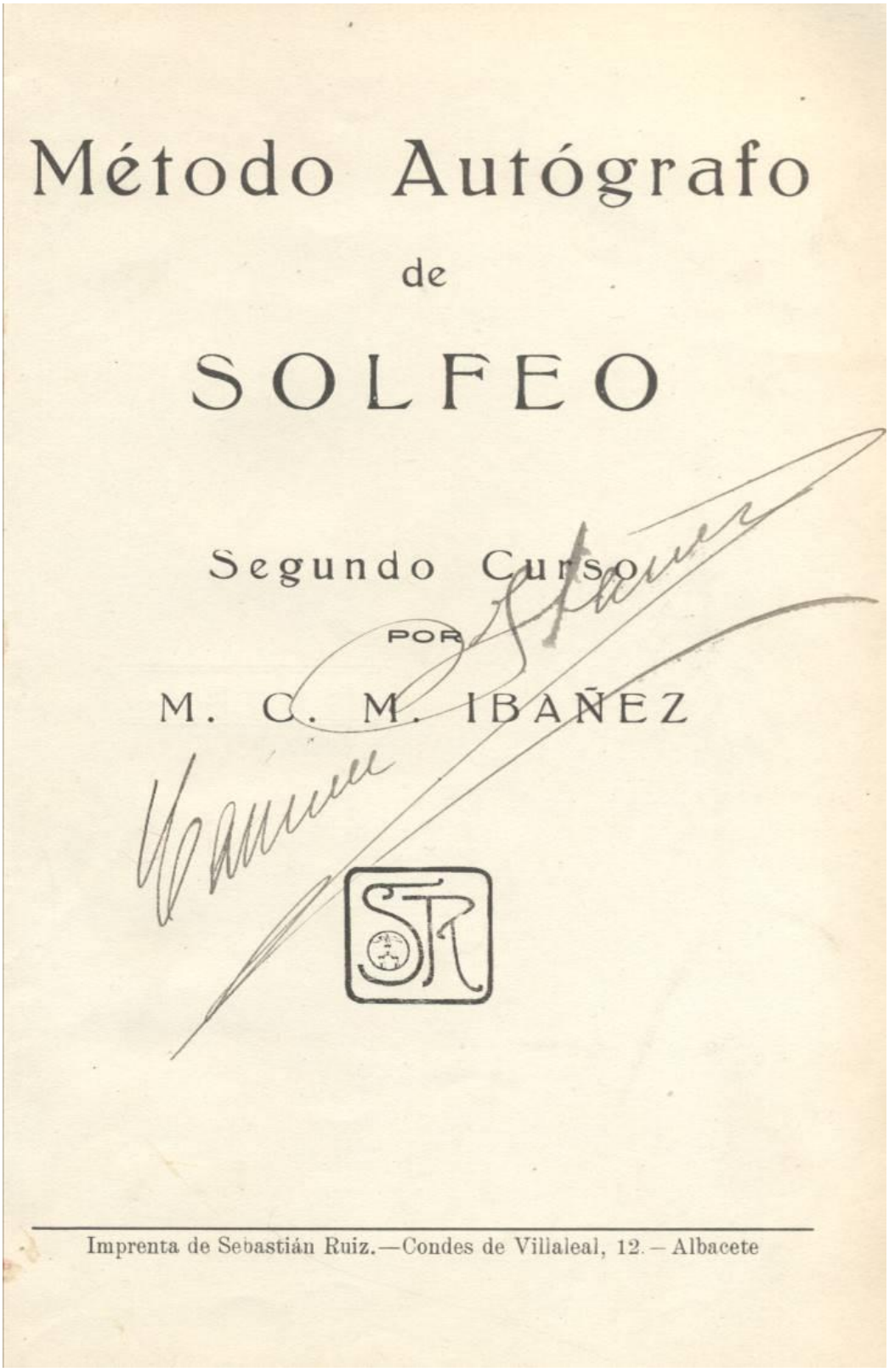


Metodología de la Música. Albacete: Imprenta de Sebastián Ruiz. 1928. Depósito. S.C. (IEA).

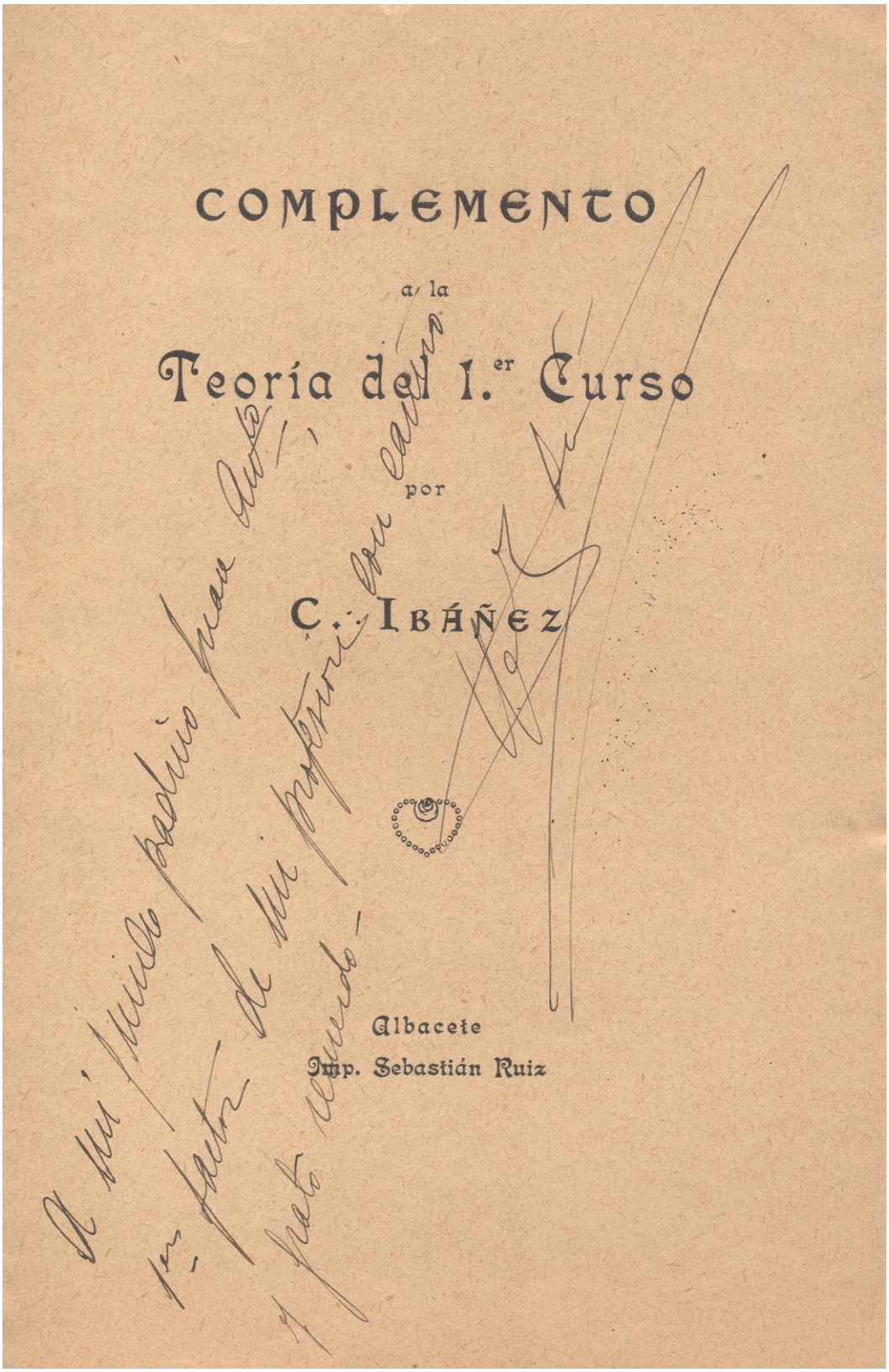
Músicos españoles del siglo XIX. Albacete: Imprenta de Sebastián Ruiz. 1928. (A.P.M.).



Método autógrafo de solfeo. Primer curso. Albacete: Imprenta de Sebastián Ruiz. 1930. Depósito. S.C. (IEA).



Método autógrafo de solfeo. Segundo curso. Albacete: Imprenta de Sebastián Ruiz. 1930. Depósito. S.C. (IEA).


COMPLEMENTO

a la

Teoría del 1.er Curso

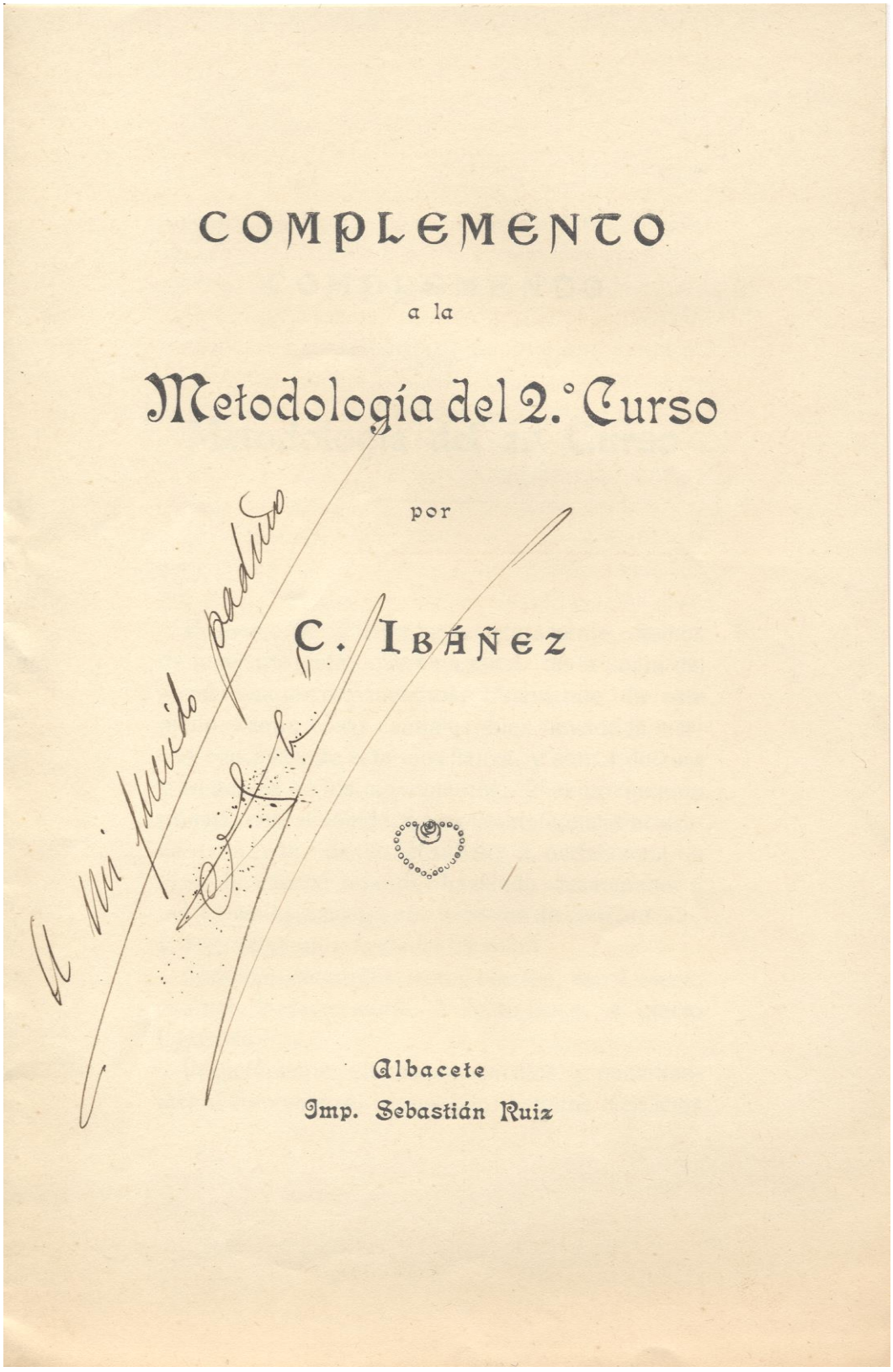
por

C. IBÁÑEZ

Albacete

Imp. Sebastián Ruiz

Complemento a la Teoría del 1er curso. Albacete: Imprenta de Sebastián Ruiz. 1930. (A.P.M.).


COMPLEMENTO

a la

Metodología del 2.° Curso

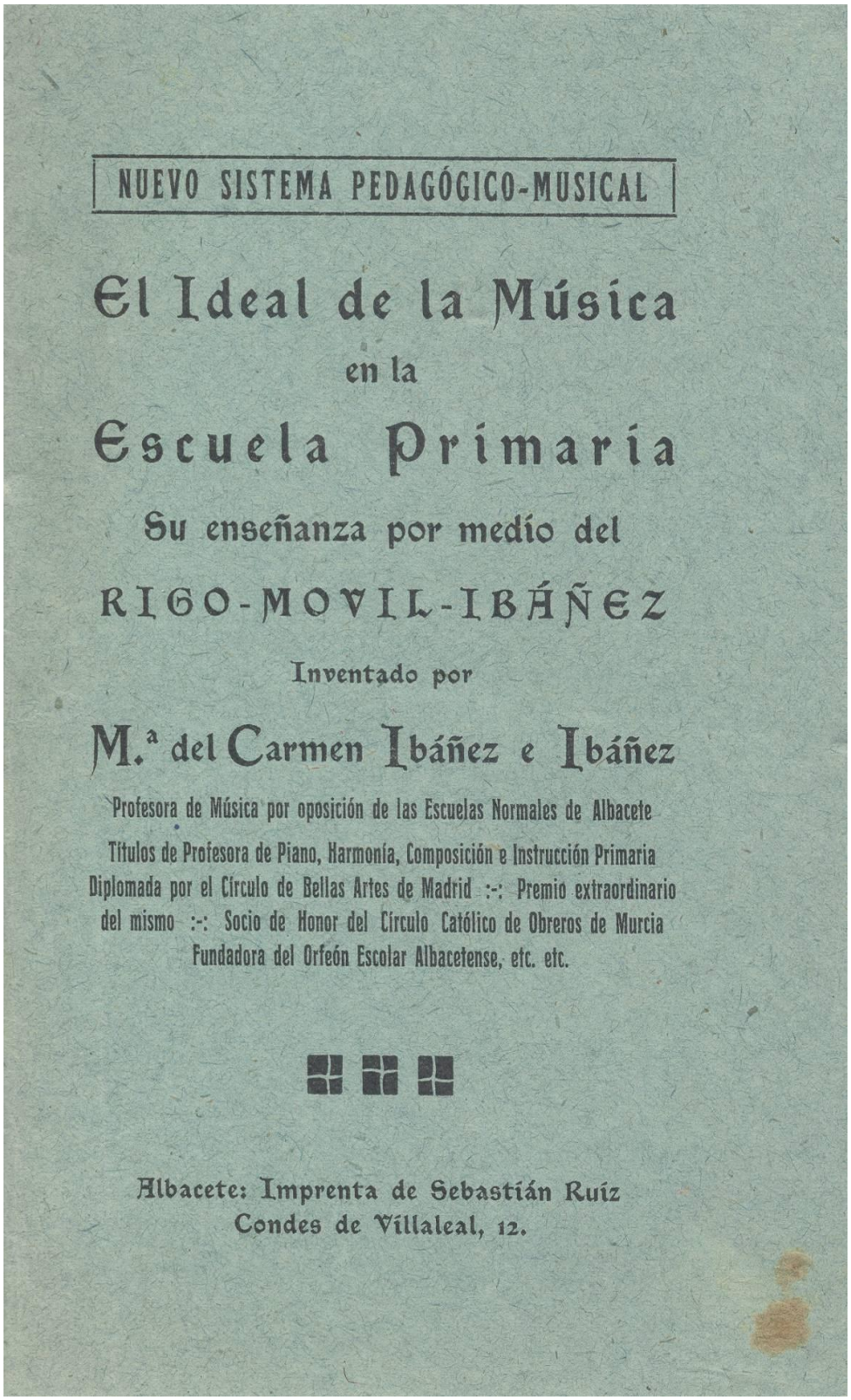
por

C. IBÁÑEZ

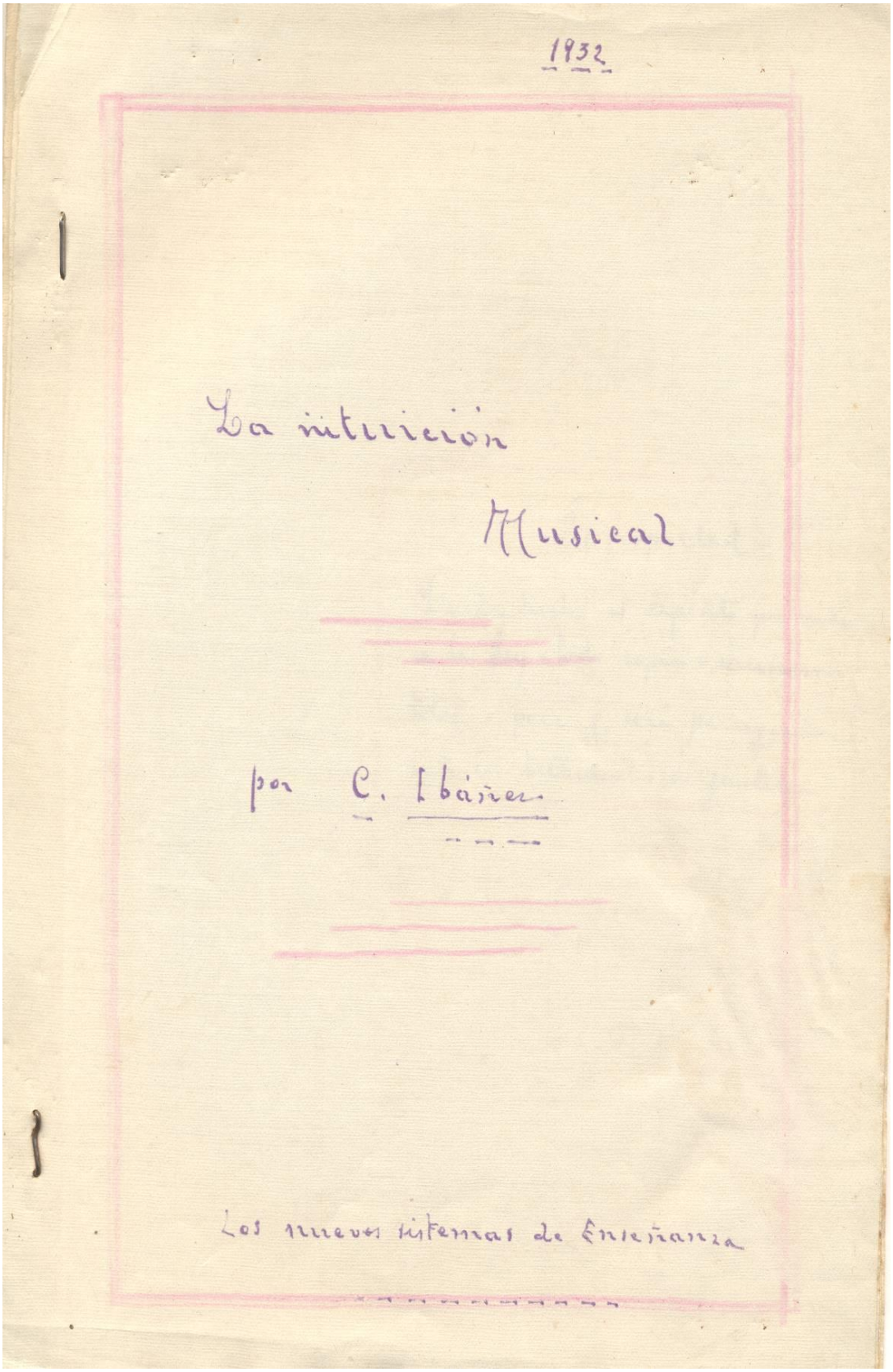
Albacete

Imp. Sebastián Ruiz

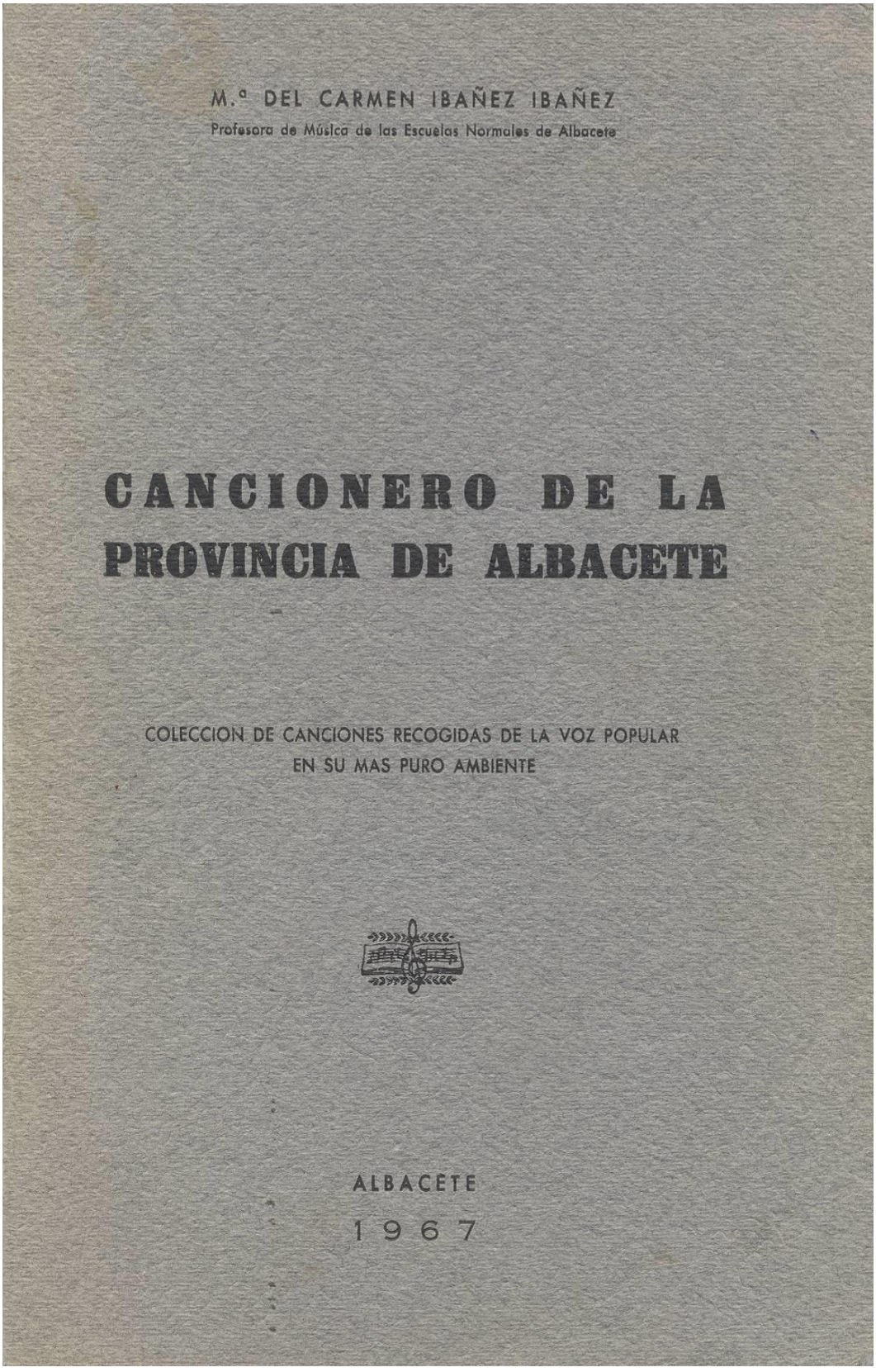
Complemento a la Metodología del 2.º Curso. Albacete: Imprenta de Sebastián Ruiz. 1930. (A.P.M.).



El Ideal de la Música en la Escuela Primarias. Su enseñanza por medio del Rigo-Móvil-Ibáñez. Albacete: Imprenta de Sebastián Ruiz. 1930. (A.P.M.).



La intuición musical. Los nuevos sistemas de enseñanza. 1932. S.P (IEA).



Encuadernación del *Cancionero de la Provincia de Albacete*. 1967.

Segunda edición del *Cancionero de la Provincia de Albacete*. 1984.

9.4. PARTITURAS CONSERVADAS

9.4.1. RELACIÓN DE PARTITURAS CONSERVADAS

9.4.1.1. COMPOSICIONES DE CARMEN IBÁÑEZ

1. *Abd-El-Kader.*
2. *Adaptación musical para el recitado de las poesías de Gabriela Mistral.*
3. *Albacete y su región.*
4. *Babilónica.*
5. *Canción de cuna.*
6. *Canción del pescador.*
7. *Cantar quiero yo.*
8. *Canto de la trilla.*
9. *Cuatro melodías del folclore manchego.*
10. *Desdenes.*
11. *El más dulzón.*
12. *El ramo de flores.*
13. *En la pradera.*
14. *Escenas vividas.*
15. *Gaby.*
16. *Himno a Nuestra Señora del Carmen.*
17. *Himno a Jesús de Belén.*
18. *Ilusión.*
19. *Kilín.*
20. *Las torrás.*
21. *Los niños de Bienvenida.*
22. *Menuetto de la Sinfonía en Mi Bemol de Mozart.*
23. *Minuetto giocosso.*
24. *Misa eucarística a tres voces.*
25. *Mosaico.*
26. *Negra pancha.*
27. *Oración a San Antonio.*
28. *Palomica de la huerta.*
29. *Pepote.*
30. *Pero tú… no estarás.*
31. *Plus-Ultra.*
32. *Por tierras de Albacete se oye cantar.*
33. *Presentimiento.*
34. *Rada-Fox.*
35. *Recuerdos de mi tierra.*
36. *Seguidilla manchega de Chinchilla.*
37. *Seguidilla manchega de El Ballestero.*
38. *Señores, si os place.*
39. *Serrano.*

40. Sol de España.
41. Tas-Ivi.
42. Venid, compañeros.
43. Verín y Bepy.

9.4.1.2. SEGUNDO VOLUMEN DEL CANCIONERO DE LA PROVINCIA DE ALBACETE

SEGUIDILLAS MANCHEGAS

44. *Seguidilla manchega de Balazote* ("Estas son las manchegas de Pepe").
45. *Seguidillas manchegas de Bogarra* ("Para bailar manchegas se necesita").
46. *Seguidillas manchegas de Riópar* ("A segar a la Mancha se fue mi Pepe").
47. *Seguidillas manchegas de Povedilla* ("El corazón lo tengo lleno de males").
48. *Seguidillas manchegas de Vianos* ("A segar a la Mancha se fue mi primo").
49. *Seguidillas manchegas de Liétor* ("Para bailar manchegas se necesita").
50. *Seguidillas manchegas de San Pedro* ("A segar a la Mancha se fue mi primo").
51. *Seguidillas de Villavaliente* ("Para bailar manchegas se necesita").
52. *Manchegas de El Ballestero* ("Como vives enfrente de la botica").

OTRAS FORMAS DE SEGUIDILLAS

53. *Seguidillas corridas de Balazote* ("De seguidillas corridas van por tu casa").
54. *Seguidillas corridas de Viveros* ("Seguidillas corridas van por la calle").
55. *Torrás de Isso.*
56. *Seguidilla de Sarguilla (Ayna)* ("Los amores de Paco me vuelven loca").
57. *Seguidilla del Macarrón* ("A la lú el sol canta la perdiz").
58. *Seguidilla de Nerpio* ("Todas las mañanas voy a preguntar a Romero").

JOTAS MANCHEGAS

59. *Jota de Vianos* ("No sé cómo no florece").
60. *Otra jota de Vianos* ("Como quieres que yo vaya, nenica").
61. *Jota de Isso.*
62. *Jota de Villapalacios* ("Piensa mi madre que estoy").
63. *Jota de Bogarra* ("Yo venía de regar").
64. *Jotilla con estribillo de Bogarra* ("La jota que canto yo").
65. *Jota de Liétor* ("La jota quieren que cante").
66. *Jota de Elche de la Sierra* ("Morena la Virgen de Elche").
67. *Jota de Bienservida* ("Bienservida es mi pueblo").
68. *Jota de Peñarrubia* ("Algún día era tu calle carretera").
69. *Jota de Casas de Lázaro* ("Si me quieres dímelo").
70. *Jota de El Cucharal.*
71. *Jota de Viveros* ("Vienes de la platería").

DANZAS

72. *Tríptico de melodías de Danza de Caudete.*
73. *Vals.*

74. *Las parrandas.*
75. *Los higos.*
76. *Jota 1 de Caudete*.
77. *Jota 2 de Caudete*.
78. *Danzas de Isso* ("A las ánimas benditas").

VILLANCICOS

79. *Villancico de Bonete* ("Vamos pastores").
80. *Villancico de La Graya (Yeste)* ("¿Quieres niño que juguemos al juego del esconder?").
81. *Villancico de La Sarguilla (Ayna)* ("La Virgen va caminando").
82. *Villancico de Casas de Lázaro* ("La Virgen lava pañales").
83. *Villancico de Villapalacios* ("Por la sierra bajan los pastores").
84. *Villancico de El Bonillo* ("En el portal de Belén").
85. *Villancico de San Pedro* ("San José ya nos lo ha dado").

MAYOS; MAYOS CON FOLÍAS Y FOLÍAS.

86. *Mayo de Balazote* ("Estamos a treinta del abril").
87. *Mayo de Bonete* ("Estamos a treinta del abril").
88. *Mayo de Munera* ("Estamos a treinta del abril").
89. *Mayo de Alpera* ("Ya estamos a treinta de el abril").
90. *Mayo de El Salobral* ("Estamos a treinta del abril").
91. *Mayo de Alcaraz* ("Estamos a treinta del abril").
92. *Mayo de El Salobre* ("Mayo, mayo, mayo bienvenido").
93. *Mayo de Cortes* ("Estamos a treinta del abril").
94. *Mayo de Peñarrubia* ("Estamos a treinta del abril").
95. *Mayo de Casas de Lázaro* ("Estamos a treinta del abril").
96. *Mayo de El Sahuco* ("Mañana entra mayo").
97. *Mayo de Valdeganga* ("A la puerta de la iglesia").
98. *Mayo de Casas Ibáñez* ("Ya ha venido mayo").
99. *Mayo de Alborea* ("A tus plantas bella dama").
100. *Mayo de Alatoz* ("Estamos a treinta del abril").
101. *Folía y mayo de Carcelén* ("Cuando los galanes").
102. *Mayo con folía de Ayna* ("Ya ha venido mayo").
103. *Mayo con folía de Riópar* ("Mayo, mayo, mayo bienvenido seas").
104. *Folía de Peñascosa* ("A quién echaré por mayo").
105. *Folía de El Sahuco* ("La folía nos volvemos").
106. *Folía de Povedilla* ("Muchacha tu enamorado no está aquí").
107. *Folía de El Ballestero* ("De ver flores en la mano").

MELODÍAS DE DANZA

108. *Danza de Alborea* ("La valsoriana que sí").
109. *Danza de Casas Ibáñez* ("La valsoriana que sí").
110. *Canción de El Salobre* ("Morena mía si tú me vieras").
111. *Canción de Corro de El Salobre* ("Estando la pájara pinta").

112. *Canción de Danza de Villapalacios* (“Papeles vienen, papeles van”).
113. *Canción de Danza de Nerpio* (“La yerbabuena se cría a la corriente del agua”).

SEGUIDILLAS-JOTAS

114. *Seguidilla-Jota de Riópar* (“Seguidillas corridas van por tu calle”).
115. *Seguidilla-Jota de El Bonillo* (“¡Ay!, que te quiero”).
116. *Seguidilla Jota de San Pedro* (“Y anda que vales”).
117. *Seguidilla-Jota de San Pedro* (En la plaza de Chinchilla).
118. *Seguidilla-Jota de Liétor* (“Una sartén si rabo”).
119. *Seguidilla-Jota de Villavaliente* (“Una vez que te dije adiós Antonia”).
120. *Seguidilla-Jota (Enredás) de Hellín* (“Válgame Dios una dama”).

CANCIONES RELIGIOSAS

121. *Rosario de la Aurora de El Bonillo* (“Padre nuestro que estás en los cielos”).
122. *Rosario de la Aurora de Elche de la Sierra* (“Al Rosario de la Aurora”).
123. *Canto interpretativo a la Virgen de Pinilla (Molinicos)* (“Agua te pedimos Madre”).
124. *Canto interpretativo de Viveros* (“Madre mía de las aguas”).
125. *Canto interpretativo de Bienservida* (“Ya bajamos por el llano”).
126. *Rogativa de Casas de Lázaro* (“Oh, Virgen de los Dolores”).
127. *Folía de Casas de Lázaro* (“Oh, Virgen de los Dolores”).
128. *Folía de Casas de Lázaro* (“Oh, Virgen de los Remedios”).
129. *Folía de rogativas de Peñarrubia* (“Madre mía del Rosario”).
130. *Misa de Gallo de Isso* (“Sacerdote revestido”).
131. *Misa de Gallo de La Graya (Yeste)* (“Sacerdote revestido”).
132. *Ave María de Bienservida* (“Dios te salve María”).
133. *Ave María de Casas Ibáñez* (“Dios te salve María”).
134. *Canto a San José de Alatoz* (“Soy santo sin igual”).

CANCIONES ROMANCES

135. *Romance de Bogarra* (” ¡Mañanita, mañanita!”).
136. *Romance de Casas Ibáñez* (“A la verde, verde, a la verde oliva”).

FANDANGOS, FANDANGUILLOS Y MALAGUEÑAS

137. *Fandanguillo de El Cucharal*.
138. *Fandanguillo de Liétor*.
139. *Fandanguillo de San Pedro* (“Fandango quiere la niña”).
140. *Fandango de Peñarrubia* (“Cómo quieres que te quiera”).
141. *Fandanguillo de Bienservida* (“Pajarita de las nieves”).
142. *Fandanguillo de Alcaraz* (“A la luz de una pavesa”).
143. *Malagueña de Peñarrubia* (“El río que cría flores”).
144. *Malagueña de Casas de Lázaro* (“Tu madre es la que no quiere”).
145. *Malagueña de Casas de Lázaro (otra versión)* (“La malagueña rondeña”).
146. *Malagueña de Isso*.
147. *Malagueña de Caudete*.
148. *Malagueña de Nerpio* (“Si quieres que el río suene”).

9.4.2. COMPOSICIONES ORIGINALES Y SU FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *ABD-EL-KADER.*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
COMPOSITOR NO NORMALIZADO/ PSEUDÓNIMOS: C. Skrienty.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 15-X-1925

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.

DATOS DEL REGISTRO

Nº. REGISTRO: 122091 FECHA: 16-X-1925

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

SERIE

Nº. OPUS: 16

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Instrumental.
GÉNERO: Fox-Trot (Oriental).

DESCRIPCIÓN FÍSICA

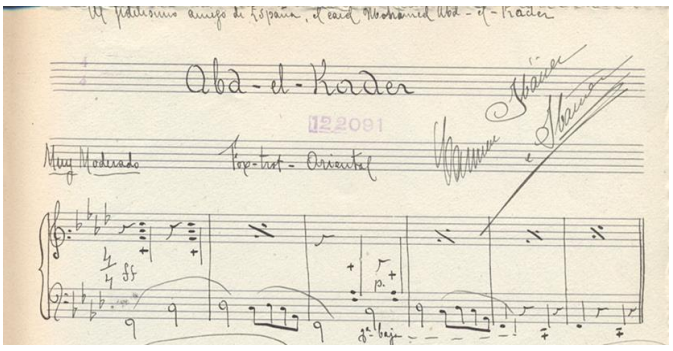
TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 3 MEDIDAS: 30 x 21.5
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.
DEDICATORIA: "Al fidelísimo amigo de España".

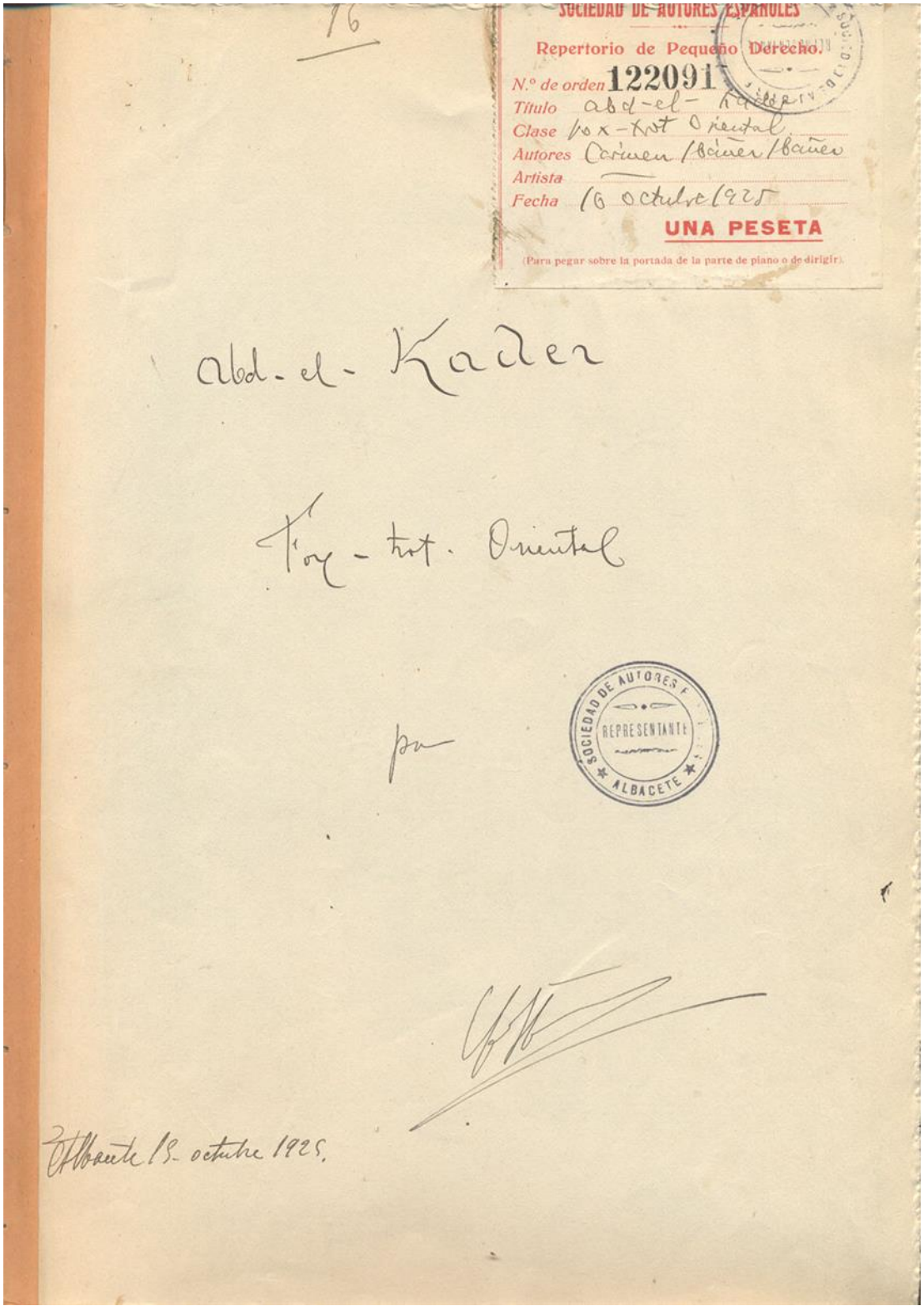
COMPONENTES TÍMBRICOS

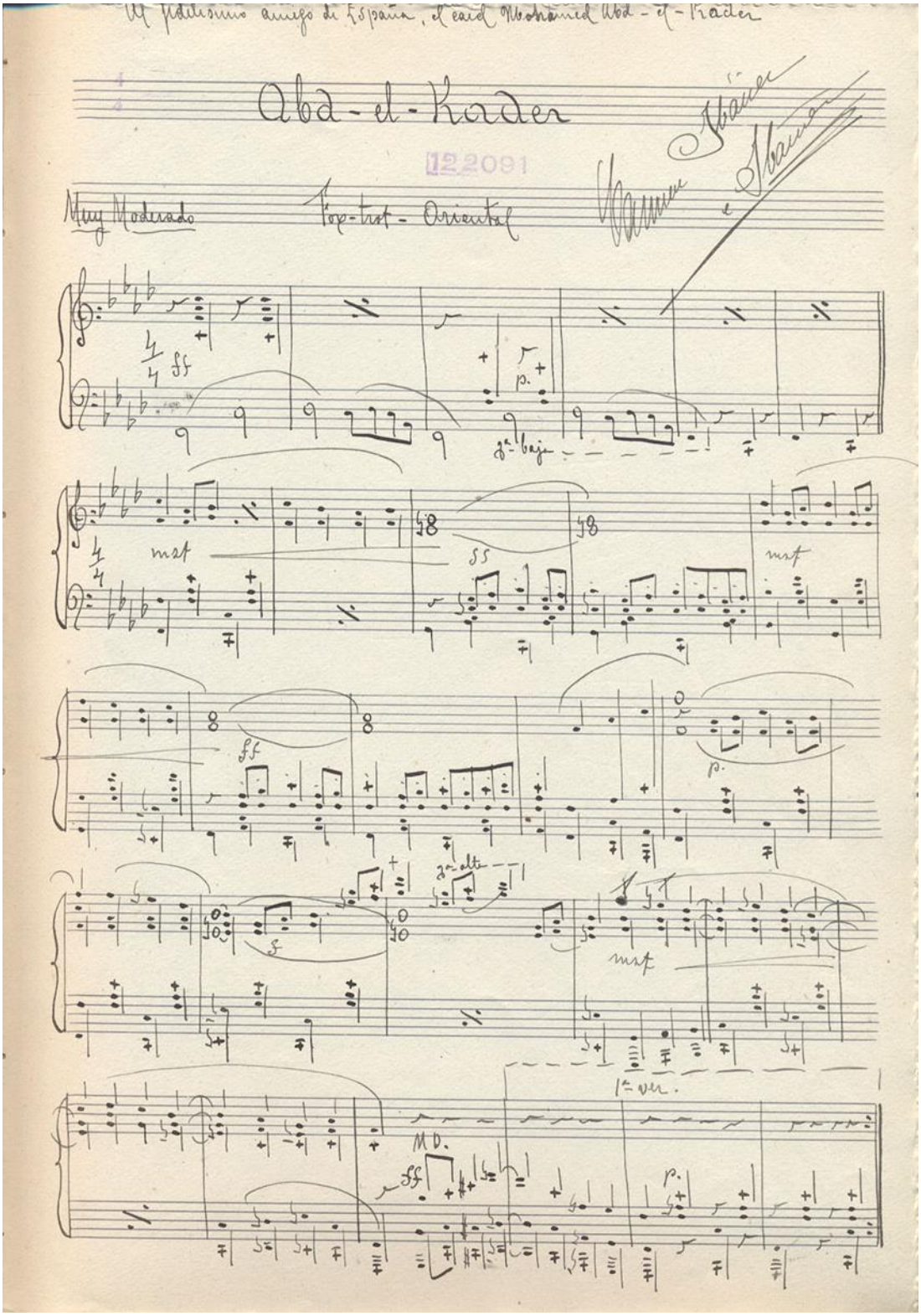
AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Música de cámara.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 1
VOCES TÍMBRICAS: Piano

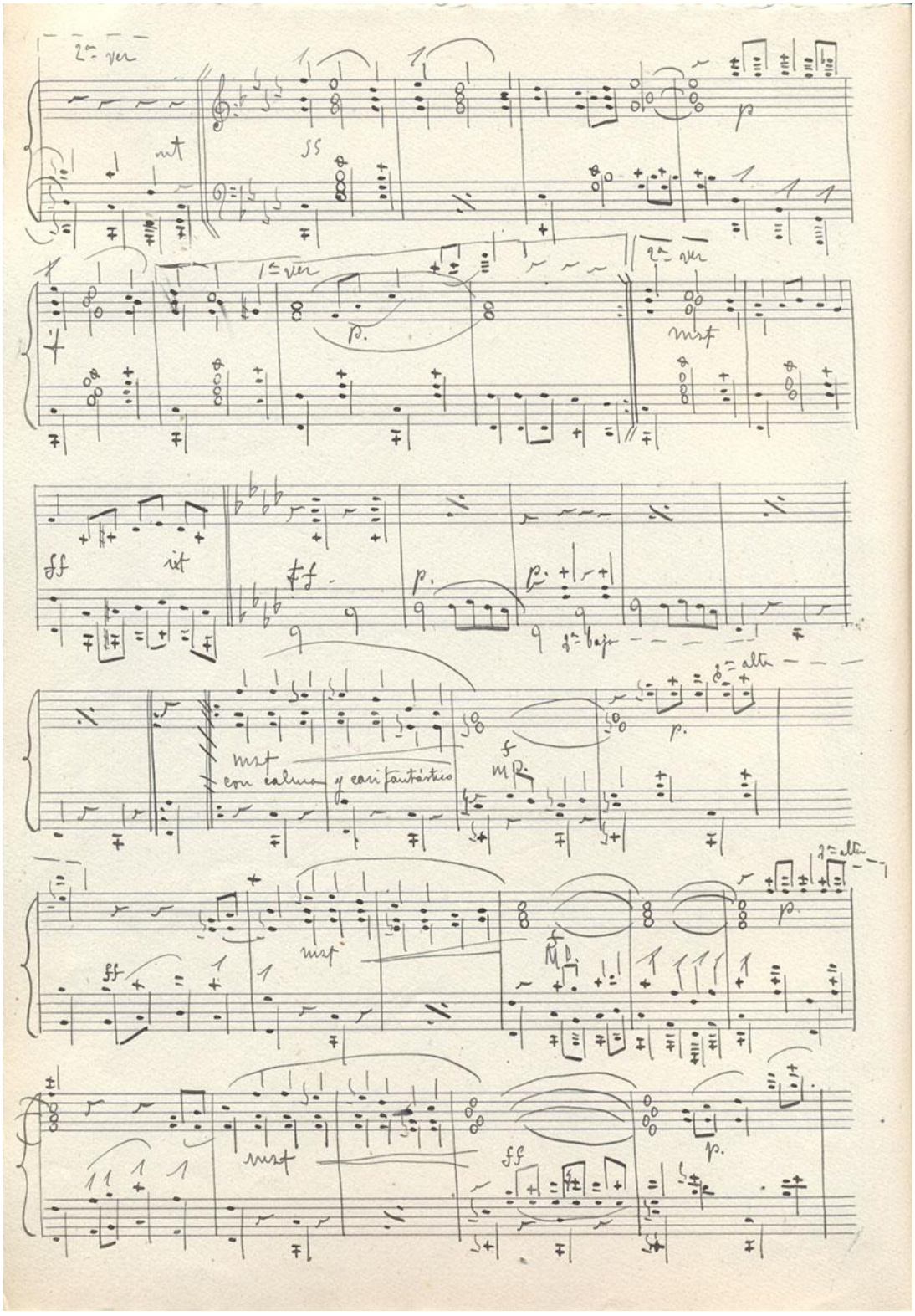
ÍNCIPIT

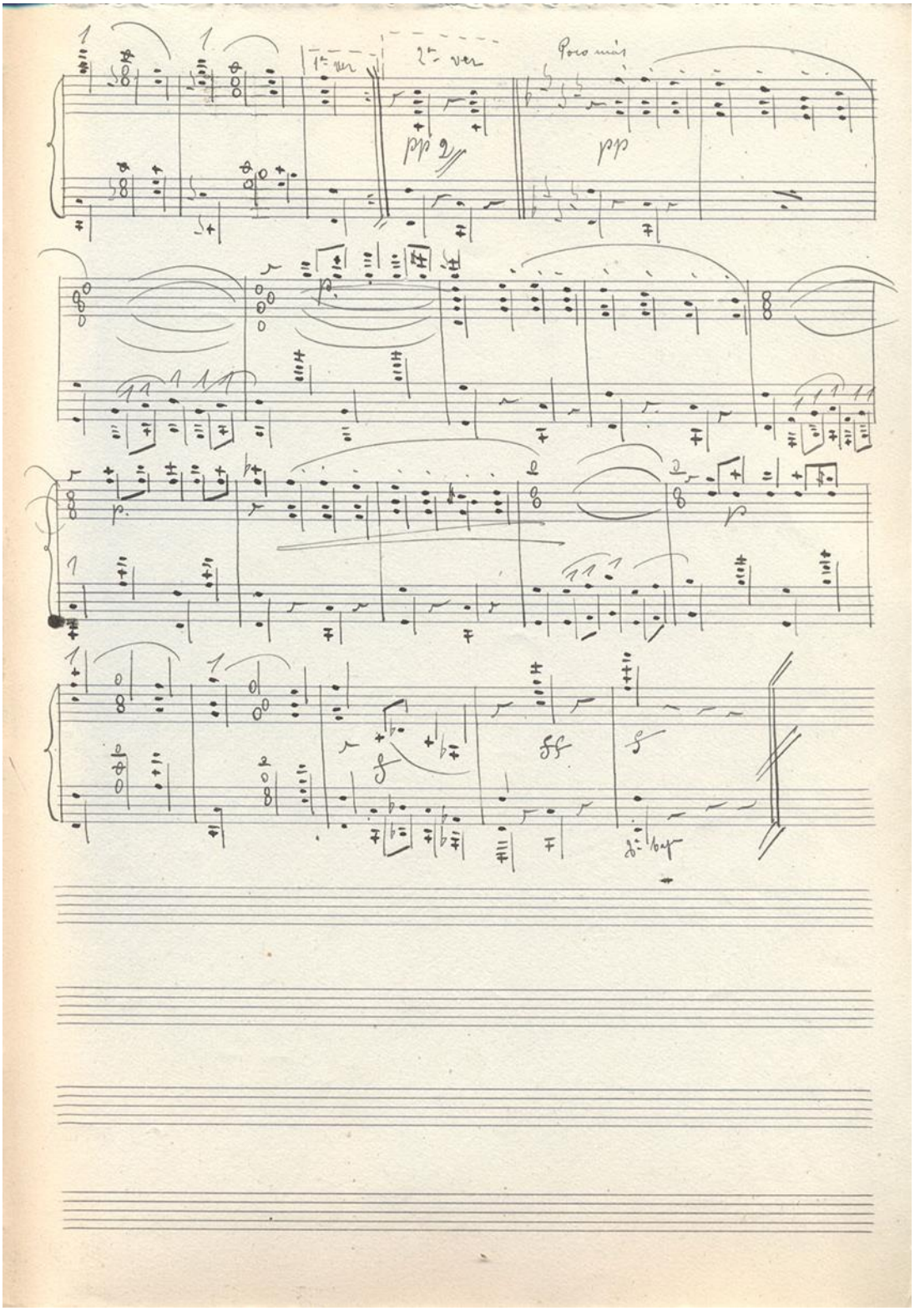
ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Piano.
ÍNCIPIT. EPÍGRAFE: Muy moderado ÍNCIPIT. TEMPO: Muy moderado.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 4/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Fa m
ÍNCIPIT MUSICAL:




SOCIEDAD DE AUTORES ESPAÑOLES
Repertorio de Pequeño Derecho.
N.º de orden 122091
Título abd-el-
Clase
Autores
Artista
Fecha 16 octubre 1925
UNA PESETA
(Para pegar sobre la portada de la parte de piano o de dirigir).
abd-el-Kader
Fox-trot. Oriental
por
SOCIEDAD DE AUTORES E
REPRESENTANTE
ALBACETE
Albacete 13 octubre 1925.


Aba-el-Kader
Muy Moderado
Top-tist - Oriental
mst
ff
p.
mst
ff
mst
1er ver.
M.D.
ff
p.


2ª vez
mf
ss
p
1ª vez
2ª vez
mf
ff
sf
ff
p.
2ª baja
2ª alta
mf
con calma y con fantasía
f
mp
2ª alta
ff
mf
ff
p.


1er ver
2e ver
Poco más
pp
dd
p
ff

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *ABD-EL-KADER*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
COMPOSITOR NO NORMALIZADO/ PSEUDÓNIMOS: C. Skrienty.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 15- X- 1925

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Archivo privado. Mula (Murcia).

DATOS DEL REGISTRO

Nº. REGISTRO: 122091 FECHA: 16-X-1925

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

SERIE

Nº. OPUS: 16

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Instrumental.
GÉNERO: Fox-Trot (Oriental).

DESCRIPCIÓN FÍSICA

TIPO DE FUENTE: Impreso.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 3 MEDIDAS: 34, 5 x 24.5
DEDICATORIA: "Al fidelísimo amigo de España".

EDICIÓN

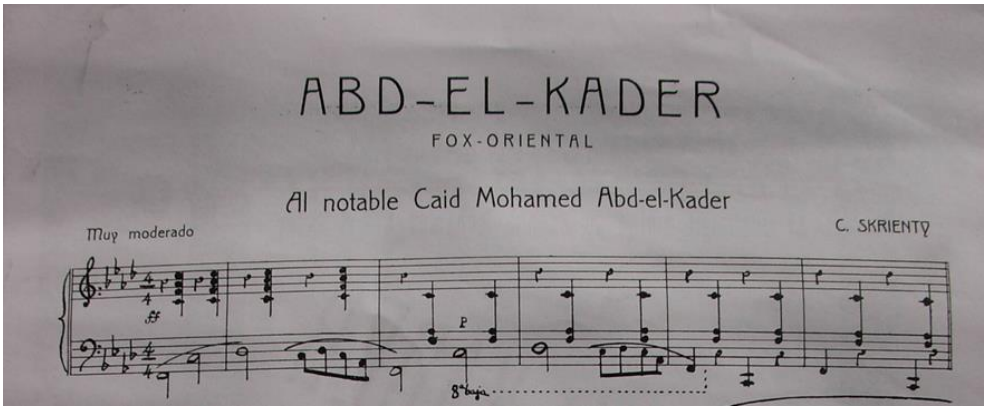
EDITORIAL: Collado editores. LUGAR: Albacete. FECHA DE PUBLICACIÓN: 1925

COMPONENTES TÍMBRICOS

AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Música de cámara.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 1
VOCES TÍMBRICAS: Piano
OBSERVACIONES: Esta voz de piano se podía interpretar junto a la versión para trío de cuerda.

ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Piano.
ÍNCIPIT. EPÍGRAFE: Muy moderado. ÍNCIPIT. TEMPO: Muy moderado.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 4/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Fa m
ÍNCIPIT MUSICAL:



Al fidelísimo amigo de España Mohamed Abd-el-Kader

ABD-EL-KADER

Fox-trot Oriental

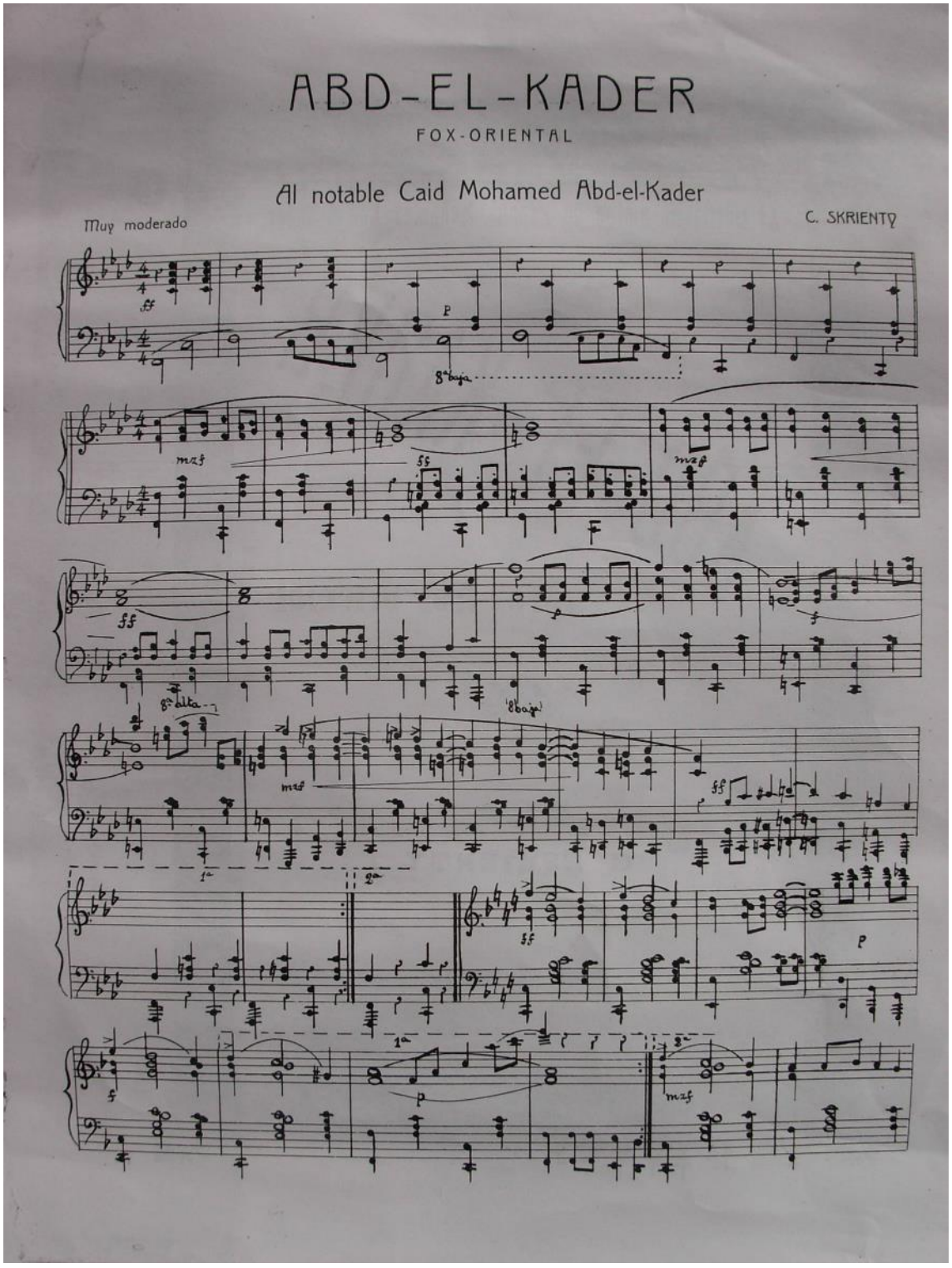
POR

C. SKRIENTY

Precio: 2'50 pesetas.

Collado editores: Albacete

Todos los derechos reservados


ABD-EL-KADER
FOX-ORIENTAL
Al notable Caid Mohamed Abd-el-Kader
Muy moderado
C. SKRIENTY

ff
rit
ff
p
8ª baja
8ª alta
Con alma
mf
Fantástico
f
mp
p
ff
mf
mp
mf
sf
p
Poco Mas
pp
pp
p
f

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: ABD-EL-KADER
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
COMPOSITOR NO NORMALIZADO/ PSEUDÓNIMOS: C. Skrienty.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 15-X-1925

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Biblioteca municipal musical de Madrid.

DATOS DEL REGISTRO

Nº. REGISTRO: 122091 FECHA: 16-X-1925

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

SERIE

Nº. OPUS: 16

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Instrumental.
GÉNERO: Fox-Trot (oriental).

DESCRIPCIÓN FÍSICA

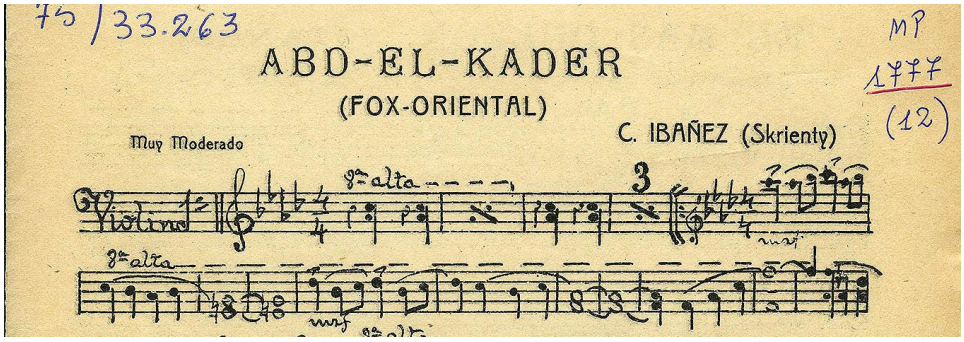
TIPO DE FUENTE: Impreso
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 3 MEDIDAS: 22 x 17

COMPONENTES TÍMBRICOS

AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Música de cámara.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 3
VOCES TÍMBRICAS: Violín 1º, cello y contrabajo.
OBSERVACIONES: Este trío se podía interpretar junto a la versión de piano.

ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Violín 1º.
ÍNCIPIT. EPÍGRAFE: Muy moderado. ÍNCIPIT. TEMPO: Muy moderado.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 4/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Fa m
ÍNCIPIT MUSICAL:



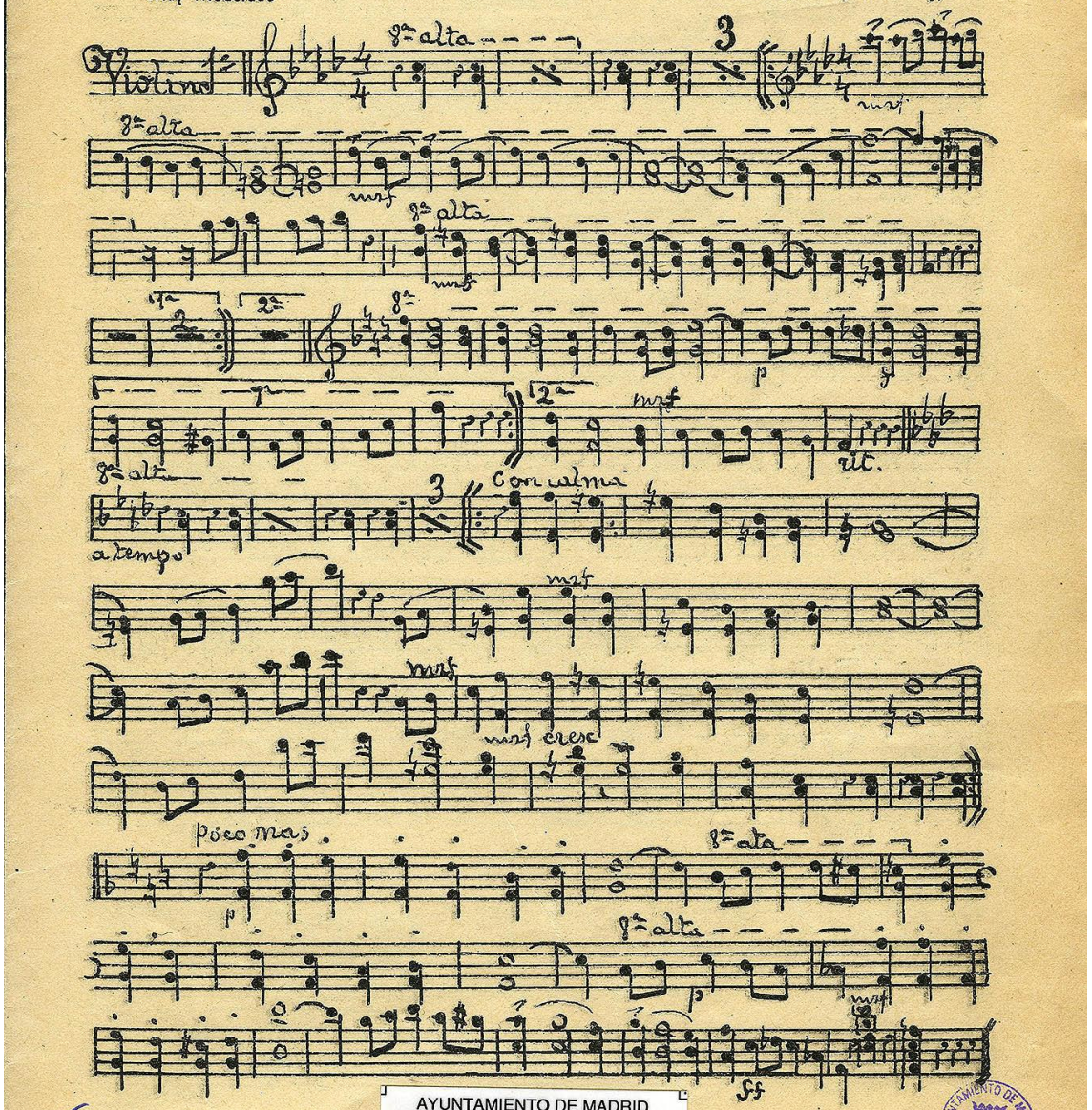
75 / 33.263

MP 1777 (12)

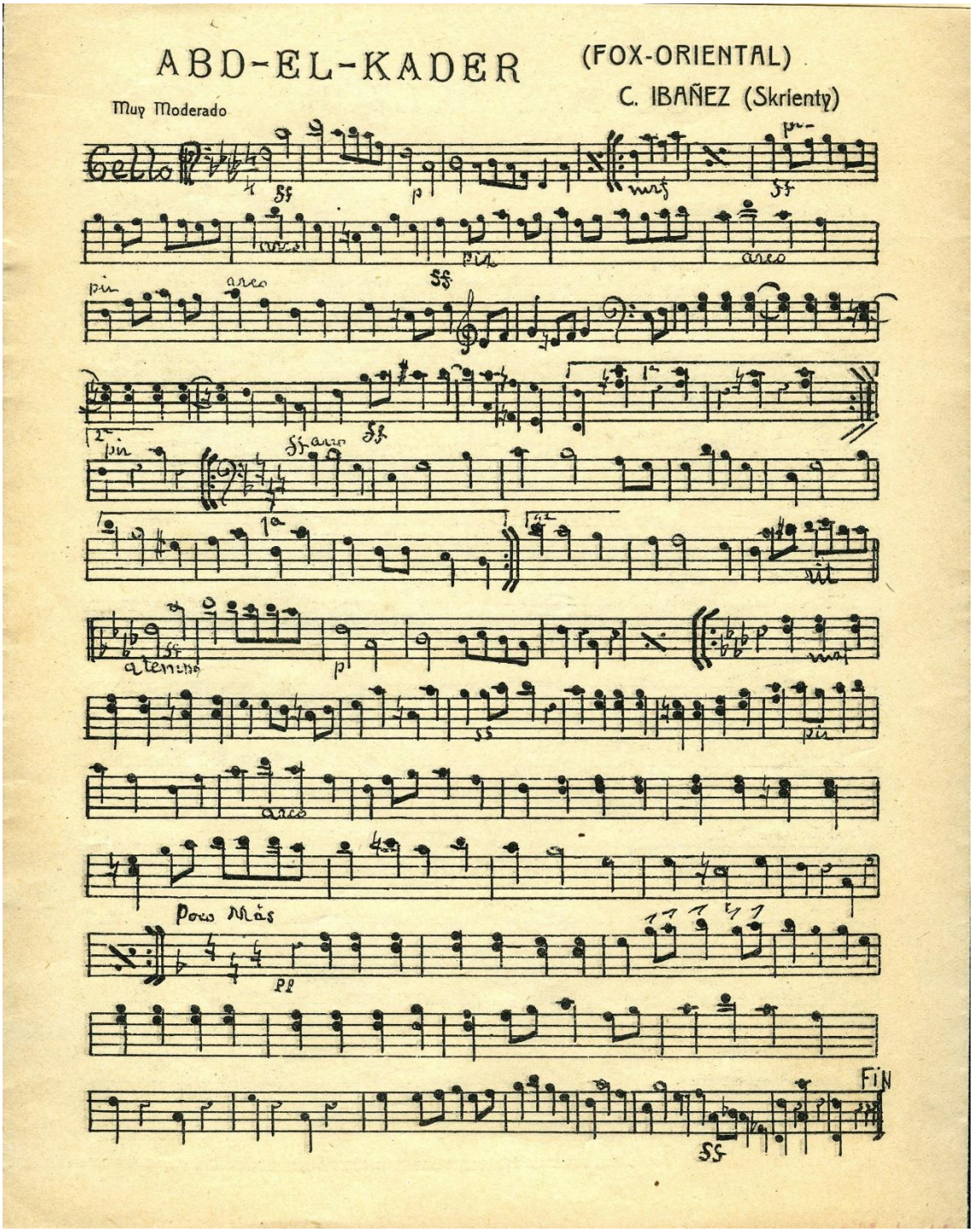
ABD-EL-KADER

(FOX-ORIENTAL)

C. IBAÑEZ (Skrienty)



AYUNTAMIENTO DE MADRID
0100779547
R. 47.606
AYUNTAMIENTO DE MADRID Biblioteca Musical

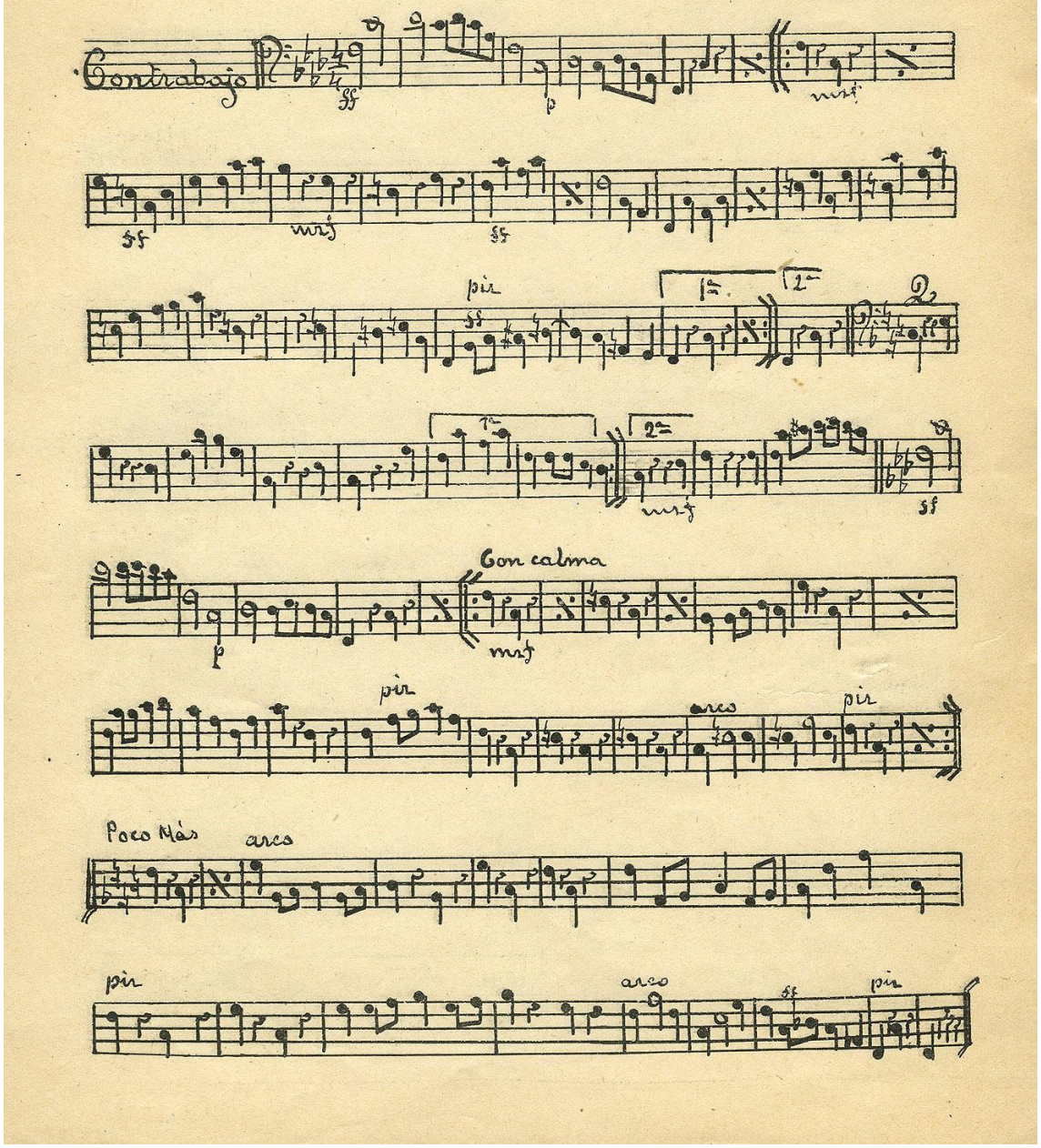

ABD-EL-KADER
(FOX-ORIENTAL)
C. IBAÑEZ (Skrienty)
Muy Moderado
Cello
arco
pizz
arco
arco
Poco Más
FIN

ABD-EL-KADER

(FOX-ORIENTAL)

Muy Moderado

C. IBAÑEZ (Skrienty)



FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *ADAPTACIÓN MUSICAL PARA EL RECITADO DE LAS POESÍAS DE GABRIELA MISTRAL*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
COMPOSITOR NO NORMALIZADO/ PSEUDÓNIMOS: C. Skrienty.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
COLABORACIÓN LITERARIA: Gabriela Mistral.
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 7-III-1926

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Instrumental.
GÉNERO: Sonata.

DESCRIPCIÓN FÍSICA

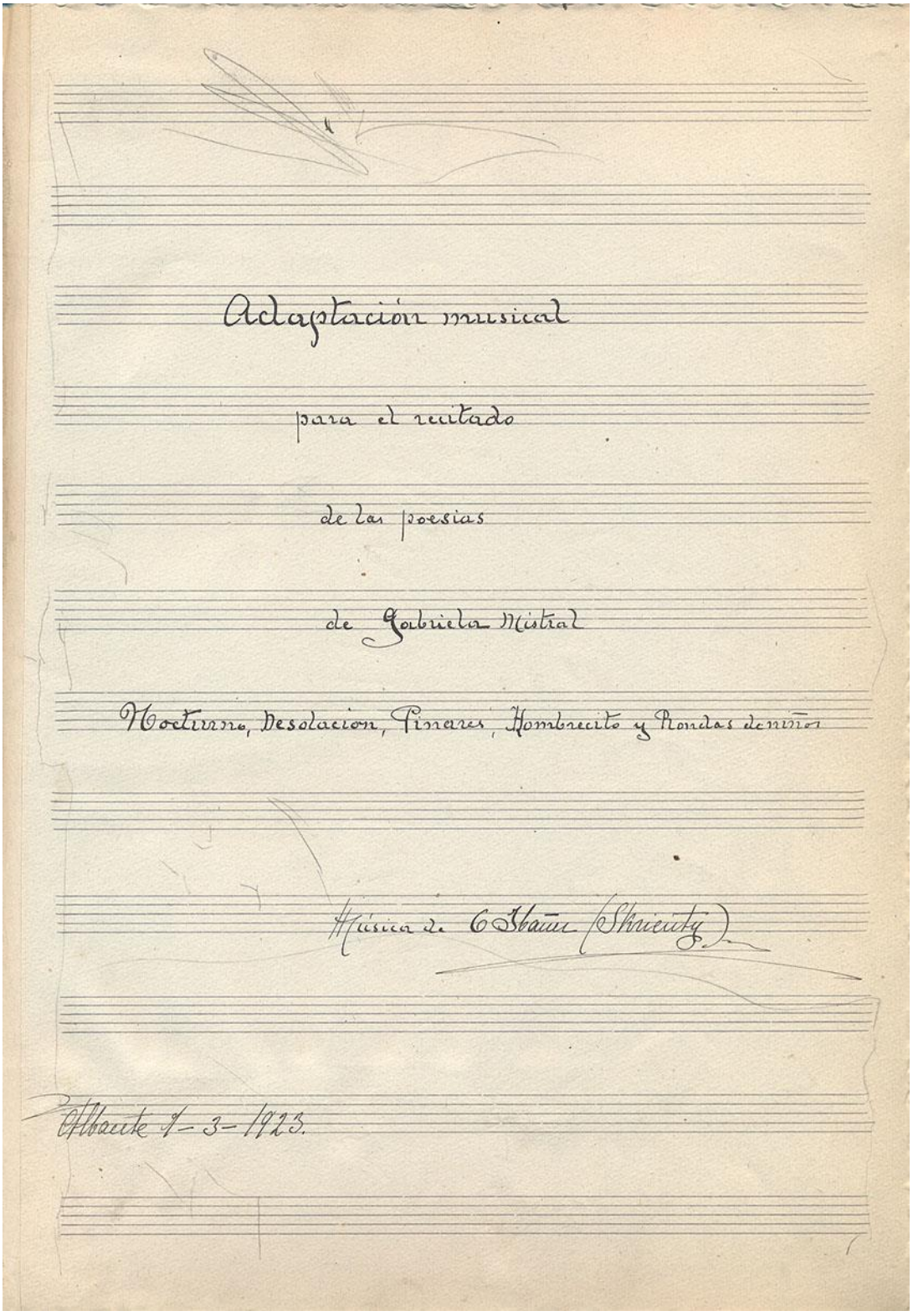
TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 8 MEDIDAS: 30 x 21.5
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.

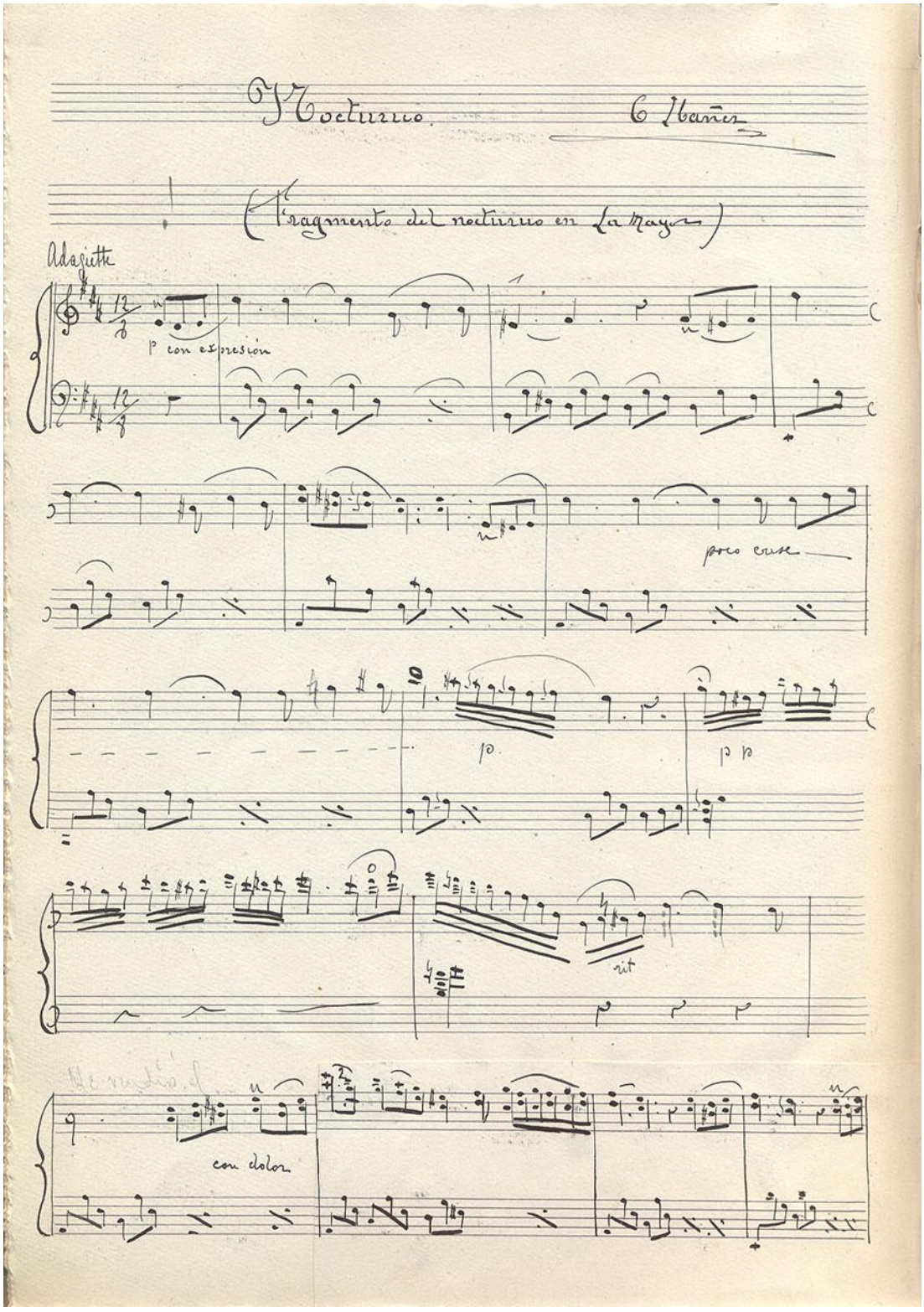
COMPONENTES TÍMBRICOS

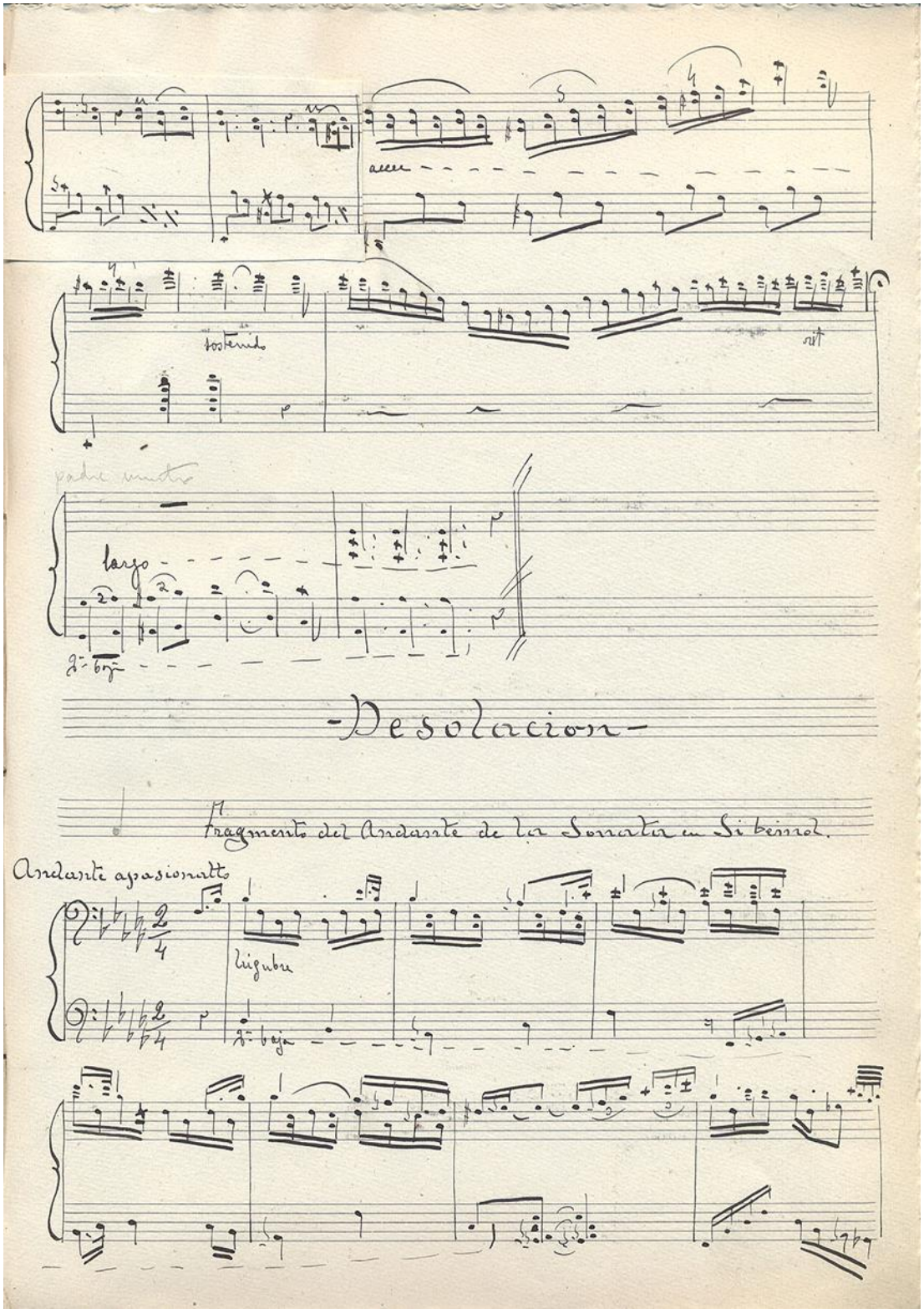
AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Música de cámara.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 2
VOCES TÍMBRICAS: Piano y voz.

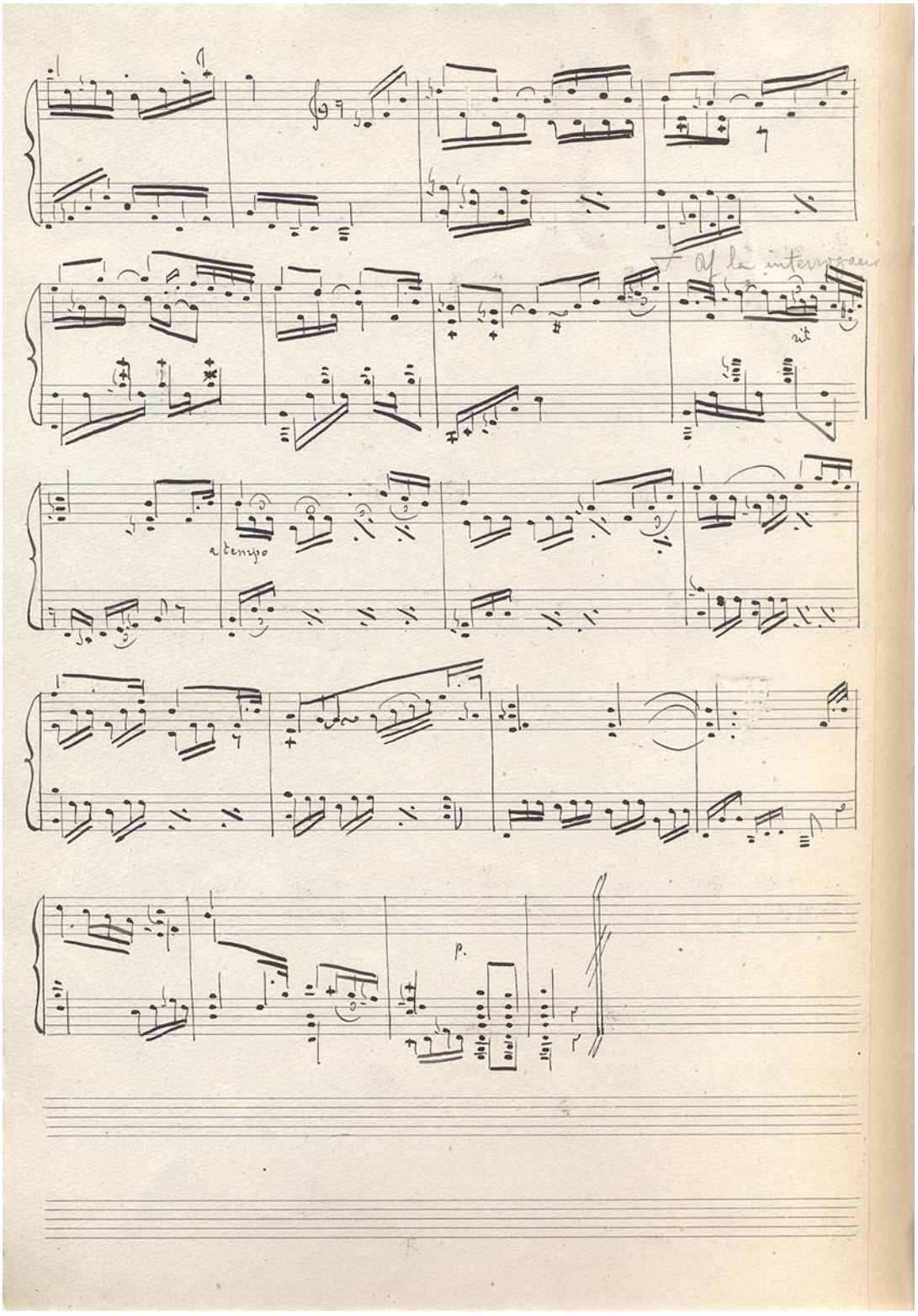
ÍNCIPIT

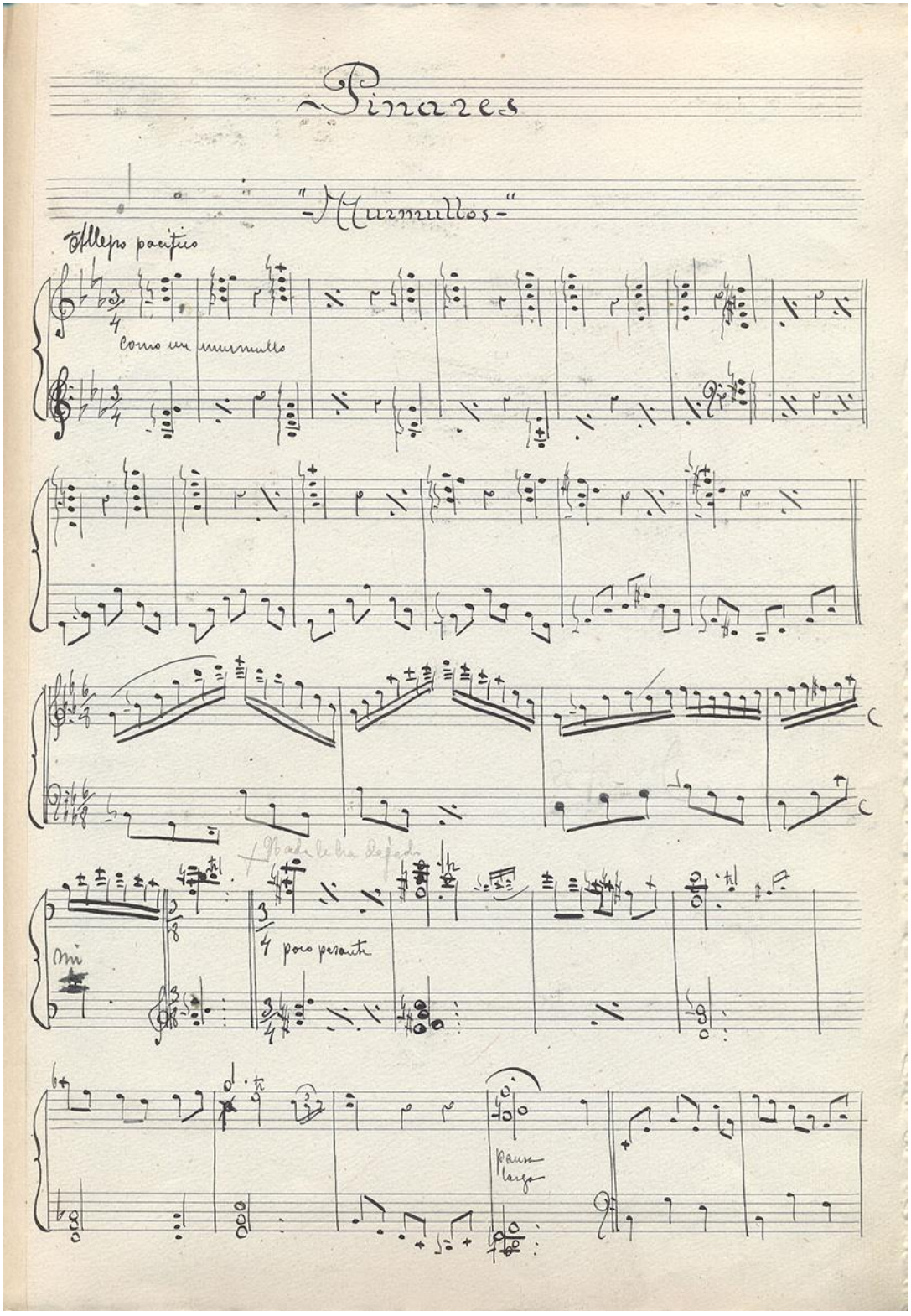
ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Piano.
ÍNCIPIT. EPÍGRAFE: Con expresión. ÍNCIPIT. TEMPO: Adagietto.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 12/8
ÍNCIPIT. TONALIDAD: La m
ÍNCIPIT MUSICAL:


Adaptación musical
para el recitado
de las poesías
de Gabriela Mistral
Nocturno, Desolación, Pinares, Hombrecito y Rondas de niños
Música de C. Ibarra (Shricuty)
Albacete 1-3-1923.

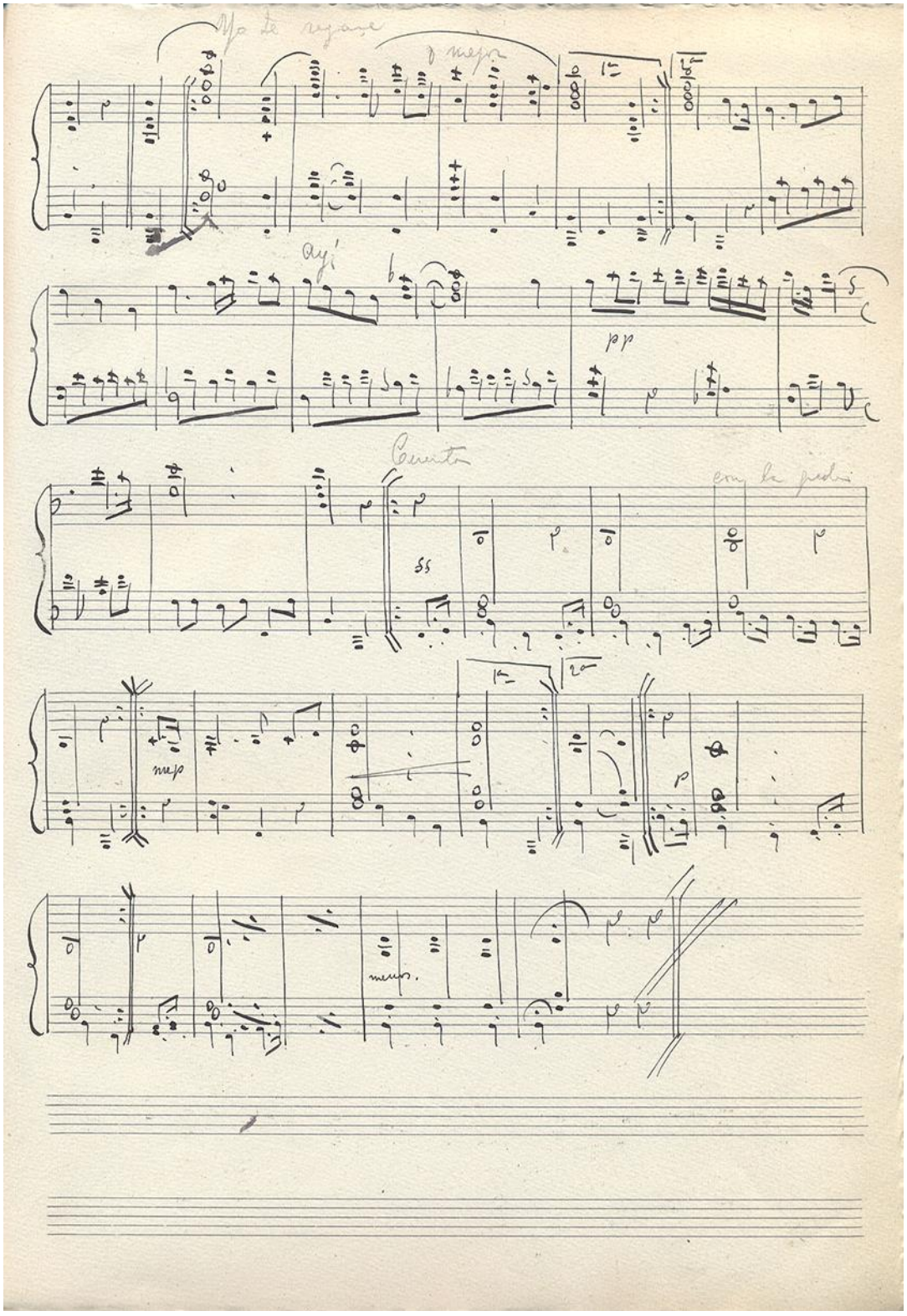

Nocturno.
C Ibañez
(Fragmento del nocturno en La Mayor)
Adagietto
p con expresion
poco cresc
rit
con dolor


sostenido
rit
padre nuestro
largo
-Desolacion-
Fragmento del Andante de la Sonata en Si bemol.
Andante apasionatto
lúgubre


rit
a tempo
p.


Pinares
"Murmullos"
Allegro pacifico
Como un murmullo
poco pesante
pause
largo

-Hombrecito-
Fragmento del Minuetto giocoso de la Sonata en Si b
Allegro



=Rondas de Niños=
¿En donde tejemos la Ronda?
mf
p
a tempo
en 2 = baja
2 = baja

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *ALBACETE Y SU REGIÓN*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 1926

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Archivo privado de la familia Sánchez Ibáñez. Albacete.

DATOS DEL REGISTRO

FECHA: 1933

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Vocal.
GÉNERO: Himno (Patriótico).

DESCRIPCIÓN FÍSICA

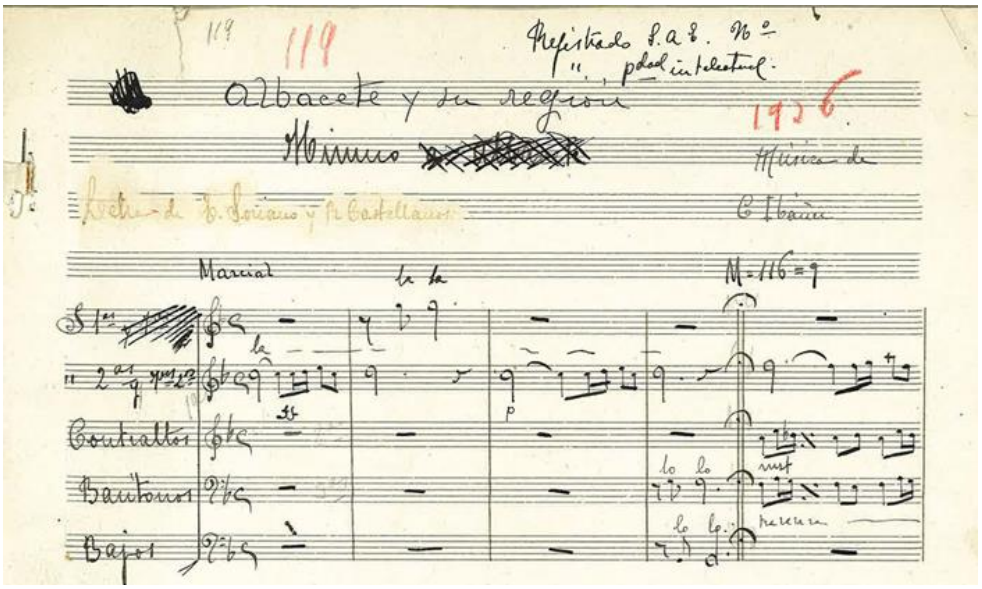
TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 5 MEDIDAS: 30 x 21.5
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.

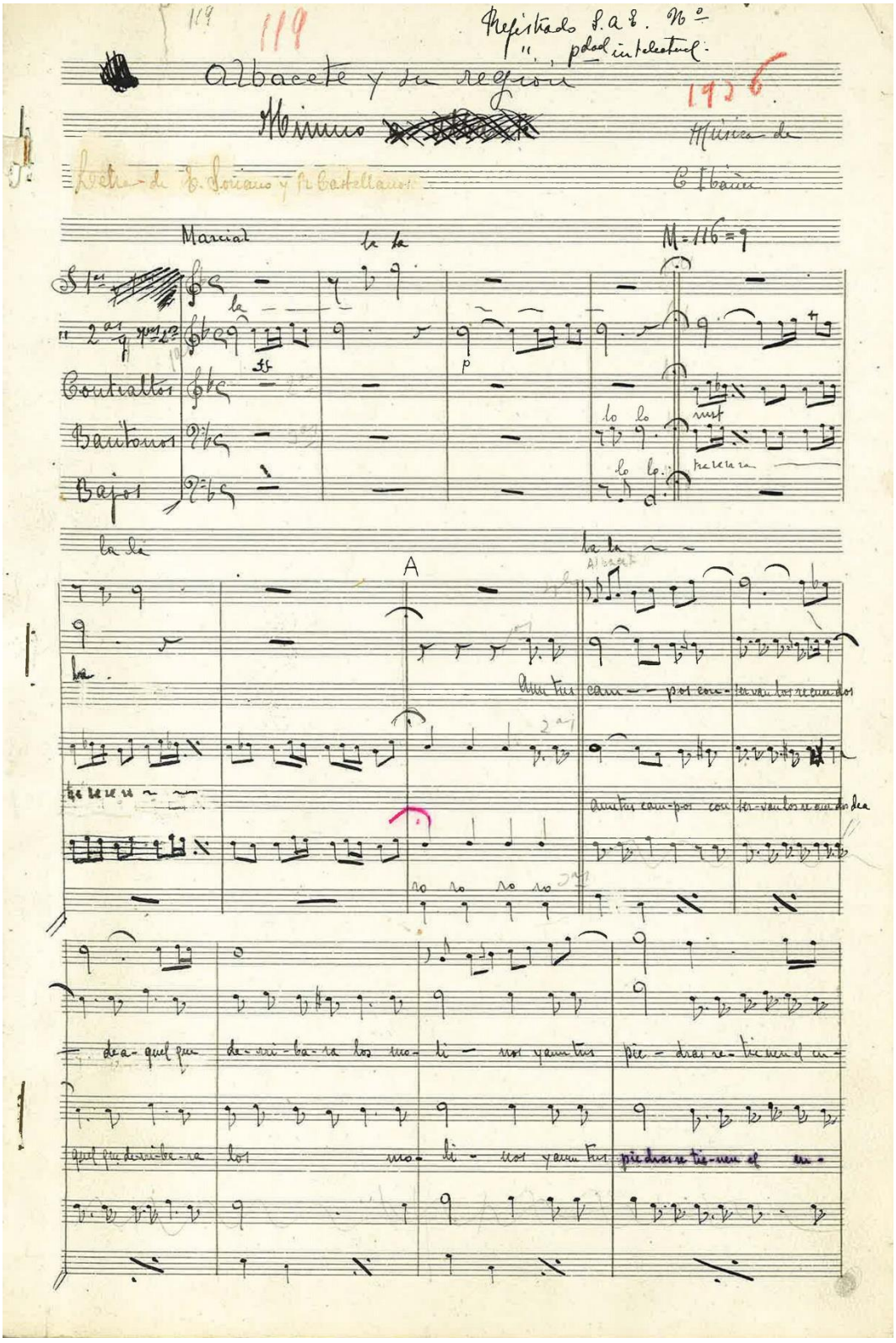
COMPONENTES TÍMBRICOS

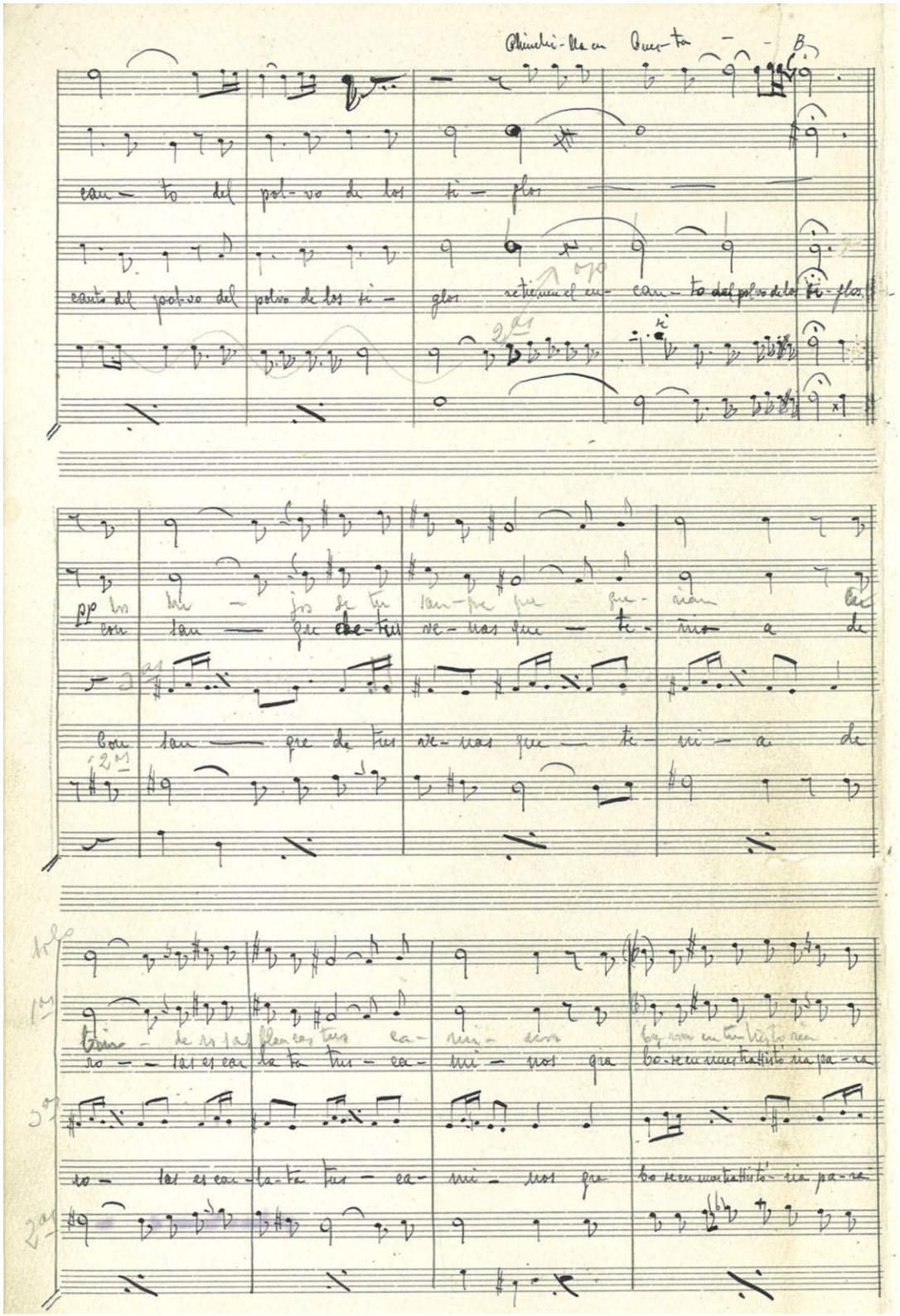
AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Coral.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 7
VOCES TÍMBRICAS: Soprano 1º y 2º; tenor 1º y 2º; contralto, barítono y bajo.

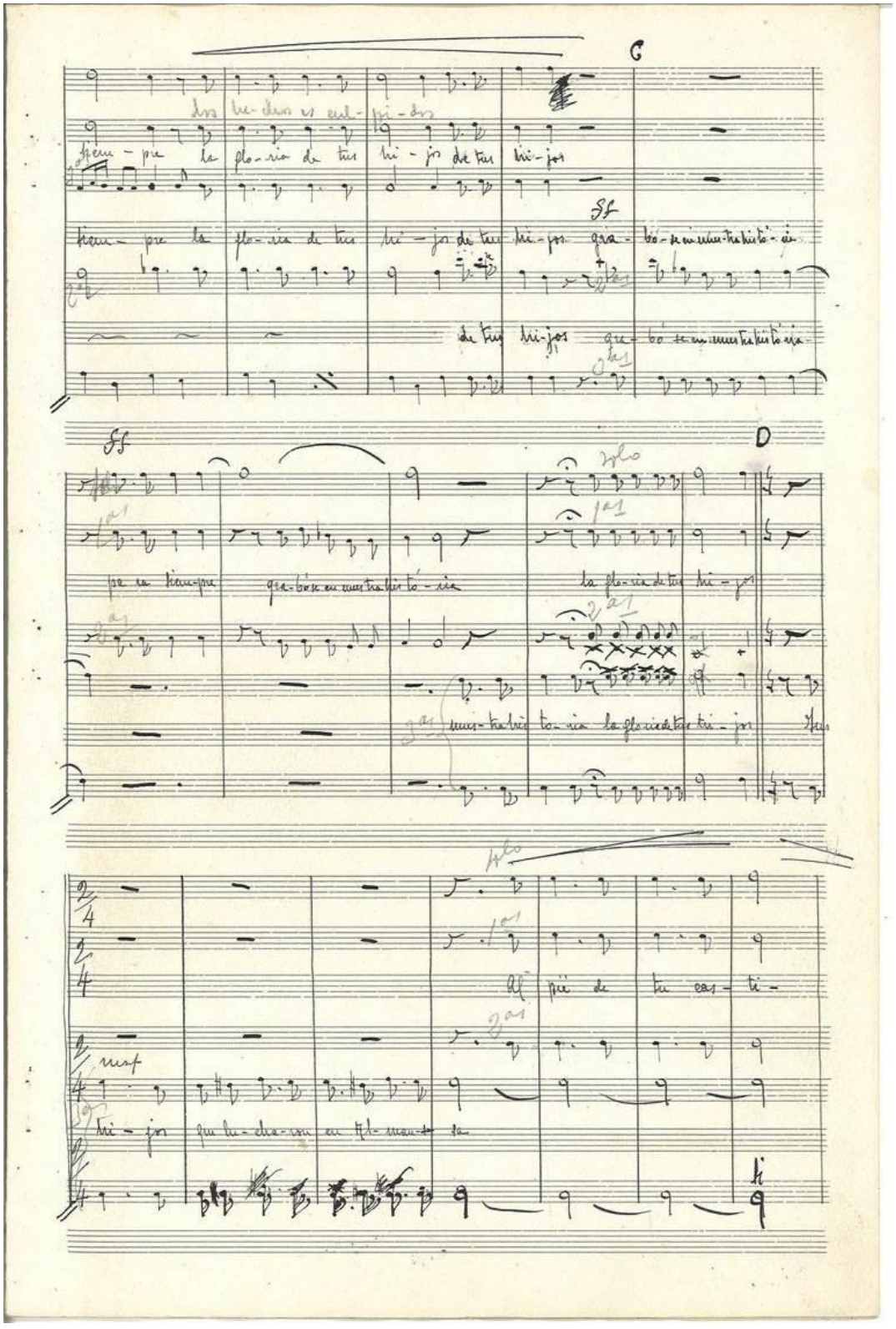
ÍNCIPIT

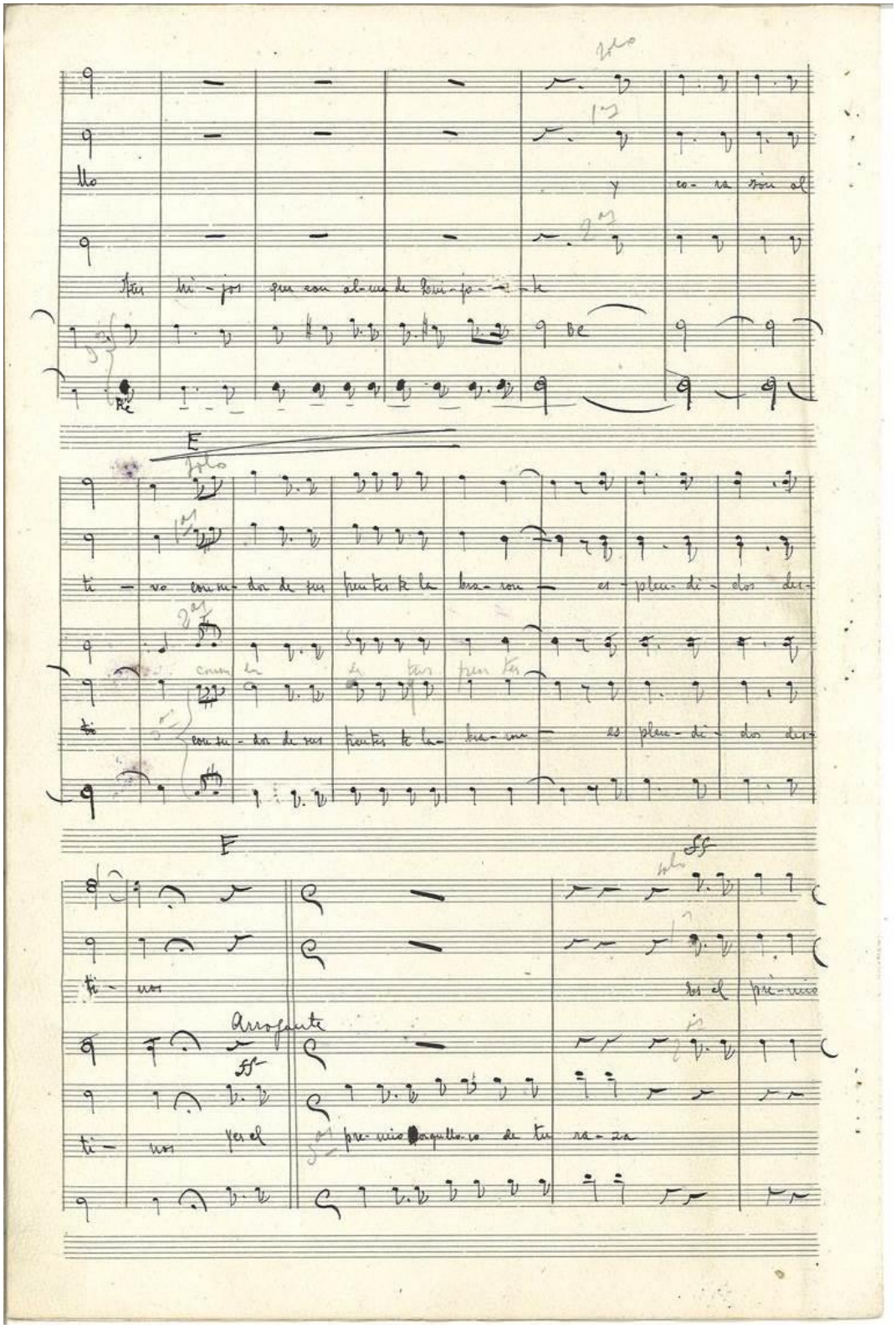
ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Soprano 2º y tenor 2º.
ÍNCIPIT. EPÍGRAFE: La. ÍNCIPIT. TEMPO: Marcial.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 4/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Fa m ÍNCIPIT. TEXTO: La.
ÍNCIPIT MUSICAL:

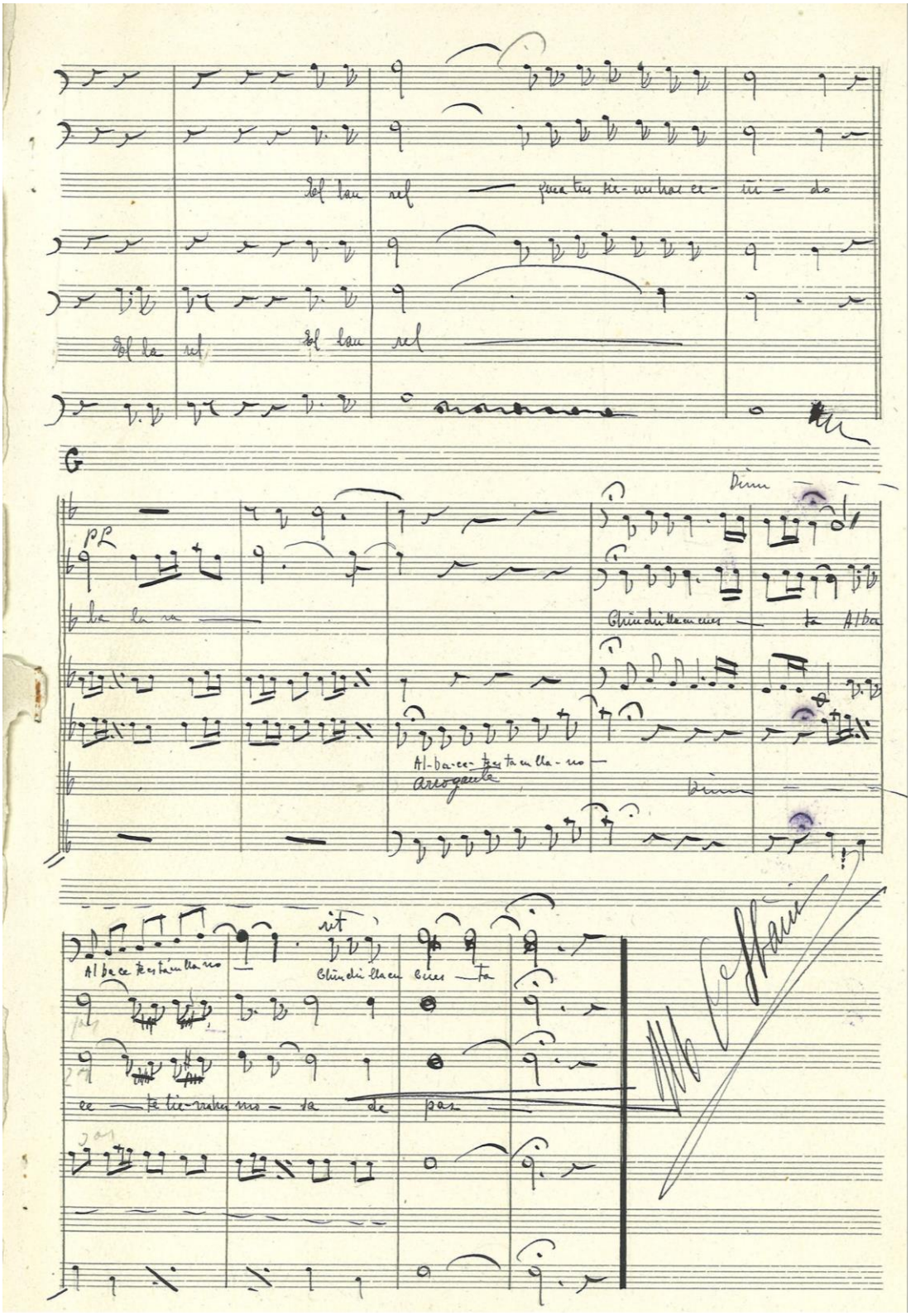



Albacete y su región
Marcial
M. 116 = 9
A


Chiuchi-lla en Cuar-ta — — B
can — to del pol-vo de los ti — gres
can — to del pol-vo del pol-vo de los ti — gres
re-tiemu el can — to del pol-vo de los ti-gres
pp los
con
tan — que de-tie
ne-nos que — te-
ner a de
con tan — que de tie ne-nos que — te- ner a de
Tiem — te se ra-
so — tas es can-
flen-cas tus ca-
de-ta tus — ca-
ner — dem
mi — nos que
ba-ten en tan-ti-tos rin pa-ra
so — tas es can-ta-ta tus — ca-
mi — nos que
ba-ten tan-ti-tos rin pa-ra


C
D
ff
mf
Hosanna in excelsis
semper la gloria de tuis filiis de tuis filiis
semper la gloria de tuis filiis de tuis filiis gra-bo-je en mun-ta-bi-le-a
de tuis filiis gra-bo-je en mun-ta-bi-le-a
pre se-cu-la gra-bo-je en mun-ta-bi-le-a
la gloria de tuis fi-jis
mun-ta-bi-le-a la gloria de tuis fi-jis
più de tu cas-ti-
tuis fi-jis qui hu-dra-sun en hi-mun-ta-bi-le-a


E
F
Arrogante


G
PR
Dim
Glindi lla cu cues — ta Alba
Al-ba-ce-ta ta cu lla-cu —
arrogante
Dim
rit
Al ba ce ta cu lla cu
Glindi lla cu cues — ta
ce — ta tie-ne cu — ra de pas

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *BABILÓNICA*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 1926

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

SERIE

Nº. OPUS: 34
SERIE A LA QUE PERTENECE: *Danzarina goyesca.*
NÚMERO DENTRO DE LA SERIE: 2

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Instrumental.
GÉNERO: Danza (Egipcia).

DESCRIPCIÓN FÍSICA

TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 4 MEDIDAS: 30 x 21.5
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.
FILIGRANA O DIBUJOS: Sello de la nevería café-Bar "Excelsior". Mula.

COMPONENTES TÍMBRICOS

AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Música de cámara.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 1
VOCES TÍMBRICAS: Piano
OBSERVACIONES: Existió una versión llamada *Cuarteto de Cuerda en Mi b Mayor.*

ASPECTOS INTERPRETATIVOS

NOMBRE DEL INTÉRPRETE: Berta Adriani, "La Goyesca".

ÍNCIPIT

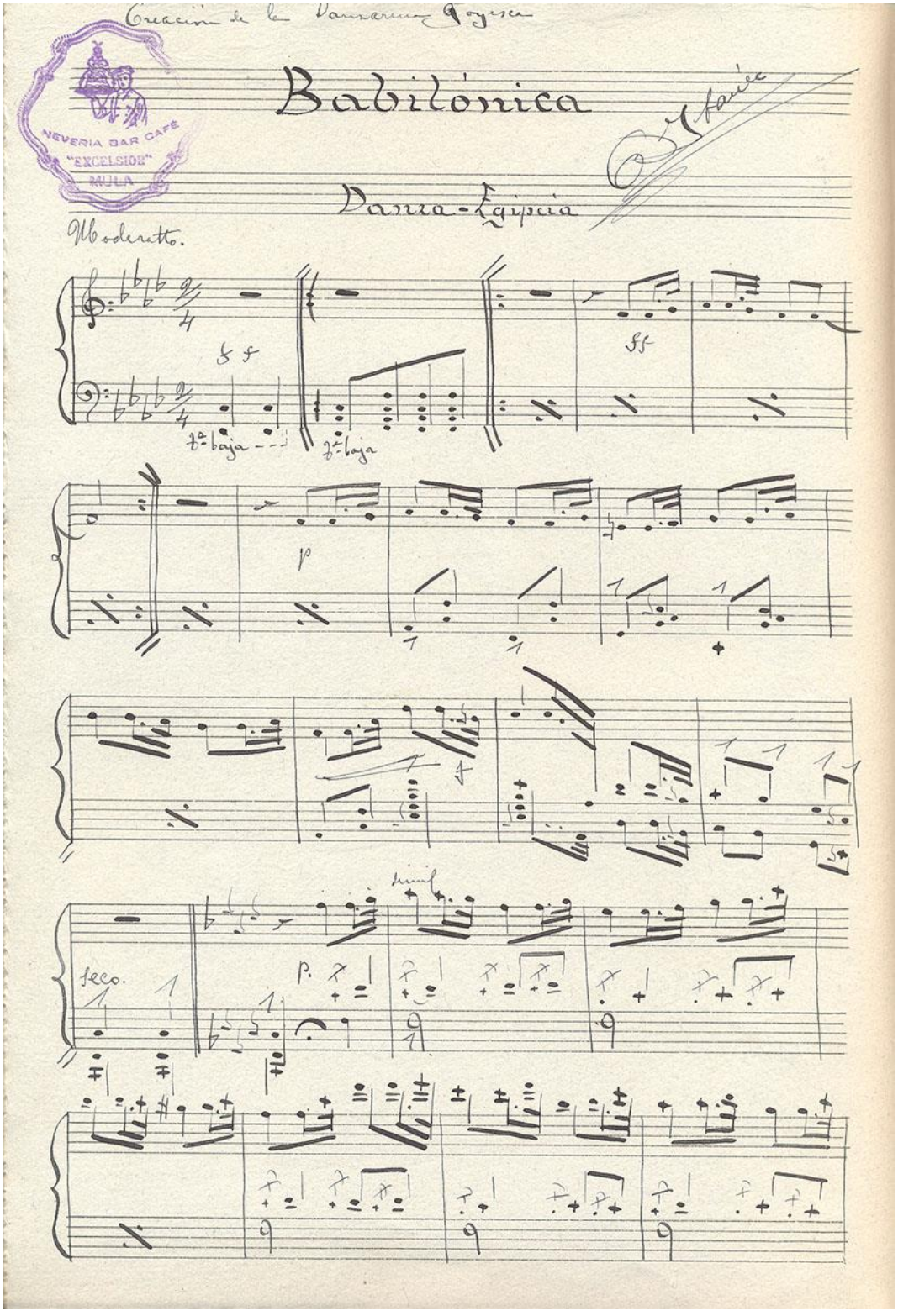
ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Piano.
ÍNCIPIT. TEMPO: Moderato.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 2/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Fa m
ÍNCIPIT MUSICAL:

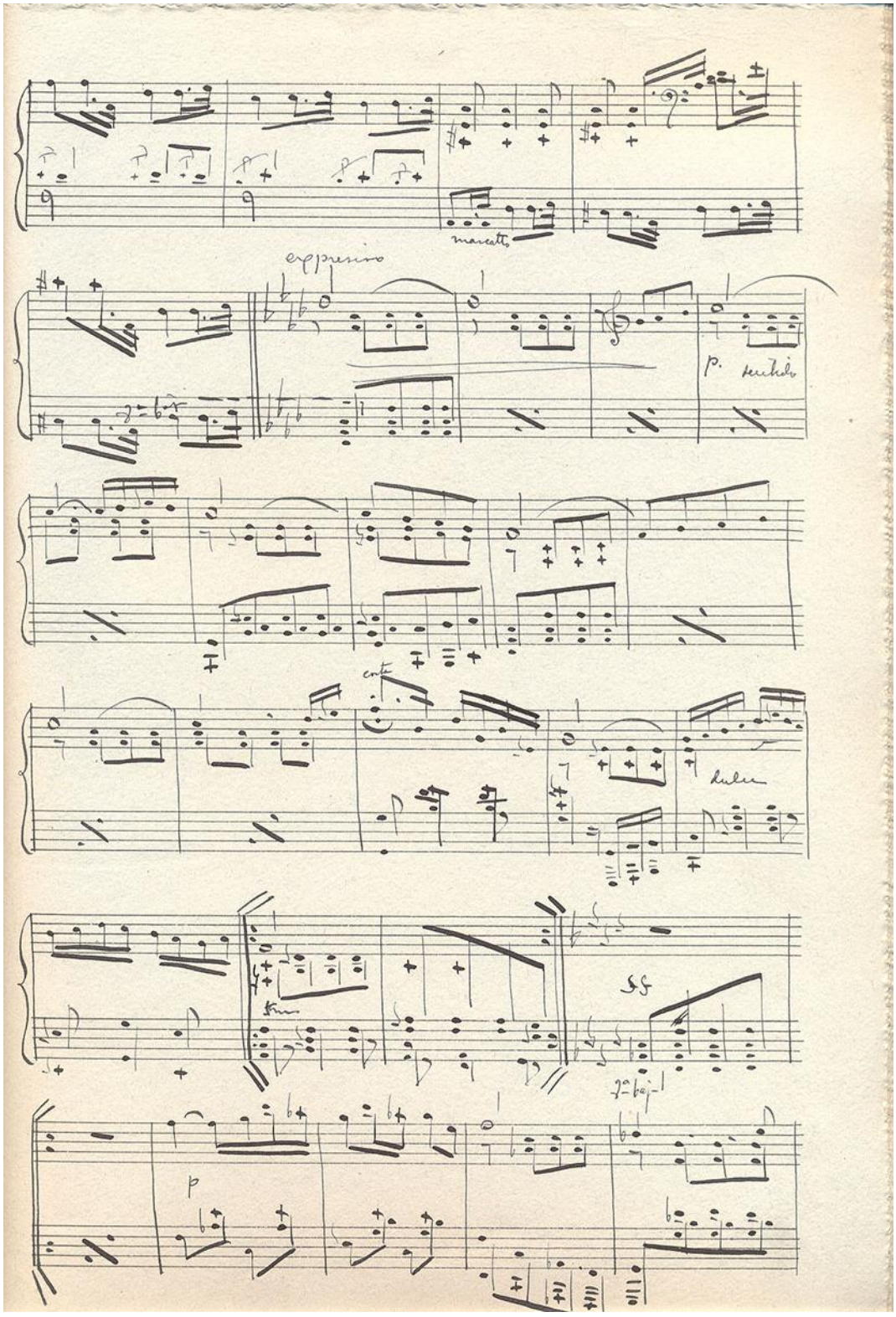
105

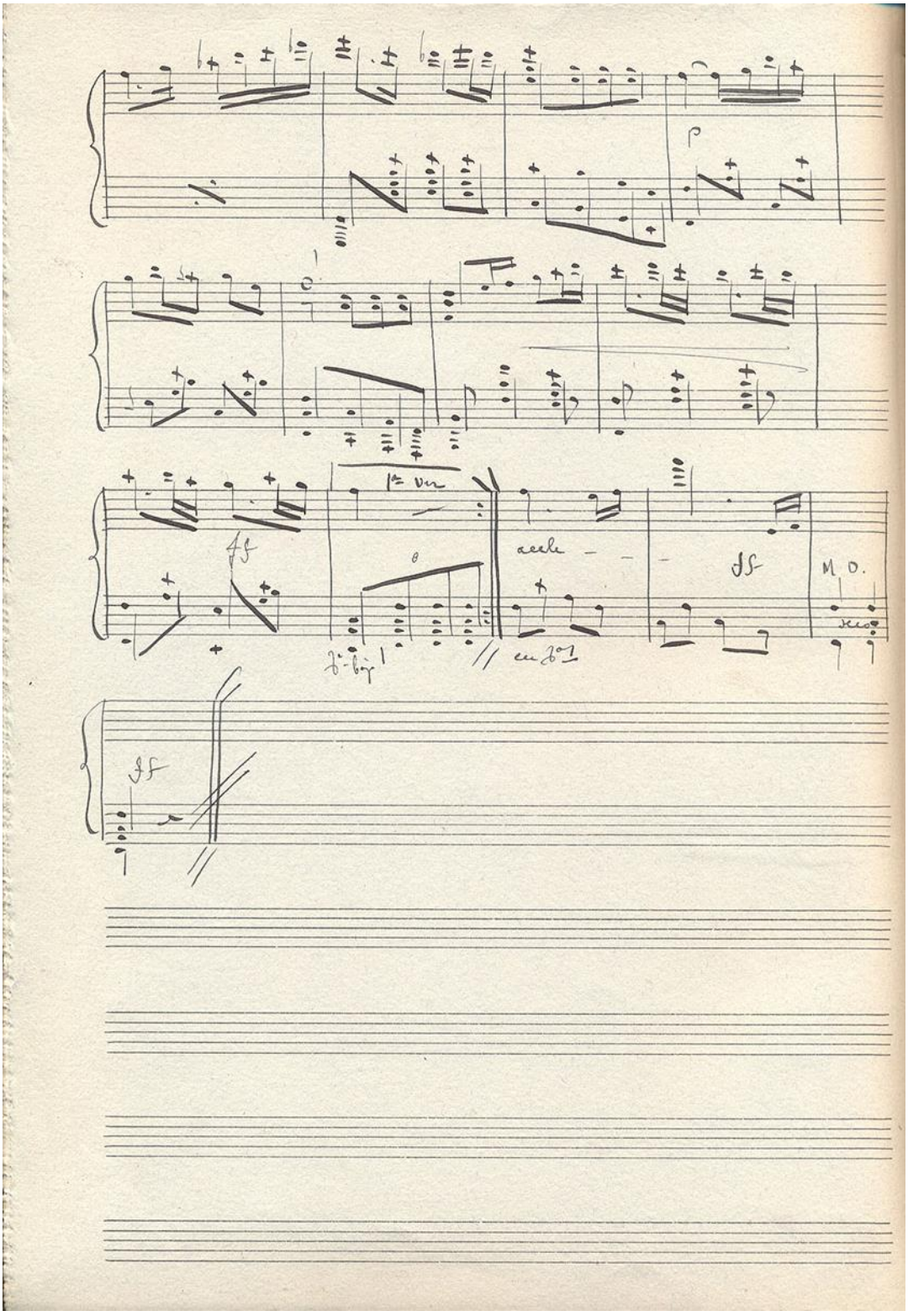
34

Babilónica

Danza-Egipcia


Creación de la Bailarina Egipcia
NEVERIA BAR CAFÉ
"EXCELSIOR"
MIJAS
Babilónica
Danza-Egipcia
Moderatto.
1ª baja
2ª baja
seco.


espressivo
p.
dolce
p


1e Vln
ff
M.O.
ff

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *CANCIÓN DE CUNA*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 1953

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.

DATOS DEL REGISTRO

Nº. REGISTRO: 4292838 FECHA: 28-XII-1953

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

SERIE

Nº. OPUS: 36

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Vocal.
GÉNERO: Popular (Murcia).

DESCRIPCIÓN FÍSICA

TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 3 MEDIDAS: 30 x 21.5
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.
DEDICATORIA: "A Conchita Fernández Cordero".

COMPONENTES TÍMBRICOS

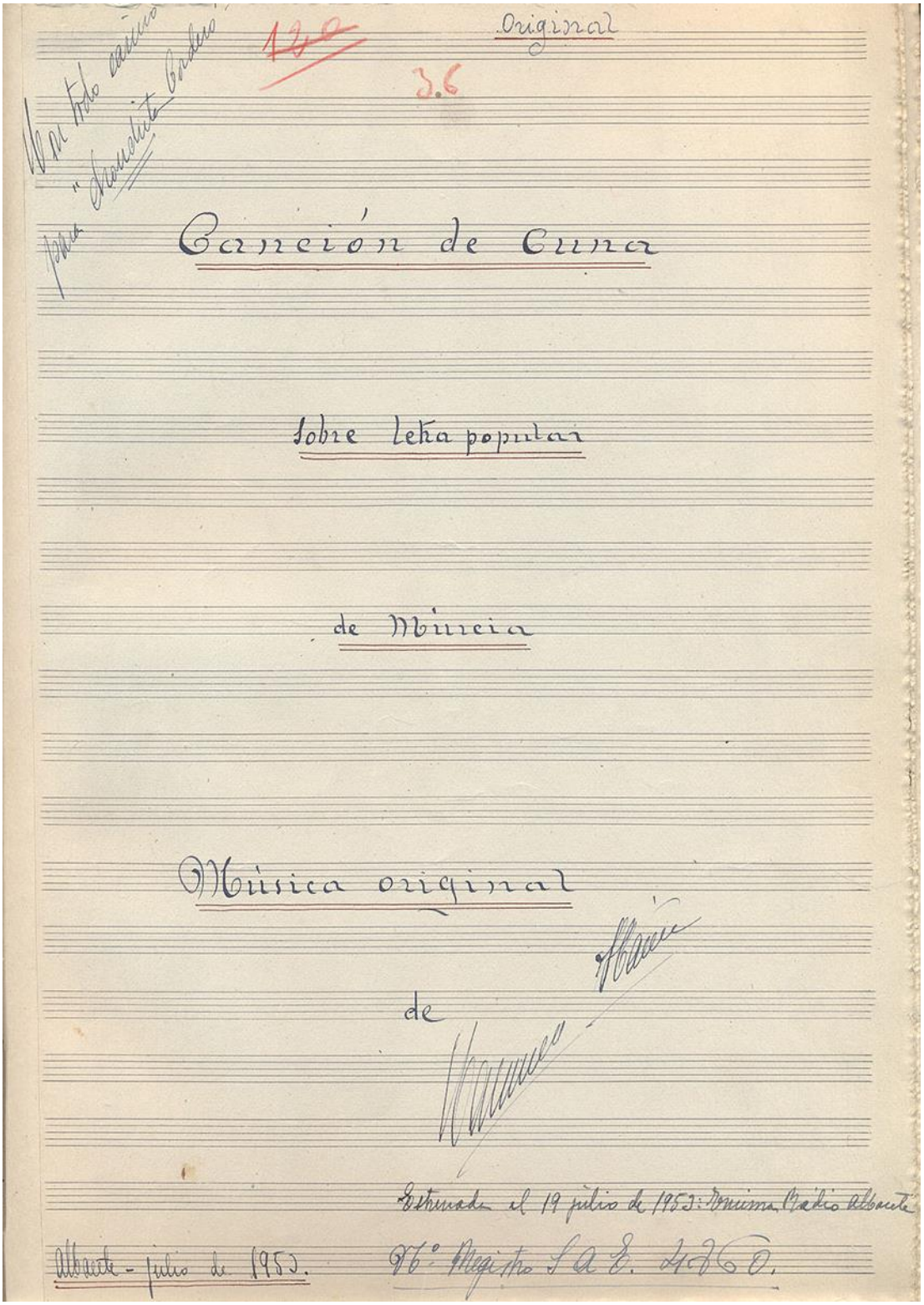
AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Música de cámara.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 2
VOCES TÍMBRICAS: Piano y voz.

ASPECTOS INTERPRETATIVOS

NOMBRE DEL INTÉRPRETE**:** Carmen Ibáñez Ibáñez.
ESTRENO: LUGAR Y FECHA: Albacete. 19-VII-1953

ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Piano.
ÍNCIPIT. EPÍGRAFE: Moderato y con ternura. ÍNCIPIT. TEMPO: Moderato.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 3/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Fa m
ÍNCIPIT MUSICAL:


Original

Canción de Cuna

Sobre letra popular

de Murcia

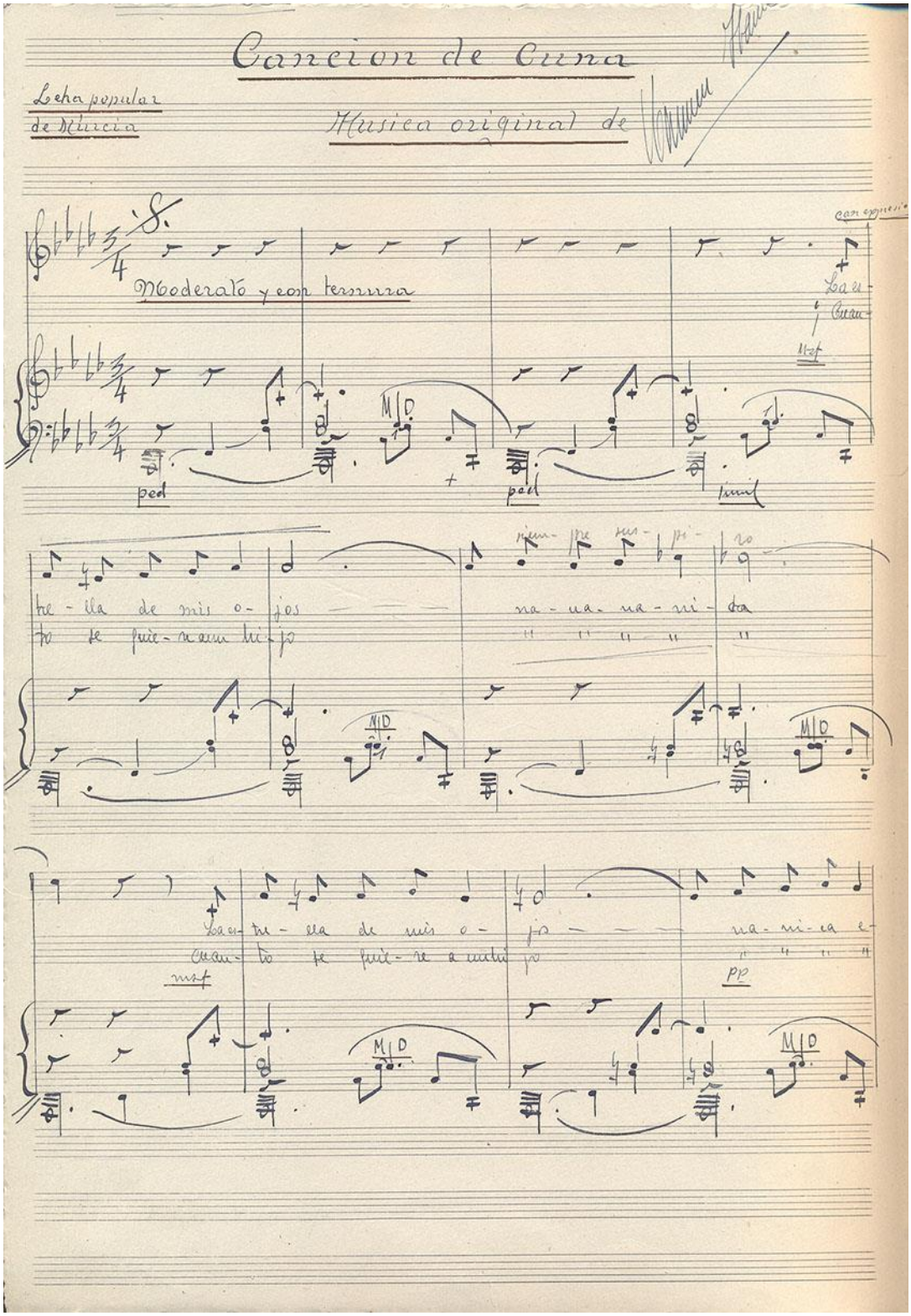
Música original

de

Estrenada el 19 julio de 1953: Emisora Radio Alicante

Alicante - julio de 1953.

96° Registro S.A.E. 4860.


Canción de Cuna
Letra popular de Murcia
Música original de
Moderato y con ternura
ped
M.D.
Ua-
Cuan-
Uuf
con espresión
he - lla de mis o - jos
to te fue - ra aun lu - jo
na - na - na - ni - ña
Ua es - tre - lla de mis o - jos
Cuan - to te fue - re a cuitar jo
mst
pp
na - ni - ca e -

a
o -
a la ro - rro
Poco piu
Qui los an-ge-les
tie- nen
Fau dul - ce el
pp
poco rit
a tempo.
Menos
calmado
a la ro. rro - rro - rro -
ppp

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *CANCIÓN DEL PESCADOR*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
COMPOSITOR NO NORMALIZADO/ PSEUDÓNIMOS: C. Skrienty.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
COLABORACIÓN LITERARIA: Francisco Belmonte.
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 4-V-1925

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.

DATOS DEL REGISTRO

Nº. REGISTRO: 122070 FECHA: 20-V-1925

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

SERIE

Nº. OPUS: 2

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: VOCAL
GÉNERO: Romanza.

DESCRIPCIÓN FÍSICA

TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 6 MEDIDAS: 30 21.5
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.

COMPONENTES TÍMBRICOS

AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Música de cámara.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 2
VOCES TÍMBRICAS: Piano y voz.

ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Piano.
ÍNCIPIT. TEMPO: Allegro.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 6/8
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Mi b M ÍNCIPIT. TEXTO: Pescador.
ÍNCIPIT MUSICAL:

"Canción del Pescador"

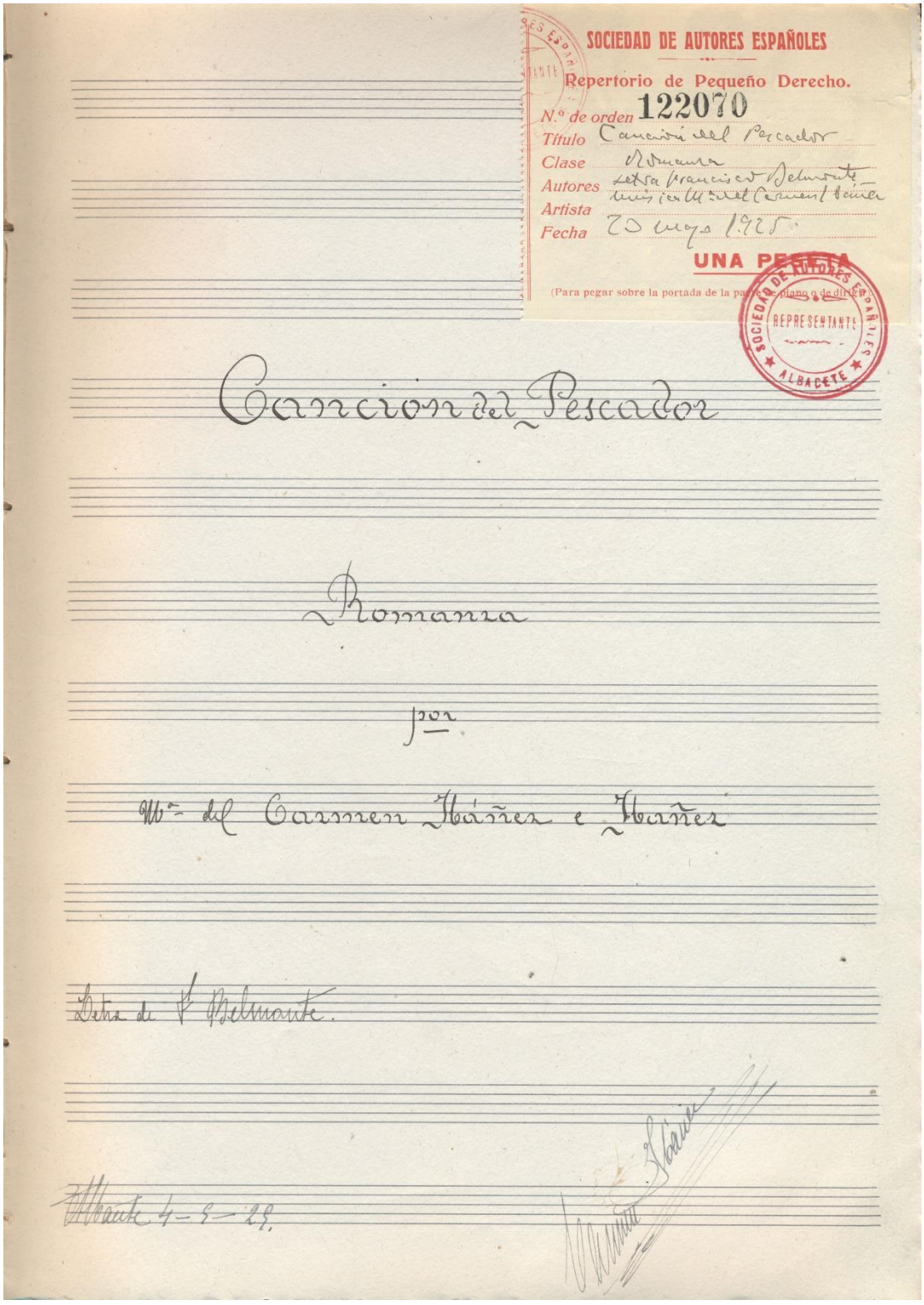
Romanza

para canto y piano por

Letra de F. Delmonte

Mª del Carmen Ibáñez Ibáñez

Albacete 4-8-29.


SOCIEDAD DE AUTORES ESPAÑOLES

Repertorio de Pequeño Derecho.

N.º de orden 122070

Título Canción del Pescador

Clase Romanza

Autores Letra Francisco Delmonte

Música Mª del Carmen Ibáñez

Artista

Fecha 20 mayo 1925.

UNA PESETA

(Para pegar sobre la portada de la pa... de plano o dirige...

SOCIEDAD DE AUTORES ESPAÑOLES

REPRESENTANTE

ALBACETE

Canción del Pescador

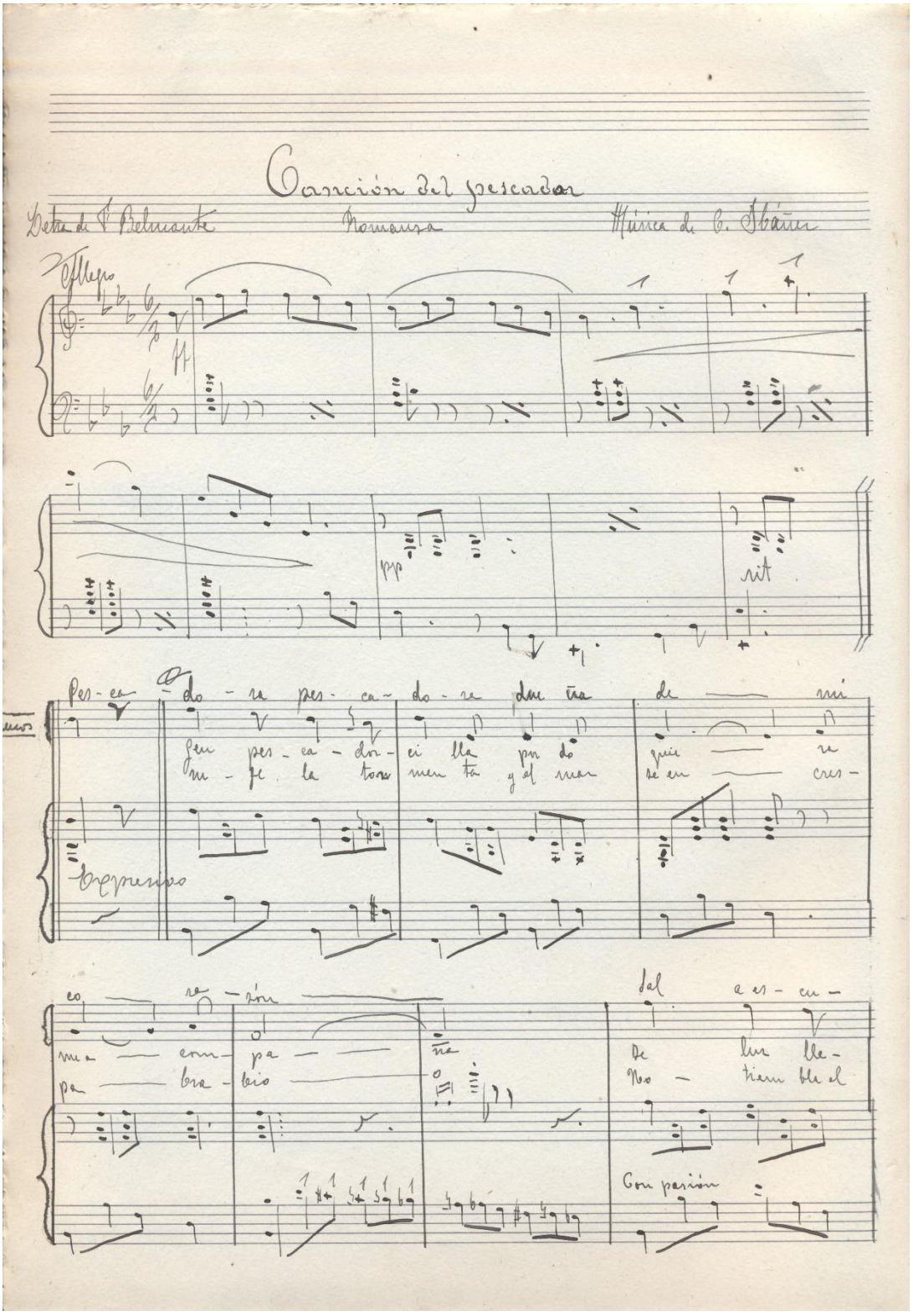
Romanza

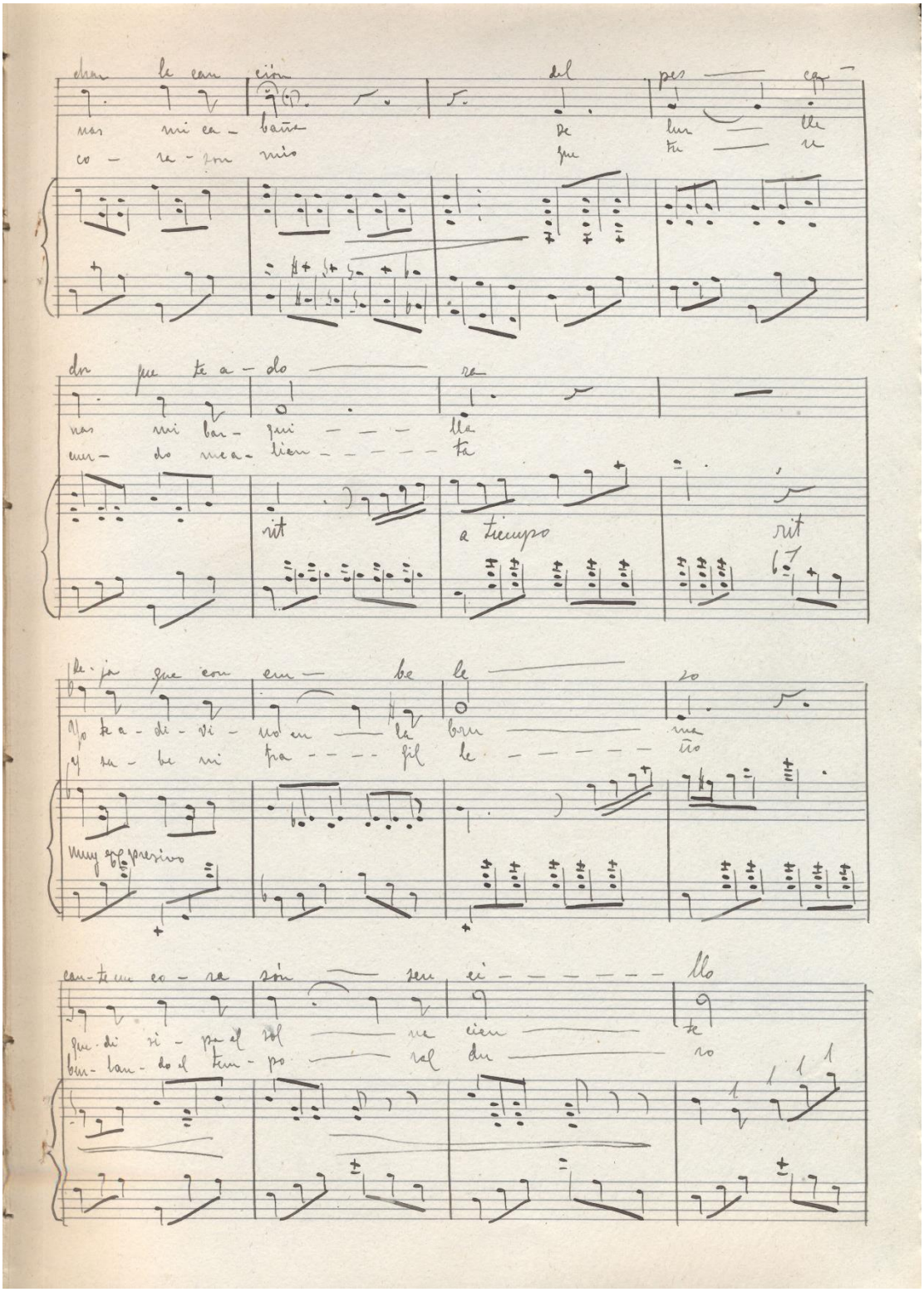
por

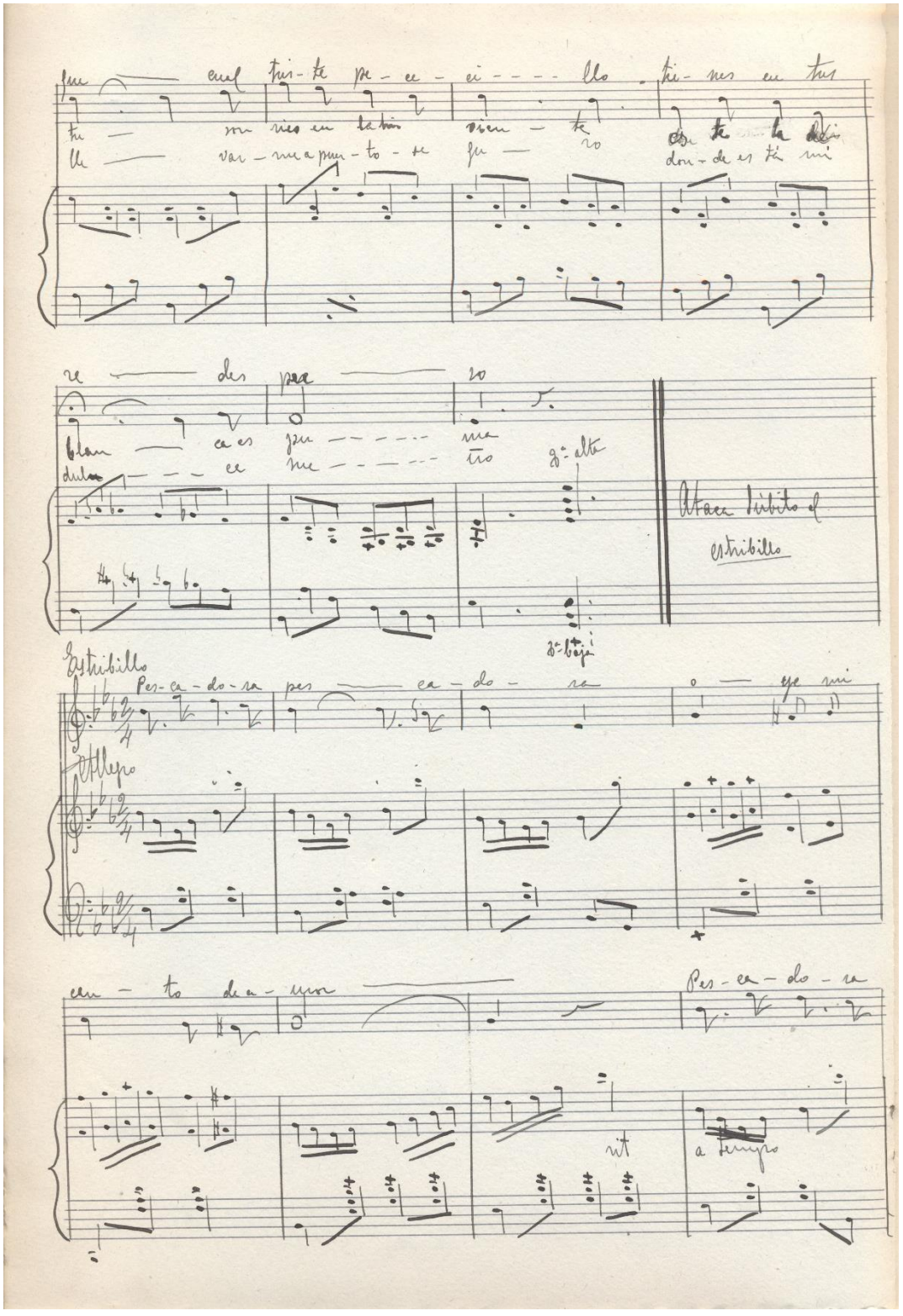
Mª del Carmen Ibáñez e Ibáñez

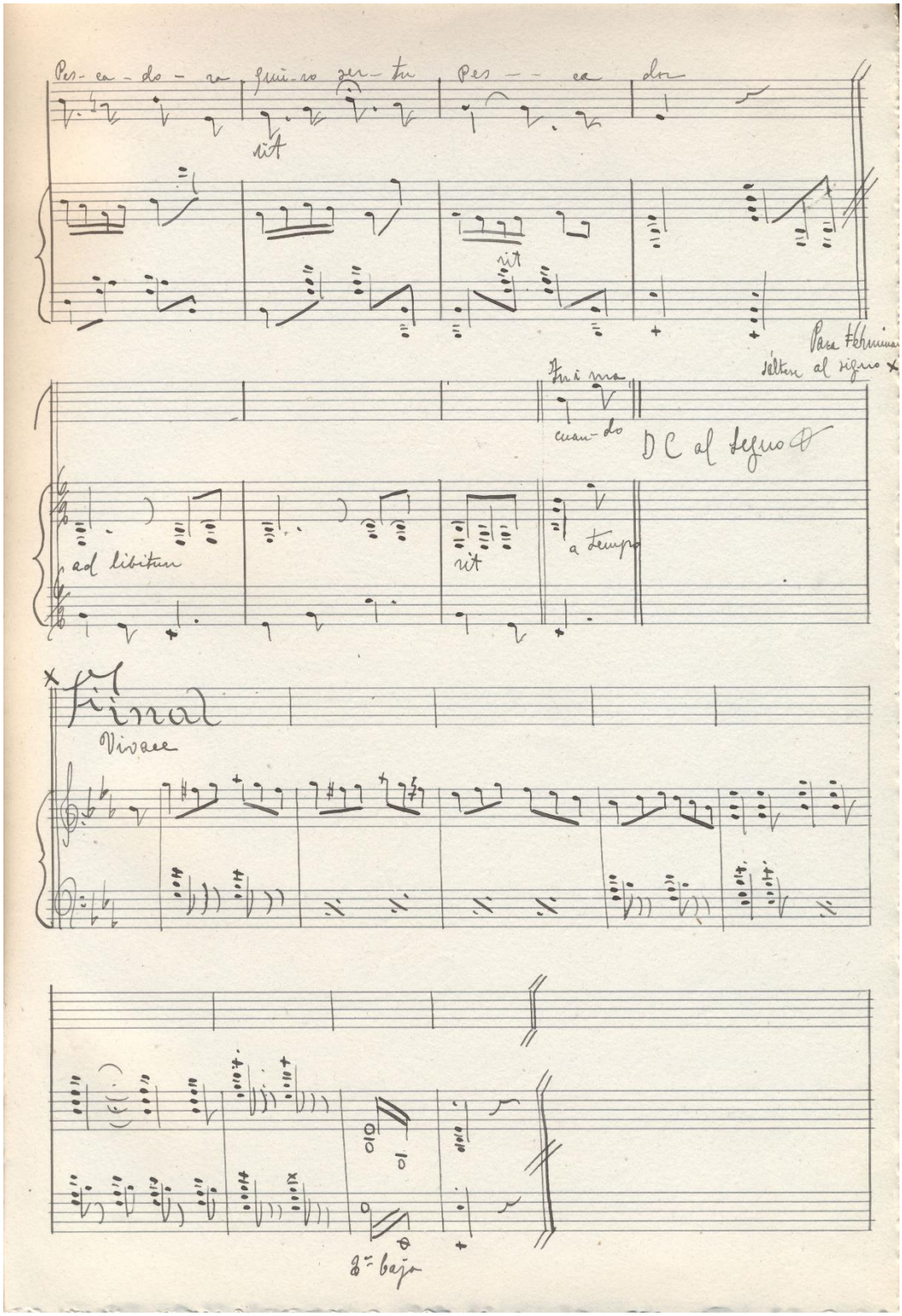
Letra de F. Delmonte.

Albacete 4-5-25.


Canción del pescador
Letra de P. Belmonte
Romanza
Música de C. Ibáñez
Allegro
pp
rit
Pes-ca-do-re pes-ca-do-re dme ūa de mi
Expresivo
Con pasión


dran le can ción del pes car
mas mi ca- baña De lun te
co - re - zon mio que Tu re
dor que te a - do re
mas mi bar- qui lla
cun- do mea- lien - - - - - ta
rit a tiempo rit
le - jos que con cen- be le ro
Ay se a- di- vi- no en le bon ne
y su- be mi pa - - - - fil le - - - - - ño
muy expresivo
can- ta con co - ra zón sen ci - - - - - - llo
que di si - pa el vol ve cien te
bon- ban- do el tem - po rel du ro


cual triste pre-ce-ci-llo
tie-nes en tus
ojos
ten-ga
don-de es tá mi
re-des pa-ra
blan-ca es pu-ra
dul-ce
gi-me
gi-me
gi-alto
gi-baja
Haga tubito el
estribillo
Estribillo
Pes-ca-do-ra pes-ca-do-ra
Allegro
cen-tro de a-mor
Pes-ca-do-ra
rit
a tempo


Pes-ca-do-re guis-so ser-te Pes-ca-dor
rit
rit
Para Hermine
volten al signo x
Fine
cuan-do
D C al segno
ad libitum
rit
a tempo
x
Final
Vivace
8va baja

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *CANTAR QUIERO YO*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 10-IX-1947

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

SERIE

Nº. OPUS: 37

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Vocal.
GÉNERO: Popular.

DESCRIPCIÓN FÍSICA

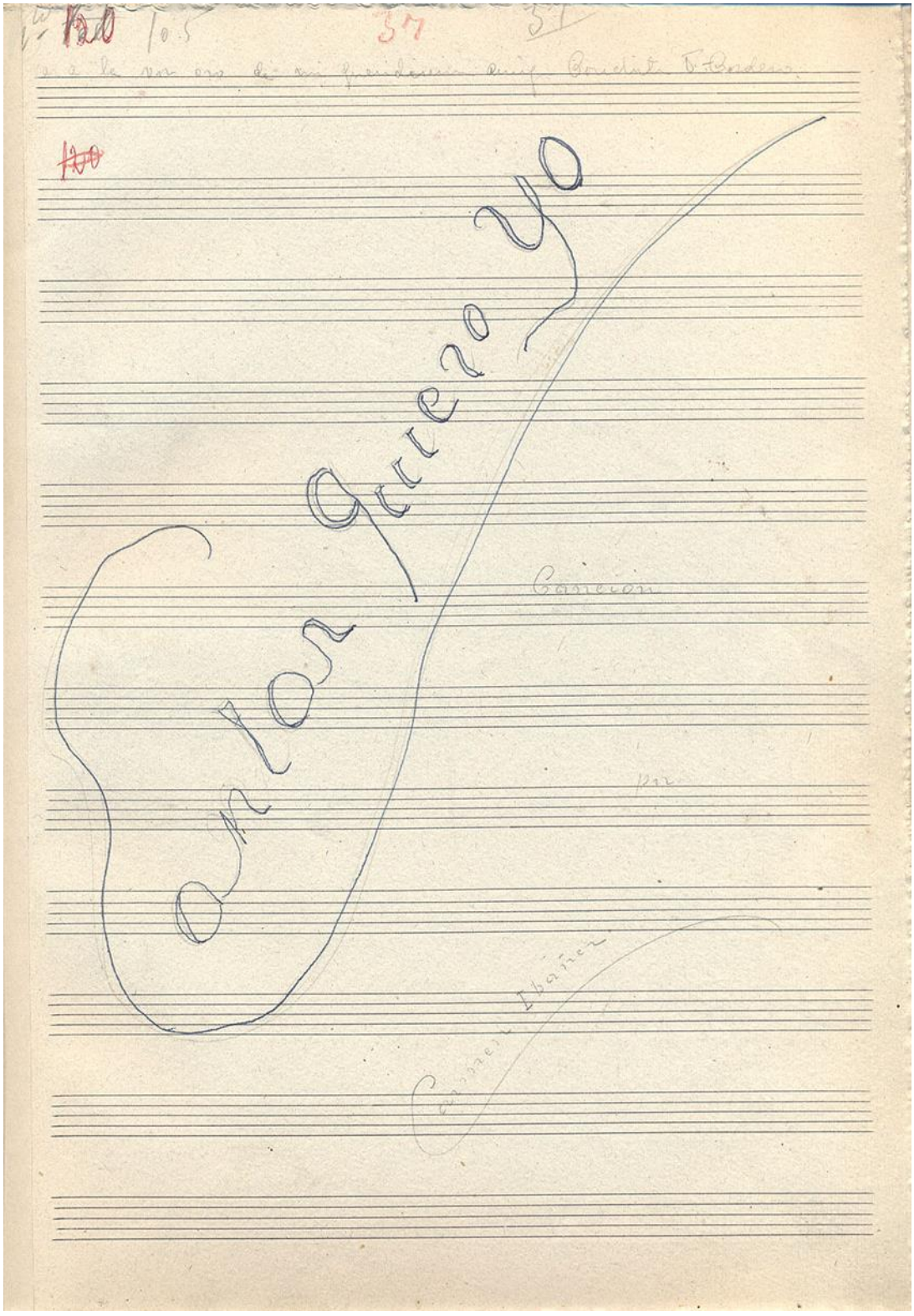
TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 4 MEDIDAS: 30 x 21.5
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.
DEDICATORIA: "A Conchita Fernández Cordero".

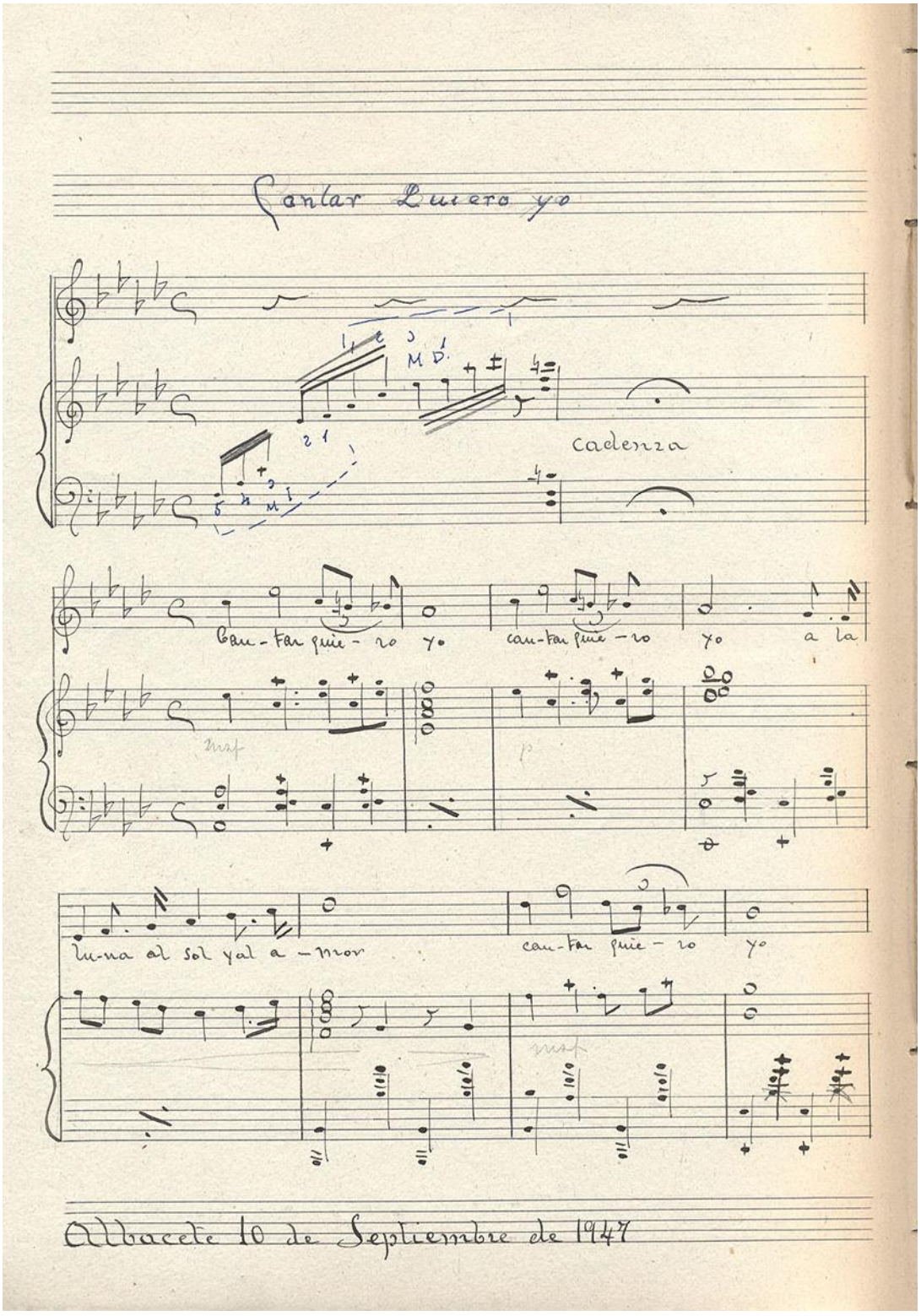
COMPONENTES TÍMBRICOS

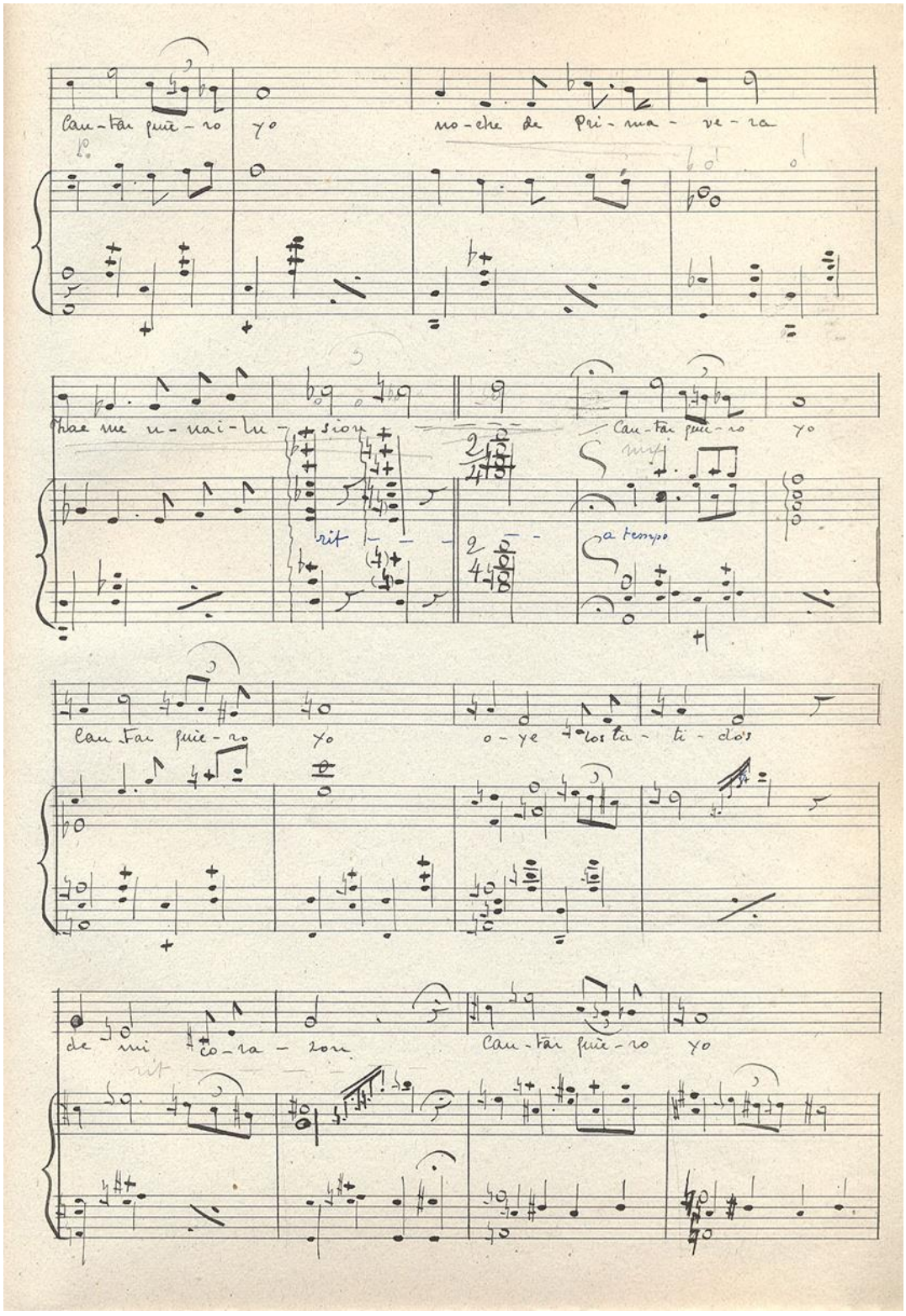
AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Música de cámara.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 2
VOCES TÍMBRICAS: Piano y voz.

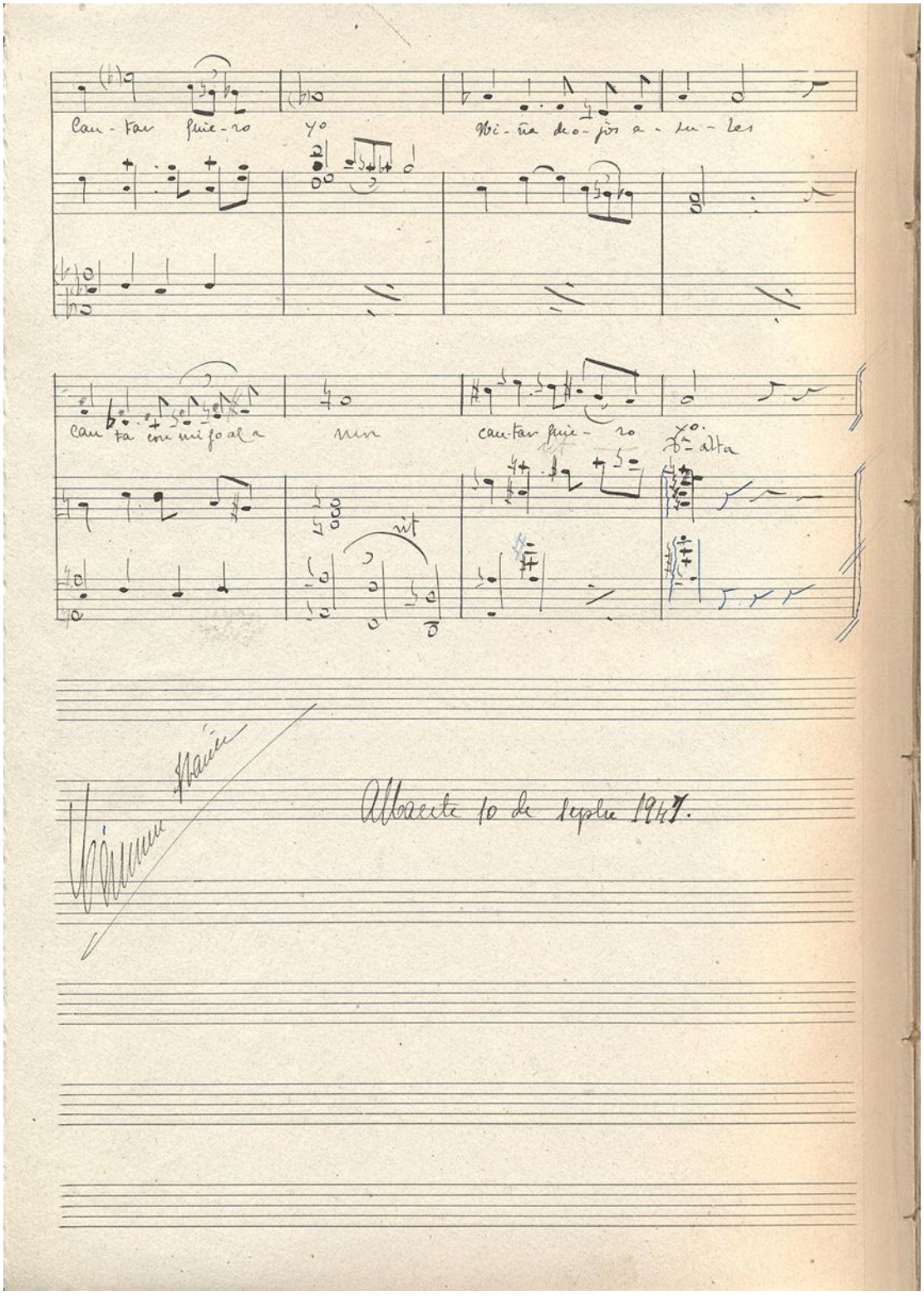
ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Piano.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 4/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: La b M ÍNCIPIT. TEXTO: Cantar quiero yo.
ÍNCIPIT MUSICAL:




Cantar Quiero yo
M D
cadenza
Can-tar quie-ro yo
can-tar quie-ro yo a la
lu-na al sol yal a-mor
can-tar quie-ro yo
Albacete 10 de Septiembre de 1947


Can-tar pue-ro yo no-che de pri-ma-ve-ra
Hae me u-nai-lu-sion
rit
a tempo
Can-tar pue-ro yo
Can-tar pue-ro yo o-ye los ta-ti-dos
de mi co-ra-zon
Can-tar pue-ro yo


Can - tar fue - ro
yo
voi - na de - jos a - mu - les
can - ta con mi fo al a
mun
can - tar fue - ro
yo
alta
mf
Albacete 10 de Septie 1947.

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *CANTO DE LA TRILLA*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 1933

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Vocal.
GÉNERO: Popular (Murcia).

DESCRIPCIÓN FÍSICA

TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 1 MEDIDAS: 30 x 21.5
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.

COMPONENTES TÍMBRICOS

AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Coral.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 6
VOCES TÍMBRICAS: Soprano 1º, tiple, contralto, tenor, barítono y bajo.

ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Tiple, tenor, contralto, barítono y bajo.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 6/8
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Do M INCIPIT TEXTO: Dos soles.
ÍNCIPIT MUSICAL:

Canto de la Niña
(Voz Mexicana)
Adap. C. Chávez
Soprano
Dol-lo-les por los
lau-grandes y fau
ne-gros
de-cen mo-
co-mo mis
D.C.
Piano y voz
Violoncello
Bajo
mi ne-
gro ne-
gra
de mis ojos ne-
gros de
la-ra
Fau grandes y fau
ne-gros
ne-gro
co mo mis ne-
de los mis ne-
gros
1a.
2a.
2
Abril de Febrero de 1933.

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *CUATRO MELODÍAS DEL FOLKLORE MANCHEGO*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
COMPOSITOR NO NORMALIZADO/ PSEUDÓNIMOS: C. Skrienty.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 1953-1956

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

SERIE

Nº. OPUS: 38

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Vocal.
GÉNERO: Popular (Manchega).

DESCRIPCIÓN FÍSICA

TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 8 MEDIDAS: 30 x 21.5
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.

COMPONENTES TÍMBRICOS

AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Coral.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 2
VOCES TÍMBRICAS: Piano y voz.

ASPECTOS INTERPRETATIVOS

NOMBRE DE LOS INTÉRPRETES: Pilar García Franco y Concepción Fernández Cordero.
LUGAR Y FECHA DEL ESTRENO: Albacete. 1962
GRABACIÓN SONORA. LUGAR Y FECHA: 1962

ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Piano.
ÍNCIPIT. EPÍGRAFE: Ad libitum ÍNCIPIT. TEMPO: Tpo. Seguidilla
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 3/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Fa m
ÍNCIPIT MUSICAL:

120 38

Cuatro Melodias

del

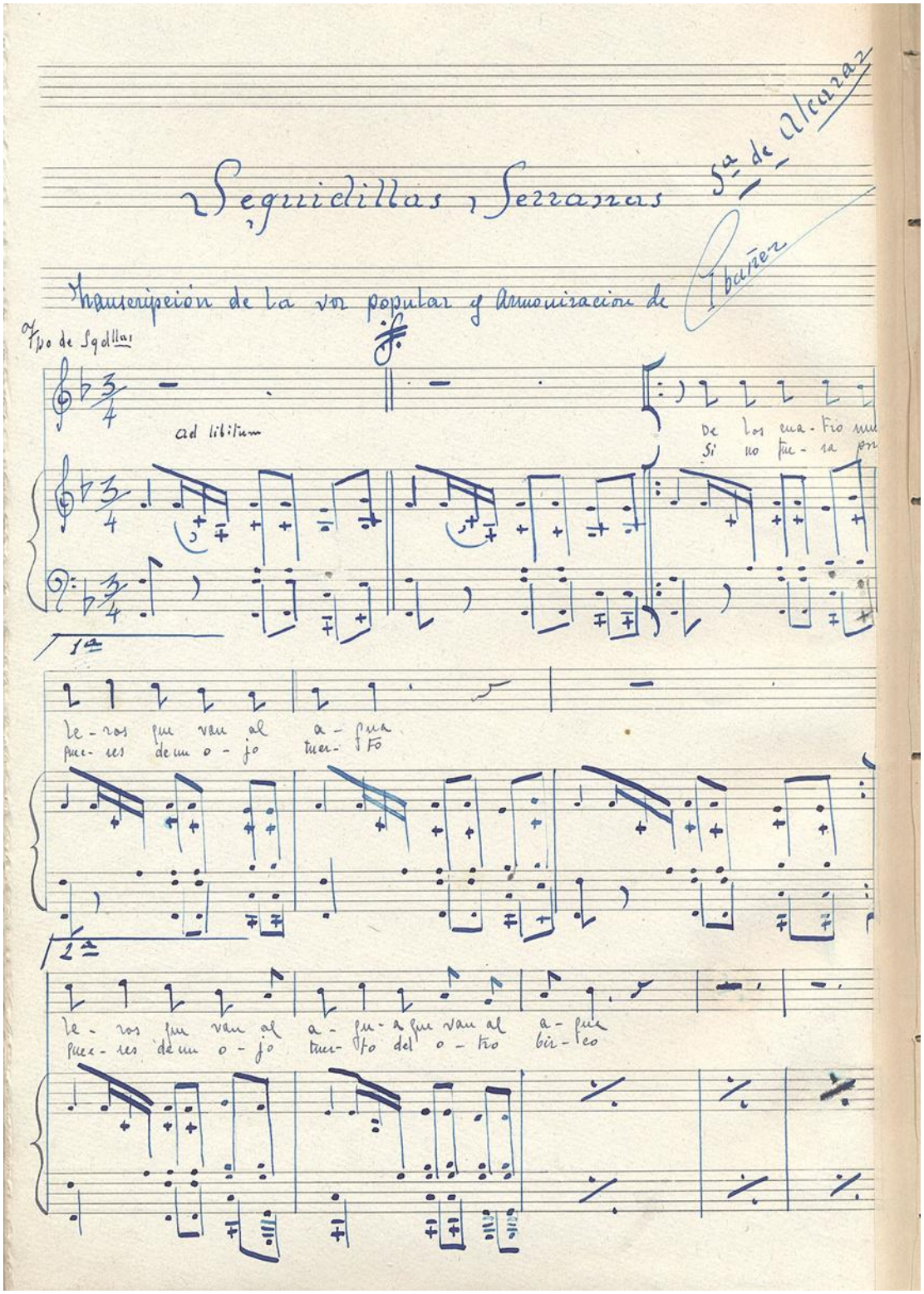
Folklore - Manchego

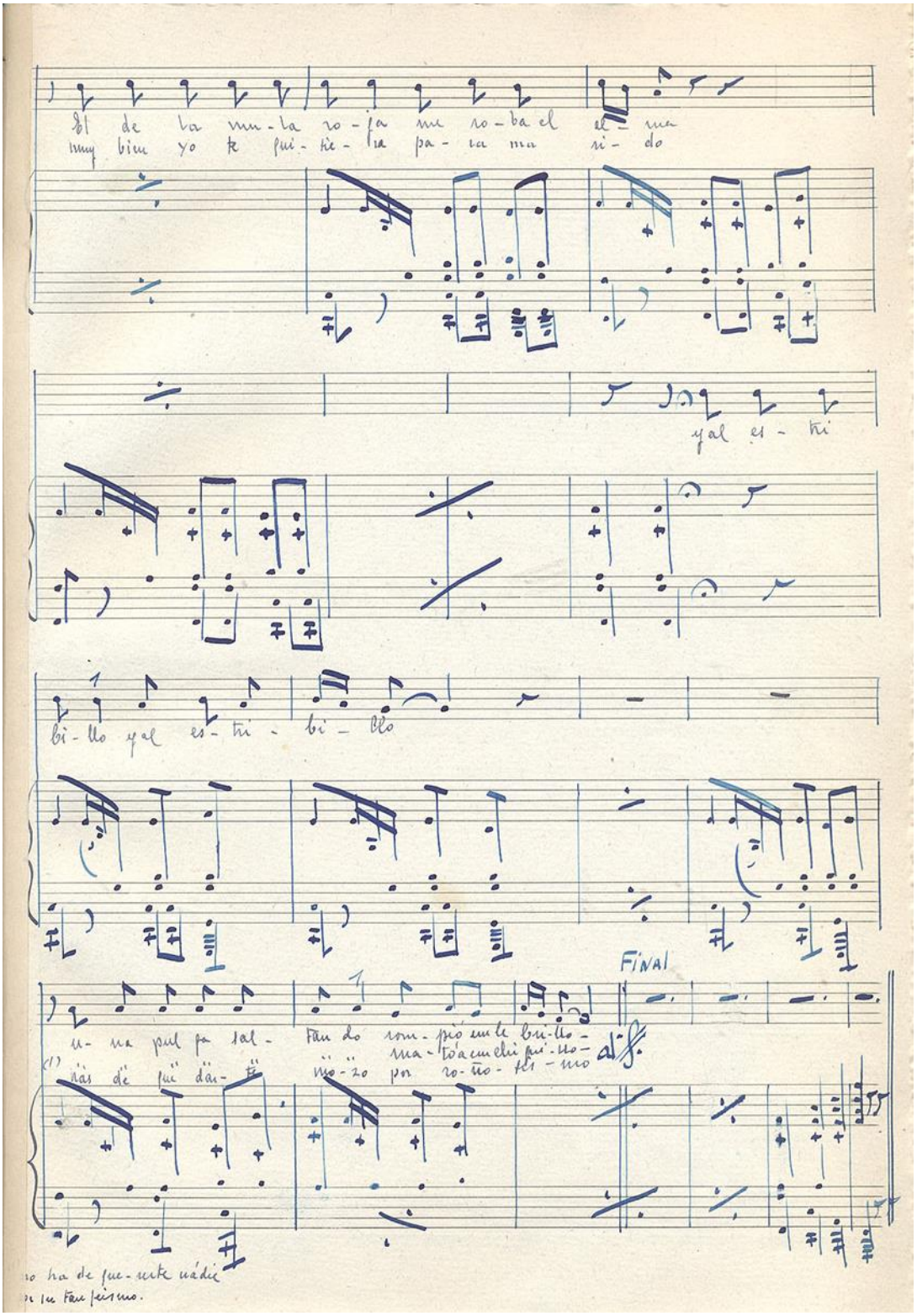
Transcripción y armonización

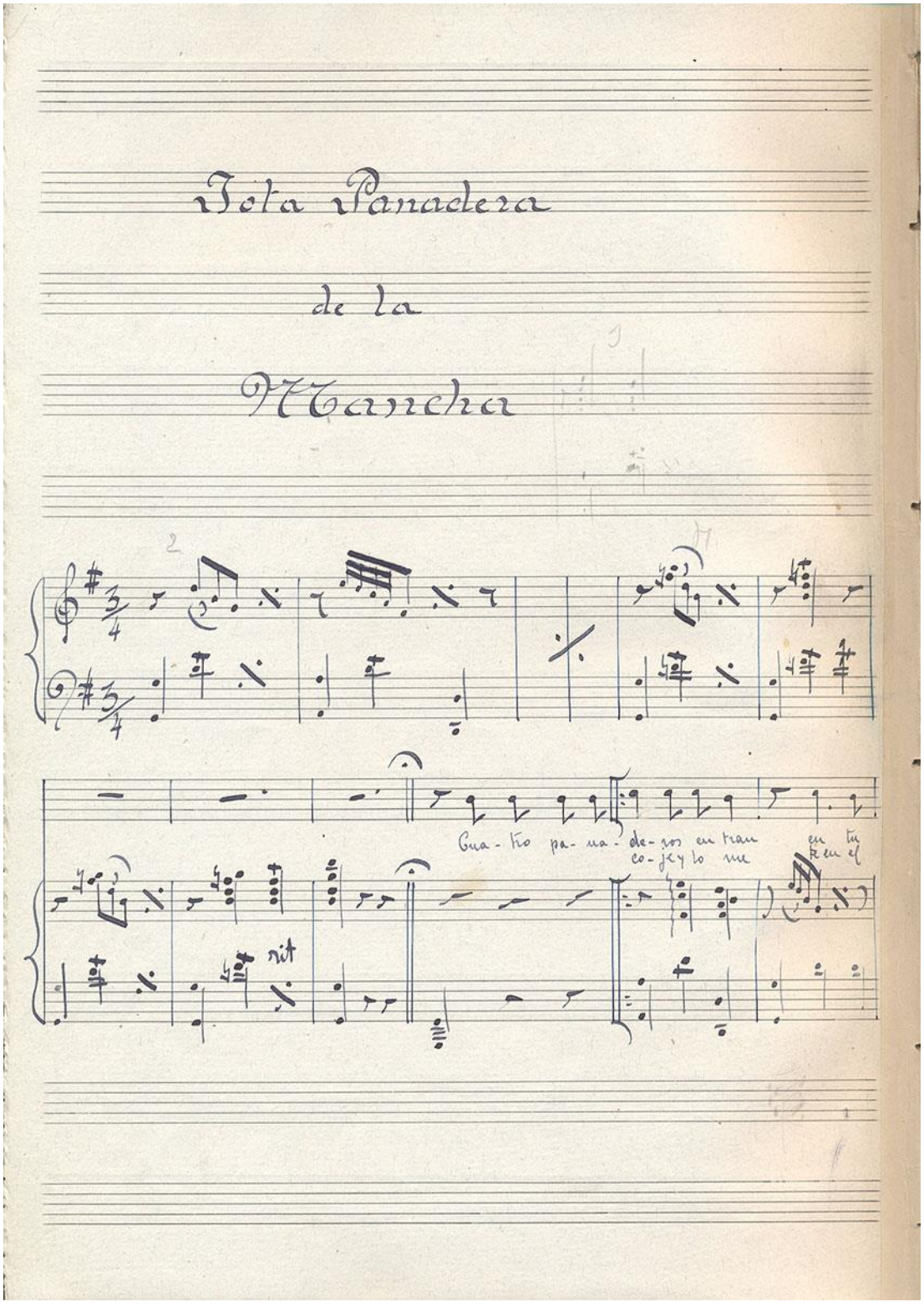
para Canto y piano

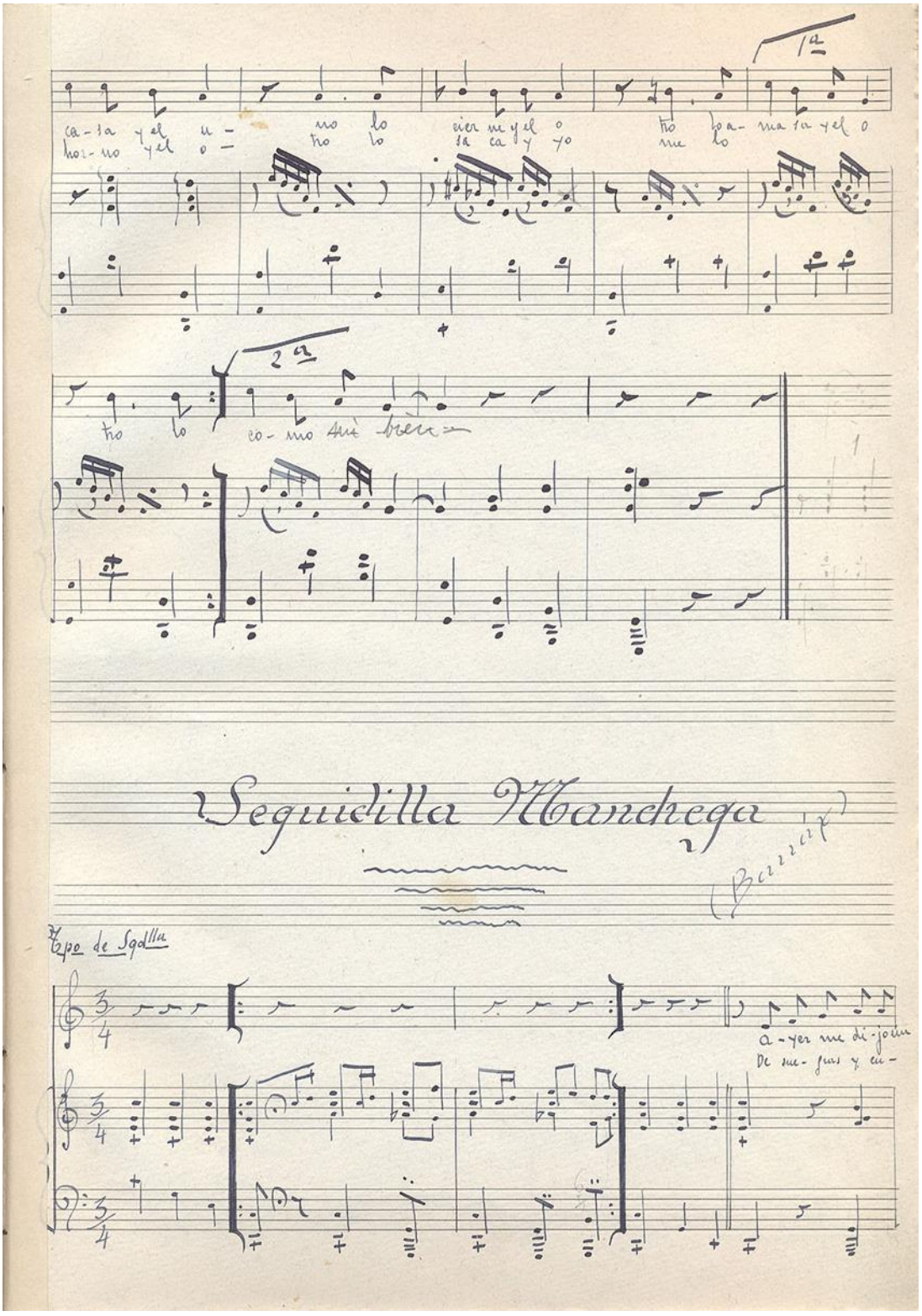
por

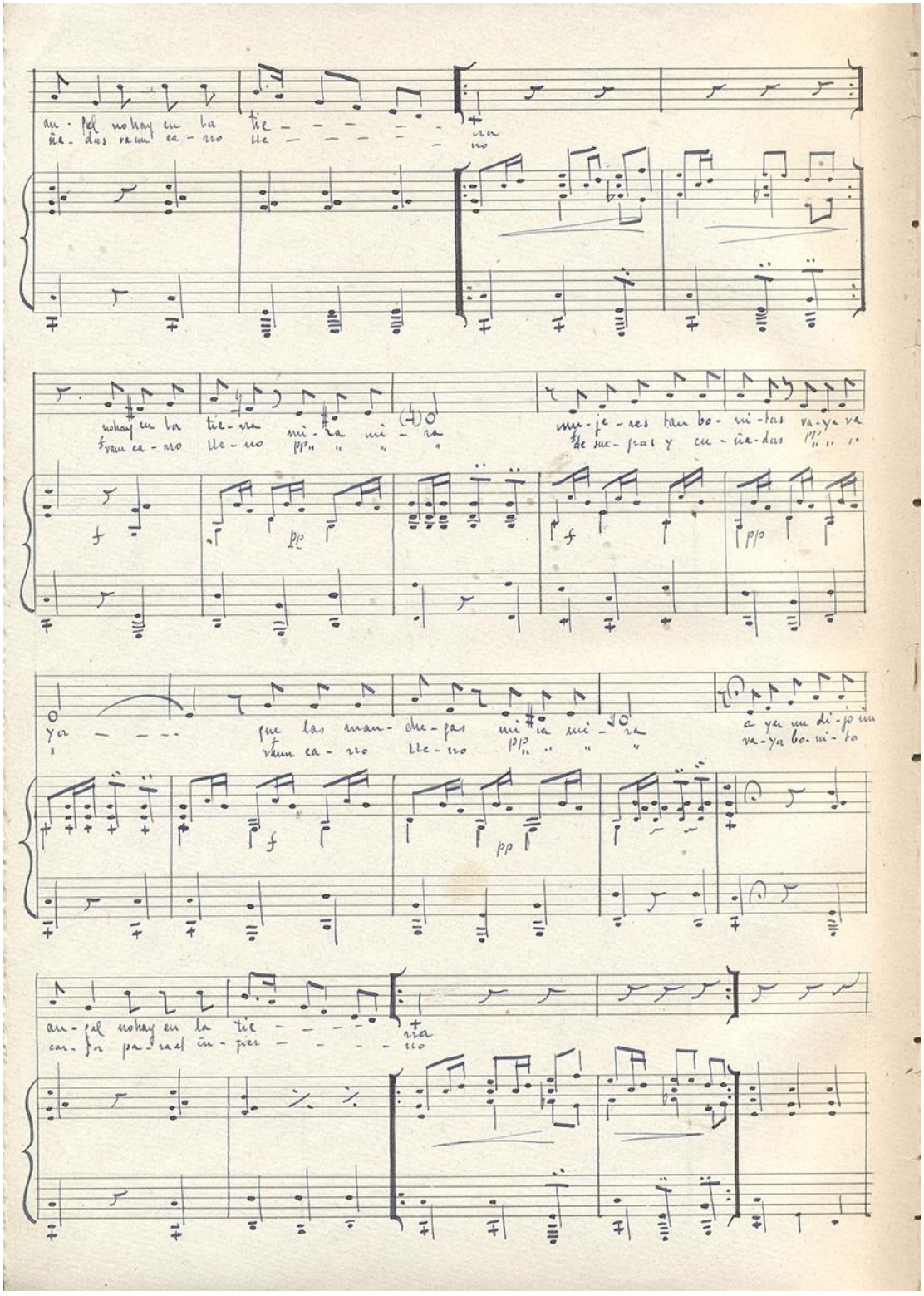
Ibáñez

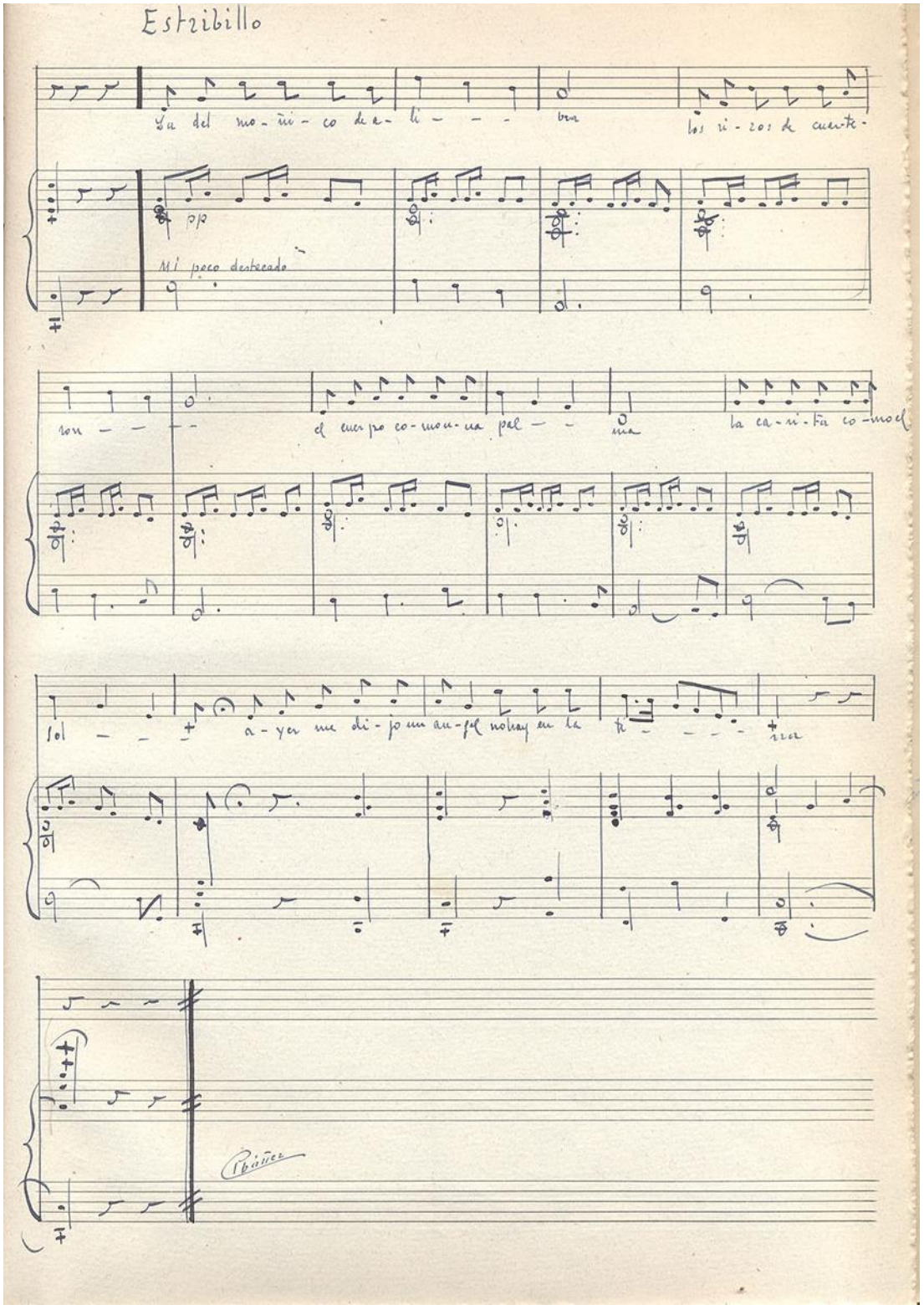

Segurdillas y Serranas
5ª de Alcaraz
Transcripción de la voz popular y Armonización de
Tpo de Soleares
ad libitum
De los ena-rios mu
Si no fue-ra por
1ª
Le-ros que van al a-gua
pue-ros de un o-jo tuer-to
2ª
Le-ros que van al a-gua a-gua van al a-gua
pue-ros de un o-jo tuer-to del o-rro bi-zco

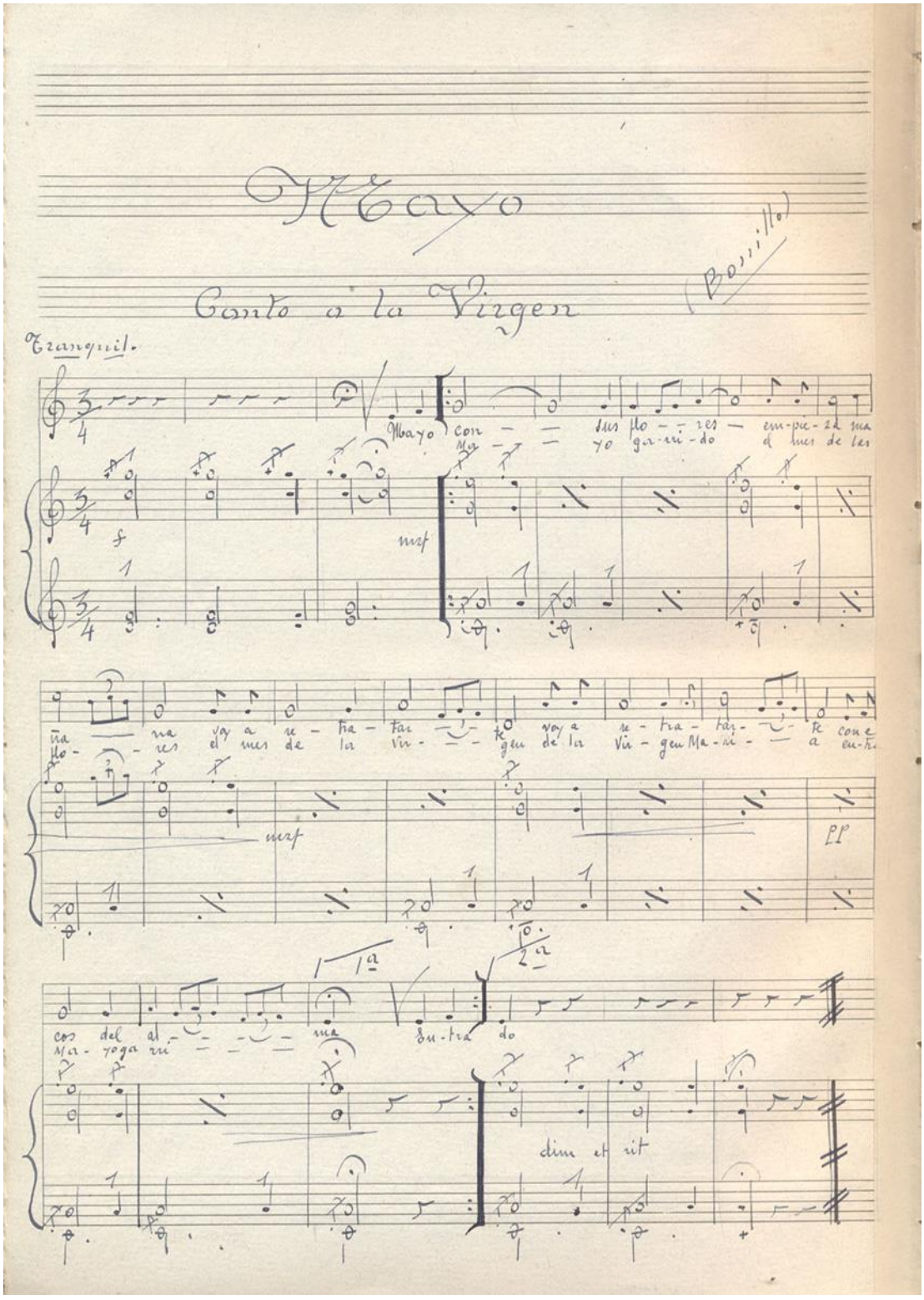

El de la mu-la ro-ja me ro-ba el co-ra
muy bien yo le pi-die-ra pa-ra ma-ri-do
yal es-tri
bi-llo yal es-tri-bi-llo
FINAL
u-na pul pa sal-
(1) nás dé pié dán-té
Tan do rom-pió un te bri-llo-
ma-to a mi chi pi-llo-
ño-zo por ro-to-tri-llo
al-fi.
no ha de fue-rte nádie
de la Fan feis mo.


Jota Panadera
de la
Mancha
Cua - tro pa - ma - de - ros en tran co - je y lo me en tu
rit


1a
ca-ta yel u-
ho-no yel o-
no lo
tho lo
ier me yel o
ta ca y yo
tho lo
me lo
ma ta yel o
2a
tho lo
co-mo Aui bien
Seguidilla Manchega
Tipo de Sqdlla
a-yer me di-jeron
De me-jus y en-


an - jel no hay en la tie - - - - - - rra
ña - das ram ca - rro lle - - - - - - no
no hay en la tie - rra mi - ra mi - ra
ram ca - rro lle - no
mu - je - res tan bo - mi - tas va - ya va
de ma - nas y ca - ña - das
yer - - - - que las man - dhe - pas mi ra mi - ra
ram ca - rro lle - no
a ya me di - jo un va - ya bo - mi - to
an - jel no hay en la tie - - - - - rra
can - ta pa - ra el in - fier - - - - - no


Estribillo
Ya del mo-ñi-co de-li- - - bra
los ri-zos de cuente-
pp
Mi peco desbocado
ron - - - el cuerpo co-mo-ma pal - - ma
la ca-ri-Fa co-mo el
lol - - - a-yer me di-jo un au-jil no hay en la
ti - - - - ra
Ibáñez


Mayo
Canto a la Virgen
Tranquil.
Mayo con — — tus flo — res — em-pie-za ña
Ma — — yo ga-rri-do el mes de las
mf
ña — na voy a re — fia — far — — te voy a re — tra — far — — te con e
flo — — res el mes de la vir — — gen de la Vir — gen Ma-ri — — a em-p
mf
pp
1ª
2ª
cos del al — — — — ma
Ma-yo ga rri — — — — do
dim et rit

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *DESDENES*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
COMPOSITOR NO NORMALIZADO/ PSEUDÓNIMOS: C. Skrienty.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 1925

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.

DATOS DEL REGISTRO

Nº. REGISTRO: 122089 FECHA: 24- IX-1925

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

SERIE

Nº. OPUS: 14

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Vocal.
GÉNERO: Tonadilla (Andaluza).

DESCRIPCIÓN FÍSICA

TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 5 MEDIDAS: 30 x 21.5
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.

COMPONENTES TÍMBRICOS

AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Música de cámara.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 2
VOCES TÍMBRICAS: Piano y voz.

ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Piano.
ÍNCIPIT. EPÍGRAFE: Con alegría ÍNCIPIT. TEMPO: Movido.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 3/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: La m ÍNCIPIT. TEXTO: Crees que con tus desdenes.
ÍNCIPIT MUSICAL:

96: 14

SOCIEDAD DE AUTORES ESPAÑOLES

Repertorio de Pequeño Derecho.

N.º de orden 122089
Título "Desdenes,,
Clase Tonadilla andaluza
Autores Letra F. Belmonte y Música C. Ibáñez
Artista
Fecha 24-9-1925

UNA PESETA

(Para pegar sobre la portada de la parte de piano o de dirigir).

SOCIEDAD REPRESENTANTE ALBACETE

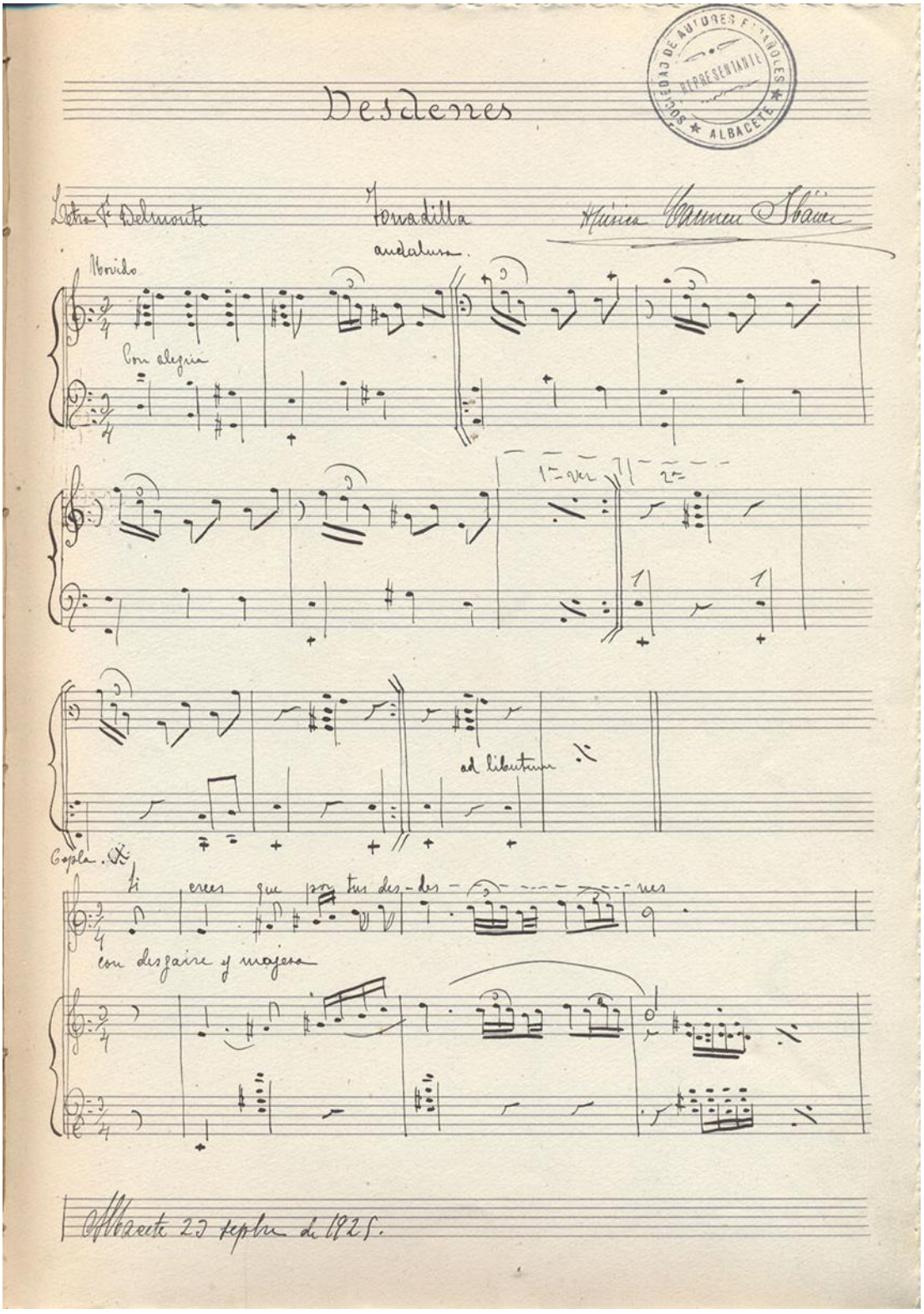
Desdenes

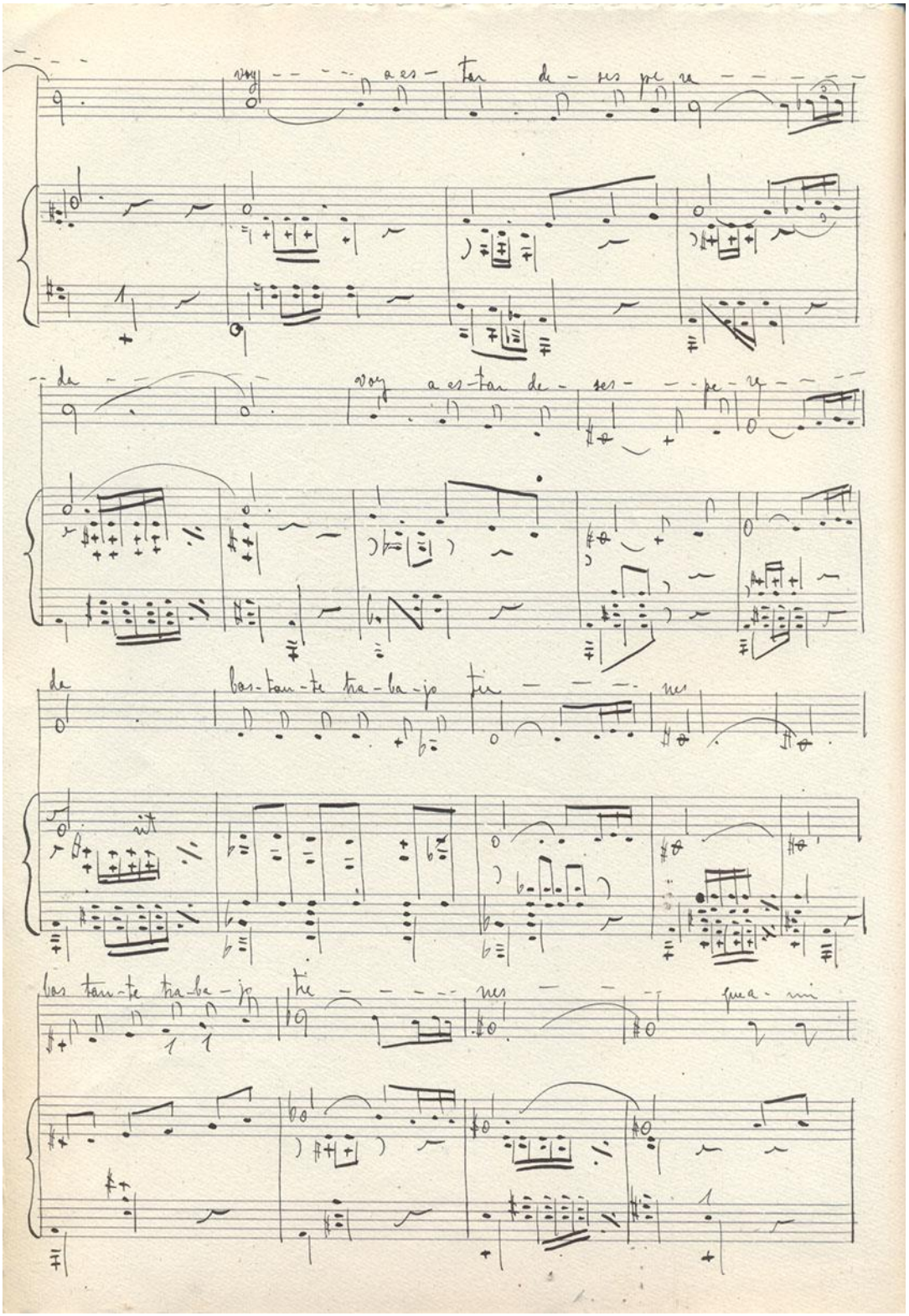
Tonadilla Andaluza para

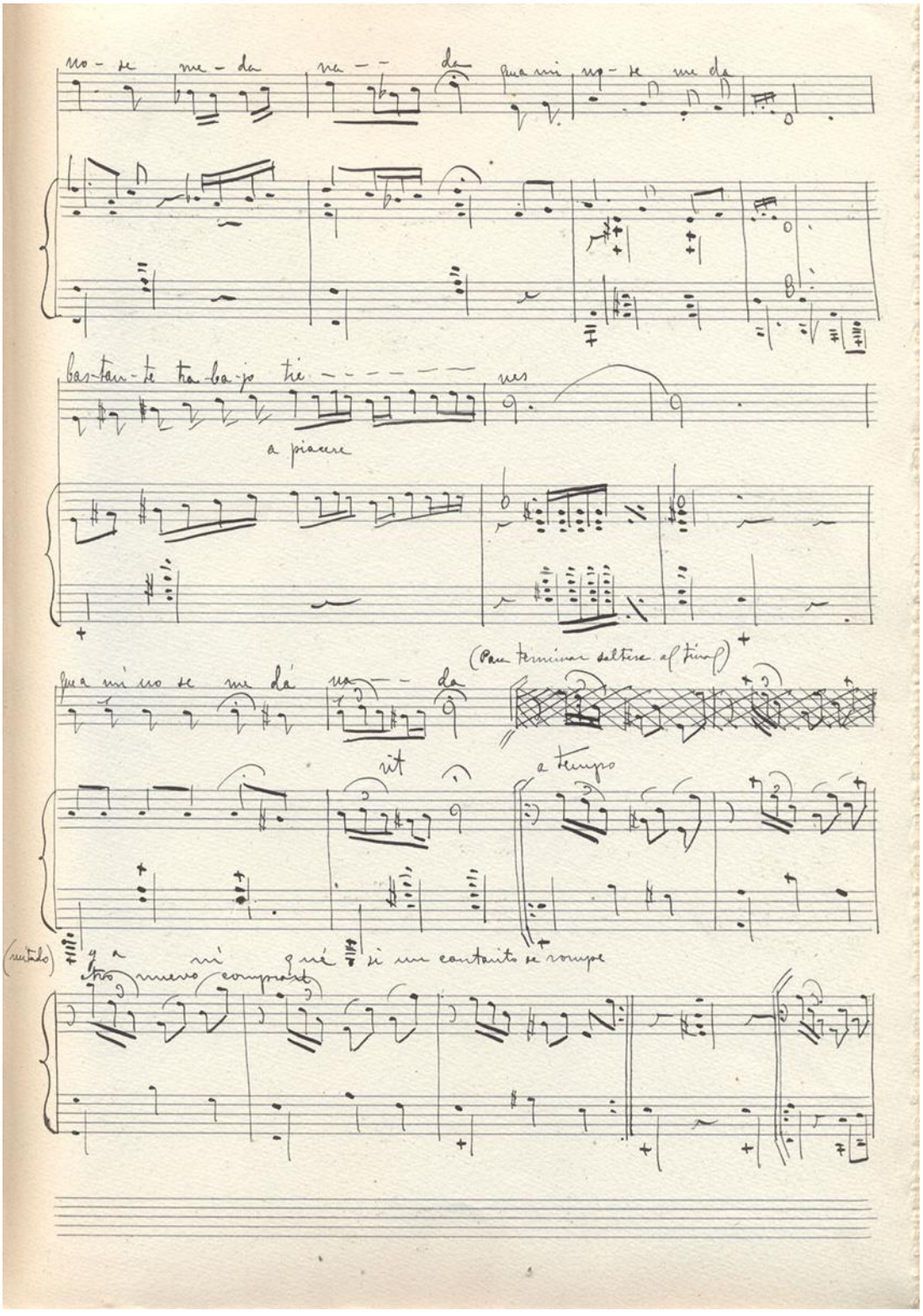
Canto y piano

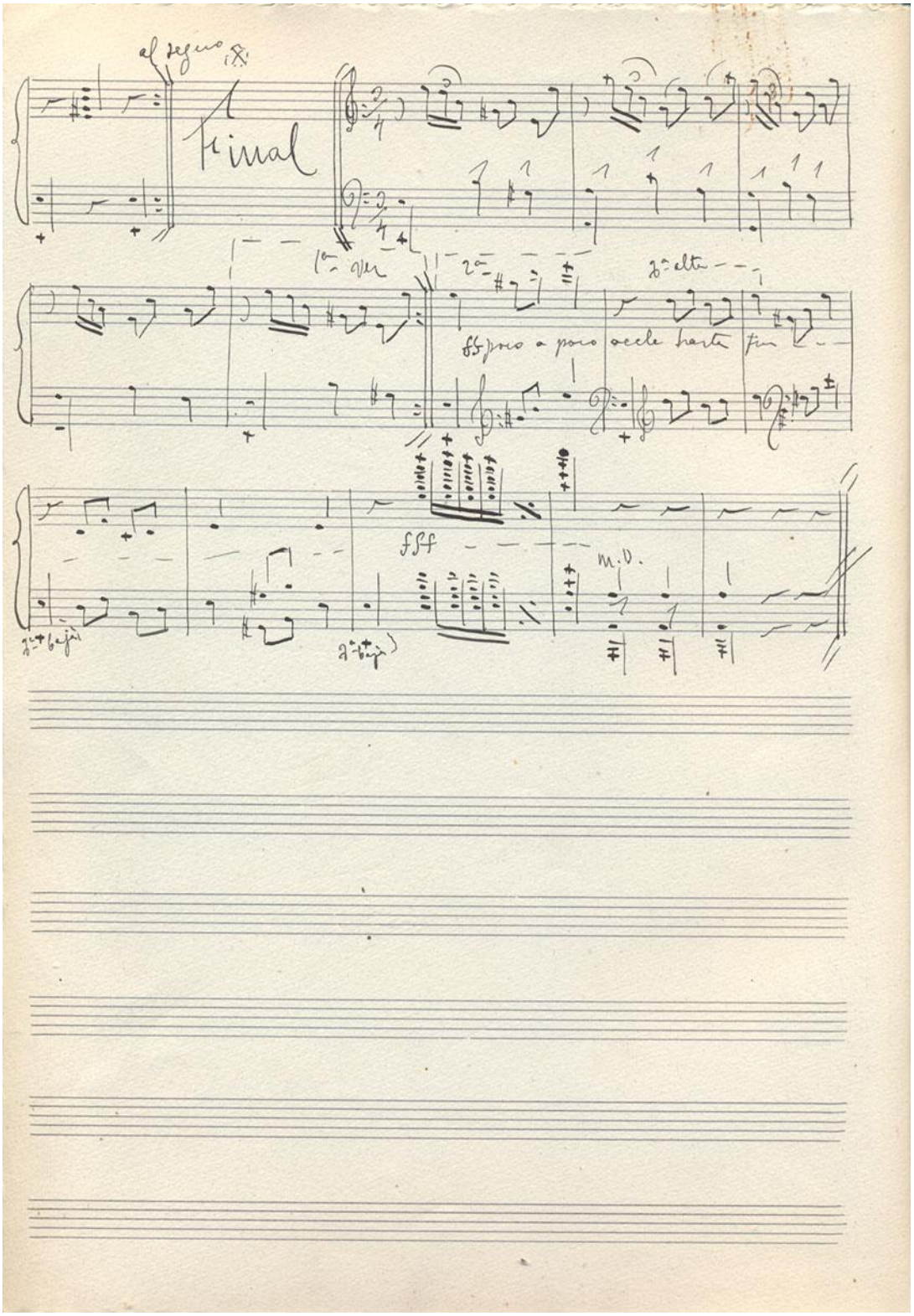
Letra F. Belmonte

Música C. Ibáñez


Desdenes
SOCIEDAD DE AUTORES F... ALBACETE
Letra de Belmonte
Tonadilla
andaluza.
Moviido
Con alegria
1ª vez
2ª
1
ad libitum
Copla.
Si eres que por tus des - des - - -


voy a es-tar de-ses-pe-ra-
de
voy a es-tar de-ses-pe-ra-
de bas-tan-te tra-ba-jo tie-nes
bas-tan-te tra-ba-jo tie-nes que a-mi


no - se me - da
da
que mi no - se me da
bas-tan-te tra-ba-jo tie - - - - - - - ner
a piacere
(Para terminar soltar el tiempo)
que mi no se me dá
da
rit
a tempo
(recitado)
q a
mi
qué si un contacto se rompe
nuevo
compromiso


al segno
Final
1a vez
2a
fff poco a poco
sempre
fff
M.D.

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *EL MÁS DULZÓN*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
COMPOSITOR NO NORMALIZADO/ PSEUDÓNIMOS: C. Skrienty.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 27-VII-1925

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.

DATOS DEL REGISTRO

Nº. REGISTRO: 122984 FECHA: 23-IX-1925

SERIE

Nº. OPUS: 9

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Vocal.
GÉNERO: Tango (Modernista).

DESCRIPCIÓN FÍSICA

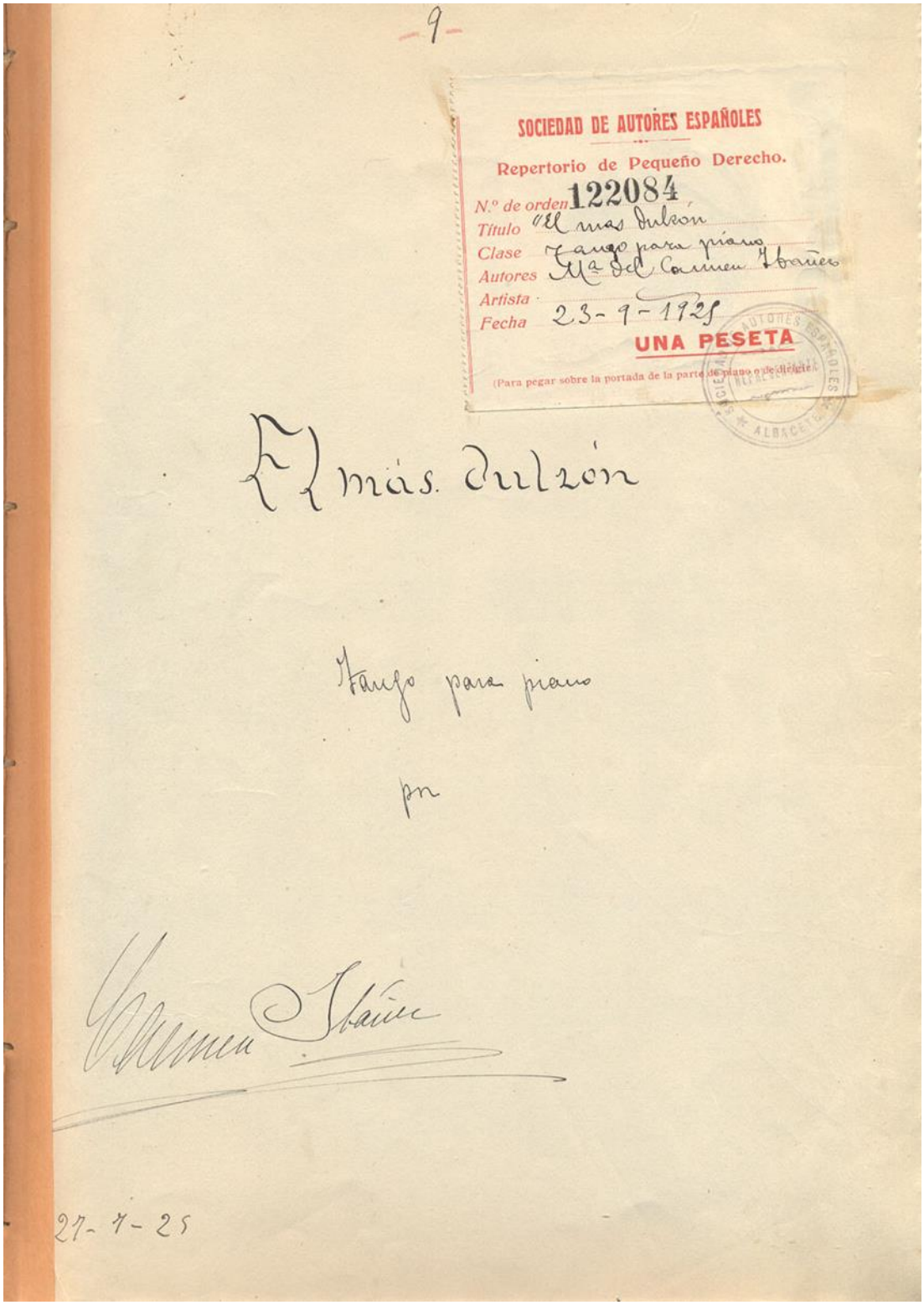
TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 2 Nº DE PÁGINAS: 5 MEDIDAS: 30 x 21.5
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.

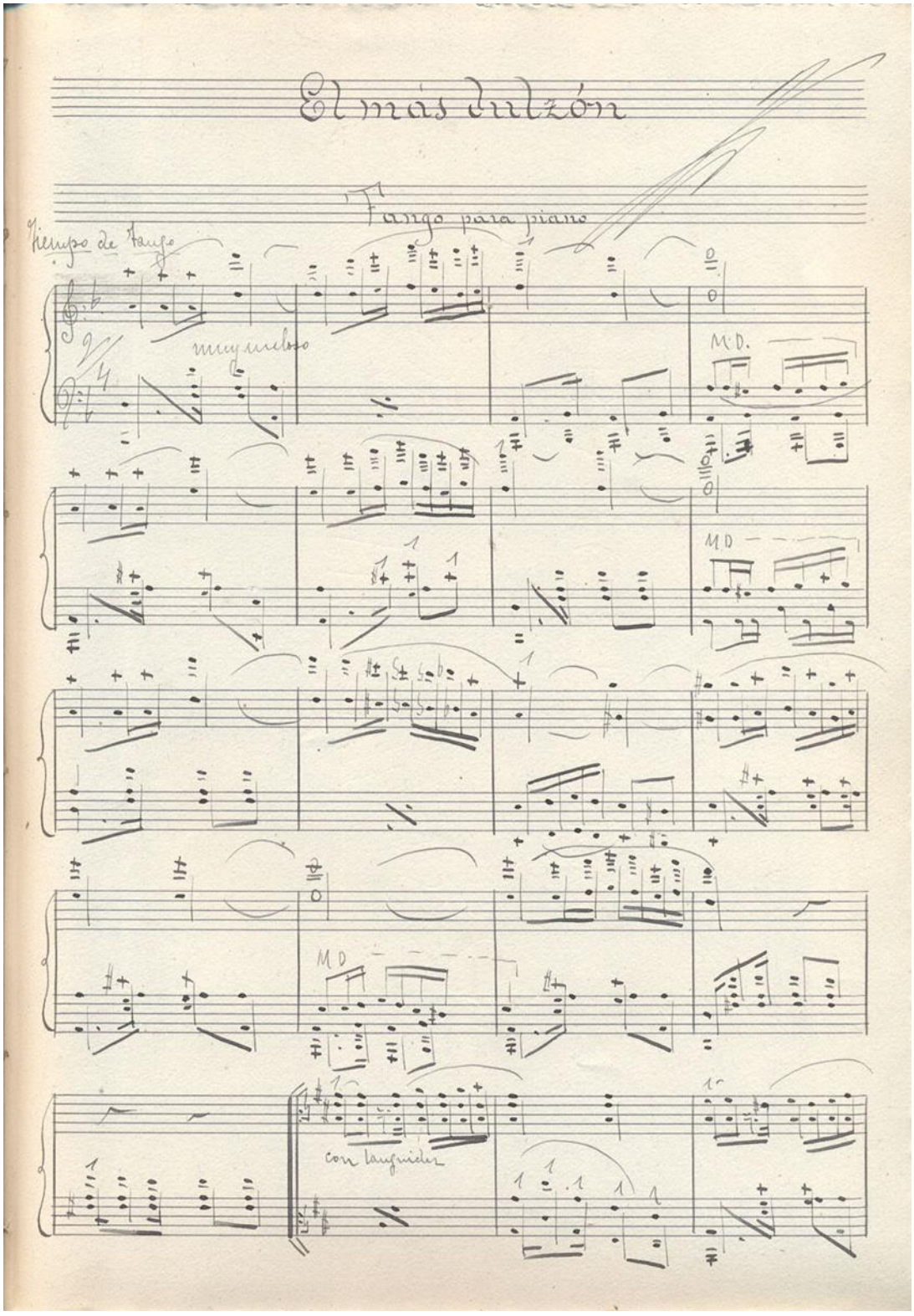
COMPONENTES TÍMBRICOS

AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Música de cámara.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 3
VOCES TÍMBRICAS: Piano, violín y voz.
OBSERVACIONES: No contiene la letra. Este trío se podía interpretar junto a la versión de piano.

ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Piano.
ÍNCIPIT. EPÍGRAFE: Muy meloso ÍNCIPIT. TEMPO: Tpo. de Fox.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 2/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Re m
ÍNCIPIT MUSICAL:


-9-
SOCIEDAD DE AUTORES ESPAÑOLES
Repertorio de Pequeño Derecho.
N.º de orden 122084
Título "El mas dulzon"
Clase Tango para piano
Autores Mª del Carmen Ibañez
Artista
Fecha 23-9-1925
UNA PESETA
(Para pegar sobre la portada de la parte de piano o de direcc.)
El más dulzón
Tango para piano
por
Carmen Ibañez
27-7-25


El más dulzón
Tango para piano
Tiempo de tango
muy rubato
M.D.
M.D
M.D
con languidez

rit
espressivo
marcato
rit
a tempo y p.

Estribillo
sempre con espressione

1ª vez
2ª vez
dulcis
MD
MD
MD
2ª alta

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *EL MÁS DULZÓN*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
COMPOSITOR NO NORMALIZADO/ PSEUDÓNIMOS: C. Skrienty.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 27-VII-1925

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Biblioteca municipal musical de Madrid.

DATOS DEL REGISTRO

Nº. REGISTRO: 122084 FECHA: 23-IX-1925

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

SERIE

Nº. OPUS: 9

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Vocal.
GÉNERO: Tango (Modernista).

DESCRIPCIÓN FÍSICA

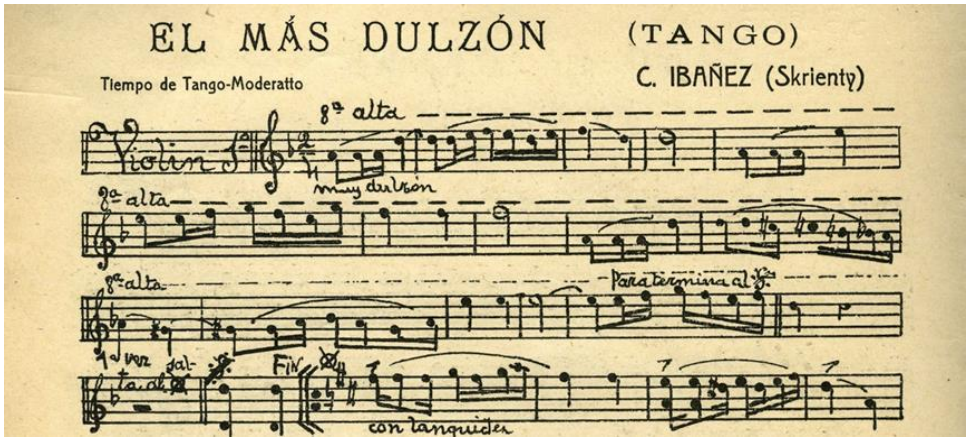
TIPO DE FUENTE: Impreso.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 3 MEDIDAS: 22 x 17

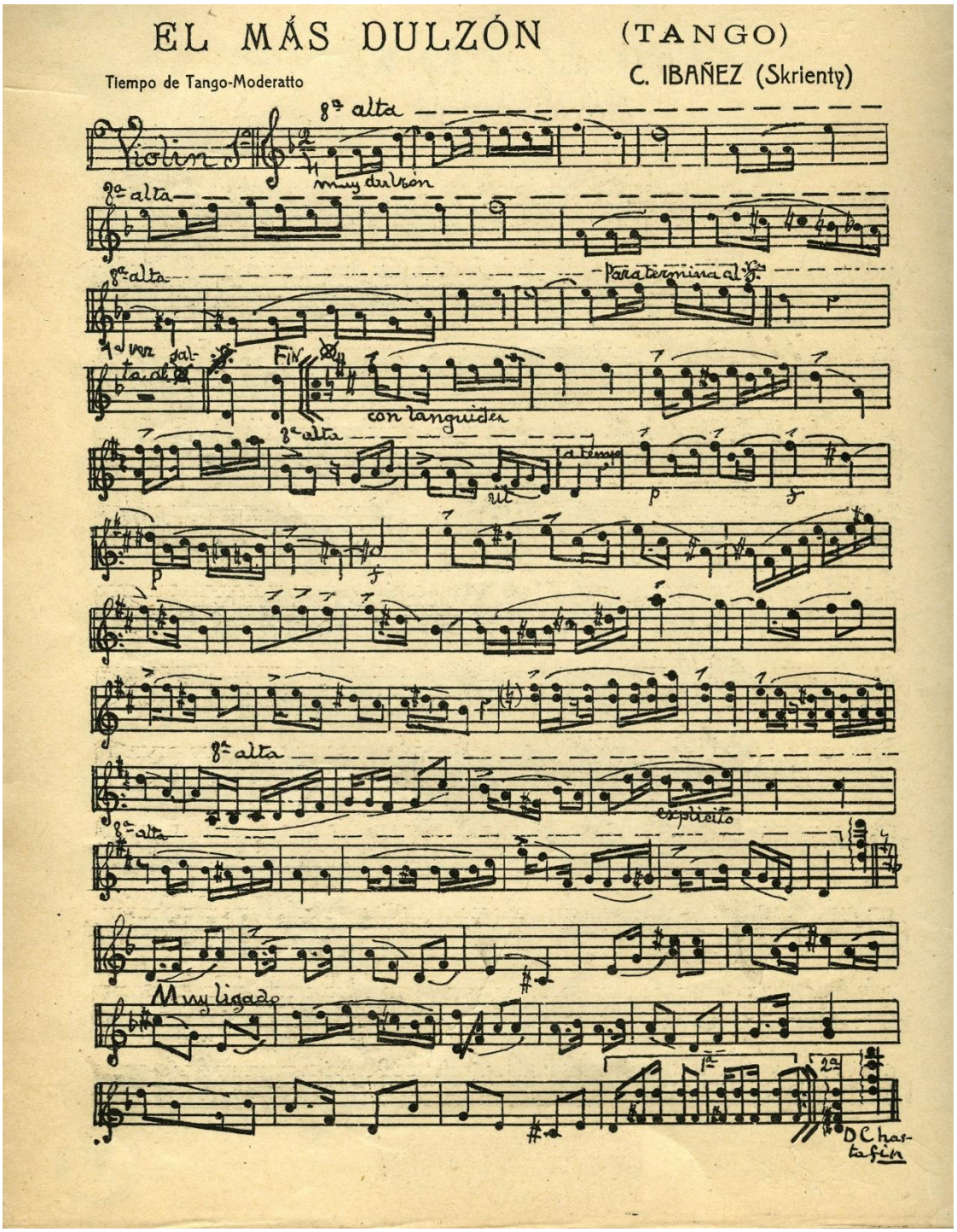
COMPONENTES TÍMBRICOS

AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Música de cámara.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 3
VOCES TÍMBRICAS: Violín 1º, cello y contrabajo.
OBSERVACIONES: Esta voz de piano se podía interpretar junto a la versión para trío de cuerda.

ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Violín.
ÍNCIPIT. EPÍGRAFE: Muy meloso ÍNCIPIT. TEMPO: Tiempo de tango.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 3/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Re m
ÍNCIPIT MUSICAL:



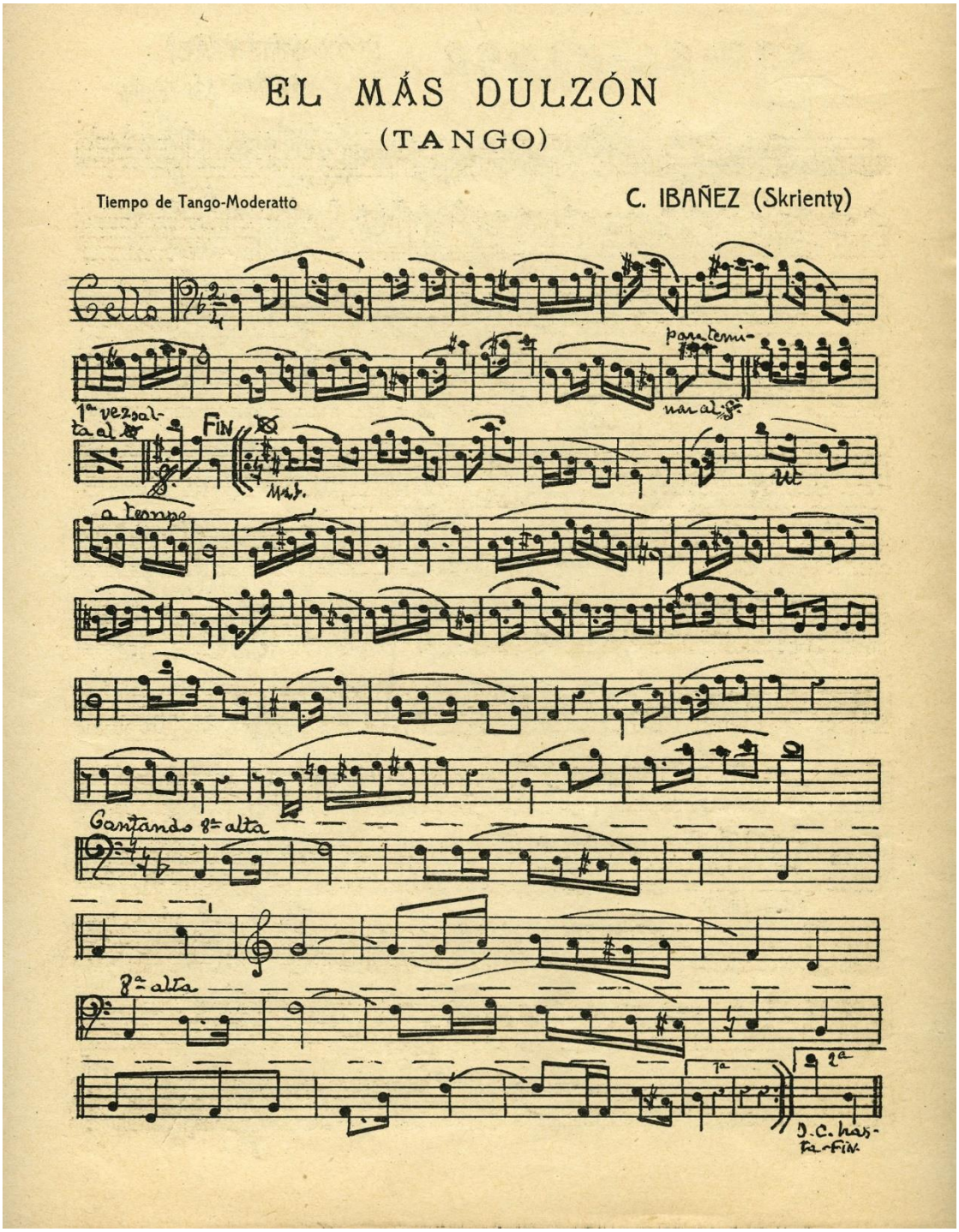

EL MÁS DULZÓN (TANGO)
Tiempo de Tango-Moderatto
C. IBAÑEZ (Skrienty)
Violin 1º
8ª alta
muy dulzon
8ª alta
8ª alta
Para termina al 8ª
1ª vez
Fin
con languidez
8ª alta
a tiempo
rit
p
f
p
f
8ª alta
8ª alta
espiritoso
Muy ligado
1ª
2ª
D.C hasta fin

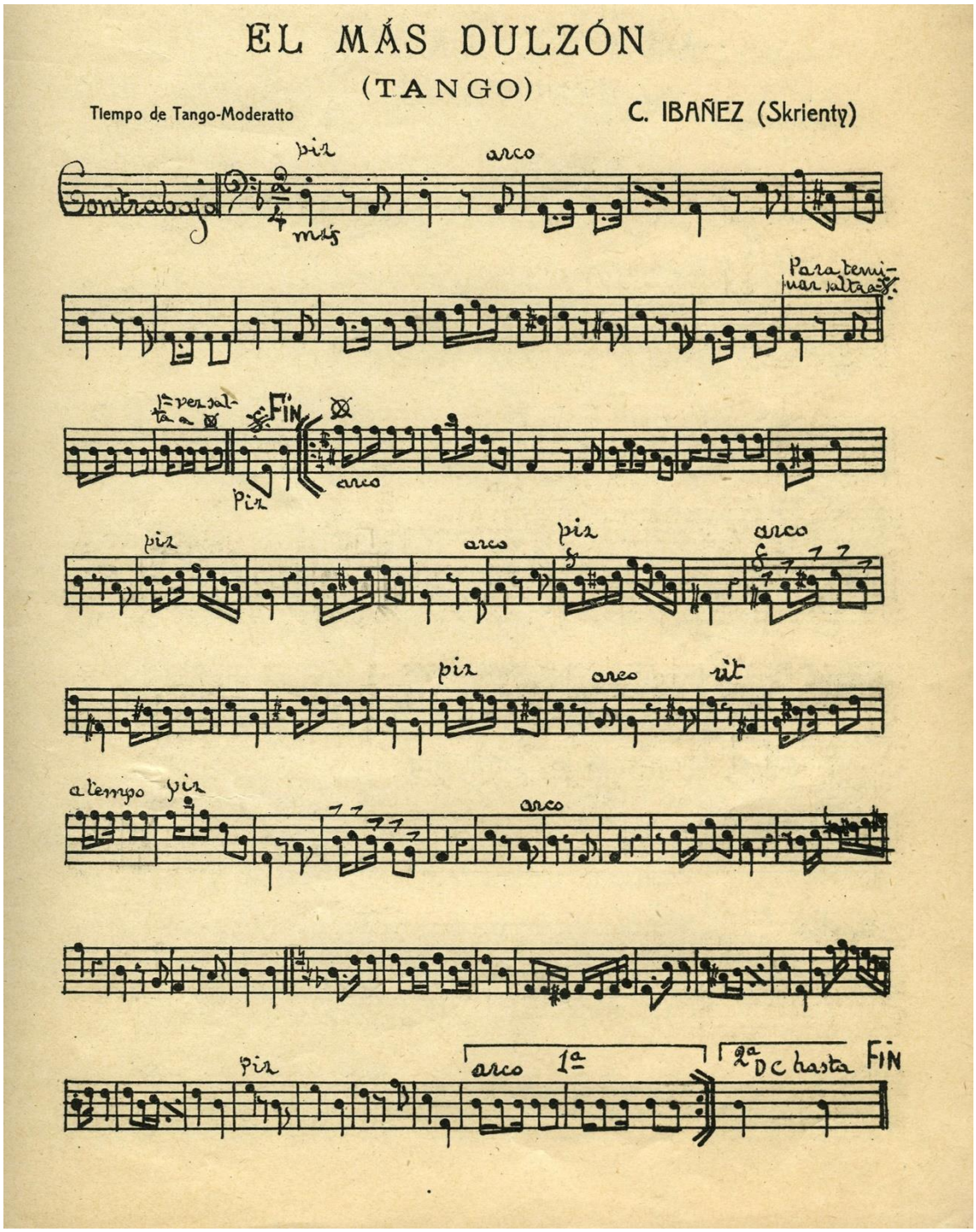
EL MÁS DULZÓN

(TANGO)

Tiempo de Tango-Moderatto

C. IBAÑEZ (Skrienty)




EL MÁS DULZÓN
(TANGO)
Tiempo de Tango-Moderatto
C. IBAÑEZ (Skrienty)
Contrabajo
pizz
arco
más
Para terminar salta
1ª vez salta
FIN
arco
pizz
pizz
arco
pizz
arco
pizz
arco
rit
a tiempo
pizz
arco
pizz
arco 1ª
2ª D C hasta FIN

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *EL RAMO DE FLORES*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
FECHA/S DE REALIZACIÓN: Enero de 1933

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Vocal.
GÉNERO: Popular (murciana).

DESCRIPCIÓN FÍSICA

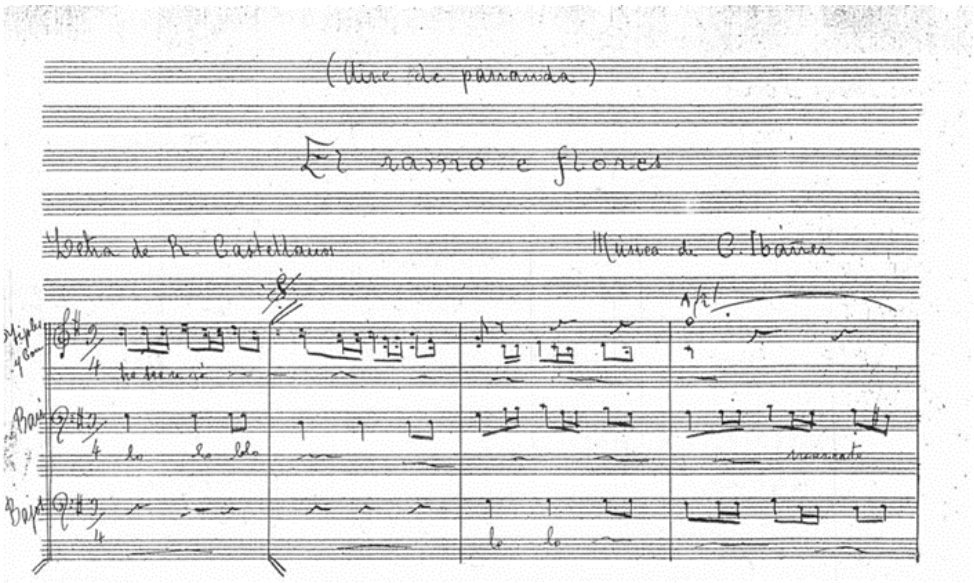
TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 3 MEDIDAS: 30 x 21.5
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.

COMPONENTES TÍMBRICOS

AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Coral.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 4
VOCES TÍMBRICAS: Tiples, contralto, barítono y bajo.

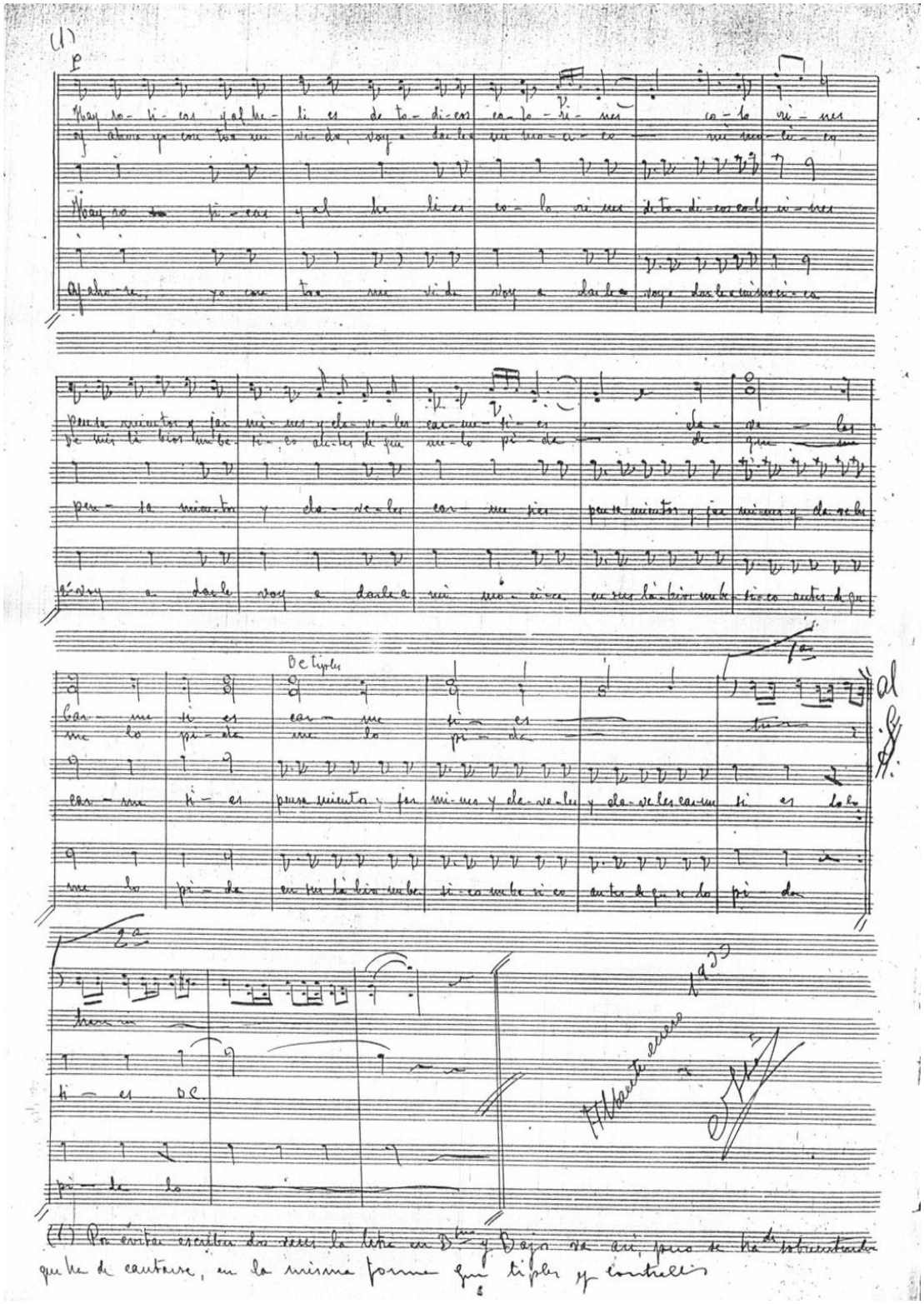
ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Tiples, contralto y barítono.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 3/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Sol M ÍNCIPIT. TEXTO: Tra-tra-ra-ra.
ÍNCIPIT MUSICAL:



(Une ode parnassienne)
El ramo e flores
Poésie de R. Castellanos
Musique de C. Ibáñez
Mezzo
Bar.
Bass
la
la
la
la
Ah!
(eee)
Pour
lolo
lo
lo

Ah!
Ah!
Ah!



(1) Por evitar escribir dos veces la letra en Dos y Bajos se ha puesto de la forma que he de cantarse, en la misma forma que tiples y contraltos

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *EN LA PRADERA*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
COMPOSITOR NO NORMALIZADO/ PSEUDÓNIMOS: C. Skrienty.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 9-VI-1925

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.

DATOS DEL REGISTRO

Nº. REGISTRO: 122083 FECHA: 23-VI-1925

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

SERIE

Nº. OPUS: 7

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Instrumental.
GÉNERO: Schottis.

DESCRIPCIÓN FÍSICA

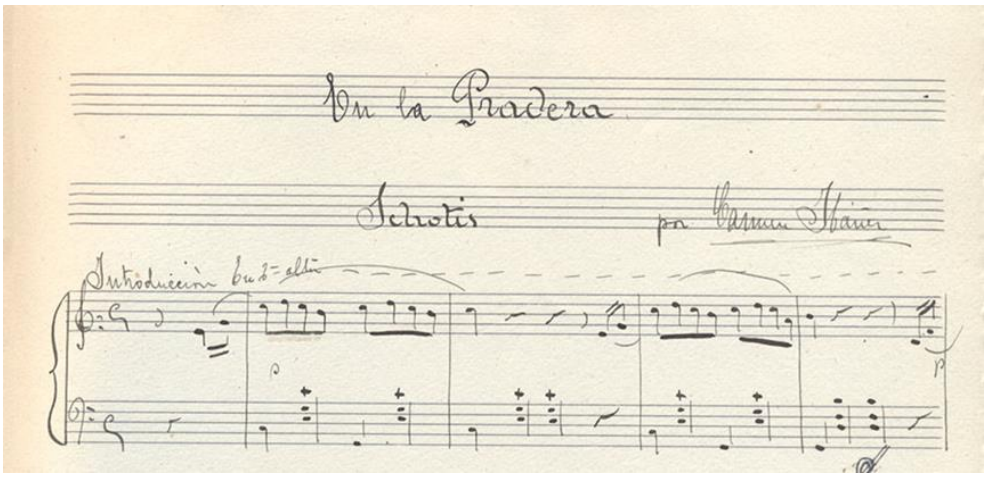
TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 4 MEDIDAS: 30 x 21.5
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.

COMPONENTES TÍMBRICOS

AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Música de cámara.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 1
VOCES TÍMBRICAS: Piano.
OBSERVACIONES: Esta obra pudo haber contenida letra.

ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Piano.
ÍNCIPIT. EPÍGRAFE: Introducción.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 4/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Do M
ÍNCIPIT MUSICAL:



En la Pradera

Schótis para piano

por

Mª del Carmen Ibáñez e Ibáñez

Albacete 9 de junio de 1925.

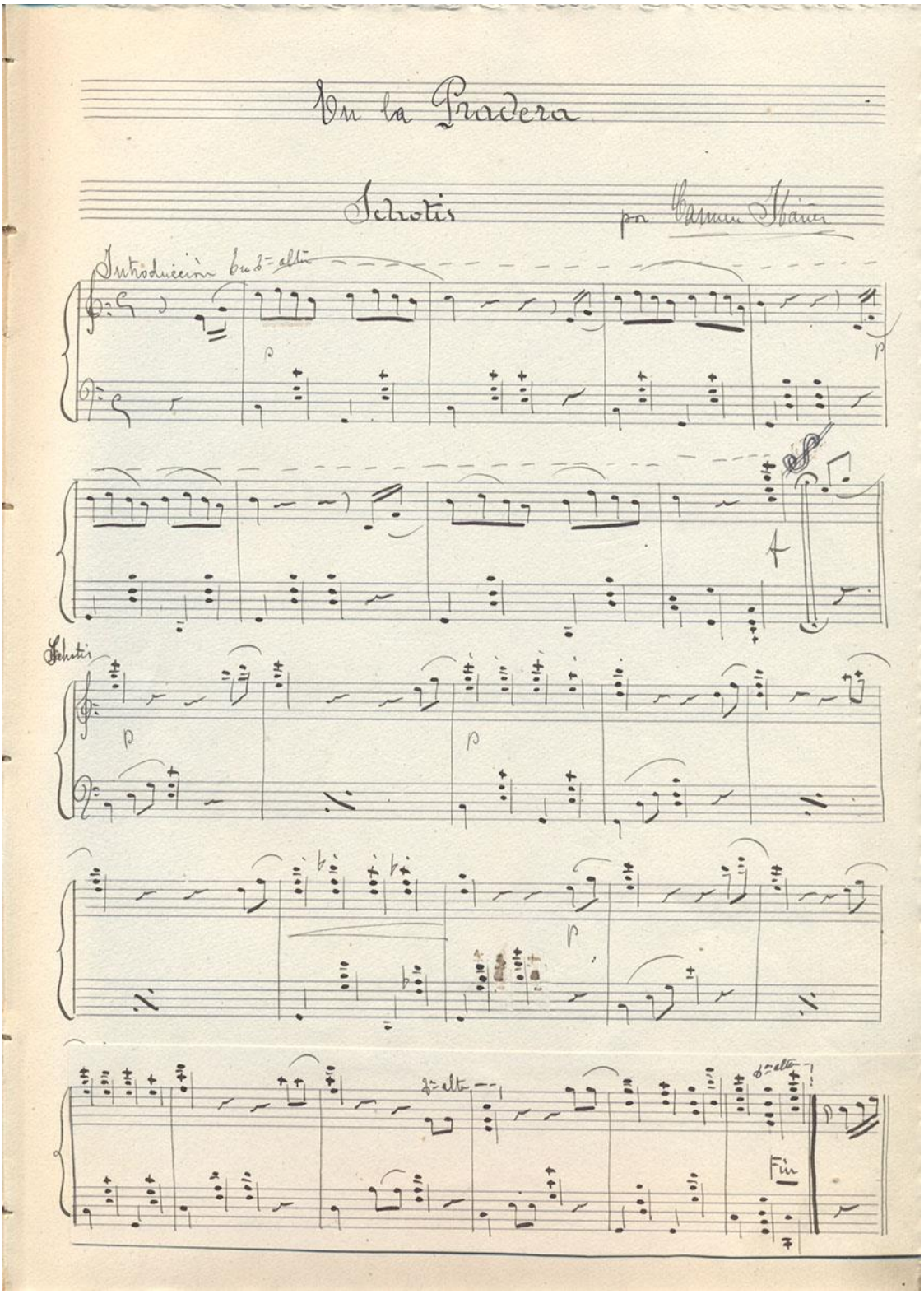
SOCIEDAD DE AUTORES ESPAÑOLES

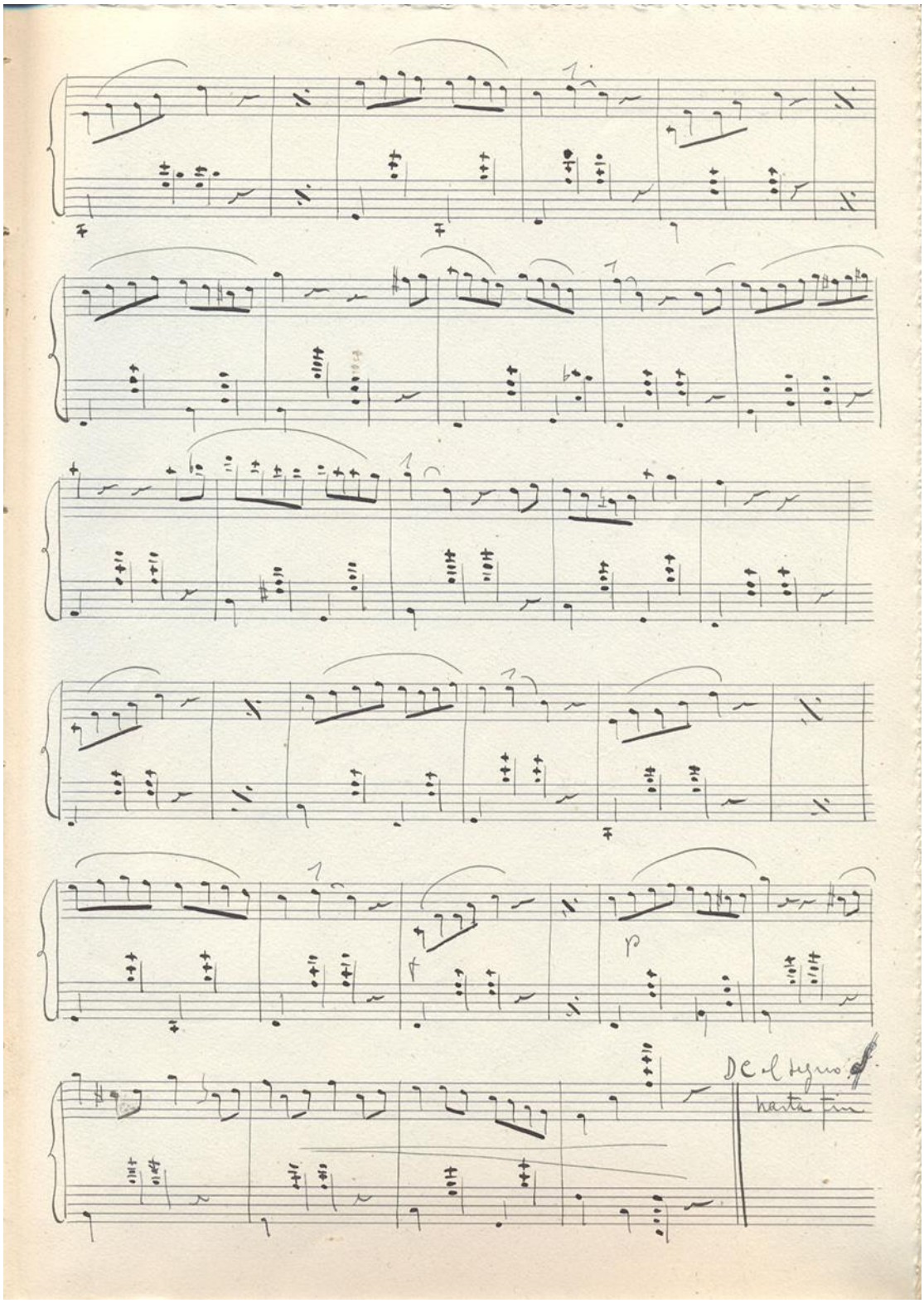
Repertorio de Pequeño Derecho.

N.º de orden 122082
Título En la Pradera
Clase Schotis para piano
Autores Mª del Carmen Ibáñez
Artista
Fecha 23-9-1925

UNA PESETA

(Para pegar sobre la portada de la parte de piano o de dirigir).


En la Pradera
Schotis
por Carmen Flores
Introducción 8va 2ª alta
Schotis
2ª alta
8ª alta
Fin


D.C. al segno
hasta fin

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *ESCENAS VIVIDAS*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 1926

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Instrumental.
GÉNERO: Completo.

DESCRIPCIÓN FÍSICA

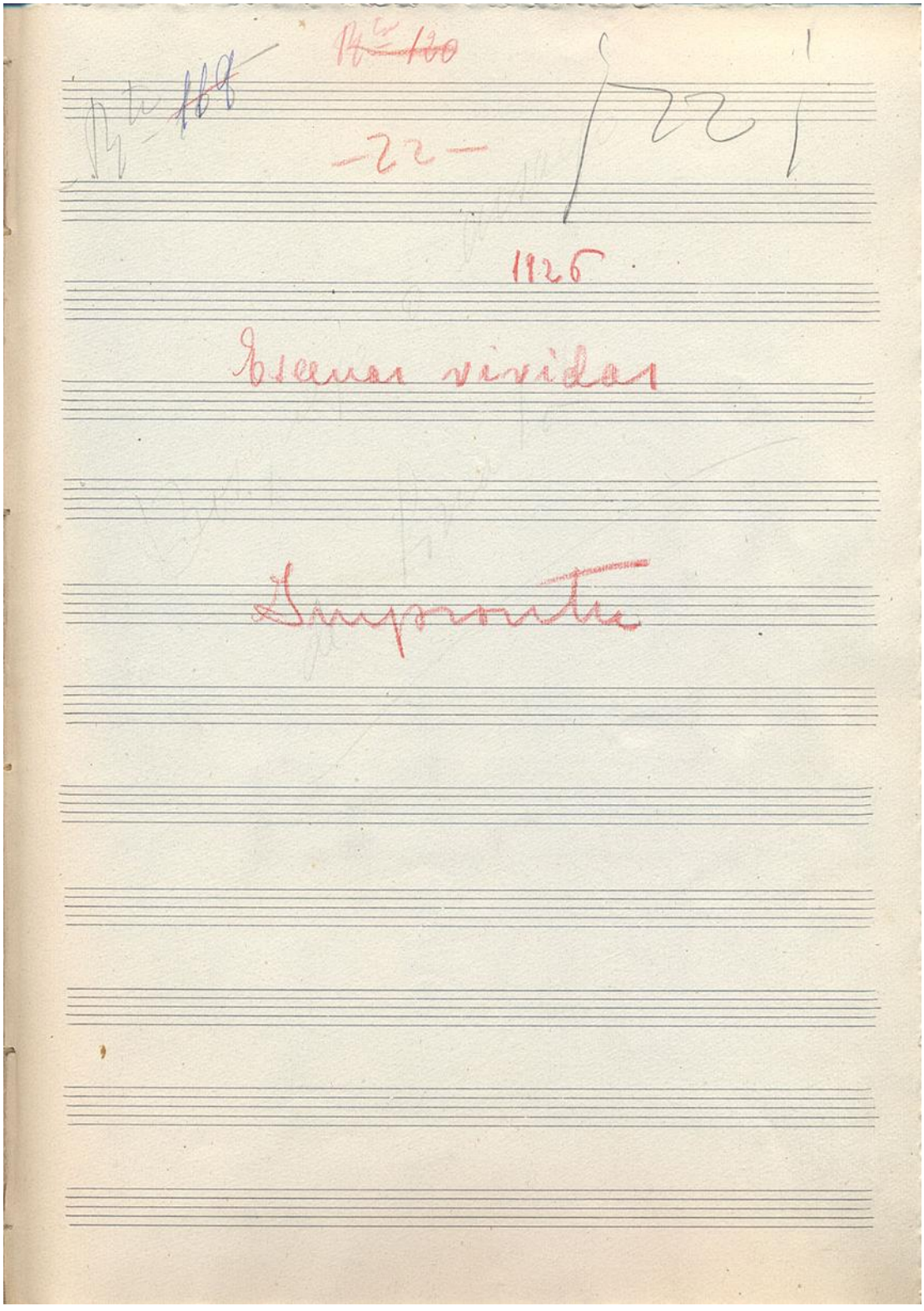
TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 14 MEDIDAS: 30 x 21.5
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.

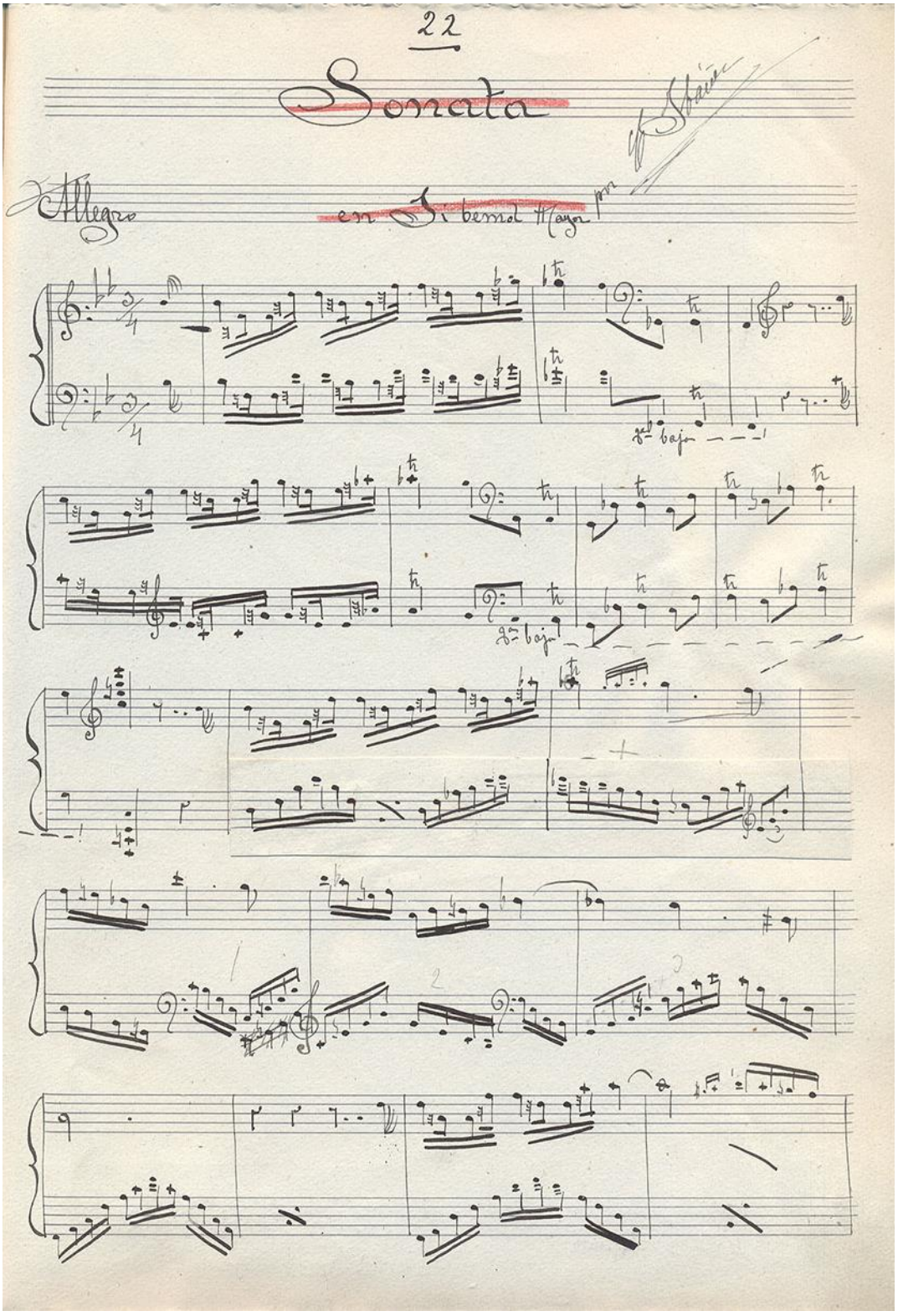
COMPONENTES TÍMBRICOS

AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Música de cámara.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 1
VOCES TÍMBRICAS: Piano.

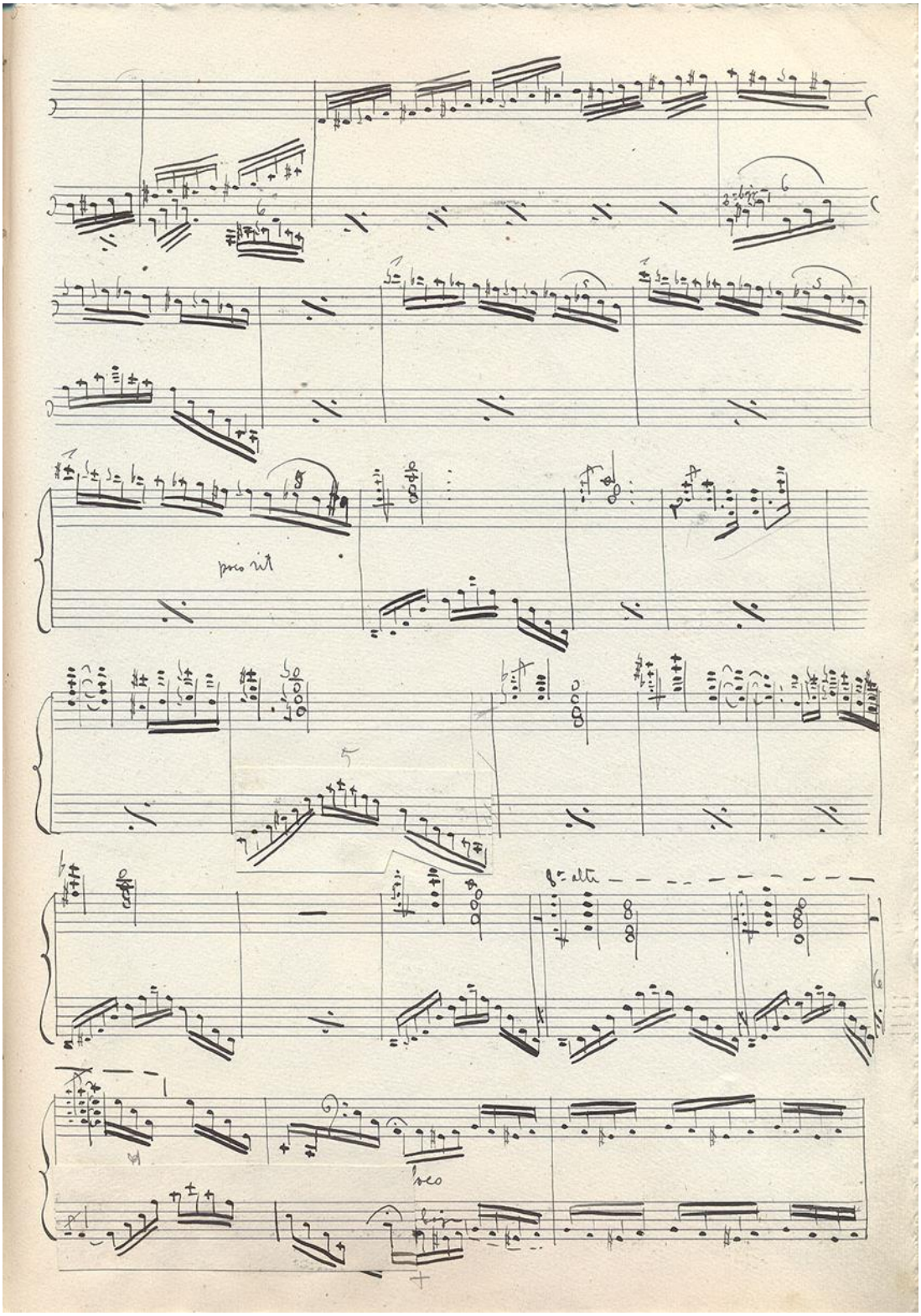
ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Piano.
ÍNCIPIT. TEMPO: Allegro.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 3/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Si b M
ÍNCIPIT MUSICAL:


-22-
1926
Vienna vividan
Impromptu

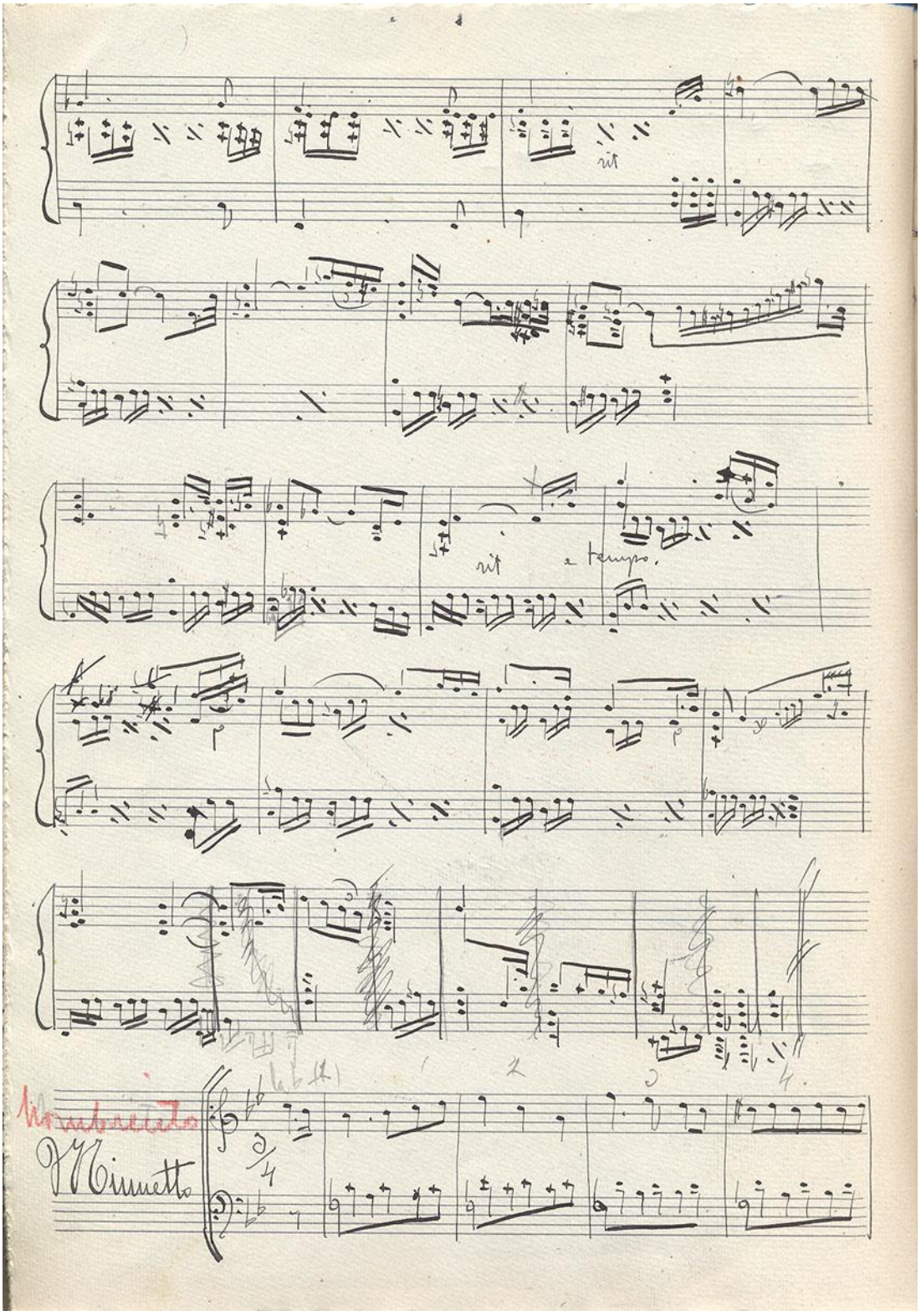

22
Sonata
Allegro
en Si bemol Mayor
8va baja
8va baja

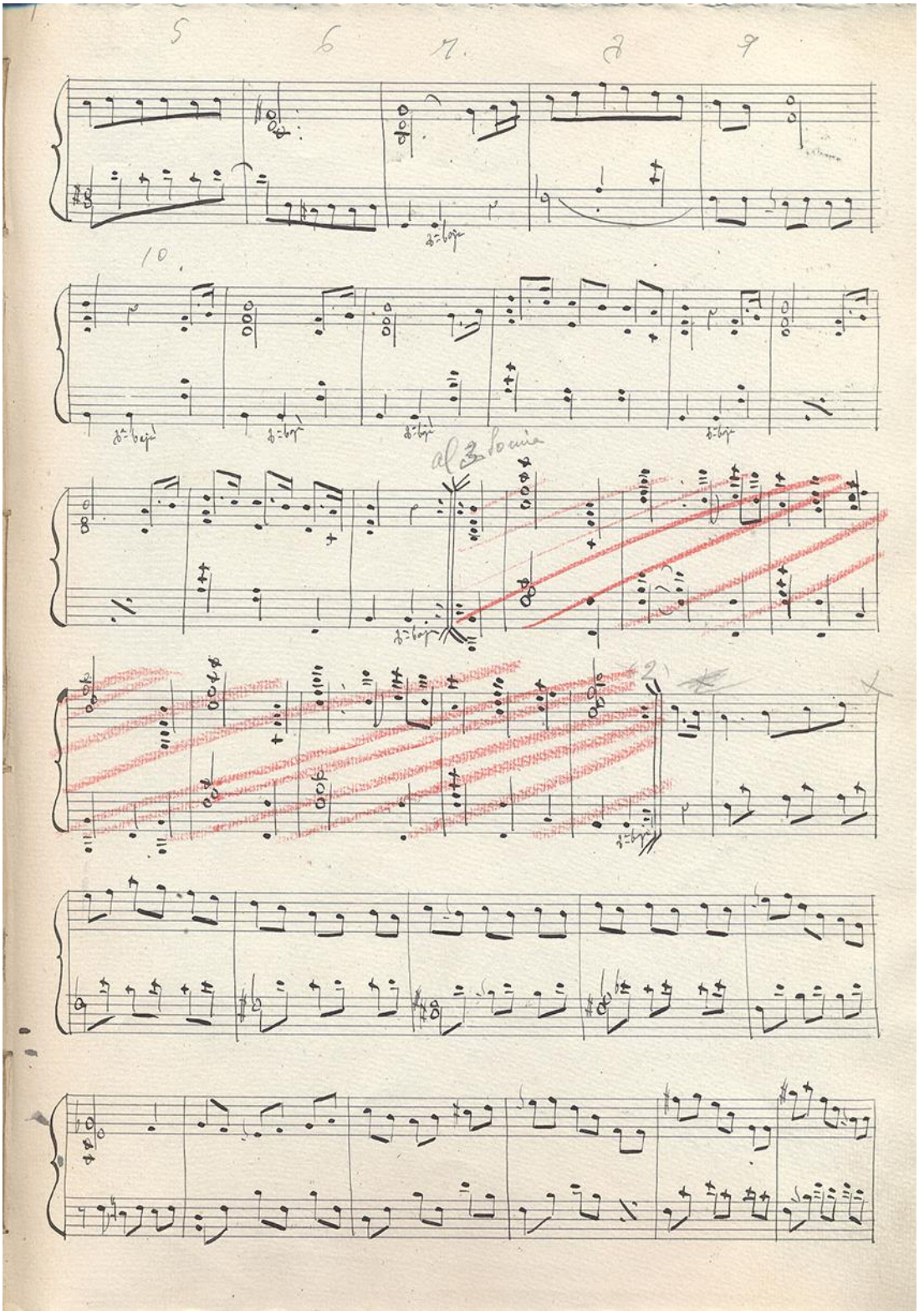
a tempo
M.D.


poco rit
8va alta
loco

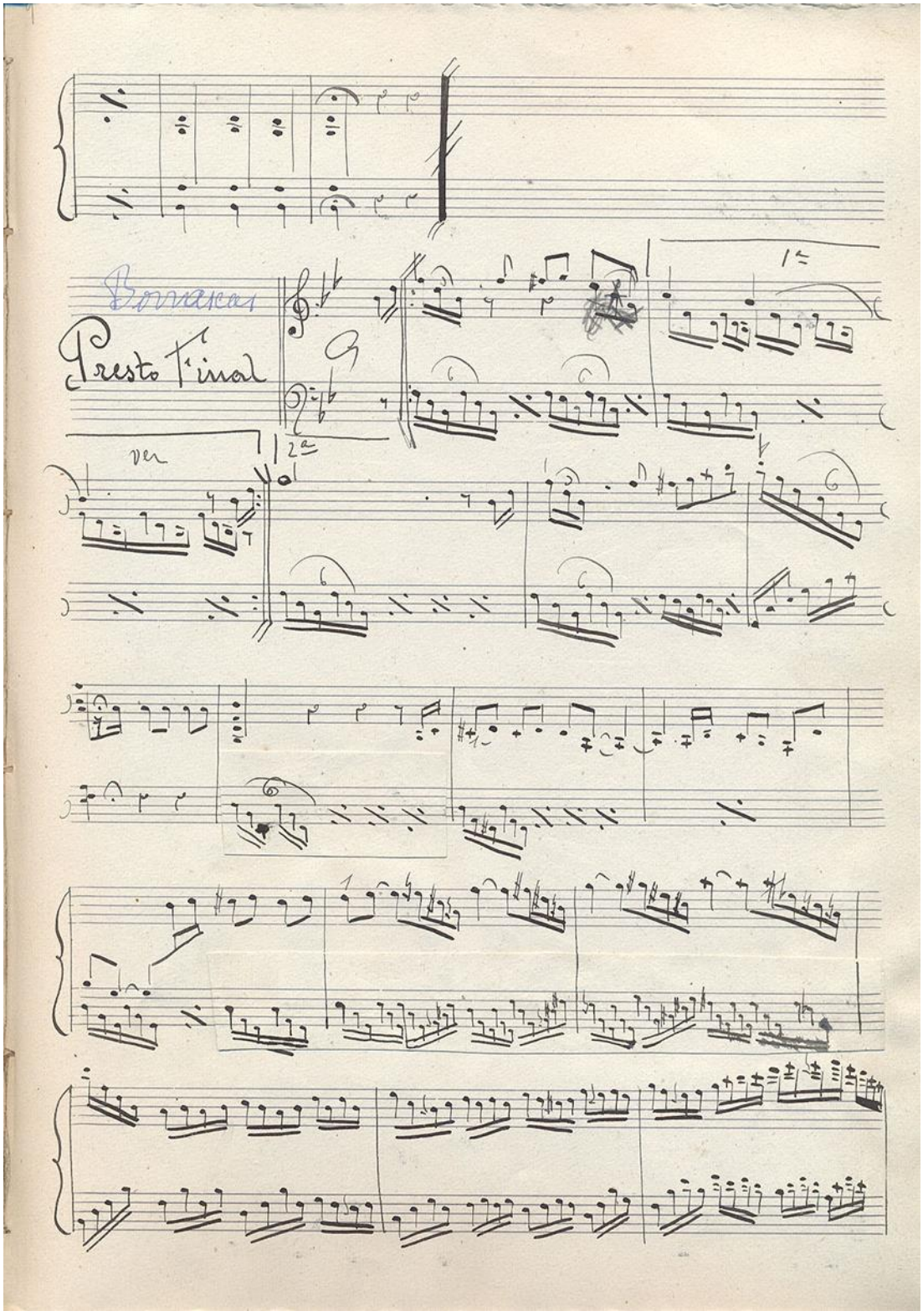
Notturno
Andante

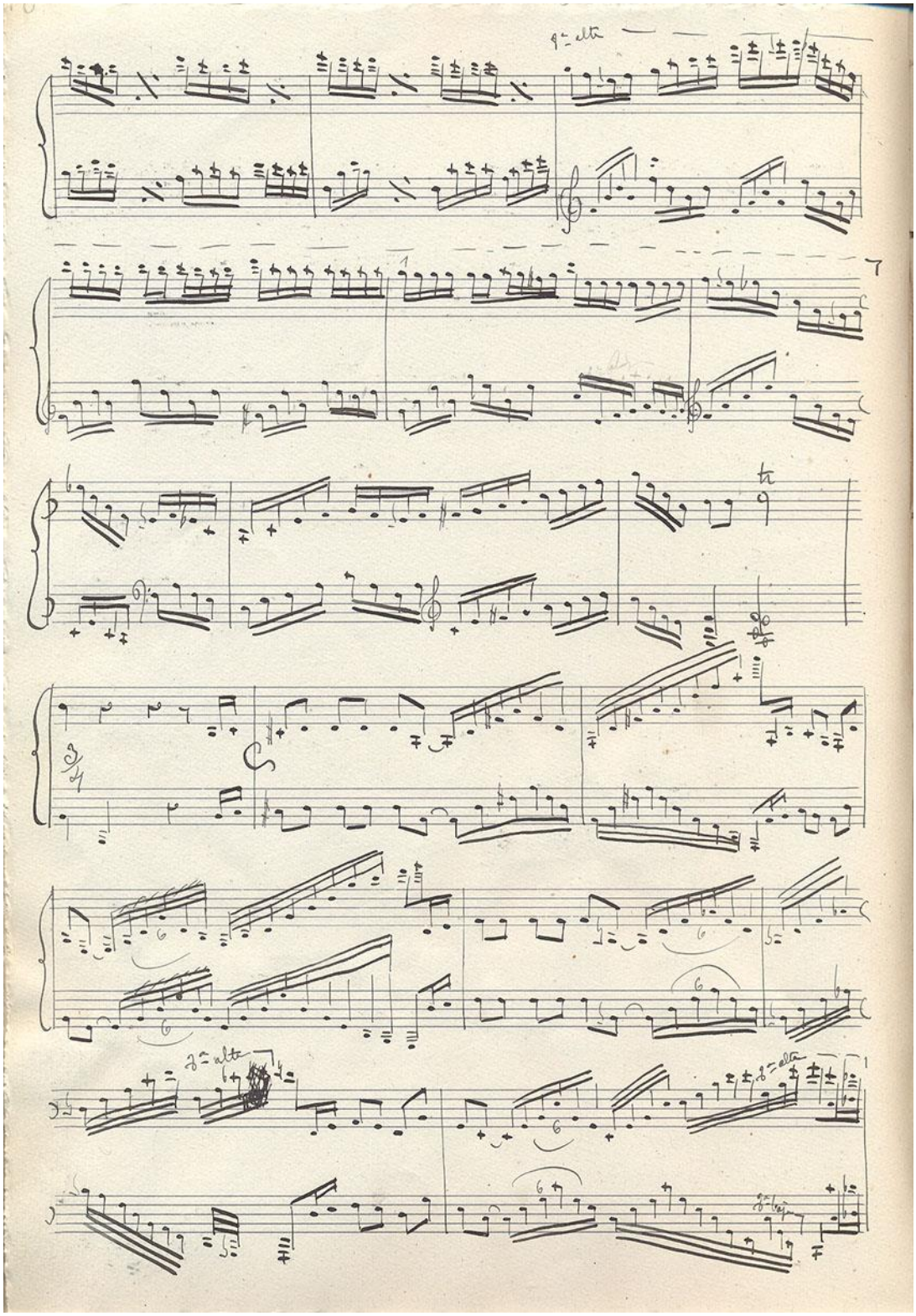
ad libitum


rit
rit
a tempo.
Minuetto

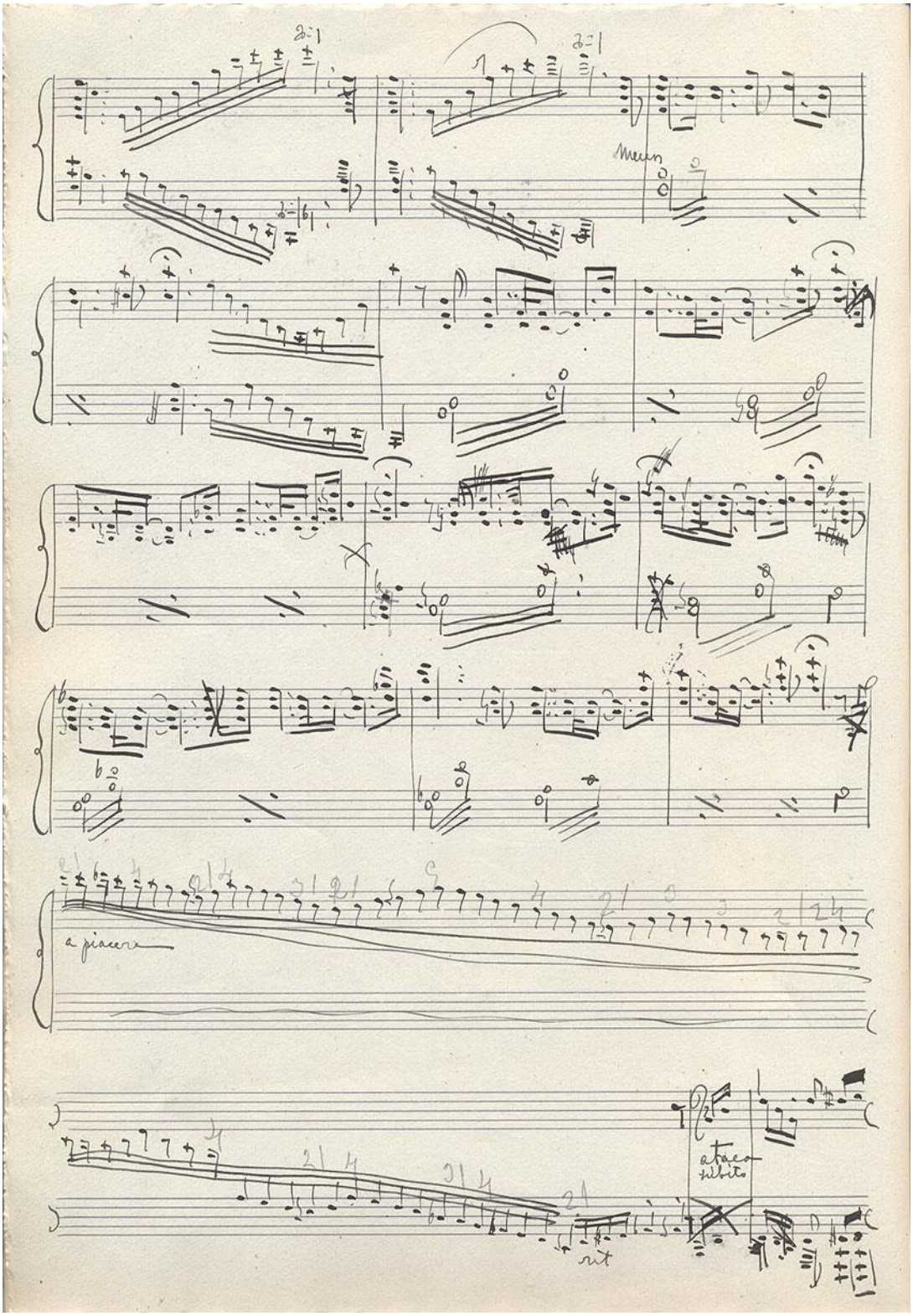


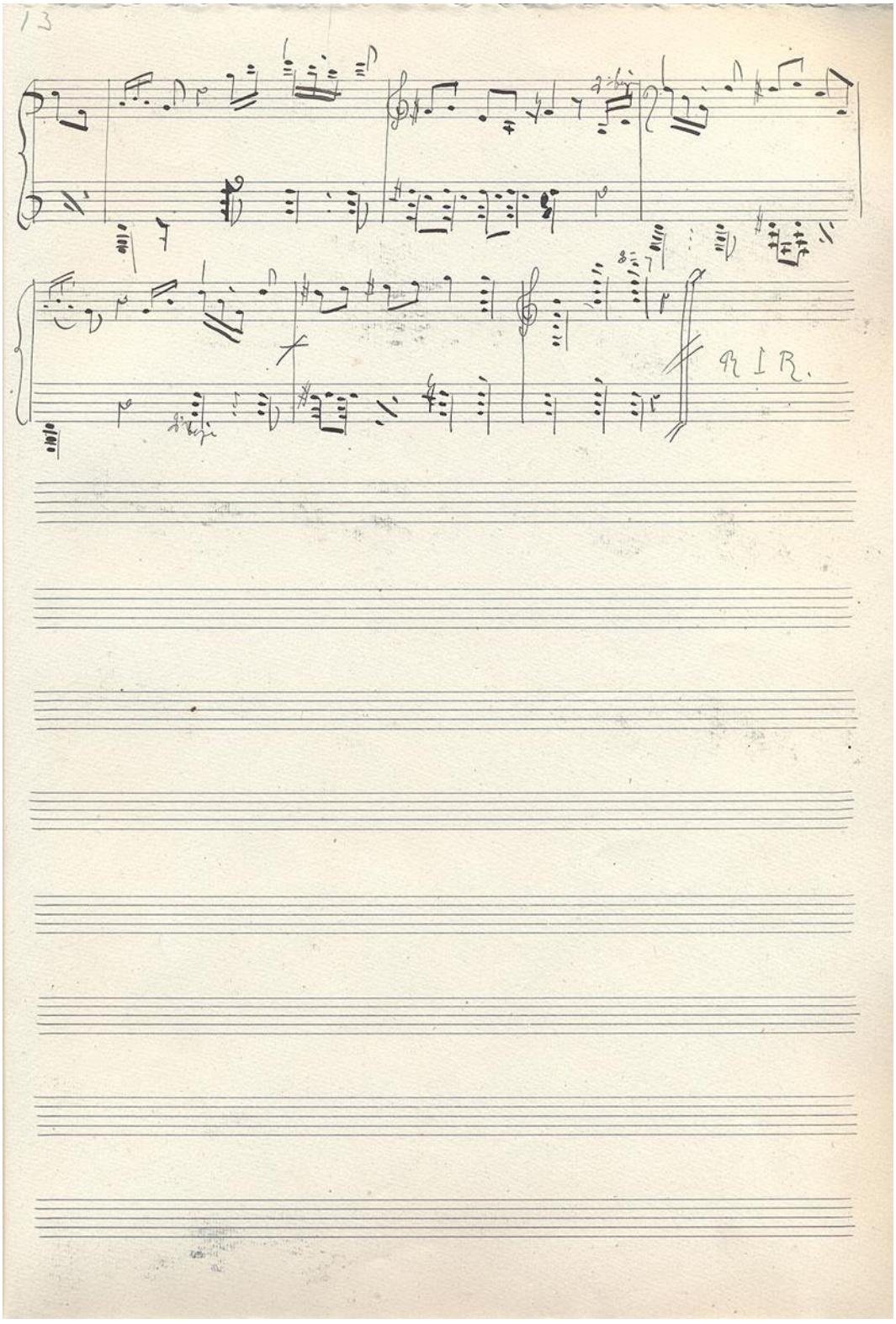
ad libitum
tr


Presto Final
2a
1a



pesante
g: alto
g: alto
g: alto
g: basso
g: basso
2 g: alto
2 g: g: alto


Meno
a piacere
attacca subito
rit


13
R I R.

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *GABY*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
COMPOSITOR NO NORMALIZADO/ PSEUDÓNIMOS: C. Skrienty.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 13-XII-1925

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.

DATOS DEL REGISTRO

Nº. REGISTRO: 21405 FECHA: 13-XII-1925

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

SERIE

Nº. OPUS: 17
SERIE A LA QUE PERTENECE: *Danzarina goyesca*
NÚMERO DENTRO DE LA SERIE: 3

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Instrumental.
GÉNERO: Fox-Trot

DESCRIPCIÓN FÍSICA

TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 3 MEDIDAS: 30 x 21.5
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.

COMPONENTES TÍMBRICOS

AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Música de cámara.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 1
VOCES TÍMBRICAS: Piano
OBSERVACIONES: Existió una versión llamada *Cuarteto de cuerda en Mi b Mayor*.

ASPECTOS INTERPRETATIVOS

NOMBRE DEL INTÉRPRETE: Berta Adriani, "La Goyesca".

ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Piano.
ÍNCIPIT. EPÍGRAFE: Tiempo de Fox ÍNCIPIT. TEMPO: Tiempo de Fox.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 2/2
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Fa m
ÍNCIPIT MUSICAL:

17

Creación de

La gentil Gotesca

Gaby

Fox por

Albacete 14-12-25.

SOCIEDAD DE AUTORES ESPAÑOLES

Repertorio de Pequeño Derecho

N.º de orden A. 21405

Título Gaby

Clase Fox

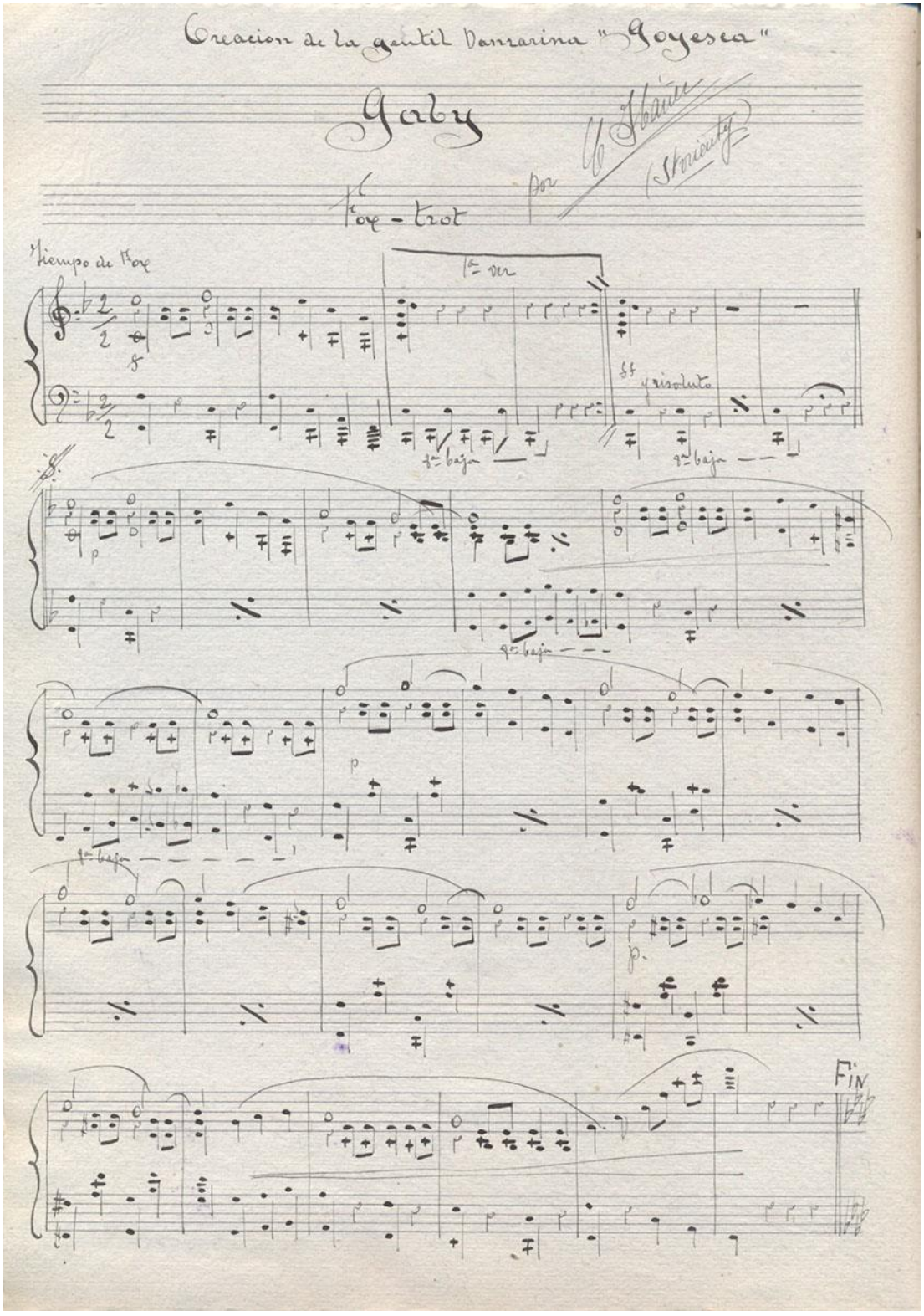
Autores Carmen Thaïes

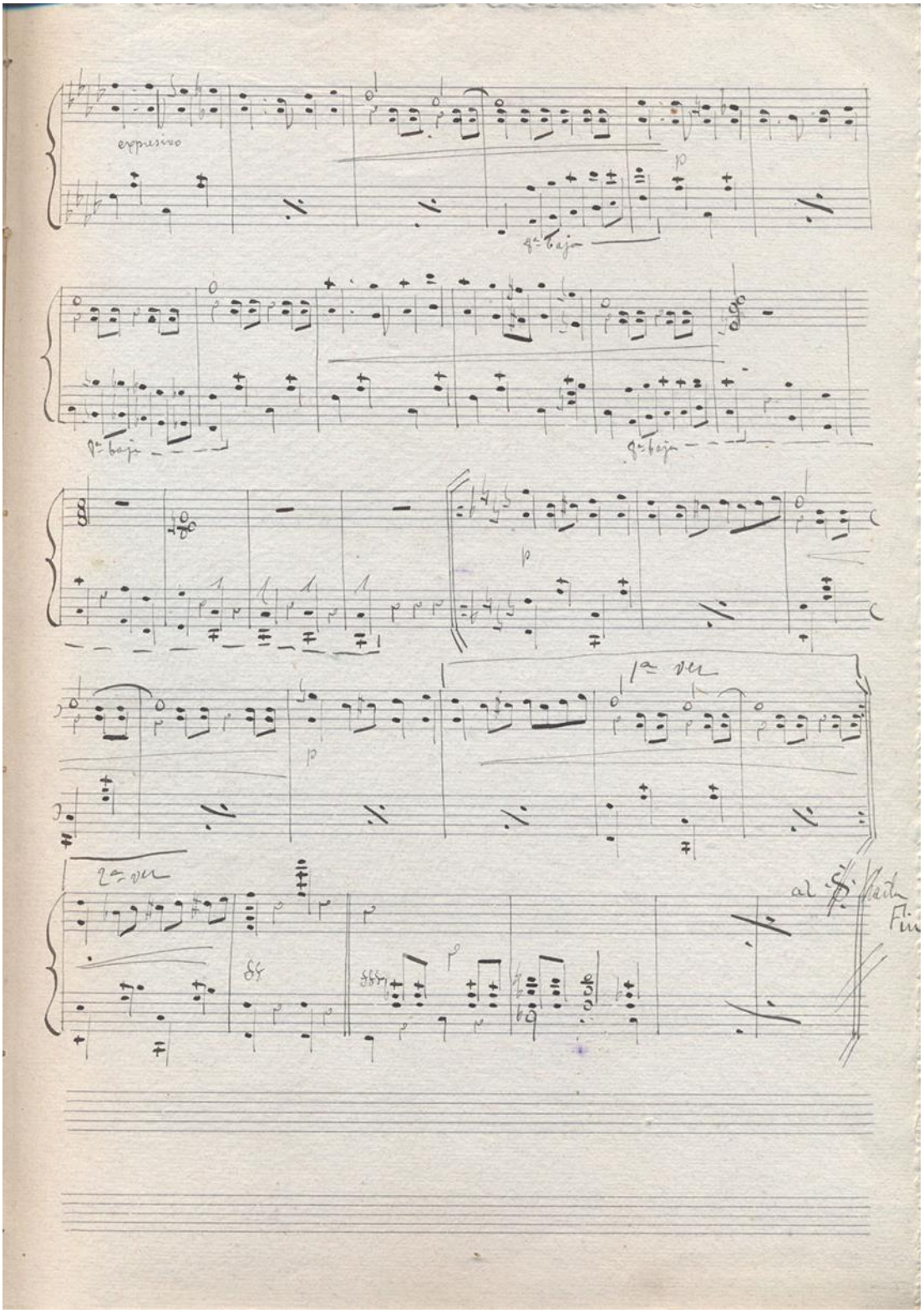
Artista Tarazona

Fecha 13 Diciembre 1925

UNA PESETA

(Para pegar sobre la portada de la parte de piano o de dirigir)


Creacion de la gentil bailarina "Goyesca"
Gaby
Fox-trot
por
Tiempo de Fox
1a vez
ff resoluto
FIN


espresivo
8va baja
8va baja
8va baja
1a vez
2a vez
al Fin

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *GABY*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
COMPOSITOR NO NORMALIZADO/ PSEUDÓNIMOS: C. Skrienty.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 13-XII-1925

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Archivo privado. Mula (Murcia).

DATOS DEL REGISTRO

Nº. REGISTRO: 21405 FECHA: 13- XII-1925

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

SERIE

Nº. OPUS: 17
SERIE A LA QUE PERTENECE: *Danzarina goyesca.*
NÚMERO DENTRO DE LA SERIE: 3

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Instrumental.
GÉNERO: Fox-Trot

DESCRIPCIÓN FÍSICA

TIPO DE FUENTE: Impreso.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 3 MEDIDAS: 25 x 18
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.

COMPONENTES TÍMBRICOS

AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Música de cámara.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 1
VOCES TÍMBRICAS: Piano
OBSERVACIONES: Existió una versión llamada *Cuarteto de cuerda en Mi b Mayor*.

ASPECTOS INTERPRETATIVOS

NOMBRE DEL INTÉRPRETE: Berta Adriani, "La Goyesca".

ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Piano.
ÍNCIPIT. EPÍGRAFE: Tiempo de Fox ÍNCIPIT. TEMPO: Tiempo de Fox.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 2/2
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Fa m
ÍNCIPIT MUSICAL:

Registrada con el Nº 23.405

Gaby

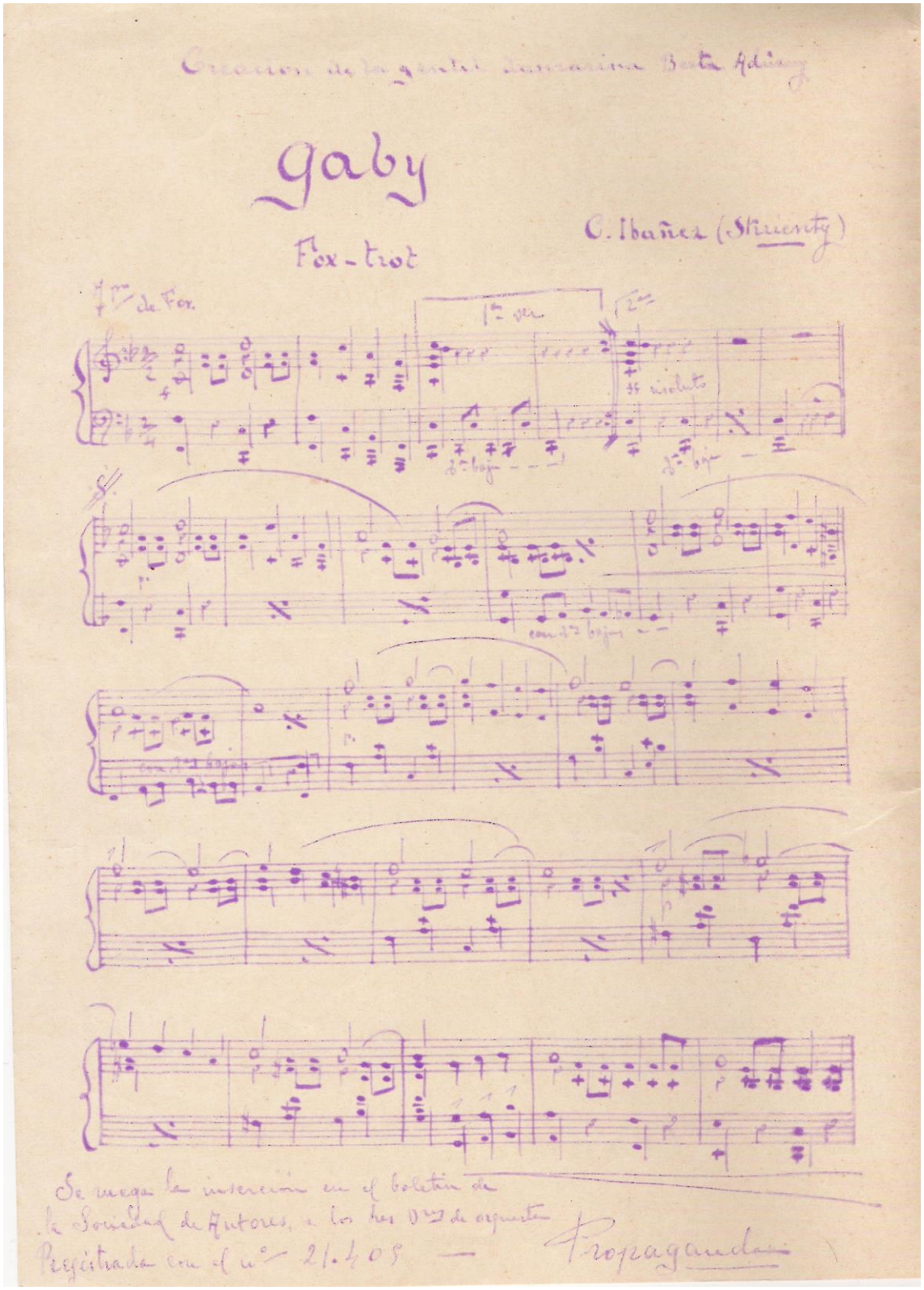
Fox-Trot

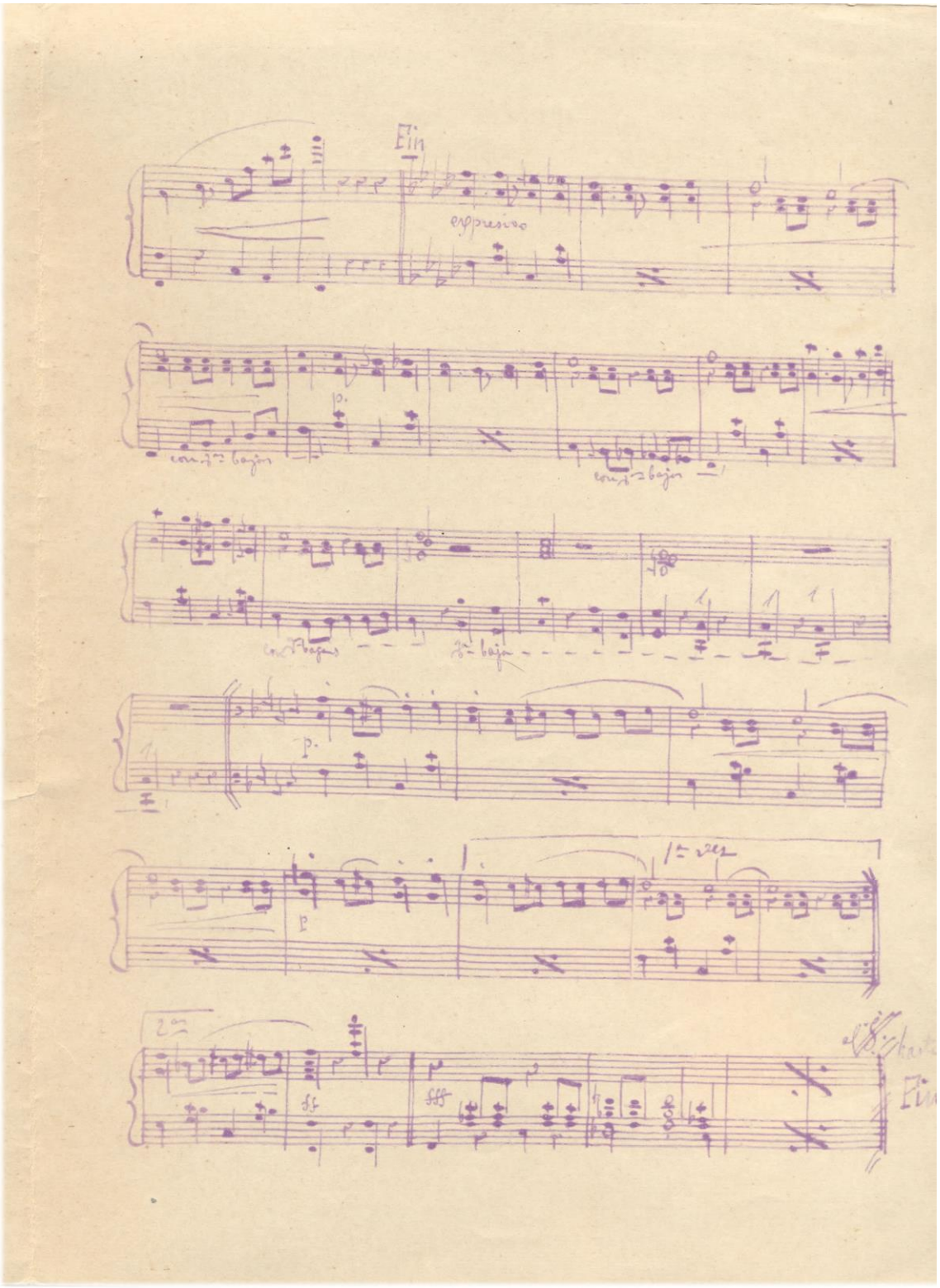
por

C. Ibañez (Skrienty.)

Propaganda.

C. I. S.


Creación de la genial tonadista Berta Adlung
Gaby
C. Ibañez (Stuttgart)
Fox-trot
1er de Fox.
1re ver
2me
55 violets
con 1er bajo
con 1er bajo
Se ruega la inserción en el boletín de
la Sociedad de Autores, a los fines de arquitec
Propaganda
Registrada con el nº 21.405


Ein
espressivo
p.
con 8va bajo
con 8va bajo
con 8va bajo
8va bajo
p.
p
1er vez
2da
ff
fff
p

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *HIMNO A NUESTRA SEÑORA DEL CARMEN*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
COLABORACIÓN LITERARIA: Enrique Soriano Marcos y Ramón Castellanos.
FECHA/S DE REALIZACIÓN: Julio de 1935

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Archivo familiar de Carmen Boluda. Mula (Murcia).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Vocal.
GÉNERO: Himno (Religioso).

DESCRIPCIÓN FÍSICA

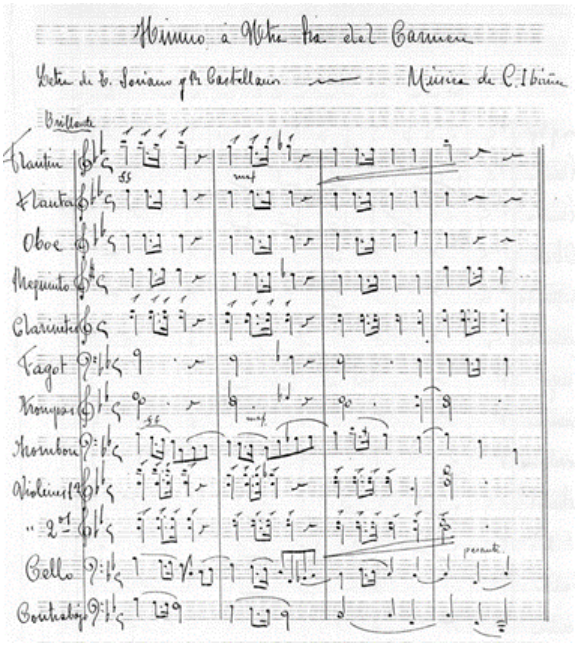
TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 14 MEDIDAS: 30 x 21.5
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.

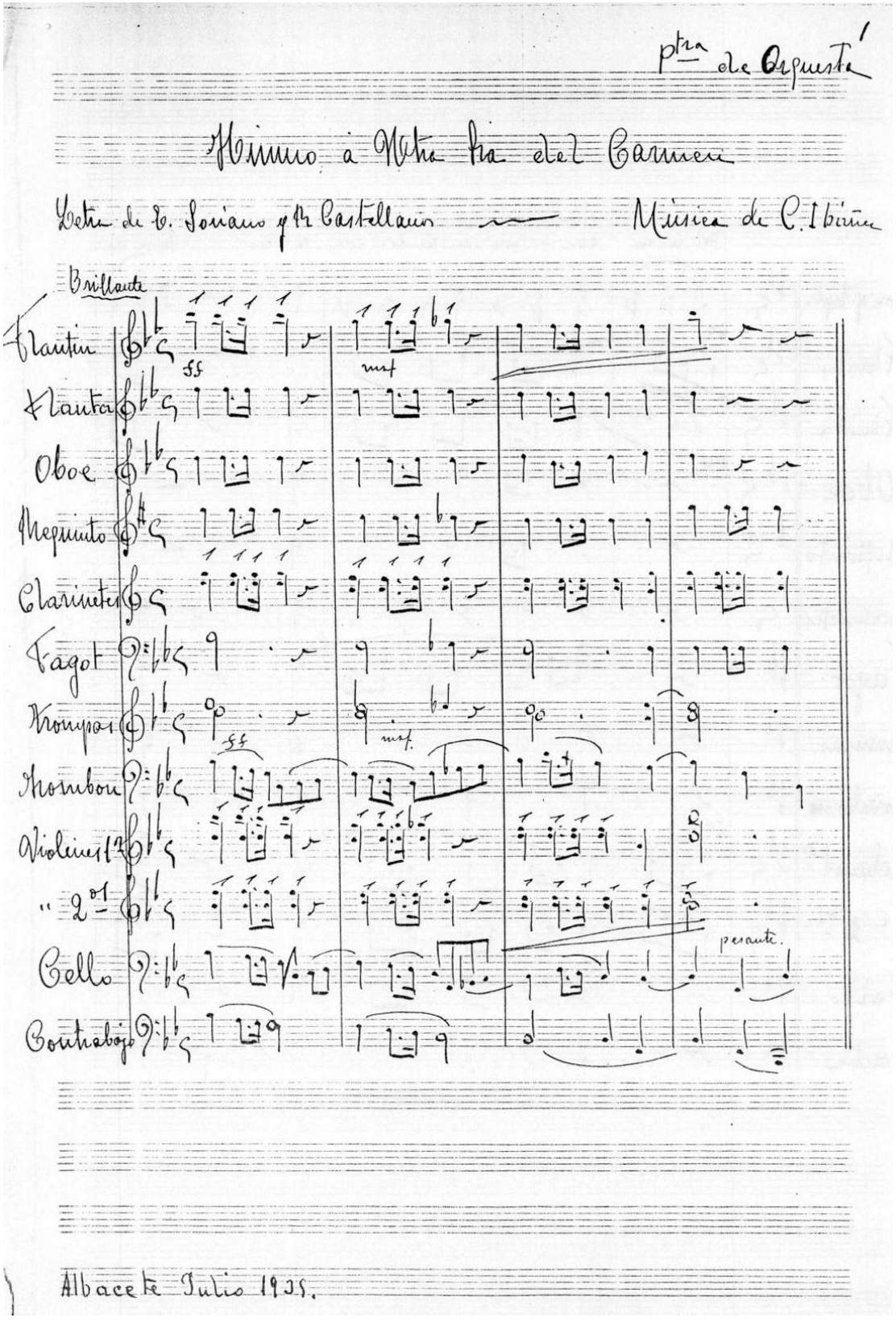
COMPONENTES TÍMBRICOS

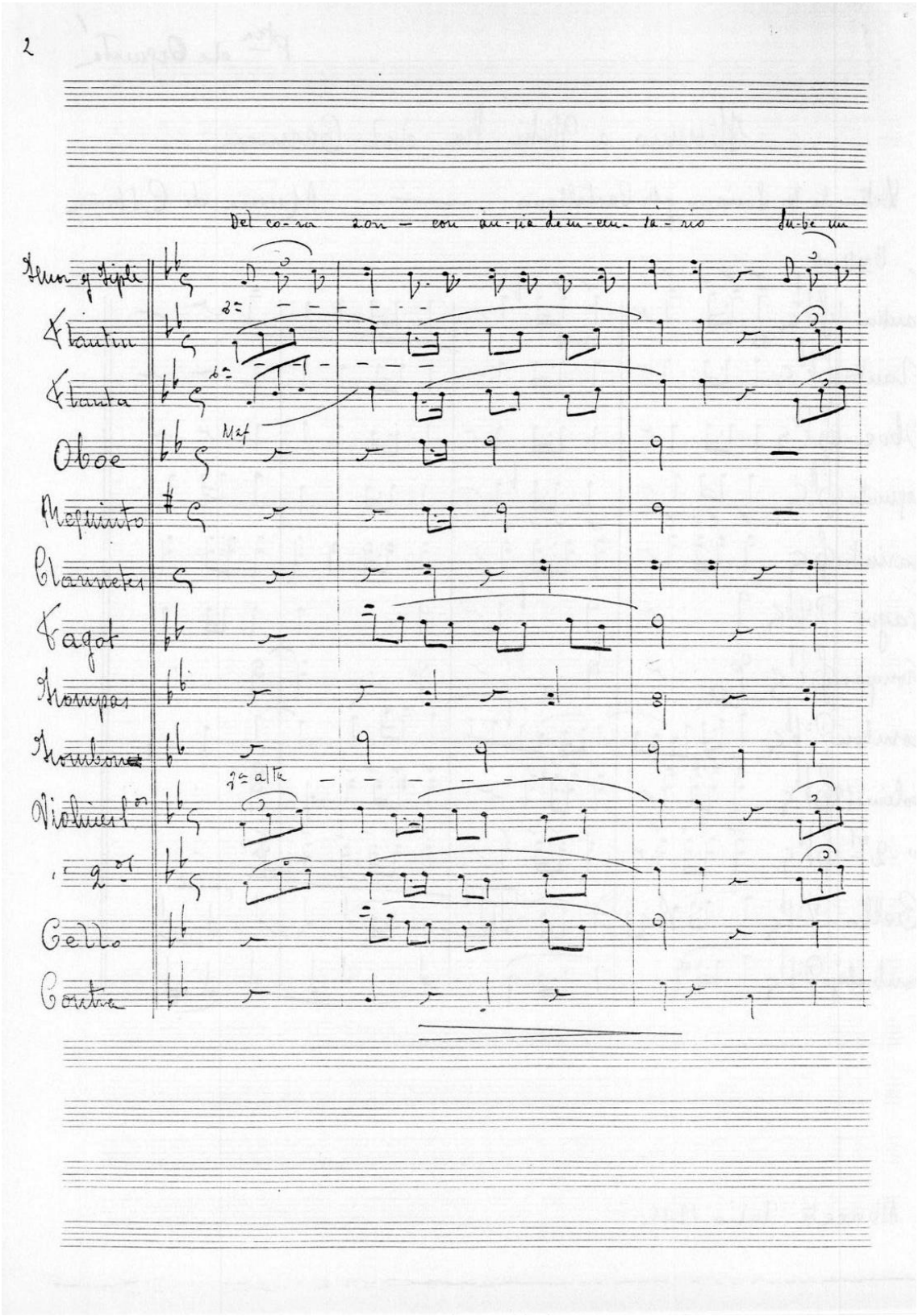
AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Orquesta y coro.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 13
VOCES TÍMBRICAS: Flautín, flauta, oboe, requinto, clarinete, fagot, trompa, trombón, violín 1º y 2º, cello, contrabajo y coro.

ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Tutti orquestal.
ÍNCIPIT. EPÍGRAFE: Brillante.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 4/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Si b M
ÍNCIPIT MUSICAL:




Ptra de Orquesta
Himno a Nuestra Sra del Carmen
Letra de D. Luciano y D. Castellanos
Música de C. Ibáñez
Brillante
Flautin
Flauta
Oboe
Requinto
Clarinete
Fagot
Trompa
Trombon
Violin 1º
" 2º
Cello
Contrabajo
mf
pesante.
Albacete Julio 1935.


Del co-ra zon — con au-sia de in-ten- ta - rio
Flauti y Piccolo
Clarinetes
Fagot
Trompas
Violines
Cello
Contra
Oboe
Mef
Saxofon
Clarinetes
Trompas
Violines
Cello
Contra

tum. mus ben dic-to fruc-tus ven-tris y tua-bra-za et
g: alta

Coro Milagros

Mi-la gras de tu fauto ete
pour int

muy sentido
muy

1.
2.
la — mea - nus —
ff
T. d.
0
falla
a

Coro
Baritono
1: Pa-re-te ko-pre-re
2: Mi la-gno-da
pp
1: Du-ca da co-ra-zon
2: Ke. pi den-tro in-si-me
2 = alta
pp
pp
mf
pp
pp
1 = alta
pp
2 = alta
ff

pesante
pesante.
pesante

Arrogante
Triple tenor y coro.
Sus nun fe can - ta
Mu - ta - tis tan - tis in fi - gu - ra nun fe can - ta
Oh!
Bartolus

Ob. vir - gen Ob. vir - gen
vir - gen
Registrado y hecho el correspondiente
depósito en el Reg.to de la Propiedad Intelectual
y Se reserva todos

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *HIMNO A JESÚS DE BELÉN*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
COLABORACIÓN LITERARIA: Sor María de los Ángeles Ruiz Gómez.
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 1934
NOMBRE DEL COPISTA: José Mª Boluda Páez FECHA DE LA COPIA: 1934

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Vocal.
GÉNERO: Himno (Religioso).

DESCRIPCIÓN FÍSICA

TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 5 MEDIDAS: 20 x 27
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.
DEDICATORIA: "Srtas. Concha y Manuela P. de los Cobos".

COMPONENTES TÍMBRICOS

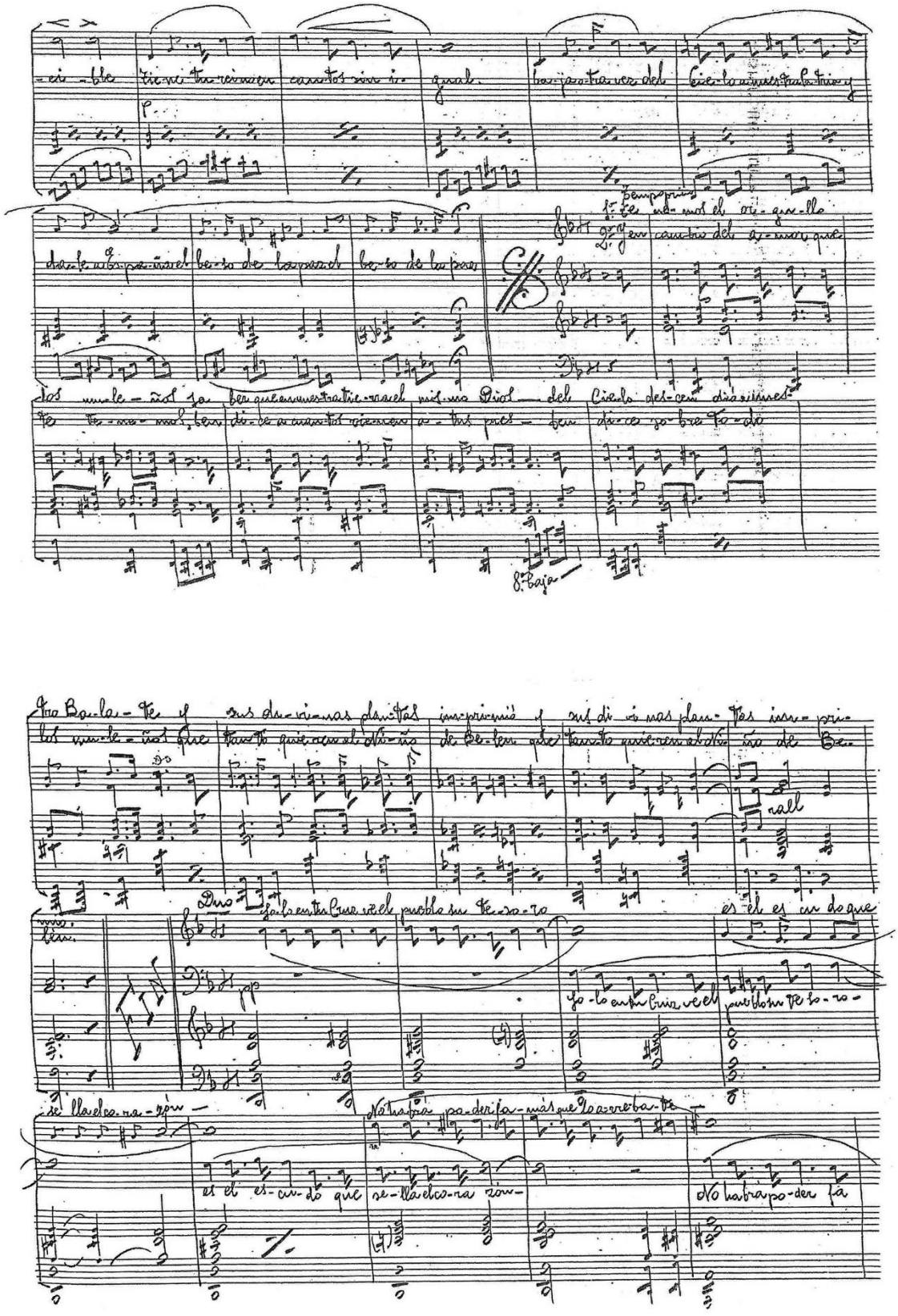
AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Orquesta y coro.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 7
OBSERVACIONES: Los timbres no están especificados en la partitura.

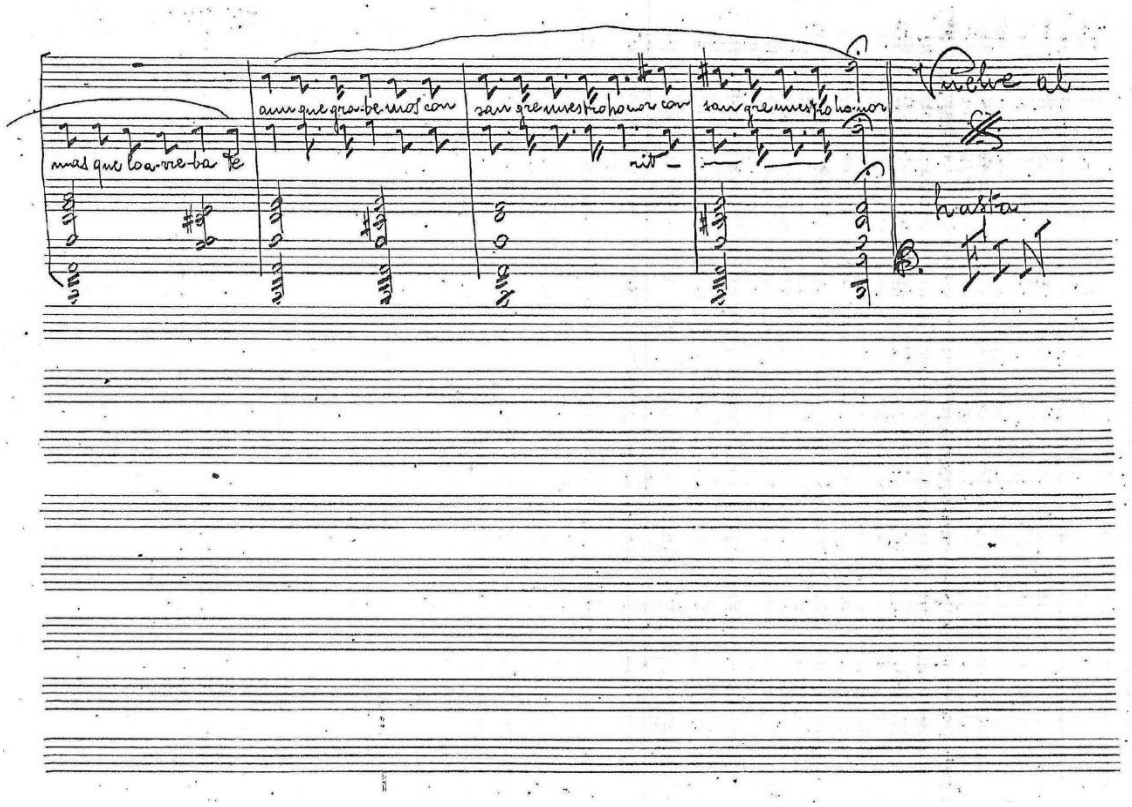
ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Tutti orquestal.
ÍNCIPIT. EPÍGRAFE: Grave ÍNCIPIT. TEMPO: Grave.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 4/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Fa M ÍNCIPIT. TEXTO: Marchemos.
ÍNCIPIT MUSICAL:

Himno
a
Jesús de Belén
Letra de Sor Mª de los Angeles
Música de M. C. Ibañez
Música Ibañez de 1930
Es copia de Mª Bolado

Coro - (con entusiasmo)
grave
8ª baja
Mas
Solo
Legato


Duo
rall


mas que la sa-ne-tat
ann que gros-be-nos con
san gre nues-tro ho-nor con
san gre nues-tro ho-nor
Fuebe al
hasta

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *ILUSIÓN*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
COMPOSITOR NO NORMALIZADO/ PSEUDÓNIMOS: C. Skrienty.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 1925

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.

DATOS DEL REGISTRO

Nº. REGISTRO: 122069 FECHA: 20-V-1925

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Vocal.
GÉNERO: Tango (Argentino).

DESCRIPCIÓN FÍSICA

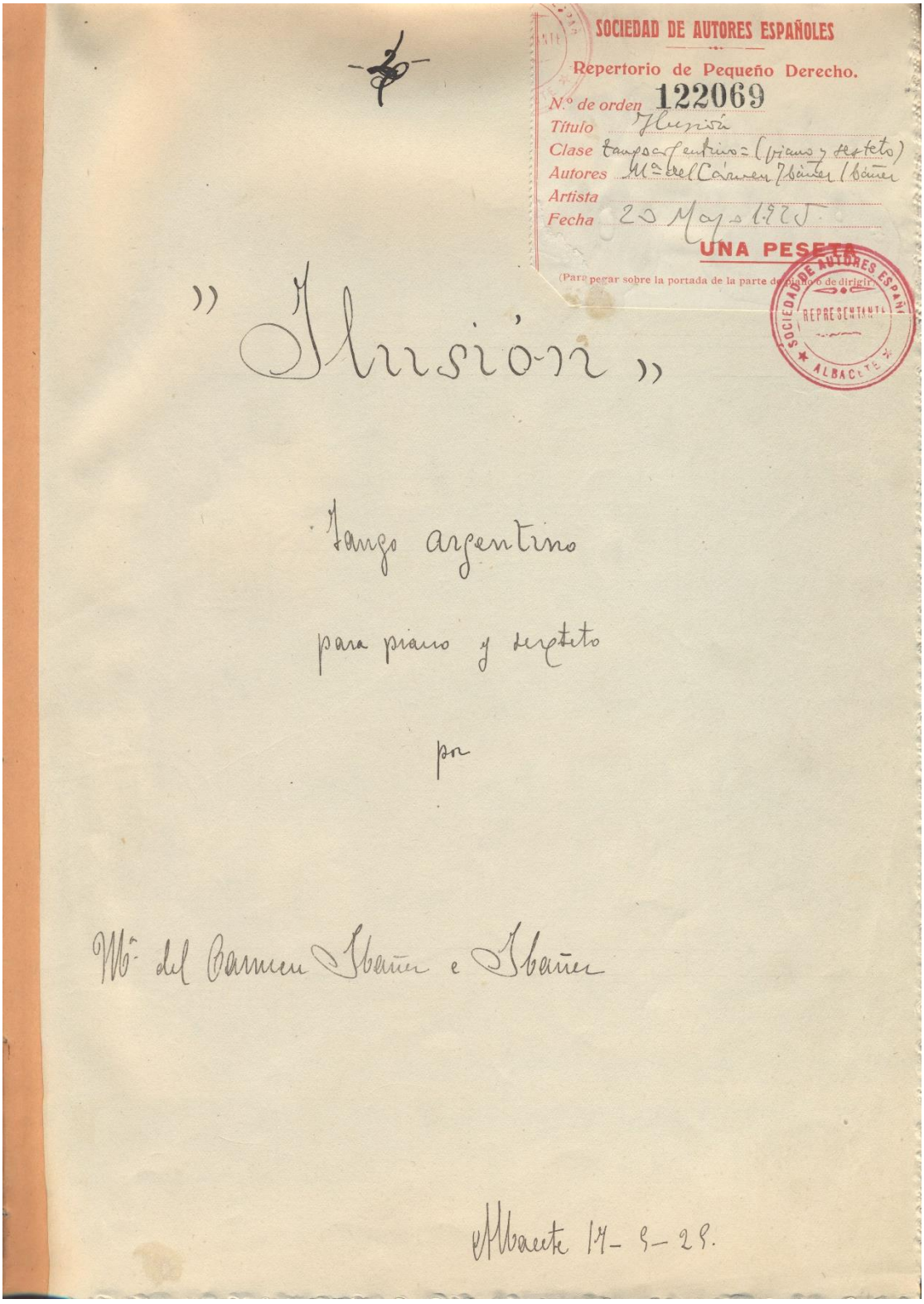
TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 4 MEDIDAS: 30 x 21.5
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.

COMPONENTES TÍMBRICOS

AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Música de cámara
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 1
VOCES TÍMBRICAS: Piano y sexteto.
OBSERVACIONES: Solo se conserva la parte de piano.

ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Piano.
ÍNCIPIT. EPÍGRAFE: Tiempo de tango ÍNCIPIT. TEMPO: Tiempo de tango.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 2/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Mi M ÍNCIPIT. TEXTO: Son mis amores.
ÍNCIPIT MUSICAL:



SOCIEDAD DE AUTORES ESPAÑOLES

Repertorio de Pequeño Derecho.

N.º de orden 122069

Título "Ilusión"

Clase tango argentino (piano y septeto)

Autores Mª del Carmen Ibáñez e Ibáñez

Artista

Fecha 20 Mayo 1925

UNA PESETA

(Para pegar sobre la portada de la parte de piano o de dirigir)

SOCIEDAD DE AUTORES ESPAÑOLES REPRESENTANTE ALBACETE

"Ilusión"

Tango argentino

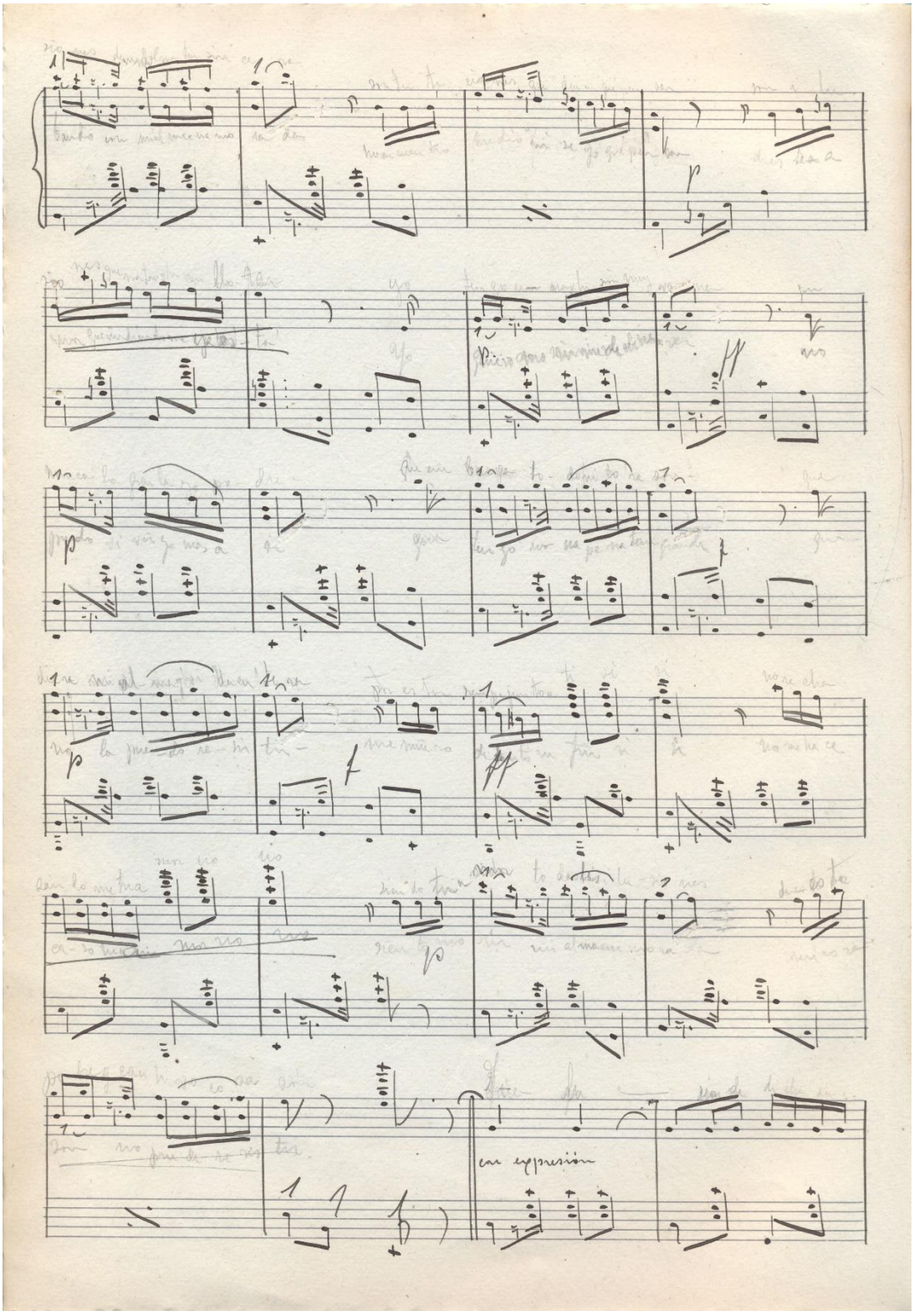
para piano y septeto

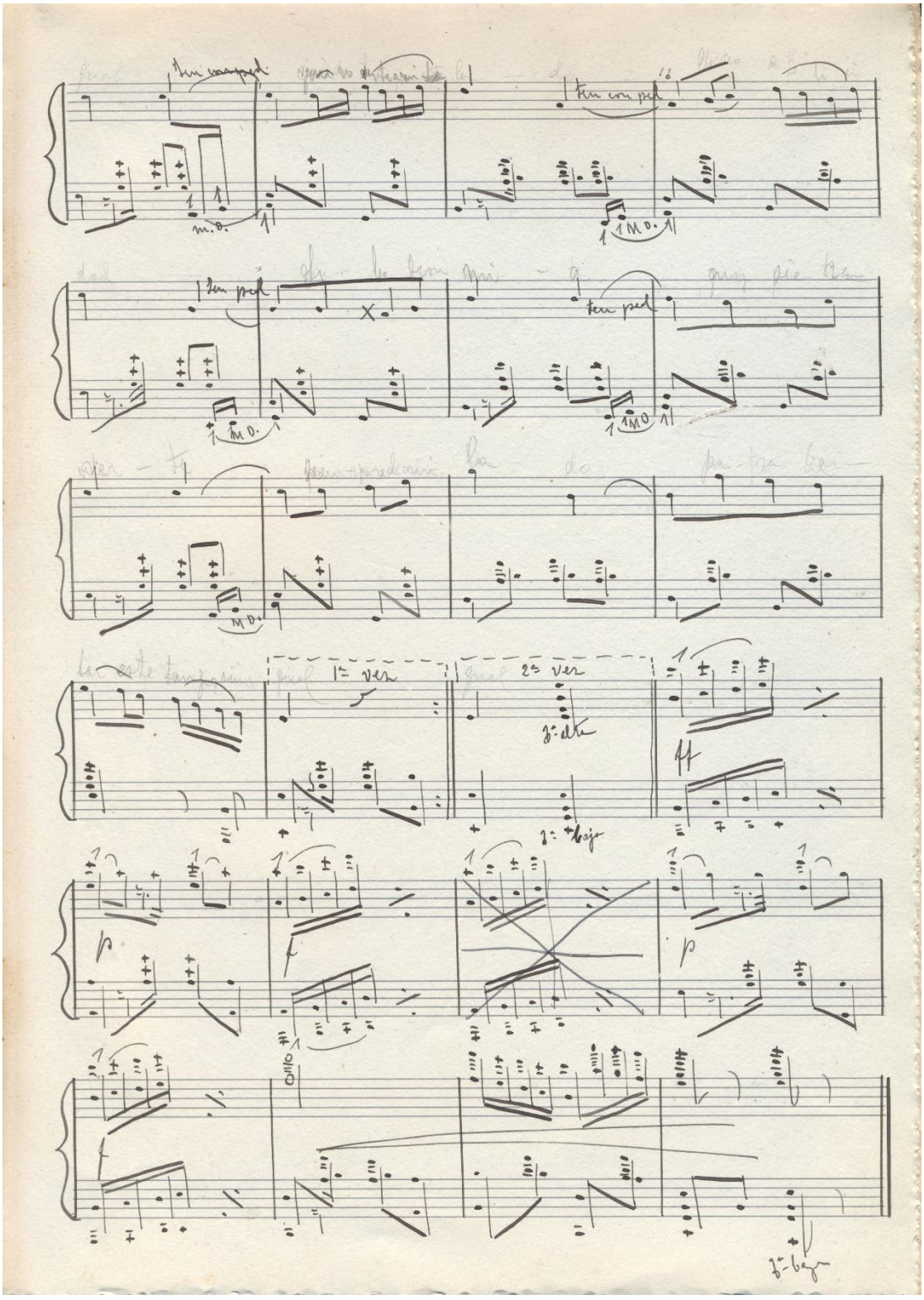
por

Mª del Carmen Ibáñez e Ibáñez

Albacete 14-9-28.

Ilusión
Tango Argentino
C. Ibáñez e Ibáñez
Tiempo di tango
ff
p.
ff.
p
rinf.
marcato
2ª vez


con espressione


Ten con ped.
M.D.
Ten ped.
1= ver
2= ver

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *KILÍN*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
COMPOSITOR NO NORMALIZADO/ PSEUDÓNIMOS: C. Skrienty.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 19-VIII-1925

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.

DATOS DEL REGISTRO

Nº. REGISTRO: 122086 FECHA: 23-IX-1925

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

SERIE

Nº. OPUS: 11

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Instrumental.
GÉNERO: Fox-Trot (Bufo).

DESCRIPCIÓN FÍSICA

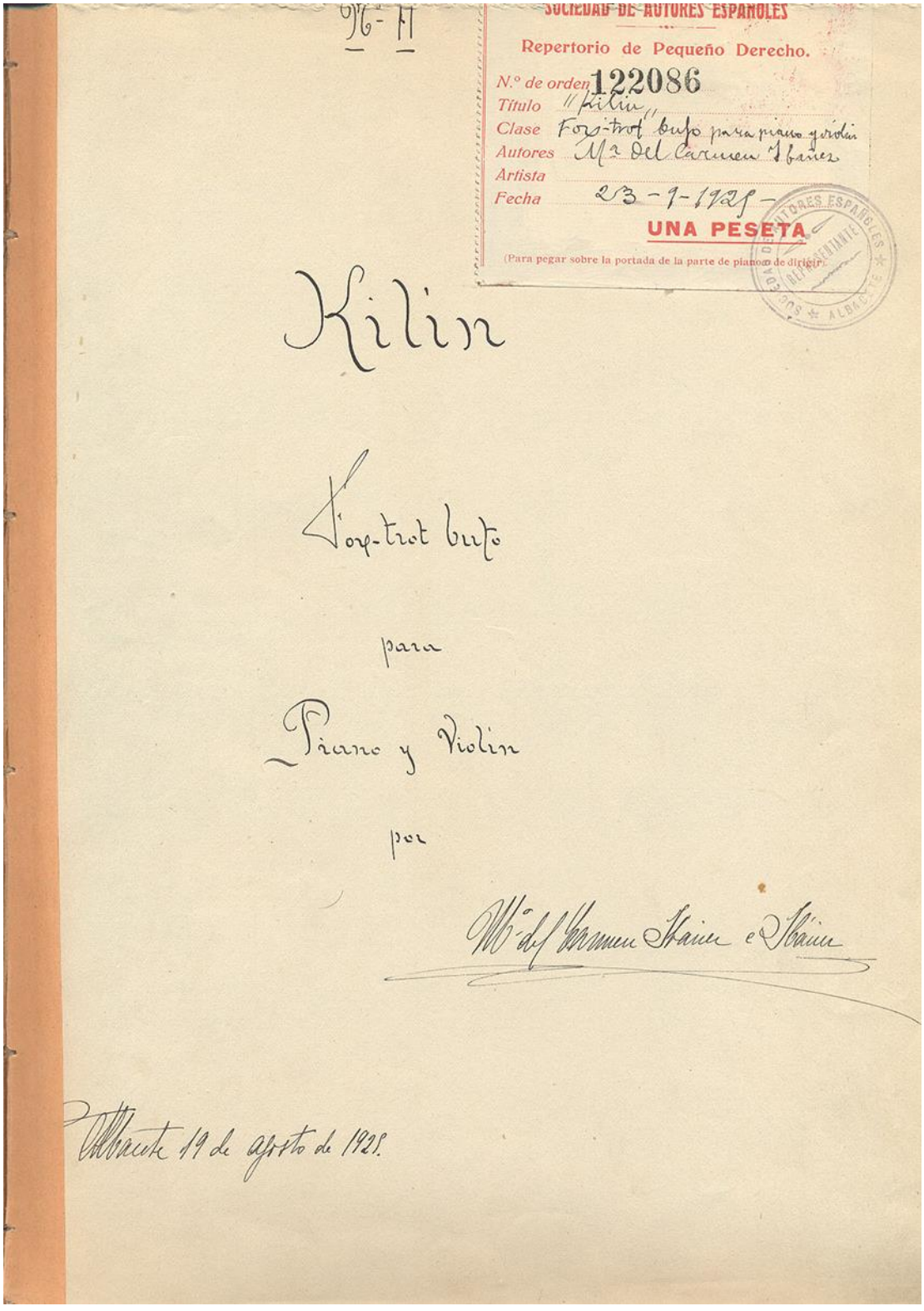
TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 2 Nº DE PÁGINAS: 5 MEDIDAS: 30 x 21.5
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.

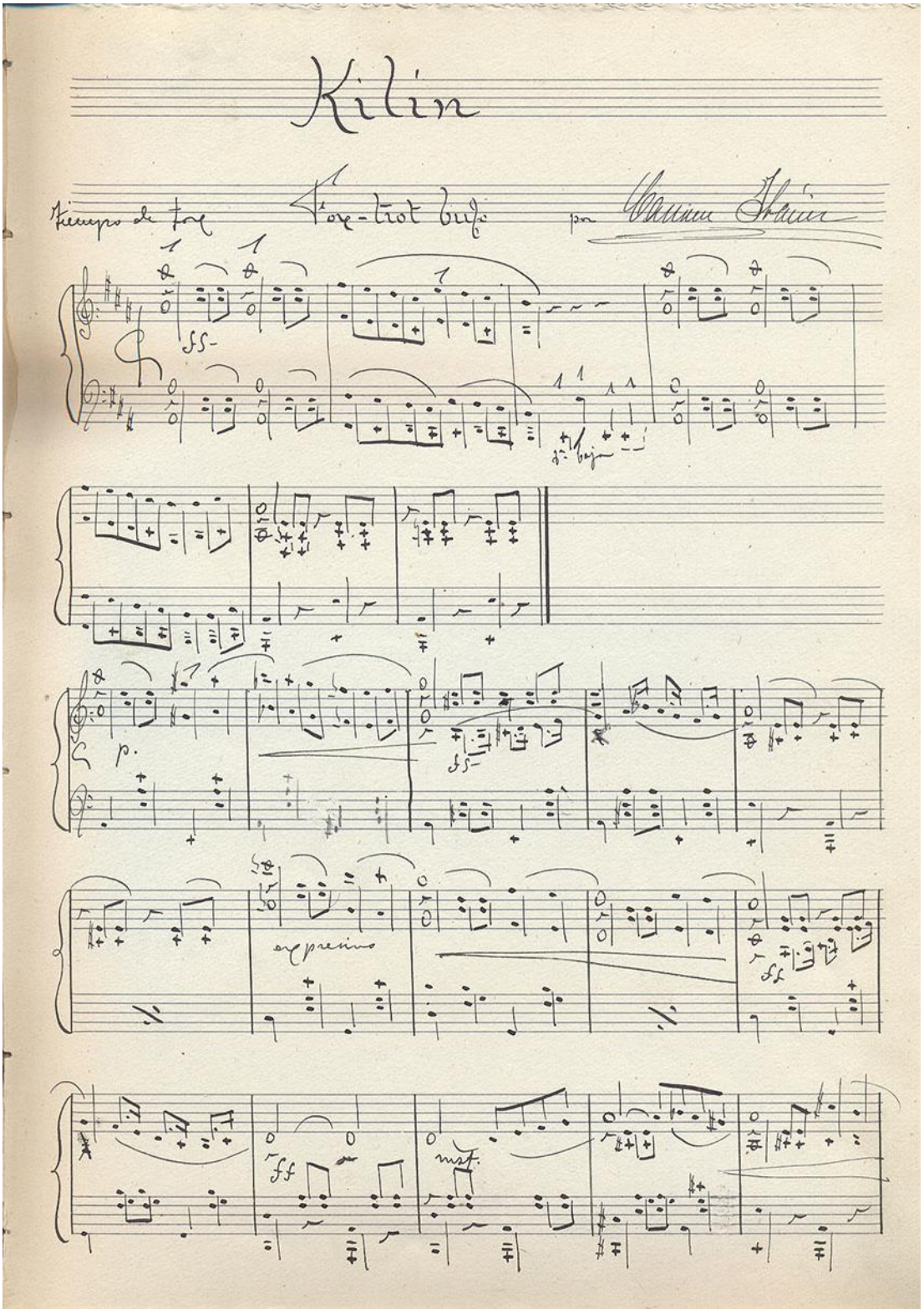
COMPONENTES TÍMBRICOS

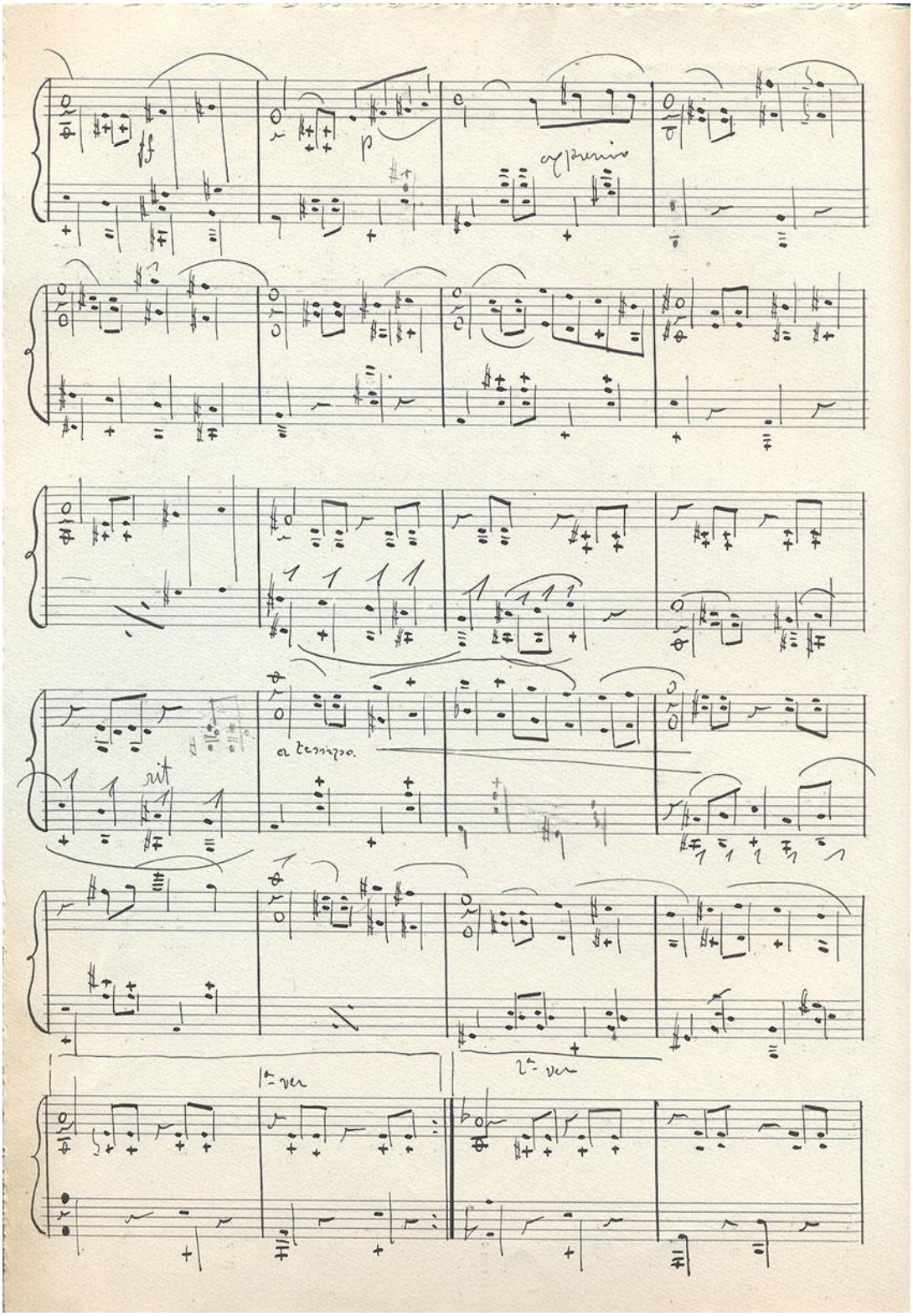
AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Música de cámara.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 2
VOCES TÍMBRICAS: Piano y violín.

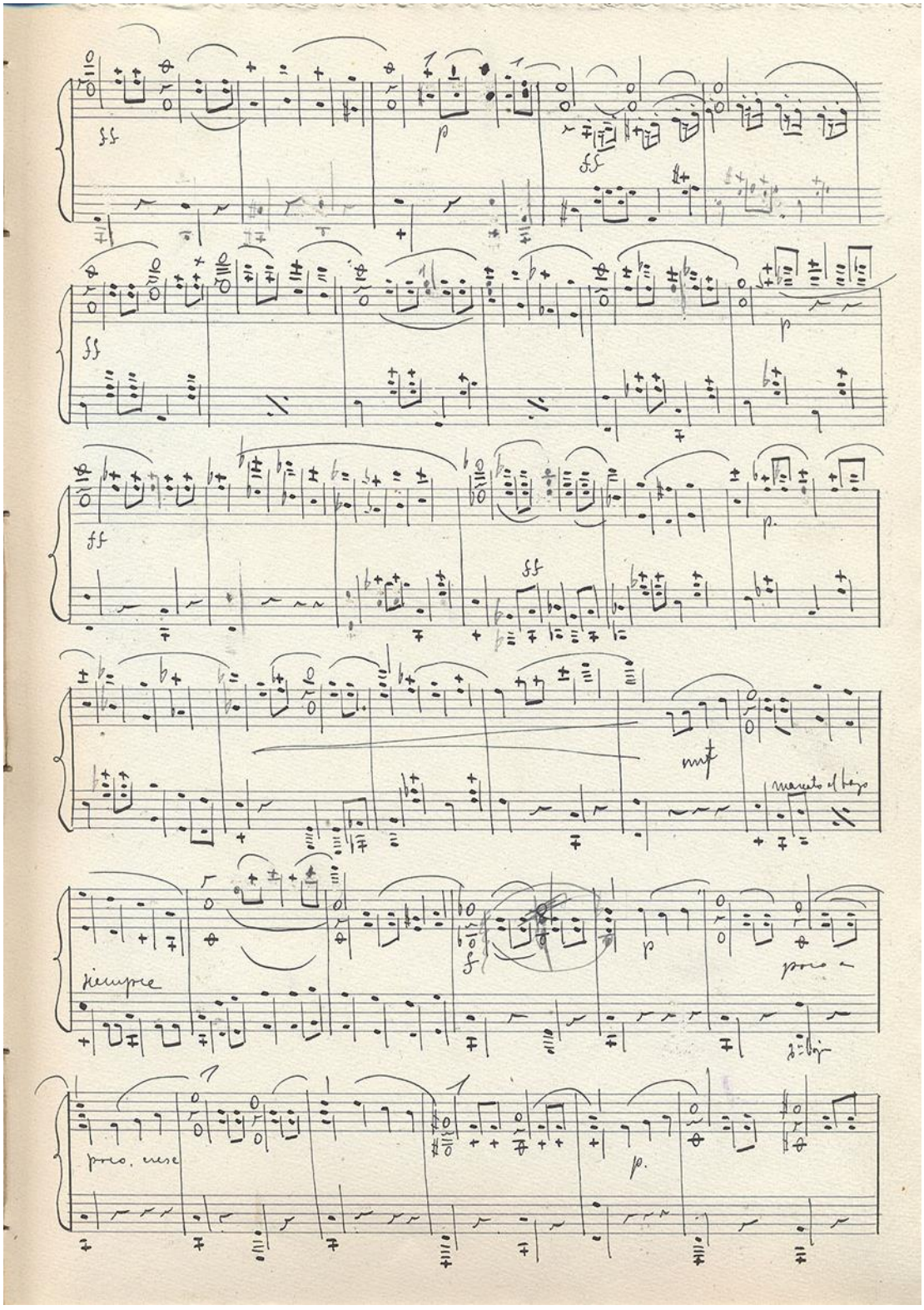
ÍNCIPIT

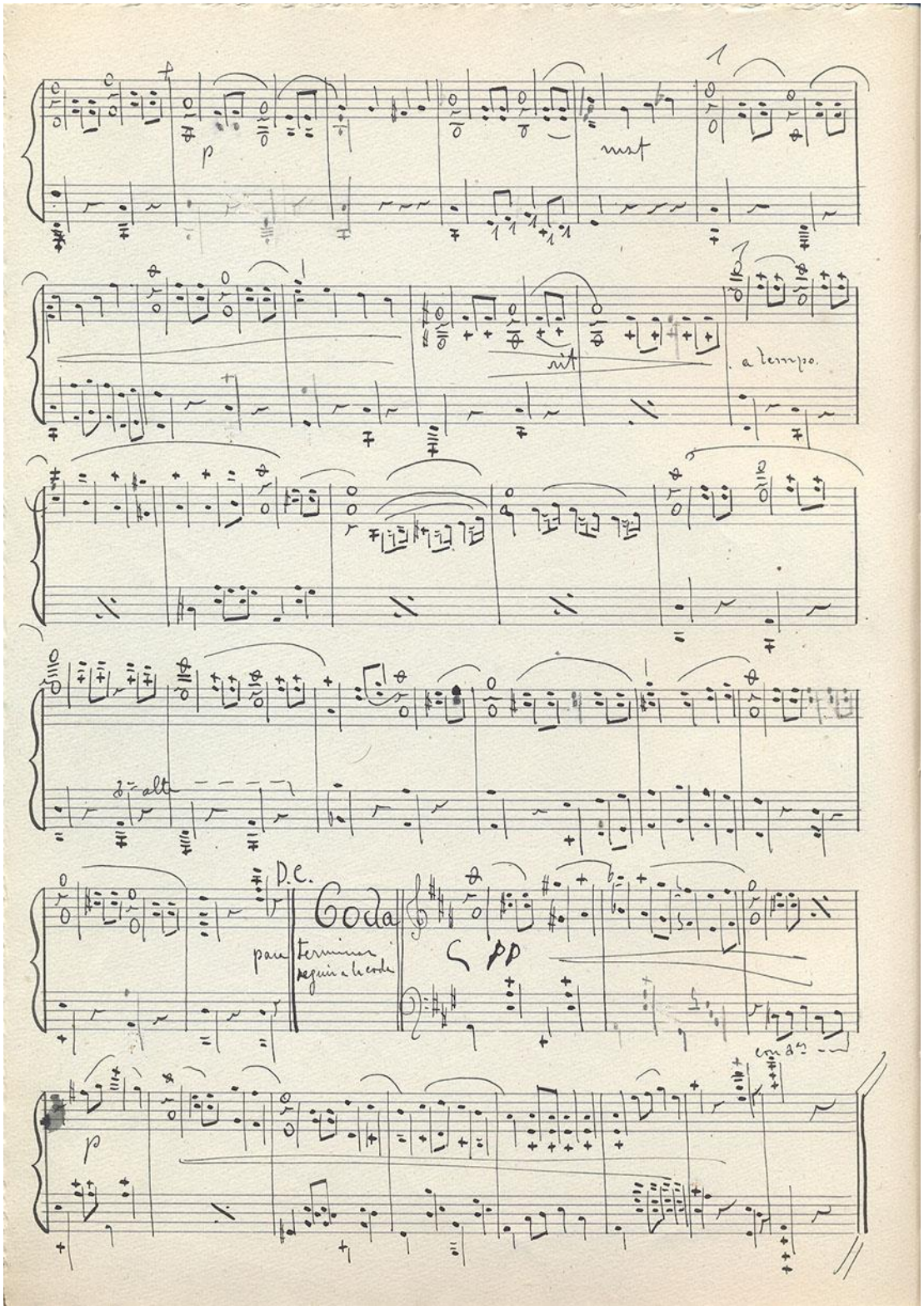
ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Piano y violín.
ÍNCIPIT. EPÍGRAFE: Tiempo de Fox ÍNCIPIT. TEMPO: Tiempo de Fox.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 2/2
ÍNCIPIT. TONALIDAD: La M
ÍNCIPIT MUSICAL:


SOCIEDAD DE AUTORES ESPAÑOLES
Repertorio de Pequeño Derecho.
N.º de orden 122086
Título "Kilin"
Clase Fox-trot" bufo para piano y violin
Autores Mª del Carmen Ibañez
Artista
Fecha 23-9-1925
UNA PESETA
(Para pegar sobre la portada de la parte de piano o de dirigir)
Kilin
Fox-trot bufo
para
Piano y Violin
por
Mª del Carmen Ibañez e Ibañez
Albacete 19 de agosto de 1925.


Kilin
Tiempo de Foxtrot
por


ff
p
espressivo
a tempo.
rit
1ª vez
2ª vez


ff
ff
ff
ff
mf
marcato el bajo
siempre
poco a poco
poco a poco
p.


p
mit
mit
a tempo.
2 alt
D.C.
Coda
pas terminer
jusqu'à la croche
pp
p

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *LAS TORRÁS*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 1926

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Archivo privado de la familia Sánchez Ibáñez de Albacete.

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Vocal.
GÉNERO: Popular (Murciana).

DESCRIPCIÓN FÍSICA

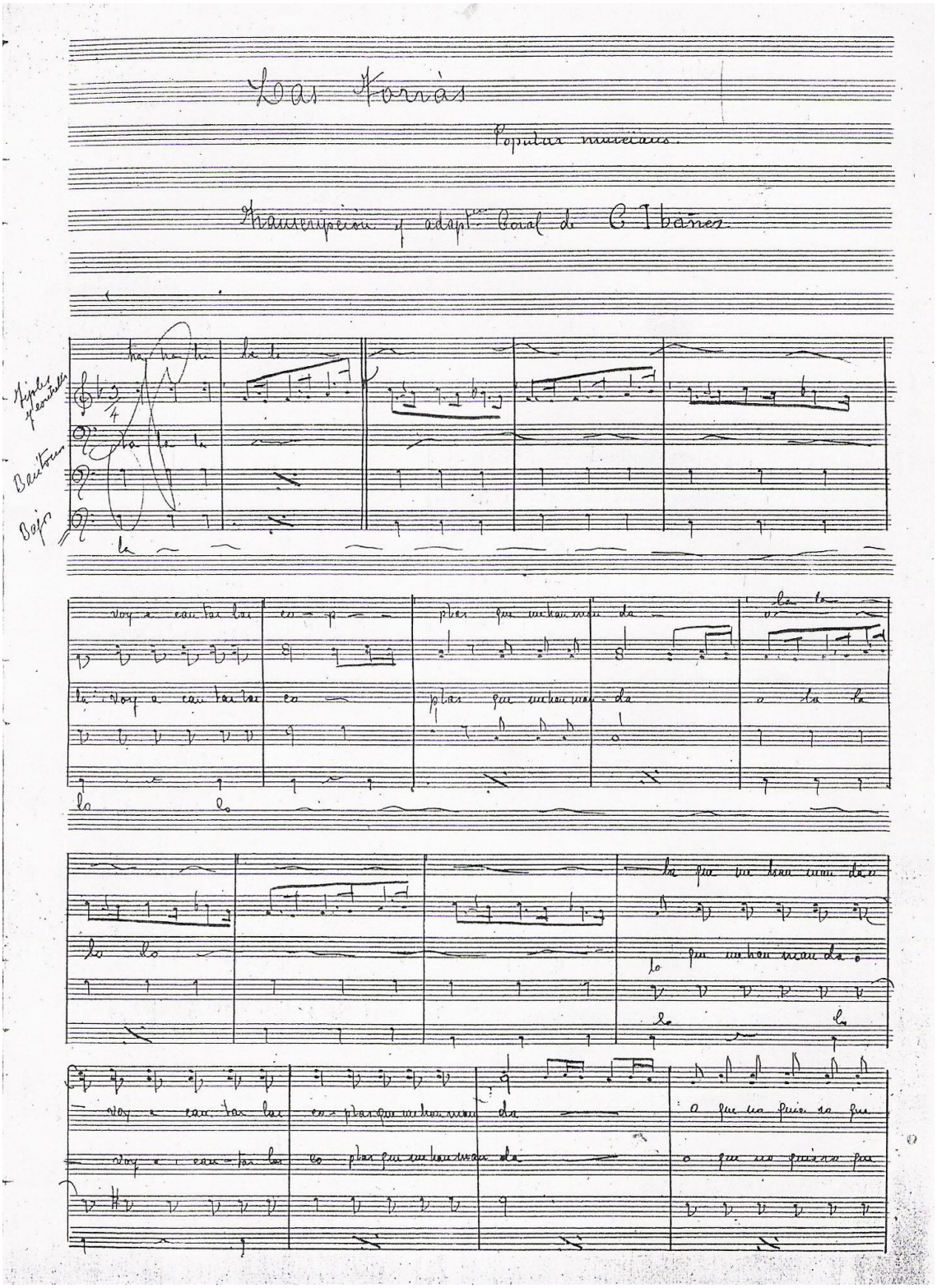
TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 2 MEDIDAS: 30 x 21.5
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.

COMPONENTES TÍMBRICOS

AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Coral.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 4
VOCES TÍMBRICAS: Tiple, contralto, barítono y bajo.

ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Coro.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 3/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Fa M ÍNCIPIT. TEXTO: La-la-la.
ÍNCIPIT MUSICAL:


Voy a cantar
Voy a cantar
Voy a cantar
Voy a cantar

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *LOS NIÑOS DE BIENVENIDA*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
COMPOSITOR NO NORMALIZADO/ PSEUDÓNIMOS: C. Skrienty.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 1925

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.

DATOS DEL REGISTRO

Nº. REGISTRO: 122090 FECHA: 24-IX-1925

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

SERIE

Nº. OPUS: 15

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Instrumental.
GÉNERO: Pasodoble (flamenco).

DESCRIPCIÓN FÍSICA

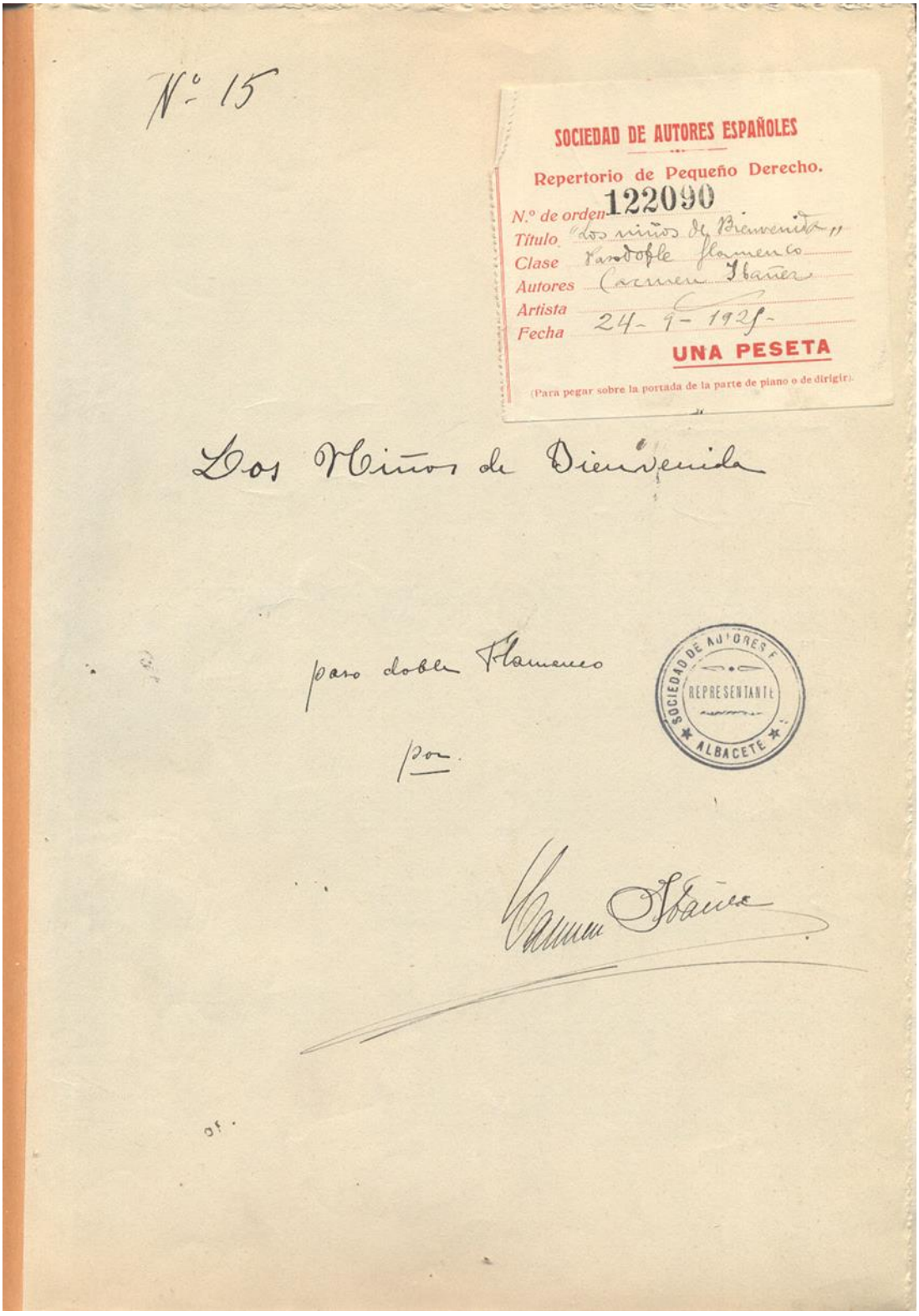
TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 5 MEDIDAS: 30 x 21.5
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.
DEDICATORIA: "A los incomparables artistas del toreo, los niños Manolito y Pepito Megías".

COMPONENTES TÍMBRICOS

AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Música de cámara.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 1
VOCES TÍMBRICAS: Piano.

ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Piano.
ÍNCIPIT. EPÍGRAFE: Piano ÍNCIPIT. TEMPO: Allegretto.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 2/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Do m
ÍNCIPIT MUSICAL:



Nº 15

SOCIEDAD DE AUTORES ESPAÑOLES

Repertorio de Pequeño Derecho.

N.º de orden 122090

Título "Los niños de Bienvenida"

Clase Pasodoble flamenco

Autores Carmen Ibañez

Artista

Fecha 24-1-1925

UNA PESETA

(Para pegar sobre la portada de la parte de piano o de dirigir).

Los Niños de Bienvenida

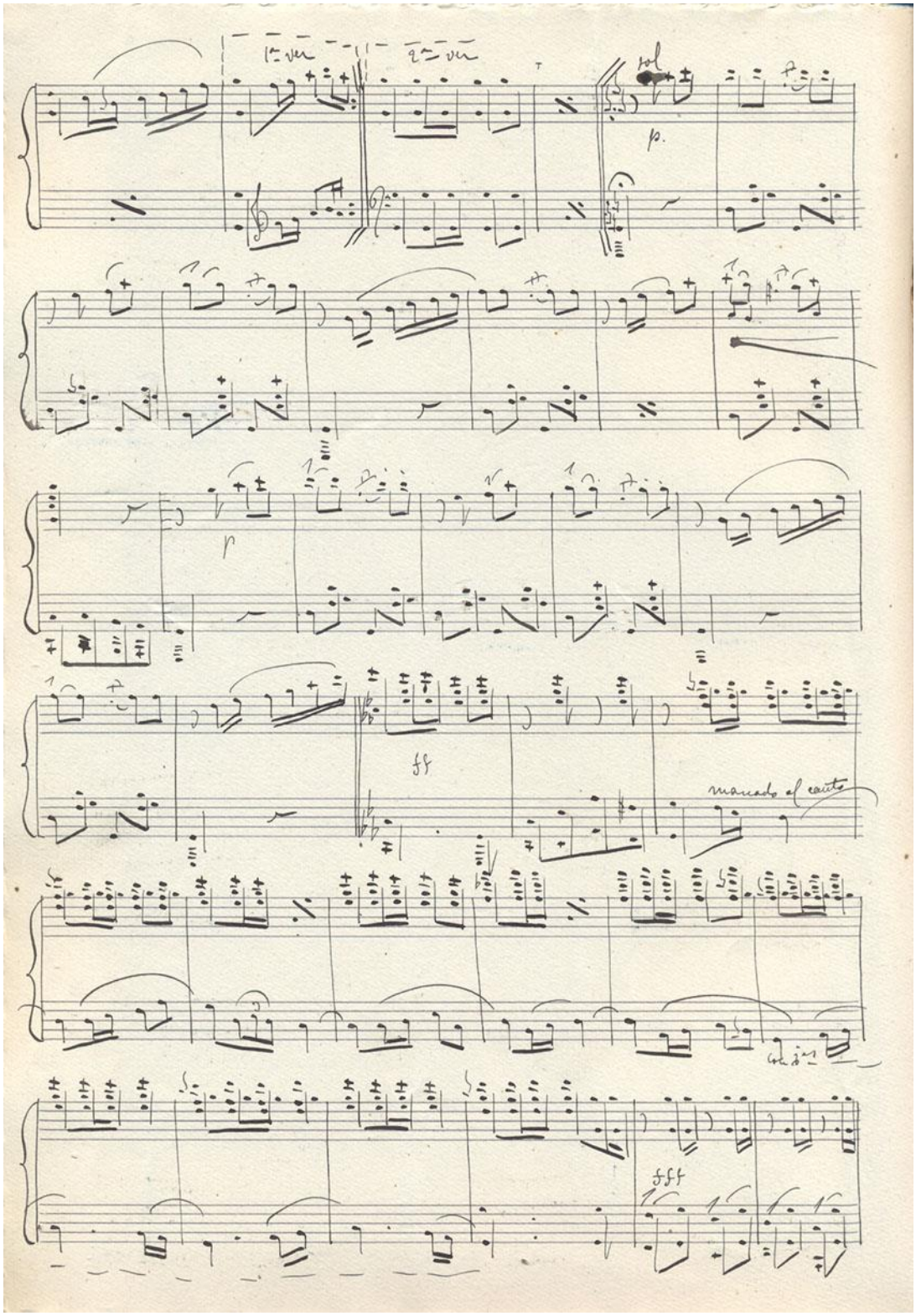
paso doble flamenco

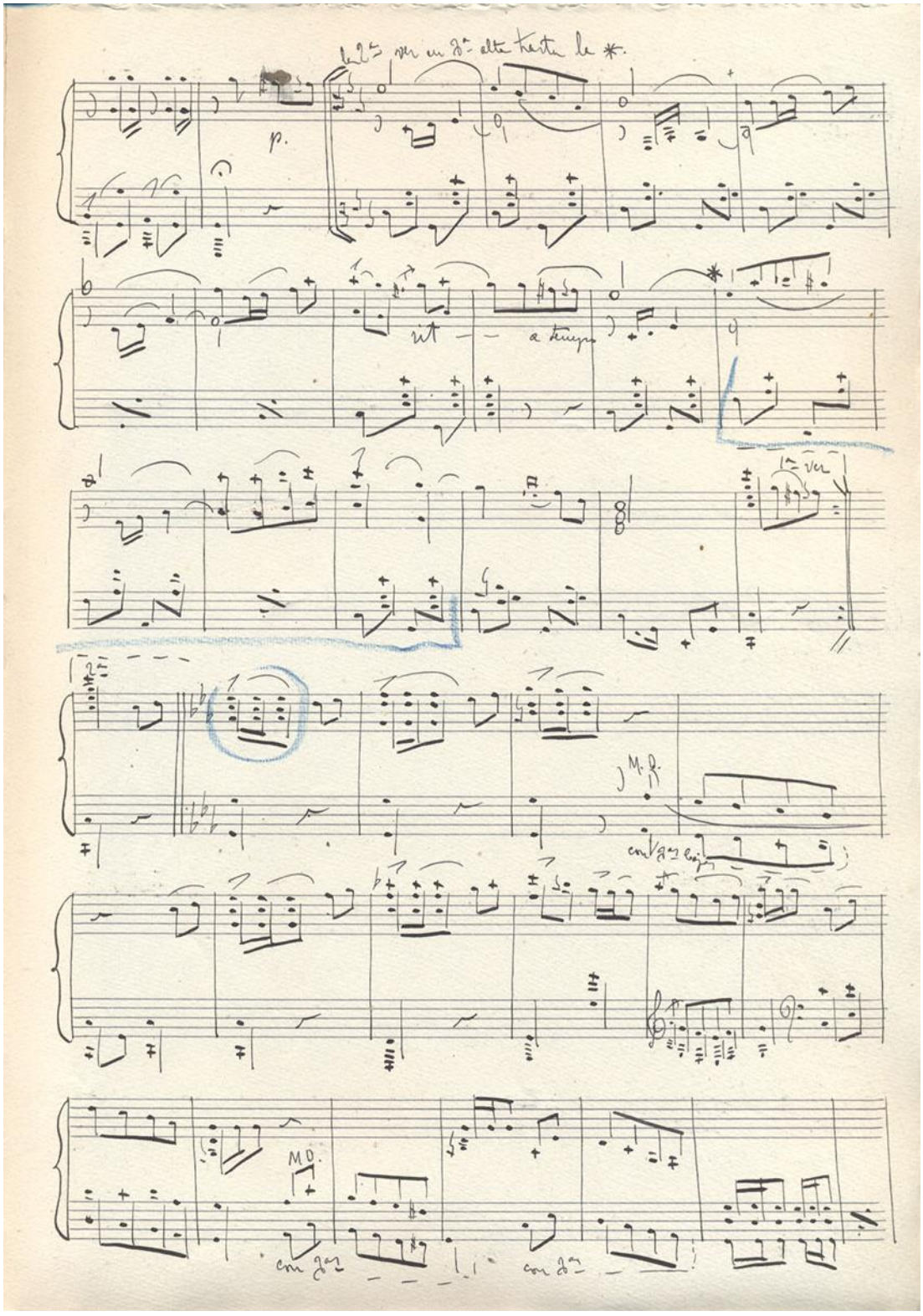
Por

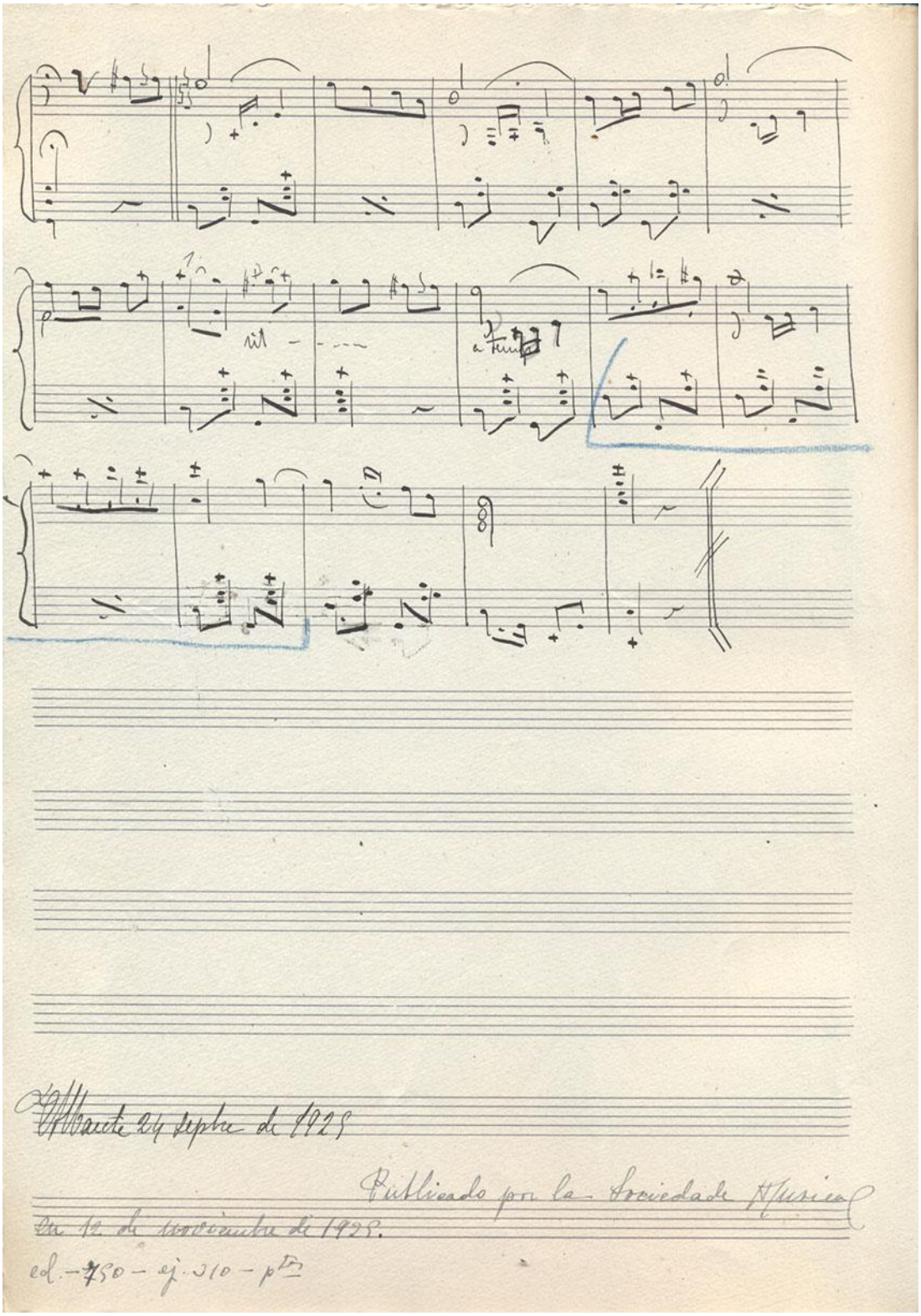
SOCIEDAD DE AUTORES ESPAÑOLES REPRESENTANTE ALBACETE

Carmen Ibañez

A los incomparables artistas del Toyo, los niños Manolito y Pepito Mejías
Los Niños de Bienvenida
Paso-doble Flamenco
por
Allegretto
piano
2/4
ff
1ª vez
1ª baja
1ª alta
SOCIEDAD DE AUTORES ESPAÑOLES
REPRESENTANTE
ALBACETE


1er ver
2e ver
tol
p.
p
ff
marcado al canto
fff


p.
rit
a tempo
M.D.
con gra
con dra


Madrid 24 Septe de 1925
Publicado por la Sociedade Musical
en 12 de noviembre de 1925.
ed. - 750 - ej. 310 - p.ts

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *LOS NIÑOS DE BIENVENIDA*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
COMPOSITOR NO NORMALIZADO/ PSEUDÓNIMOS: C. Skrienty.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 1925

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Archivo privado. Mula (Murcia).

DATOS DEL REGISTRO

Nº. REGISTRO: 122090 FECHA: 24-IX-1925

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

SERIE

Nº. OPUS: 15

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Instrumental.
GÉNERO: Pasodoble (flamenco).

DESCRIPCIÓN FÍSICA

TIPO DE FUENTE: Impreso.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 6 MEDIDAS: 33.5 x 26
DEDICATORIA: "A los incomparables artistas del toreo, los niños Manolito y Pepito Megías".
FILIGRANA O DIBUJOS: Fotografías de "Manolito y Pepito Megías".

COMPONENTES TÍMBRICOS

AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Música de cámara.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 1
VOCES TÍMBRICAS: Piano.

EDICIÓN

EDITORIAL: Unión Musical Española. LUGAR: Madrid. FECHA DE PUBLICACIÓN: 1925.

ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Piano.
ÍNCIPIT. TEMPO: Allegretto.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 2/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Do m
ÍNCIPIT MUSICAL:

A los incomparables artistas del toreo, los niños
MANOLITO Y PEPITO MEGÍAS

Los niños de Bienvenida

Paso-doble flamenco

POR

C. SKRIENTY

Precio:
2,50 Ptas.

IMPRESO POR
UNIÓN MUSICAL ESPAÑOLA

A los incomparables artistas del toreo, los niños Manolito y Pepito Megías.

Los Niños de Bienvenida.

Paso-doble Flamenco.

C.SKRIENTY

Impreso por Unión Musical Española - Editores.

Propiedad de la autor

2
8
p
8
p
p
1.
2.
f
ff
p y gracioso

p
ff
marcado el canto

4
fff
p
La 2ª vez en 8va alta hasta el ✻
p
rit.
p
a tempo
1.
ff
p rit.

2.
ff
m.d.
ff
p
ff
ff
p
fff
p
m.d.
f
p
p
rit.
p
a tempo
ff

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *LOS NIÑOS DE BIENVENIDA*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
COMPOSITOR NO NORMALIZADO/ PSEUDÓNIMOS: C. Skrienty.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 1925

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Archivo privado de Jesús López Espín. Mula (Murcia).

DATOS DEL REGISTRO

Nº. REGISTRO: 122090 FECHA: 24-IX-1925

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

SERIE

Nº. OPUS: 15

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Instrumental.
GÉNERO: Pasodoble (flamenco).

DESCRIPCIÓN FÍSICA

TIPO DE FUENTE: Impreso.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 33 MEDIDAS: 24.5 x 17.5
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Sello de la autora.

COMPONENTES TÍMBRICOS

AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Banda de música.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 29
VOCES TÍMBRICAS: Flautín; flauta; oboe; requinto; clarinete principal, 1º, 2º y 3º; cornetín 1º y 2º, trombón 1º, 2º y 3º, trompa, bombardino 1º y 2º, fagot, bajo, bombo y caja.

ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Tutti.
ÍNCIPIT. TEMPO: Allegretto
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 2/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Do m
ÍNCIPIT MUSICAL:

C. S. Krienty

Los niños de Bienvenida -

PASODOBLE FLAMENCO

PARA BANDA

(Propiedad del autor)

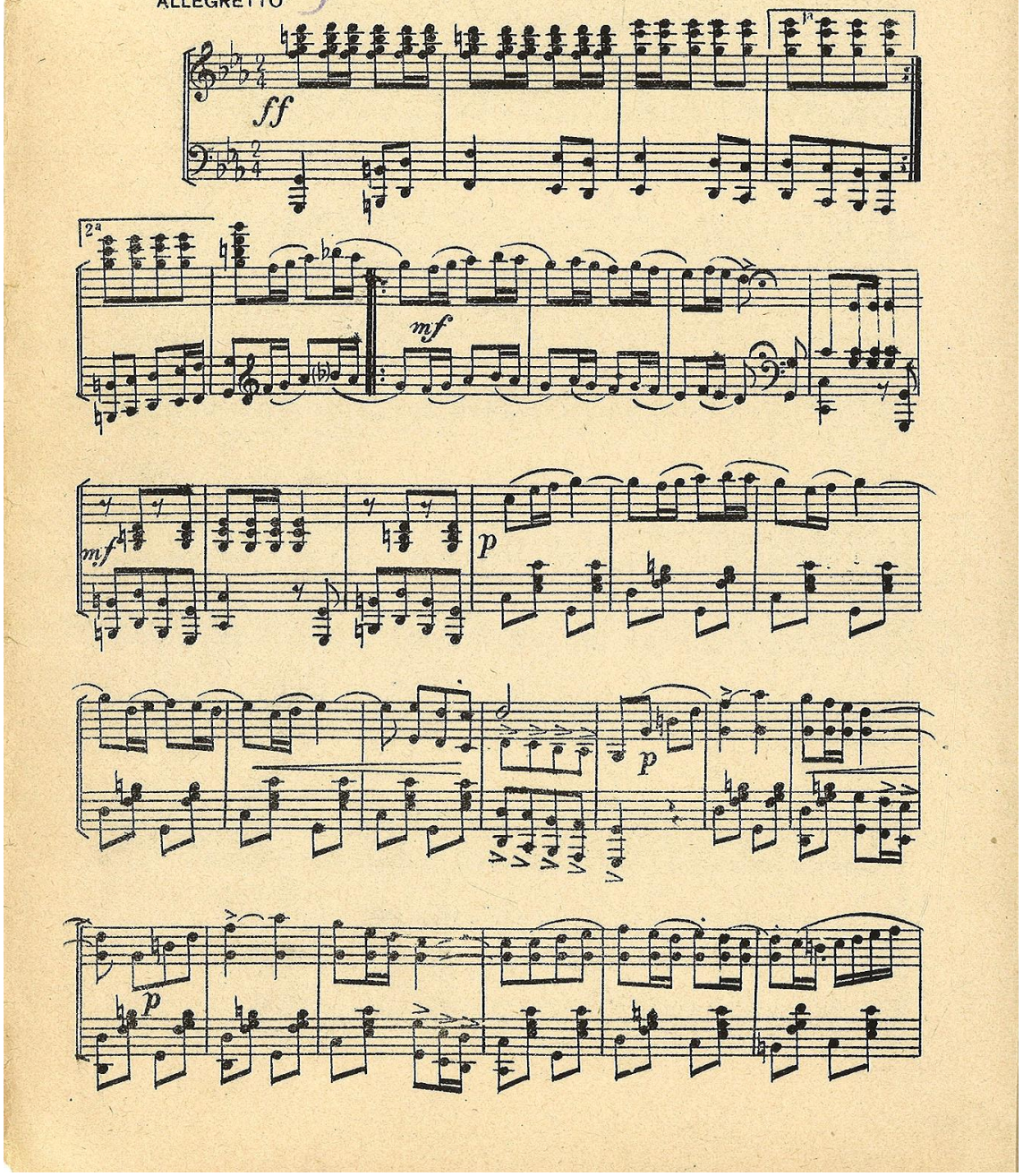
LOS NIÑOS DE BIENVENIDA

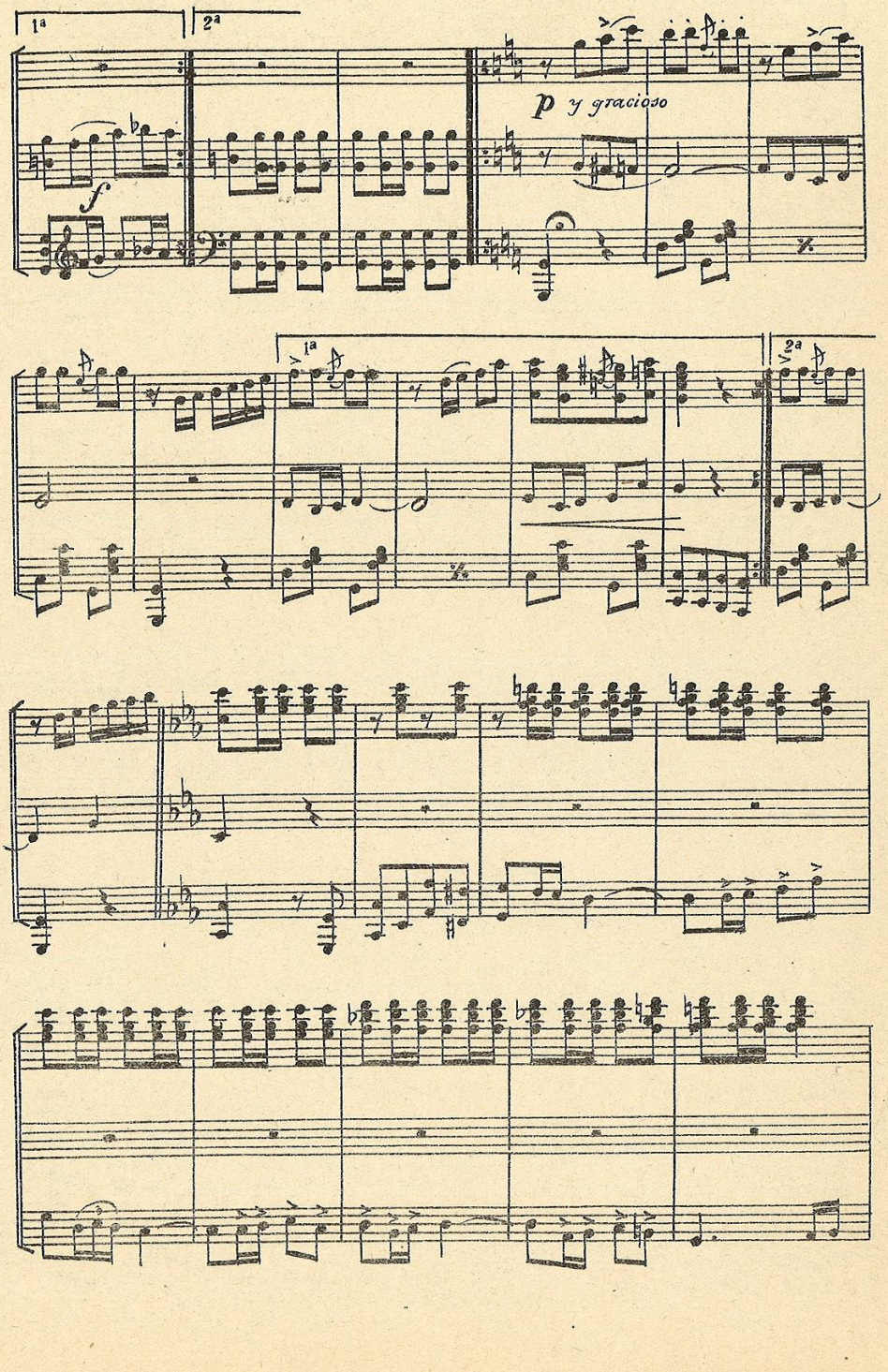
PASODOBLE FLAMENCO

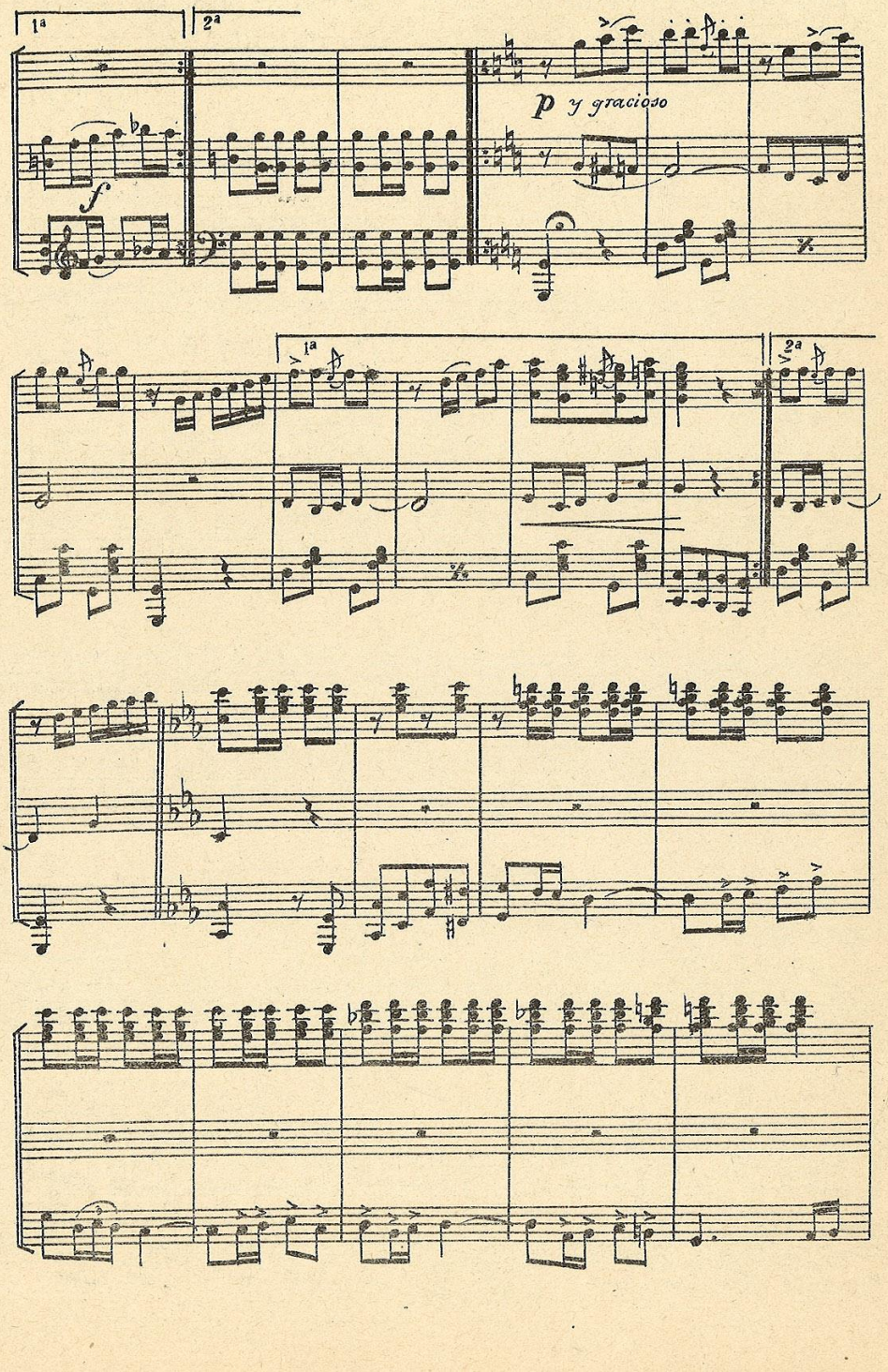
C. S.-KRIENTY

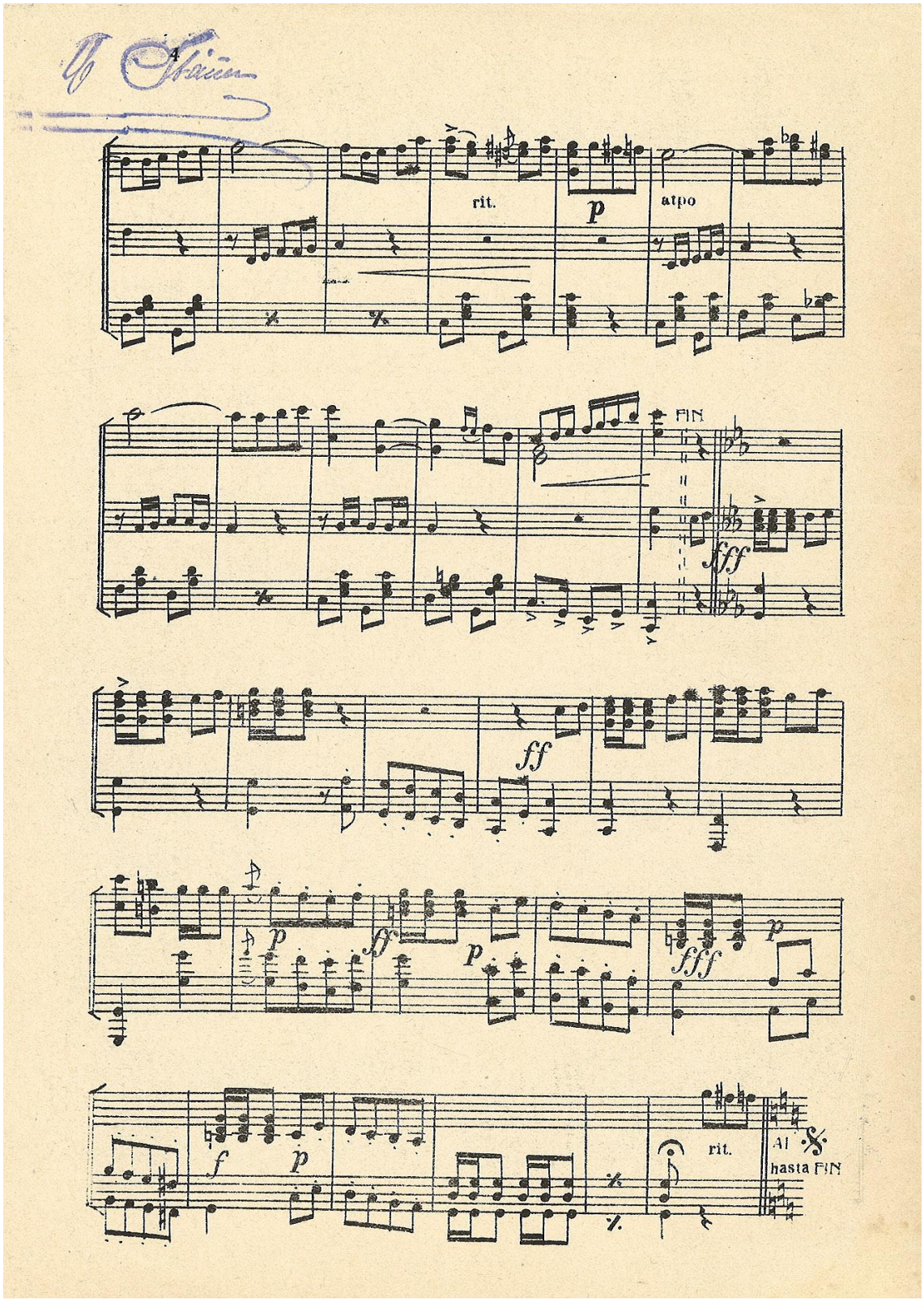
GUIÓN

ALLEGRETTO




1ª
2ª
f
p y gracioso
1ª
2ª


1ª
2ª
f
p y gracioso
1ª
2ª


4
rit.
p
atpo
FIN
fff
ff
p
ff
p
fff
p
f
p
rit.
Al
hasta FIN

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *MENUETTO DE LA SINFONÍA EN MI BEMOL MAYOR DE MOZART*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
ARREGLO SOBRE OTRO COMPOSITOR: W. A. Mozart
COLABORACIÓN LITERARIA: Rafael Alberti y Vicente Medina.
FECHA/S DE REALIZACIÓN: Mayo de 1935

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Vocal
GÉNERO: Minuetto

DESCRIPCIÓN FÍSICA

TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 4 MEDIDAS: 30 x 21.5
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.

COMPONENTES TÍMBRICOS

AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Música de cámara
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 3
VOCES TÍMBRICAS: Piano y dos voces humanas.
OBSERVACIONES: No se especifica el tipo de voz humana.

ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Piano y primera voz humana.
ÍNCIPIT. TEMPO: Allegretto
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 3/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Mi b M ÍNCIPIT. TEXTO: "Ah!"
ÍNCIPIT MUSICAL:

Registrada la propiedad de la transcripción
en Propiedad intelectual y P. de A.

Menuetto de la Sª

en Mi bemol Mayor.

de Mozart.

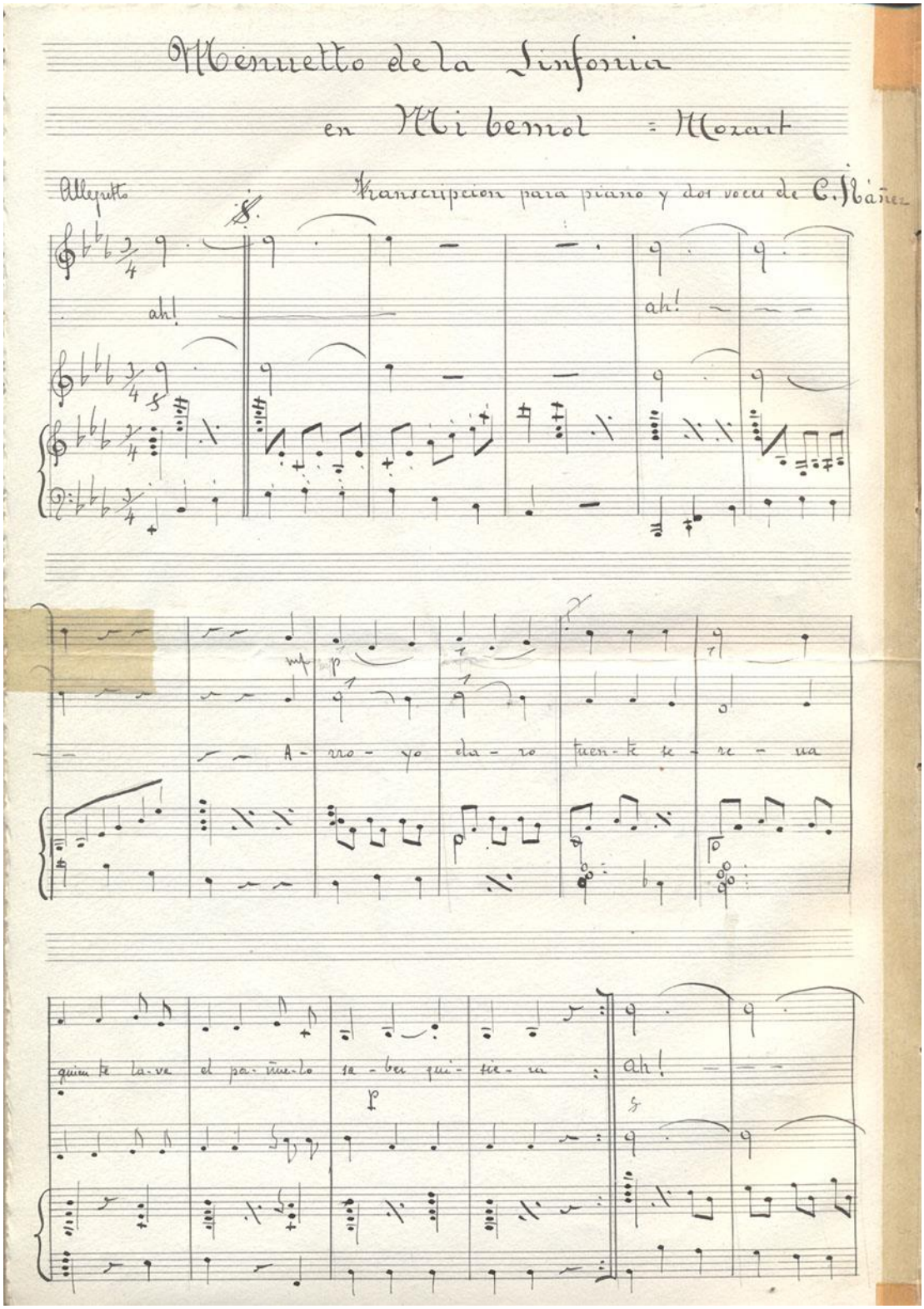
Transcripción para piano y dos voces. por

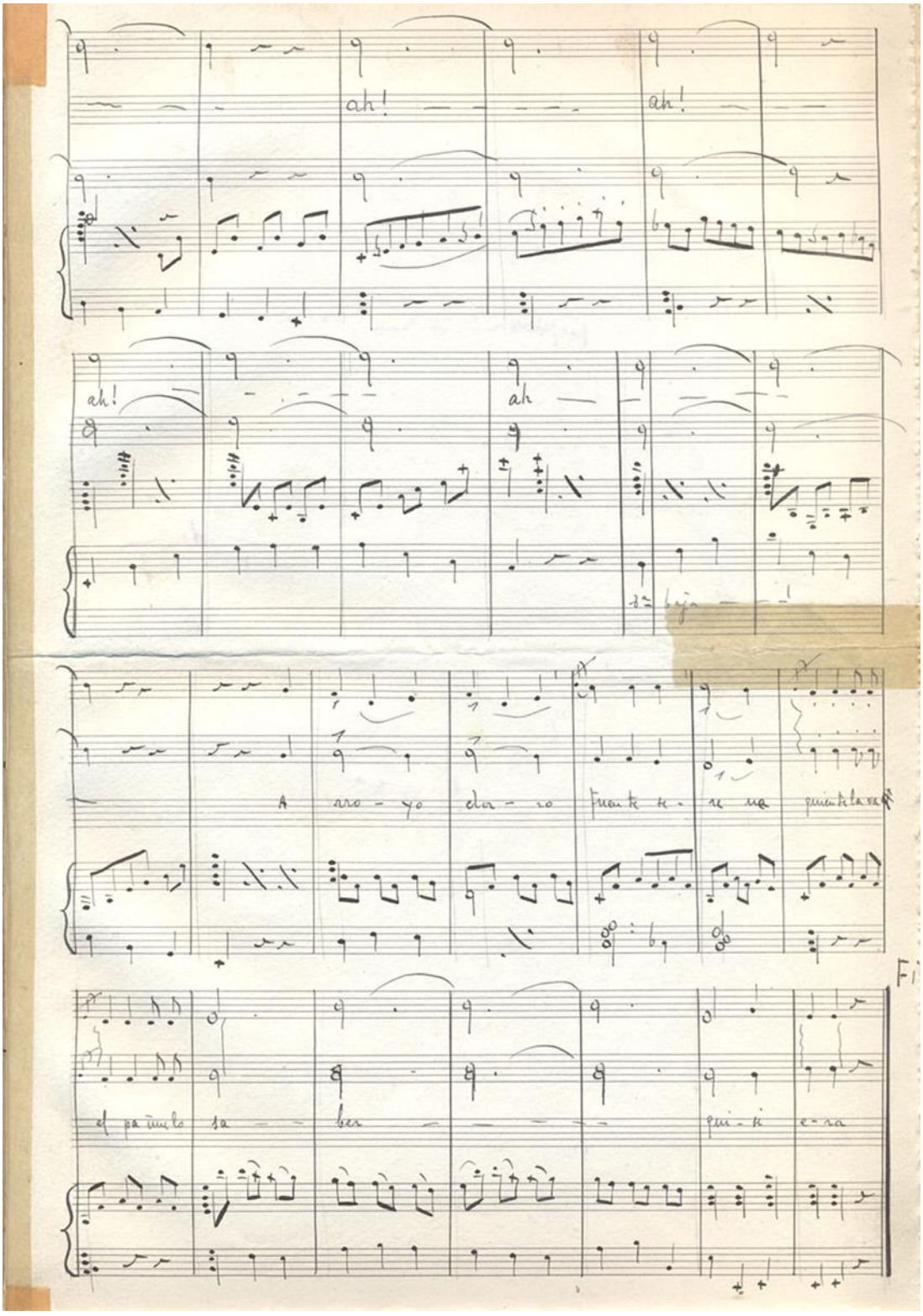
S. Ibañez

Poesías: populares las dos 1ª partes: de R. Alberti la del Trío: 1ª - 2ª Vicente A.

1ª edición
Al durmiente tubieron / ¡Si el Rey de los cielos
facultad arriba! / que está dormido!...
Bajemos a la Virgen / La luna va a dormir
que hay en la ermita, / porque es muy bruno...
La Virgen tiene en brazos / Con su manto se cubre

Mayo 1935.


Menuetto de la Sinfonia
en Mi bemol = Mozart
Allegretto
Transcripcion para piano y dos voces de C. Ibáñez
ah!
ah!
mf
p
A - rro - yo cla - ro fuen - te te - re - sa
quien te la - ve el pa - ñue - lo
la - bes qui - tie - ra
f
ah!


ah!
ah!
ah!
ah
A rro - yo
de - so
fuen te
re na
el pa ñue lo
ha
ber
pui - te
e - ra

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *MINUETTO GIOCOSSO*
SUBTÍTULO O INFORMACIÓN COMPLEMENTARIA SOBRE EL TÍTULO: *GOYESCA*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 1928

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.

DATOS DEL REGISTRO

Nº. REGISTRO: 21456 FECHA: 14-XII-1928

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

SERIE

Nº. OPUS: 29
SERIE A LA QUE PERTENECE: *Danzarina goyesca.*
NÚMERO DENTRO DE LA SERIE: 2

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Instrumental.
GÉNERO: Danza.

DESCRIPCIÓN FÍSICA

TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 3 MEDIDAS: 30 x 21.5
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma y sello de la autora.

COMPONENTES TÍMBRICOS

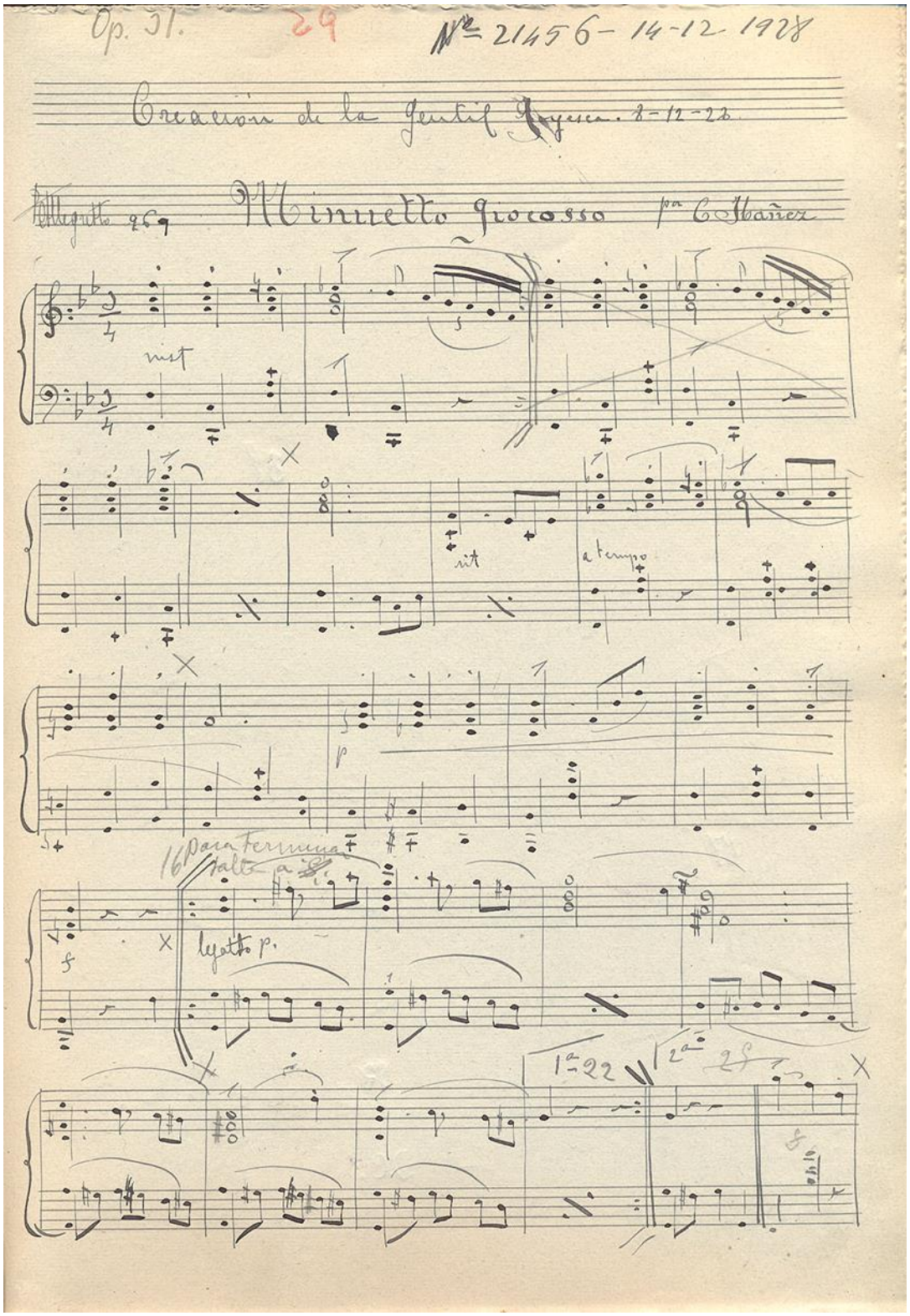
AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Música de cámara.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 1
VOCES TÍMBRICAS: Piano.
OBSERVACIONES: Existió una versión llamada *Cuarteto de cuerda en Mi bemol Mayor*.

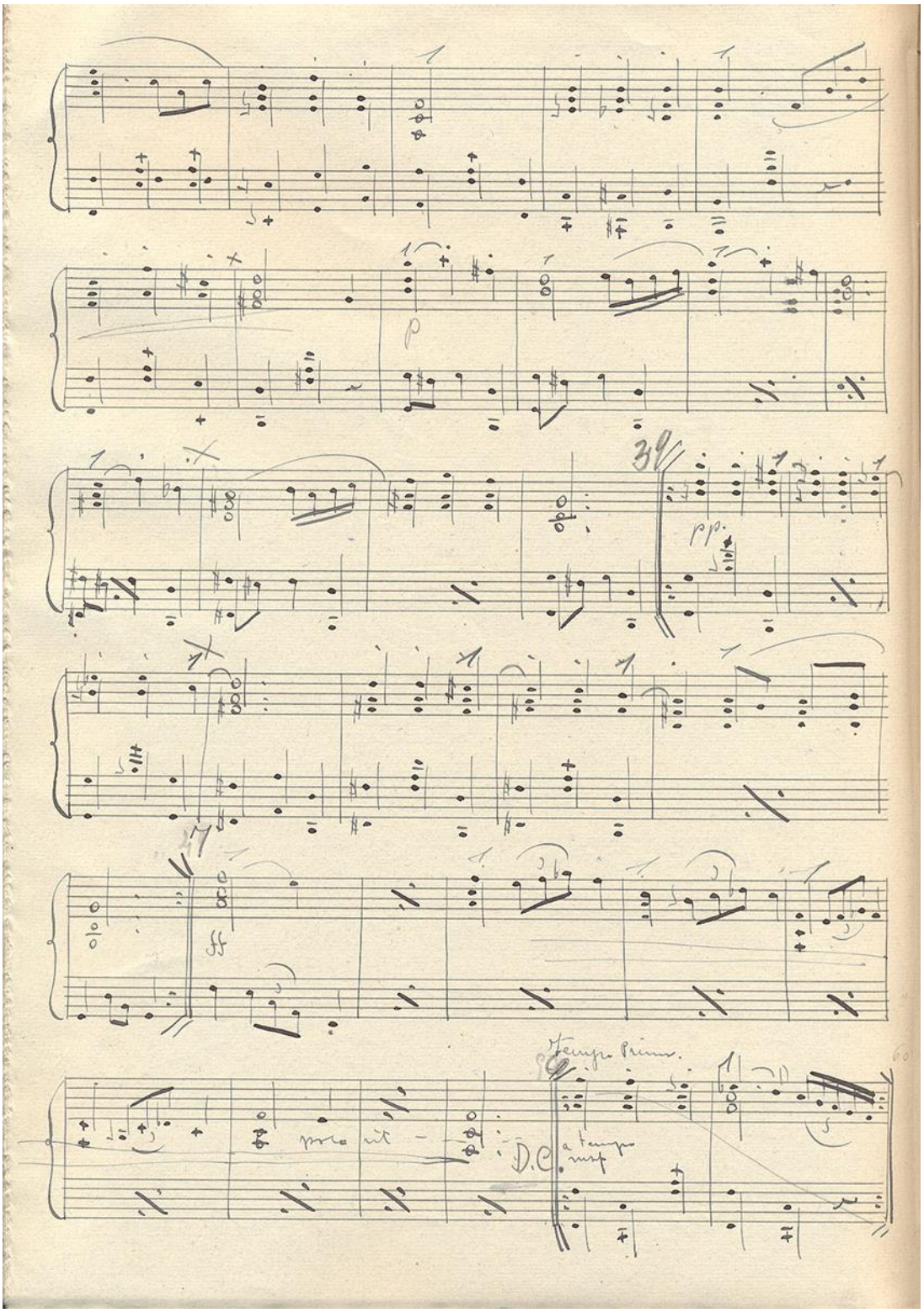
ASPECTOS INTERPRETATIVOS

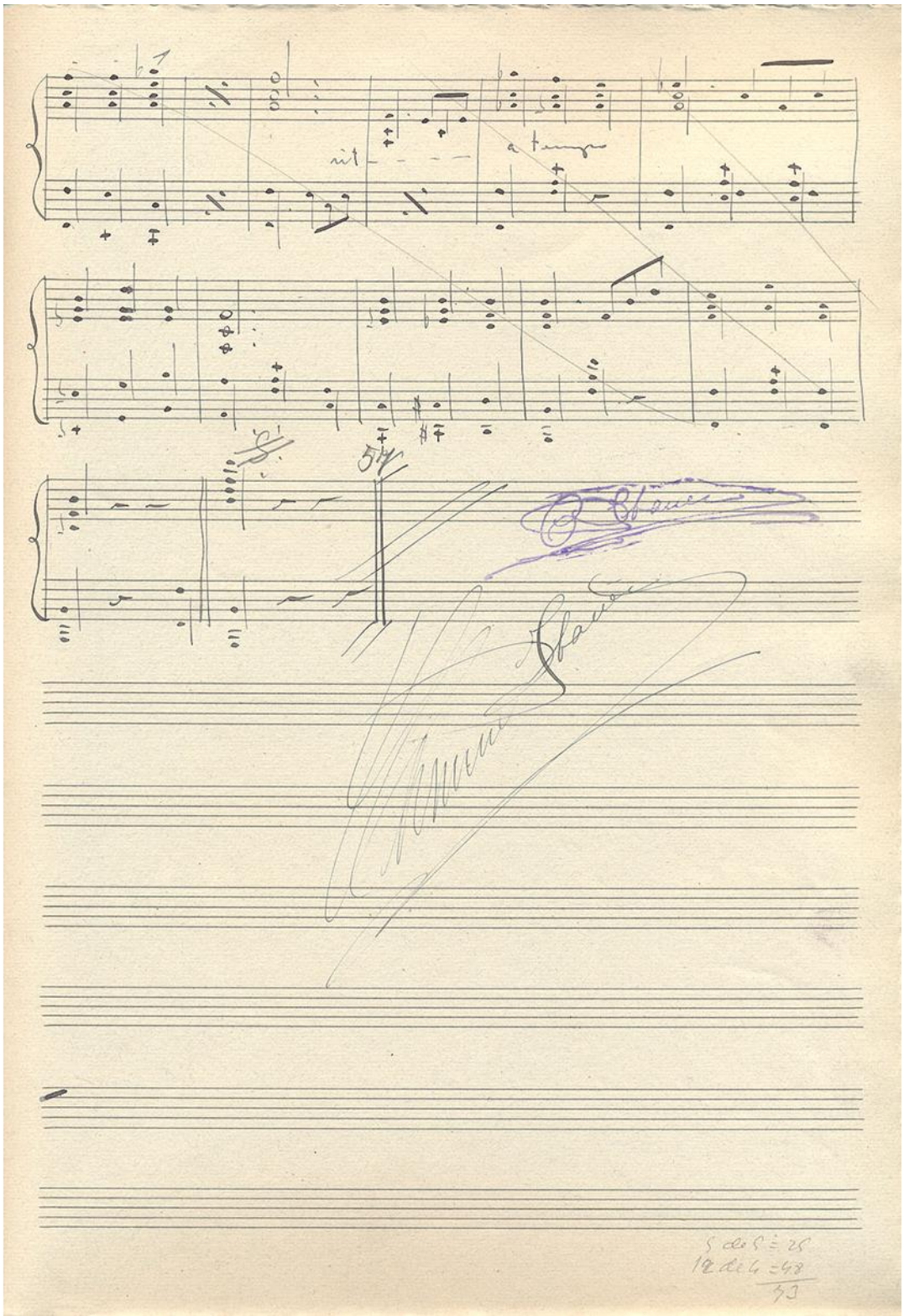
NOMBRE DEL INTÉRPRETE: Berta Adriani, “La Goyesca”.

ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Piano.
ÍNCIPIT. EPÍGRAFE: Mist ÍNCIPIT. TEMPO: Allegretto.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 3/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Fa M
ÍNCIPIT MUSICAL:


Op. 51. 29
Nº 2145 6- 14-12-1928
Creación de la Gentil Argeria. 8-12-28.
Allegretto 96
Minuetto giocoso
por C. Ibañez
mist
rit
a tempo
16 Para terminar
dalla
Segue p.
1ª 2ª


p
pp
ff
Tempo Primo.
D.C. a tempo


a tempo

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *MISA EUCARÍSTICA A TRES VOCES*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
COMPOSITOR NO NORMALIZADO/ PSEUDÓNIMOS: C. Skrienty.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
FECHA/S DE REALIZACIÓN:

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.* Vol. 6. Pág. 380.

SERIE

Nº. OPUS: 27

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Vocal.
GÉNERO: Misa

DESCRIPCIÓN FÍSICA

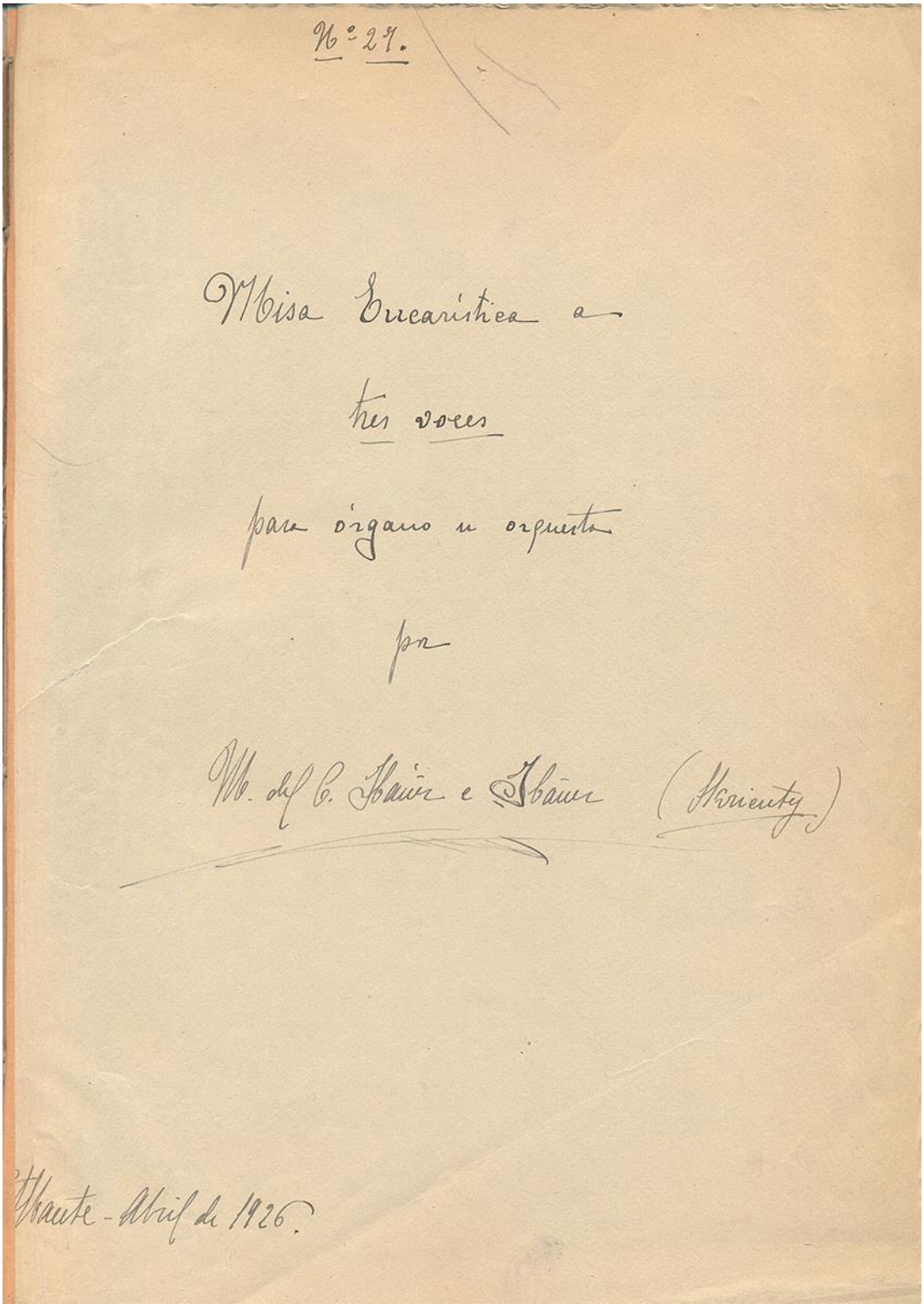
TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 17 MEDIDAS: 30 x 21.5
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.

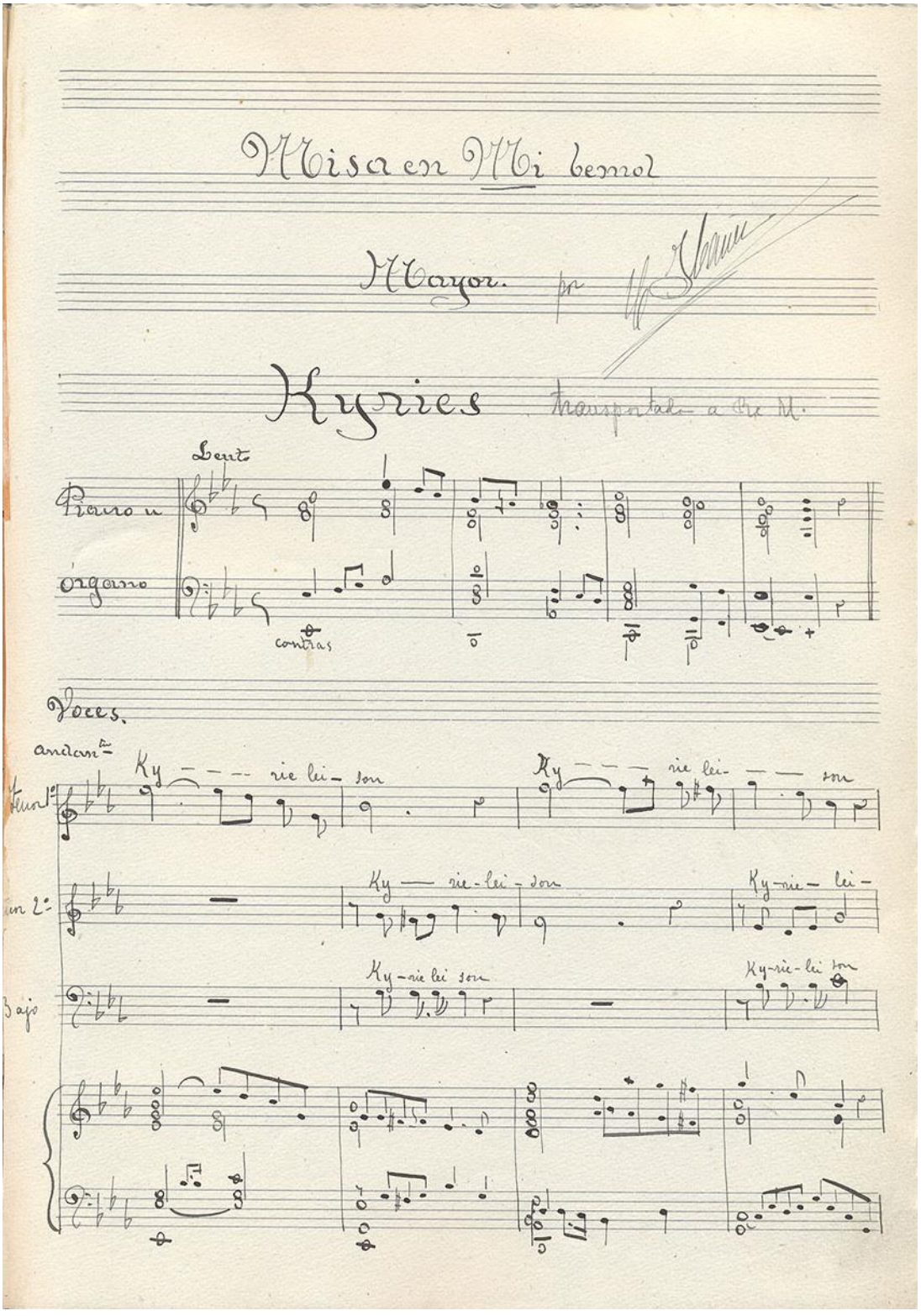
COMPONENTES TÍMBRICOS

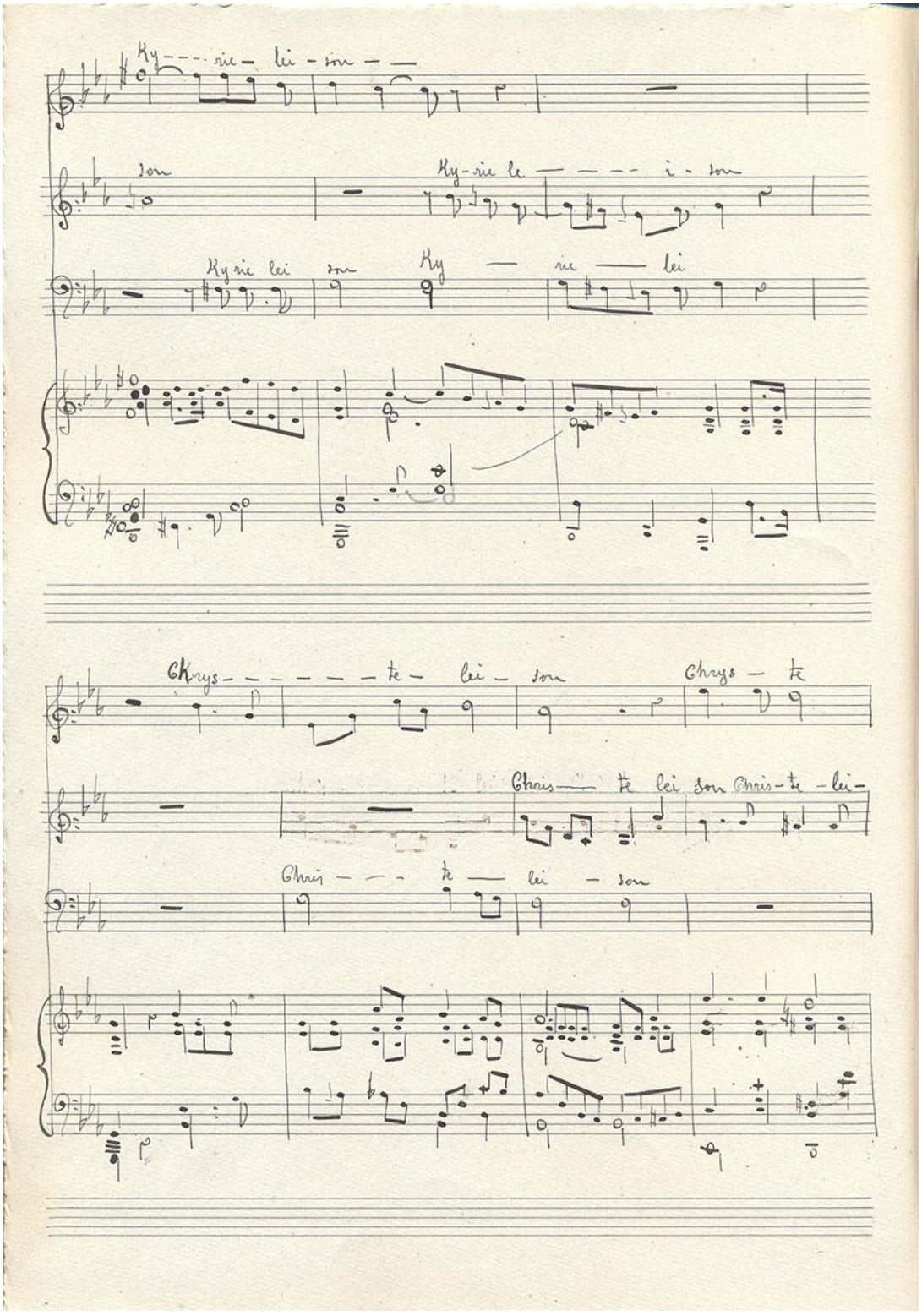
AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Coro y orquesta, piano u órgano.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 4
VOCES TÍMBRICAS: Orquesta, piano u órgano; tenor 1º y 2º y bajo.

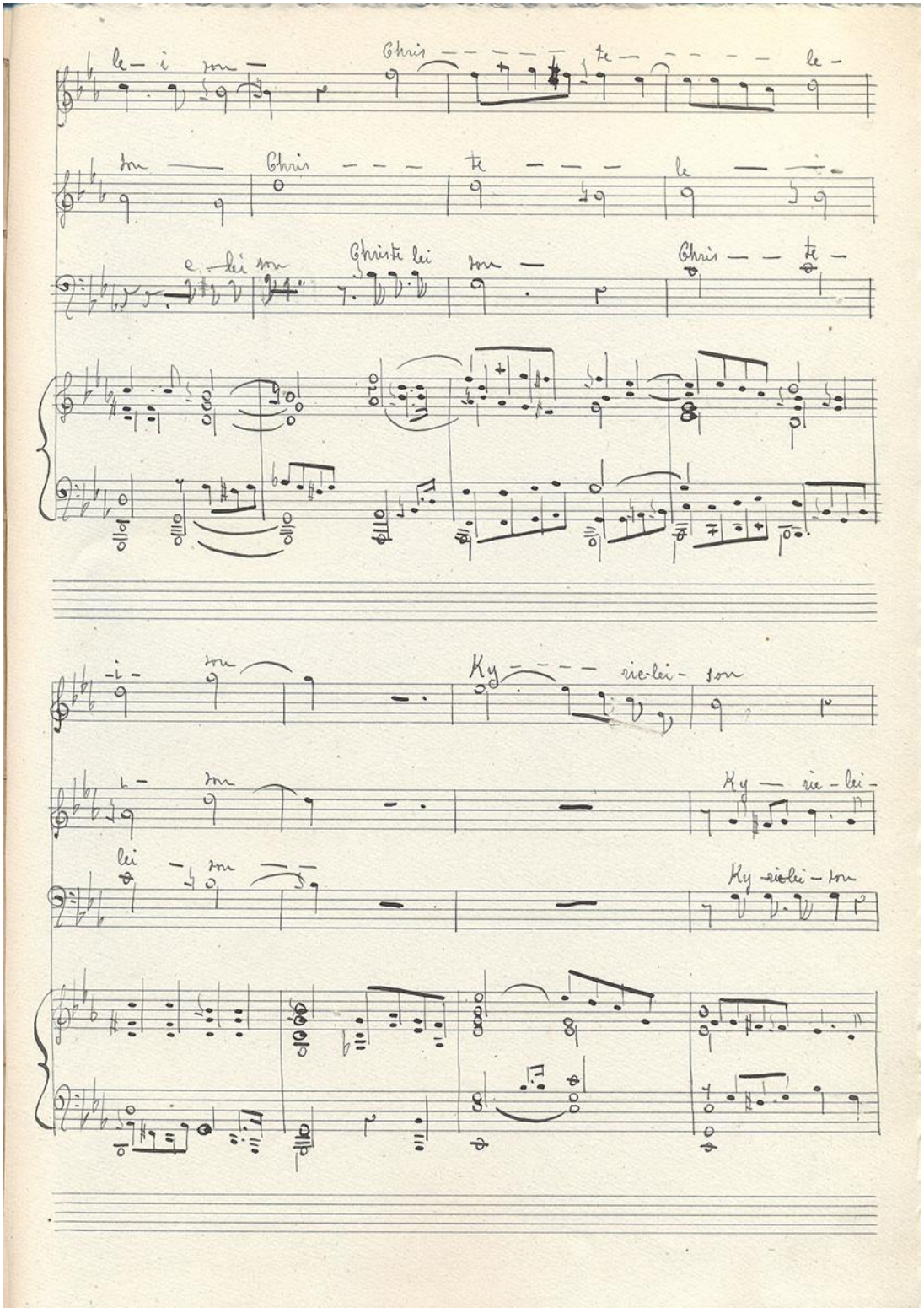
ÍNCIPIT

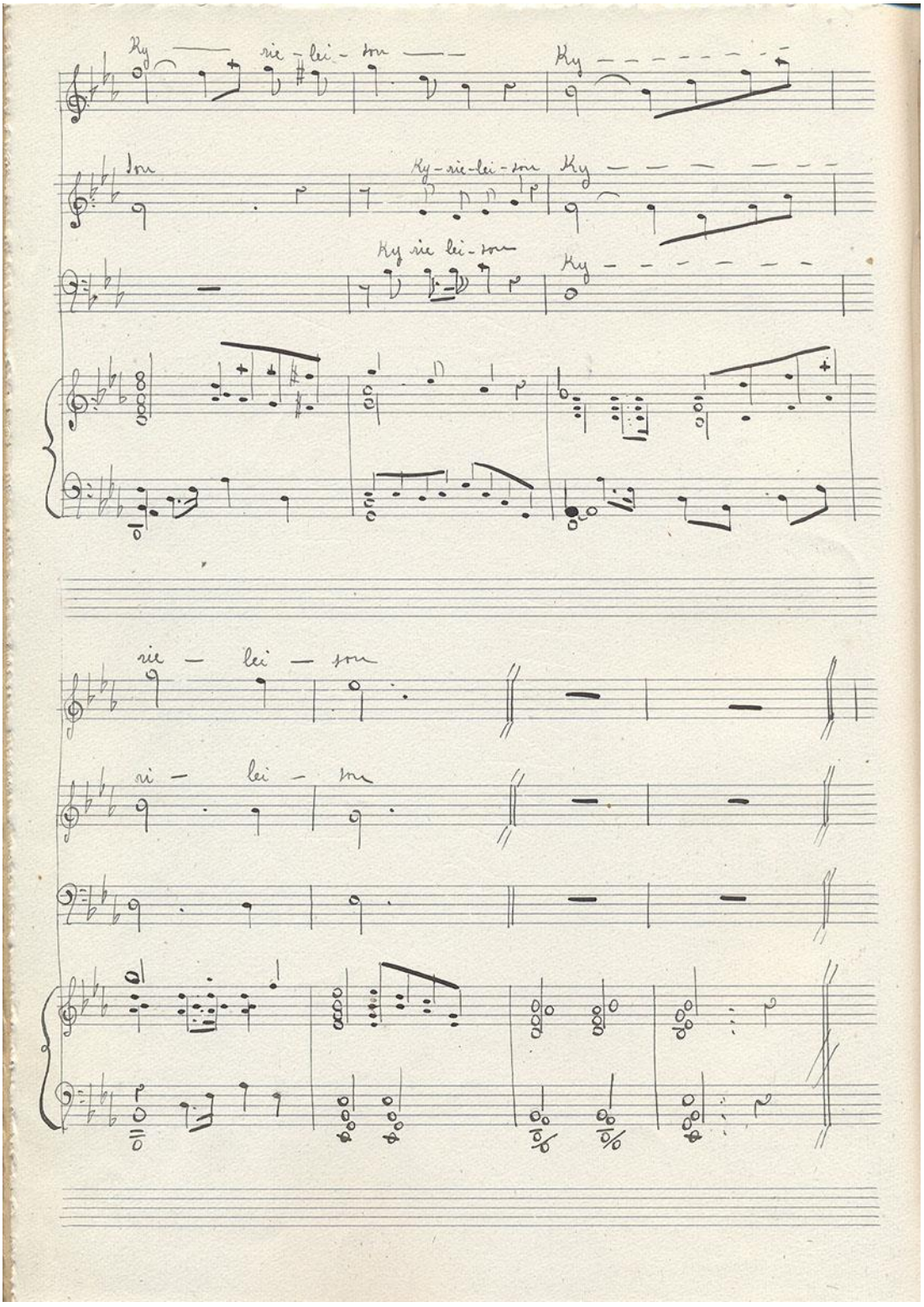
ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Piano u órgano.
ÍNCIPIT. EPÍGRAFE: Contras ÍNCIPIT. TEMPO: Lento.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 4/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Mi b M ÍNCIPIT: Kirie.
ÍNCIPIT MUSICAL:

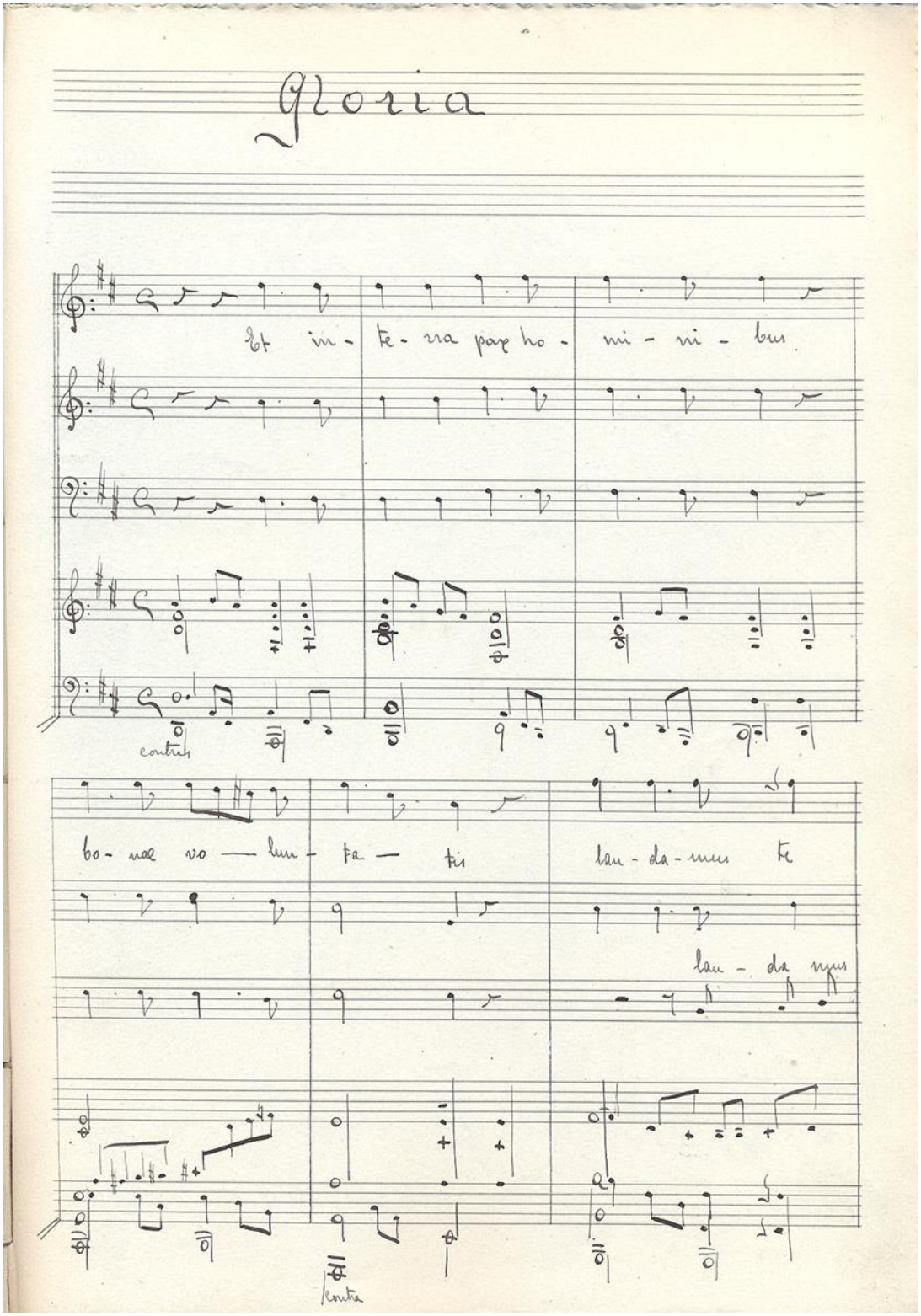

N.º 27.
Misa Eucaristica a
tres voces
para órgano u orquesta
por
M. del C. Ibáñez e Ibáñez (Marienty)
Bilbao - Abril de 1926.

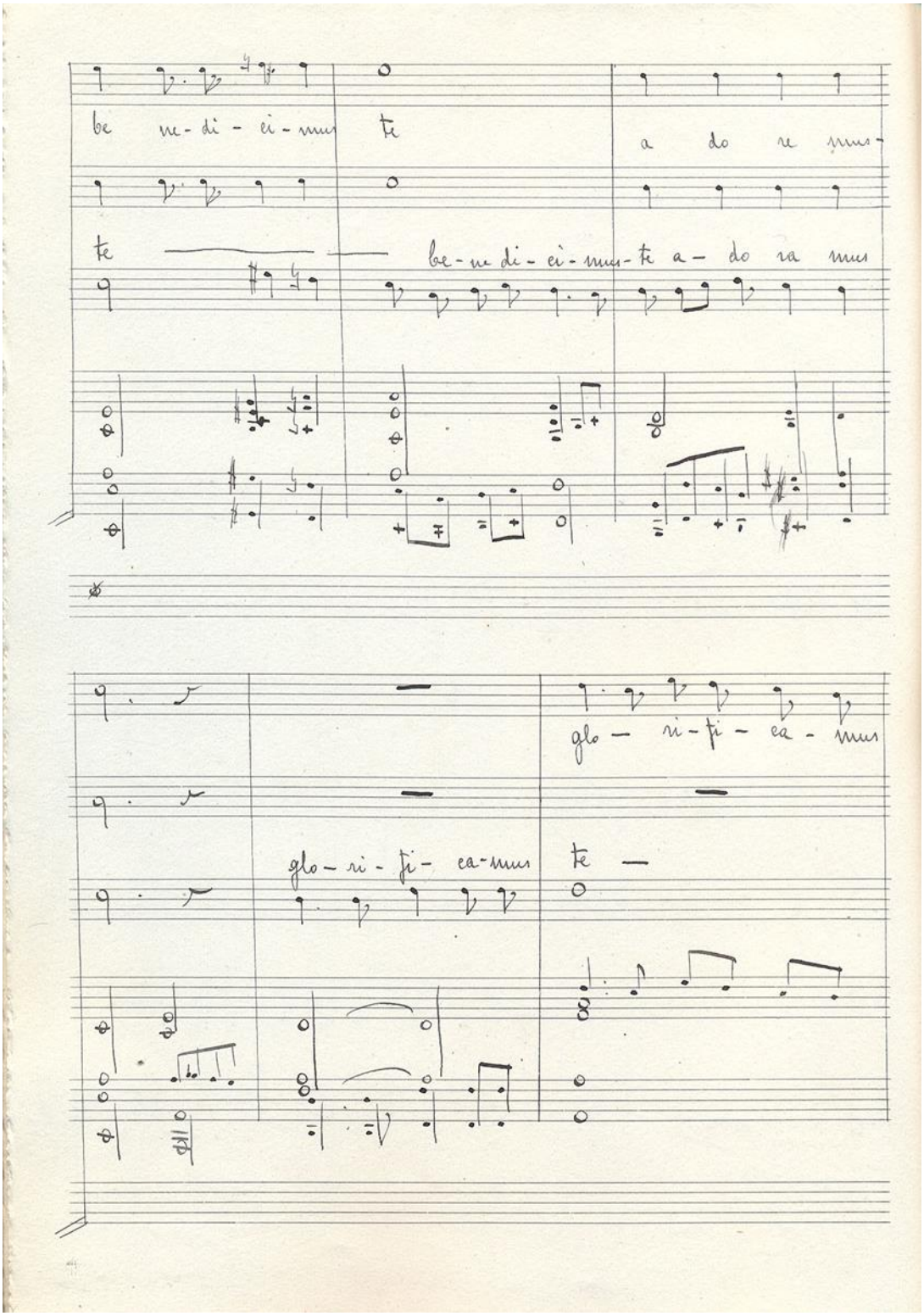

Misa en Mi bemol
Mayor. pr
Kyries
transportada a Re M.
Lent
Piano u
órgano
contras
Voces.
andante
Ky — — — rie lei — son
Ky — — — rie lei — — — son
Ky — rie — lei — son
Ky — rie — lei —
Ky — rie lei son
Ky — rie — lei son

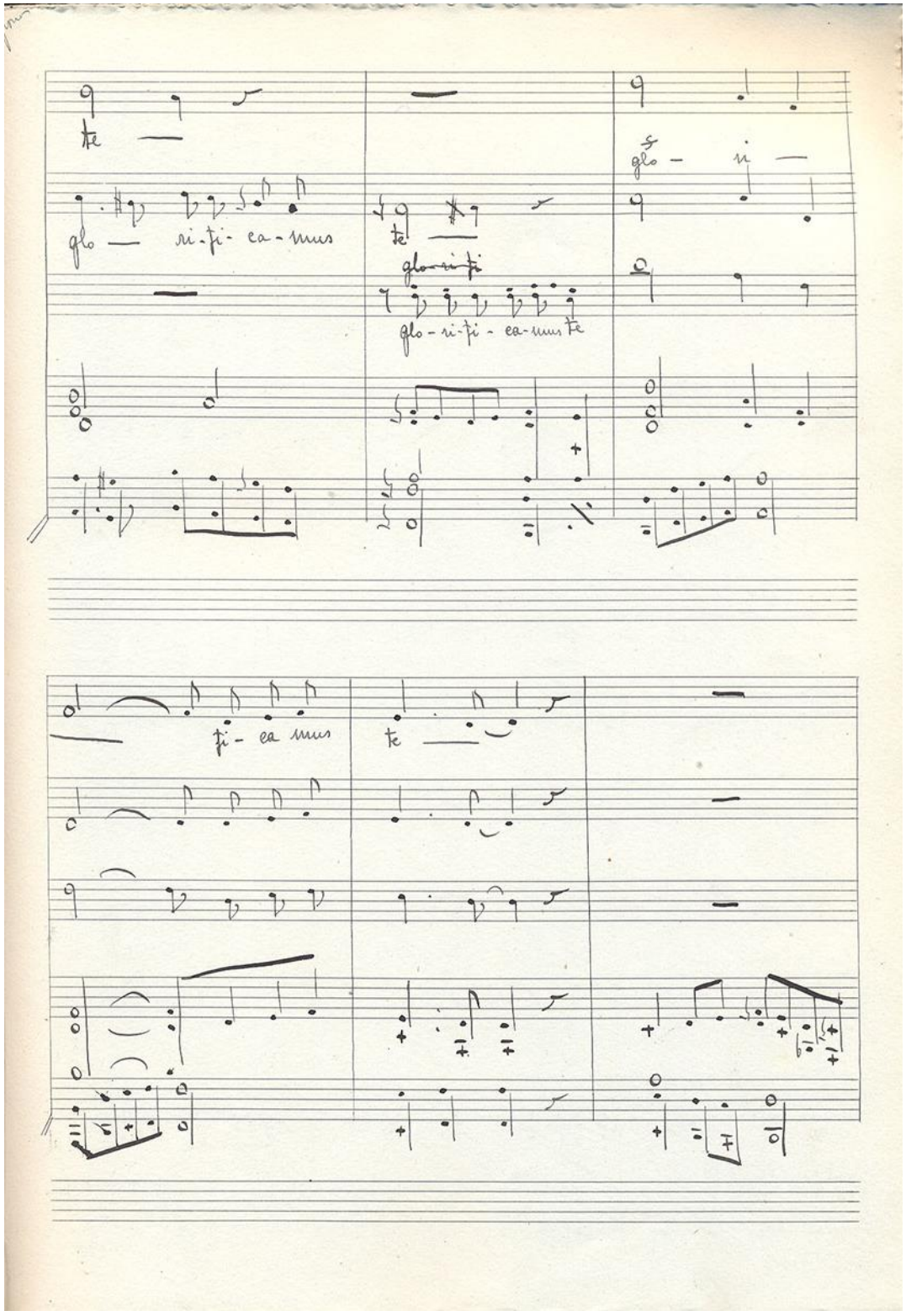

Ky - - - rie - lei - son - -
son
Ky - rie le - - - - i - son
Ky rie lei son Ky - rie - lei
Chrys - - - - - - te - lei - son
Chrys - te
Chris - te lei son Chris - te - lei -
Chris - - - te - lei - son

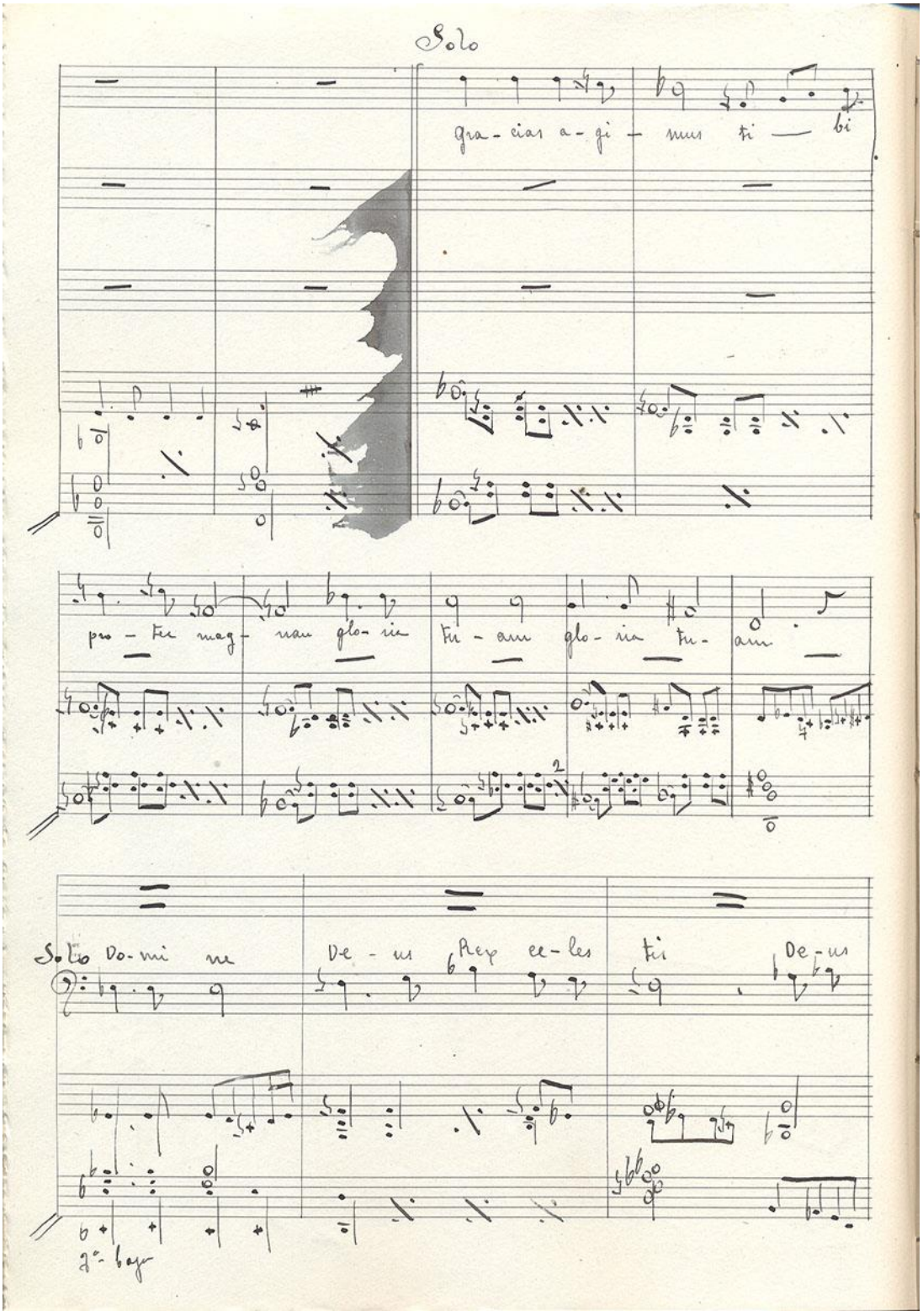

le – i son
Chris – – – – te – – – – le –
son
Chris – – – te – – – le – –
e – lei son
Christe lei
son
Chris – – te –
-i –
son
Ky – – – – rie-lei – son
Ky – rie – lei –
lei
son
Ky – rie-lei – son

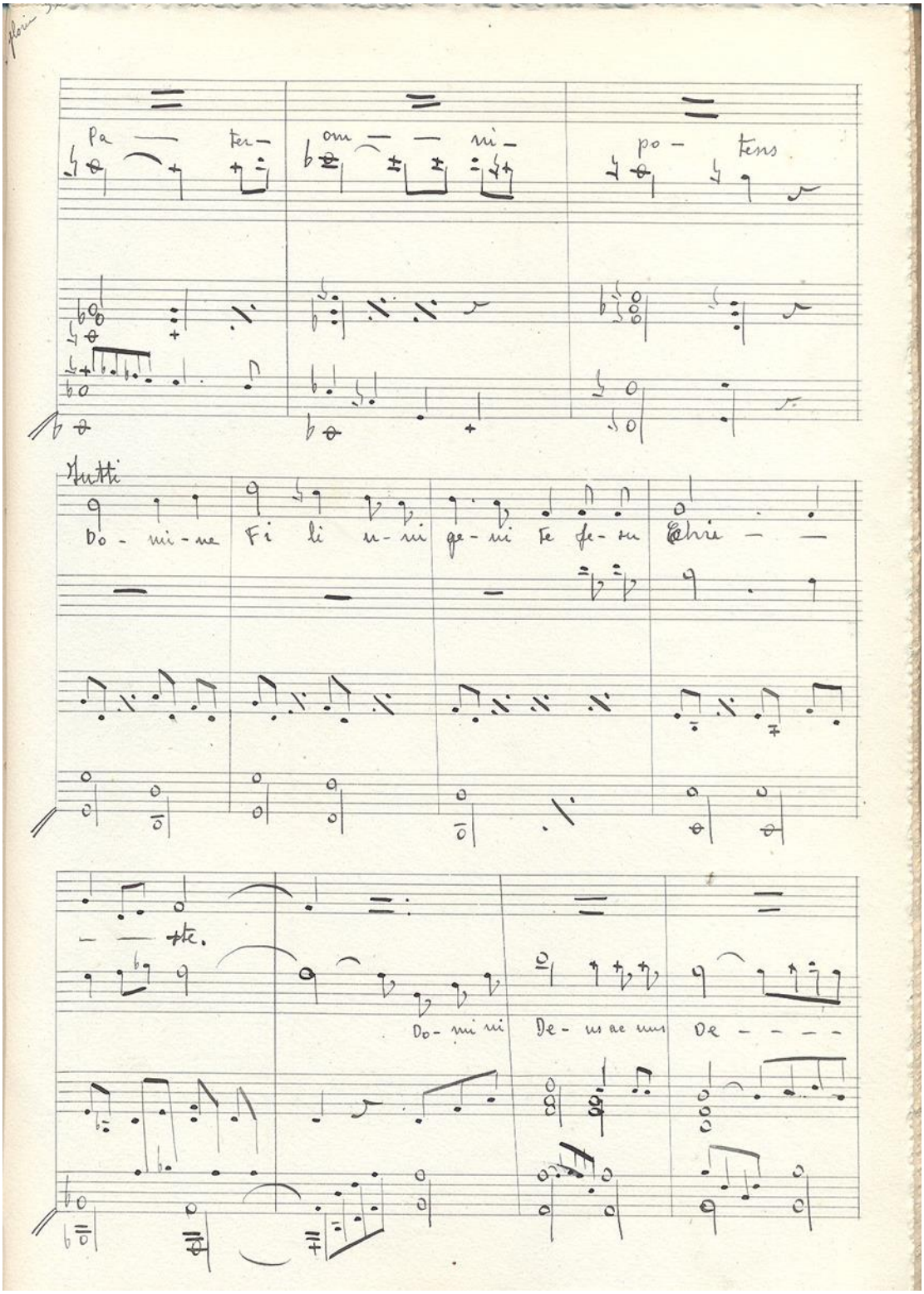

Ky rie lei son
Ky rie lei son
Ky
son
Ky rie lei son
Ky
Ky rie lei son
Ky
rie lei son
rie lei son

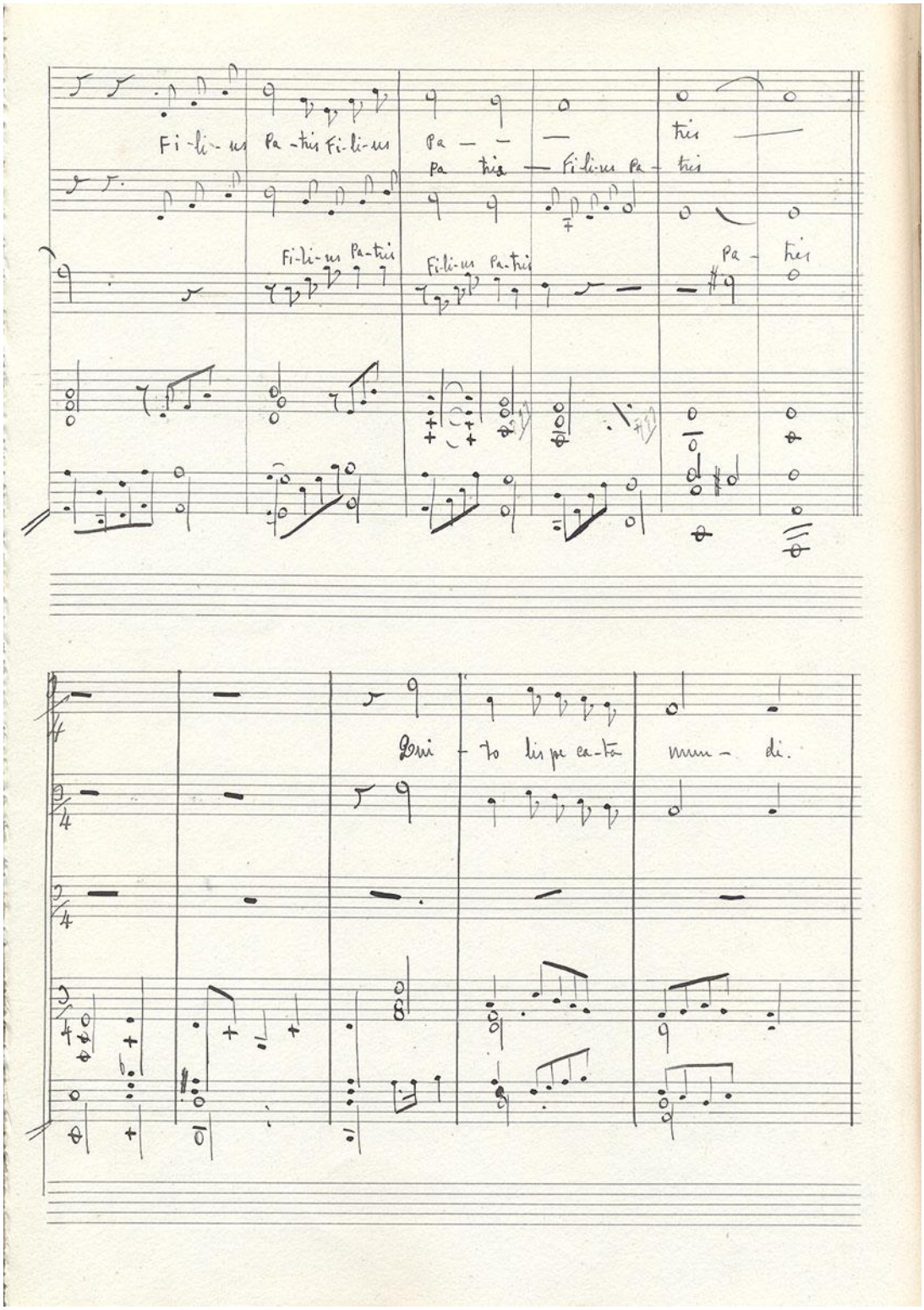

Gloria
et in - te - rra pax ho - mi - ni - bus
contra
bo - nae vo — lun - ta — tis
lau - da - mus te
lau - da mus
tenor

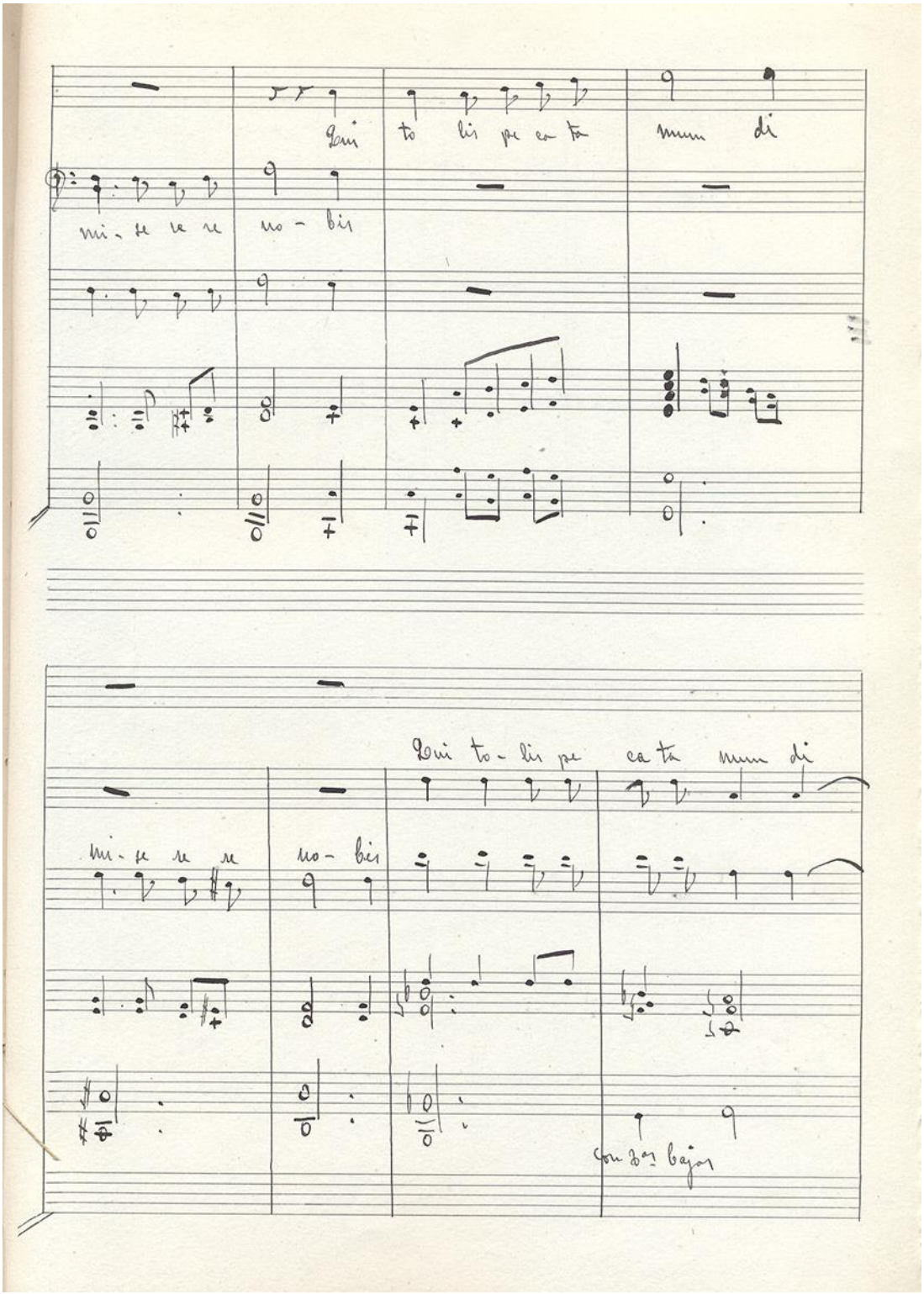

be ne - di - ci - mus te
a do re mus
te
be - ne di - ci - mus - te a - do ra mus
glo - ri - fi - ca - mus
glo - ri - fi - ca - mus te

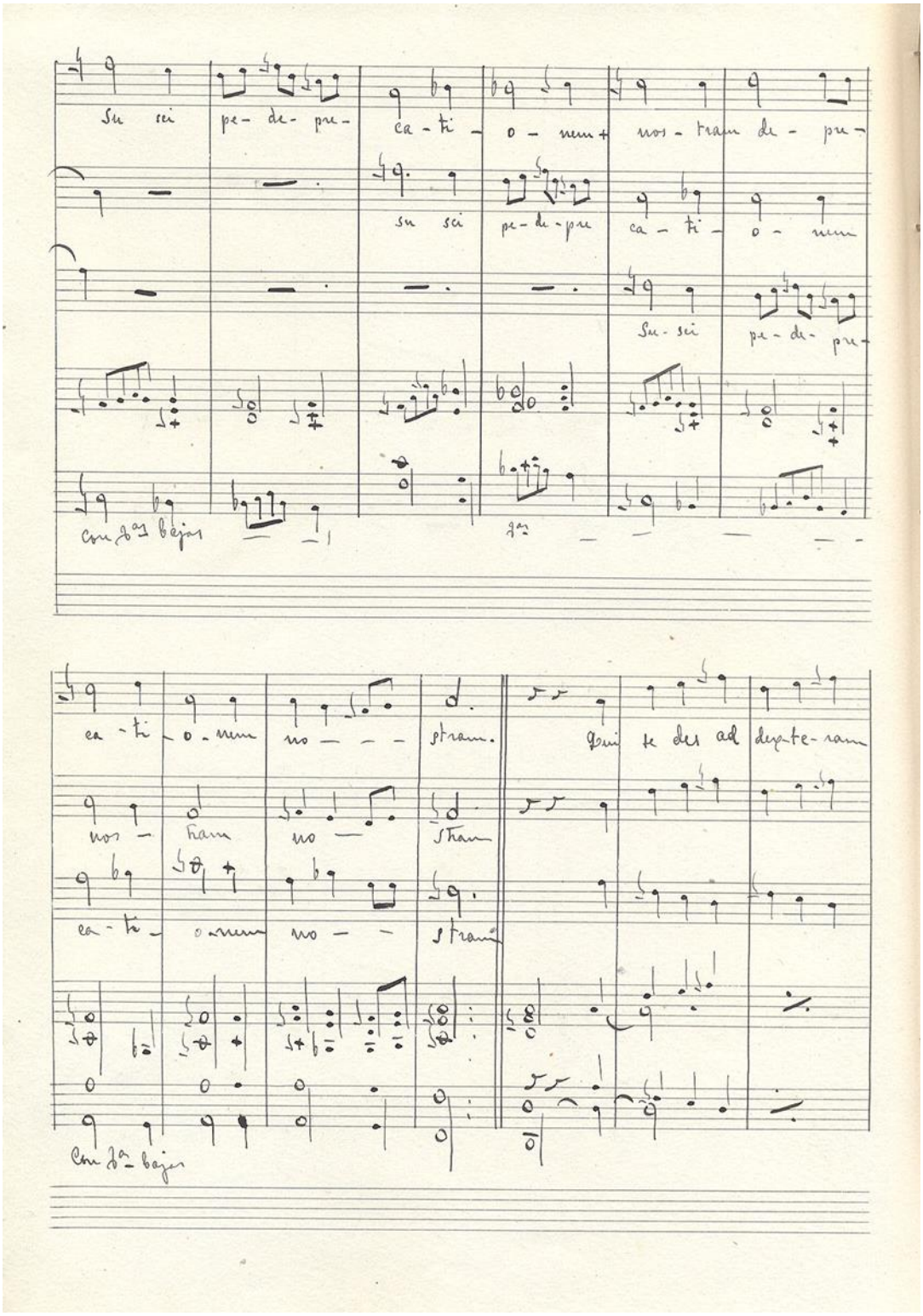

te
glo — ri-fi- ea-mus
te
glo-ri-fi
glo-ri-fi - ea-mus te
glo — ri —
fi- ea mus
te


Solo
gra - cias a - gi - mus ti — bi
pro - pter mag - nam glo - ri
Do - mi ne
De - us Rex ce - les
De - us

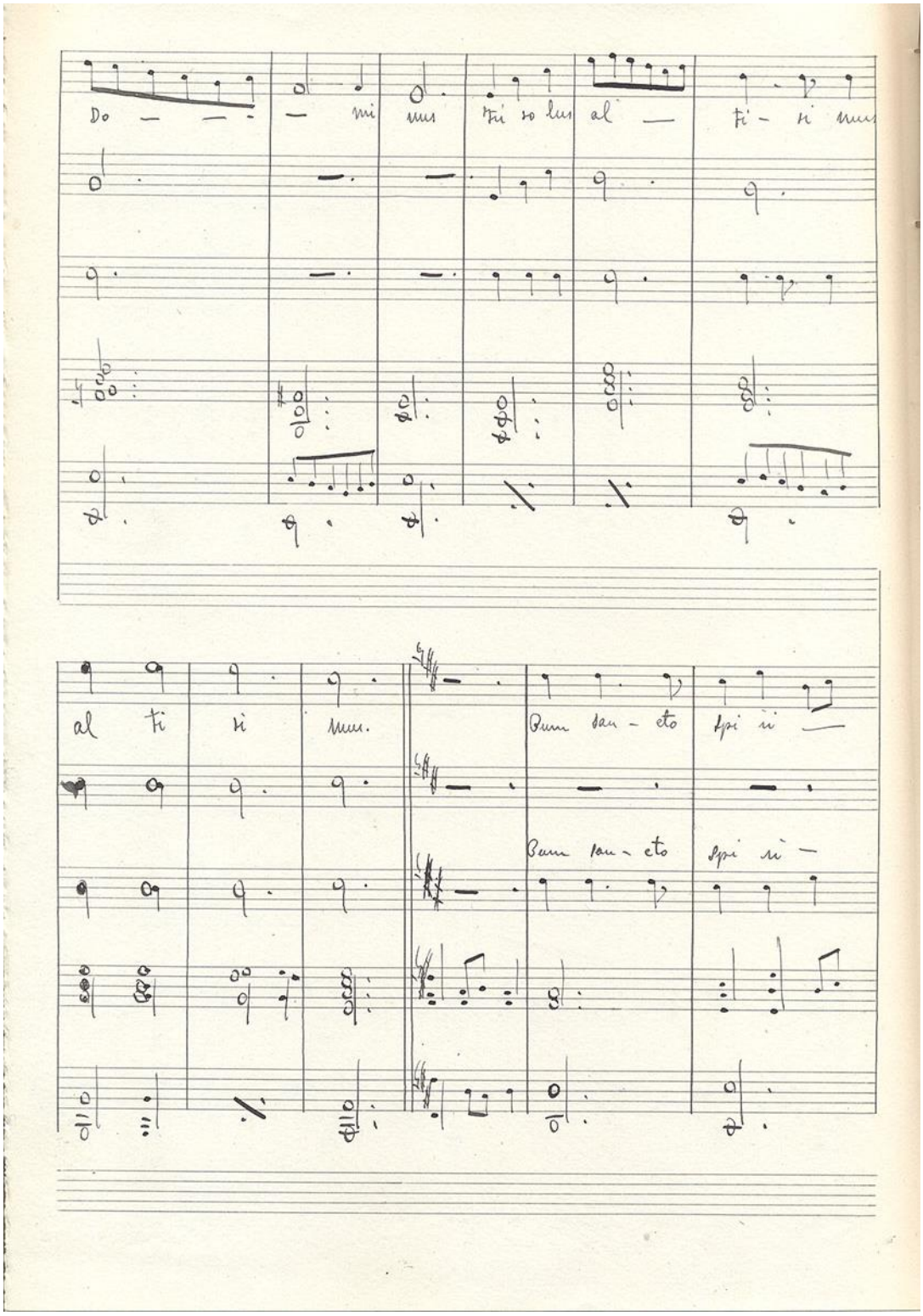

Pa — ter —
om — — ni —
po — tens
Tutti
Do - mi - ne Fi li u - ni ge - ni te Je - su Chri — —
— — te.
Do - mi ni De - us ae nus De — — — —

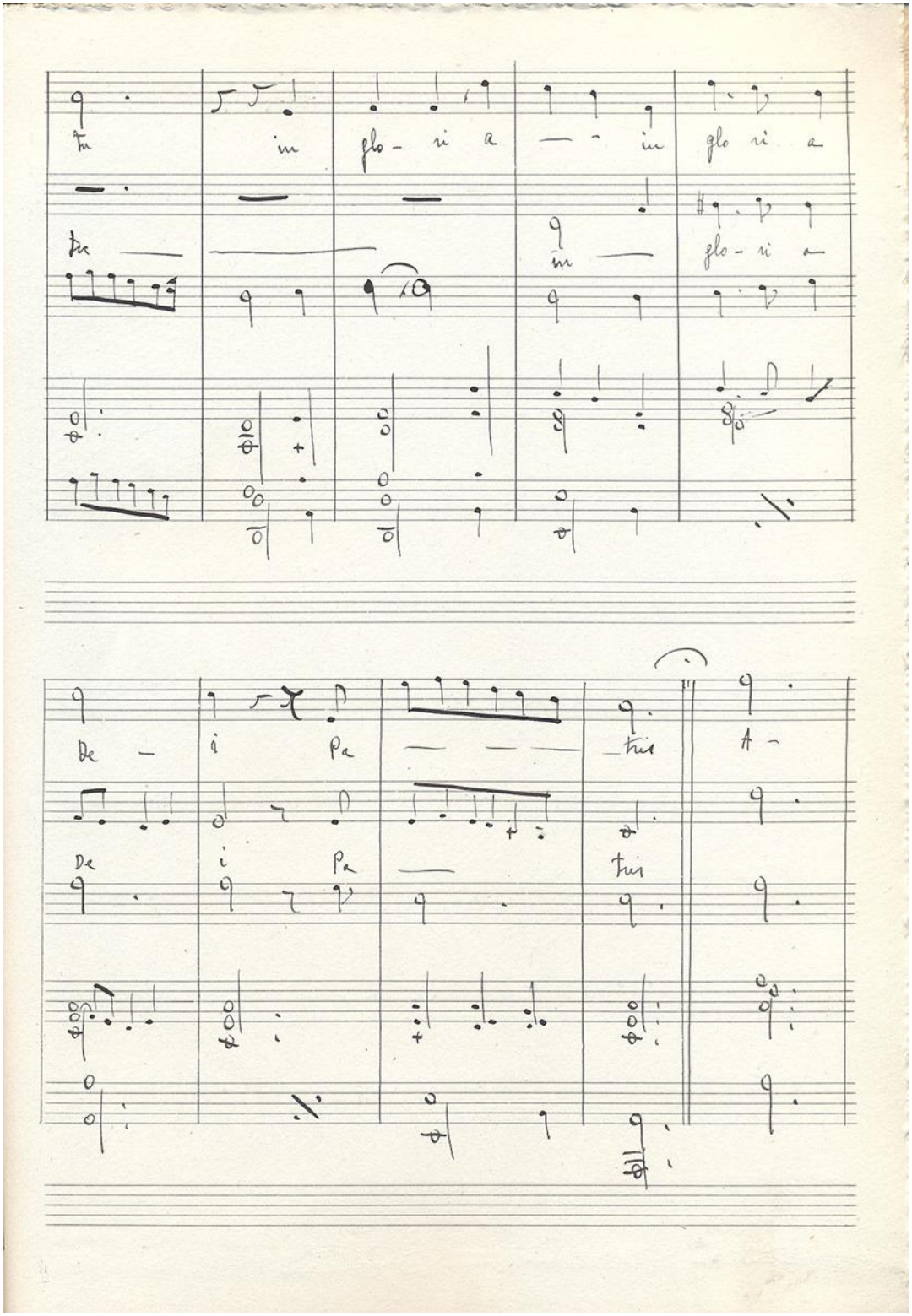

Fi-li-us Pa-tris Fi-li-us
Pa — —
tris
Pa tris — Fi-li-us Pa - tris
Fi-li-us Pa-tris
Fi-li-us Pa-tris
Pa - tris
Qui - to lis pe ca-ta mun - di.

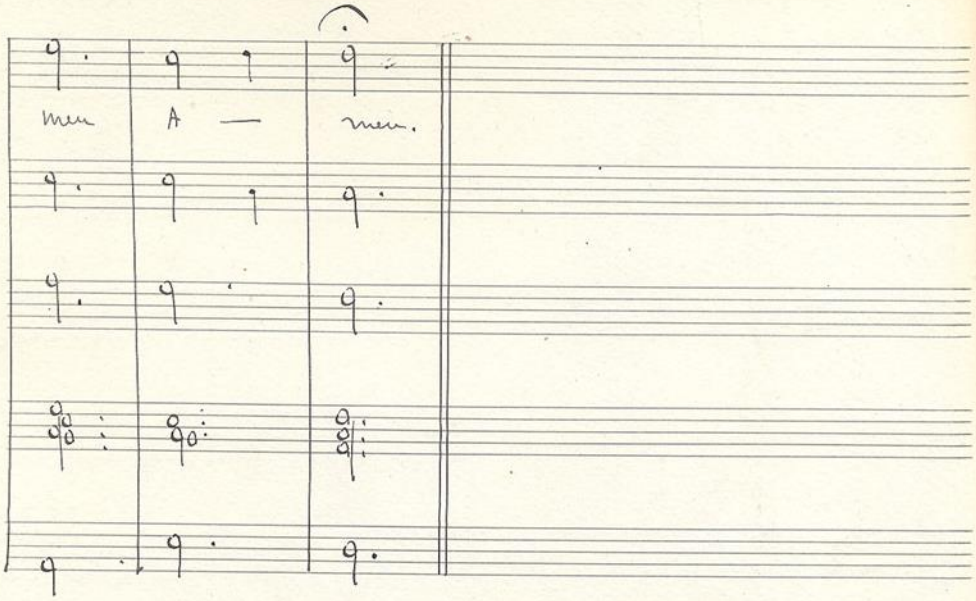

Qui to lis pe ca ta mun di
mi se re re no bis
Qui to lis pe ca ta mun di
mi se re re no bis
son bas bajos


Su sci pe- de- pre- ca - ti - o - nem nos - tram de - pre-
su sci pe - de - pre ca - ti - o - nem
Su - sci pe - de - pre-
cum ḋa bejos
ca - ti - o - nem nos - tram
qui te des ad depte- ram
cum ḋa - bejos

Pa - tris mi se re - re mi se re - re re - bis
Do - mi am tu to - lus tan - ctus tu to lus
to lus tan -
tu to - lus tan -


Do — — — — mi mus Spi ri tus al — Fi — li mus
al ti ti mus. Sanc tus Spi ri —
Sanc tus Spi ri —


in
in
glo - ri a
in
glo ri a
in
glo - ri a
De -
i
Pa
-tis
A -
De
i
Pa
tis



Credo

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *MOSAICO*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
FECHA/S DE REALIZACIÓN: Noviembre de 1943.

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

SERIE

Nº. OPUS: 33

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Vocal.
GÉNERO: Popular.

DESCRIPCIÓN FÍSICA

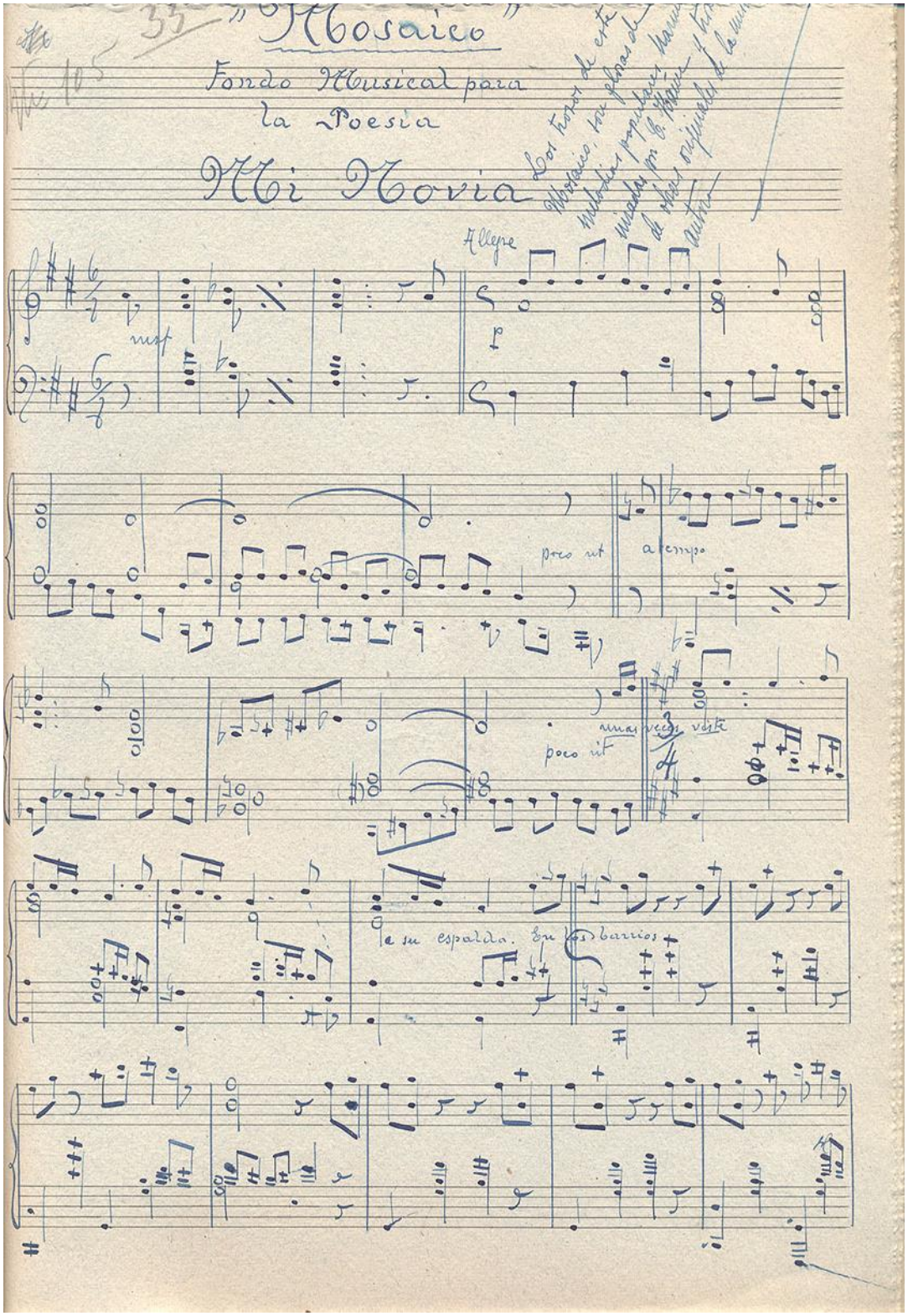
TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 4 MEDIDAS: 30 x 21.5
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.

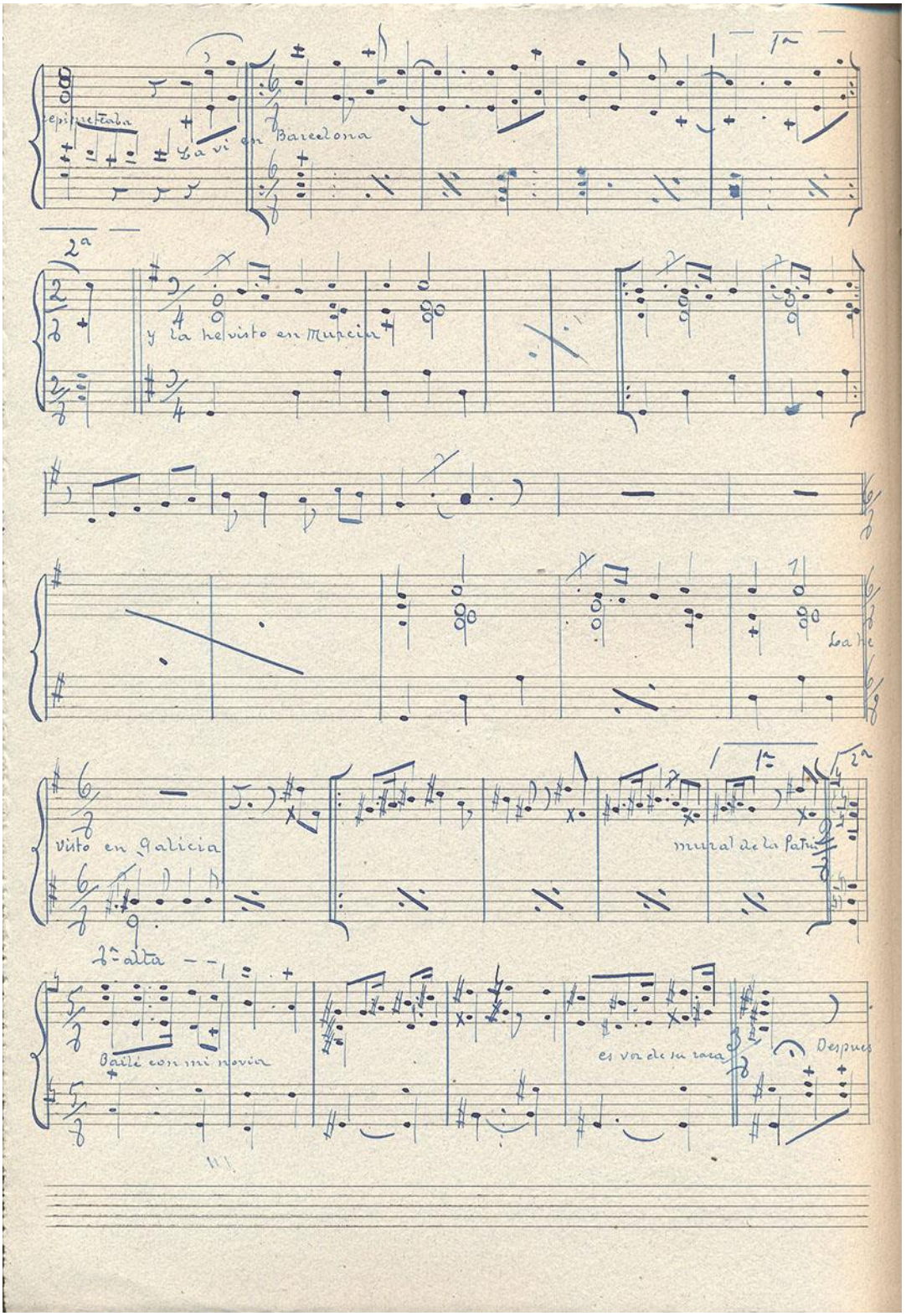
COMPONENTES TÍMBRICOS

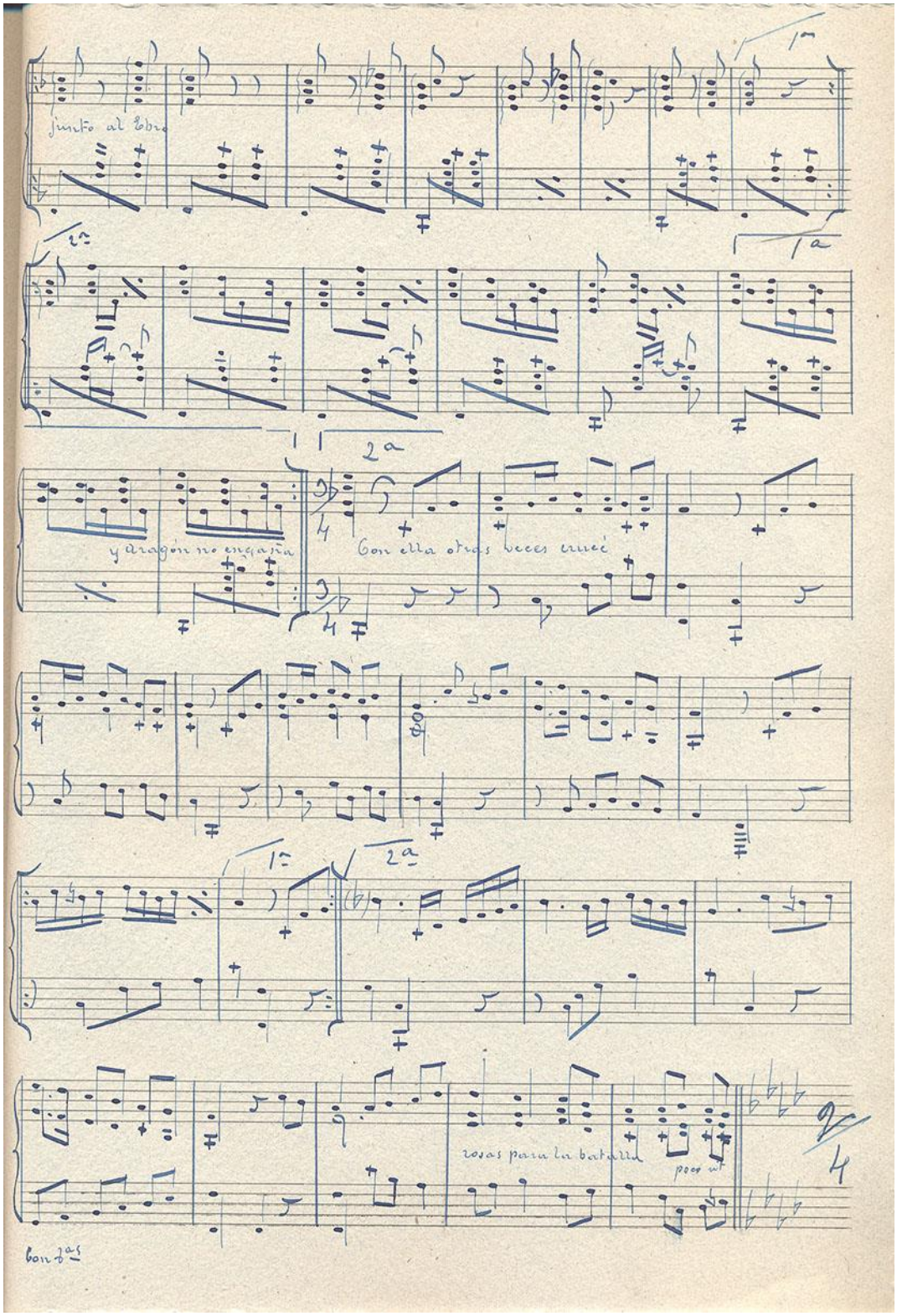
AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Música de cámara.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 2
VOCES TÍMBRICAS: Piano y voz.

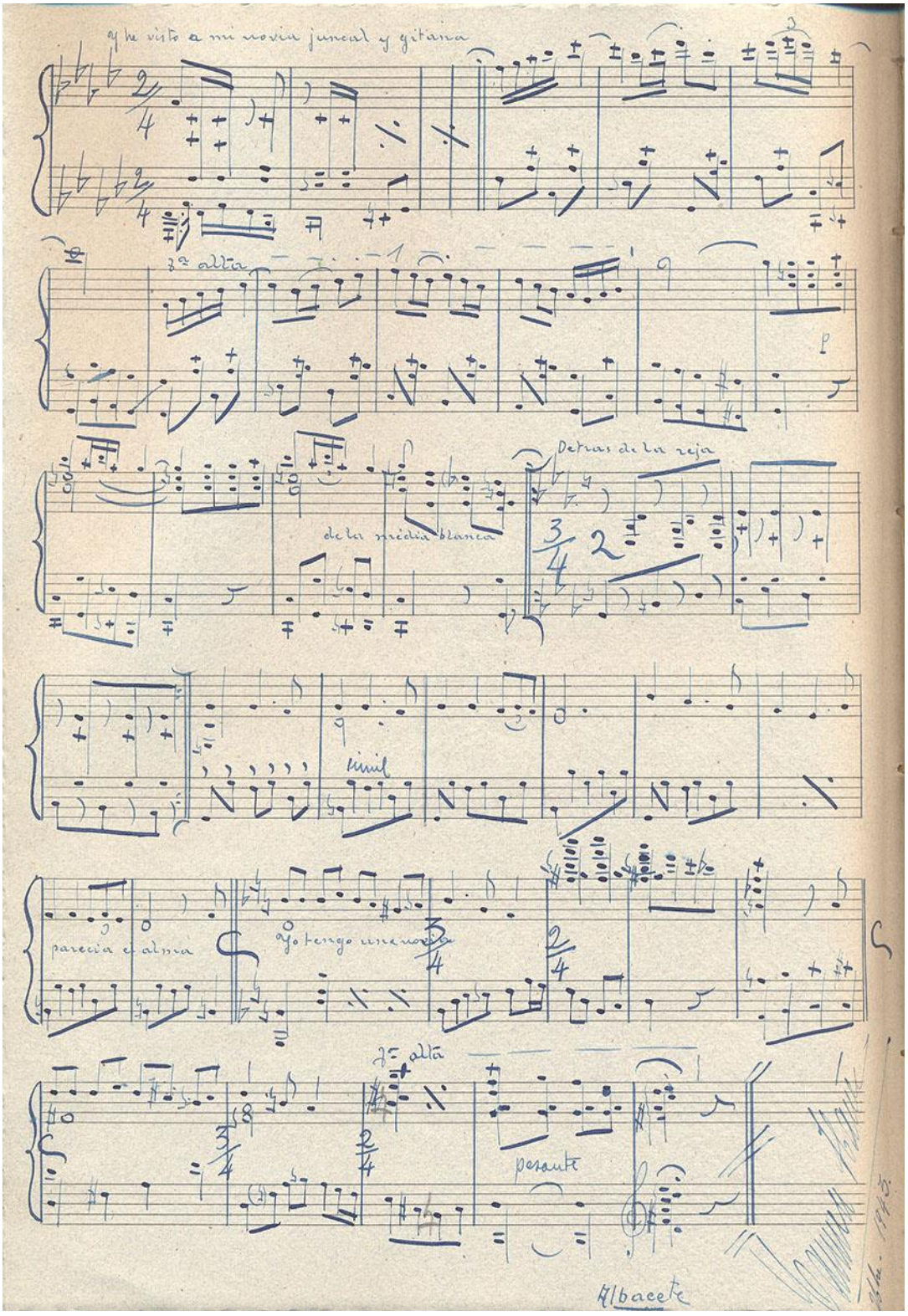
ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Piano.
ÍNCIPIT. TEMPO: Allegro.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 6/8
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Re m
ÍNCIPIT MUSICAL:


Mosaico
Fondo Musical para
la Poesia
Mi Novia
Allegro
mf
p
poco rit
a tempo
poco rit
a su espalda. En los barrios


1ª
Ya vi en Barcelona
2ª
y la he visto en Murcia
la he
visto en Galicia
mural de la Patria
2ª alta
Bailé con mi novia
es voz de su raza
Después


junto al fobre
y aragon no engaña
Con ella otras veces crucé
rosas para la batalla
poco a poco
bongos


y he visto a mi novia juncal y gitana
3ª altra
Detras de la reja
de la media blanca
tiniebl
parecia el alma
ay tengo una novia
3ª altra
pesante
Albacete

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *NEGRA PANCHA*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
COMPOSITOR NO NORMALIZADO/ PSEUDÓNIMOS: C. Skrienty.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 14-VIII-1925

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.

DATOS DEL REGISTRO

Nº. REGISTRO: 122085

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

SERIE

Nº. OPUS: 10

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Instrumental.
GÉNERO: Fox-Trot (Burlesco).

DESCRIPCIÓN FÍSICA

TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 5 MEDIDAS: 30 x 21.5
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.

COMPONENTES TÍMBRICOS

AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Música de cámara.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 2
VOCES TÍMBRICAS: Piano y violín.

ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Piano y violín.
ÍNCIPIT. EPÍGRAFE: Tiempo de Fox ÍNCIPIT. TEMPO: Tiempo de Fox.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 4/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Do m
ÍNCIPIT MUSICAL:

SOCIEDAD DE AUTORES ESPAÑOLES

Repertorio de Pequeño Derecho

N.º de orden 122085
Título "Negra Pancha"
Clase Fox-trot burlesco para piano y violín
Autores Mª del Carmen Ibañez
Artista
Fecha 23-9-1925

UNA PESETA

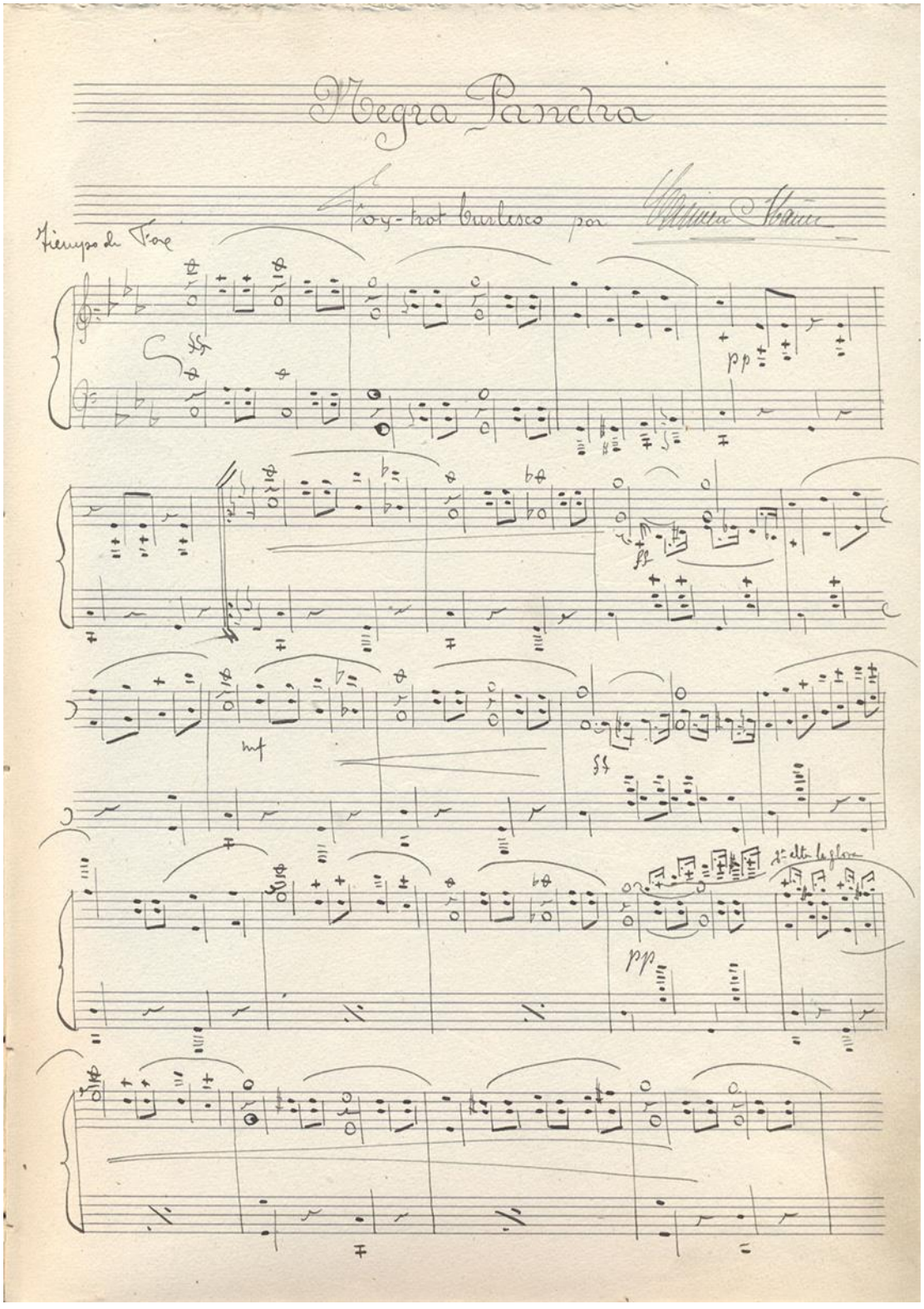
(Para pegar sobre la portada de la parte de piano o de dirigir)

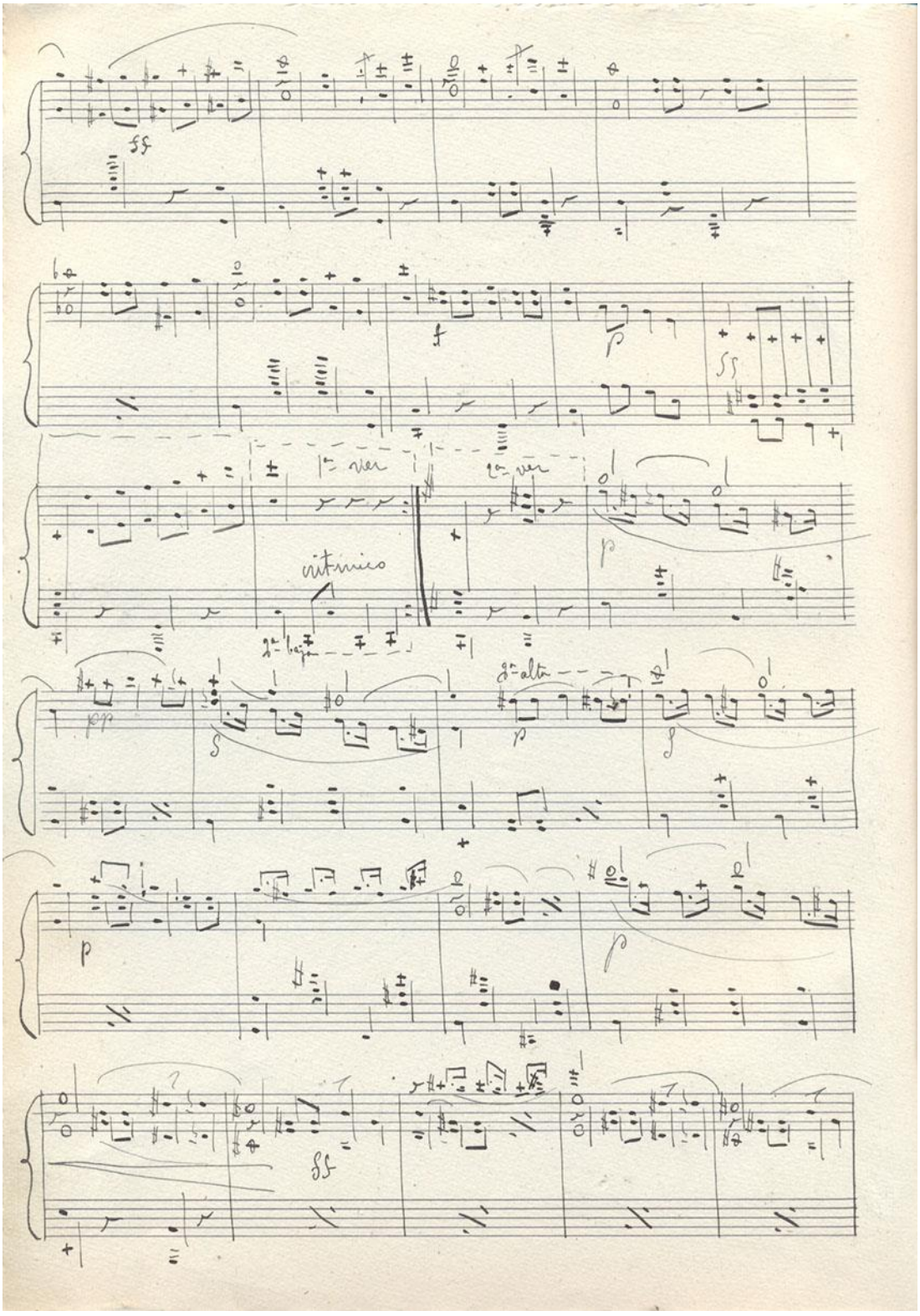
Negra Pancha

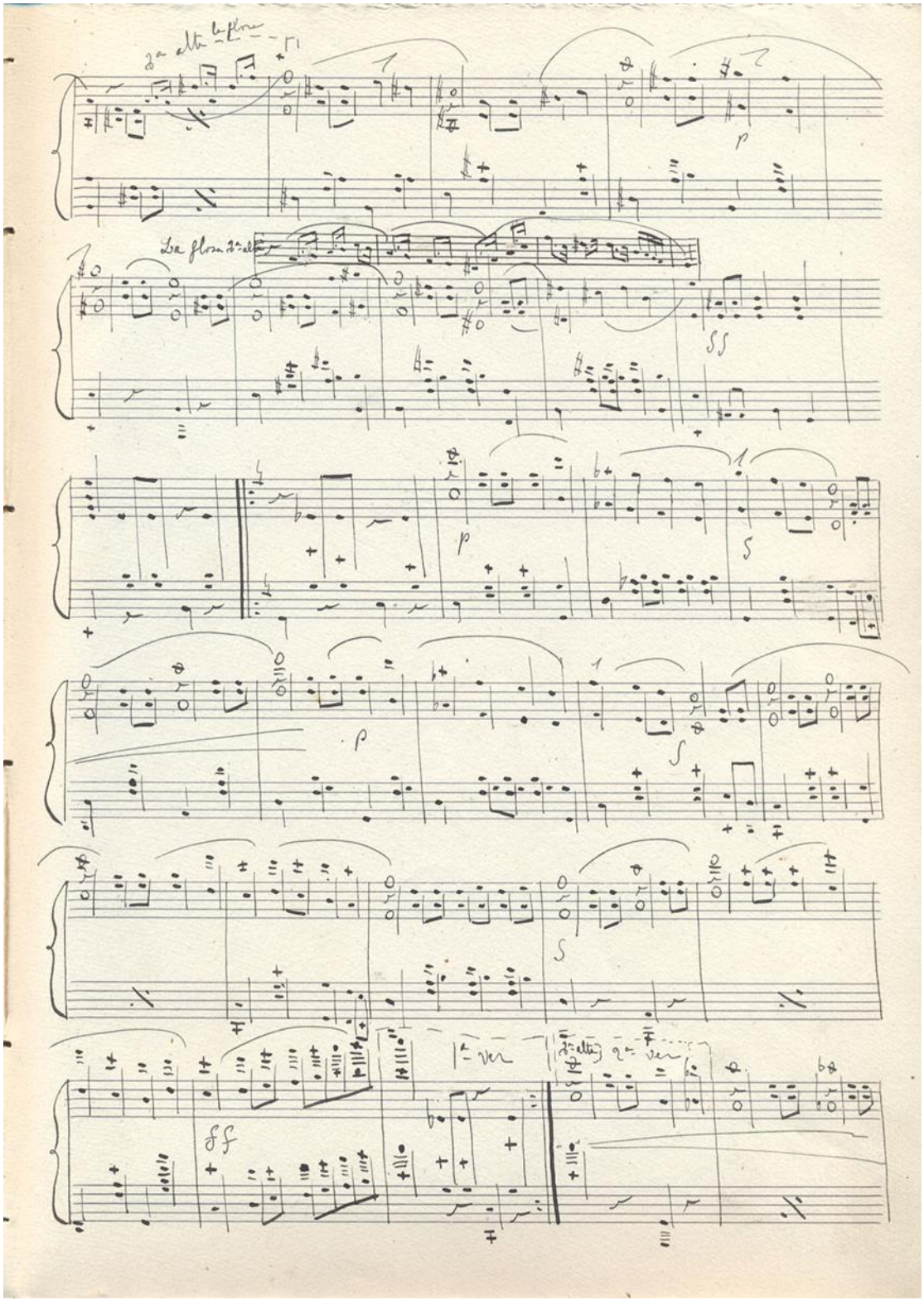
Fox-trot burlesco

para piano y violín por

Mª del Carmen Ibañez e Ibañez


Negra Pancha
Foy-trot burlesco por
Tiempo de Foxe
pp
mf
ff
dd
ritenuto la gloire


ritmico



mf
ss
pp.
ss
Albacete 14 Agosto de 1928

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *ORACIÓN A SAN ANTONIO*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
COMPOSITOR NO NORMALIZADO/ PSEUDÓNIMOS: C. Skrienty.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
COLABORACIÓN LITERARIA: Francisco Belmonte.
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 1926

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.

DATOS DEL REGISTRO

FECHA: 23-V-1954

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

SERIE

Nº. OPUS: 6

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Vocal.
GÉNERO: Seguidilla.

DESCRIPCIÓN FÍSICA

TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 4 MEDIDAS: 30 x 21.5
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.

COMPONENTES TÍMBRICOS

AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Música de cámara.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 3
VOCES TÍMBRICAS: Piano, violín y voz.

ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Piano y violín.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 3/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Fa M ÍNCIPIT. TEXTO: San Antonio bendito.
ÍNCIPIT MUSICAL:

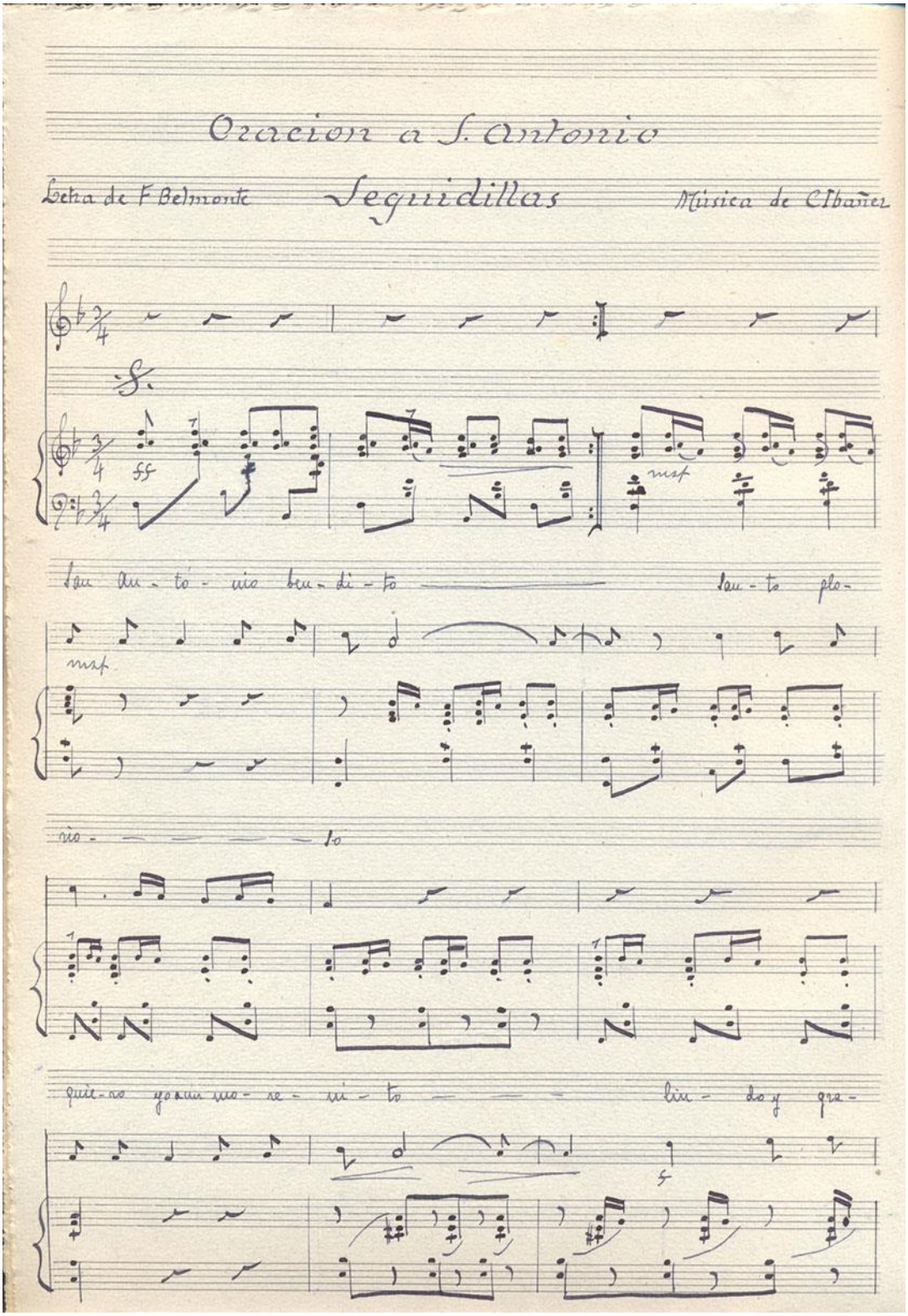
120 -6-

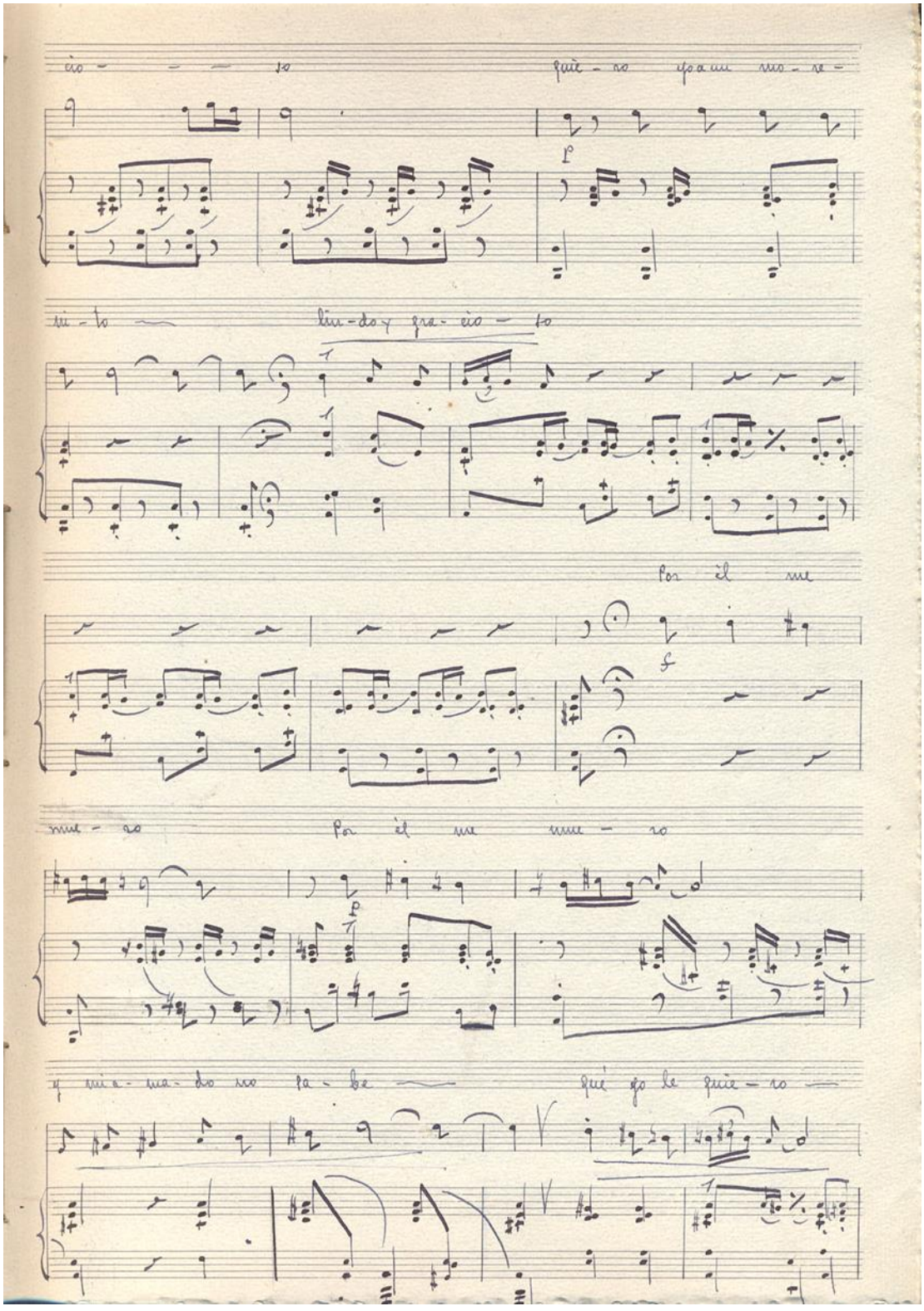
Oración a S. Antonio

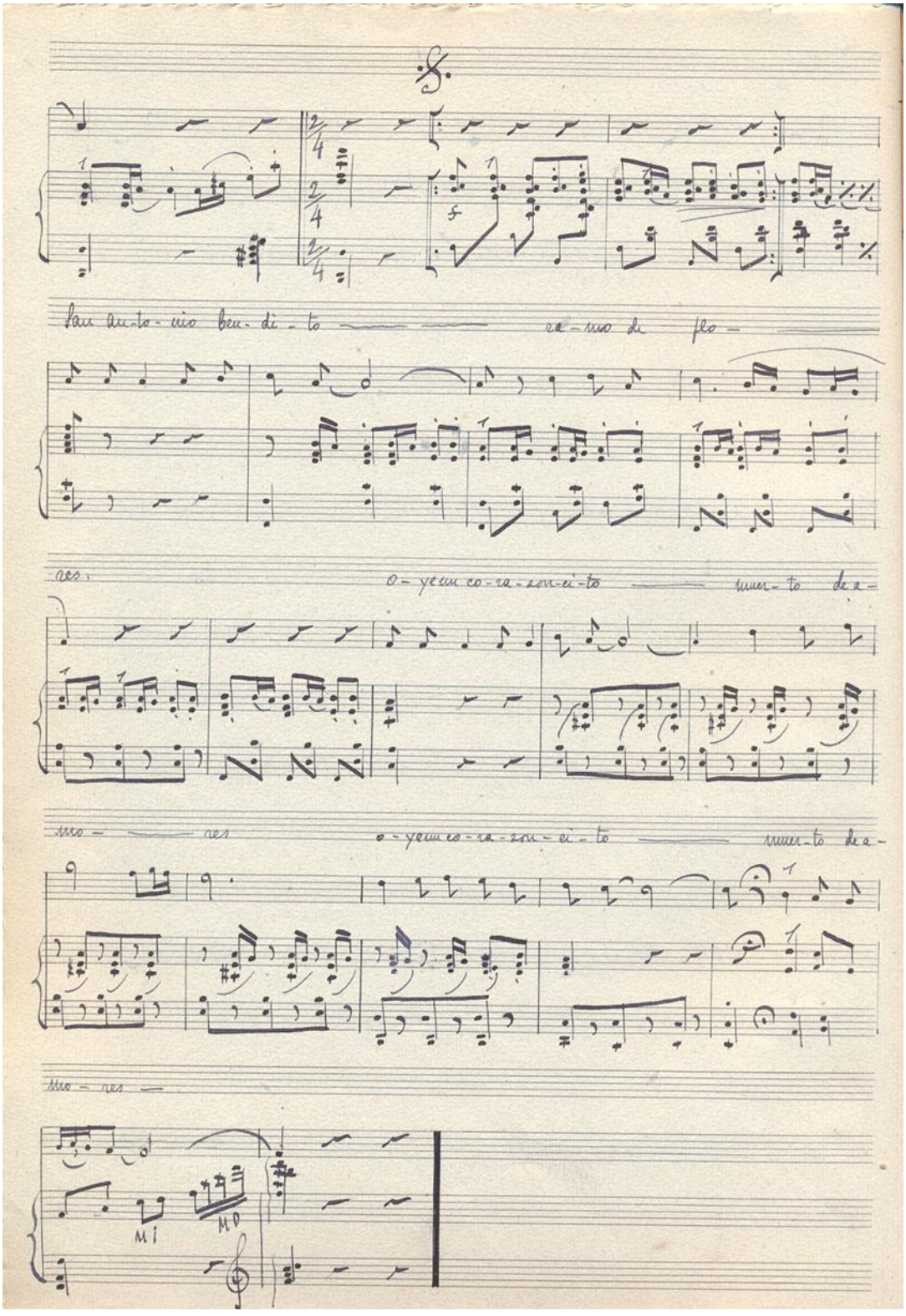
Seguidillas

Letra de F Belmonte — Música de Carmen Báñez

albacete 23 - 5 - 54.


Oracion a S. Antonio
Letra de F Belmonte
Segriidillas
Musica de Albañez
S.
ff
mf
Sau to - nio ben - di - to
Sau - to plo -
mf
rio - - - - - - lo
quie - ro yo mu re - ve - ri - to
lin - do y gra -


cio — — — to
que — ro ya mi — re —
tu — to
lin — do y gra — cio — to
por el mi
mue — ro
por el mi mue — ro
y mi a — ma — do no pa — be
que yo le que — ro


fau au-to-rio beu-di-to re-nuo di flo-
aes.
o-yeuu co-re-zon-ei-to nuer-to de a-
nuo- aes
o-yeuu co-re-zon-ei-to nuer-to de a-
nuo- aes
MI
MD

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *PALOMICA DE LA HUERTA*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
COLABORACIÓN LITERARIA: Enrique Soriano y E. Alfaro.
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 1926-1935

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Vocal
GÉNERO: Popular

DESCRIPCIÓN FÍSICA

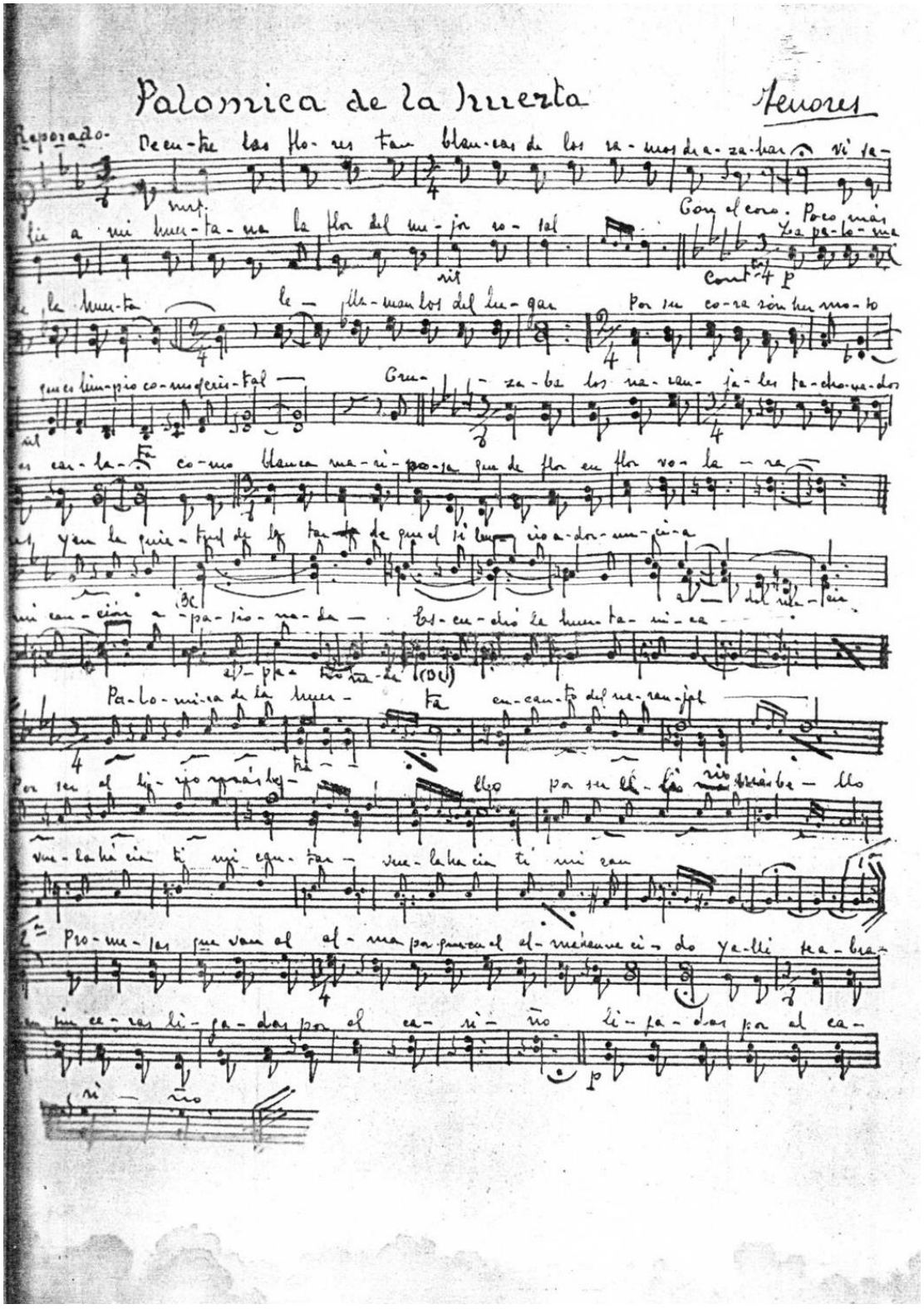
TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 1 MEDIDAS: 30 x 21.5
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.

COMPONENTES TÍMBRICOS

AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Coral.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 1
VOCES TÍMBRICAS: Tenor.
OBSERVACIONES: Solo se ha conservado la partitura de tenor.

ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Tenor.
ÍNCIPIT. EPÍGRAFE: Reposado ÍNCIPIT. TEMPO: Reposado.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª ÍNCIPIT. COMPÁS: 3/8
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Do m ÍNCIPIT. TEXTO: De entre las flores.
ÍNCIPIT MUSICAL:


Palomica de la huerta
Reposado
Pe-en-te las flo-res tan blan-cas de los ra-mos de a-za-har vi la-
fie a mi huer-ta-na la flor del me-jor ro-sal
Con el coro. Poco mas
Ya pa-lo-ma
de la huer-ta le-fle-man los del lu-gar Por su co-ra-zón hermo-so
que es limpio como de cris-tal Gran-za-ba los ra-ma-ja-les ta-chon-a-dos
es can-ta-Fe como blanca ma-ri-po-sa que de flor en flor vo-la-ba
van la guir-nal de las tar-de que el ri-bum-bio a-dor-me-ci-a
mi can-ción a-pa-ci-gua-da Bes-en-dió la huer-ta mi-ca
Pa-lo-mi-ca de la huer-ta en-can-to del ma-ra-jal
Por su al ti-ro gra-ci-o-so llo-ro por su lá-stima ter-ri-ble-llo
vue-la hacia ti mi can-to vue-la hacia ti mi can
2ª Pro-me-ten que van al al-ma por pena al al-mendro ci-do ya-lli ta-bla-
dos ti-ra-dos por el ca-ri-ño ti-ra-dos por el ca-
ri-ño

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *PEPOTE*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
COMPOSITOR NO NORMALIZADO/ PSEUDÓNIMOS: C. Skrienty.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 1925

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.

DATOS DEL REGISTRO

Nº. REGISTRO: 122067 FECHA: 20-V-1925

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

SERIE

Nº. OPUS: 1

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Instrumental.
GÉNERO: Tango (Guasón).

DESCRIPCIÓN FÍSICA

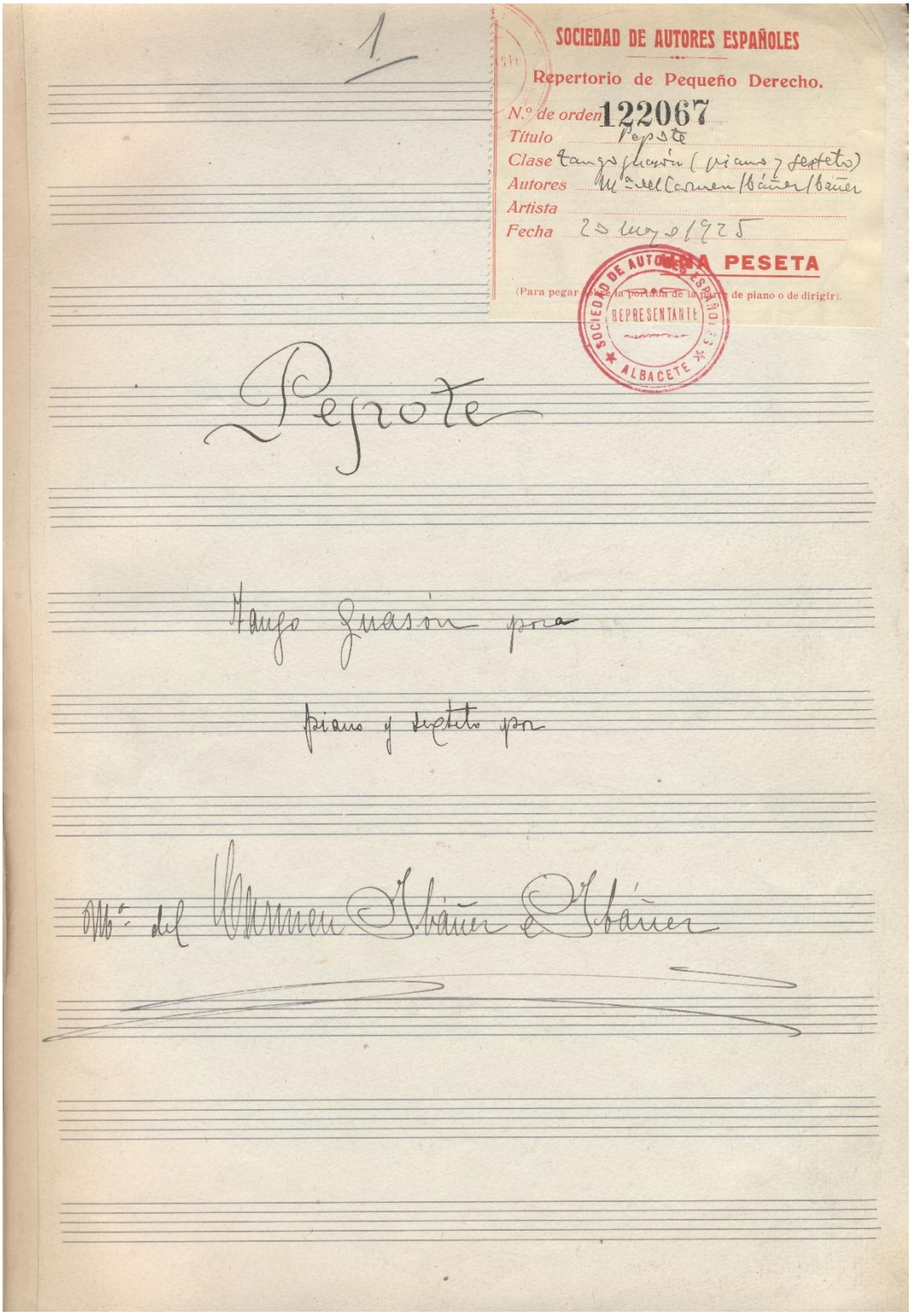
TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 4 MEDIDAS: 30 x 21.5
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.
DEDICATORIA: "Al formidable tanguista Pepe Ibáñez".

COMPONENTES TÍMBRICOS

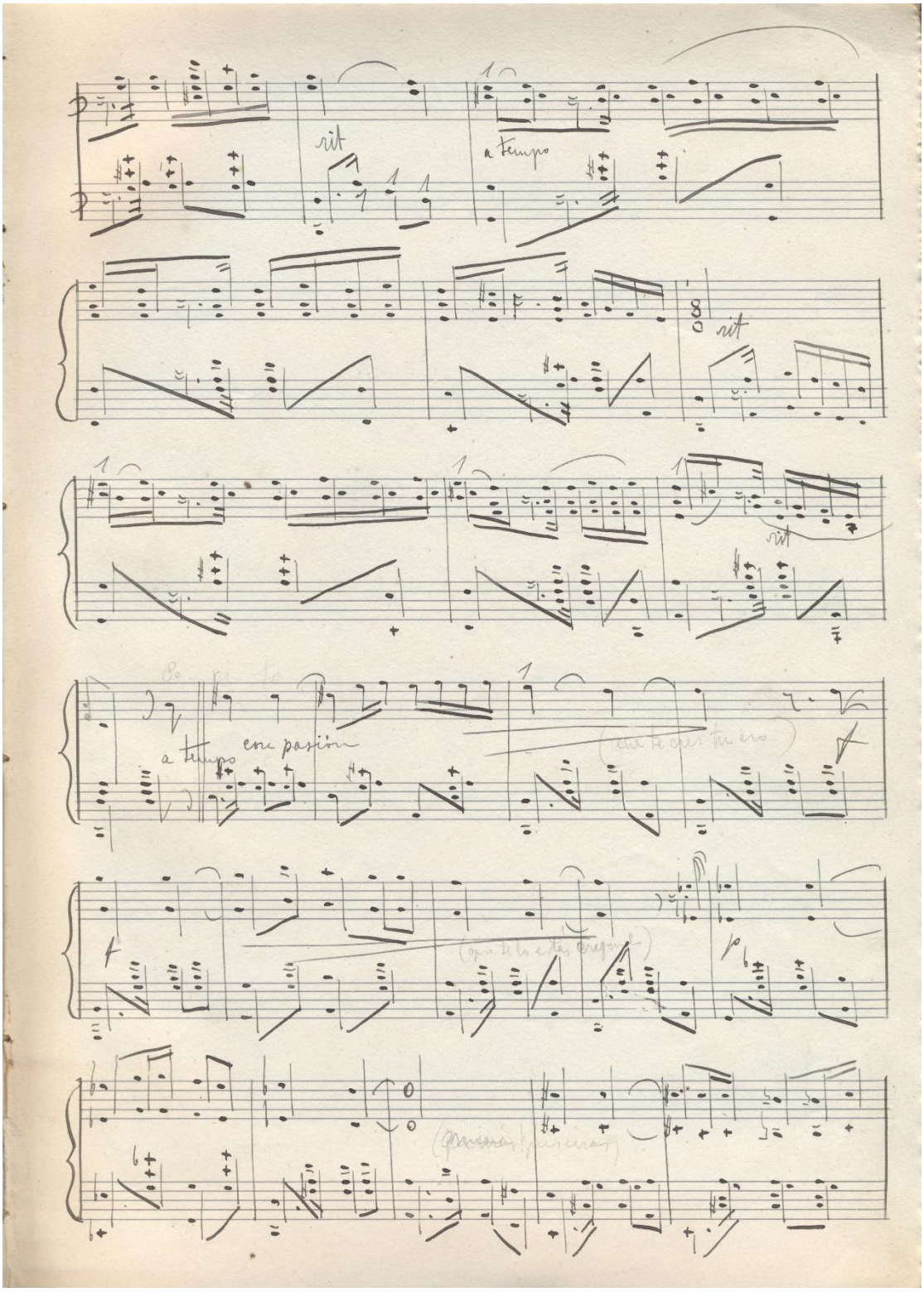
AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Música de cámara.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 1
VOCES TÍMBRICAS: Piano y sexteto.
OBSERVACIONES: Solo se conserva la parte de piano.

ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Piano.
ÍNCIPIT. EPÍGRAFE: Tempo de tango ÍNCIPIT. TEMPO: Tempo de tango.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 2/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Re m
ÍNCIPIT MUSICAL:


1
SOCIEDAD DE AUTORES ESPAÑOLES
Repertorio de Pequeño Derecho.
N.º de orden 122067
Título Pepsto
Clase tango fantasía (piano y septeto)
Autores Mª del Carmen Báñez Báñez
Artista
Fecha 25 mayo 1925
UNA PESETA
(Para pegar en la portada de la parte de piano o de dirigir).
SOCIEDAD DE AUTORES ESPAÑOLES
REPRESENTANTE
ALBACETE
Pepote
Tango fantasía para
piano y septeto por
Mª del Carmen Báñez Báñez

Al formidable Guitarrista Pepe Ibáñez.
Pepote
Tango. por Carmen Ibáñez
guarda
Tiempo de Tango
3ª alta
pp.
pp
p.


rit
a Tempo
rit
rit
a tempo
con pasion

tenez-la bien

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *PERO TÚ… NO ESTARÁS*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
COLABORACIÓN LITERARIA: Eduardo Quijada Alcaraz.
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 1928

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

SERIE

Nº. OPUS: 28

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Vocal.
GÉNERO: Tango

DESCRIPCIÓN FÍSICA

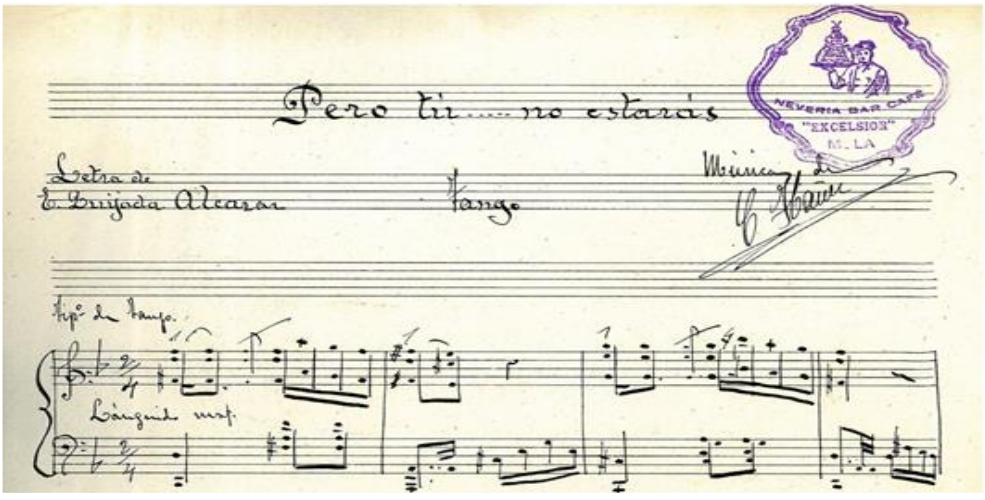
TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 2 Nº DE PÁGINAS: 4 MEDIDAS: 30 x 21.5
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.
FILIGRANA O DIBUJOS: Sello de la nevería café-Bar "Excelsior". Mula.

COMPONENTES TÍMBRICOS

AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Música de cámara.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 2
VOCES TÍMBRICAS: Piano y voz.
OBSERVACIONES: La partitura indica que se puede acompañar por violín 1º y 2º, cello y contrabajo.

ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Piano.
ÍNCIPIT. EPÍGRAFE: Tpo. de tango ÍNCIPIT. TEMPO: Tpo. de tango
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 2/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Re m
ÍNCIPIT MUSICAL:



28

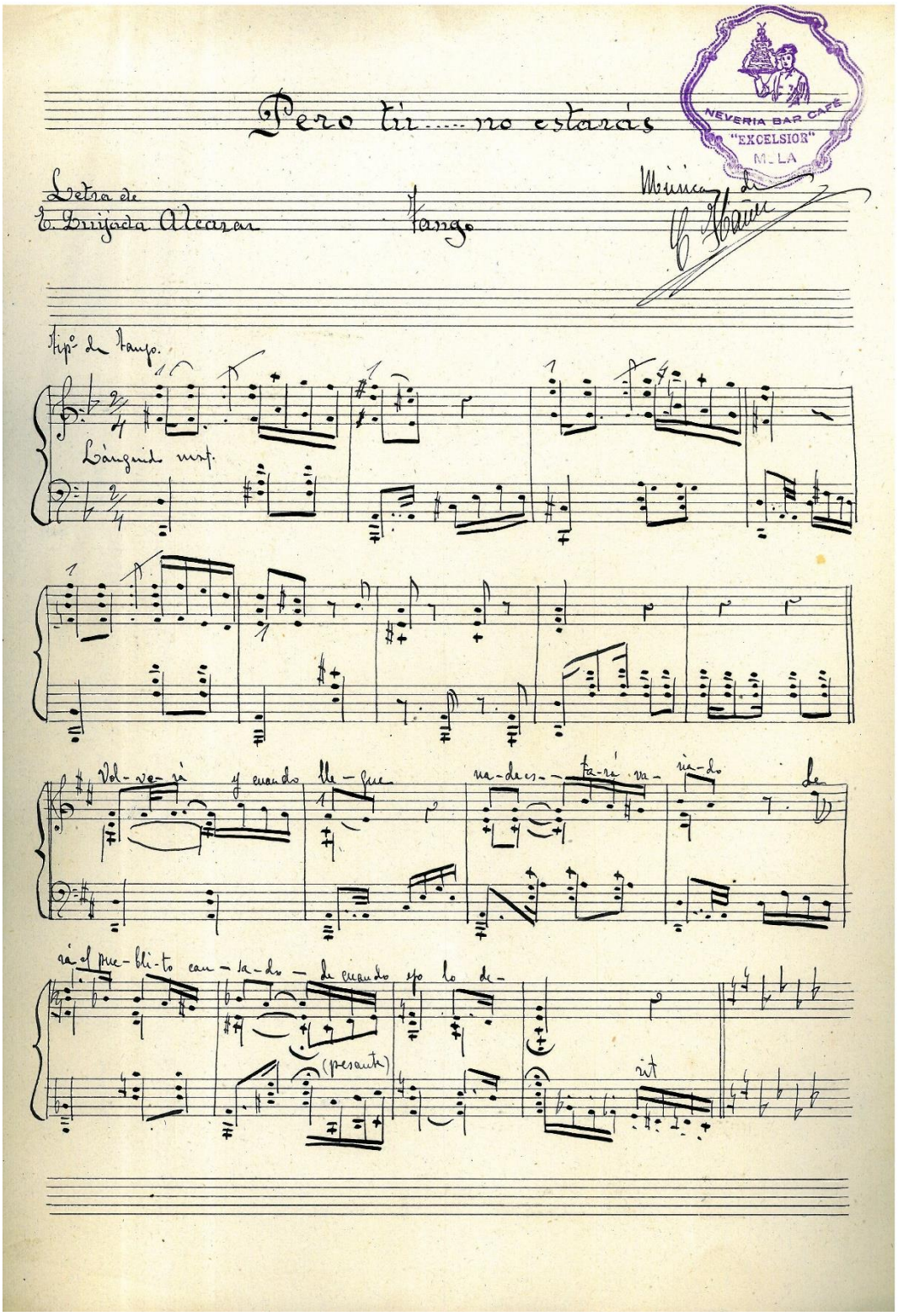
Pero tú ..... no estarás

Tango

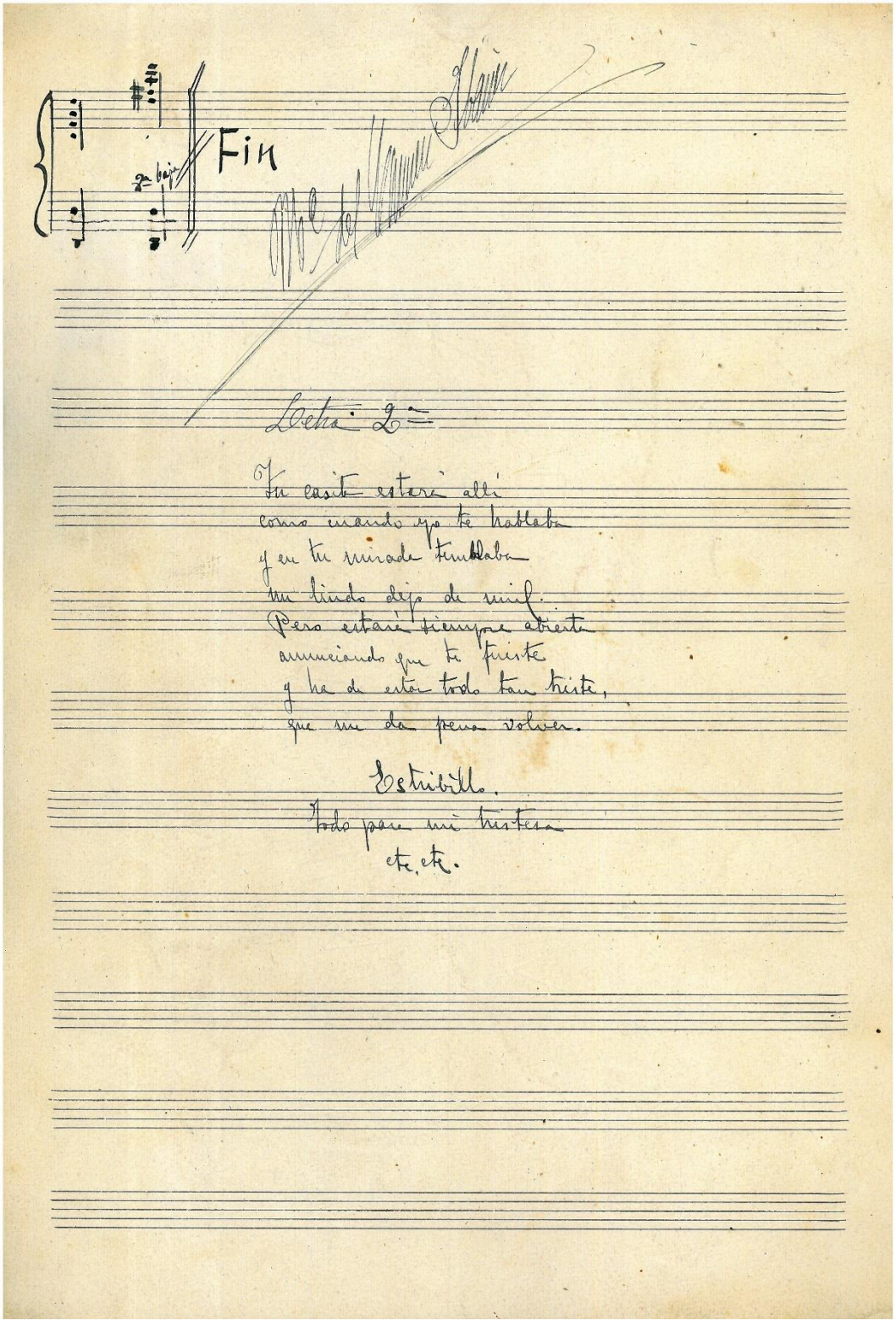
Letra de

El Brujo de Alcazar

Música de C. Vidal


Pero tú..... no estarás
Letra de
E. Brijada Alcazar
Tango
Música de
NEVERIA BAR CAFE
"EXCELSIOR"
M-LA
Tipo de Tango.
Lánguido mrt.
Vol-ve-rá y cuando lle-gue na-die-sa-be-rá va-rá-do de
rá el pue-blí-to can-ta-do — de cuando yo lo de-
(pesante)
rit

Estribillo
rit
a tempo
D.C.
2ª vez
para terminar
Tiempo 1º


Fin
Coda 2
Tu casita estará allí
como cuando yo te hablaba
y en tu reinado tamboreaba
un tiendo dije de miel.
Pero estará siempre abierta
anunciando que te fuiste
y ha de estar todo tan triste,
que no da pena volver.
Estribillo.
Todo para mi tristeza
etc. etc.

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *PLUS ULTRA*
SUBTITULO O INFORMACIÓN COMPLEMENTARIA SOBRE EL TÍTULO: *HIMNO HISPANO-AMERICANO*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
COMPOSITOR NO NORMALIZADO/ PSEUDÓNIMOS: C. Skrienty.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
COLABORACIÓN LITERARIA: Eudoxio de Sosa.
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 1926

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Archivo privado. Mula (Murcia).

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Vocal.
GÉNERO: Himno (Marcha).

DESCRIPCIÓN FÍSICA

TIPO DE FUENTE: Impreso.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 5 MEDIDAS: 23 x 18
DEDICATORIA: "A mi España, mi patria".

EDICIÓN

EDITORIAL: Unión Musical Española. LUGAR: Madrid. FECHA DE PUBLICACIÓN: 1926

COMPONENTES TÍMBRICOS

AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Música de cámara.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 2
VOCES TÍMBRICAS: Piano y voz.
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.

ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Piano.
ÍNCIPIT. TEMPO: Brillante.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 2/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Do m
ÍNCIPIT MUSICAL:

A España, mi Patria

Plus Ultra

Himno Hispano-Americano

Marcha

Letra de E. de Sosa

Música de C. Ibáñez (C. Skryenti)

Impreso por Unión Musical Española Editores
Carrera de San Jerónimo, 30, y Preciados, 5.—Madrid

PLUS ULTRA.

Himno Hispano-Americano.

Marcha.

J. DEL BAÑO BASTIDA
MULA

Letra de
E. de SOSA.

Música de
C. Ibañez.
(C. SKRIENTY)

de fuer - te ra - - za bra - - va y glo-
p
- rio - sa que en tu de - fen - sa
lu - - chó le - al.
poco ril
a tempo ff

p
Pa - tria de hé - ro-es conquista - do - res
p
pa-ís ben - di - to
p
Pa - tria de a-mor y flo - res
ril.
1 ril.
2
que a to-dos mues - tras tu ma - jes - tad
ril.
ril.
a tempo
Que en to-do mues-tras tu ma - jes - tad
a tempo

1.
2.
f
ff
p
E - - res Es - pa - ña la tierra her-
Be - - llas na - cio - nes A - - me - ri -
al 𝄋
CODA
- mo - sa de fuer - te ra - za bra - - vay glo - rio -
- ca - nas don - de las no - bles gen - - tes his - pa -
sa que en tu de - fen - sa lu - - chó le - al
- nas de - - ja - ron Cien - cia De - rechoy Fe
3
ff

1

Eres, España, la tierra hermosa
de fuerte raza, brava y gloriosa,
que, en tu defensa, luchó leal.
Patria de héroes conquistadores;
país bendito de amor y flores,
que en todo muestras tu majestad.

2

Bellas naciones americanas,
donde las nobles gentes hispanas
dejaron Ciencia, Derecho y Fe:
a vuestra Madre rendís gozosas,
como hijas tiernas, siempre, amorosas,
hondo tributo de amistad fiel

3

En perdurable dulce armonía,
vivid: que os ligue la simpatía;
cruel no os hiera nunca el Dolor.
Junto a los mares, de plata orladas,
lucís potentes, como preciadas
joyas que fulgen, igual que el Sol.

4

Entre vosotras trazó el Progreso,
para enlazaros con casto beso,
aereo camino sobre el azul;
y en el espejo del Oceano
pintó el "PLUS ULTRA" el prodigio humano
cual Iris Santo de paz y luz.

En la coda, se cantará solo una de las dos letras, para terminar.

1.

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *POR TIERRAS DE ALBACETE SE OYE CANTAR*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 1946-1952

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Archivo privado de la familia Sánchez Ibáñez. Albacete.

DATOS DEL REGISTRO

Nº. REGISTRO: 338664 FECHA: 1946-1957

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Vocal.
GÉNERO: Popular (Manchega).

DESCRIPCIÓN FÍSICA

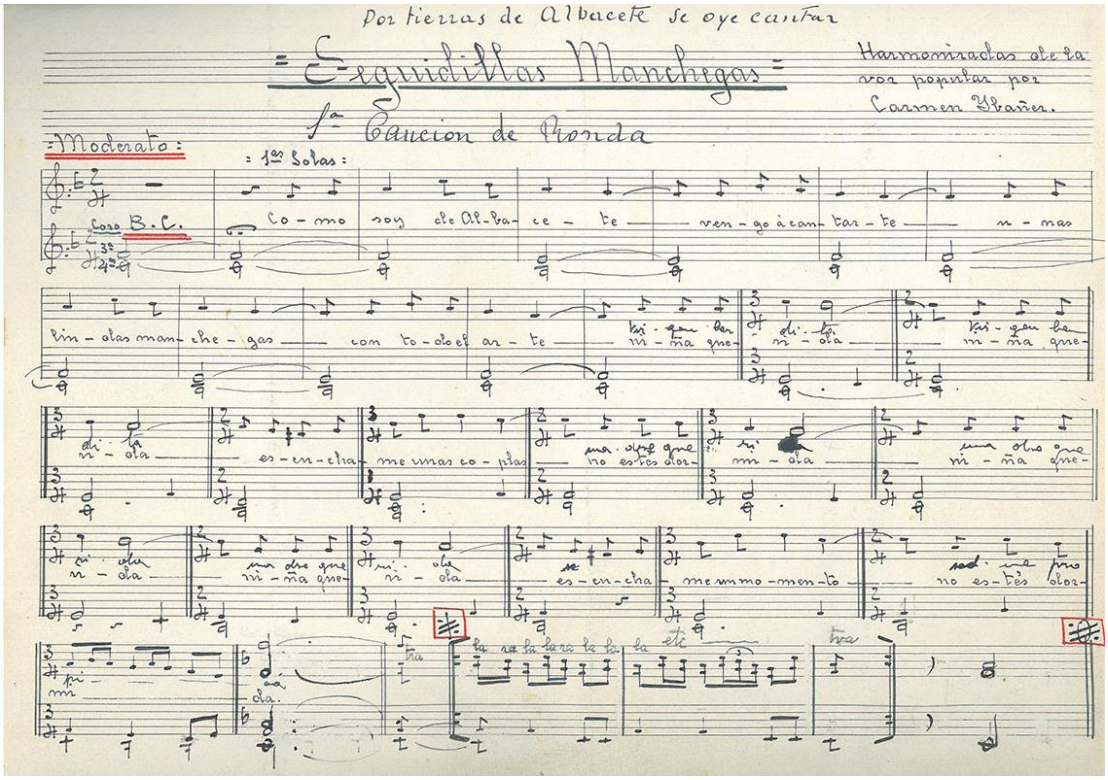
TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Fragmentado.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 26 MEDIDAS: 30 x 21.5
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.

COMPONENTES TÍMBRICOS

AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Coral.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 4
VOCES TÍMBRICAS: Soprano, contralto, tenor y bajo.

ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Coro.
ÍNCIPIT. EPÍGRAFE: Coro B. C. ÍNCIPIT. TEMPO: Moderato.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 2/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Fa M ÍNCIPIT. TEXTO: Como soy de Albacete.
ÍNCIPIT MUSICAL:


Por tierras de Albacete se oye cantar
Seguidillas Manchegas
Harmonizadas de la
voz popular por
Carmen Ibañez.
1ª Cancion de Ronda
Moderato
1as Solas
Coro B.C.
Co - mo soy de Al - ba - ce - te ven - go a can - tar - te ma - nas
chin - olas man - che - gas con to - do el ar - te
chi - gan ba
ma - ña que
es - en - cha - me mas co - plas
no es - tes dor -
Para Final
Al %
Fin

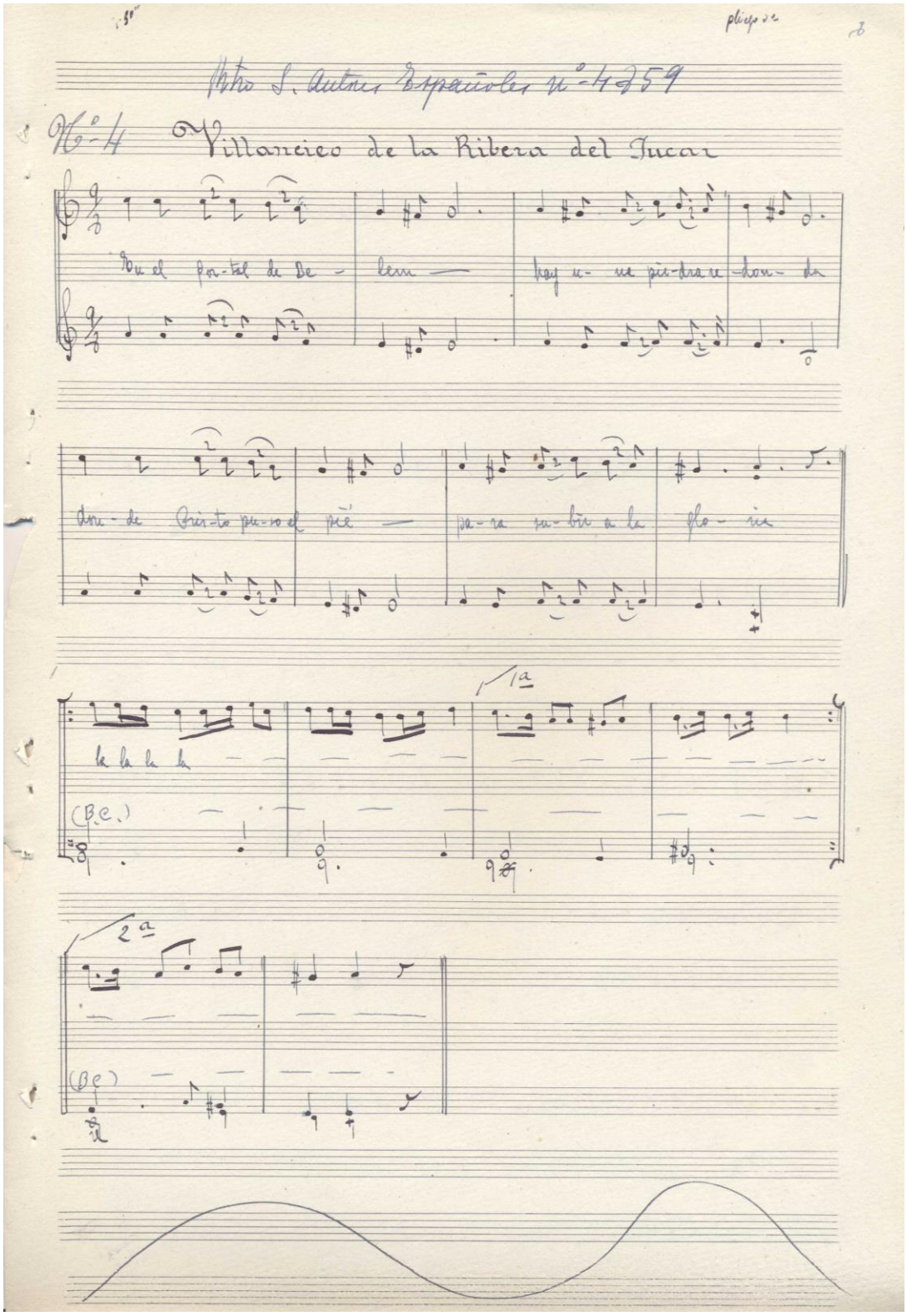
Al - ba - ce - te está en lla - no Chin - chi - lla en ese ta.
Al - ba - ce - te está en lla no
Chin - chi - lla en
ese - ta la Vir - gen de los lla - nos
la Vir - gen de los lla - nos a la tras -
Chin - chi - lla en ese - ta de los lla - nos
pues - ta
Chin - chi - lla en ese - ta
la Vir - gen de los lla - nos
la Vir - gen de los
Chin - chi - lla en ese - ta de los lla - nos
lla - nos a la tras - pues
Para Final
Al %
Fin

Seguidillas Manchegas

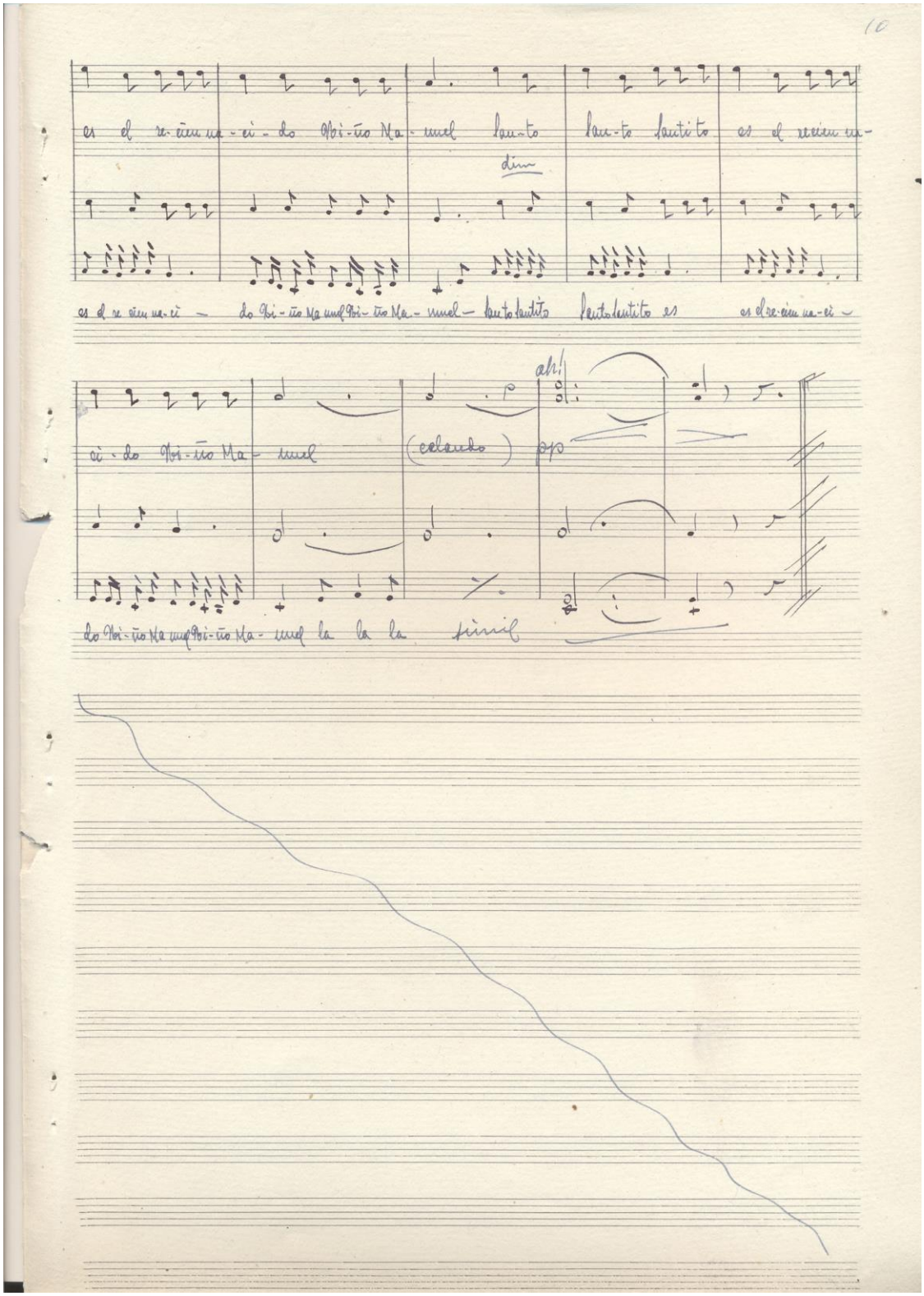
De la colección "Tierras de Albacete de ayer cantan" 1ª Cuaderno

Propiedad en la Sociedad de autores con el nº 33664 y 56621

Del día 7-5-51 entrego a Isabel Fresno una reducción de la presente partitura, para piano, para la Sra. de Bateman (muy sencilla)


Mus. S. Autores Españoles nº 4259
Nº 4
Villancico de la Ribera del Jucar
Un el pa-tal de Be - lem
hay u- na pie-dra u- bon- da
don- de Cris-to pu-so el pié
pa-ra su-bir a la glo- ria
la la la la
(B.C.)
1ª
2ª
(B.C.)

Nº 5 Villancico de Lictor
Mtro S. Autores Españoles nº 4459.
la la la la
simil
Co - mo vem-po de la tie-rra
to trai-po un ca-mar-ti — llo
co-mo vem-po de la
Co - mo vem-po de la ierraierra te traipoumcamar-ti-llo cansitlla. Co mo vem-po.
tie-rra
te trai-po un ca-mar-ti — llo
to-ma lo mi prenda en fel chi pin-
la la
de la ierraierra te traipoumca-mar-ti-llo
to - ma la chi - pin-
Con alegria
tin Mi-ra co-mo si-e el muyga-lo- pin
lau - to
lau-to lau-ti-to
mrf.
a tiempo
poco rit
tin — mi trai el muyga-lo - pin la la
lau-to lau-to to
lauto lautito en


10
es el re-ciu ue-ci-do Ado-nai Ma-nuel lau-to lau-to lautito es el reciu ue-
dim
es el re ciu ue-ci — do Ado-nai Ma nuel Ado-nai Ma-nuel — lautolautito lautolautito es es el re-ciu ue-ci —
ah!
ci-do Ado-nai Ma-nuel (celando) opo
do Ado-nai Ma nuel Ado-nai Ma-nuel la la la finis

1191

Duplicado

SA 4860

Romería de

Mª Sra de los Remedios

de la Roda a Fuensanta

Harmonización de la voz popular y armonización de

Ibáñez-Ibáñez

Obra de libre elección - Cº 1950

Rio Santo-Mazo 1950 Albacete

Romeria (albacete)
Albaicer
Seguidilla
1ª
2ª
3ª
(Con gracia)
Co - mo quie - res que
Co - mo quie - res mo - re - na que va - ya a ver - te i te te - mo a tu
Co - mo quie - res mo - re - na Co - mo
P
> P
PP
re - ya a ver - te mo - re - na mo -
ma - dre más que la muer - te más que la muer - te y am - da la te - ro yam - da mo -
quie - res mo - re - na más que la muerte yam de morena yam - da la te - ro yam - da morena
Sgdlla Manchega
ff
1959 SF
re -
ma
Co - mo quie - res que quie - ra lo que tú
re - na yam - da la - te
(arrogante)
yam - da la - te - ro yam - da la te - ro

mf
ff
p
cresc
1ª vez

Mayo
Tranquilo
Ah! — — — — — — ah.
En - tra Ma — — — yo ga mi — do
Ah! — — lam lam lam lam
el mes de las flo — — res
lam lam (simil — — — —
el mes de la vi — gen de la vi - gen Ma
Lento
ni — a guarde me tu Ma dre — mi — a lam
perdendo

Nº 1 - 3er Cuaderno SA 4257

Ve lo Más alto del Cielo

Villancico

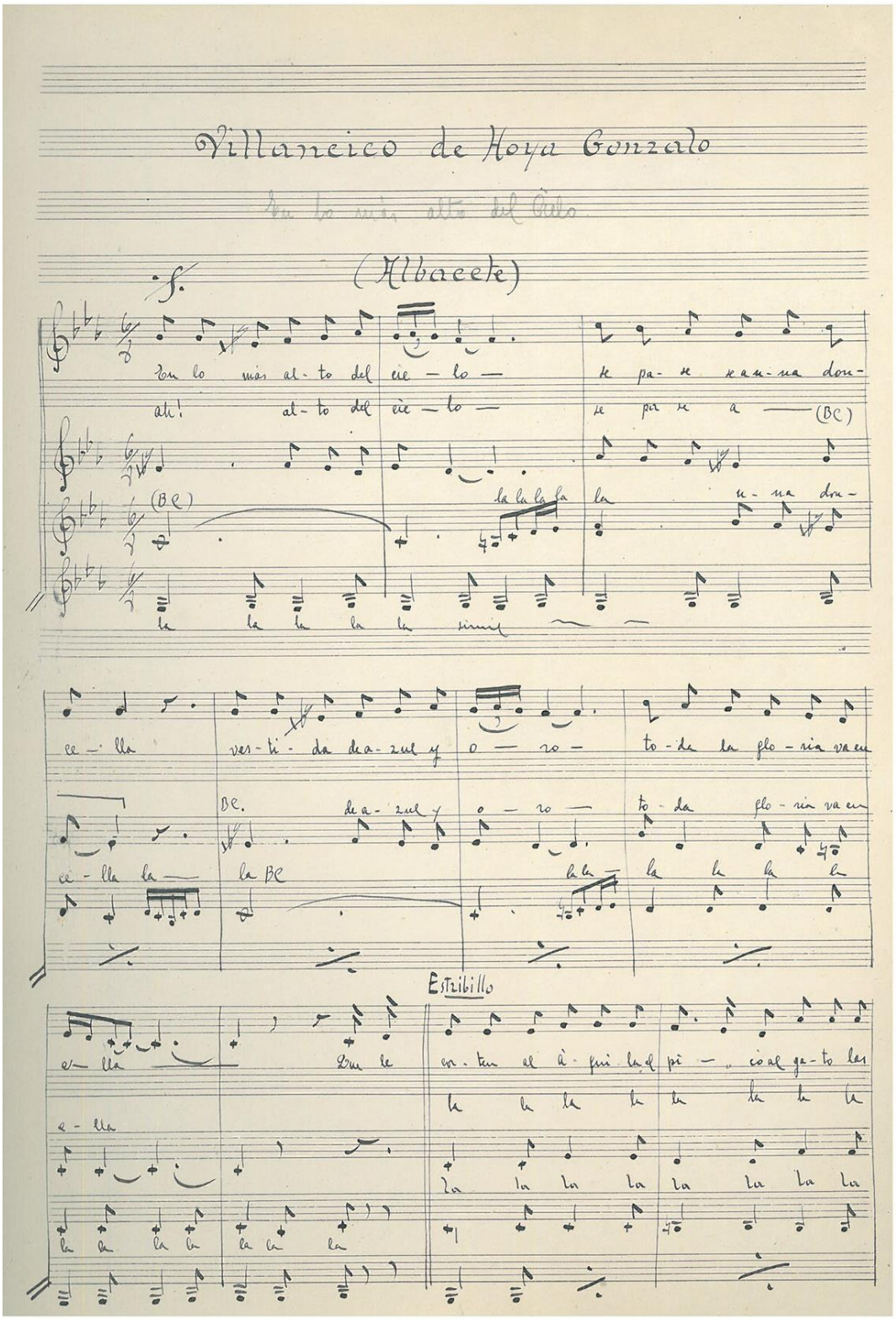
de

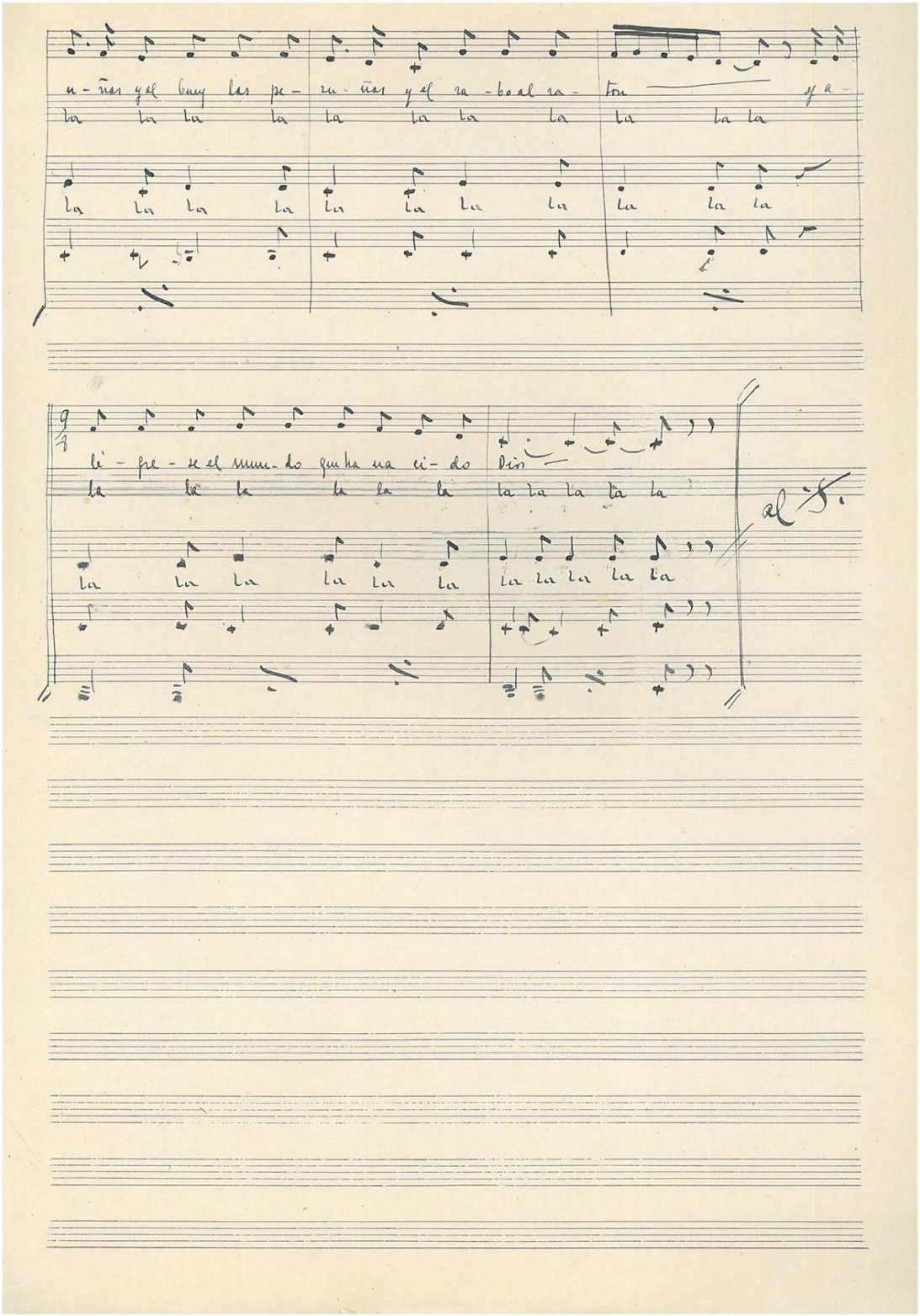
Hoya Gonzalo

(Albacete)

Transcripción y Harmonización de

4-12-52. Albacete


Villancico de Hoya Gonzalo
(Albacete)
f.
Tan lo mas al-to del cie — lo —
ah! al-to del cie — lo —
(Bc)
la la la la la
ce — lla
ver-ti-da de a-zul y o — ro —
to-da la glo-ria va en
Estribillo


u - ñas y el buey las pe - ru - ñas y el ca - ba - llo ca - ta ya -
la la la la la la la la la la la la
la la la la la la la la la la la
li - pe - se el mun - do que ha na ci - do Dios
la la la la la la la la la la la
la la la la la la la la la la la
al S.

Seguidilla

Manchega

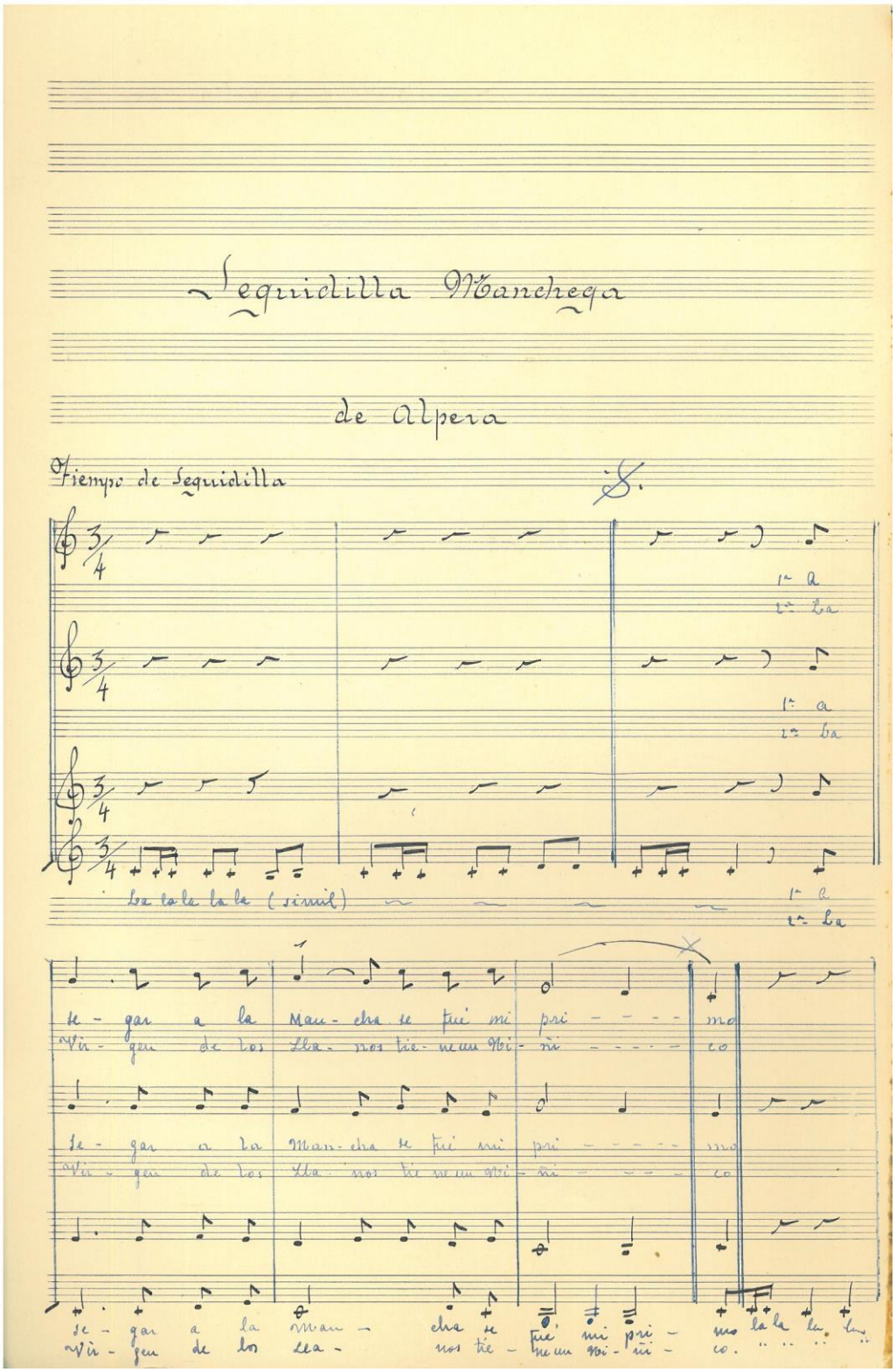
de Alpera (albacete)

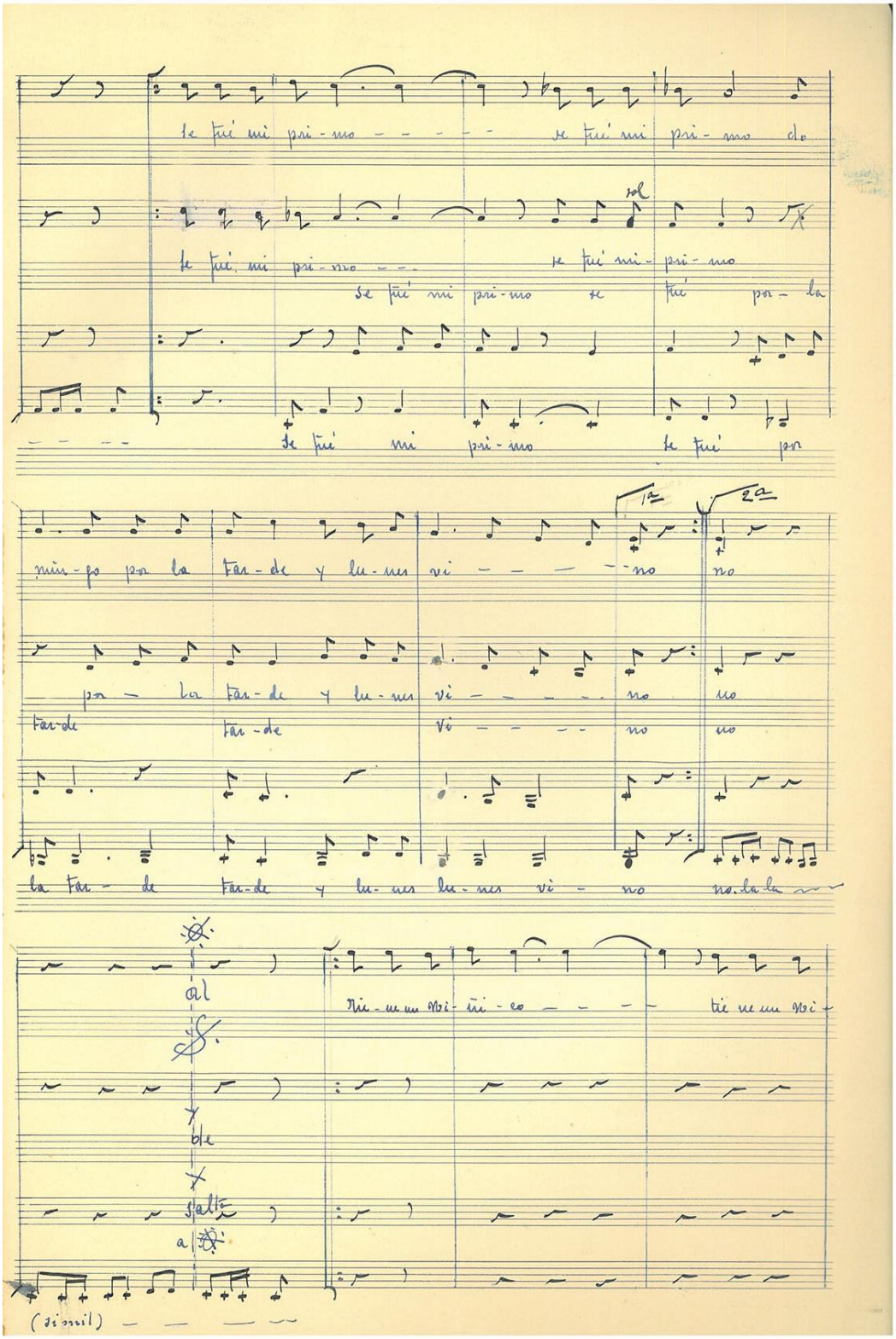
Obra de libre elección

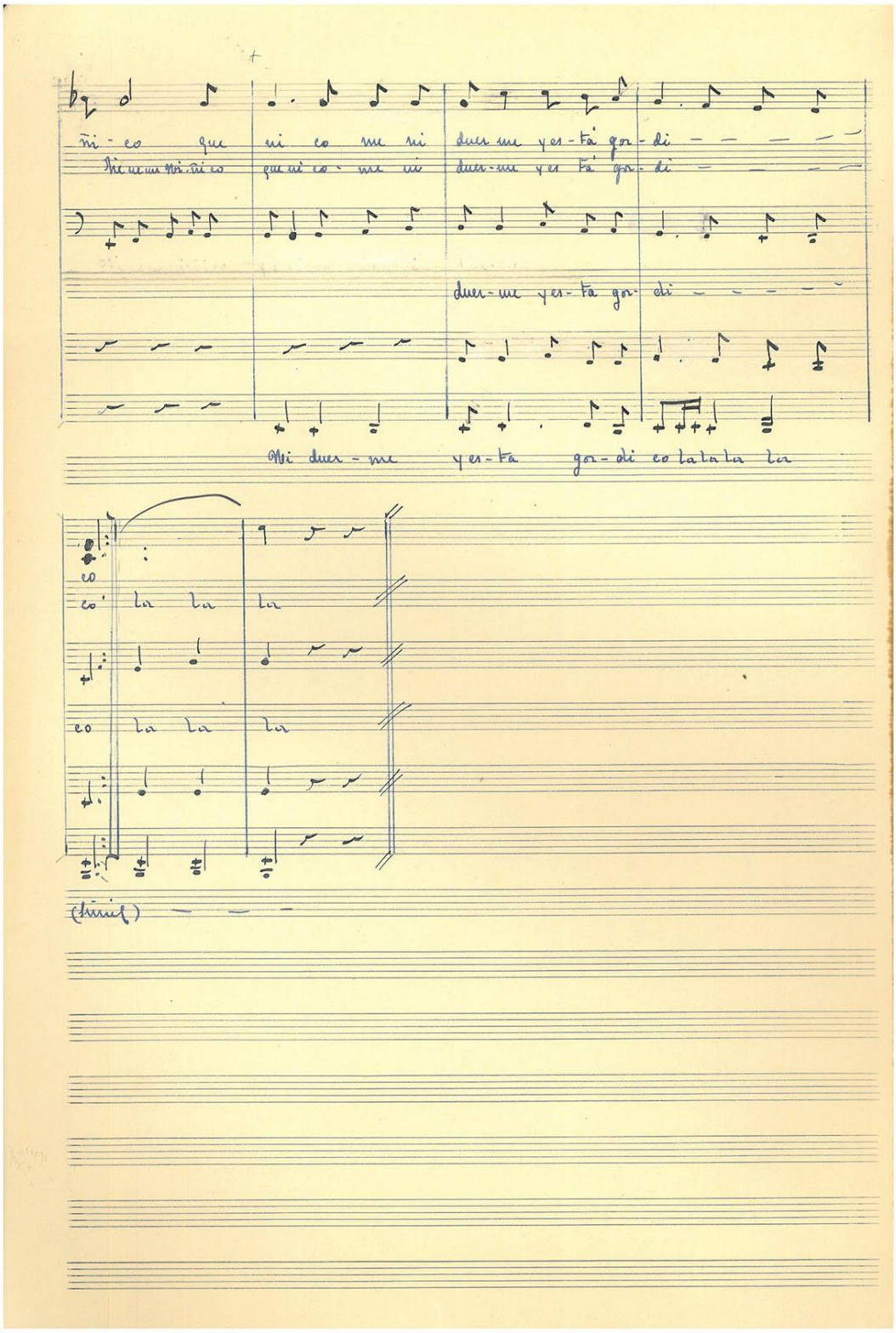
Prueba de Sector

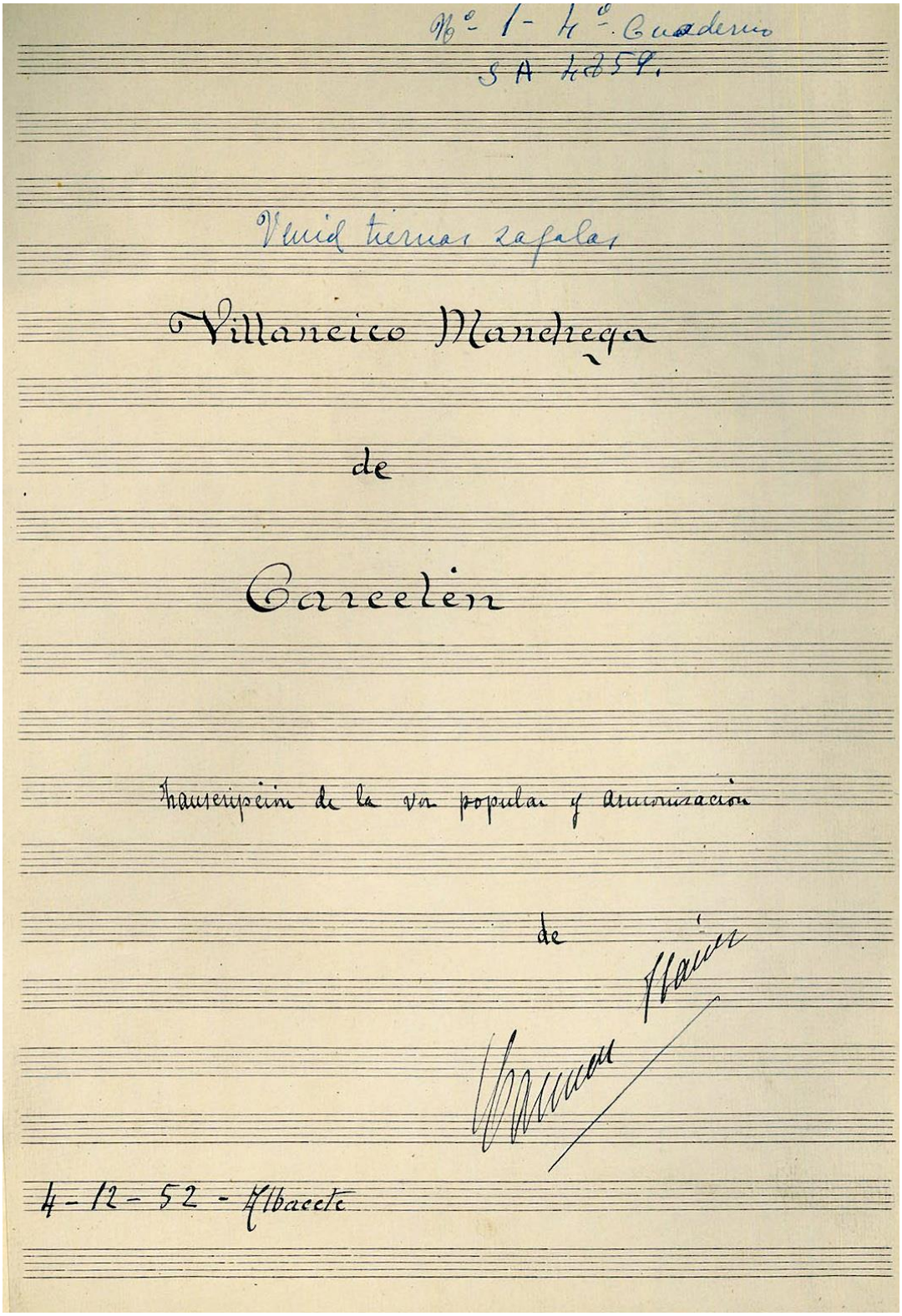
Albacete 4 de junio de 1960.

Transcripción de la voz popular y armonización de

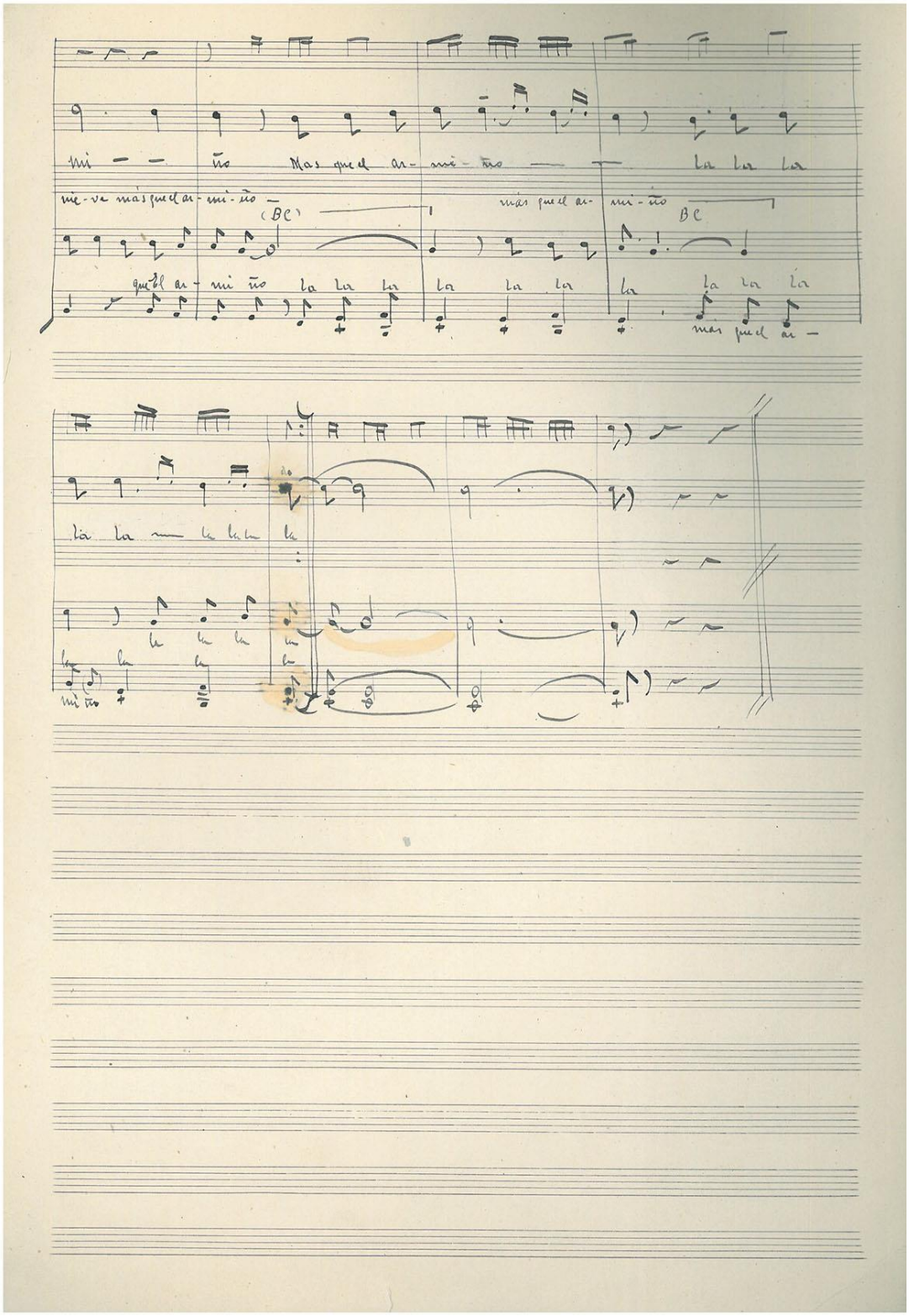

Seguidilla Manchega
de Alpera
Tiempo de Seguidilla
1ª a
2ª ba
ba ba le ba ba (simil)
se - gar a la Man - cha se fui mi pri - - - - mo
vir - gen de los Lla - nos tie - ne un Ni - ño - - - - co
se - gar a la Man - cha se fui mi pri - - - - mo
vir - gen de los Lla - nos tie - ne un Ni - ño - - - - co
se - gar a la Man - cha se fui mi pri - mo la la la la
vir - gen de los Lla - nos tie - ne un Ni - ño - co.

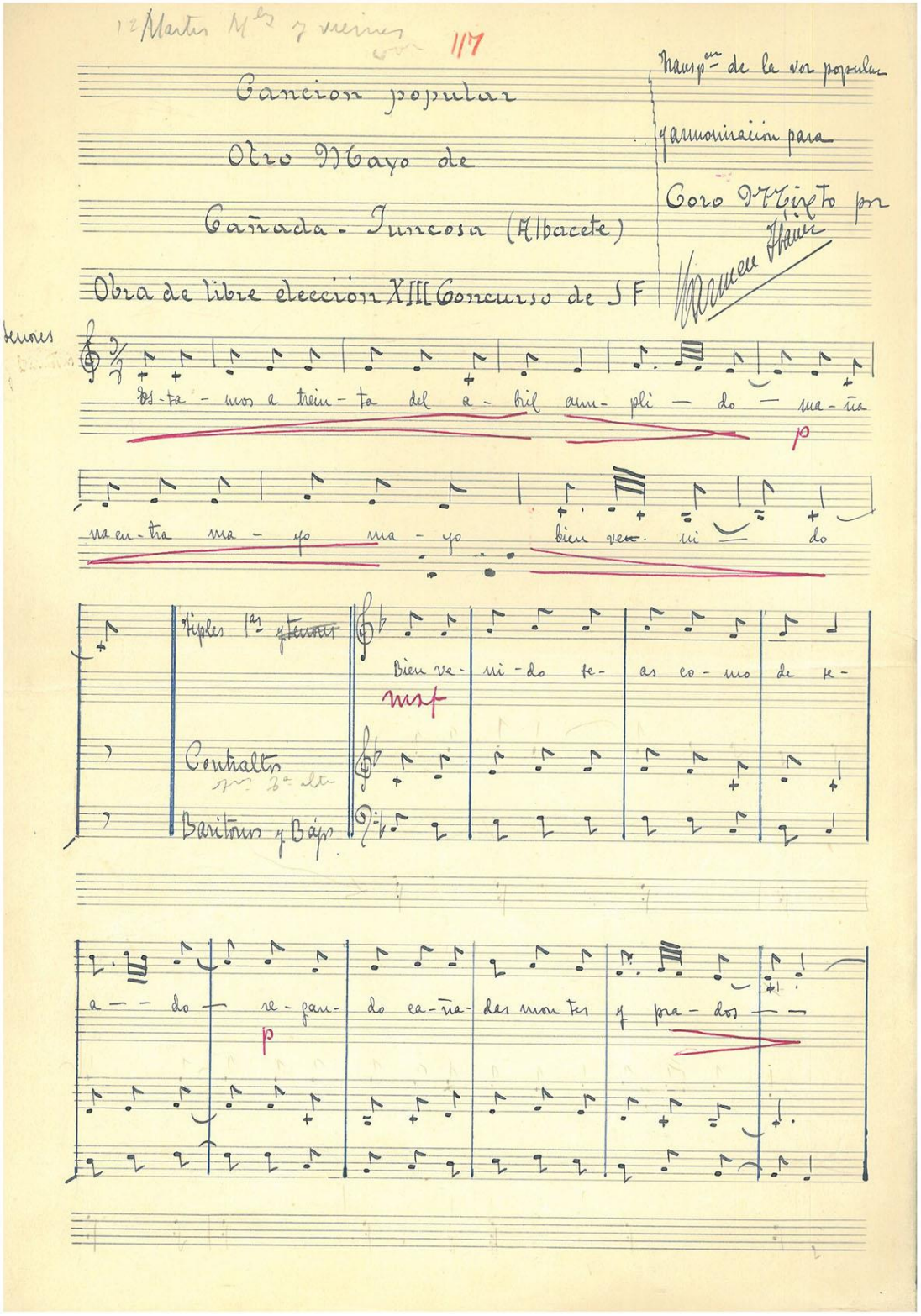

te fuí mi pri-mo — — — — se fuí mi pri-mo do
te fuí mi pri-mo — — se fuí mi-pri-mo
se fuí mi pri-mo se fuí por-la
te fuí mi pri-mo te fuí por
1a
2a
mi-po por la Far-de y lu-mi vi — — — — no no
por-la Far-de y lu-mi vi — — — — no no
Far-de Far-de Vi — — — — no no
la Far-de Far-de y lu-mi lu-mi vi-no no. la la
al
Ri-u-mi-no Ri-ñi-co — — — — tie-ne mi Ri-
fal-te
(di mil) — — — —


ñi - eo que ri eo me ri duer me yes - tá go - di
Thi ne mi thi ñi eo que ri eo - me ri duer - me yes tá go - di
duer - me yes - tá go - di
Ri duer - me yes - tá go - di eo la la la la
eo
eo la la la
eo la la la
(tinnit)

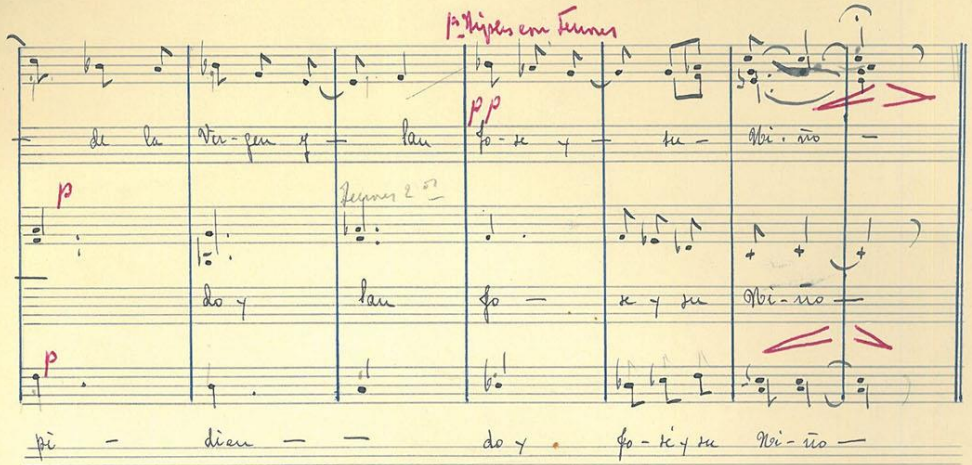

Nº 1 - 4º Cuaderno
SA 4859.
Venid tiernas zagalas
Villancico Manchega
de
Carcelén
Transcripción de la voz popular y Armonización
de
4 - 12 - 52 - Albacete

Villancico Manchego de Carcelén
Albacete
Castañuelas
Panderetas
Triangulo
Ve- nid tier- nas za- ga- las a ver al Ni — ño a ver al ni- no
Ve- nid tier- nas za- ga- las a ver al ni- no a ver al
(Bc)
la la la la ver al ni- ño
la la la la


Mas quel ar- mi- ño
la la la
(Bc)
Bc
la la la
la la la
la la la


Canción popular
Otro Mayo de
Cañada - Juncosa (Albacete)
Obra de libre elección XIII Concurso de SF
Manuscrito de la voz popular
y armonización para
Coro Mixto por
Vicenç Prats
Tenors
Dis-ta - mos a trein-ta del a - bril cum- pli — do — ma - ña
ma en - ña ma - yo ma - yo bien ve- ni do
Tiples 1as y 2as
Contralts
Barítons y Bajos
Bien ve- ni - do te- as co - mo de re -
a — — do re - pau- do ca - ña- des mon tes y pra - dos — —

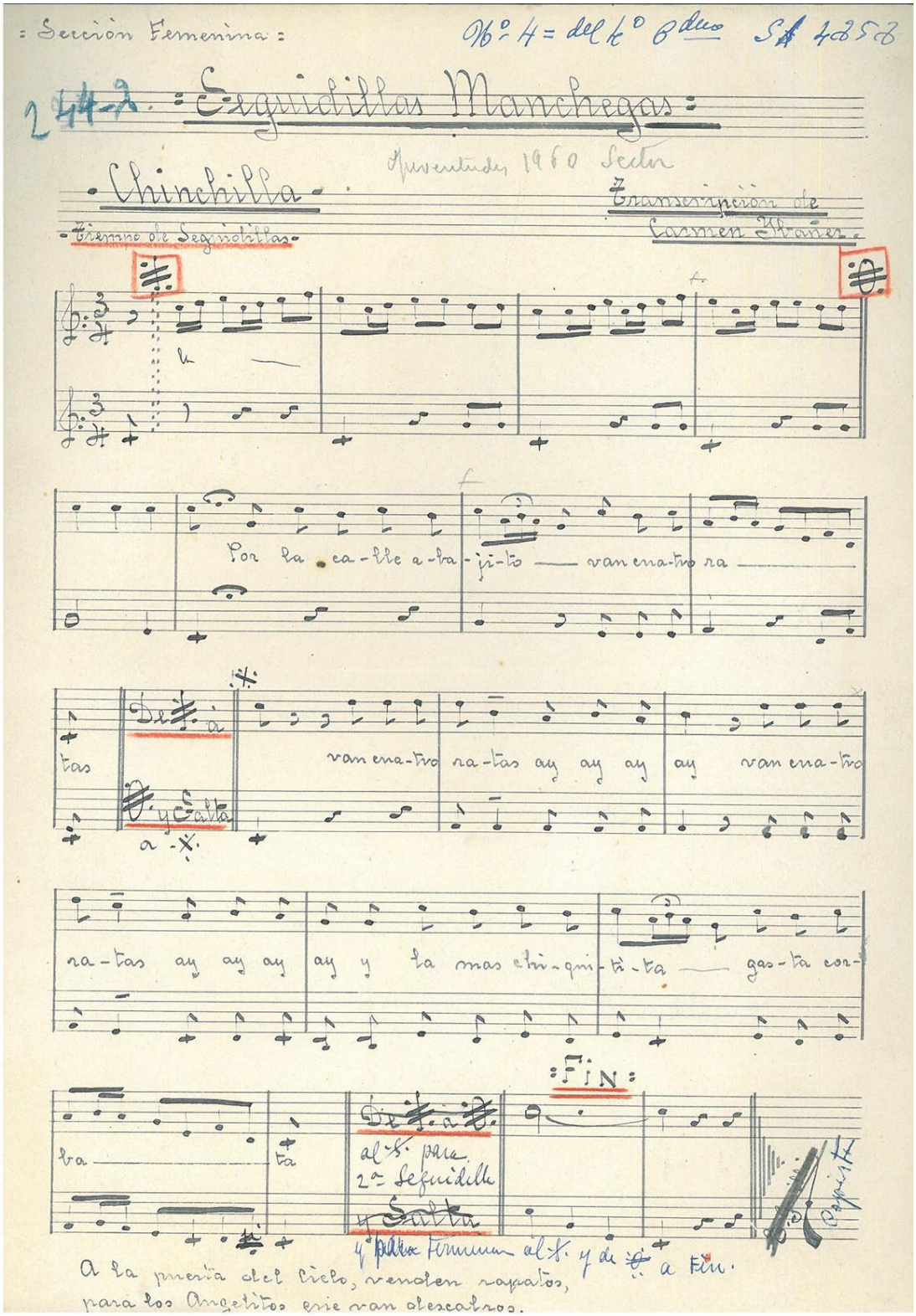
Su tu her- mo- so pa- tio plan-te u- na ar- bo- le — da — con ro-
f
ses y flo- res que a tu pues ta — lle — ga —
Enlaza
con la
Folia
Folia
f
Tenores
Yo- dos se van — der - pi - dien — do — y
yo tam - bien — me des- pi — do — me
Tiples 1os y 2os
p
p
Yo — dos se van des - pi
dien — do se van des - pi -
Bajos y Bajos
p
Yo — dos se van



Por ir los Tenores unidos a las tiples 1as, no dan escritas las melodias correspondientes a ellos en la parte 3a como debe ser.

Particellas
2 - 4 1os
2 Tenores
2 Tiples 2as
2 Barítonos y Bajos

27f
des - pi - do de la Vir - gen y San Jo - ke y
pp
dieu - do y San Jo -
pp
des — pi — dieu — do y —
Jesus Velas
tu - Voi - uo. Jo - dos ke van des - pi - diendo —
yo tam - bien me des - pi - do —
2ª vez
2ª pp
se y tu Voi - uo Jo — dos ke van des - pi - dient
yo tam - bien me des - pi -
pp.
Jo - ke y tu Voi - uo Jo - dos ke van des - pi - dieu - do — — —
yo tam bien me des - pi - do des pi -
Jesus Velas
y — f
y yo tam - bien — me des - pi - do — me des - pi - do
p
do y Jo - dos ke van des - pi - dieu -
p
— y do Jo - dos — ke van des —


: Sección Femenina :
Nº 4 = del 4º Ballet
2442. : Seguidillas Manchegas :
Chinchilla
Himno de Seguidillas
Presentadas 1960 Sección
Transcripción de Carmen Iñarra
Por la ca-lle a-ba-ji-to van ena-tro ra
tas
van ena-tro ra-tas ay ay ay ay van ena-tro
y Salta
a -
ra-tas ay ay ay ay y la mas chi-qui-ti-ta gas-ta cor-
: FIN :
ta
ta
al %. para
2ª Seguidilla
y Salta
4ª falda Femenina al %. y de % a Fin.
A la puerta del Cielo, vendan rapatas,
para los Angelitos que van descalzos.

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *PRESENTIMIENTO*
SUBTÍTULO O INFORMACIÓN COMPLEMENTARIA SOBRE EL TÍTULO: *NOCTURNO EN LA MAYOR*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
COMPOSITOR NO NORMALIZADO/ PSEUDÓNIMOS: C. Skrienty.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 1925

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.

DATOS DEL REGISTRO

Nº. REGISTRO: 122083 FECHA: 23-IX-1925

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

SERIE

Nº. OPUS: 8

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Instrumental.
GÉNERO: Completo.

DESCRIPCIÓN FÍSICA

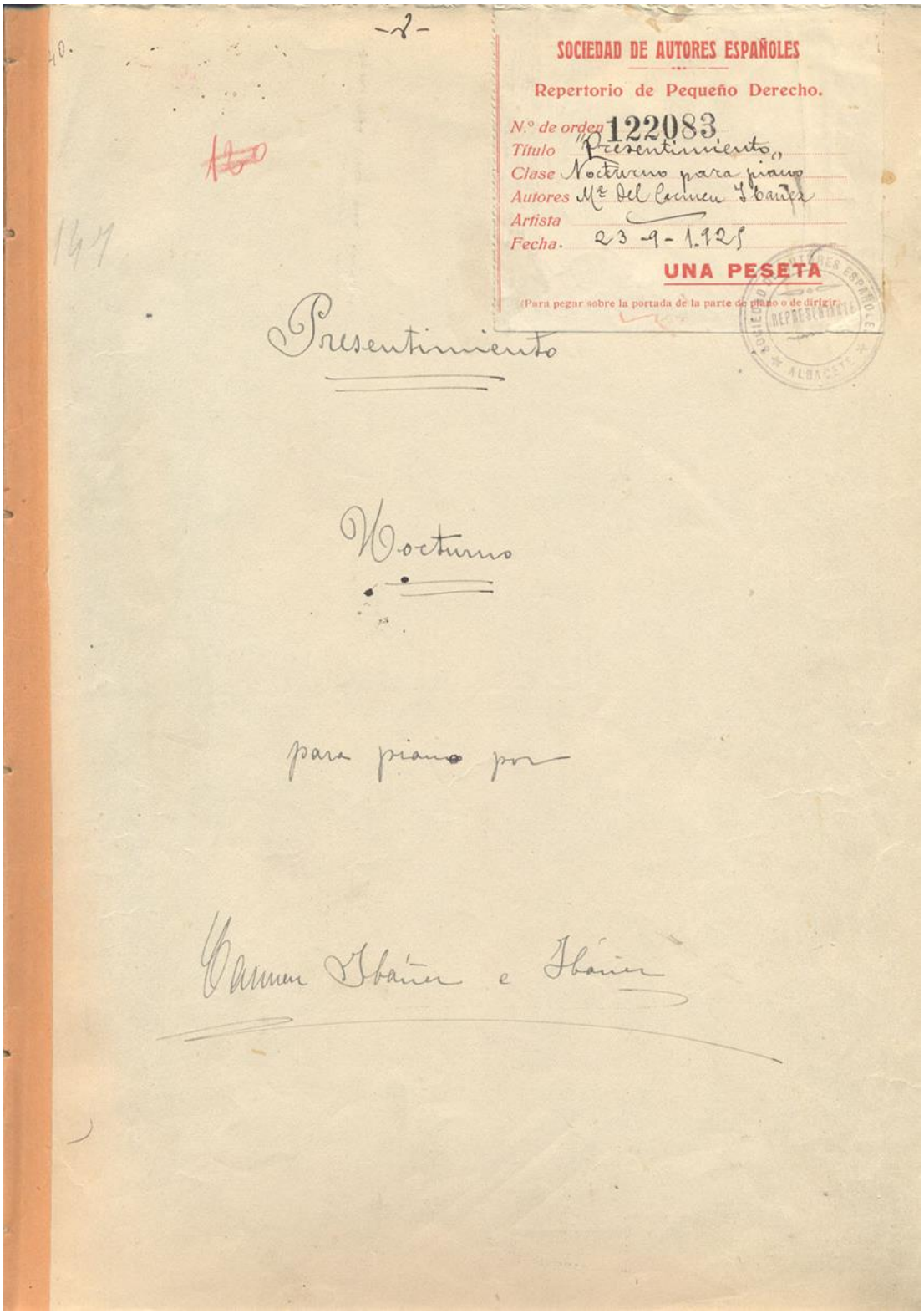
TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 4 MEDIDAS: 30 x 21.5
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.

COMPONENTES TÍMBRICOS

AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Música de cámara.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 1
VOCES TÍMBRICAS: Piano.

ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Piano.
ÍNCIPIT. EPÍGRAFE: P con expresión ÍNCIPIT. TEMPO: Adagietto.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 4/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: La M
ÍNCIPIT MUSICAL:



-2-

SOCIEDAD DE AUTORES ESPAÑOLES

Repertorio de Pequeño Derecho.

N.º de orden 122083
Título "Presentimiento,"
Clase Nocturno para piano
Autores Mª del Carmen Ibáñez
Artista
Fecha. 23-9-1925

UNA PESETA

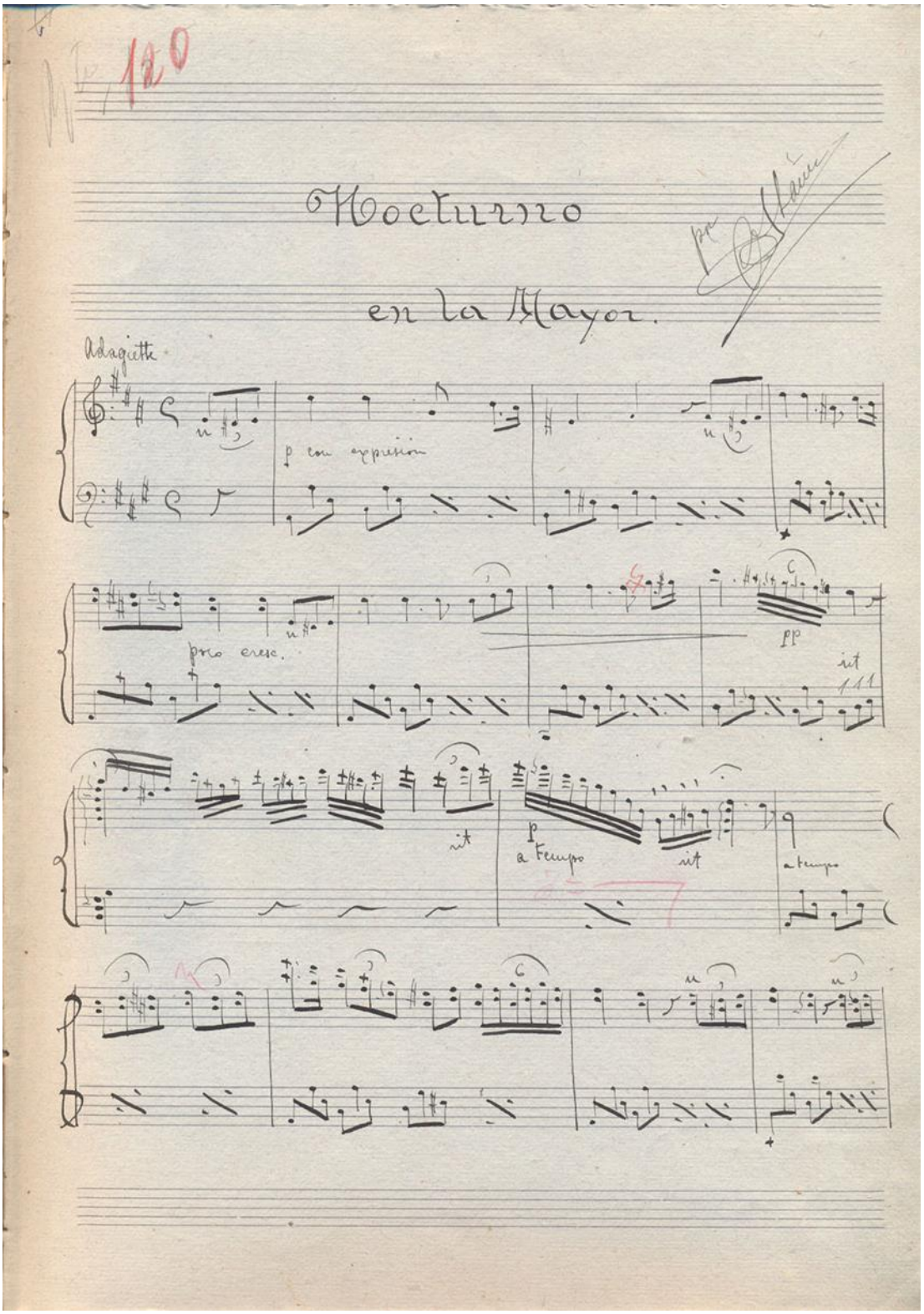
(Para pegar sobre la portada de la parte de piano o de dirigir)

Presentimiento

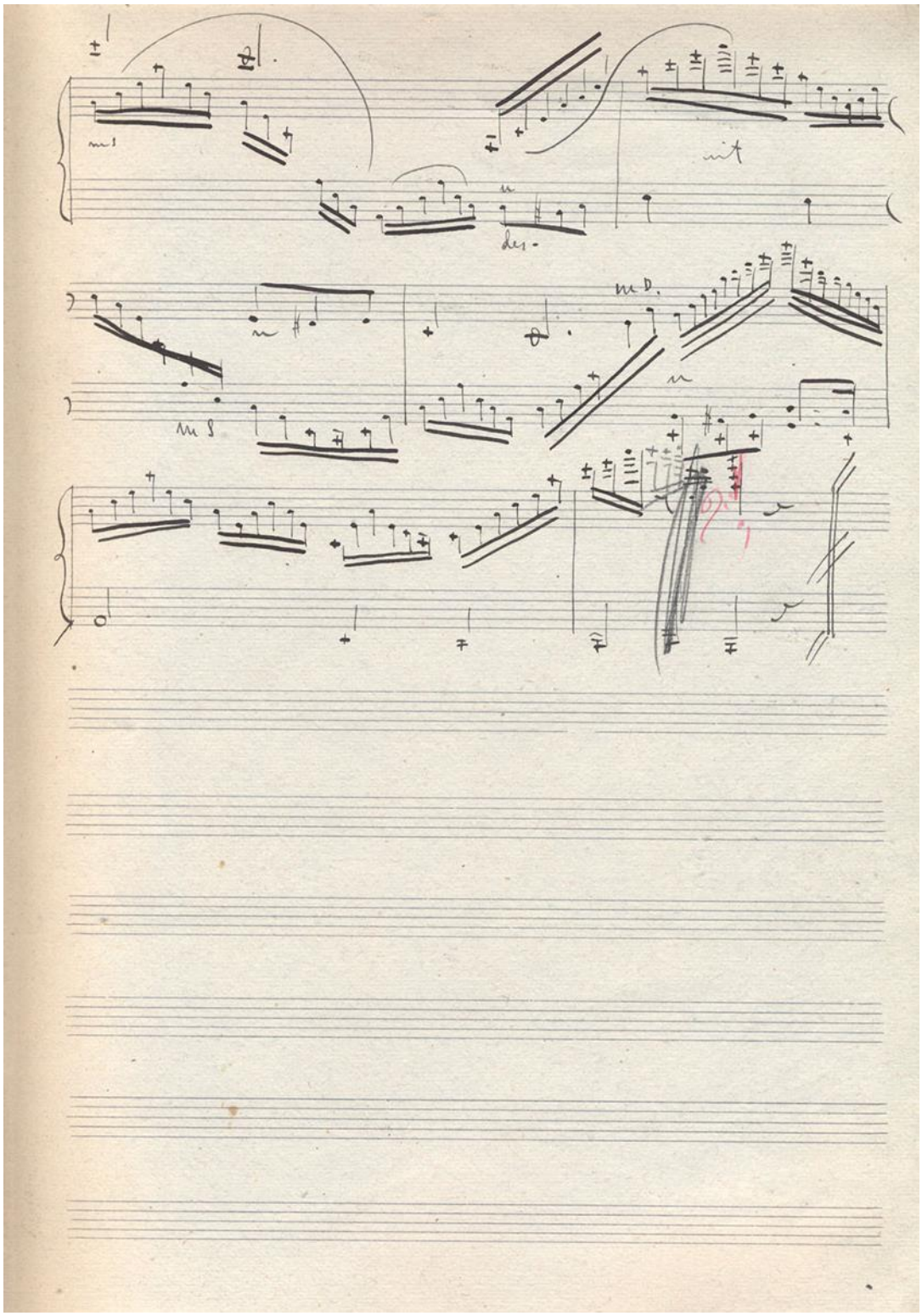
Nocturno

para piano por

Carmen Ibáñez e Ibáñez


120
Nocturno
en la Mayor.
Adagietto
p con espresion
pro cresc.
pp
rit
rit
p
a Tempo
rit
a tempo

accel
sostenuto
mf
con calma y
con una réplica
en los bajos
Des el canto
des il canto
poco más
m.s.


mit
des-
m d.

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *RADA-FOX*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
COMPOSITOR NO NORMALIZADO/PSEUDÓNIMO: C. Skrienty.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
COLABORACIÓN LITERARIA: Francisco Belmonte.
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 1926

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.

DATOS DEL REGISTRO

Nº. REGISTRO: 21409 FECHA: 2- III-1926

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

SERIE

Nº. OPUS: 21

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Instrumental.
GÉNERO: Fox-Trot

DESCRIPCIÓN FÍSICA

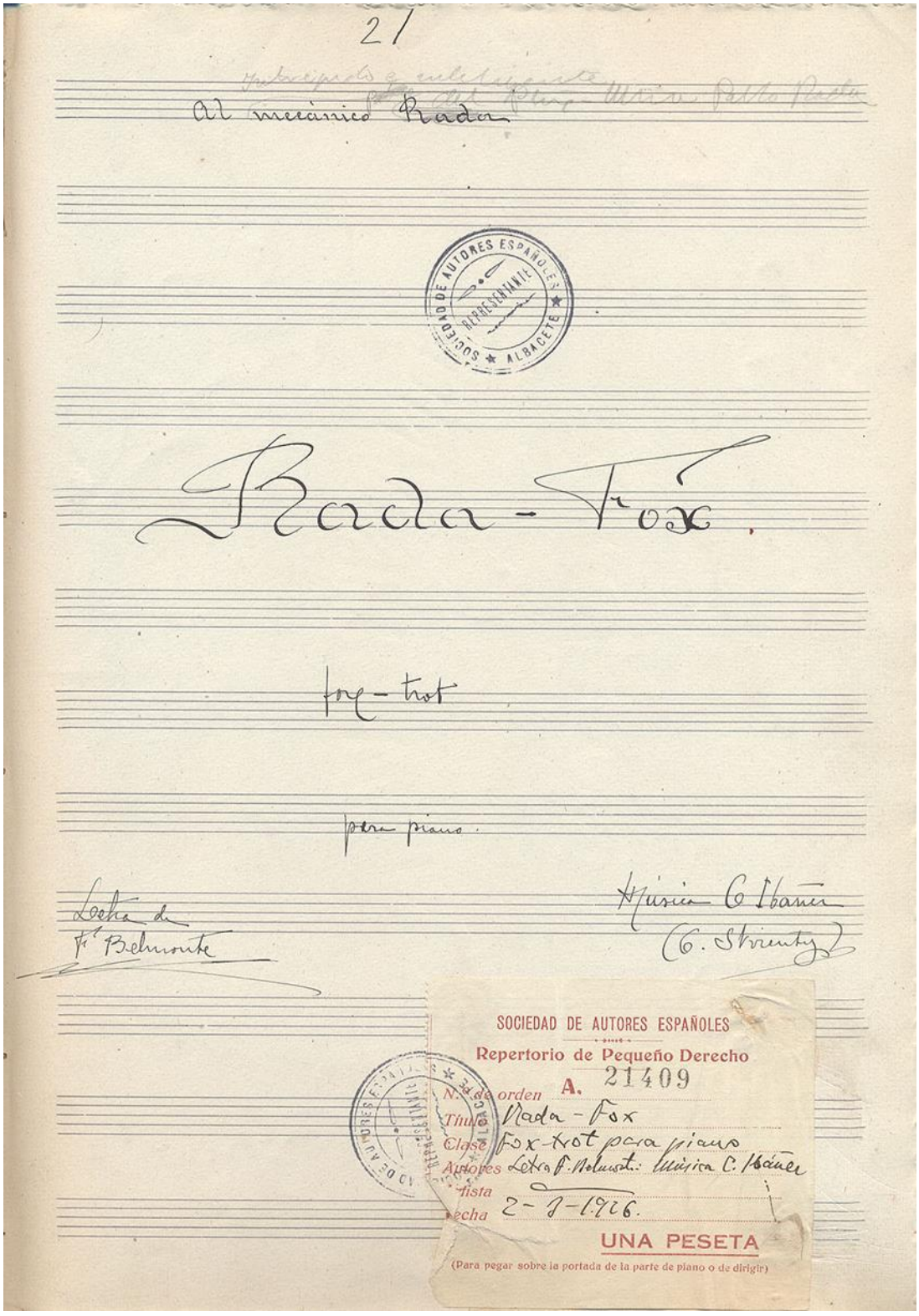
TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 4 MEDIDAS: 30 x 21.5
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.
DEDICATORIA: "Al intérprete e inteligente mecánico del Plus Ultra, Pablo Rada".

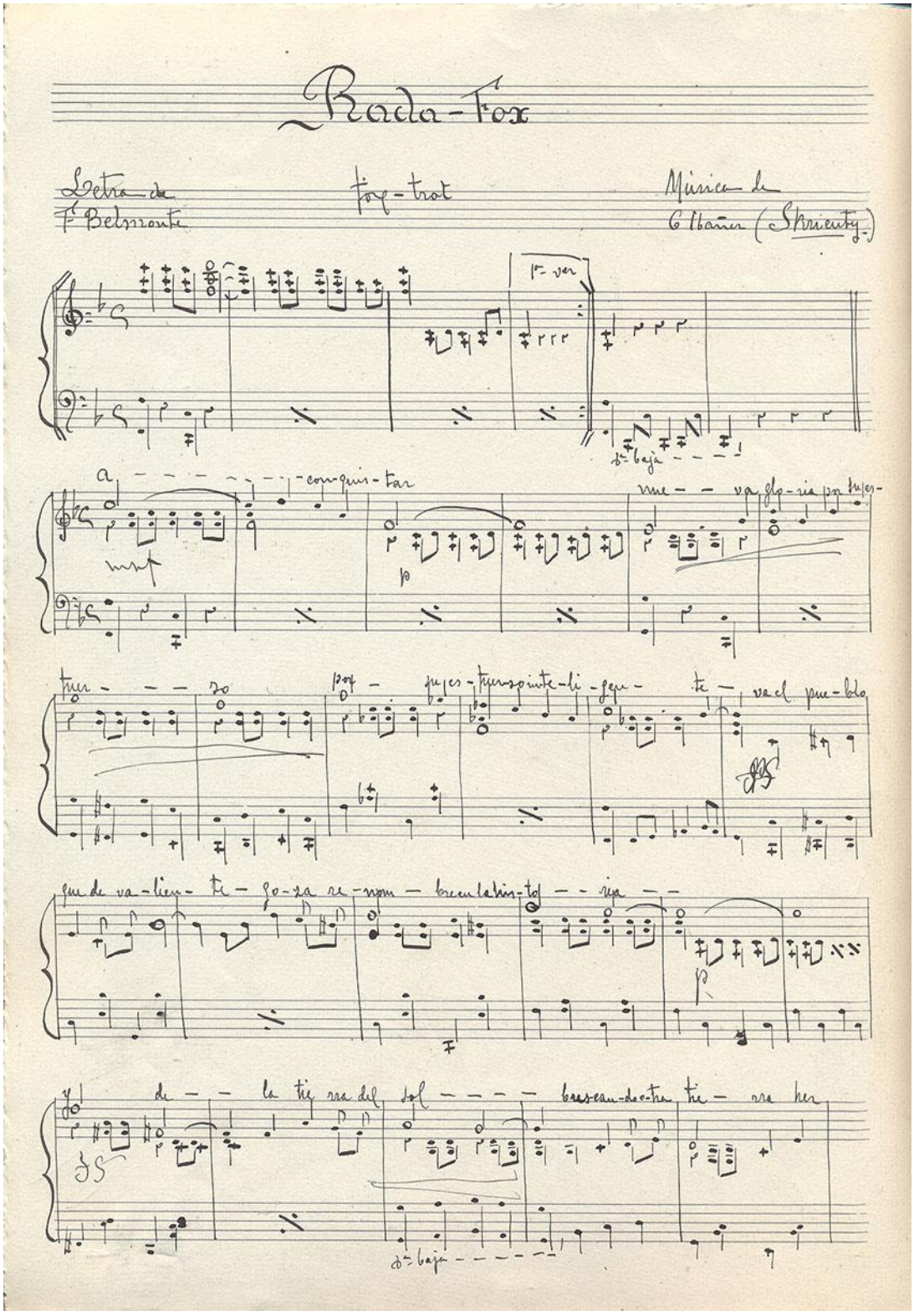
COMPONENTES TÍMBRICOS

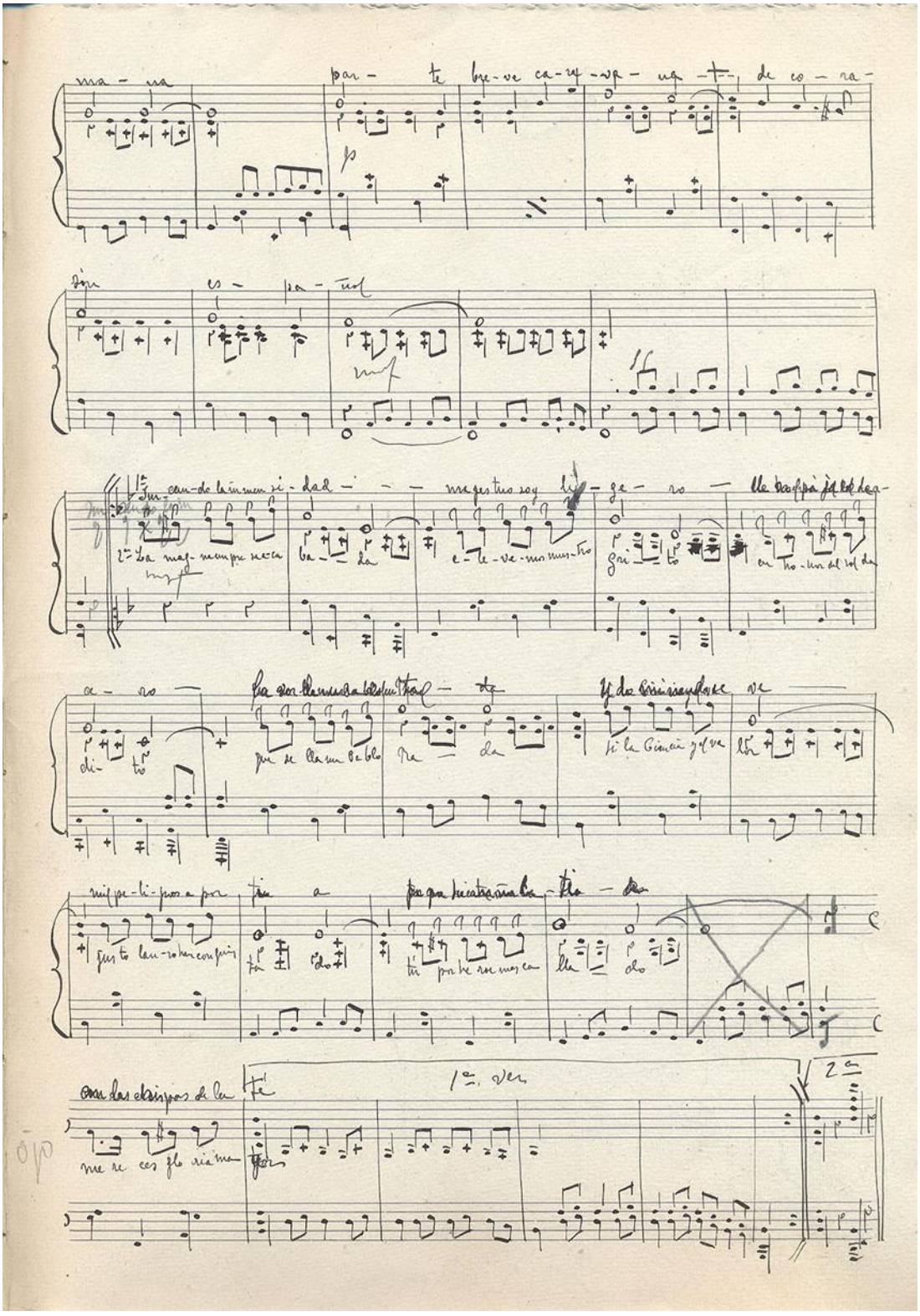
AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Música de cámara.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 1
VOCES TÍMBRICAS: Piano

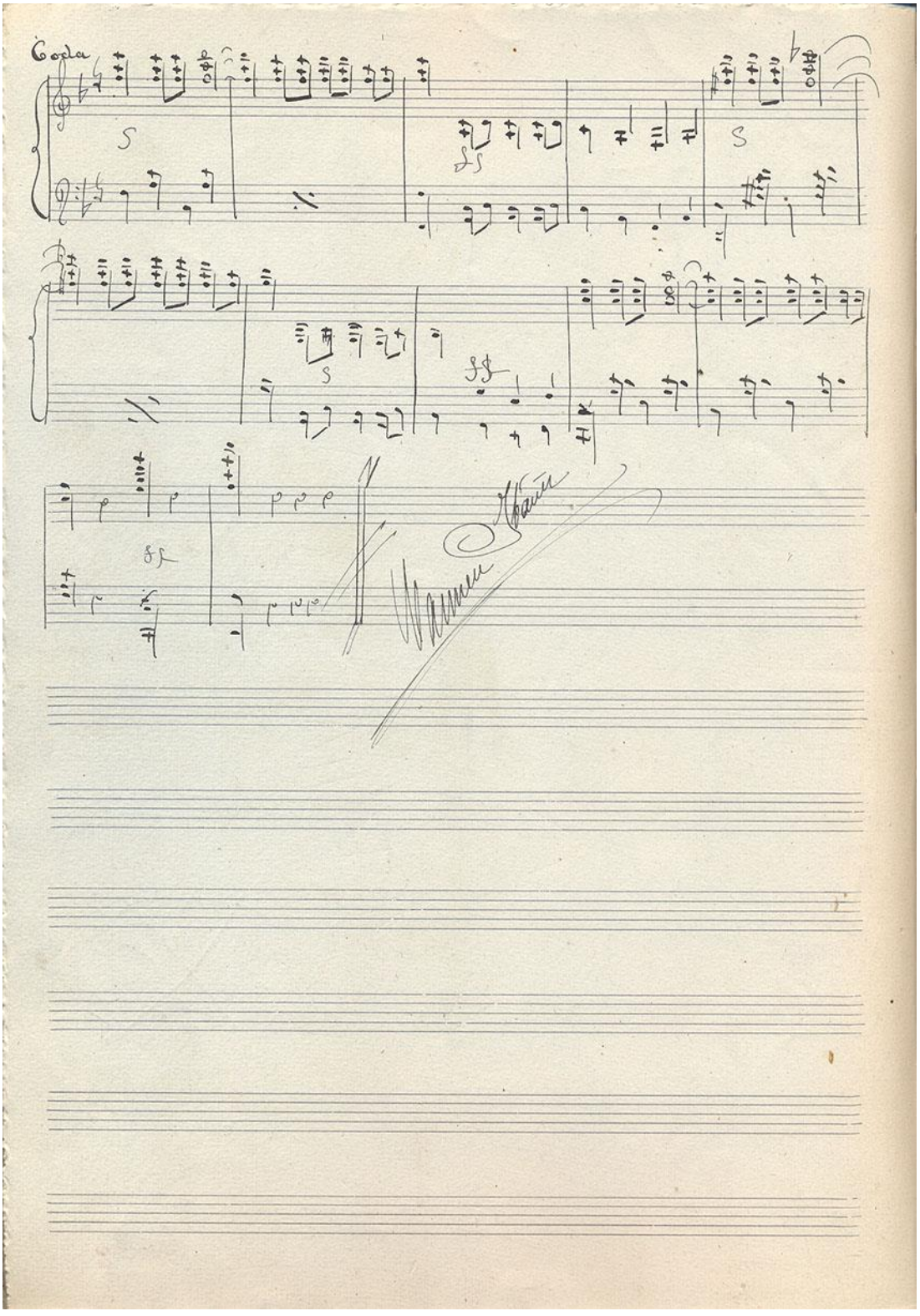
ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Piano.
ÍNCIPIT. EPÍGRAFE: Tiempo de Fox ÍNCIPIT. TEMPO: Tiempo de Fox.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 4/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Fa M
ÍNCIPIT MUSICAL:


21
Al mecánico Rada
SOCIEDAD DE AUTORES ESPAÑOLES
REPRESENTANTE
ALBACETE
Rada - Fox.
fox-trot
para piano.
Letra de
Fº Belmonte
Música C. Ibáñez
(C. Stvienty)
SOCIEDAD DE AUTORES ESPAÑOLES
Repertorio de Pequeño Derecho
N.º de orden A. 21409
Título Rada - Fox
Clase Fox-trot para piano
Autores Letra F. Belmonte. Música C. Ibáñez
Lista
Fecha 2-3-1916.
UNA PESETA
(Para pegar sobre la portada de la parte de piano o de dirigir)


Roda-Fox
Letra de
F. Belmonte
fox-trot
Musica de
C. Ibañez (Strienty.)
1er ver
a - - - - - - - conquis - tar
me - - va glo - ria por tuyos -
tuer - - - so
por - tuyos - tuyos pointe-li - gen - te - va el pue - blo
que de va - lien - te - so - za re - nom - bre en latin - to - - - ria - -
de - - la tie - rra del sol - - - - - bras-eau-do-tue - rra her


ma - ma
par - te
bre - ve ca - up - up - up - te de co - ra -
zón es - pa - ñol
1a. Ba mag - num pe neca
ba - ba
e - le - ve - mos nues - tro
gri - to
en ho - nor del rol da
ro
pa ra Ramón Ba bilo
Ra - da
si la Gracia y la
pues te
gus to lau - dar con fus
ta - da
tu pro te ger nos ca
lla - do
1a. ver
me re ces glo ria
flor


Coda

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *RADA-FOX*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
COMPOSITOR NO NORMALIZADO/PSEUDÓNIMO: C. Skrienty
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
COLABORACIÓN LITERARIA: Francisco Belmonte.
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 1926

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Archivo privado. Mula (Murcia). Biblioteca Nacional de España (Madrid).

DATOS DEL REGISTRO

Nº. REGISTRO: 21409 FECHA: 2- III-1926

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

SERIE

Nº. OPUS: 21

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Instrumental.
GÉNERO: Fox-Trot

DESCRIPCIÓN FÍSICA

TIPO DE FUENTE: Impreso.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 2 Nº DE PÁGINAS: 3 MEDIDAS: 23 x 18
DEDICATORIA: "Al intérprete e inteligente mecánico del Plus Ultra, Pablo Rada."
FILIGRANAS O DIBUJOS: Fotografía de Pablo Rada.

EDICIÓN

EDITORIAL: Collado editores. LUGAR: Albacete. FECHA DE PUBLICACIÓN: 1926

COMPONENTES TÍMBRICOS

AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Música de cámara.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 1
VOCES TÍMBRICAS: Piano.
OBSERVACIONES: Esta voz de piano se podía interpretar junto a la versión para trío de cuerda.

ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Piano.
ÍNCIPIT. EPÍGRAFE: Tiempo de Fox ÍNCIPIT. TEMPO: Tiempo de Fox.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 4/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Fa M
ÍNCIPIT MUSICAL:

Al intrépido e inteligente mecánico del PLUS-ULTRA, Pablo Rada

RADA-FOX

FOX-TROT

LETRA DE
F. Belmonte

MÚSICA DE
C. Ibañez (Skrienty)

Precio: 2'50 pesetas.

Collado editores: Albacete

Al intrèpido e inteligente mecánico del PLUS-ULTRA Pablo Rada.

RADA-FOX

FOX-TROT

Letra de
F. Belmonte

Música de
C. Ibañez SKRIENTY

Es propiedad del Autor que se reserva todos los derechos de ejecución y reproducción para todos los paises.

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *RADA-FOX*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
COMPOSITOR NO NORMALIZADO/ PSEUDÓNIMOS: C. Skrienty.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
COLABORACIÓN LITERARIA: Francisco Belmonte.
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 1926

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Biblioteca municipal musical de Madrid.

DATOS DEL REGISTRO

Nº. REGISTRO: 21409 FECHA: 2-III-1926

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

SERIE

Nº. OPUS: 21

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Instrumental.
GÉNERO: Fox-Trot.

DESCRIPCIÓN FÍSICA

TIPO DE FUENTE: Impreso.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 3 MEDIDAS: 22 x 17

COMPONENTES TÍMBRICOS

AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Música de cámara.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 3
VOCES TÍMBRICAS: Violín 1º, cello y contrabajo.
OBSERVACIONES: Este trío se podía interpretar en conjunto con la versión de piano.

ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Violín 1º.
ÍNCIPIT. EPÍGRAFE: Tiempo de Fox ÍNCIPIT. TEMPO: Tiempo de Fox.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 4/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Fa M
ÍNCIPIT MUSICAL:

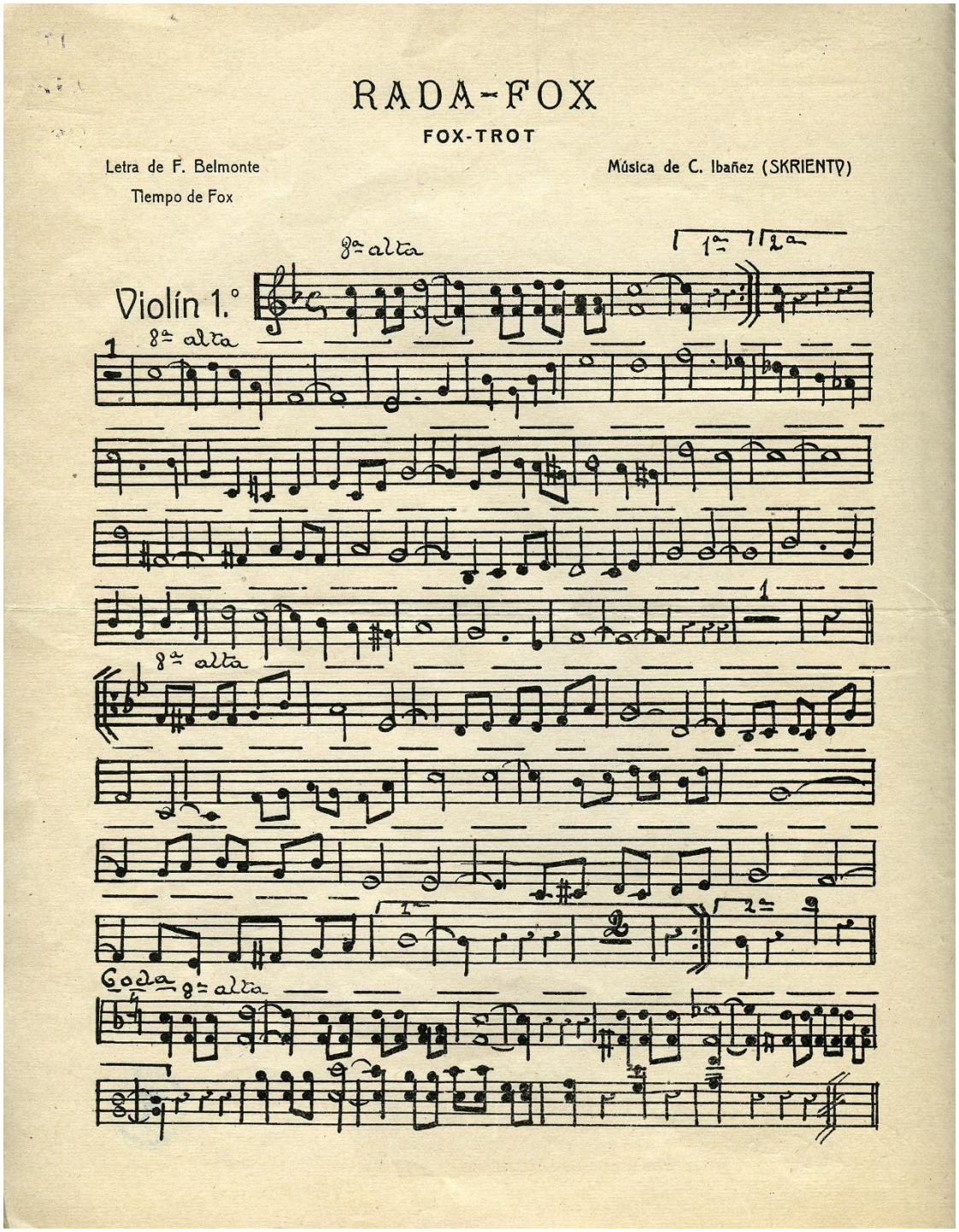
RADA-FOX

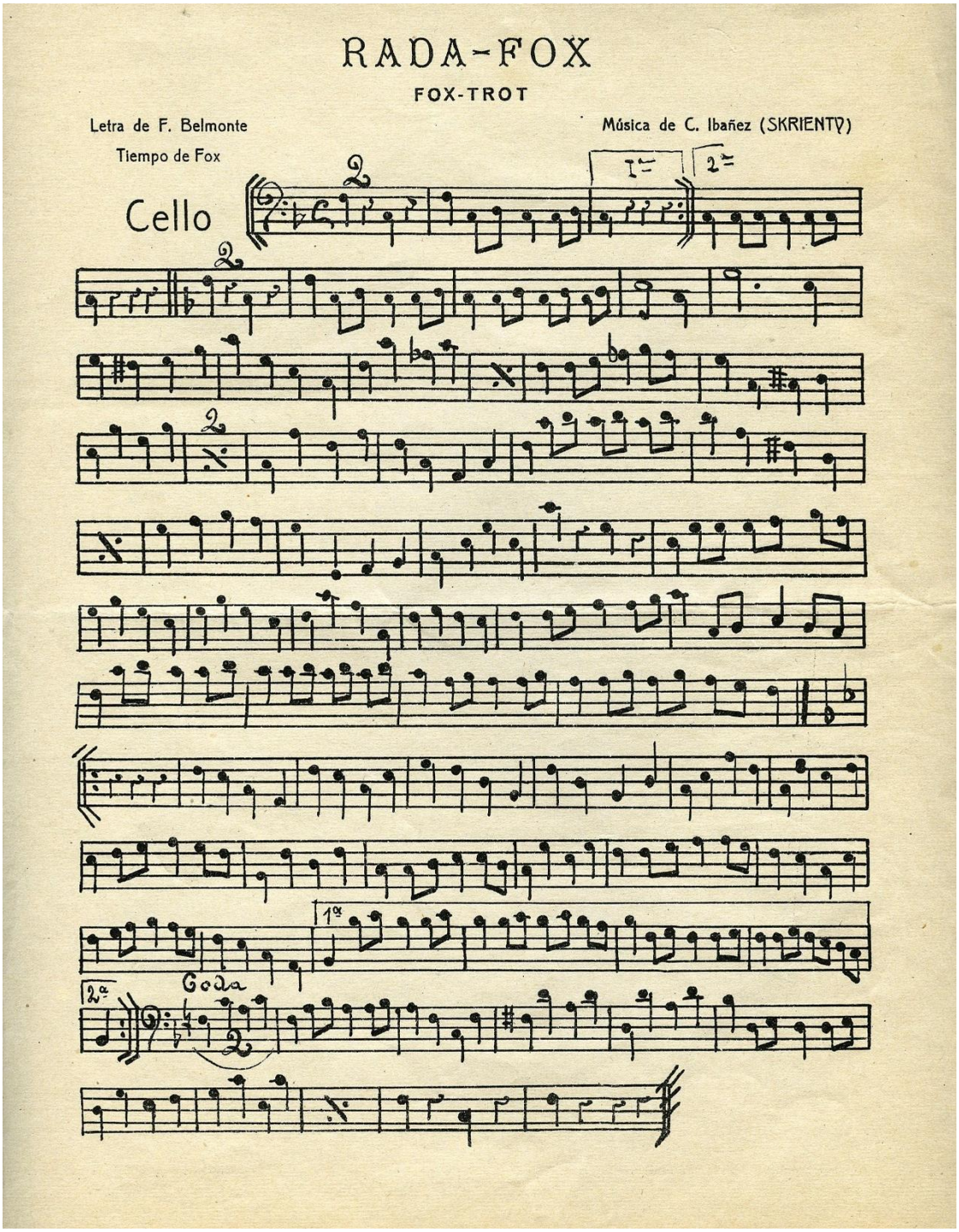
FOX-TROT

Letra de F. Belmonte

Música de C. Ibañez (SKRIENTY)

Tiempo de Fox




RADA-FOX
FOX-TROT
Letra de F. Belmonte
Música de C. Ibañez (SKRIENTY)
Tiempo de Fox
Cello
1ª
2ª
Coda

RADA-FOX

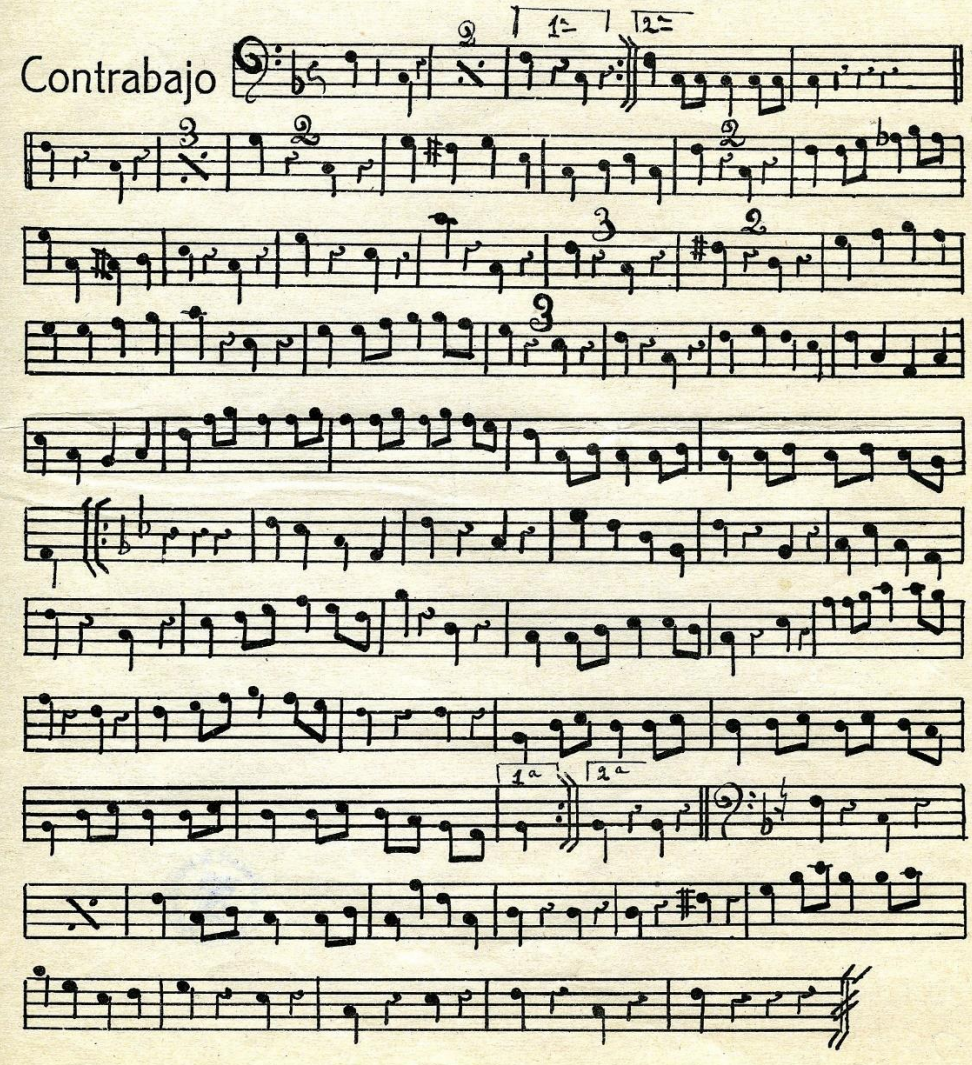
FOX-TROT

Letra de F. Belmonte

Tiempo de Fox

Música de C. Ibañez (SKRIENTY)

Contrabajo



FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *RECUERDOS DE MI TIERRA*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
COMPOSITOR NO NORMALIZADO/ PSEUDÓNIMOS: C. Skrienty.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 20-V-1925

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.

DATOS DEL REGISTRO

Nº. REGISTRO: 122068 FECHA: 20-V-1925

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

SERIE

Nº. OPUS: 5

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Instrumental.
GÉNERO: Rapsodia (Murciana).

DESCRIPCIÓN FÍSICA

TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 9 MEDIDAS: 30 x 21. 5
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.
DEDICATORIA: "A mi querido padrino el Excelentísimo D. Juan A. Perea".

COMPONENTES TÍMBRICOS

AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Música de cámara.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 1
VOCES TÍMBRICAS: Piano.

ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Piano.
ÍNCIPIT. EPÍGRAFE: Grave ÍNCIPIT. TEMPO: Grave.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 2/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Do M
ÍNCIPIT MUSICAL:

F. 105

-5-

SOCIEDAD DE AUTORES ESPAÑOLES

Repertorio de Pequeño Derecho.

N.º de orden 122068

Título Recuerdos de mi tierra

Clase Rapsodia murciana

Autores

Artista Mª del Carmen Ibáñez Ibáñez

Fecha 2 de mayo 1925

UNA PESETA

(Para pegar sobre la portada de la parte de [illegible] de dirigir)

SOCIEDAD DE AUTORES ESPAÑOLES ★ REPRESENTANTE ★ ALBACETE

"Recuerdos de mi Tierra"

Rapsodia Murciana

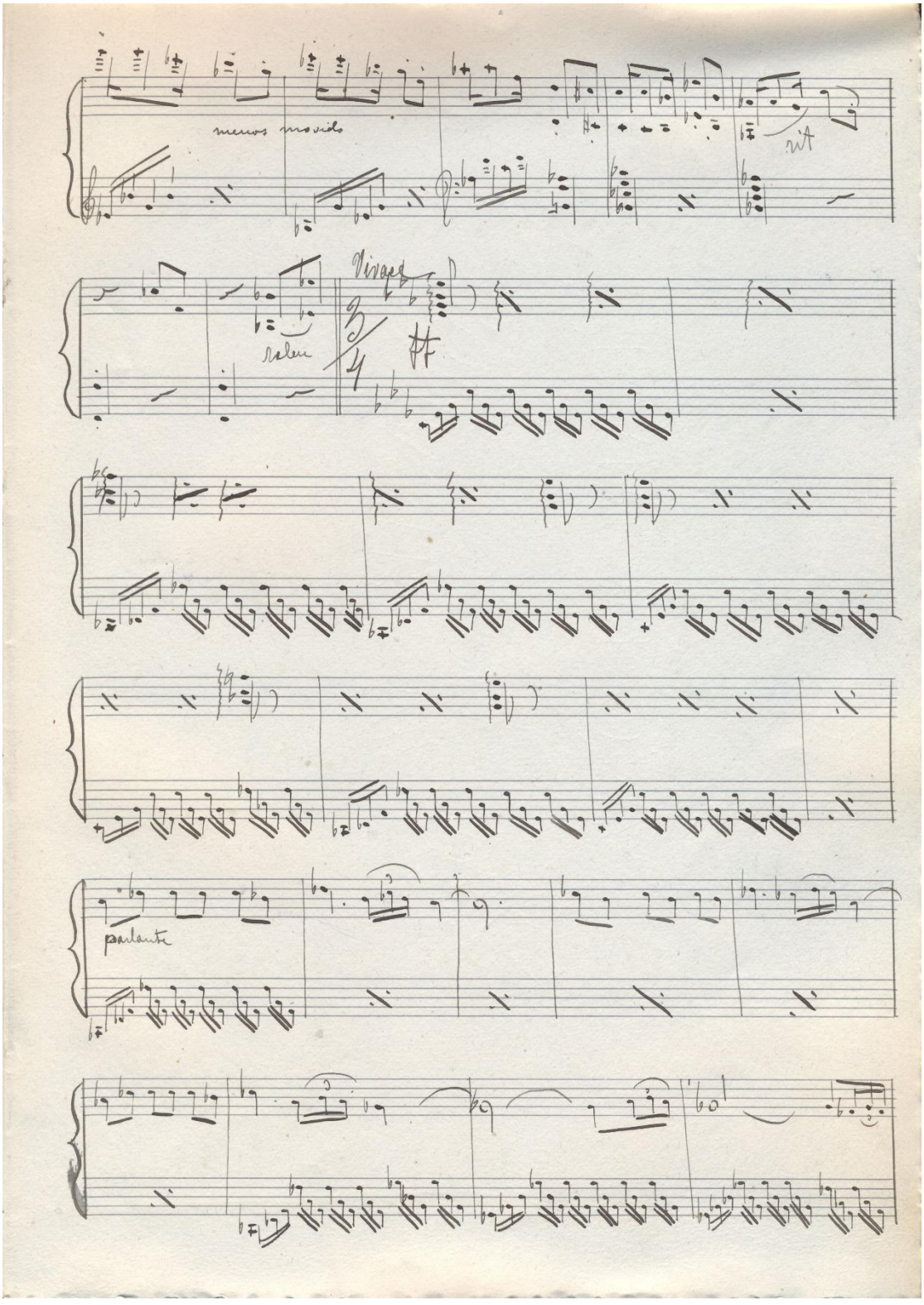
por

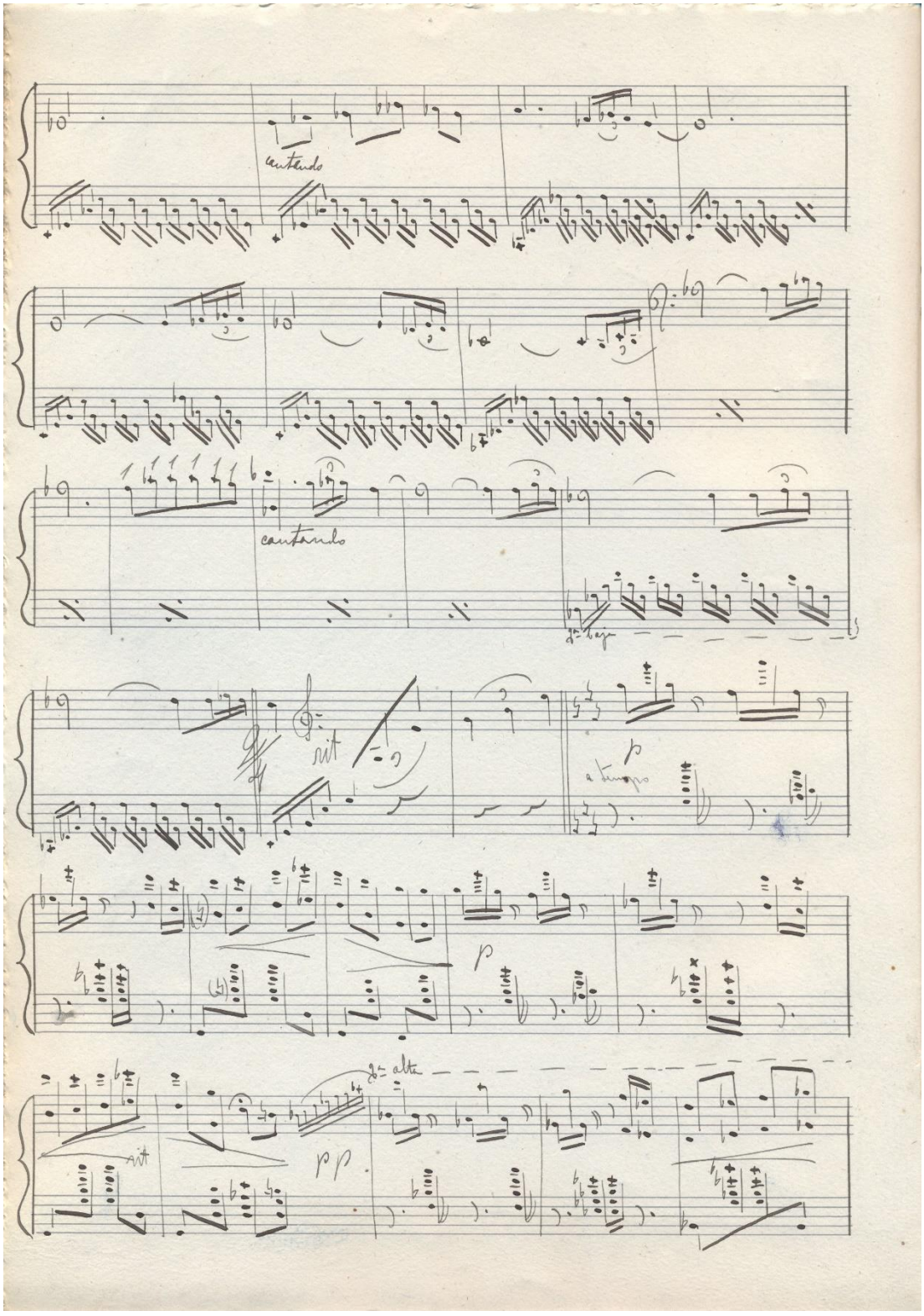
Mª del Carmen Ibáñez e Ibáñez

Albacete 20 de Abril de 1925.

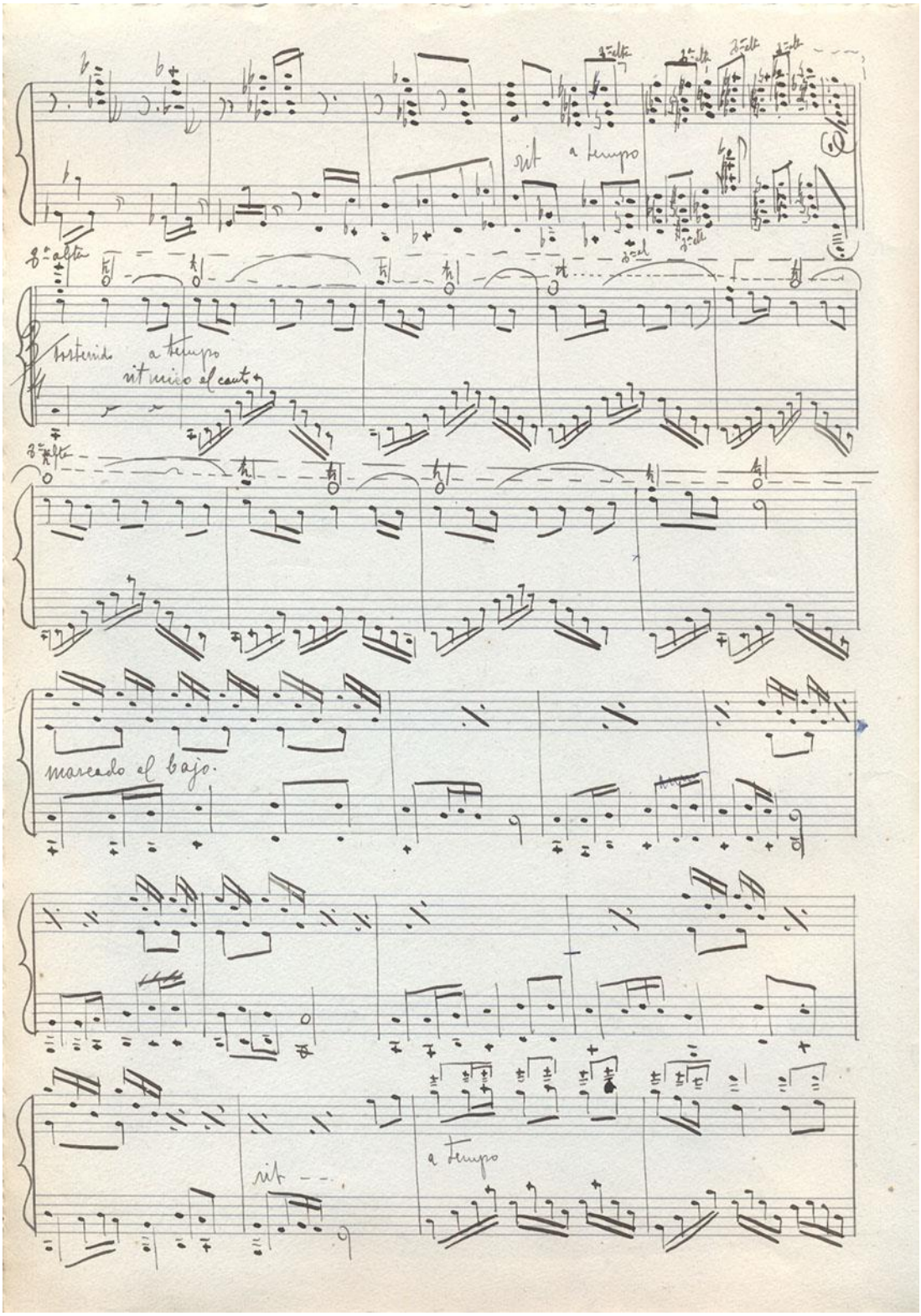
A mi querido padrino el Sr. D. Juan Antº Perea.
Recuerdos de mi Tierra
Albacete 20 de Abril de 1928.
Rapsodia Mexicana
Grave
dº baja
rápido
pp.
marcado el bajo

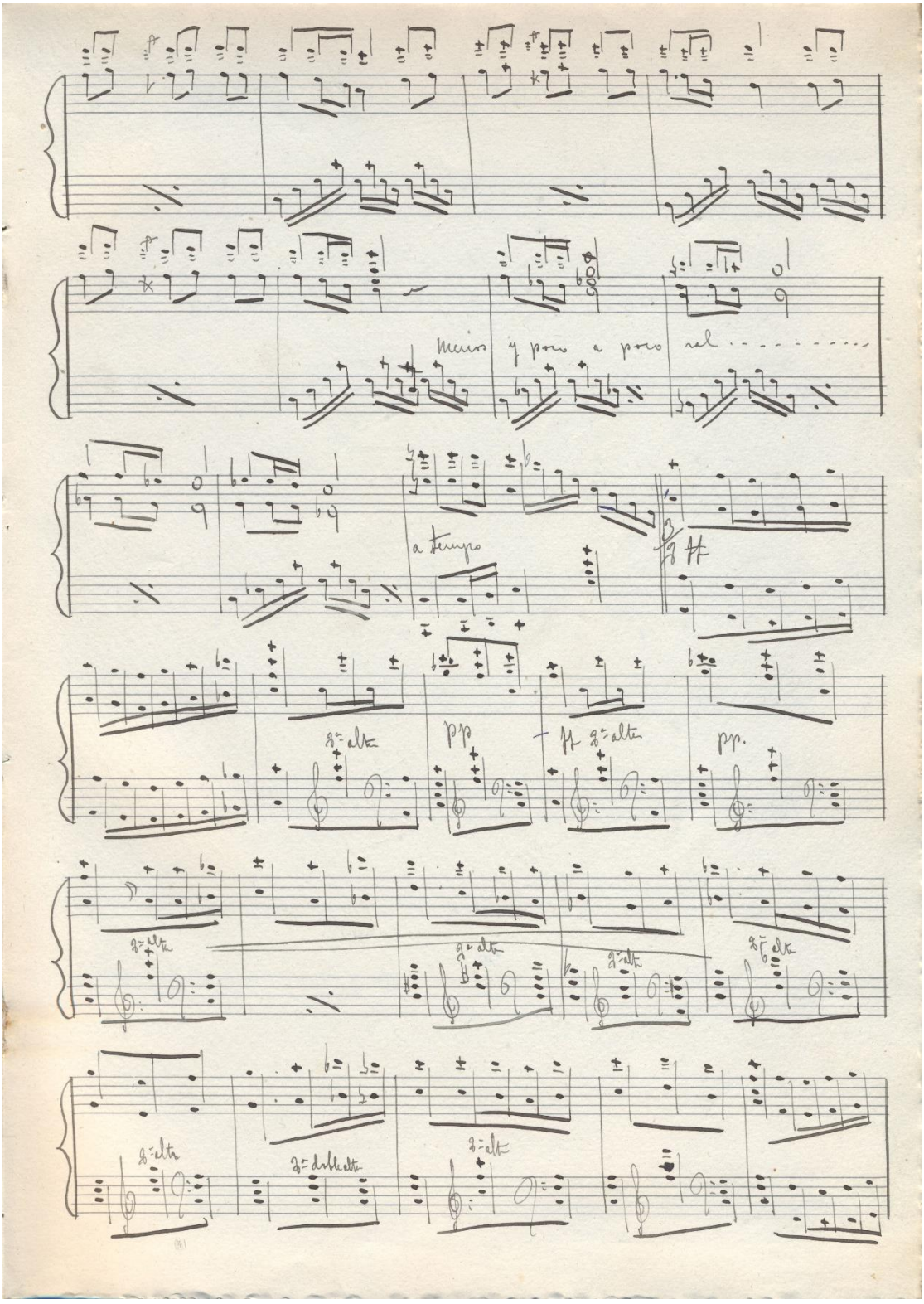
alta
a Tempo
calando
p
giocoso y vivamente
p
pianissimo.

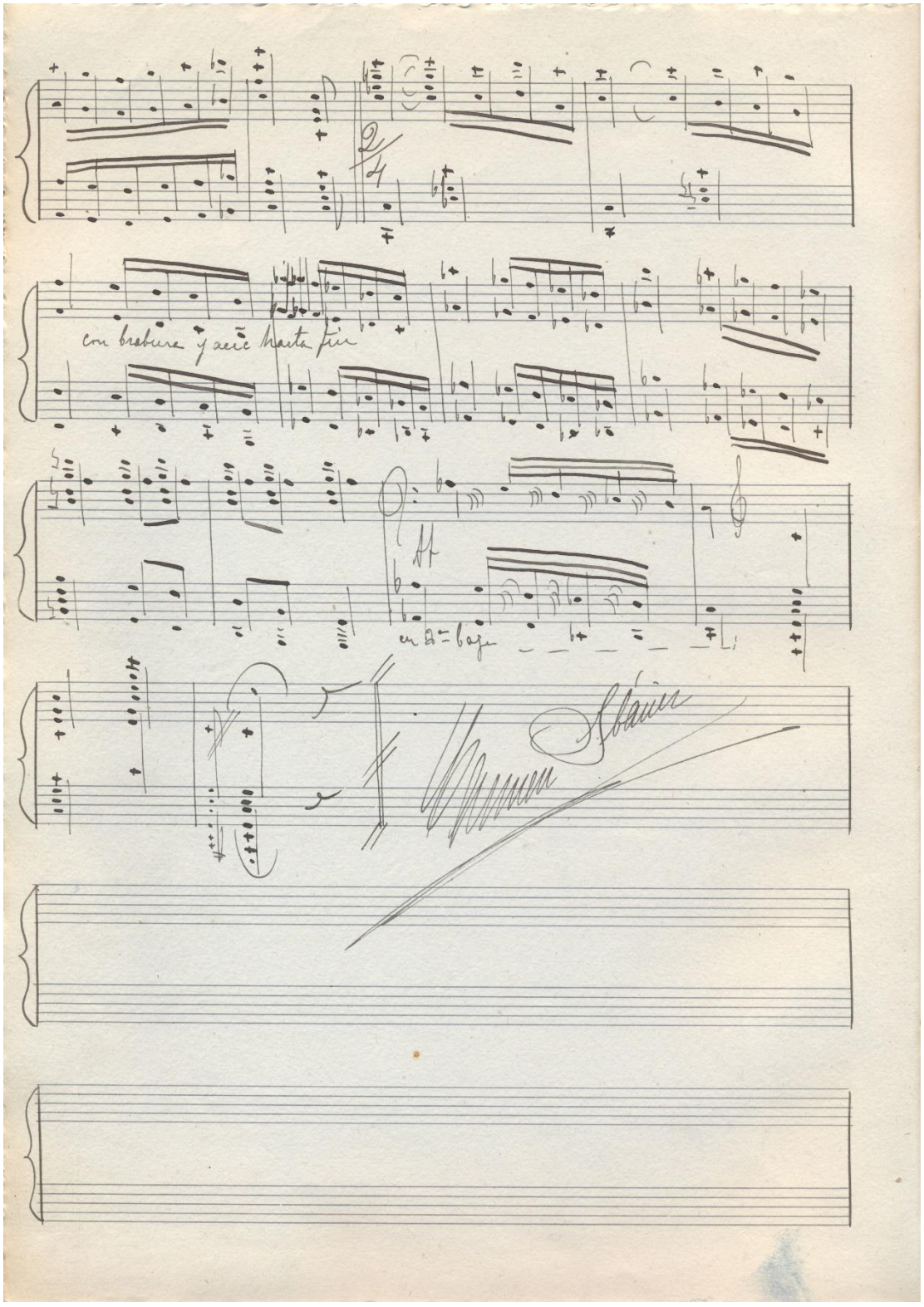

menos movido
rit
Vivace
rubato
parlante


cantando
cantando
rit
a tempo
rit
dd
alla

a tempo
marcado el bajo


rit
a tempo
sostenido
a tempo
un poco el canto
marcado el bajo.
rit
a tempo


meno
y poco a poco
rall.
a tempo
pp
pp.
8va alta
8va bassa


con bravura y zelo hasta fin
en 8va baja

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *SEGUIDILLA MANCHEGA DE CHINCHILLA*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 5-XI-1956

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

SERIE

Nº. OPUS: 40

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Vocal.
GÉNERO: Popular (Manchega).

DESCRIPCIÓN FÍSICA

TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 3 MEDIDAS: 30 x 21.5
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.

COMPONENTES TÍMBRICOS

AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Coral.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 2
VOCES TÍMBRICAS: Piano y voz.

ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Piano.
ÍNCIPIT. EPÍGRAFE: Tpo, de seguidilla ÍNCIPIT. TEMPO: Tpo. de seguidilla.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 3/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Do M ÍNCIPIT. TEXTO: Albacete.
ÍNCIPIT MUSICAL:

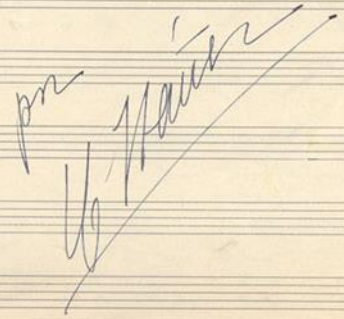
120 40

Sequidilla

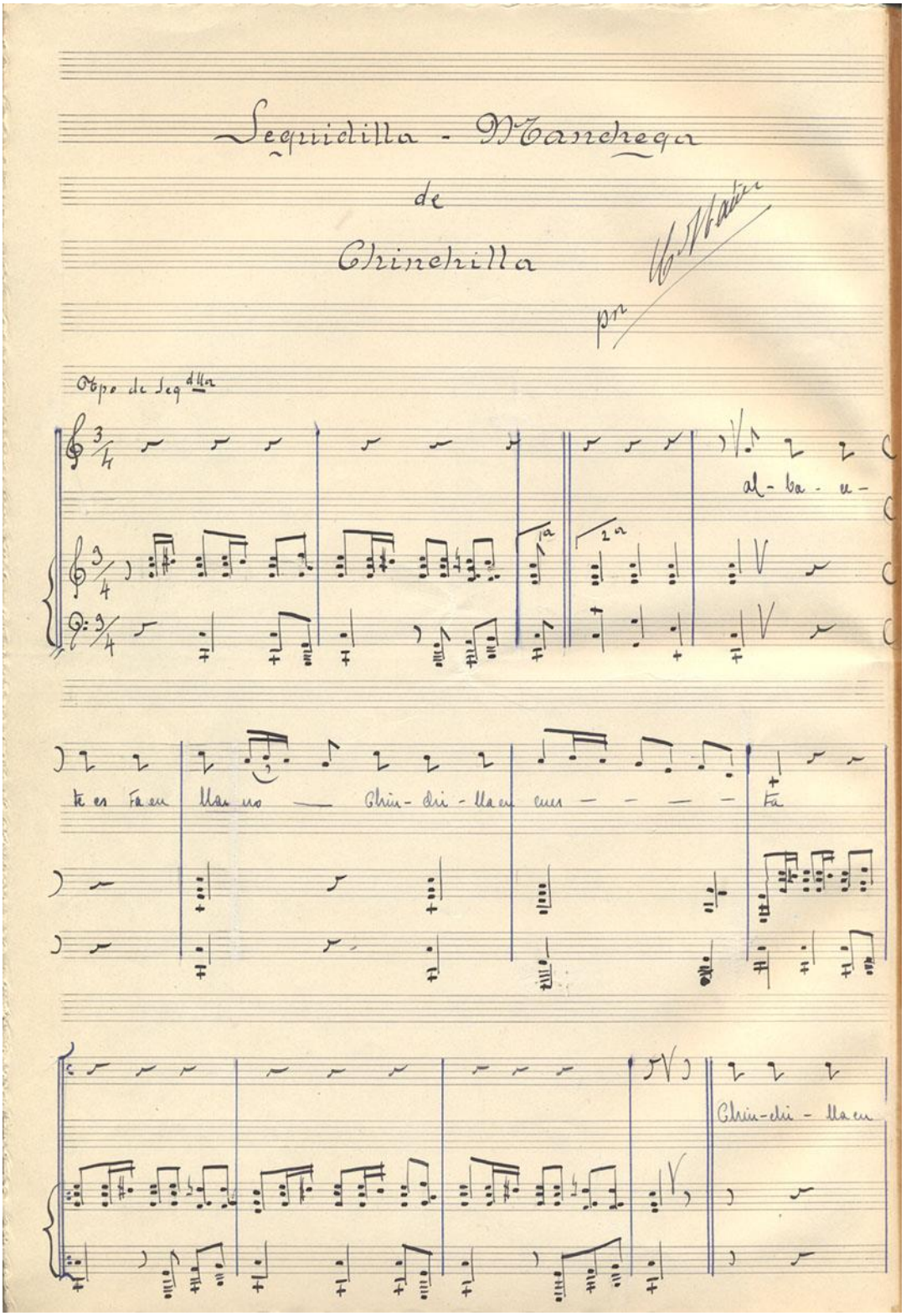
Manchega

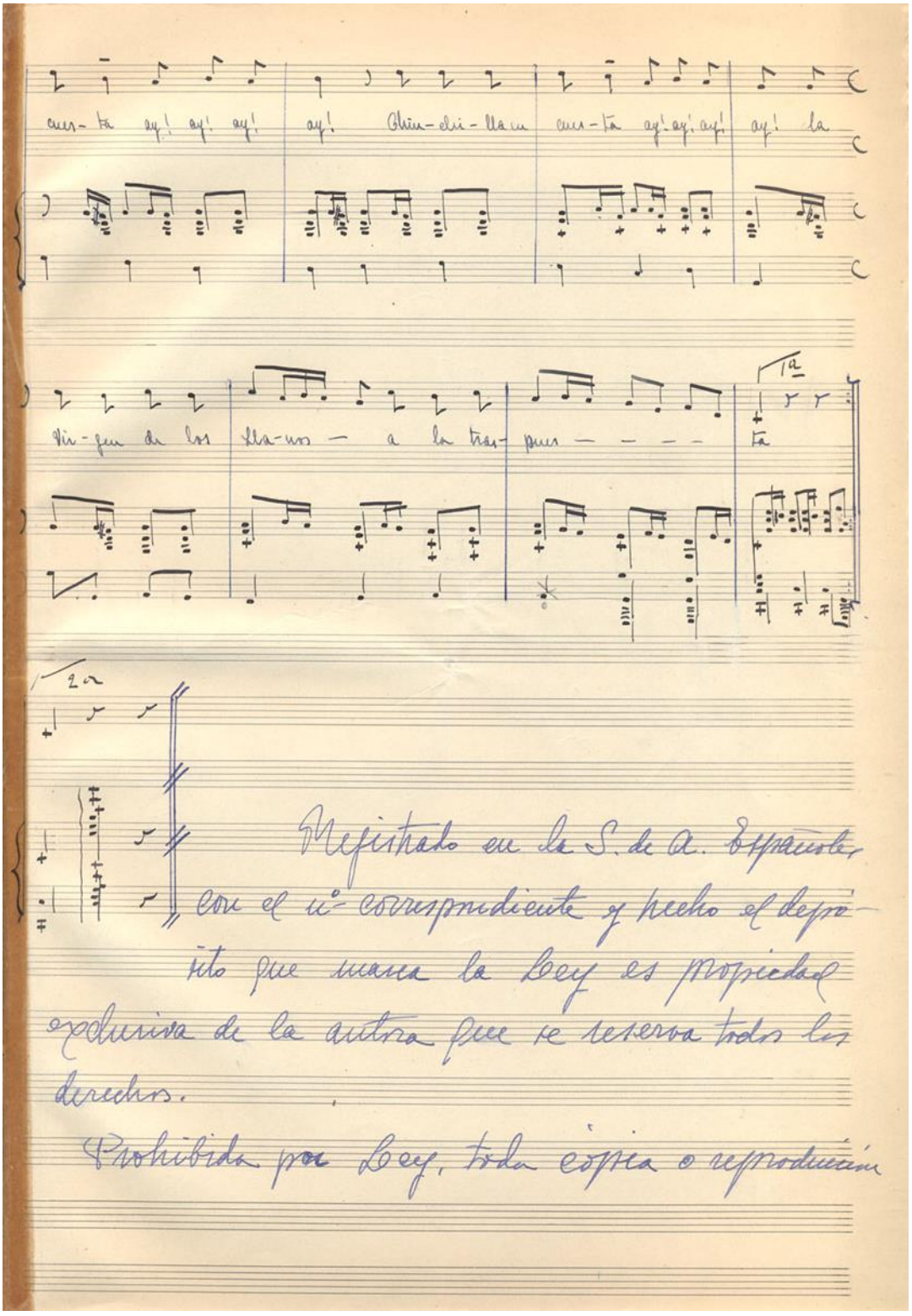
de

Chinchilla (albacete)



albacete 5-11-56.


Sequidilla - Manchega
de
Chinchilla
Repo de Seq.dilla
al - ba - e -
te en Fa en
Ma nos
Chin - chi - lla en
cues
Fa
Chin - chi - lla en



Registrado en la S. de A. bajo este
No el nº correspondiente y hecho el depó-
sito que marca la Ley es propiedad
exclusiva de la autora que se reserva todos los
derechos.

Prohibida por Ley, toda copia o reproducción

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *SEGUIDILLA MANCHEGA DE EL BALLESTERO*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 1956

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Archivo privado de Ángela Domínguez González. Albacete.

DATOS DEL REGISTRO

Nº. REGISTRO: 4246936 FECHA: 6-VI-1956

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Vocal.
GÉNERO: Popular (Manchega).

DESCRIPCIÓN FÍSICA

TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 4 MEDIDAS: 22 x 30
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.

COMPONENTES TÍMBRICOS

AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Coral.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 4
VOCES TÍMBRICAS: Soprano, contralto, barítono y bajo.

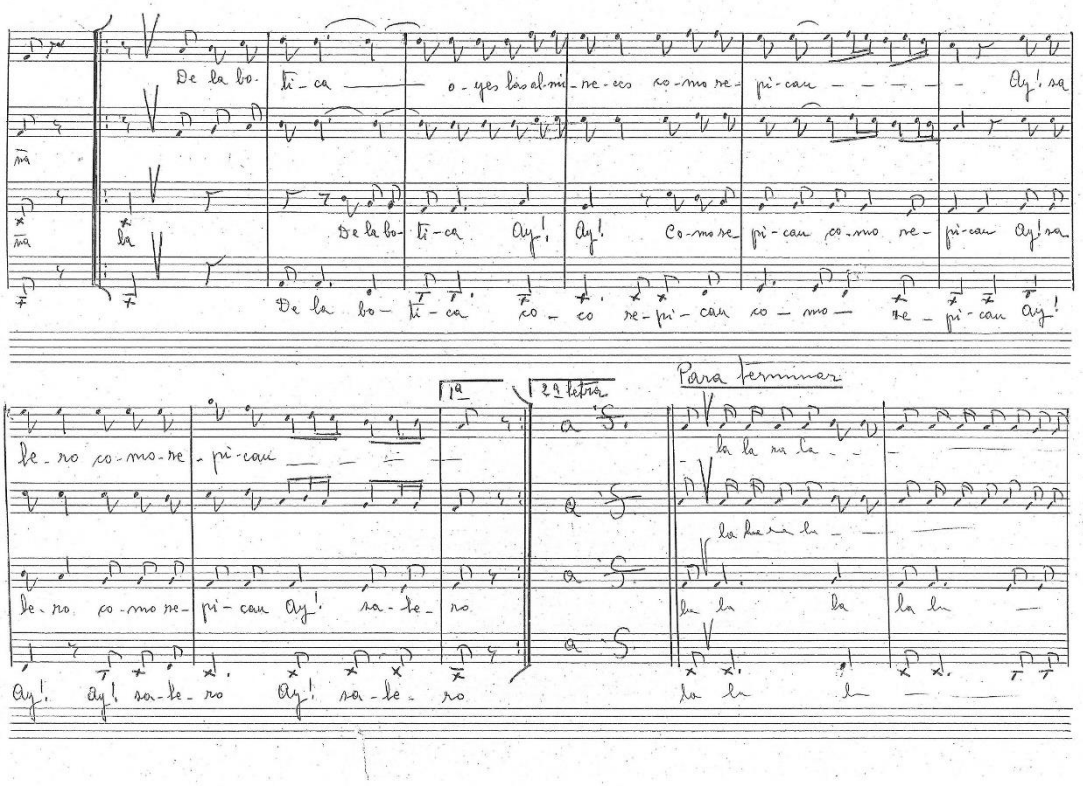
ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Contralto, barítono y bajo.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 3/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Fa M ÍNCIPIT. TEXTO: Cómo vives enfrente.
ÍNCIPIT MUSICAL:

42 - 469 - 36

Seguidillas manchegas
de El Ballestero

Transcripción y armonización de Carmen Ybáñez


De la bo- ti-ca o-yes las al-mi-ne-ces co-mo re-pi-can Ay! se
De la bo- ti-ca Ay! Ay! Co-mo se- pi-can co-mo re- pi-can Ay! se
De la bo- ti-ca co- co re-pi- can co- mo re- pi-can Ay!
1ª
2ª letra
Para terminar
le-ro co-mo re- pi-can
le-ro co-mo re- pi-can Ay! se-le- ro
Ay! Ay! se-le- ro Ay! se-le- ro

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *SEÑORES, SI OS PLACE*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
COLABORACIÓN LITERARIA: Manuel Villar y Giménez.
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 9-I-1917

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Archivo General de la Administración. Alcalá de Henares (Madrid).

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Vocal.
GÉNERO: Canción (Infantil).

DESCRIPCIÓN FÍSICA

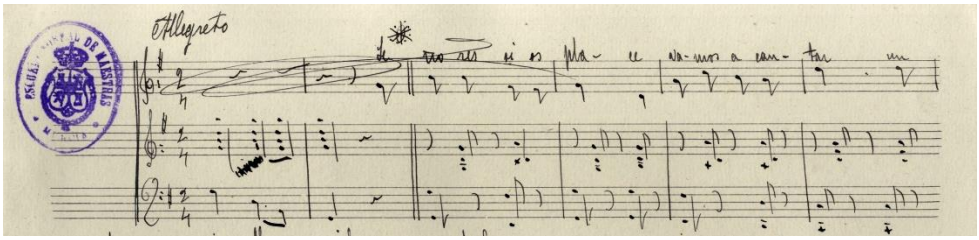
TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 3 MEDIDAS: 14.5 x 23
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.

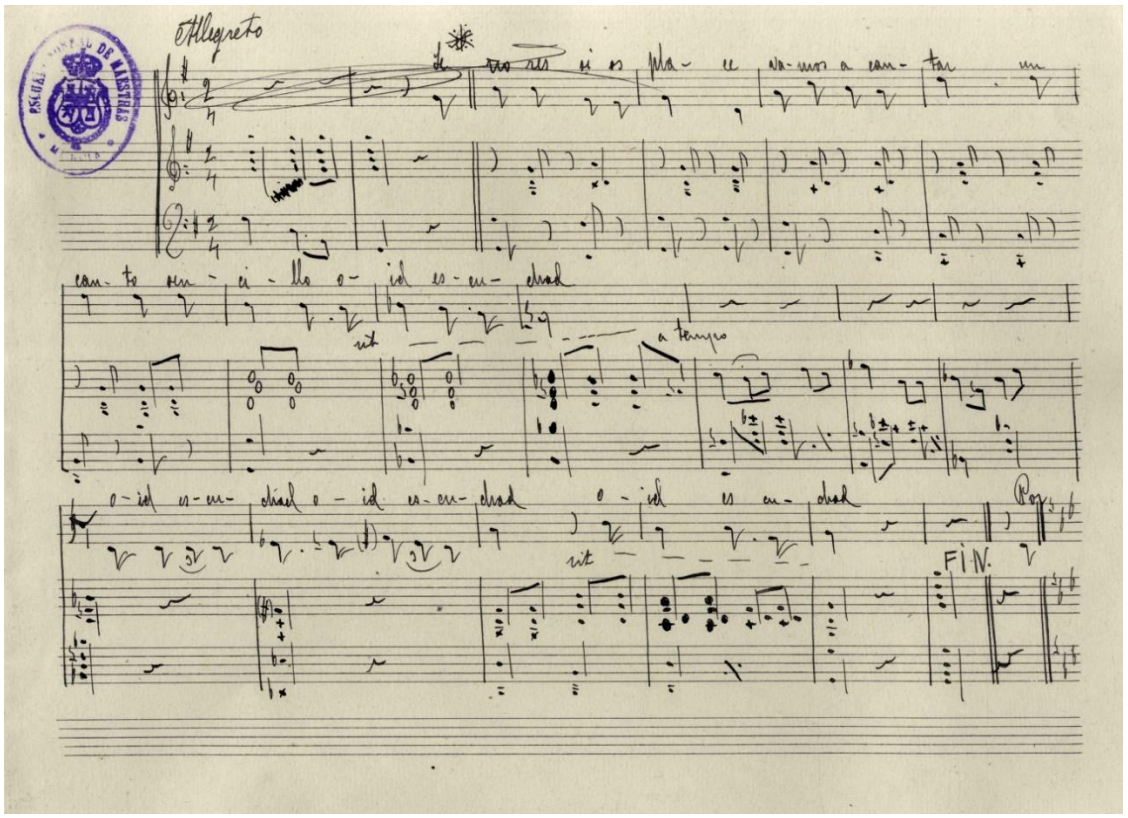
COMPONENTES TÍMBRICOS

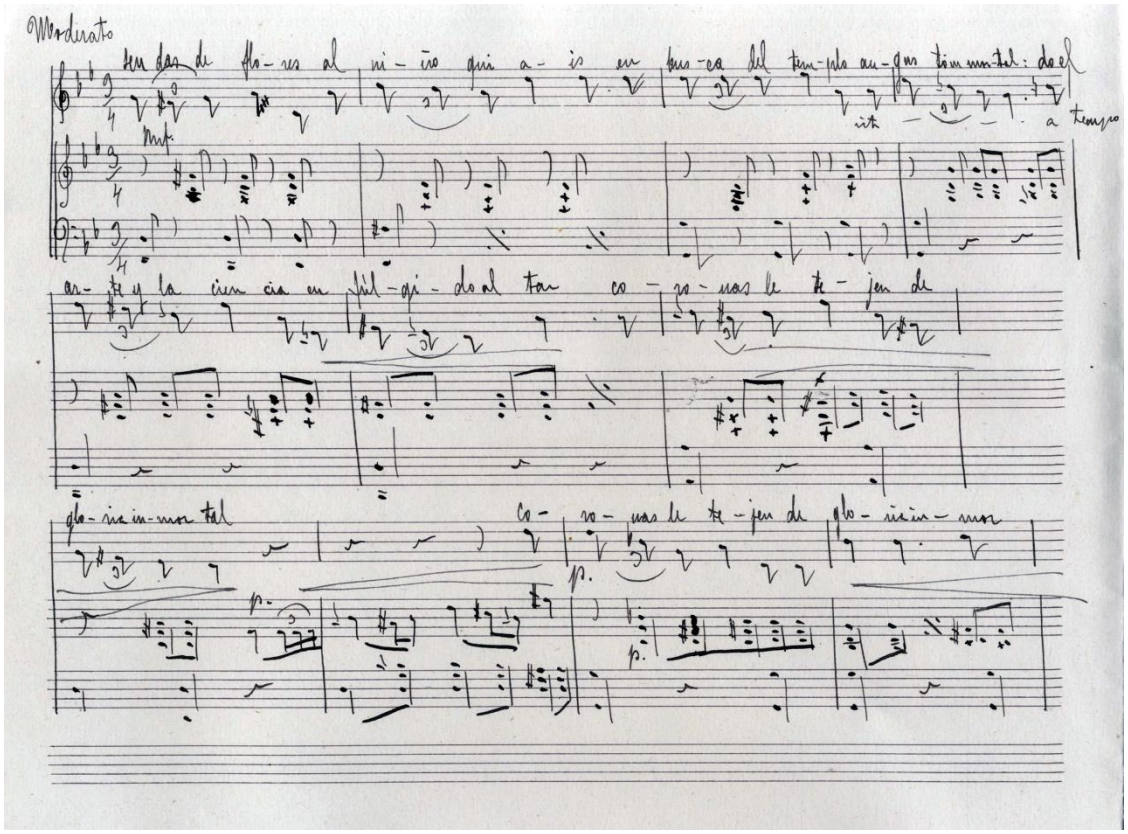
AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Coral.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 2
VOCES TÍMBRICAS: Piano y voz blanca.

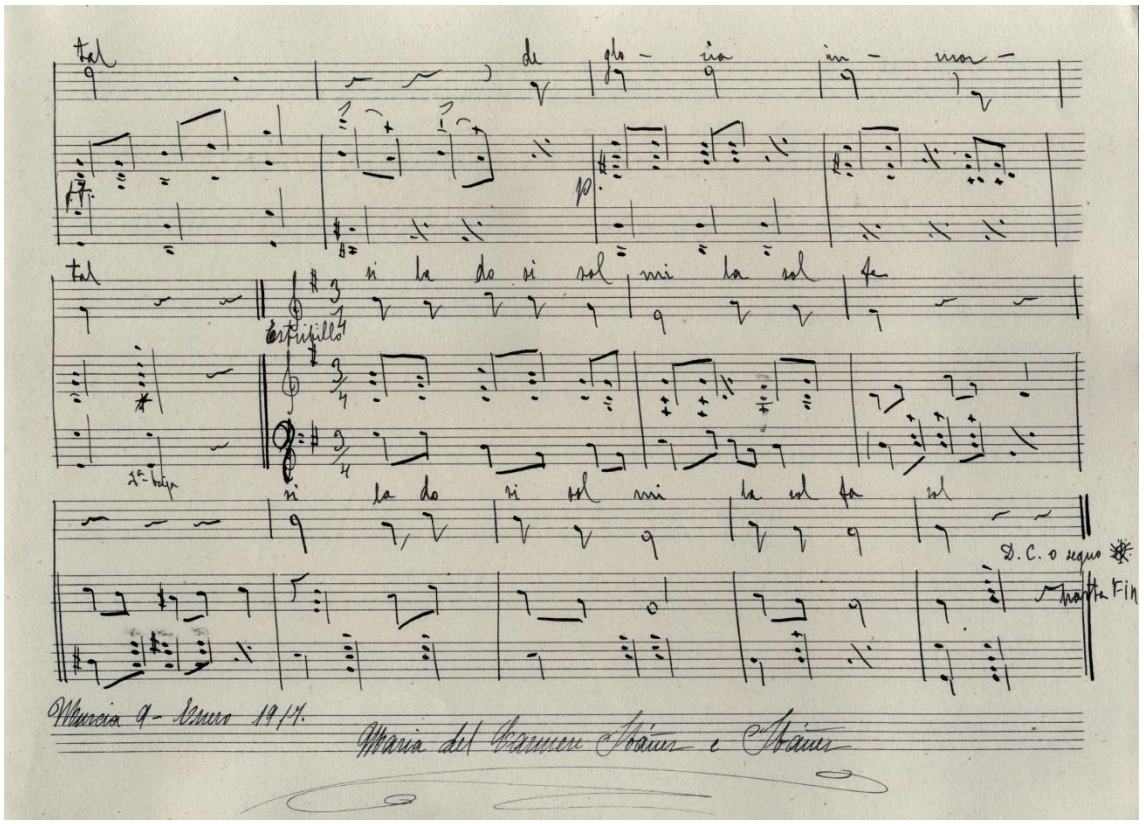
ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Piano.
ÍNCIPIT. TEMPO: Allegreto.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 2/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Sol M ÍNCIPIT. TEXTO: Señores, si os place.
ÍNCIPIT MUSICAL:




Allegreto
a tempo
rit
FIN.


Moderato
Mnf
rit
a tempo
p.


tal
de
glo
ria
in
mor
tal
si la do si sol mi la sol fa
Castiglio
si la do si sol mi la sol fa sol
D. C. o segno
Fin
Murcia 9 Enero 1917.
María del Carmen Soáres e Soáres

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *SERRANO*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
COMPOSITOR NO NORMALIZADO/ PSEUDÓNIMOS: C. Skrienty.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 1926

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.

DATOS DEL REGISTRO

Nº. REGISTRO: 21458 FECHA: 21-I-1929

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

SERIE

Nº. OPUS: 33

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Vocal.
GÉNERO: Schottis.

DESCRIPCIÓN FÍSICA

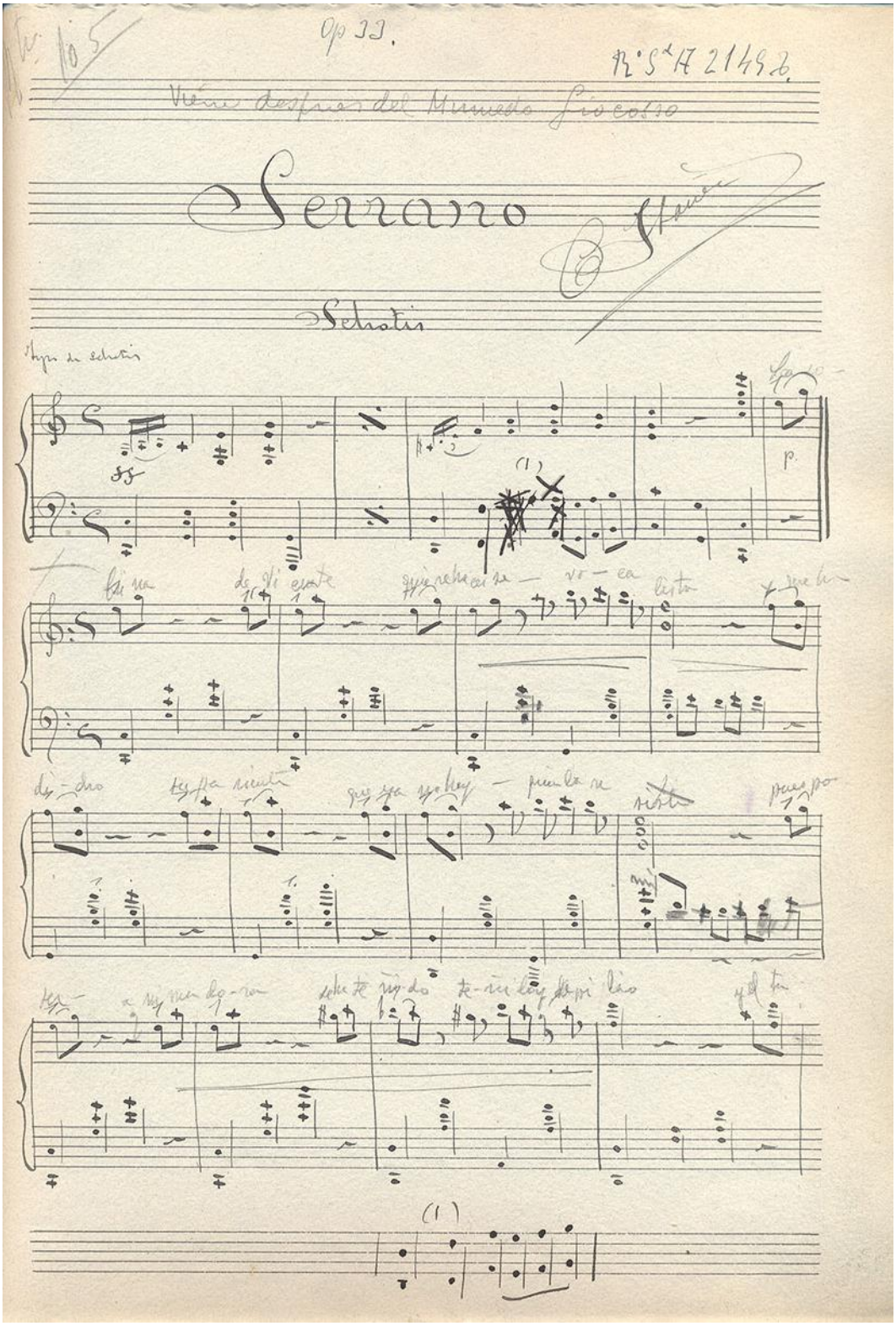
TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 3 MEDIDAS: 30 x 21.5
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.

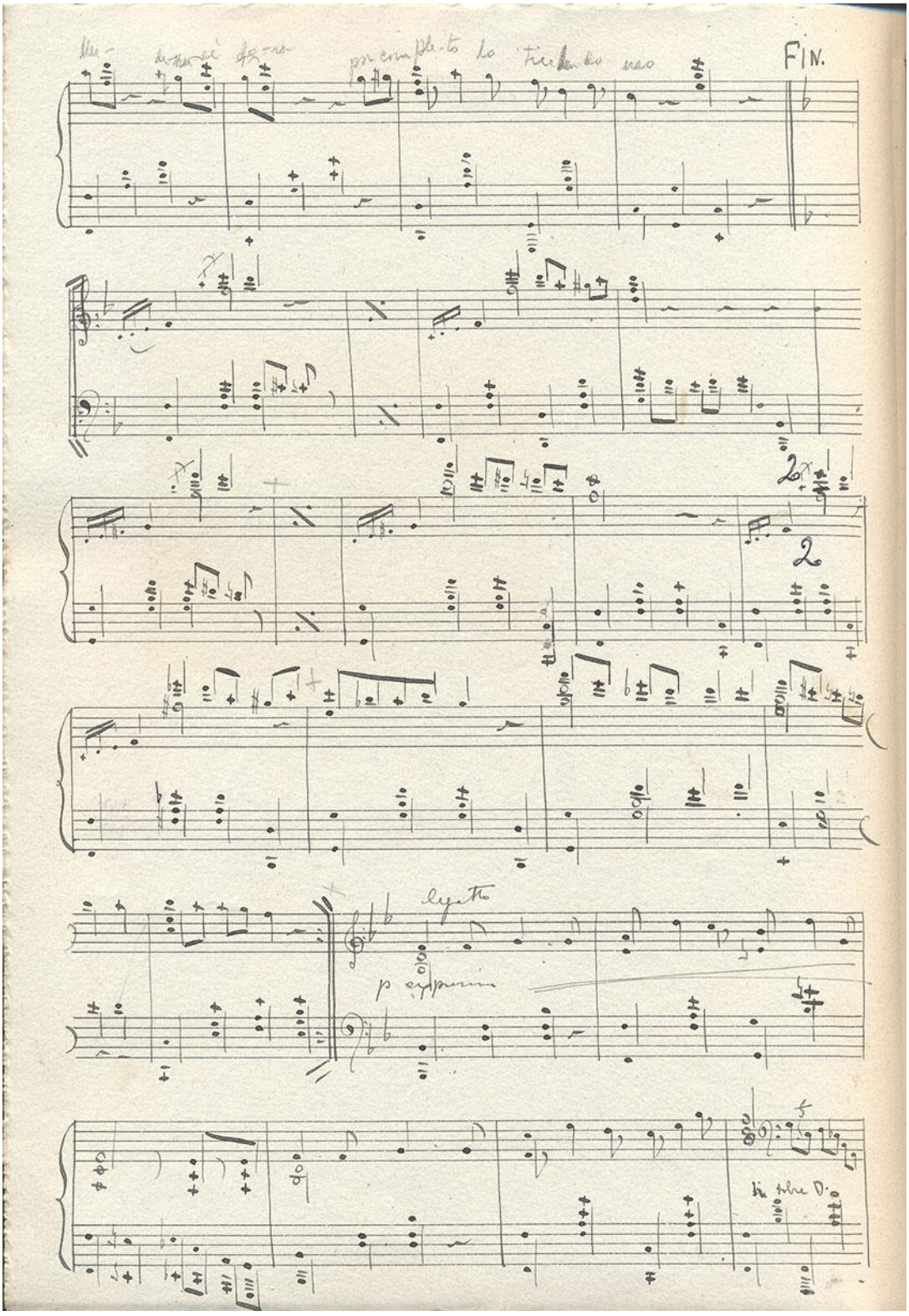
COMPONENTES TÍMBRICOS

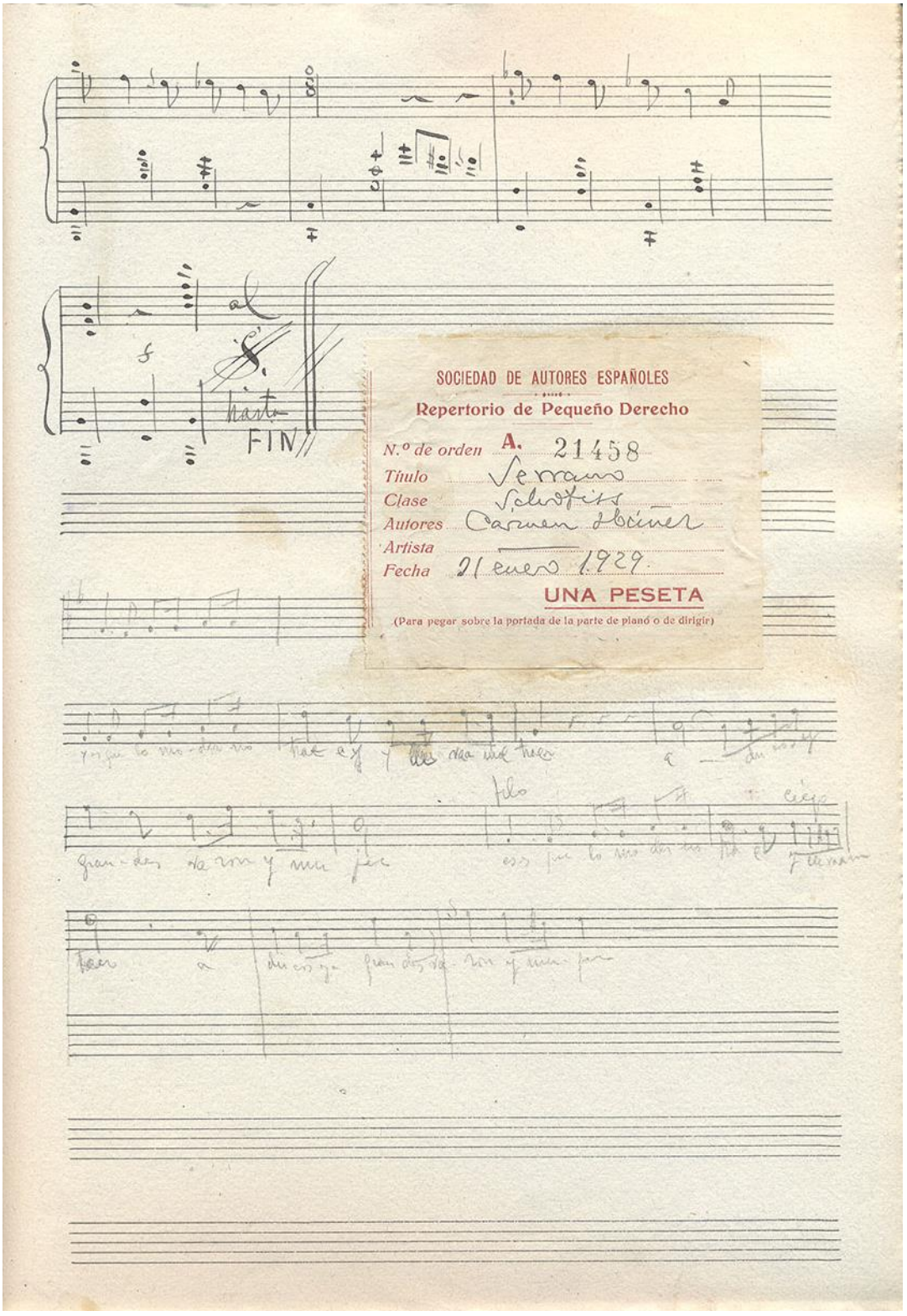
AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Coro.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 2
VOCES TÍMBRICAS: Piano y voz.

ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Piano.
ÍNCIPIT. EPÍGRAFE: Tpo. de Schotis ÍNCIPIT. TEMPO: Tpo. de Schottis.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 4/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: DO M ÍNCIPIT. TEXTO: La sobrina.
ÍNCIPIT MUSICAL:


Op 33.
Viéne despues del Minuetto Siciliano
Serrano
Schottis


FIN.
2
2
legato
p espress.
la fine D.


SOCIEDAD DE AUTORES ESPAÑOLES
Repertorio de Pequeño Derecho
N.º de orden A. 21458
Título Serrano
Clase Salutis
Autores Carmen Hoffner
Artista
Fecha 21 enero 1929.
UNA PESETA
(Para pegar sobre la portada de la parte de piano o de dirigir)
FIN

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *SERRANO*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
COMPOSITOR NO NORMALIZADO/ PSEUDÓNIMOS: C. Skrienty.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 1926

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Archivo privado. Mula (Murcia).

DATOS DEL REGISTRO

Nº. REGISTRO: 21458 FECHA: 21-I-1929

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

SERIE

Nº. OPUS: 33

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Vocal.
GÉNERO: Schottis.

DESCRIPCIÓN FÍSICA

TIPO DE FUENTE: Impreso.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 3 MEDIDAS: 25 x 18

COMPONENTES TÍMBRICOS

AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Música de cámara.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 2
VOCES TÍMBRICAS: Piano.
OBSERVACIONES: Esta versión impresa no incluye la letra del borrador.

ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Piano.
ÍNCIPIT. EPÍGRAFE: Tpo. de Schotis ÍNCIPIT. TEMPO: Tpo. de Schotis.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 4/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Do M
ÍNCIPIT MUSICAL:

SERRANO

SCHOTIS

Por

C. Ibáñez (Skrienty).

PROPAGANDA

Nº 21.458.

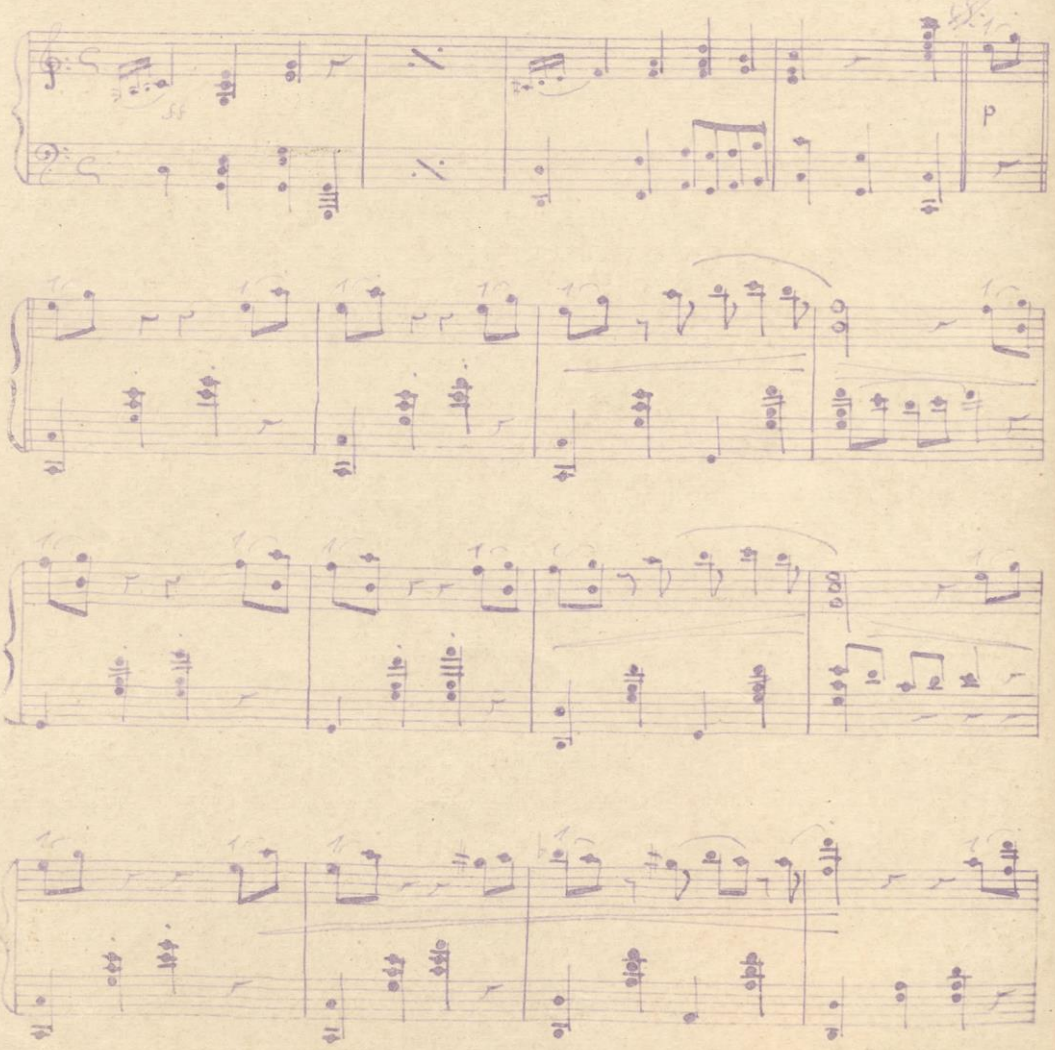
R.º S.d A.s
M.º 21.499.

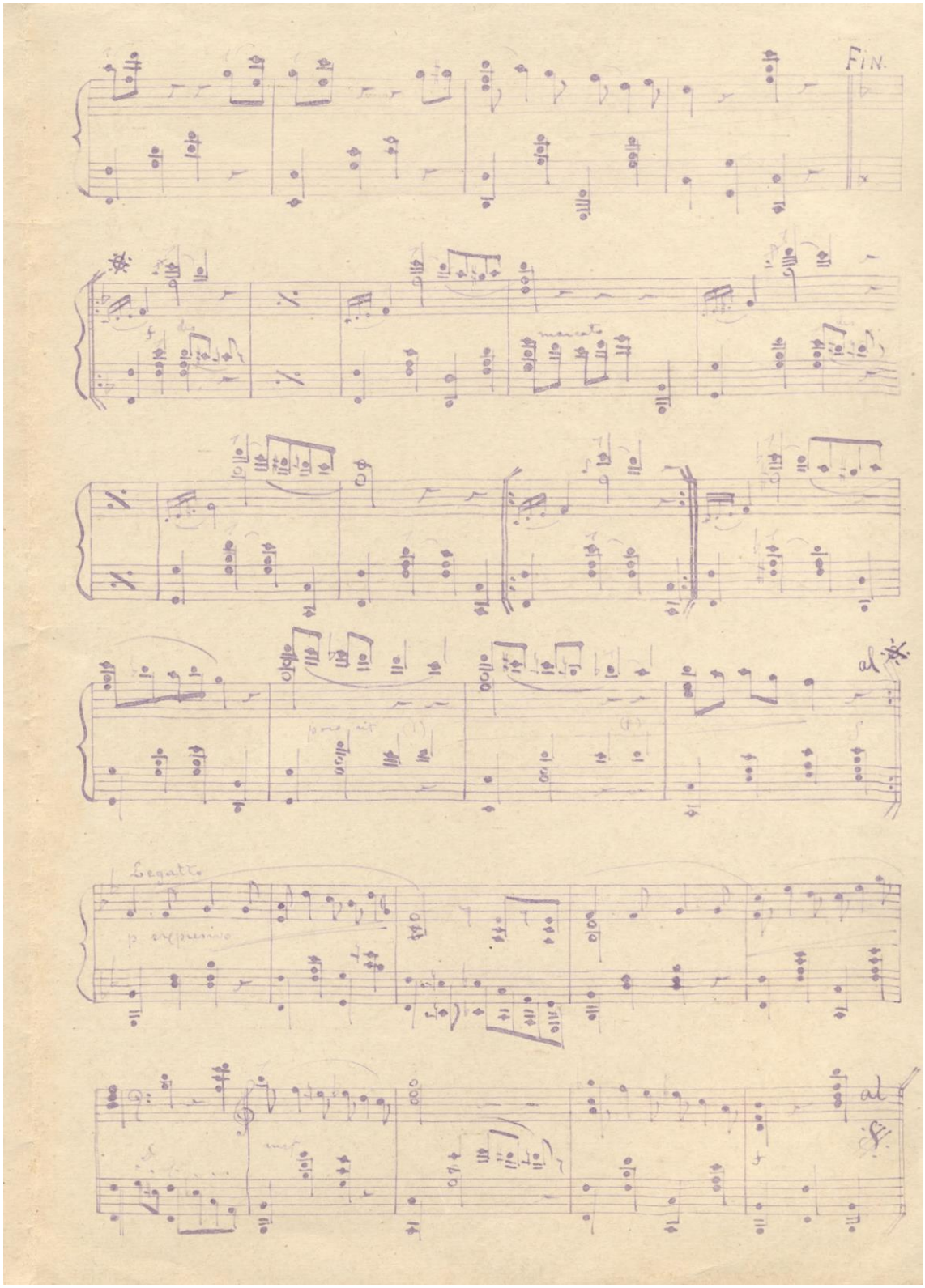
Serrano

G Ibañez
(Skrienty)

Schotis

Tiempo de Schotis




FIN.
Legatto

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *SOL DE ESPAÑA*
SUBTÍTULO O INFORMACIÓN COMPLEMENTARIA SOBRE EL TÍTULO: *MI ESPAÑA*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 16-IV-1926

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

SERIE

Nº. OPUS: 25

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Instrumental.
GÉNERO: Pasodoble (Torero).

DESCRIPCIÓN FÍSICA

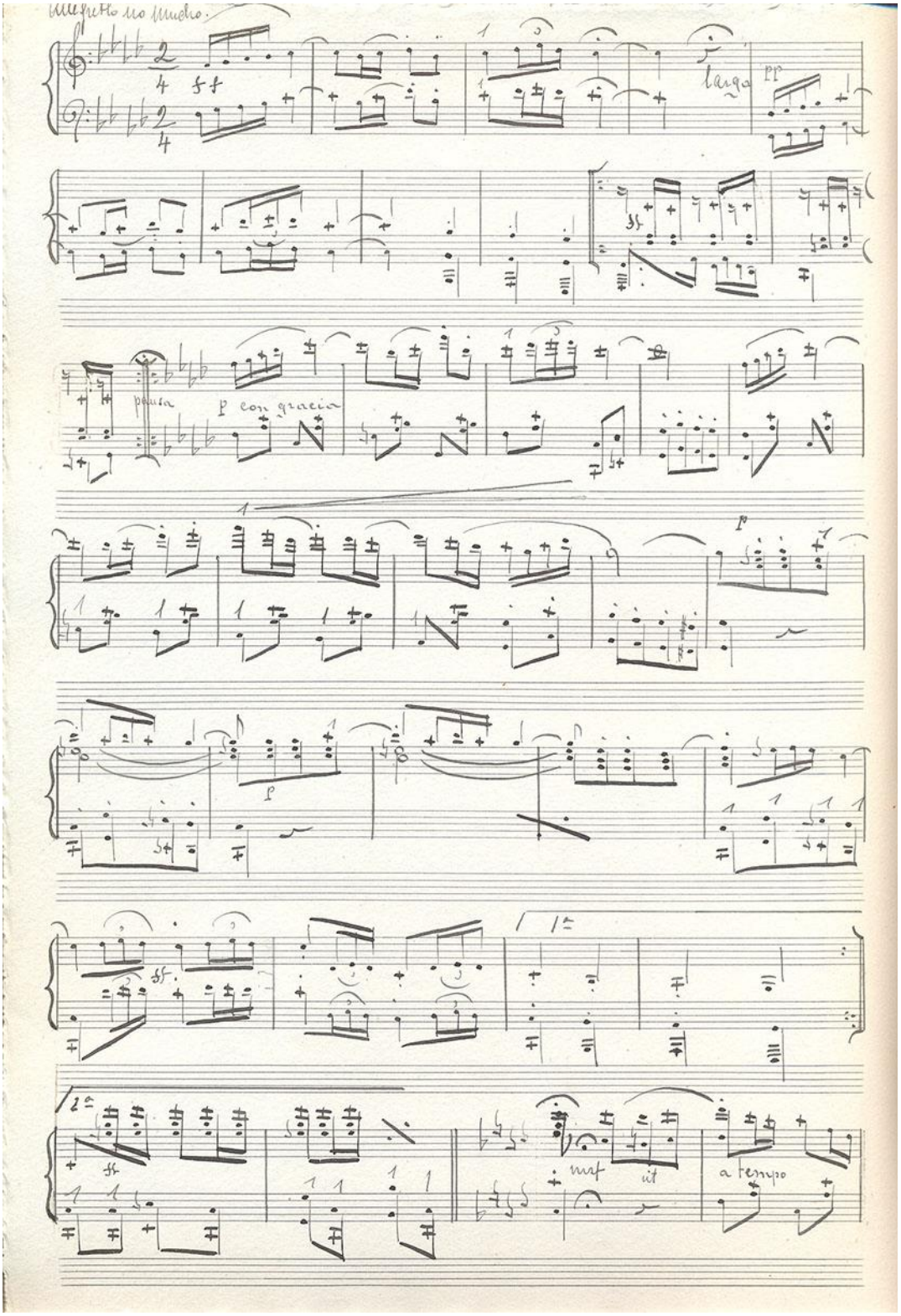
TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 2 Nº DE PÁGINAS: 3 MEDIDAS: 30 x 21.5
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.
DEDICATORIA: "A mi querido padrino el Excelentísimo Sr. D. Juan Antonio Perea."

COMPONENTES TÍMBRICOS

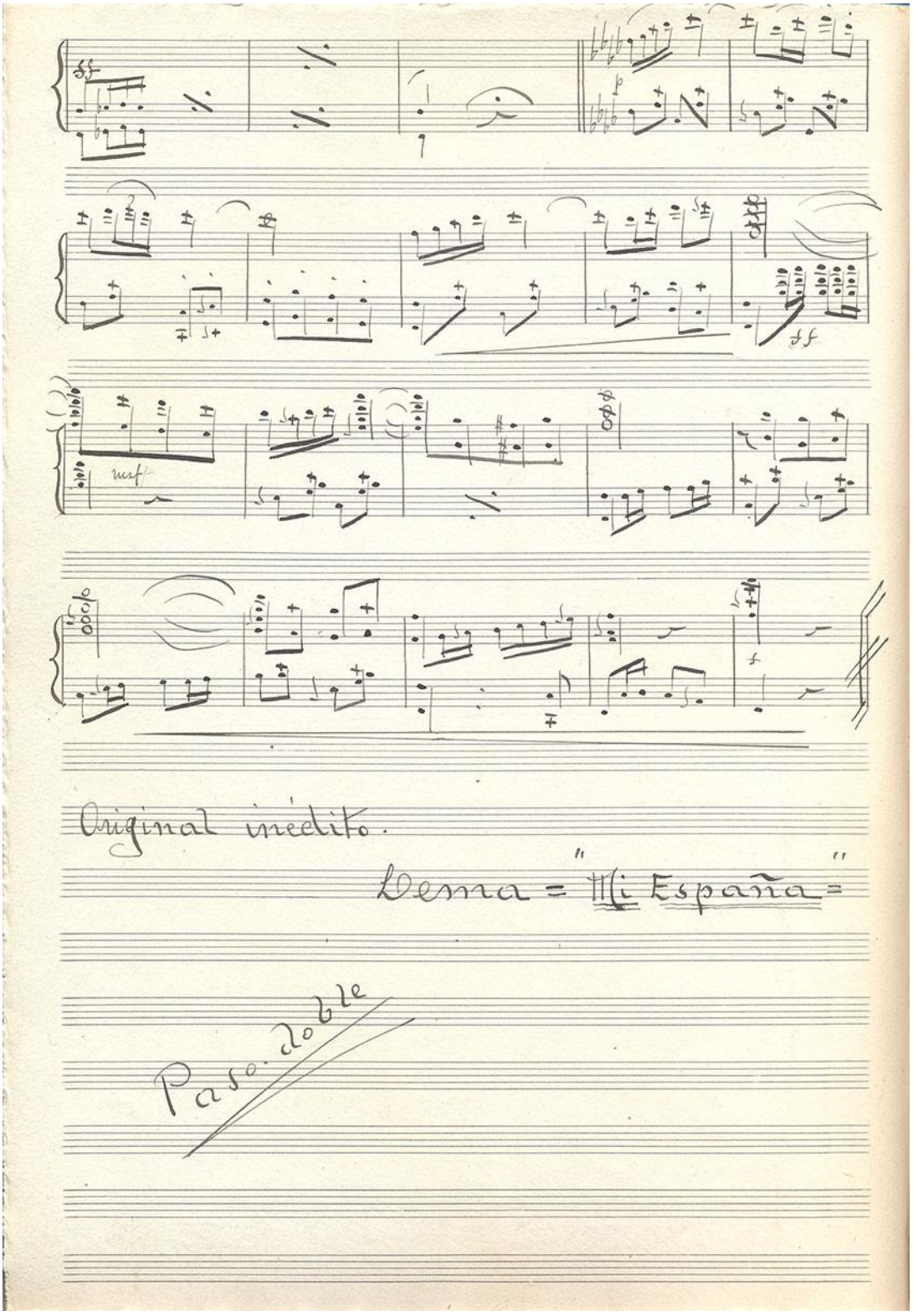
AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Música de cámara.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 1
VOCES TÍMBRICAS: Piano.

ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Piano.
ÍNCIPIT. EPÍGRAFE: Allegreto ÍNCIPIT. TEMPO: Allegreto no mucho
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 2/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Fa m
ÍNCIPIT MUSICAL:


Allegretto ma molto
largo
pp
pausa
p con gracia
mf
a tempo

rit
a Tempo
poco
sf
poco a poco
rit
a p Tempo


Original inédito.
Tema = "Mi España" =
Paso doble

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *TAS-IVI*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
COMPOSITOR NO NORMALIZADO/ PSEUDÓNIMOS: C. Skrienty.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 1925

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.

DATOS DEL REGISTRO

FECHA: 23-IX-1925

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Instrumental.
GÉNERO: Fox-Trot.

DESCRIPCIÓN FÍSICA

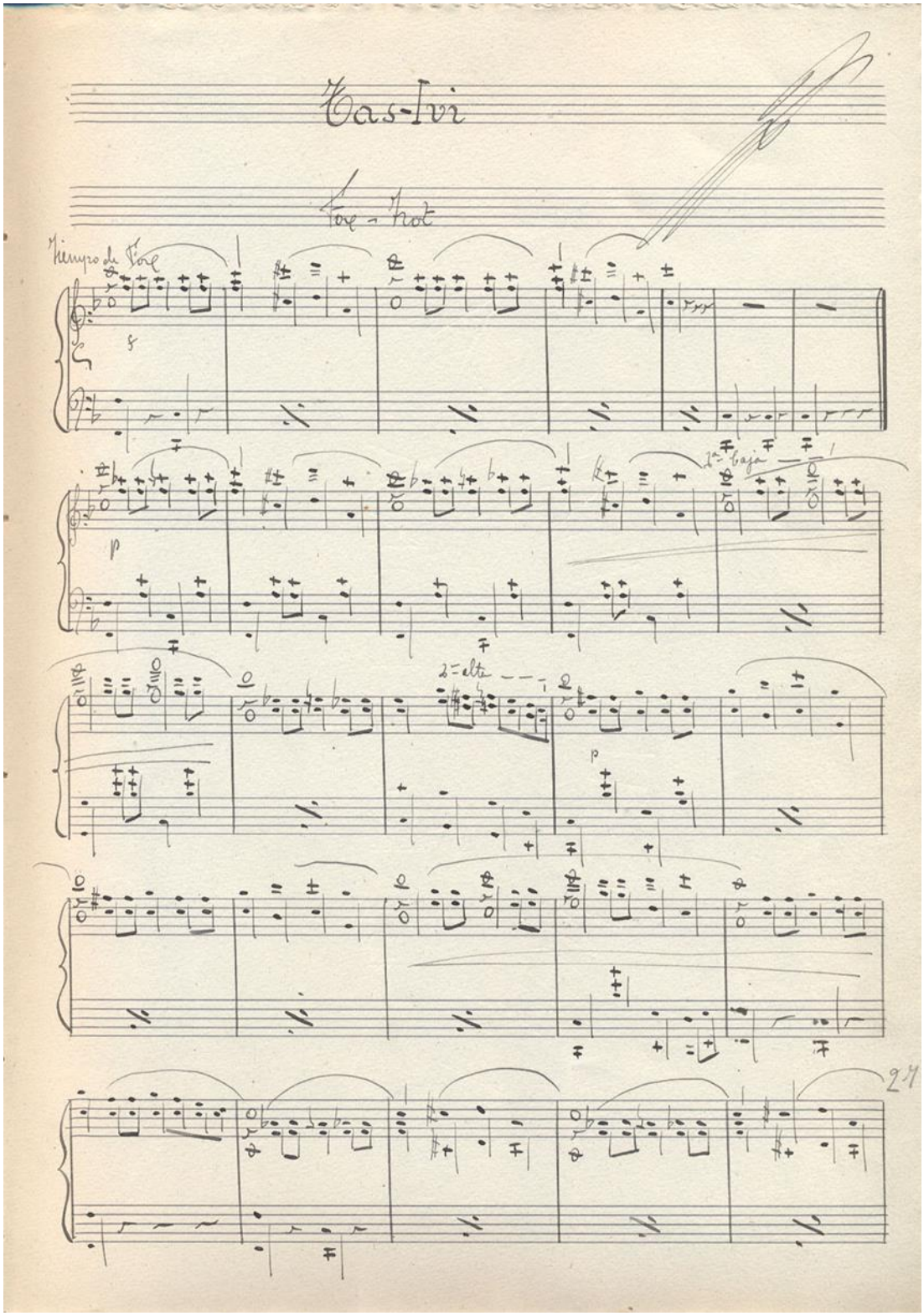
TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 4 MEDIDAS: 30 x 21.5
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.

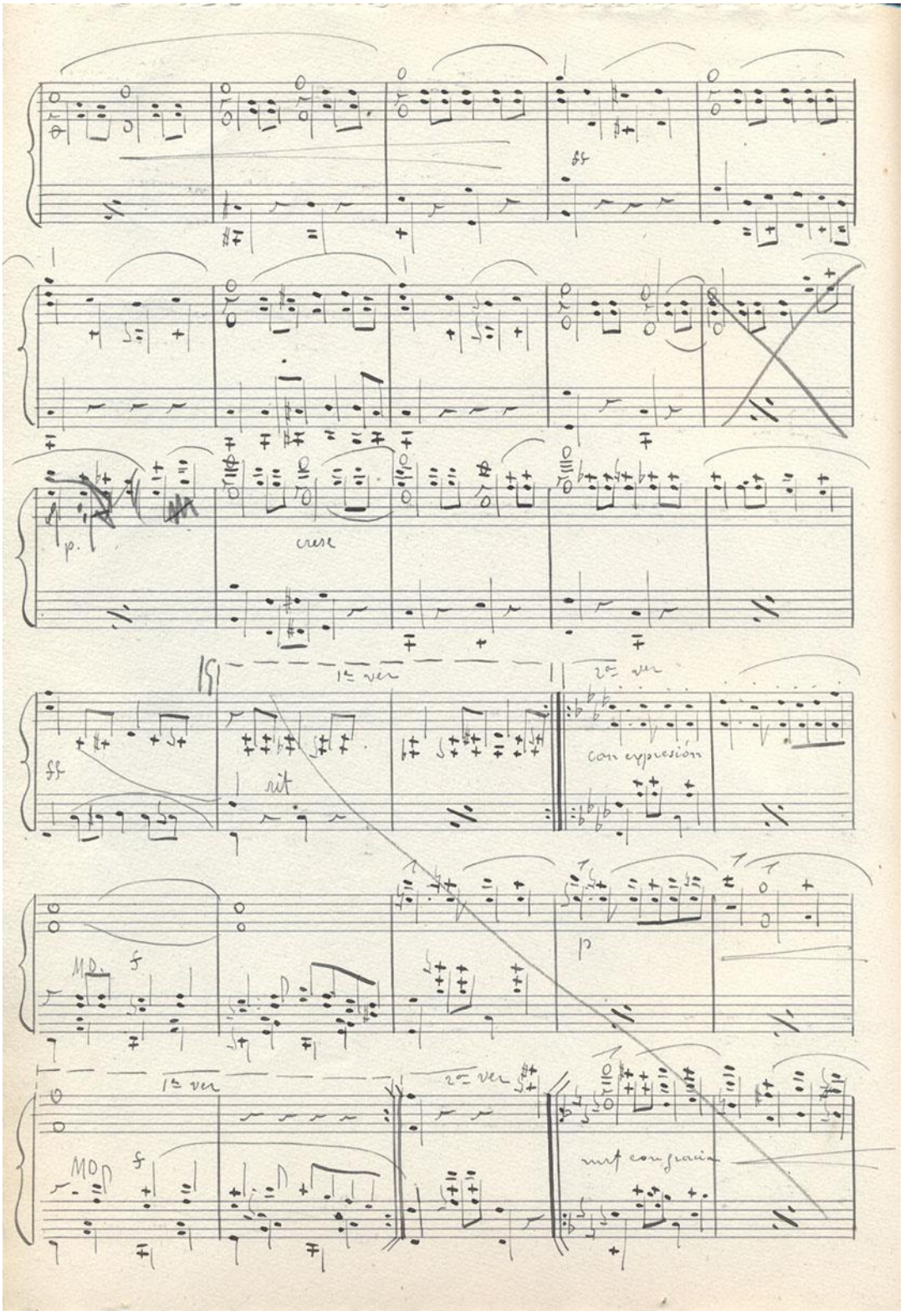
COMPONENTES TÍMBRICOS

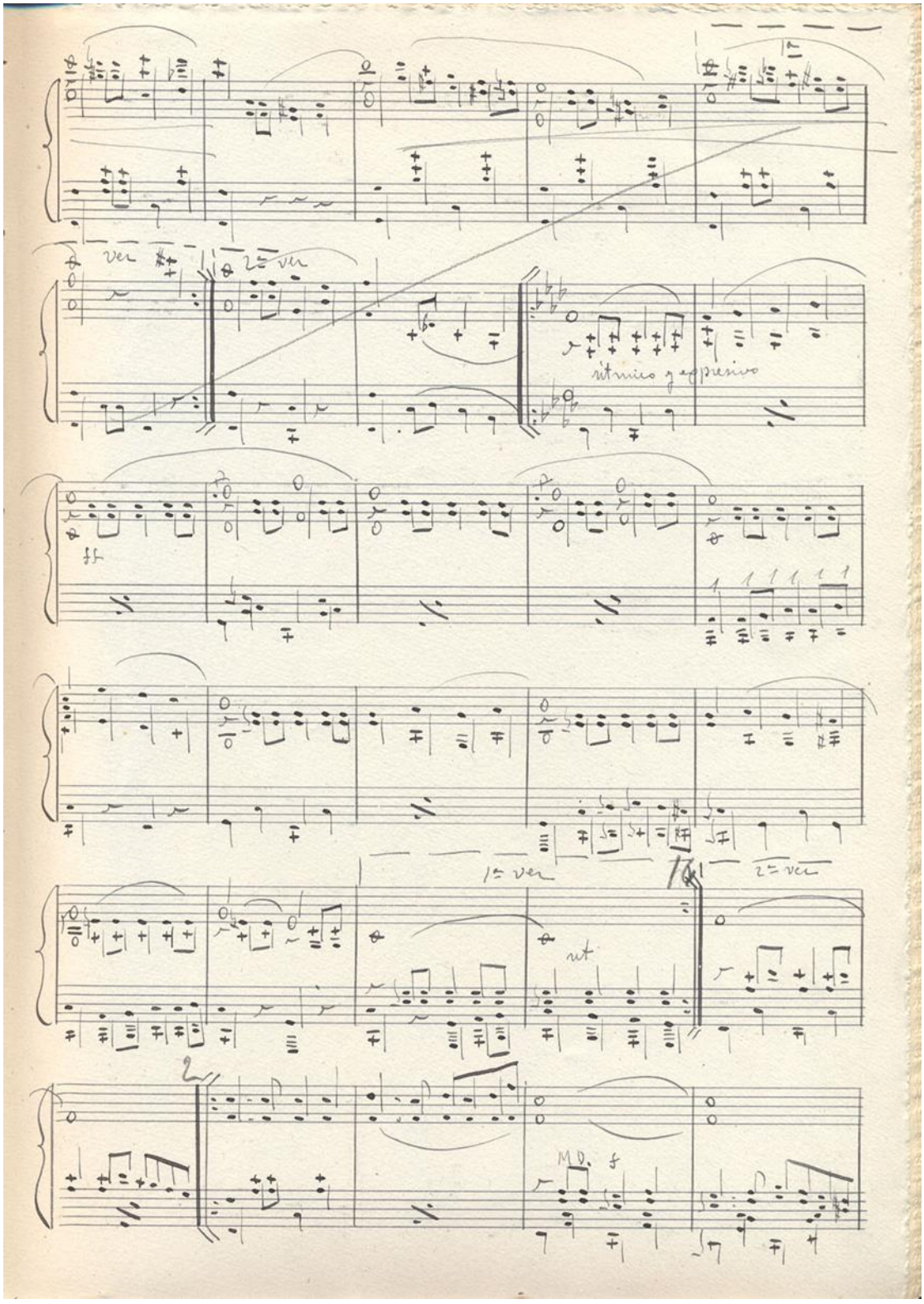
AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Música de cámara.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 2
VOCES TÍMBRICAS: Piano y violín.

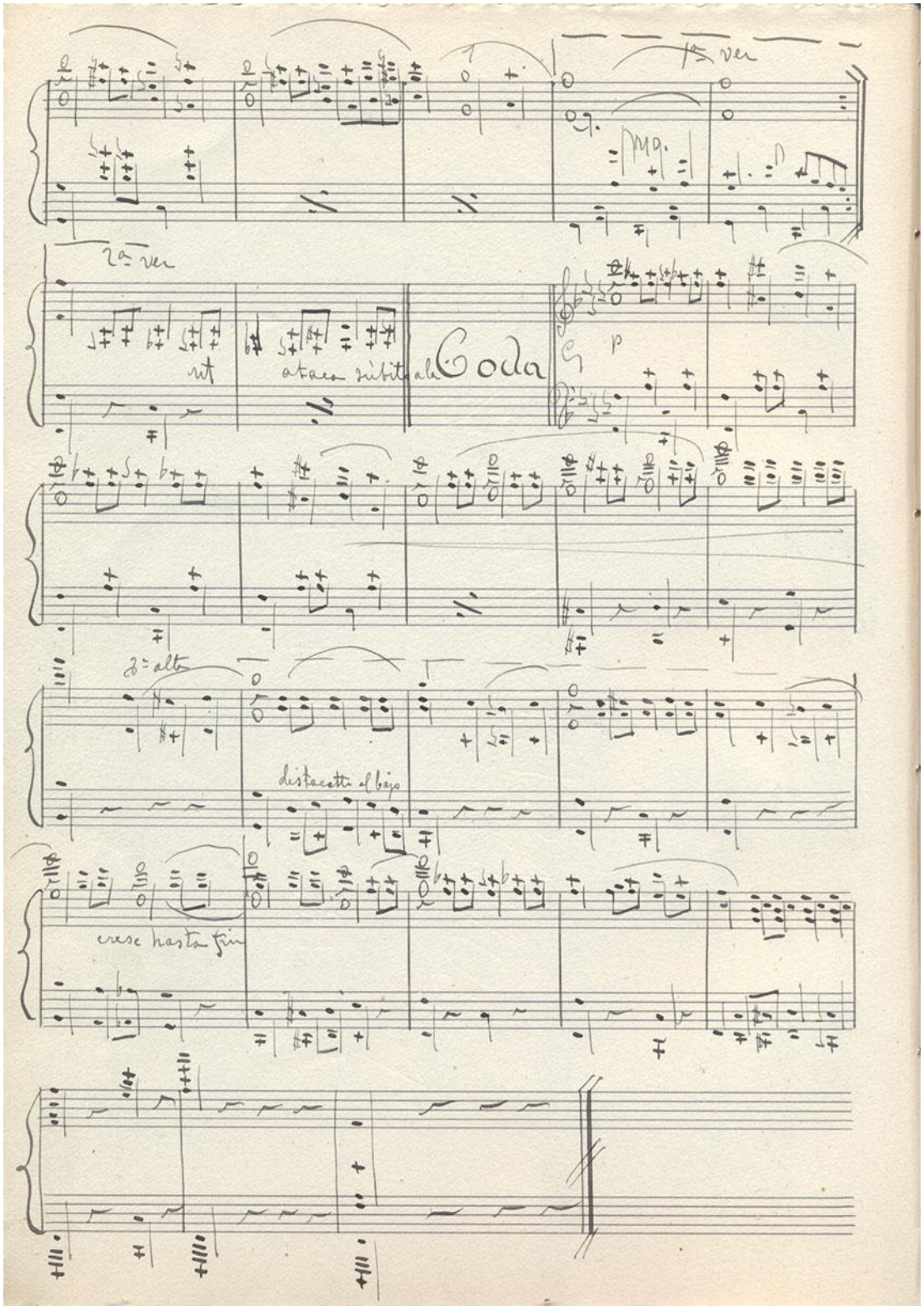
ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Piano y violín.
ÍNCIPIT. EPÍGRAFE: Tiempo de Fox ÍNCIPIT. TEMPO: Tiempo de Fox.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª.
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Fa M
ÍNCIPIT MUSICAL:


Tas-Ivi
Voe - Hoe
Tiempo de Voe
2a baja
2a alta


cresc
1er ver
2do ver
con expresión
rit
MD.
1er ver
2do ver
mf con gracia


1ª ver
2ª ver
rítmico y expresivo
ff
1ª ver
2ª ver
ff
M.D.
f


2a ver
mp
2a ver
Coda
p
2a alto
distaccato el bajo
crese hasta fin

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *VENID COMPAÑEROS*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
COLABORACIÓN LITERARIA: Manuel Villa Giménez.
FECHA/S DE REALIZACIÓN:

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Archivo General de la Administración. Alcalá de Henares. Madrid.

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Vocal.
GÉNERO: Canción (Infantil).

DESCRIPCIÓN FÍSICA

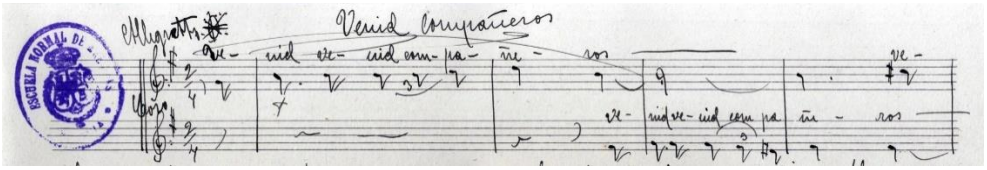
TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 2 MEDIDAS: 14.5 x 23
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.

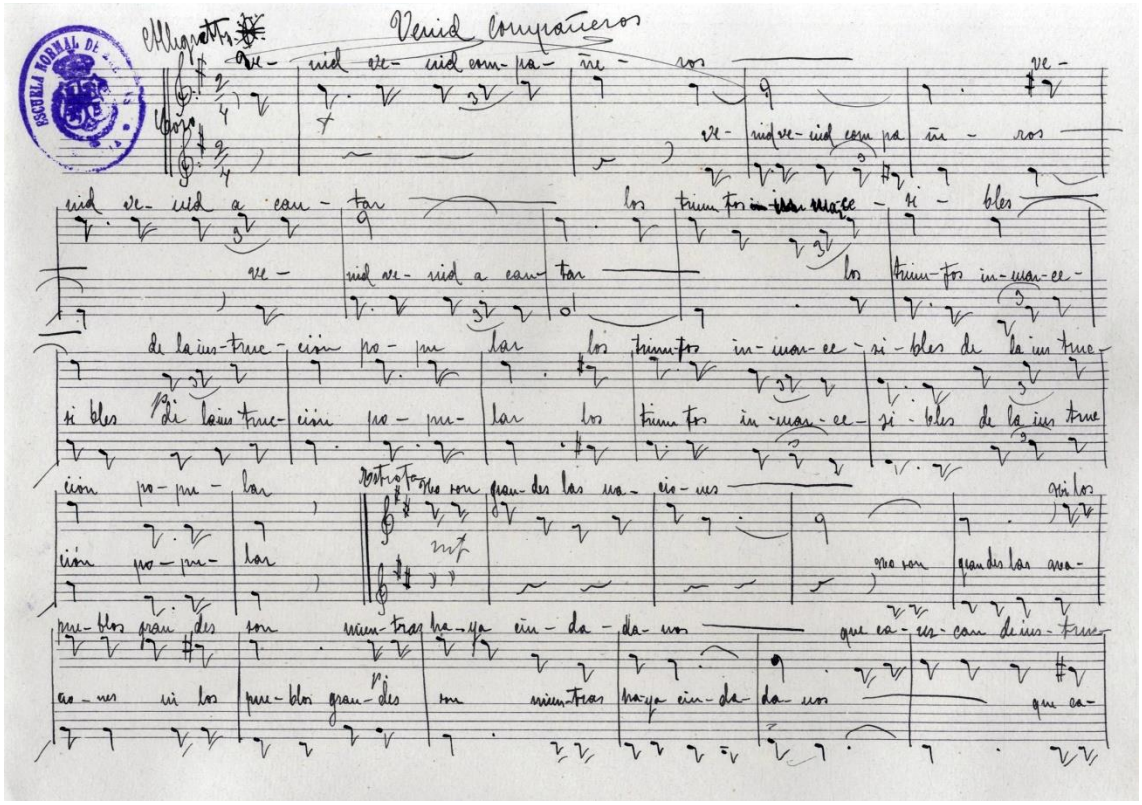
COMPONENTES TÍMBRICOS

AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Coro.
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 2
VOCES TÍMBRICAS: Voces blancas.

ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Primer coro de voces blancas.
ÍNCIPIT. EPÍGRAFE: Coro ÍNCIPIT. TEMPO: Allegretto.
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 2/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Sol M ÍNCIPIT. TEXTO: Venid compañeros.
ÍNCIPIT MUSICAL:




Allegretto
Venid compañeros
ESCUELA NORMAL DE

Allegretto
Venid compañeros
ESCUELA NORMAL DE

FICHA DE CATALOGACIÓN DESCRIPTIVA

TÍTULO, AUTORÍA Y FECHA DE REALIZACIÓN

TÍTULO UNIFORME: *VERÍN Y BEPI*
COMPOSITOR NORMALIZADO: Carmen Ibáñez e Ibáñez.
COMPOSITOR NO NORMALIZADO/ PSEUDÓNIMOS: C. Skrienty.
FECHAS DE LA AUTORA: 1895-1962
FECHA/S DE REALIZACIÓN: 13-I-1926

PROPIEDAD Y LUGAR DE CONSERVACIÓN

Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.

DATOS DEL REGISTRO

FECHA: 16-I-1926

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Tribuna de Albacete. Extra de Feria. 7-IX-1995. Año XII. Nº 3783. Pág. 16.

SERIE

Nº. OPUS: 19
SERIE A LA QUE PERTENECE: *Danzarina goyesca*
NÚMERO DENTRO DE LA SERIE: 4

GÉNERO

INSTRUMENTAL O VOCAL: Instrumental
GÉNERO: Fox-Trot (Infantil).

DESCRIPCIÓN FÍSICA

TIPO DE FUENTE: Manuscrito.
COMPLETO O FRAGMENTADO: Completo.
Nº DE COPIAS: 1 Nº DE PÁGINAS: 4 MEDIDAS: 30 x 21.5
TIPOLOGÍA DEL AUTÓGRAFO: Firma de la autora.

COMPONENTES TÍMBRICOS

AGRUPACIÓN TÍMBRICA: Música de cámara
NÚMERO DE VOCES O INSTRUMENTOS: 1
VOCES TÍMBRICAS: Piano

ASPECTOS INTERPRETATIVOS

NOMBRE DEL INTÉRPRETE: Berta Adriani, "La Goyesca".

ÍNCIPIT

ÍNCIPIT. VOZ/ INSTRUMENTO: Piano
ÍNCIPIT. EPÍGRAFE: Tiempo de Fox ÍNCIPIT. TEMPO: Tiempo de Fox
ÍNCIPIT. CLAVES: Claves de sol en 2ª y fa en 4ª. ÍNCIPIT. COMPÁS: 4/4
ÍNCIPIT. TONALIDAD: Fa M
ÍNCIPIT MUSICAL:

SOCIEDAD DE AUTORES ESPAÑOLES
Repertorio de Pequeño Derecho
N.º de orden A. 21408
Título Verin y Bepi
Clase Fox infantil
Autores C. Haüer. (Strienty)
Artista
Fecha Enero 16 del 1926.
UNA PESETA
(Para pegar sobre la portada de la parte de piano o de dirigir)

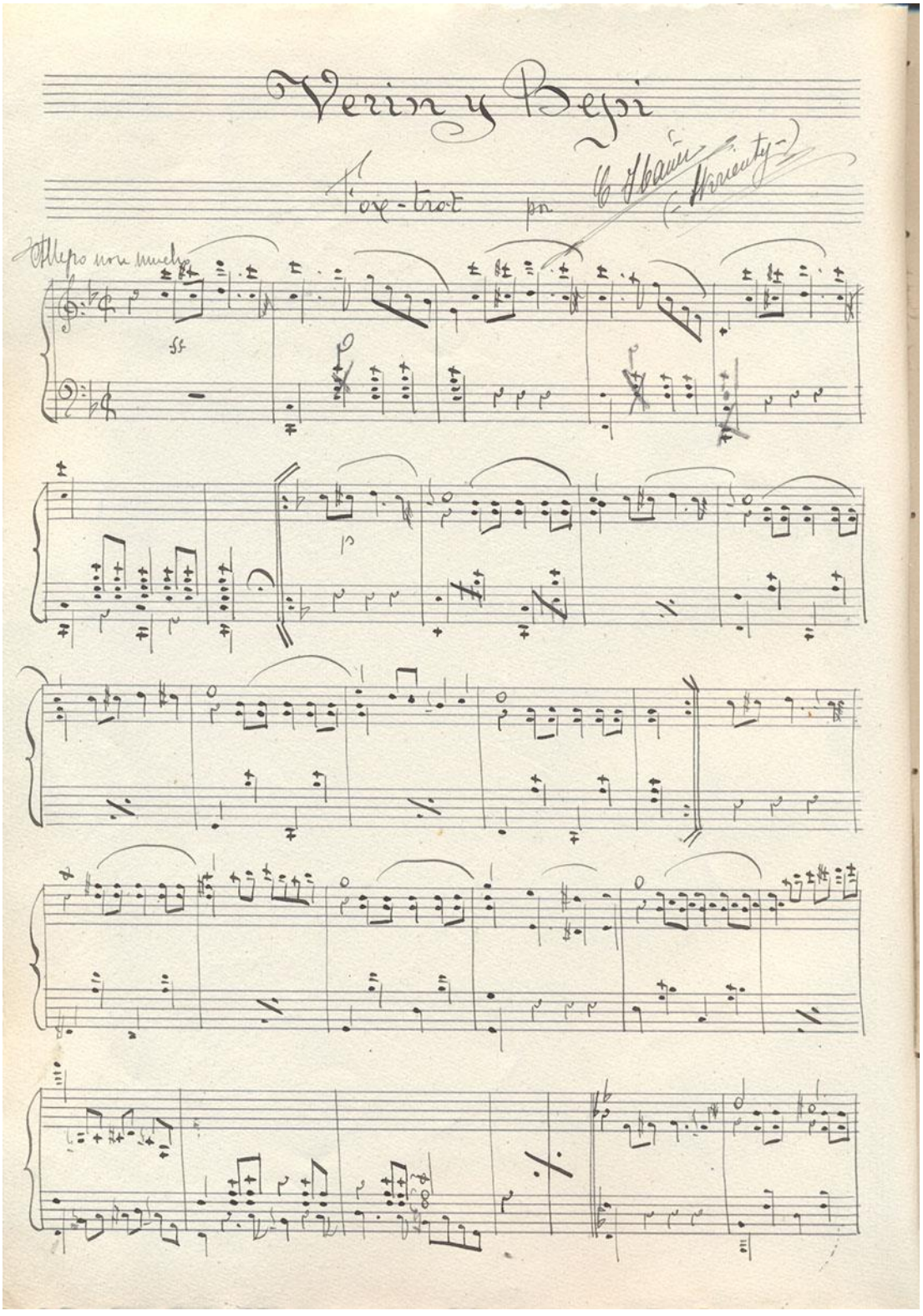
Verin y Bepi

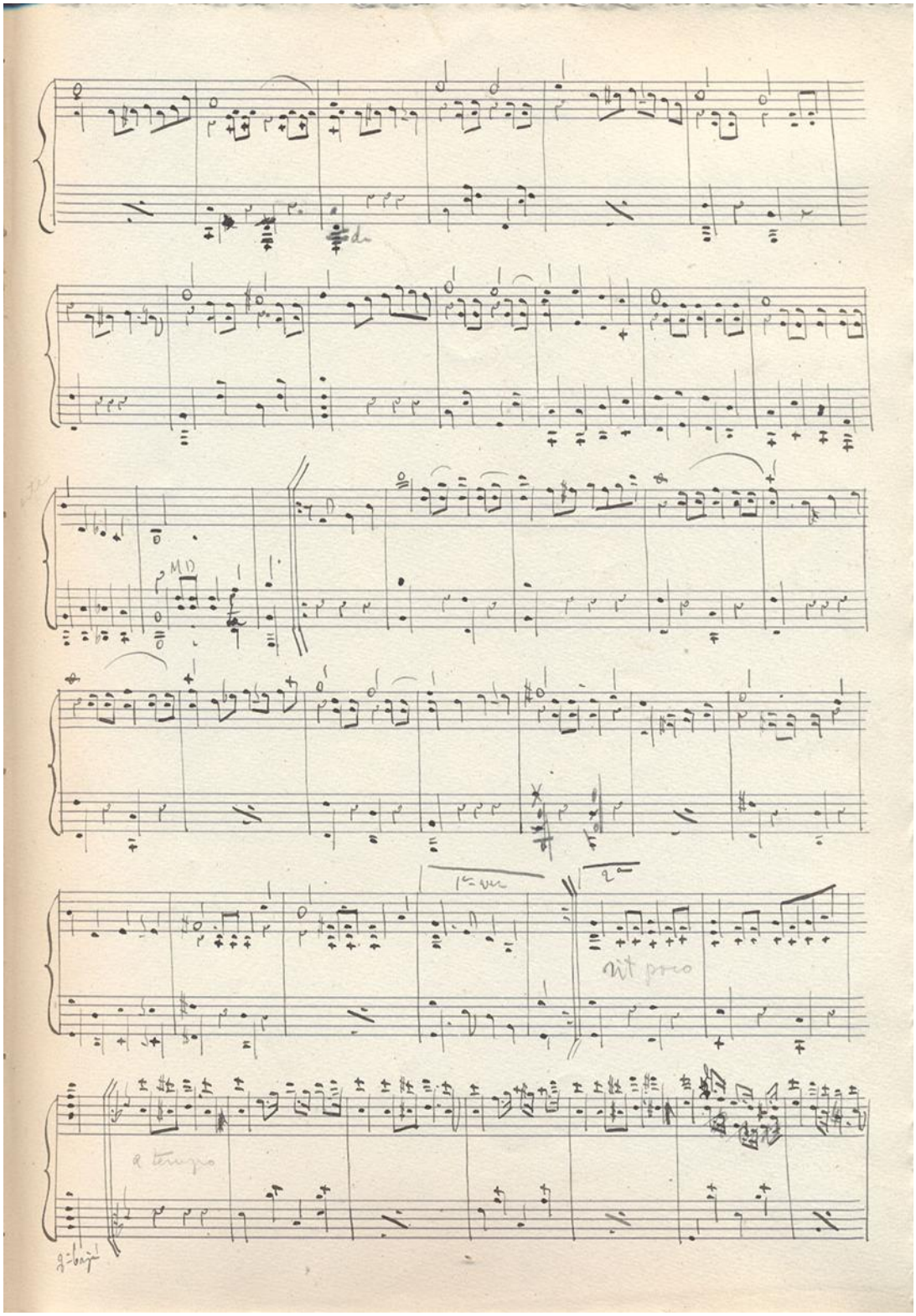
Fox-Infantil

por

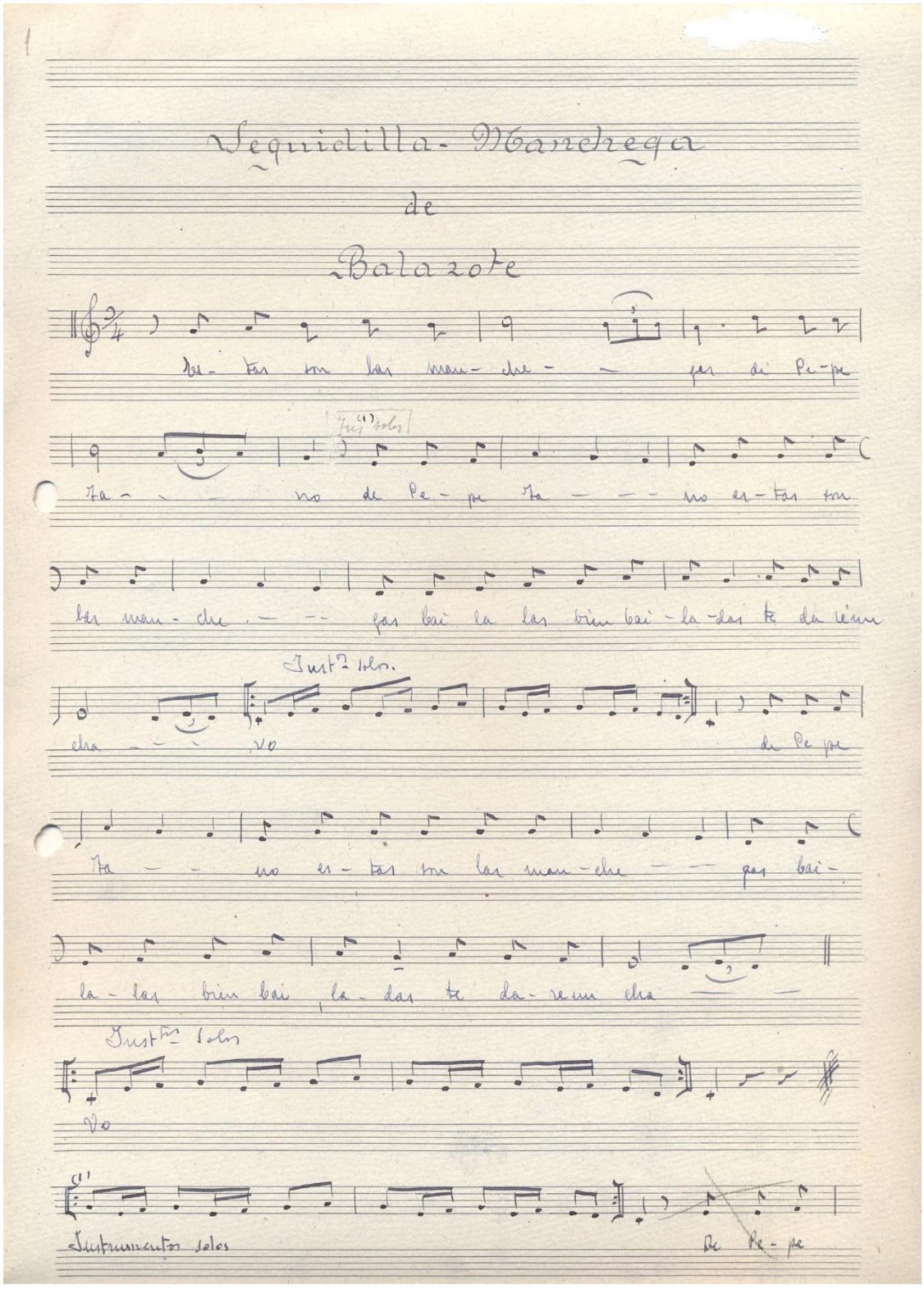
C. Haüer ("Strienty")

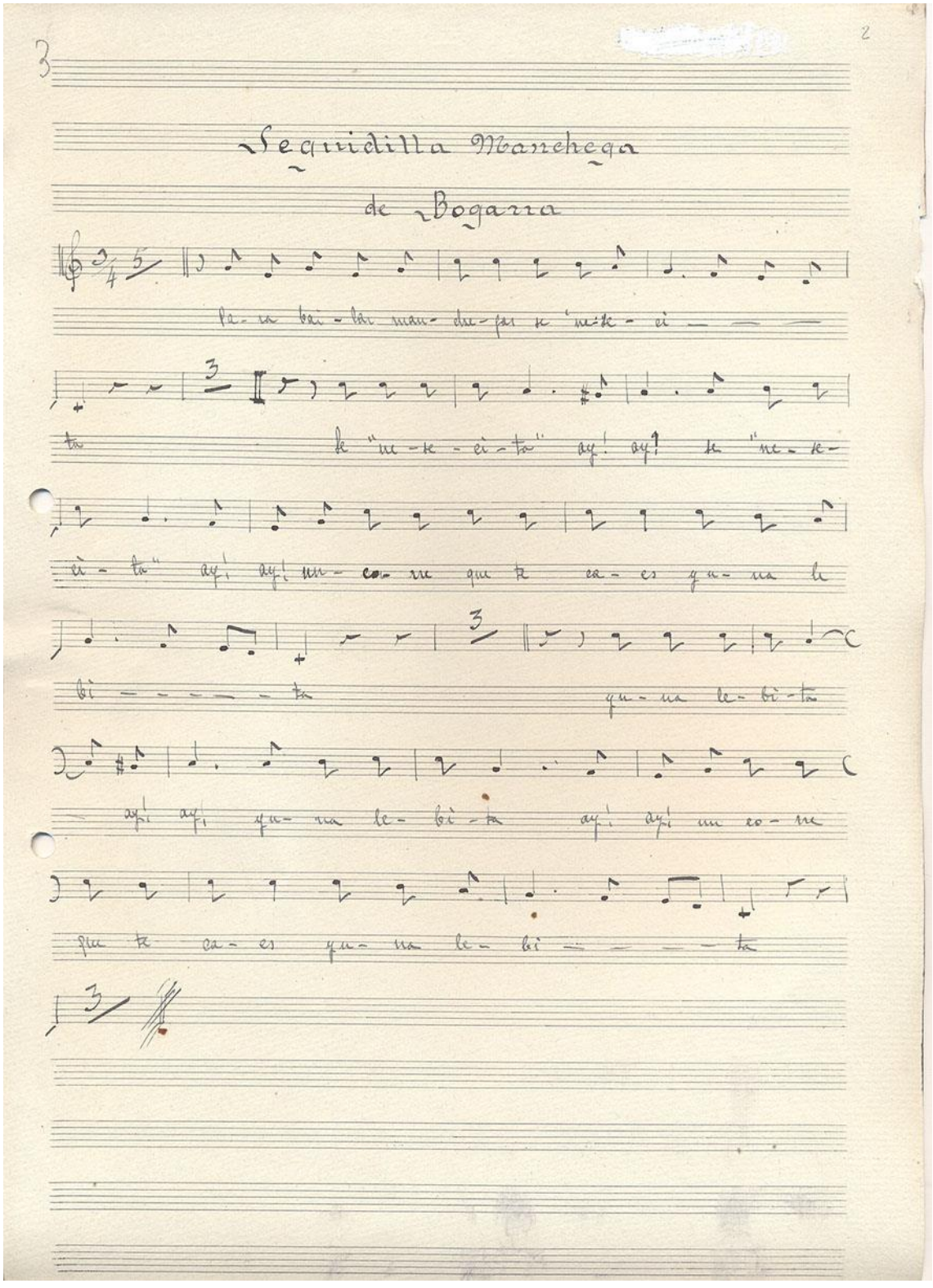
Albacete 13-1-26


Verin y Bejar
Allegro non mucho


MD
1re vce
2e
rit poco
a tempo

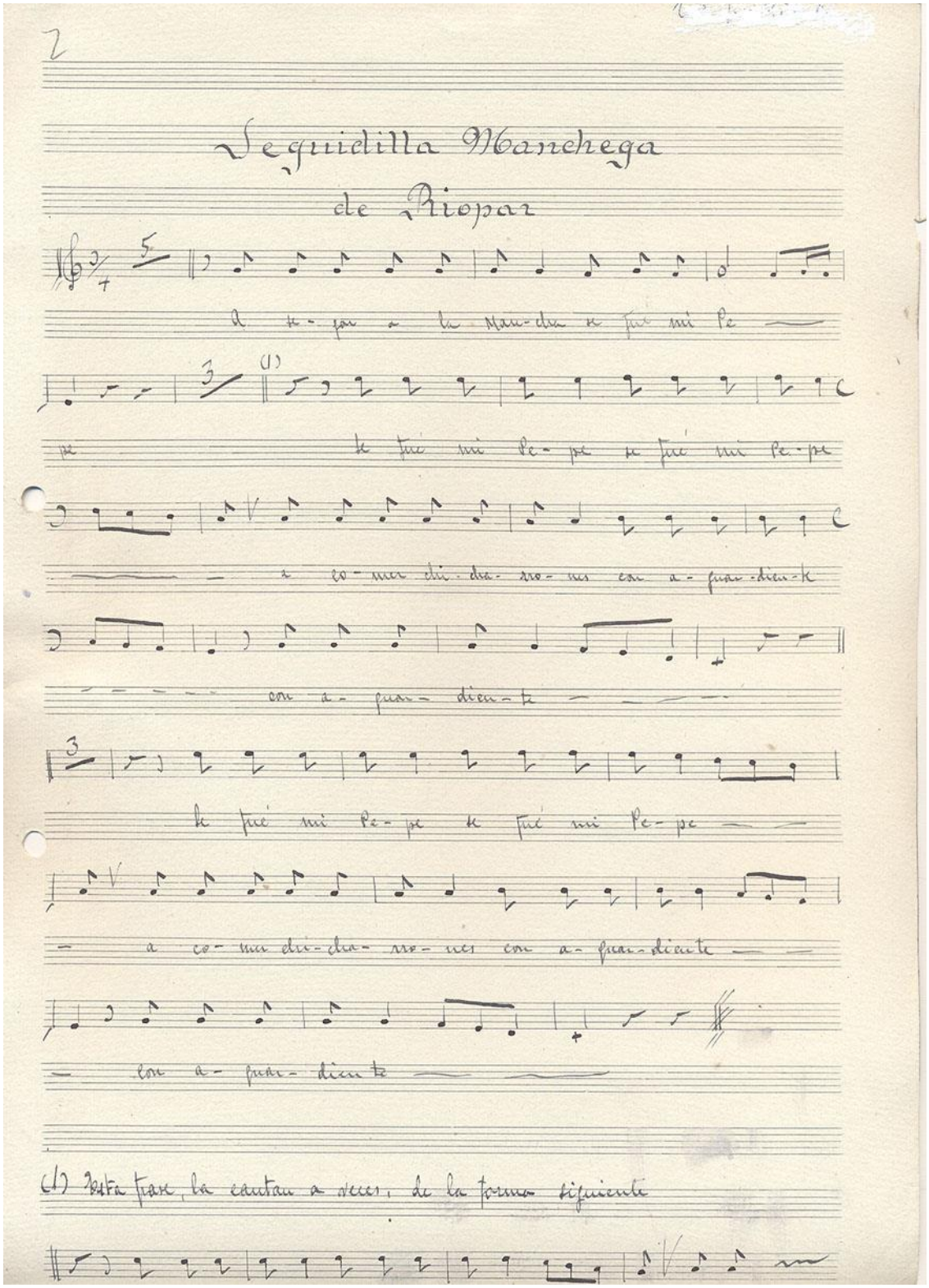
9.4.3. PARTITURAS MANUSCRITAS DEL SEGUNDO VOLUMEN DEL *CANCIONERO DE LA PROVINCIA DE ALBACETE*



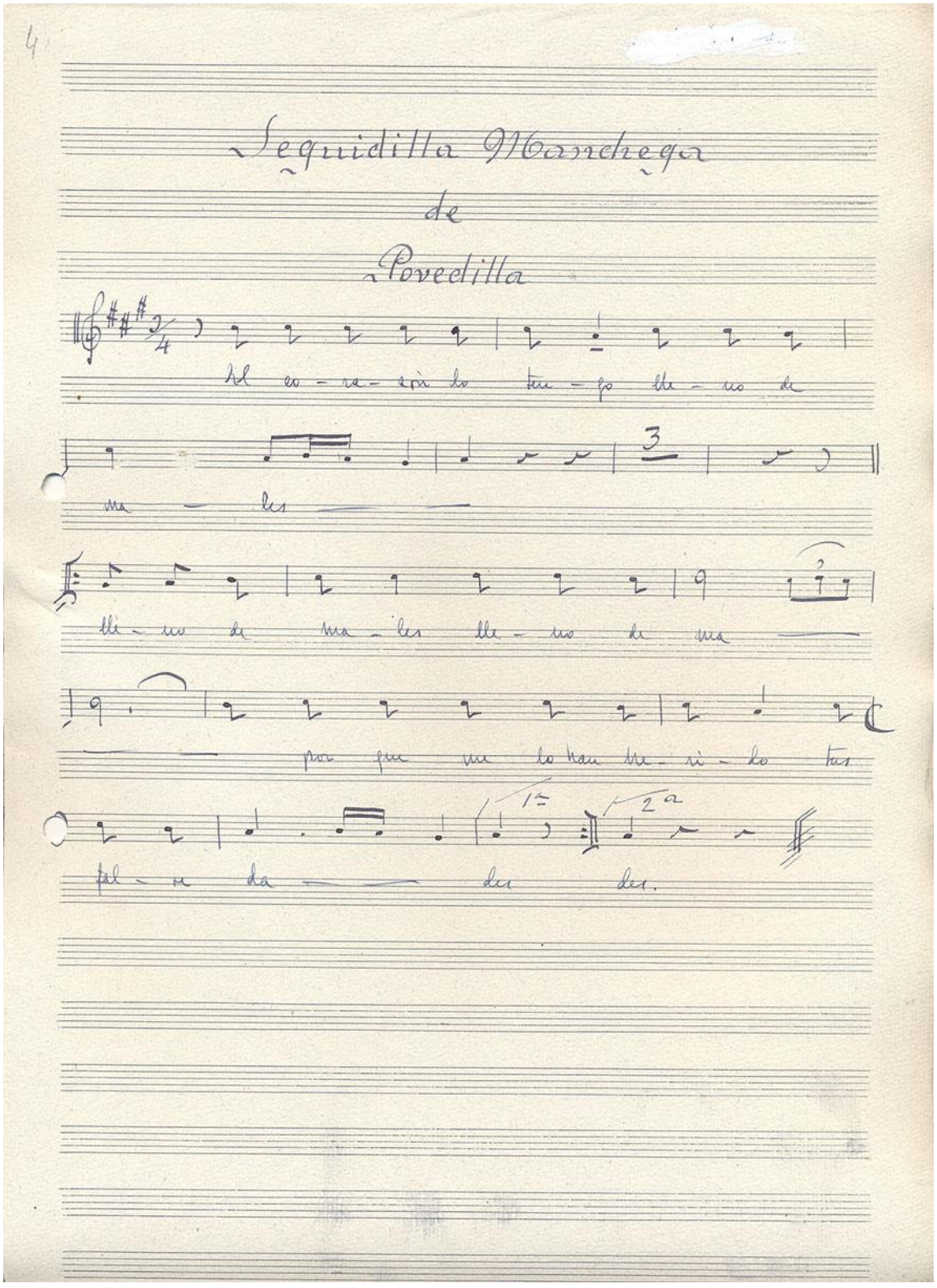

Sequidilla Manchega
de Bogarra

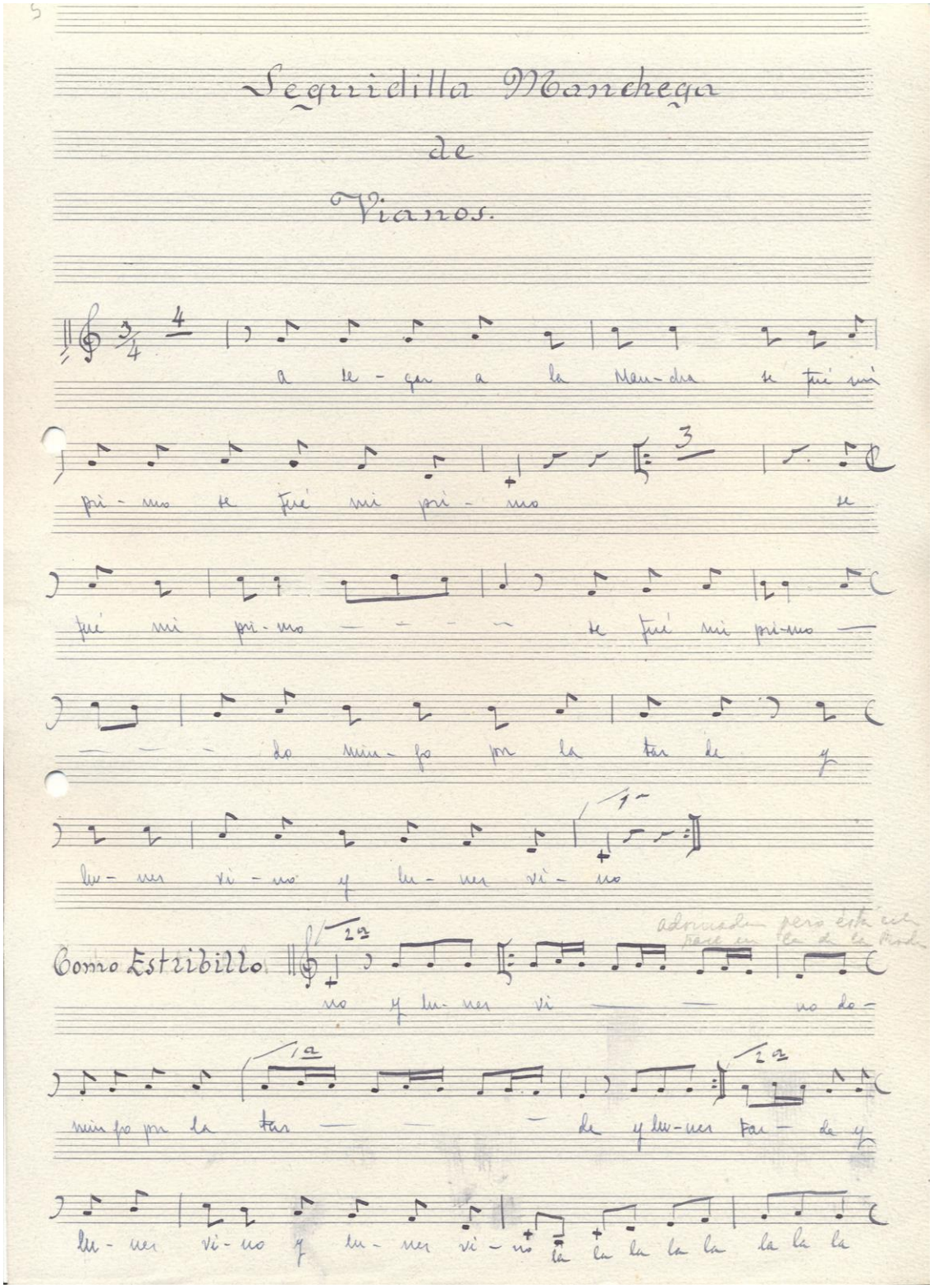
Seguidilla Manchega

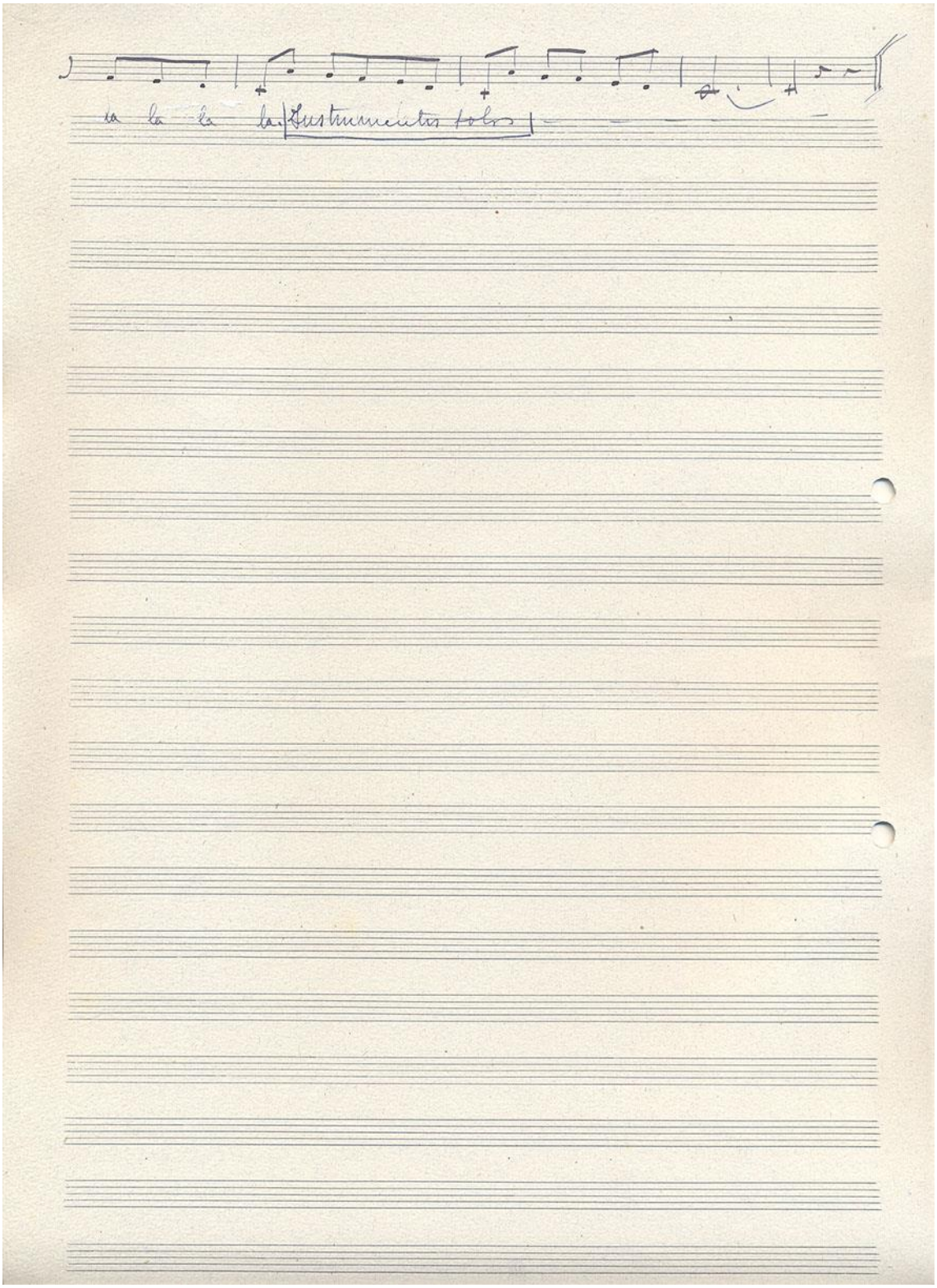
de Riopar

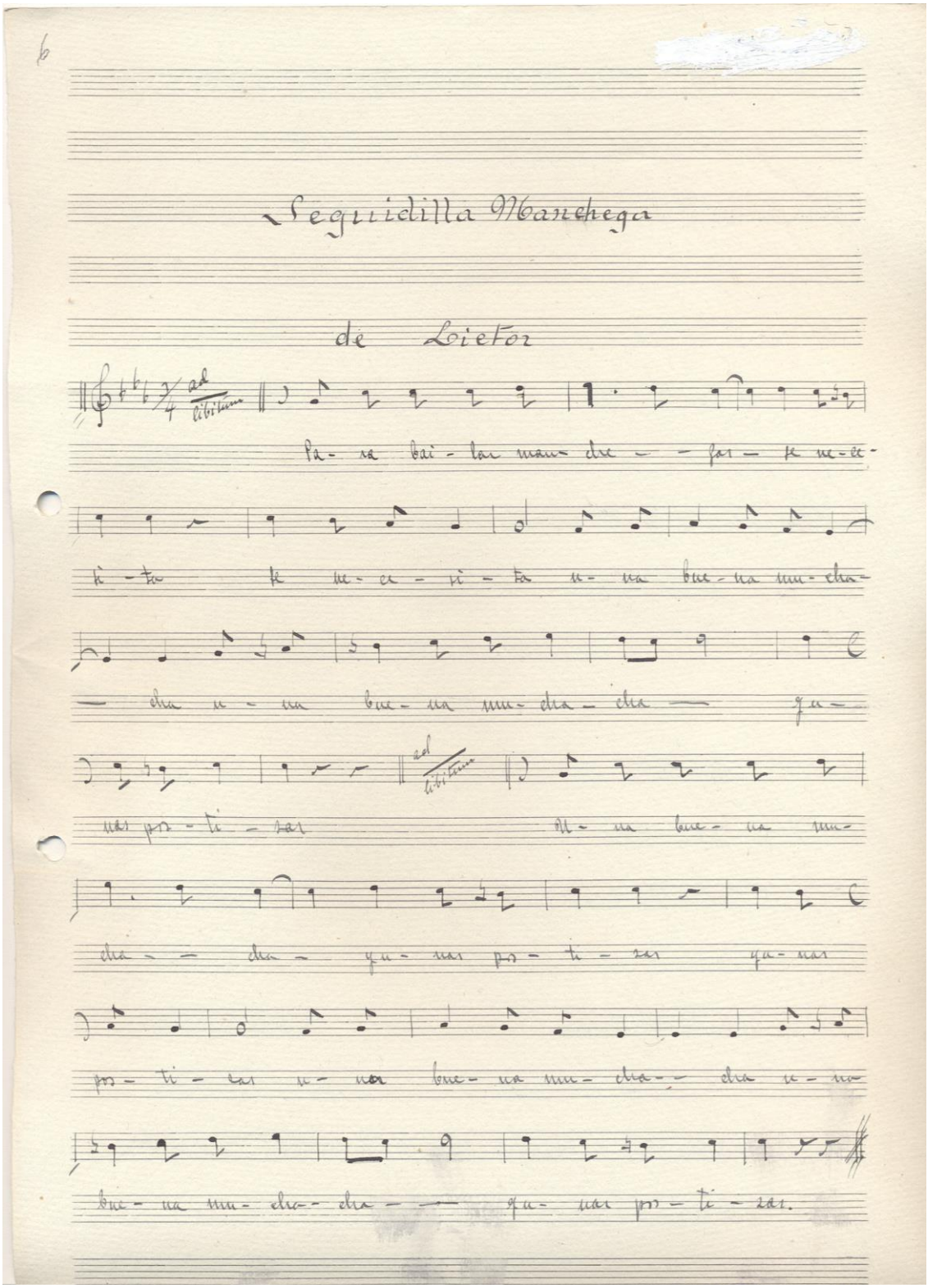


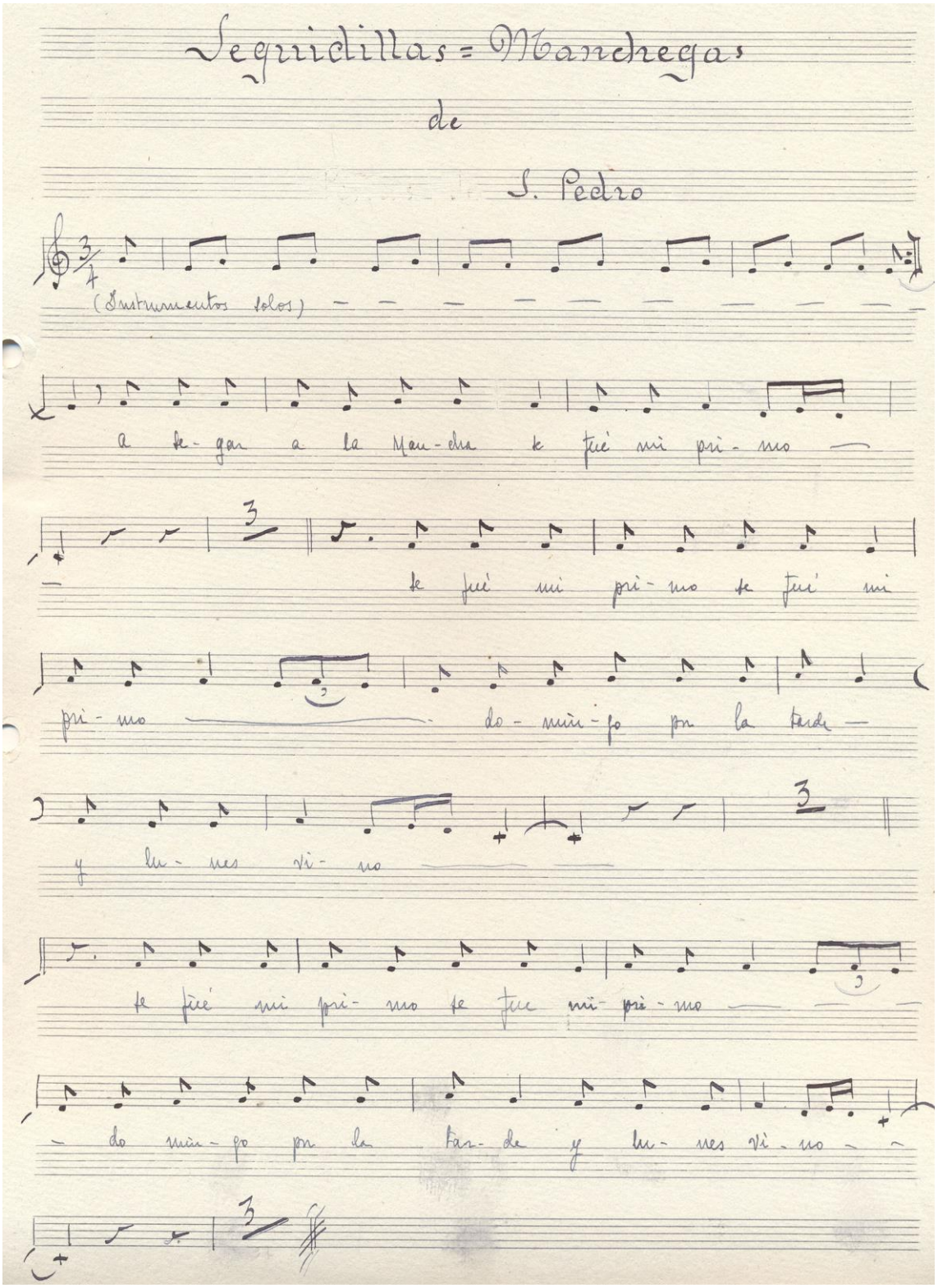
(1) Esta frase la cantan a veces, de la forma siguiente

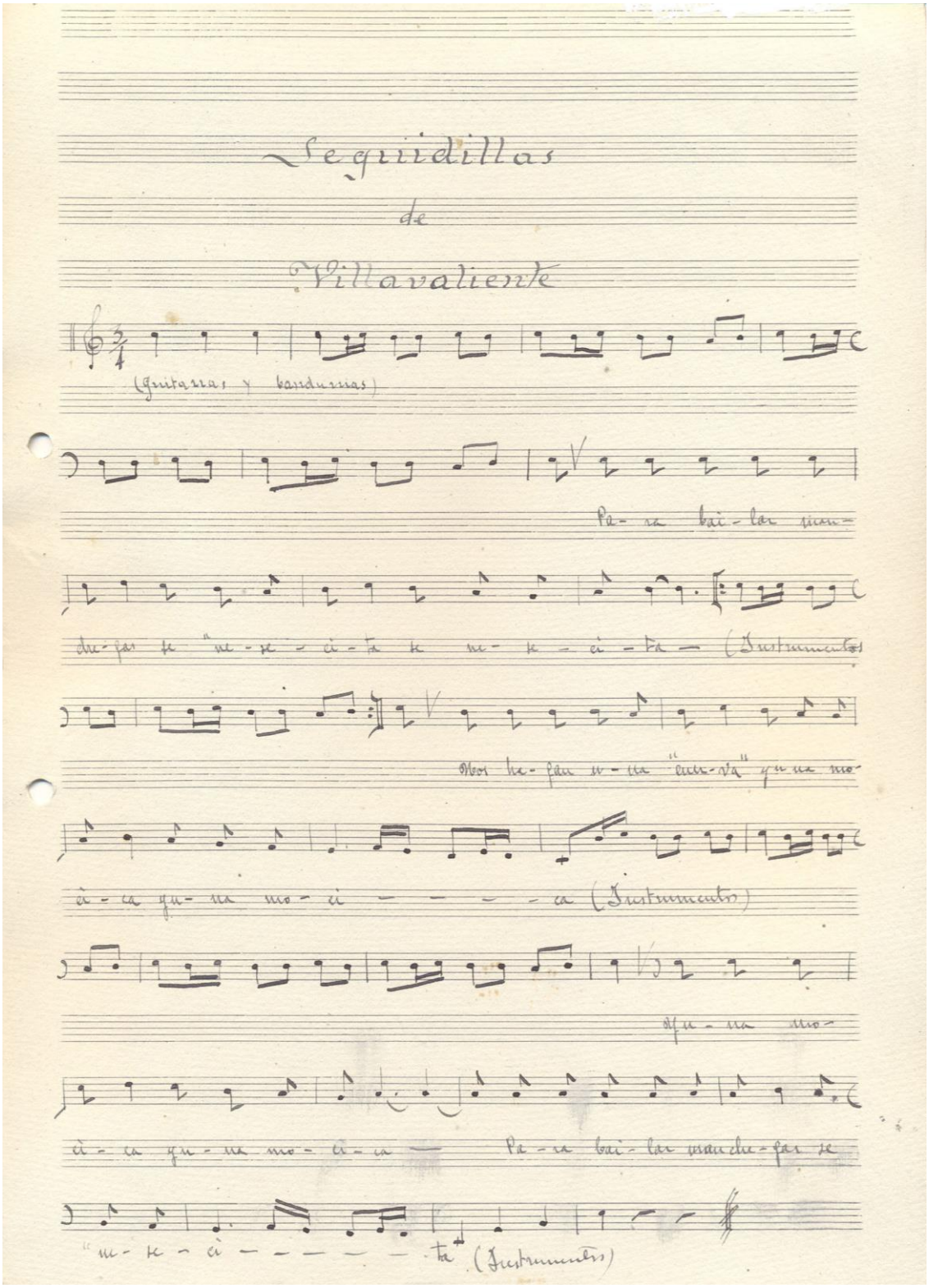

4
Segvidilla Manchega
de
Povedilla
Al en - ra - ión lo tem - po the - no de
ma - les
the - no de ma - les the - no de ma
pon pue me lo han the - ri - lo tan
tal - n da des des.

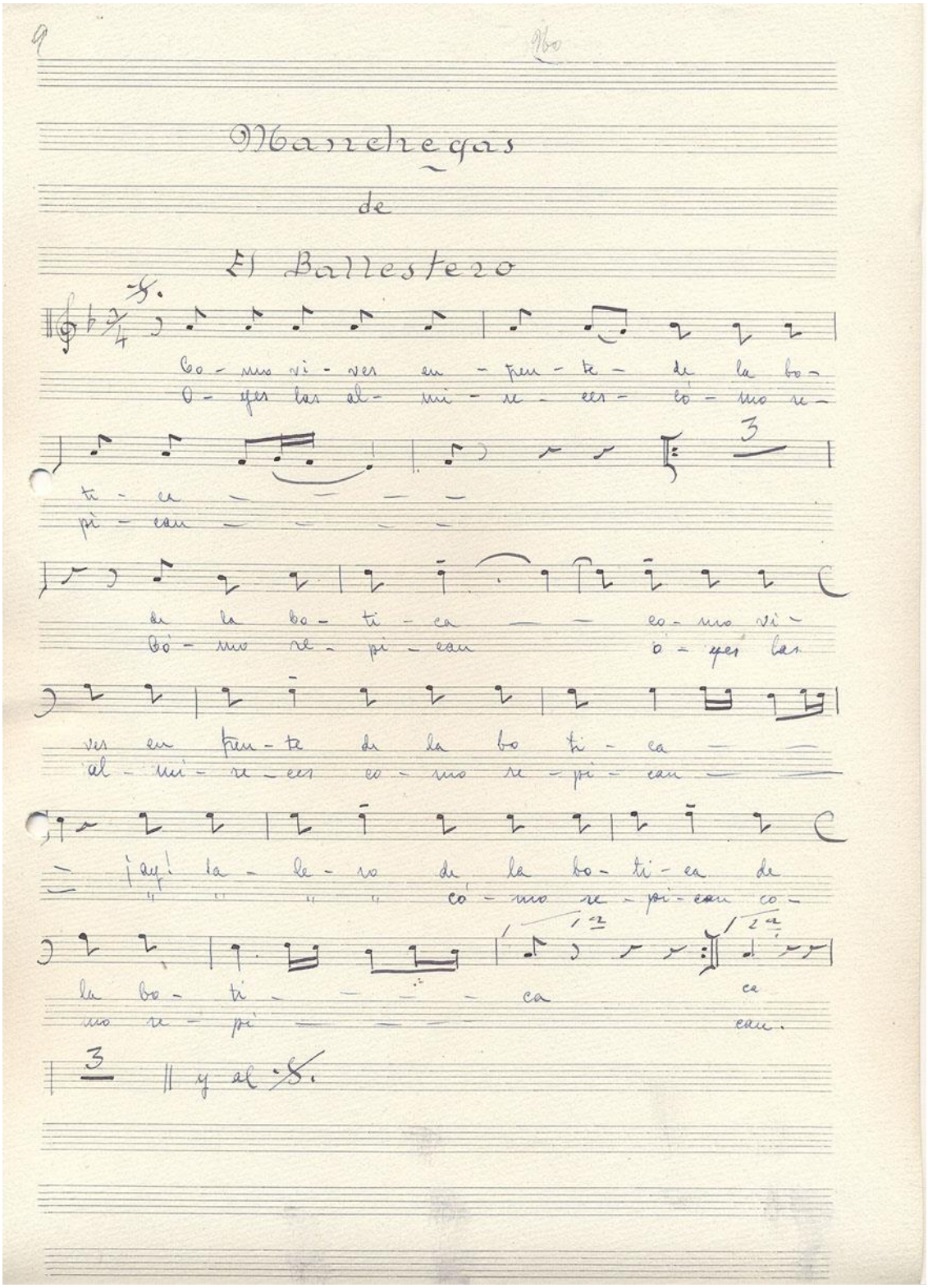

Seguidilla Manchega
de
Viardot.
a le - gre a la Man - dra le fui mi
pri - mo le fui mi pri - mo le
fui mi pri - mo le fui mi pri - mo
— — — do mi - fa por la tar de y
lu - ner vi - no y lu - ner vi - no
Como Estribillo
no y lu - ner vi — — no do -
mi fa por la tar — — — de y lu - ner tar - de y
lu - ner vi - no y lu - ner vi - no la la la la la la la

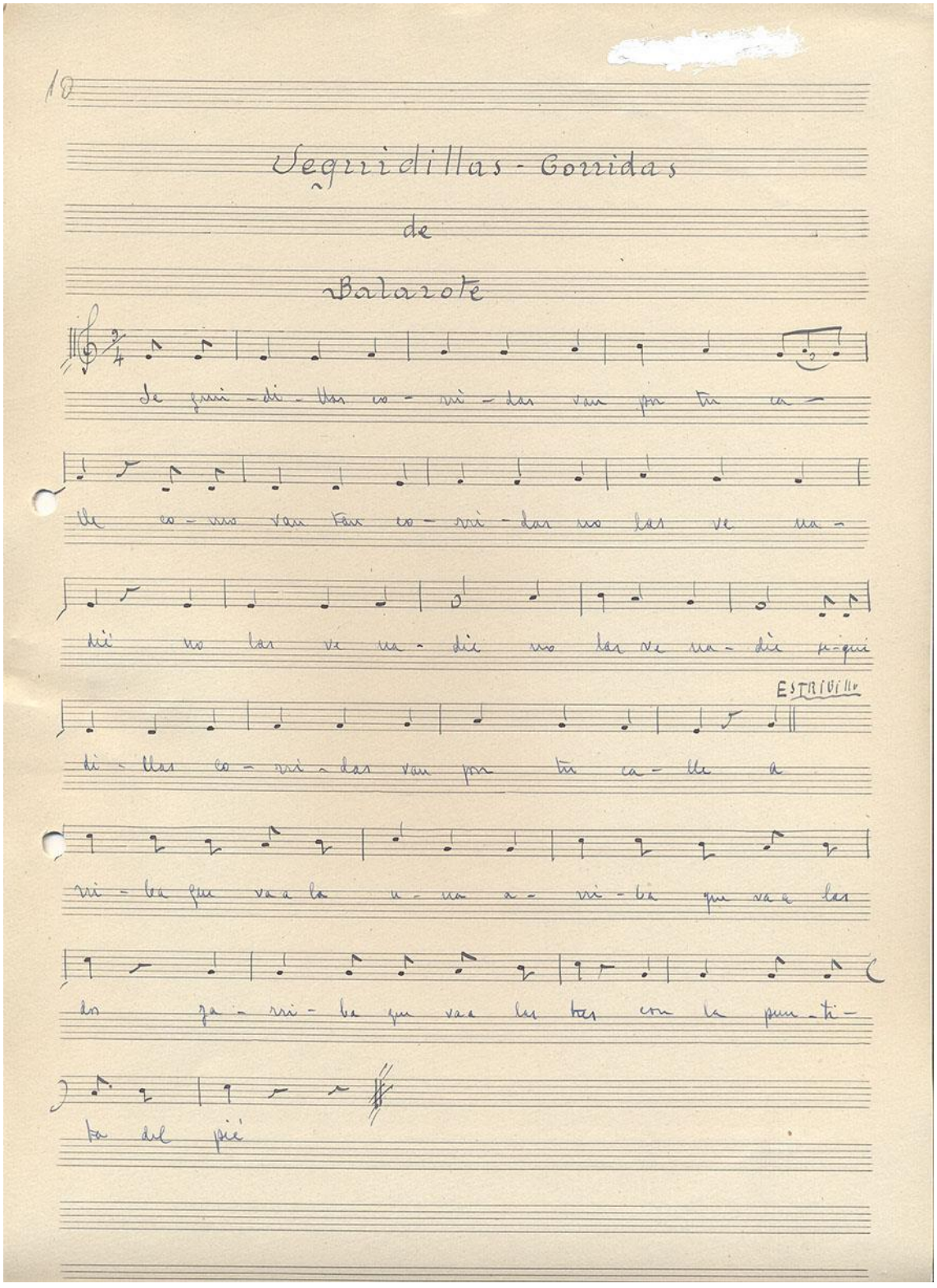

la la la la Instrumentos solos

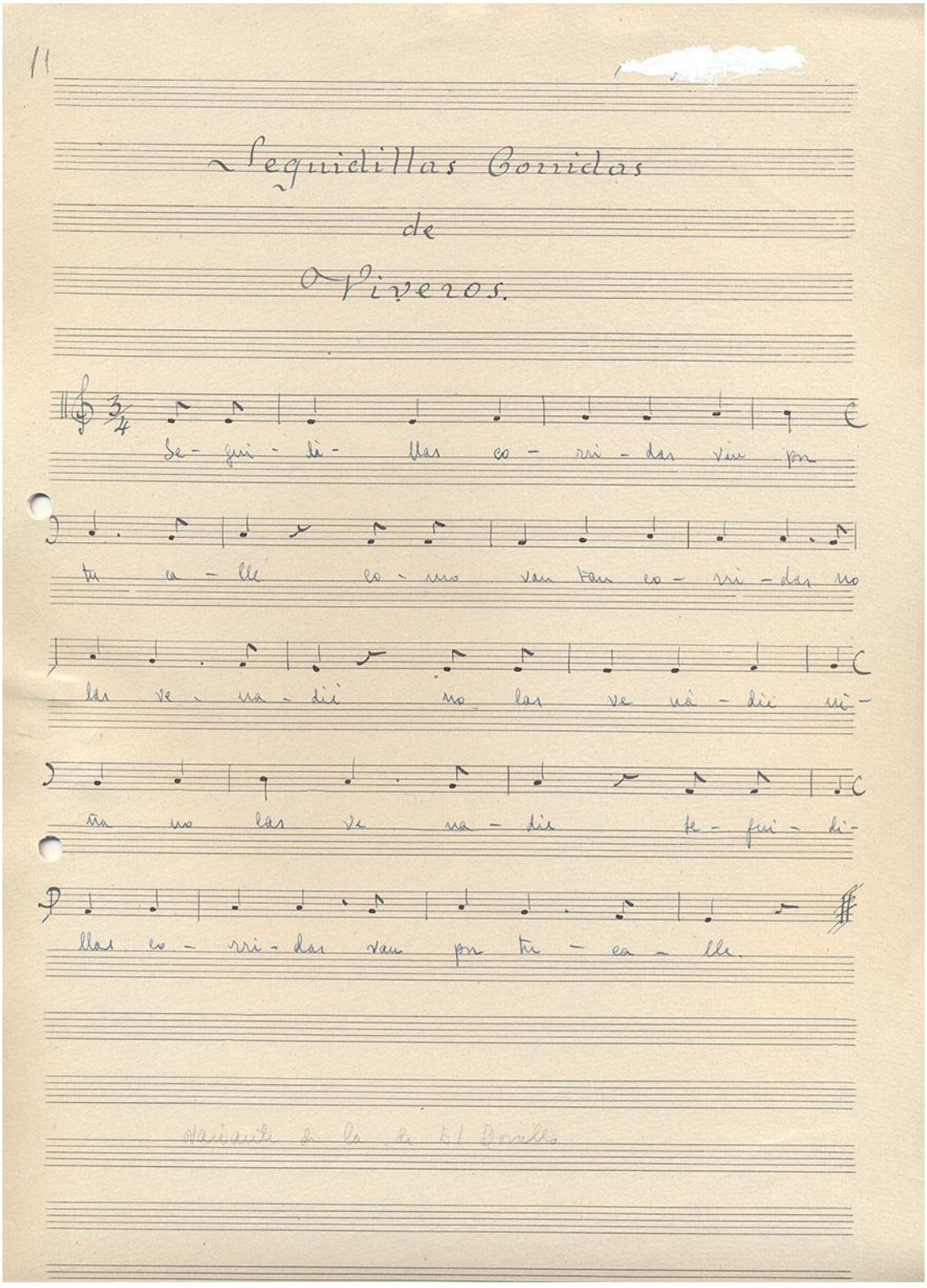

Seguidilla Manchega
de Lietor
ad libitum
ad libitum

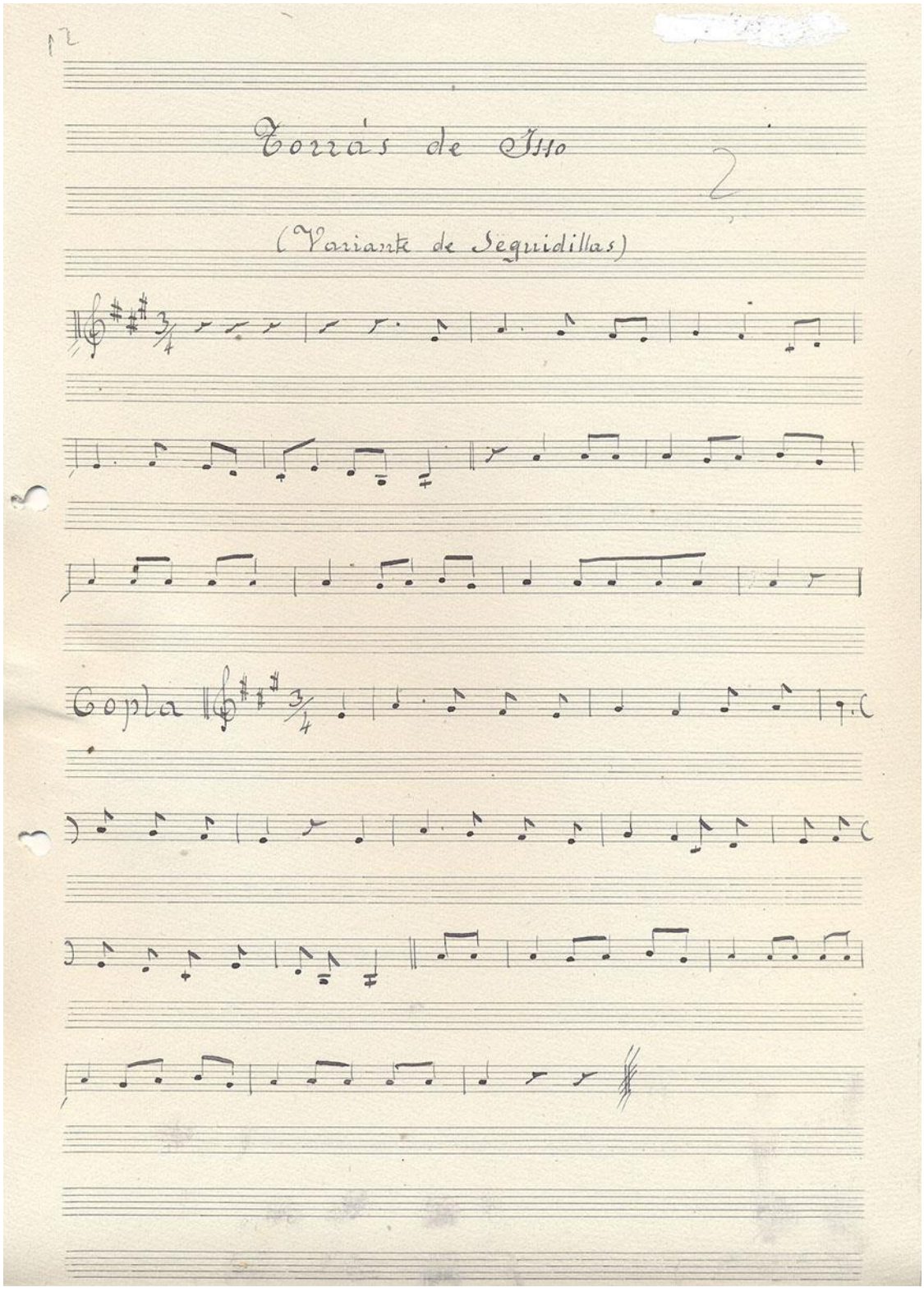

Segriellas = Manchegas
de
S. Pedro
(Instrumentos solos)
a le-gar a la Man-cha te fuí mi pri-mo
te fuí mi pri-mo te fuí mi
pri-mo do-min-go por la tarde
y lu-nes vi-no
te fuí mi pri-mo te fuí mi pri-mo
do min-go por la tar-de y lu-nes vi-no

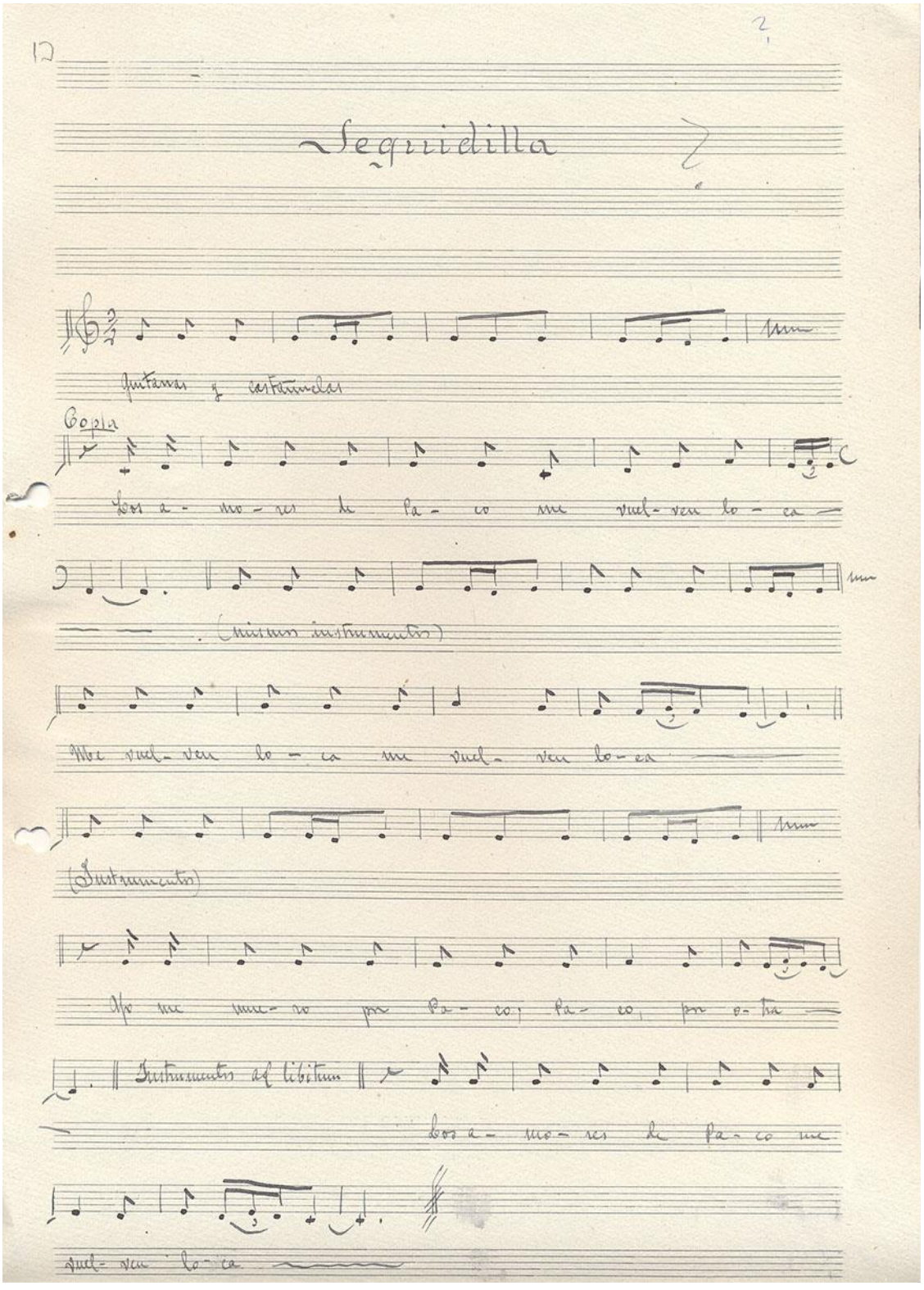

Seguidillas
de
Villavaliente
(guitarras y bandurrias)
Pa - ra bai - lar mun -
dar - par te "me - se - ri - ta te me - se - ri - ta" (Instrumentos)
Mos he - ñan u - na "cuer - da" y un ma -
ri - ca yu - na mo - ri - ca (Instrumentos)
y yu - na mo -
ri - ca yu - na mo - ri - ca Pa - ra bai - lar mun dar - par se
"me - se - ri - ta" (Instrumentos)

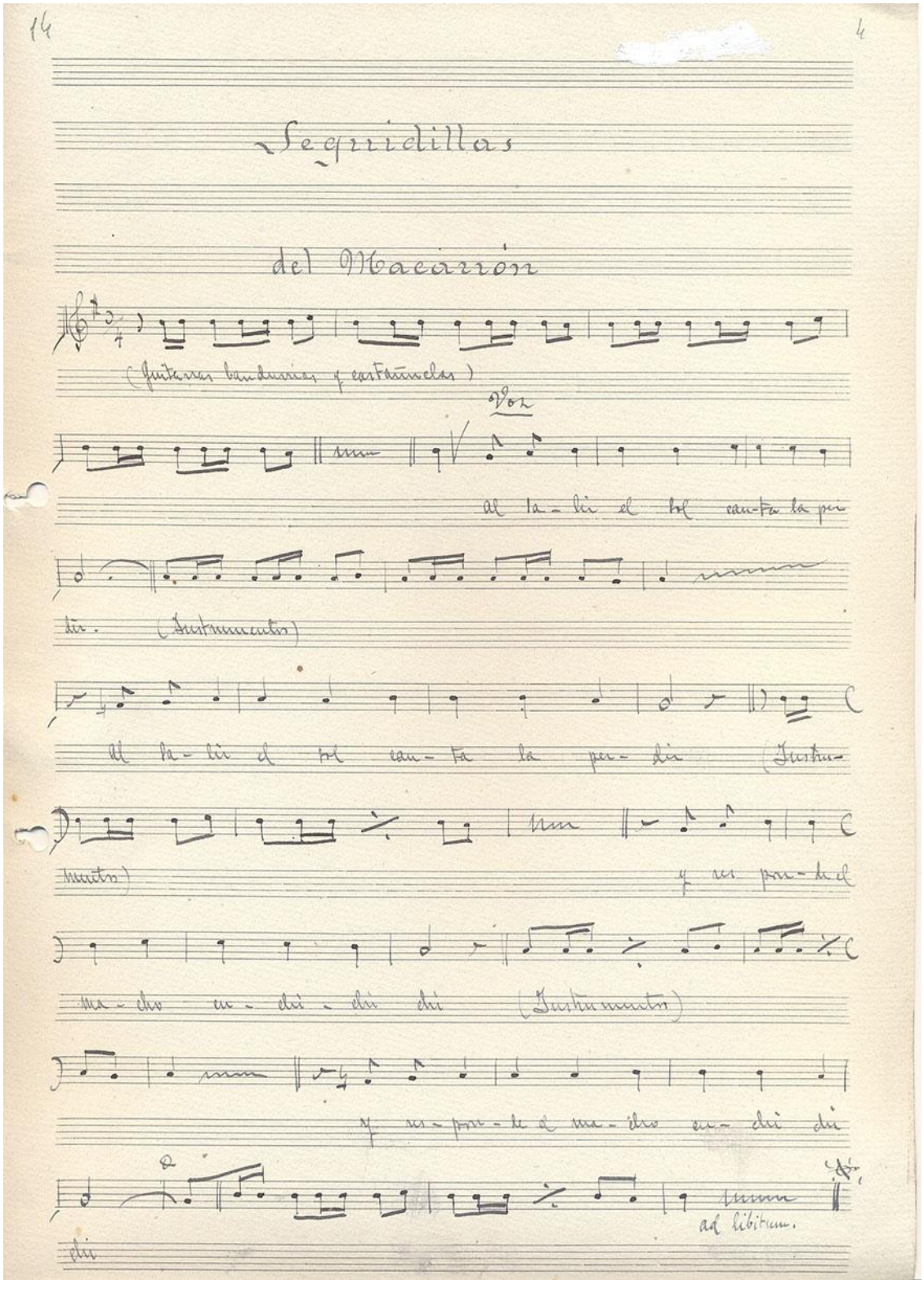

Marchegas
de
El Ballestero
Co - mo vi - ver en - fren - te - de la bo -
O - yes las al - mi - re - ces - co - mo re -
ti - ca
pi - can
de la bo - ti - ca — — co - mo vi -
bo - mo re - pi - can o - yes las
ver en fren - te de la bo ti - ca — —
al - mi - re - ces co - mo re - pi - can — —
— ¡ay! ta - le - ro de la bo - ti - ca de
" " " " co - mo re - pi - can co -
la bo - ti — — — ca ca
mo re - pi — — — can.
y al S.

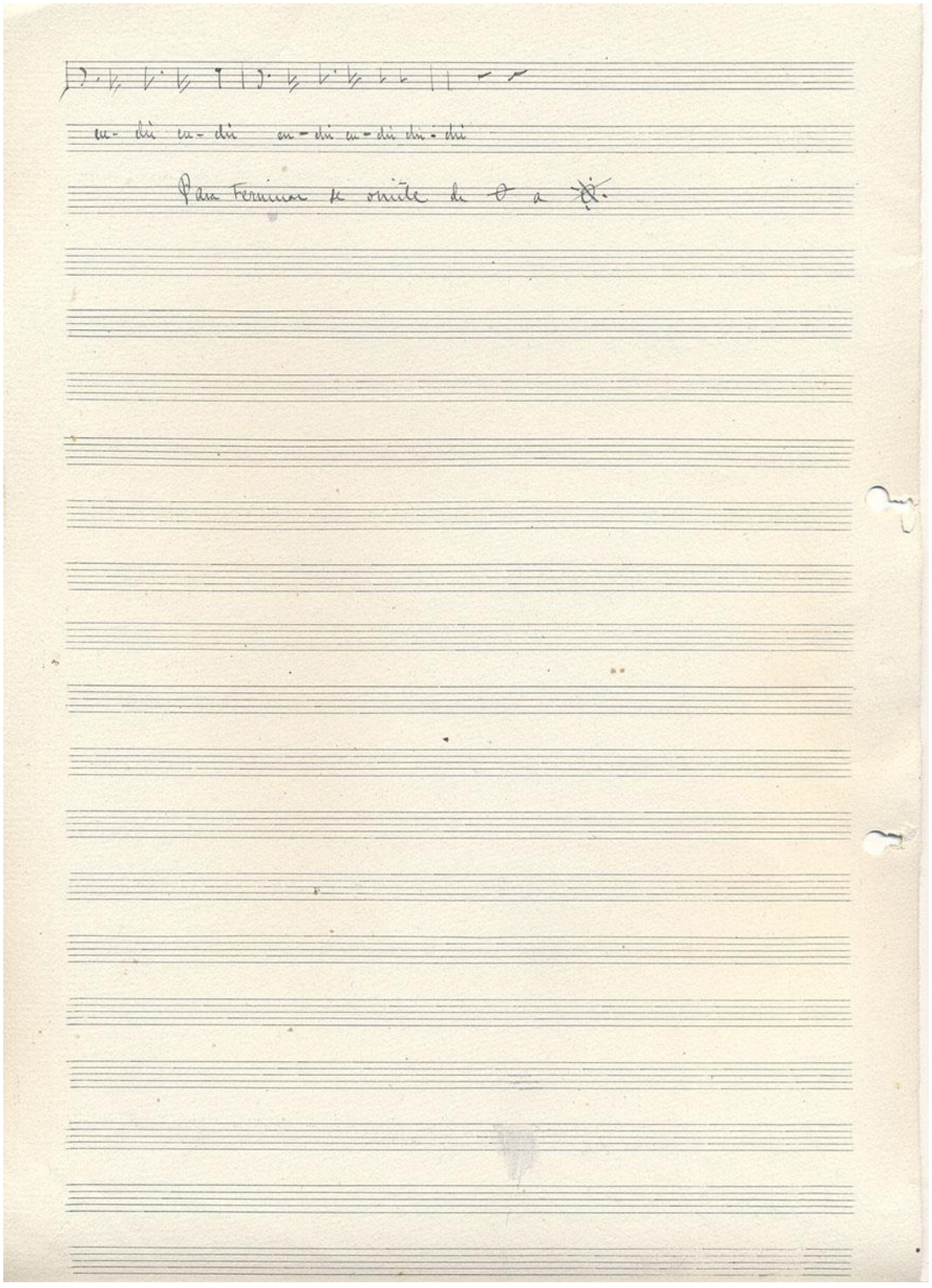

10
Vegrividillas - Corridas
de
Balarote
Se gui - di - llas co - rri - das van por tu ca -
lle co - mo van Las co - rri - das no las ve na -
die no las ve na - die no las ve na - die pa-qui
ESTRIBILLO
di - llas co - rri - das van por tu ca - lle a
rri - ba que va a la u - na a - rri - ba que va a las
do - ce a - rri - ba que van las tres con la pun - ti -
ta del pie

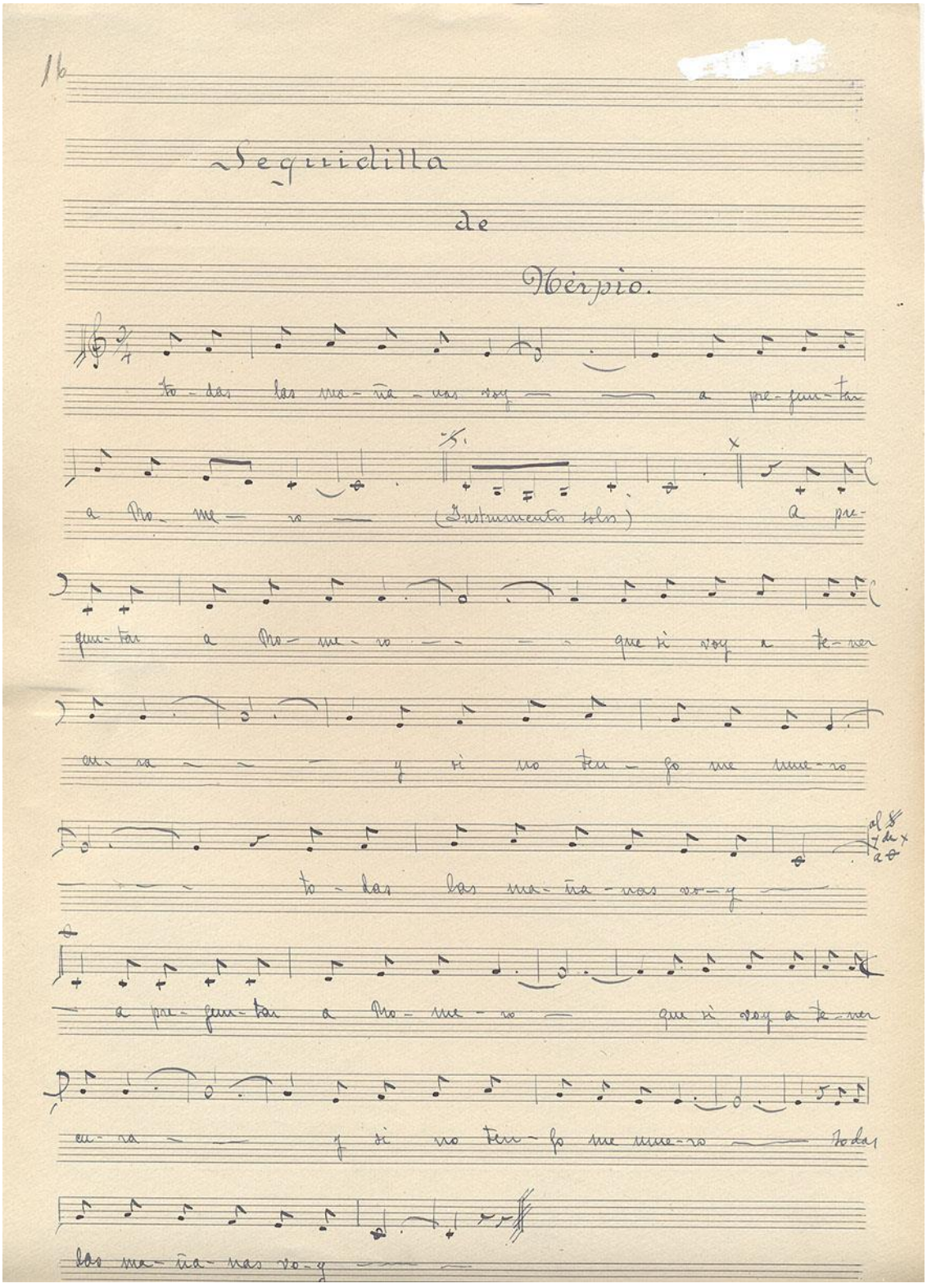

11
Sequidillas Corridas
de
Riveros.
Se - gui - di - llas co - rri - das van pr
ta ca - lle co - mo van las co - rri - das no
las ve - ra - dii no las ve ra - dii ri -
ña no las ve ra - dii se - gui - di -
llas co - rri - das van pr ta - ca - lle.
Variante de la de El Portillo

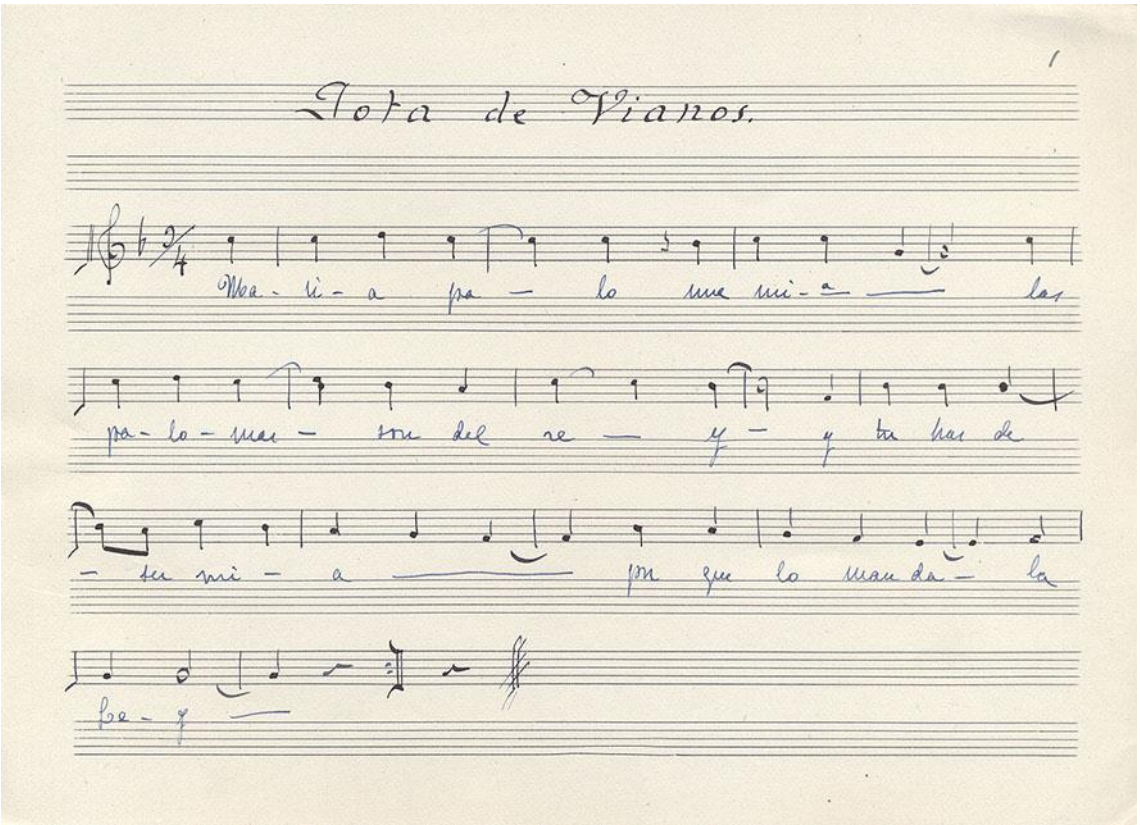

Torrás de Issio
(Variante de Seguidillas)
Copla


Seguidilla
Guitarras y castañuelas
Copla
Los a - mo - res de Pa - co me vuel- ven lo - ca
(mismos instrumentos)
Me vuel- ven lo - ca me vuel- ven lo - ca
(Instrumentos)
Yo no amo - ro por Pa - co; Pa - co, por o - tra
Instrumentos ad libitum
Los a - mo - res de Pa - co me
vuel- ven lo - ca


14
4
Seguidillas
del Macarrón
(Guitarras bandurrias y castañuelas)
Voz
Al la-lí el bel can-ta la pre-
(Instrumentos)
Al la-lí el bel can-ta la pre-dis
(Instrumentos)
y re pre-te el
ma-dre re-di-di-di
(Instrumentos)
y re-pre-te el ma-dre re-di-di
ad libitum.
di

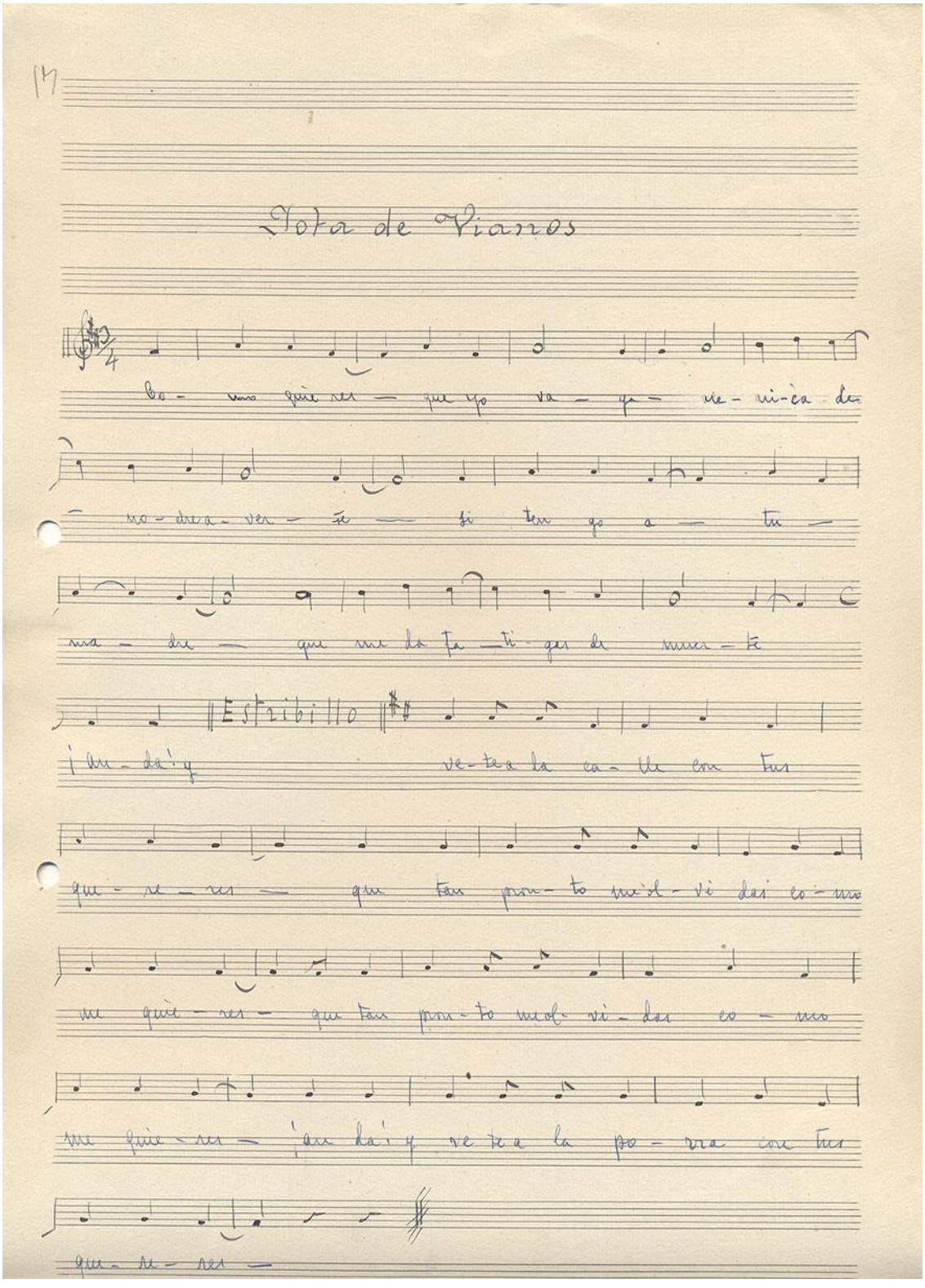

tu- dù tu- dù tu- dù tu- dù du- dù
Par Fermina se suite de 0 a

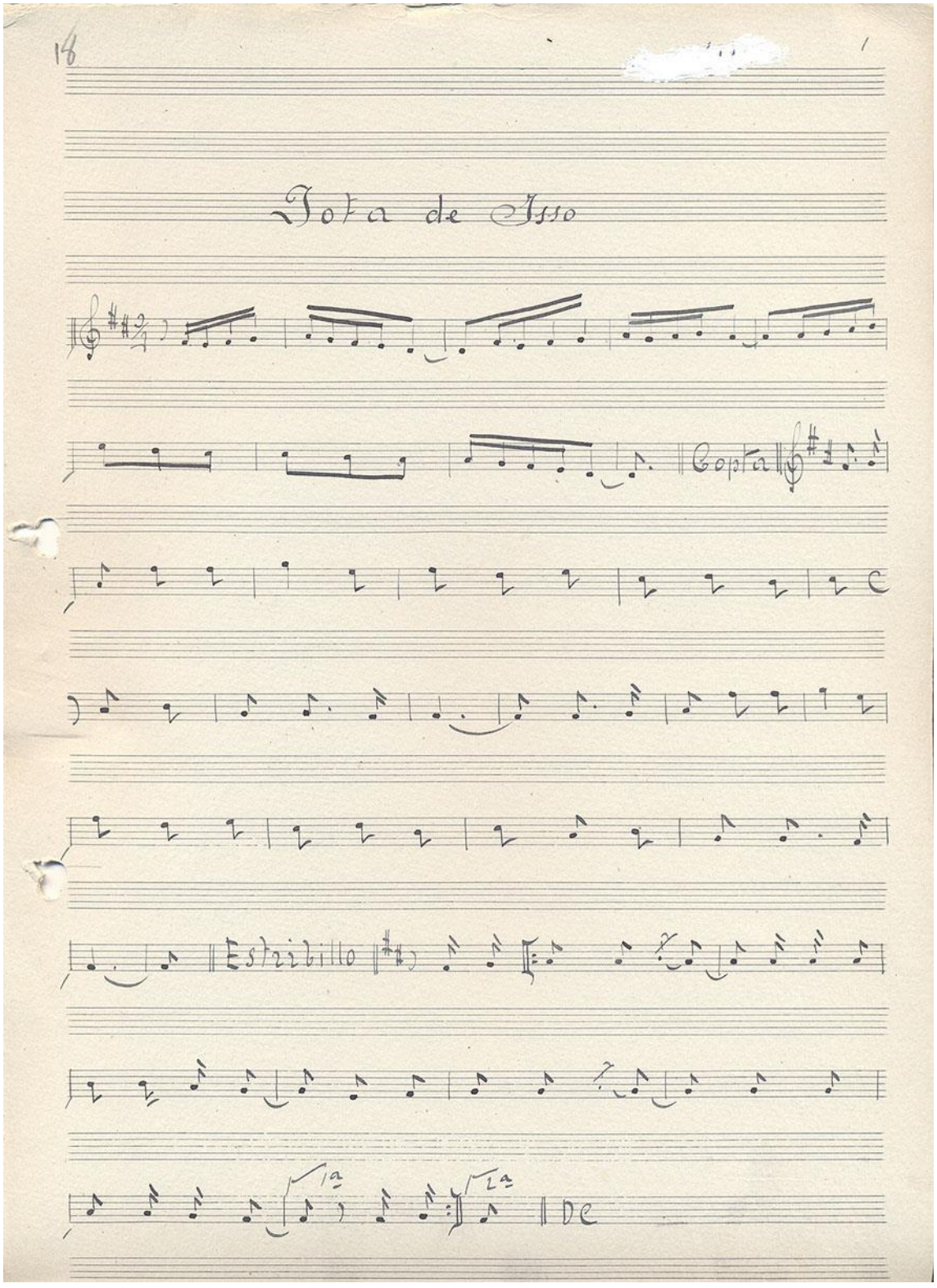

16
Seguidilla
de
Nérpio.
todas las mañanas voy — a preguntar
a Romero — (Instrumentos solos) A pre-
guntar a Romero — que si voy a tener
cena — y si no tengo me muero
al 8 y da x a 8
todas las mañanas voy — y
a preguntar a Romero — que si voy a tener
cena — y si no tengo me muero — todas
las mañanas voy —


1
Jota de Viaros.
Ma - ri - a pa - lo ma mi - a las
pa - lo - mas - tru del re — y — y tu has de
— tu mi - a — por que lo manda — la
fae - y —

17

Jota de Viarros



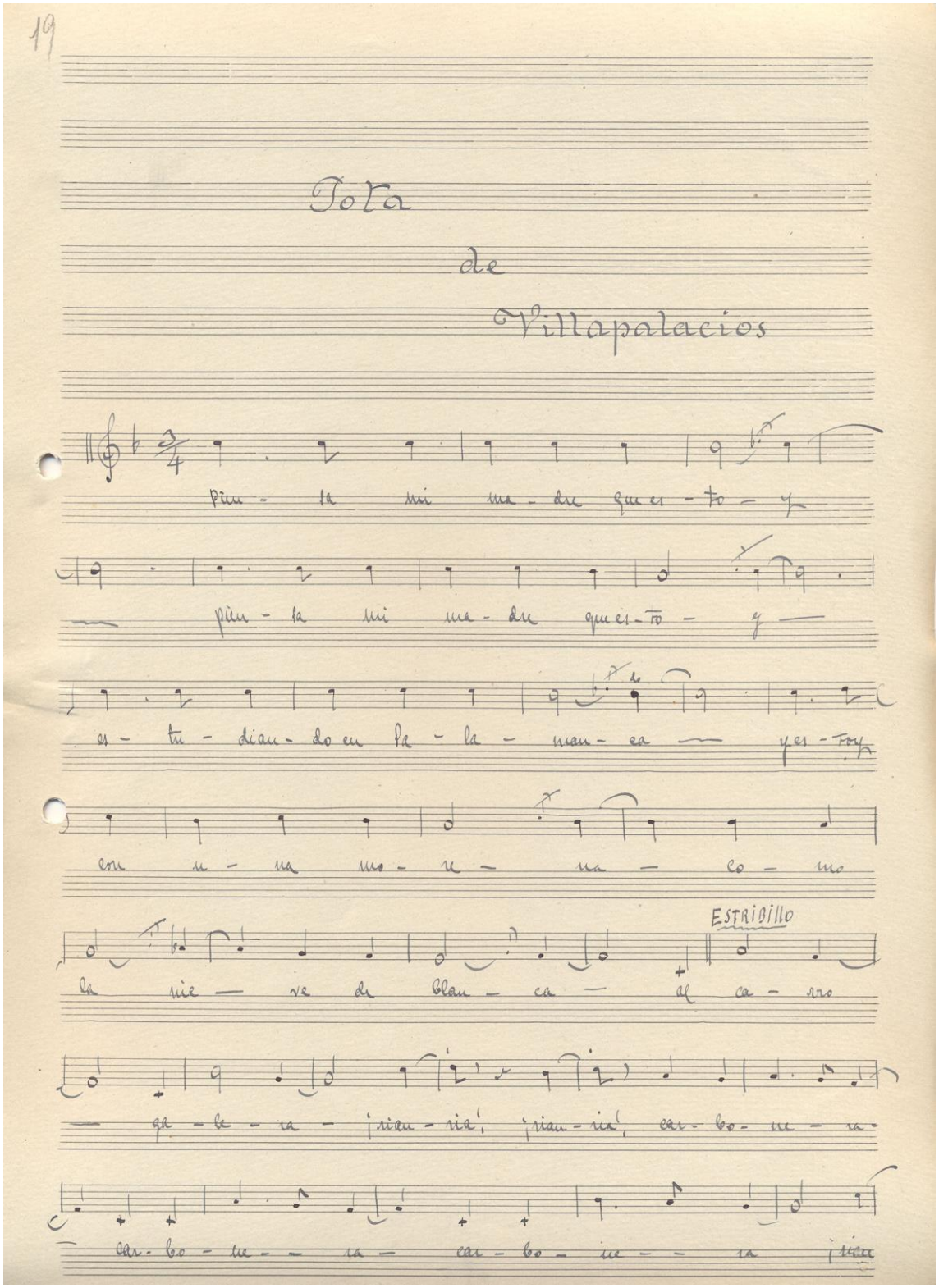

18
Jota de Isso
Copla
Estribillo
1a
1a
D.C.

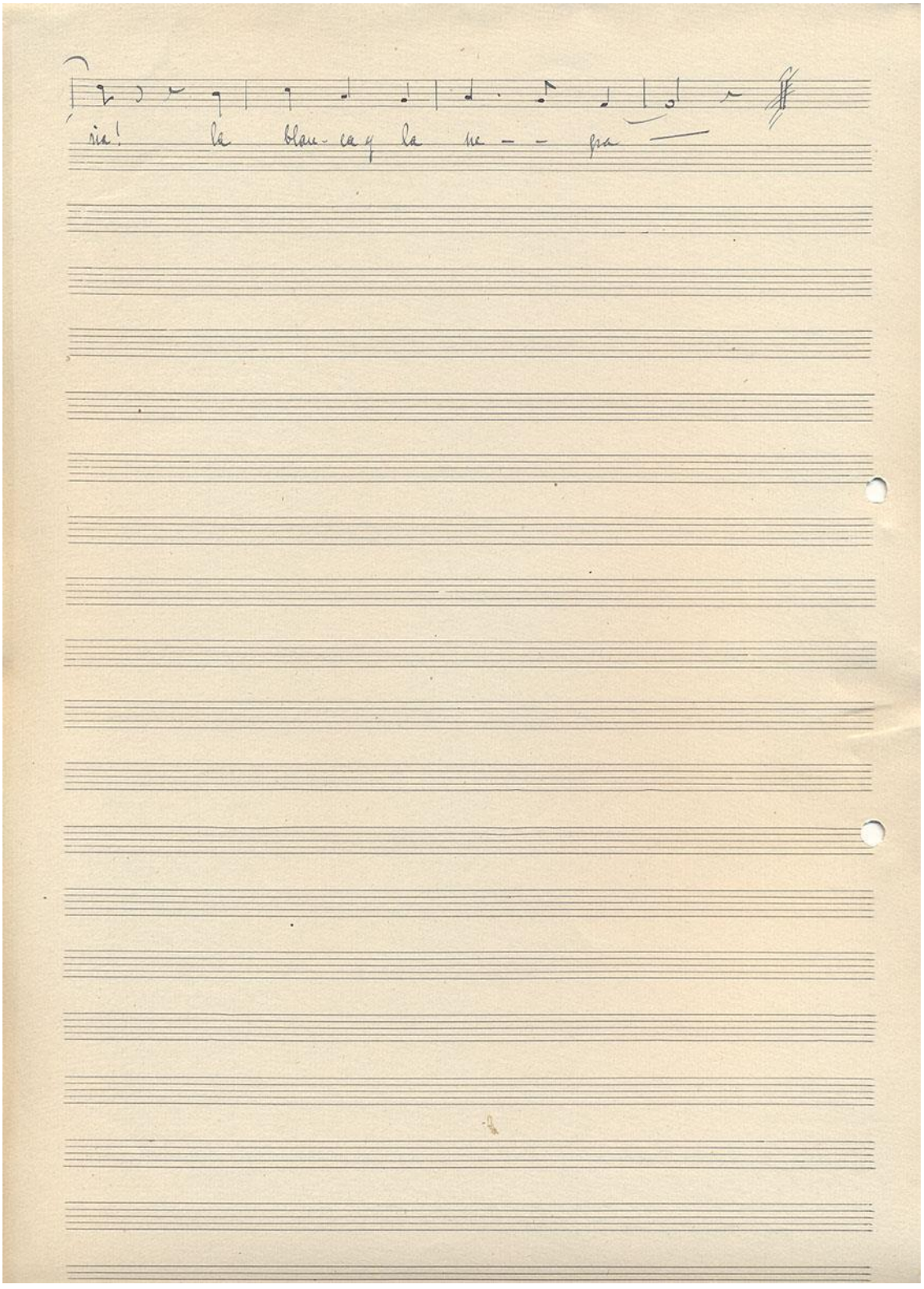
19

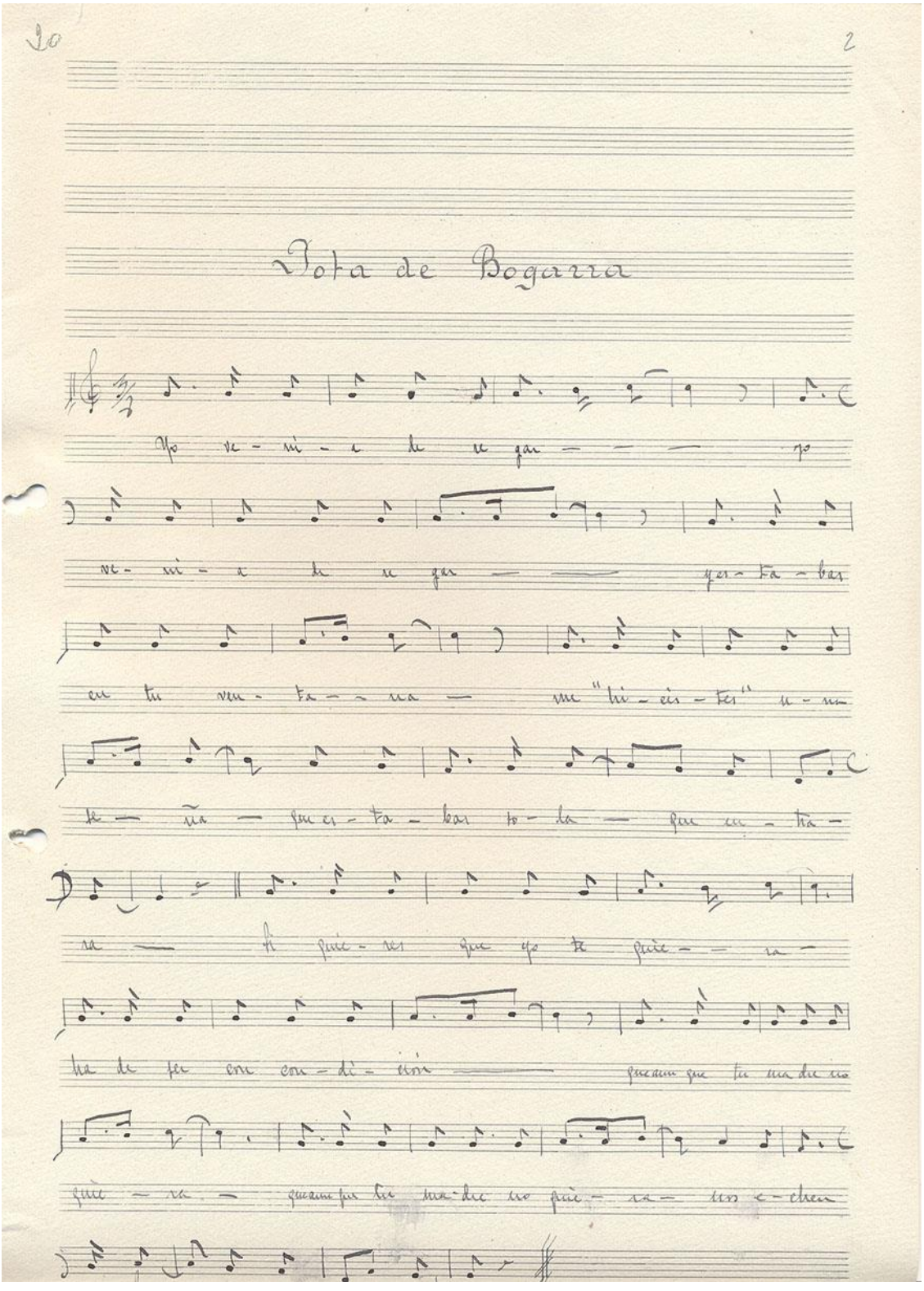
Jota

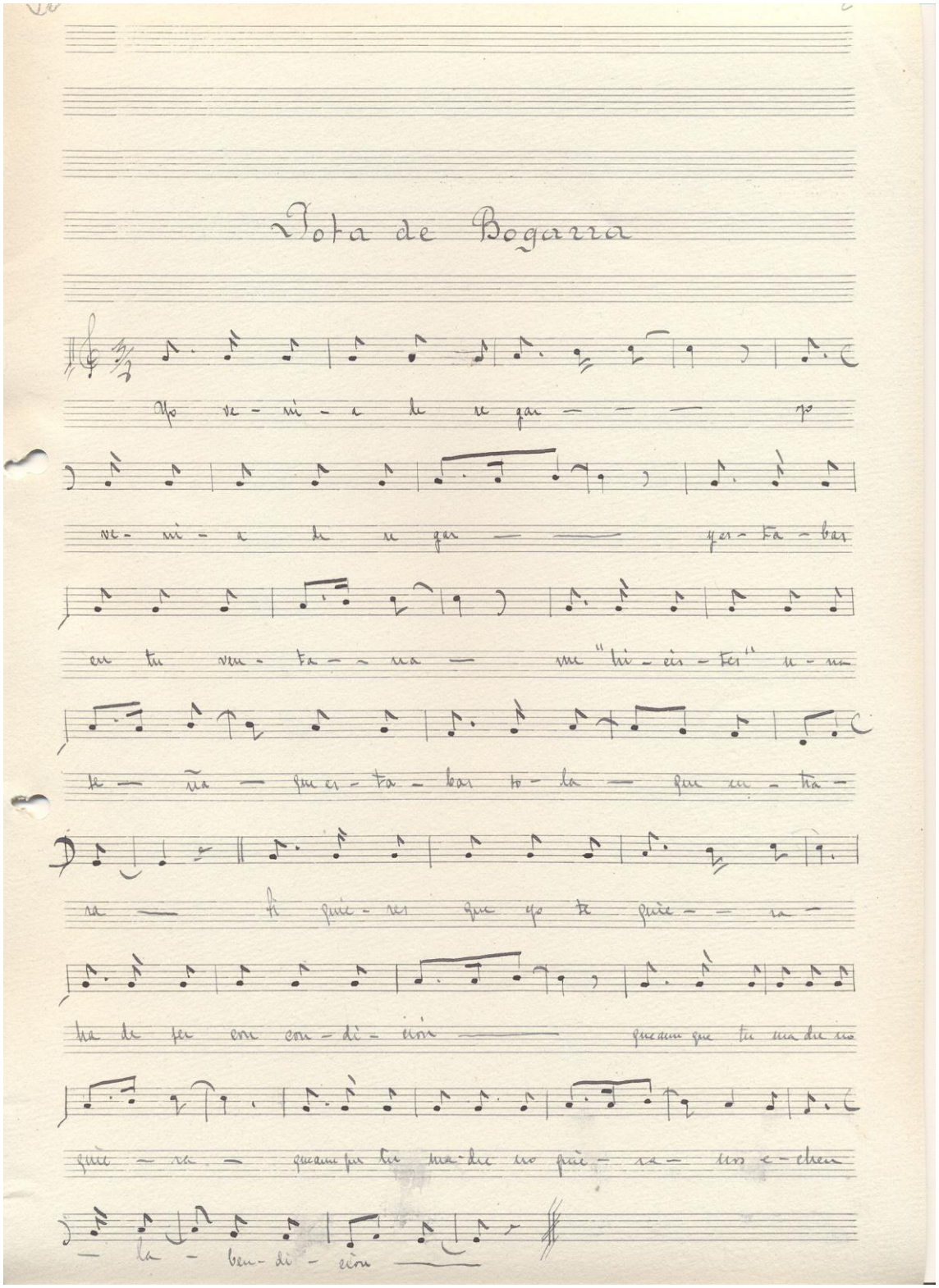
de

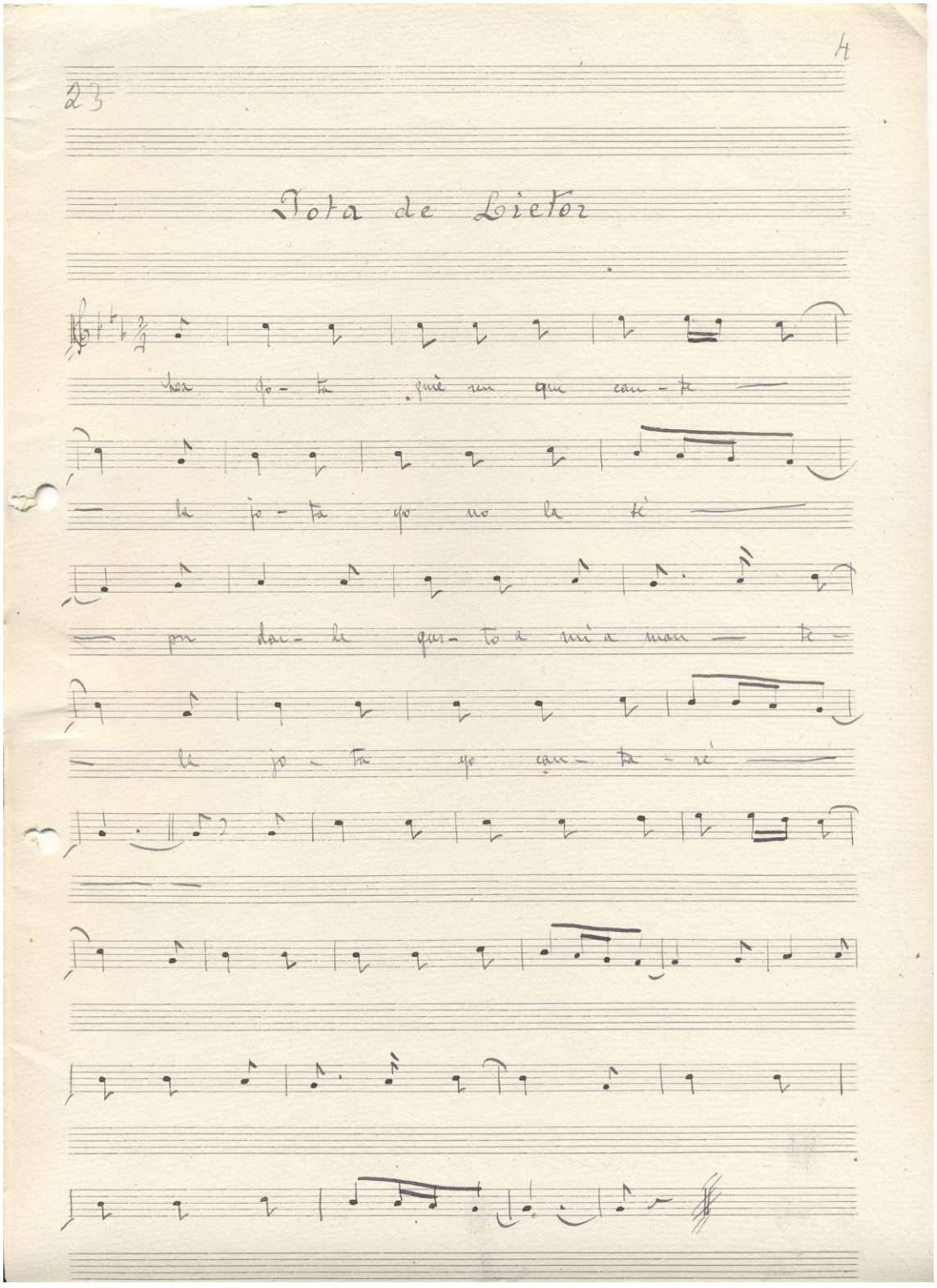
Villapalacios

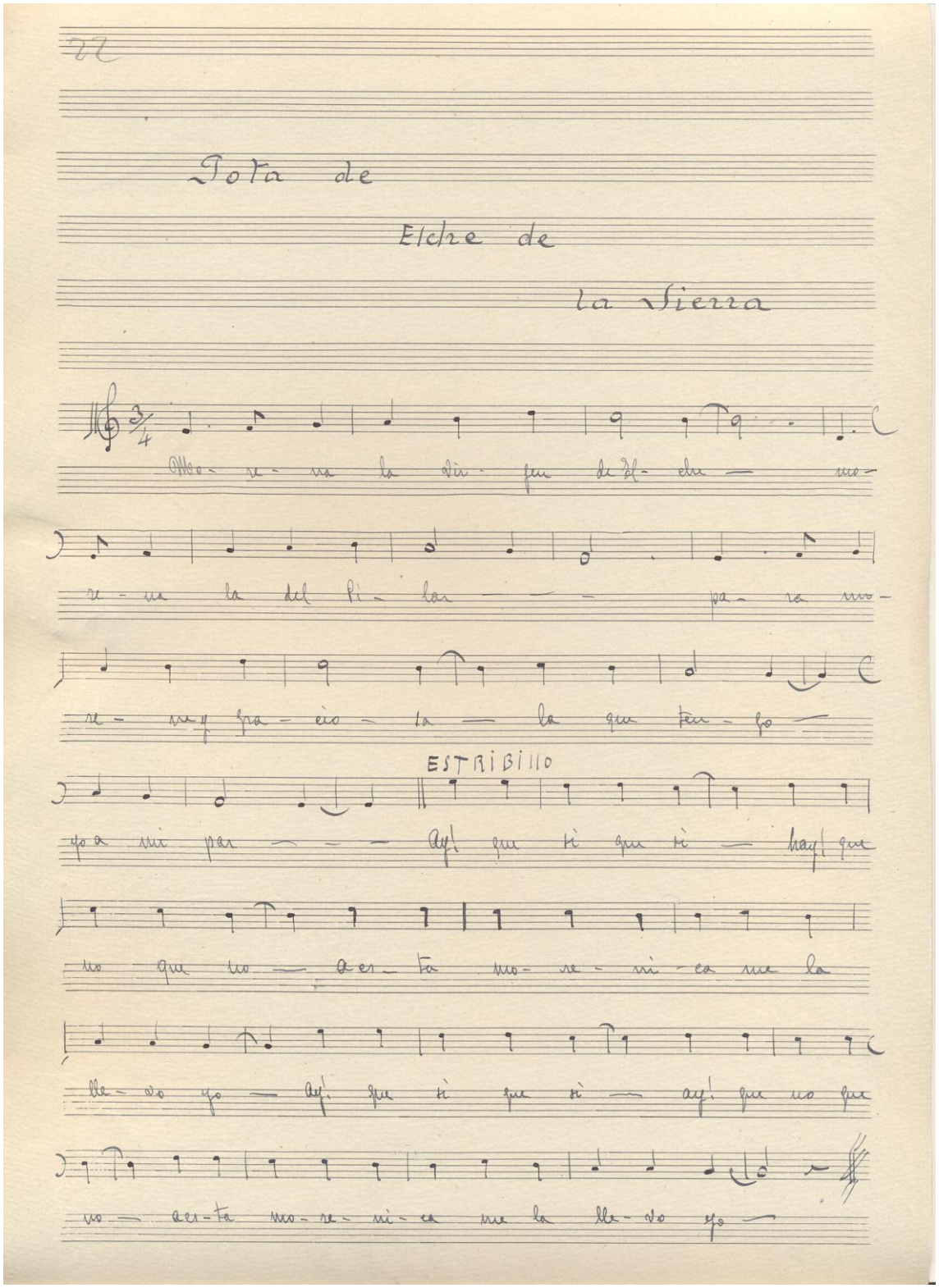


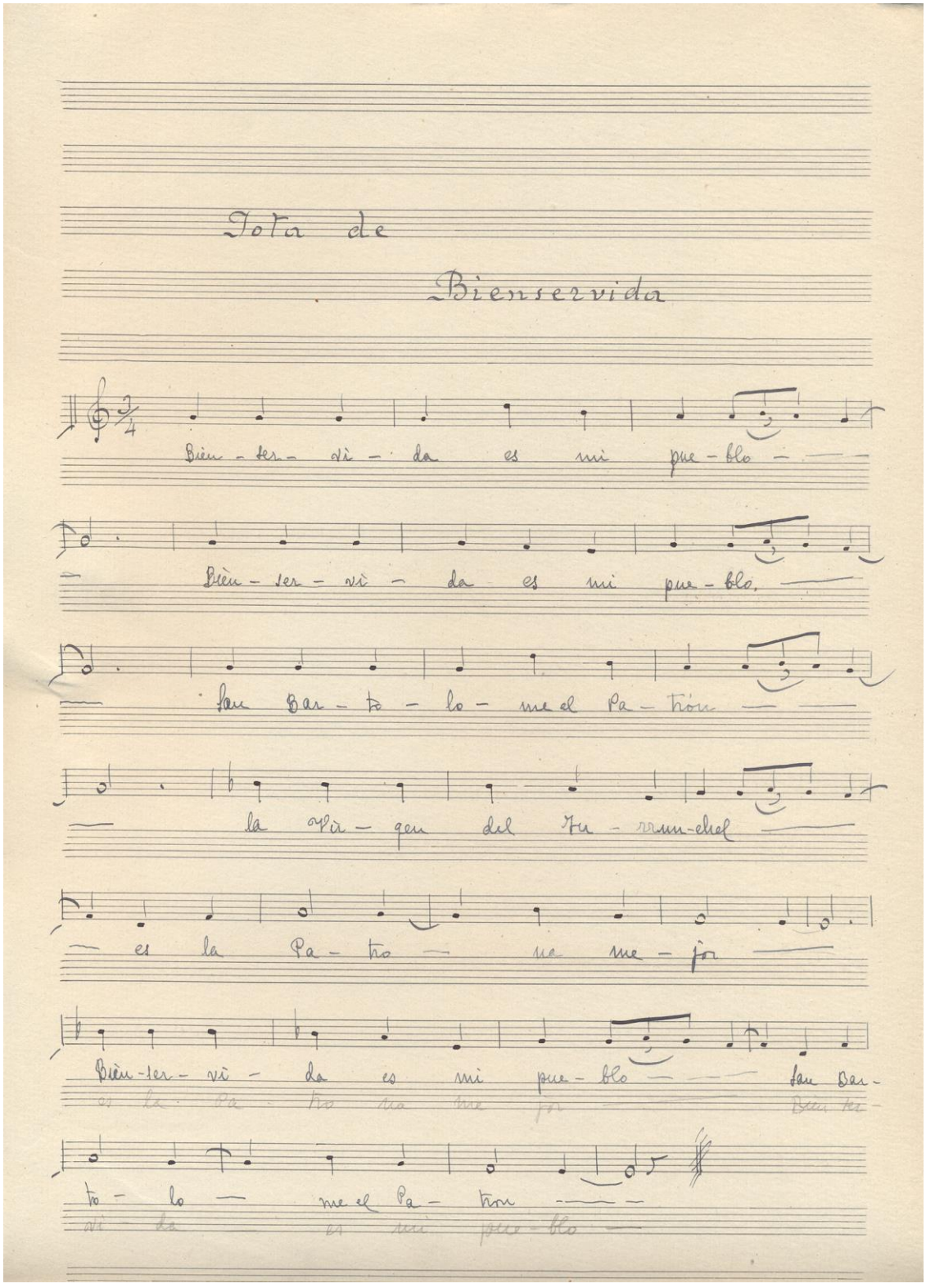

ria! la blan- ca y la ne - - gra

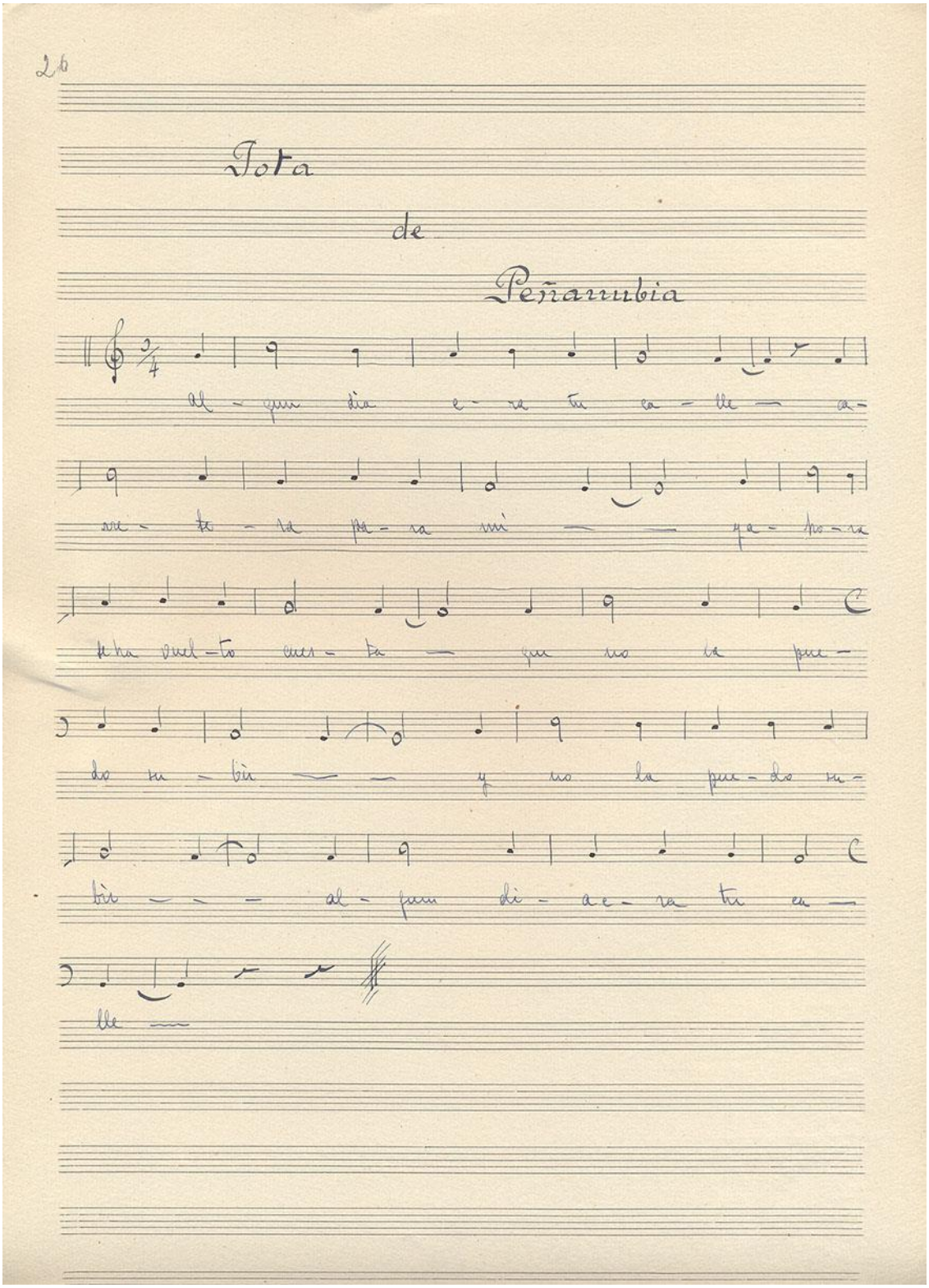

Jo
2
Jota de Bogarra

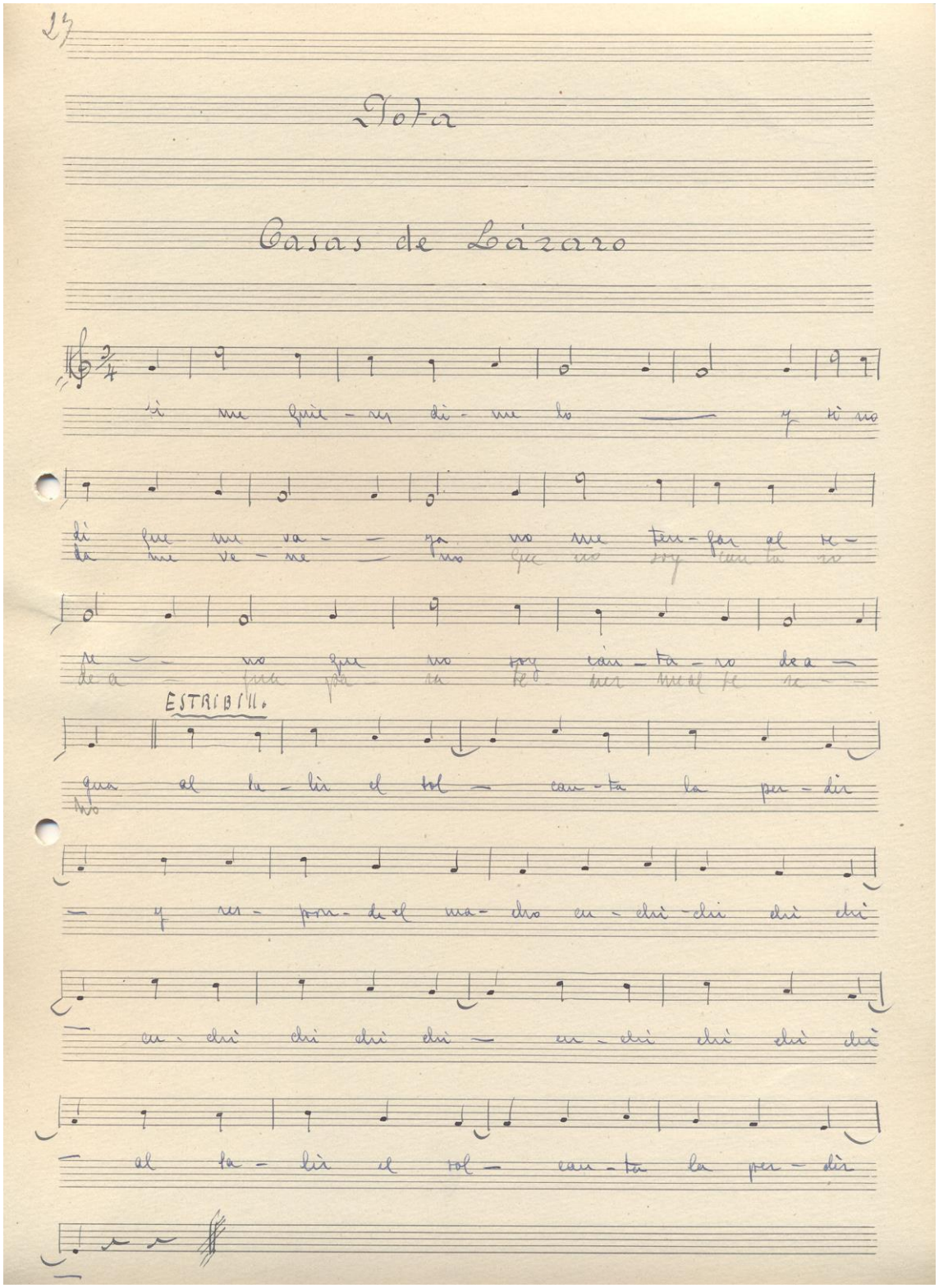

Vota de Bogarra

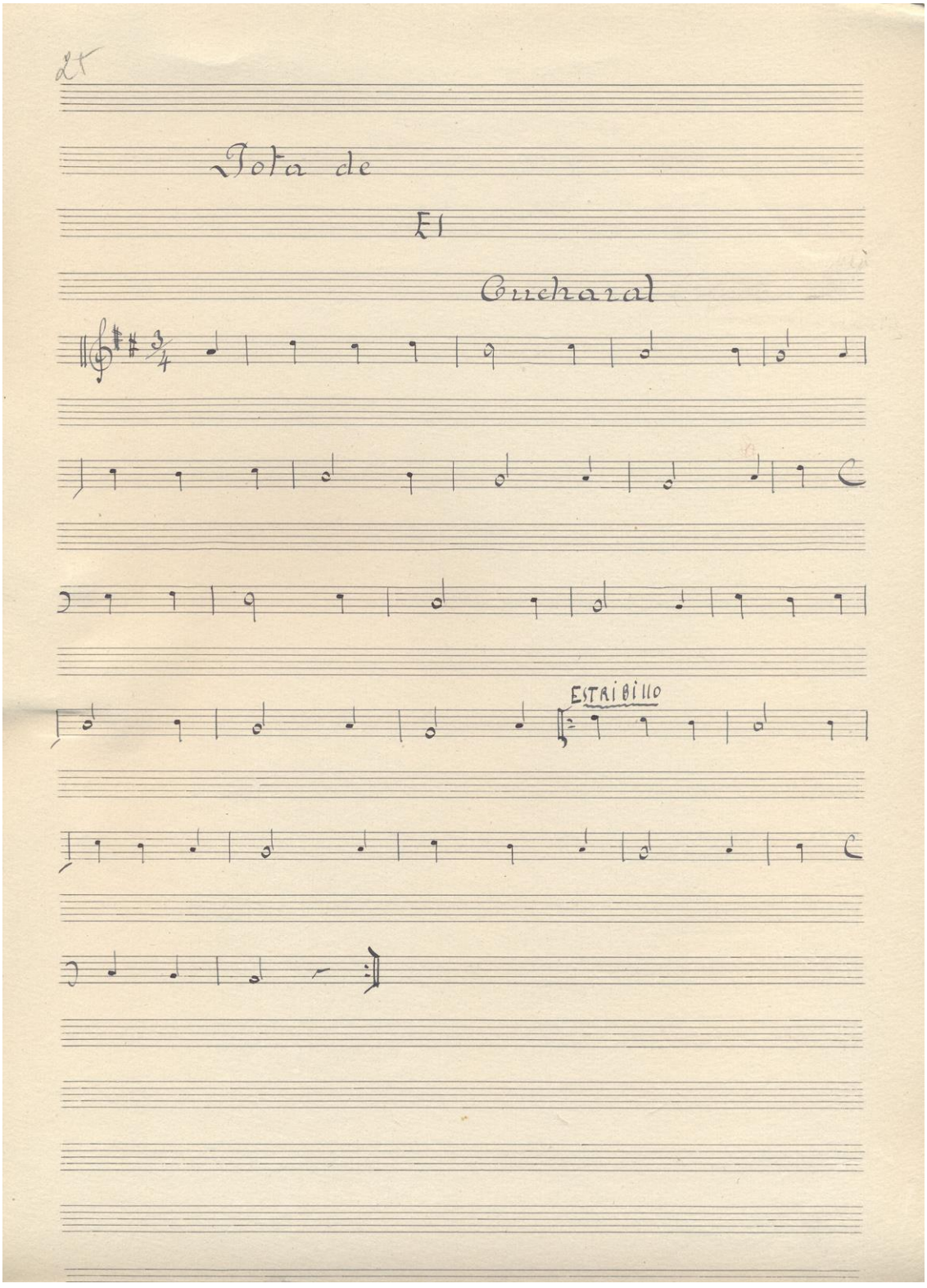

4
23
Nota de Lietor

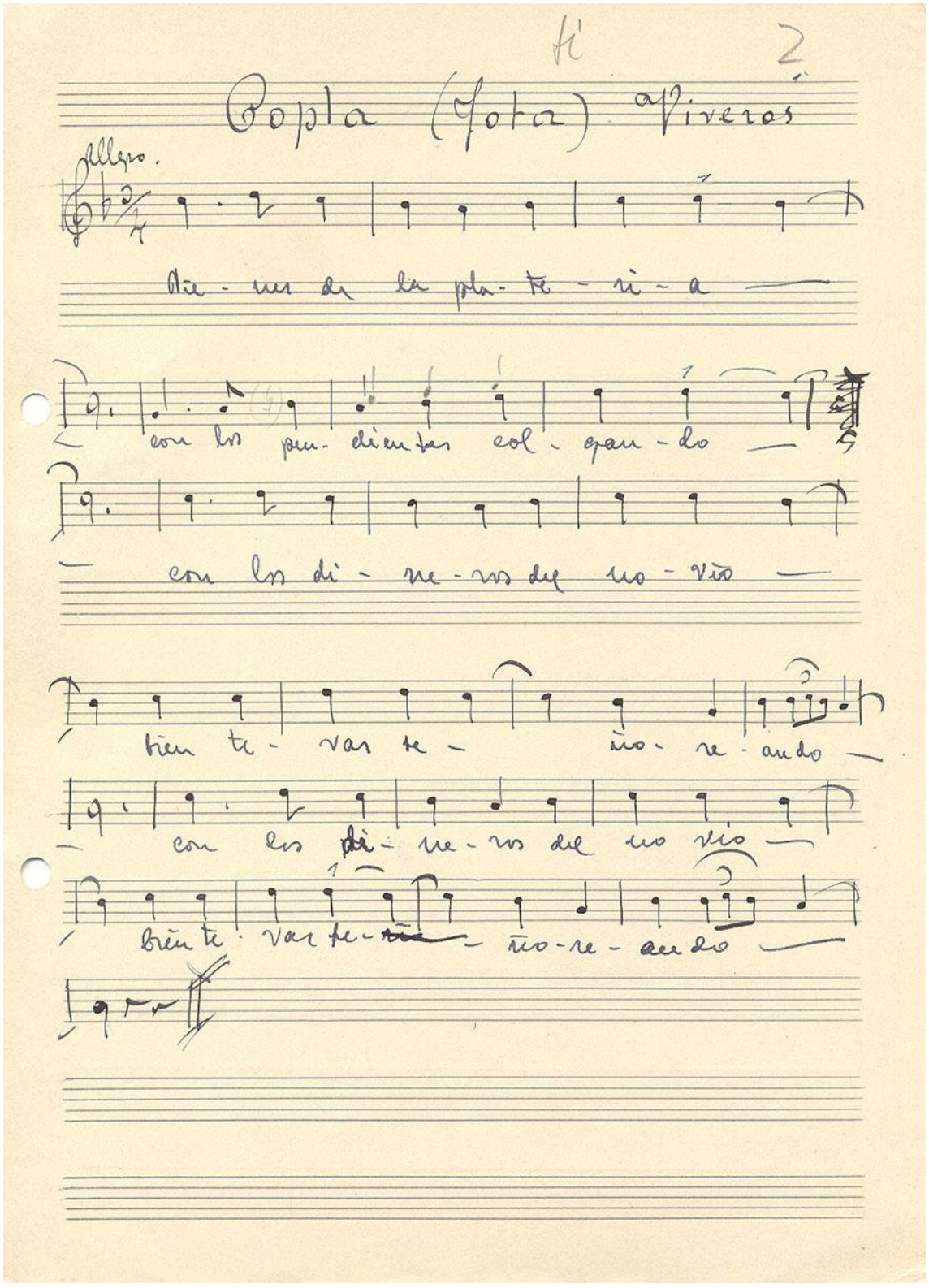

Jota de
Elche de
la Sierra
ESTRIBILLO


Jota de
Bienservida
Bien - ser - vi - da es mi pue - blo
Bien - ser - vi - da es mi pue - blo.
fan Bar - to - lo - me el Pa - trón
la Vir - gen del Fu - rum-che!
es la Pa - tro - na me - jor
Bien-ser - vi - da es mi pue - blo fan Bar -
to - lo me el Pa - trón


26
Jota
de
Peñarrubia
Al - gun dia e - ra tu ca - lle — a -
ce - ra - ra pa - ra mi — — ya - ha - ra
ha vuel - to cer - ca — que no la pue -
do tu - bir — — y no la pue - do tu -
bir — — — al - gun di - a e - ra tu en —
lle —


17
Nota
Casas de Lázaro
ESTRIBILLO.


Jota de
El
Cucharal
ESTRIBILLO

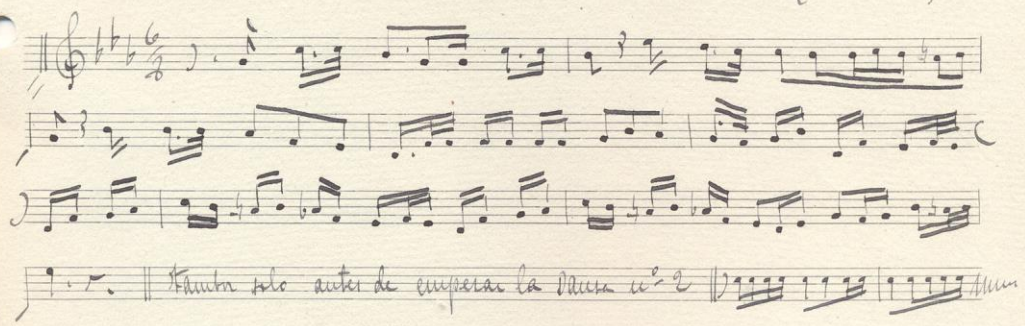

Copla (Jota) aviesos
Allegro.
Ai - mes de la pla - te - ri - a
con los pen - dientes col - gan - do
con los di - ne - ros de mo - rio
bien te - van te - ño - re - ando
con los di - ne - ros de mo rio
bien te van te - ño - re - ando

28

1

Tríptico de Melodías
de Danza
de Candelé

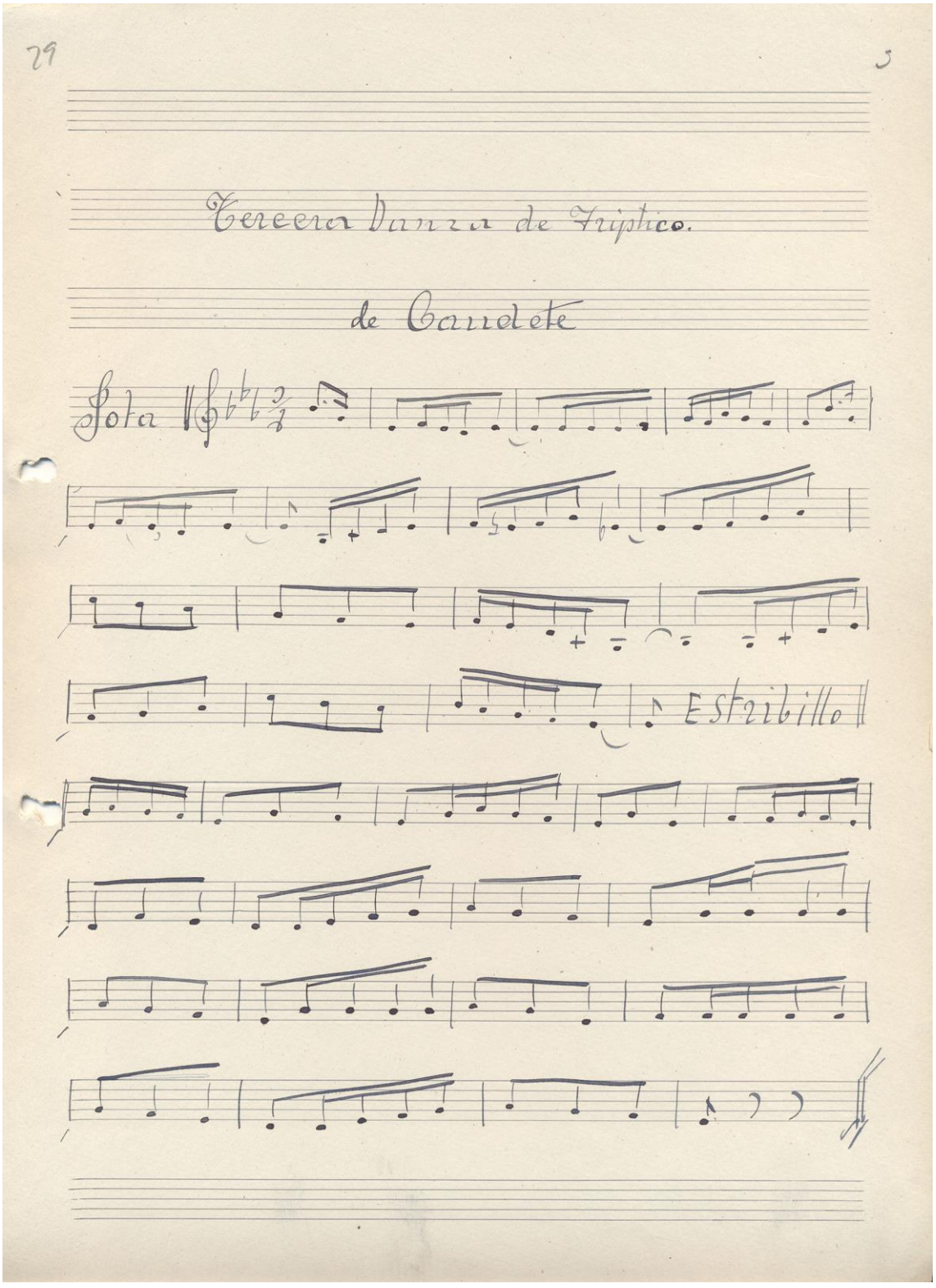
Danza nº 1. = Tai - Tai-tero - (Saltarelo)

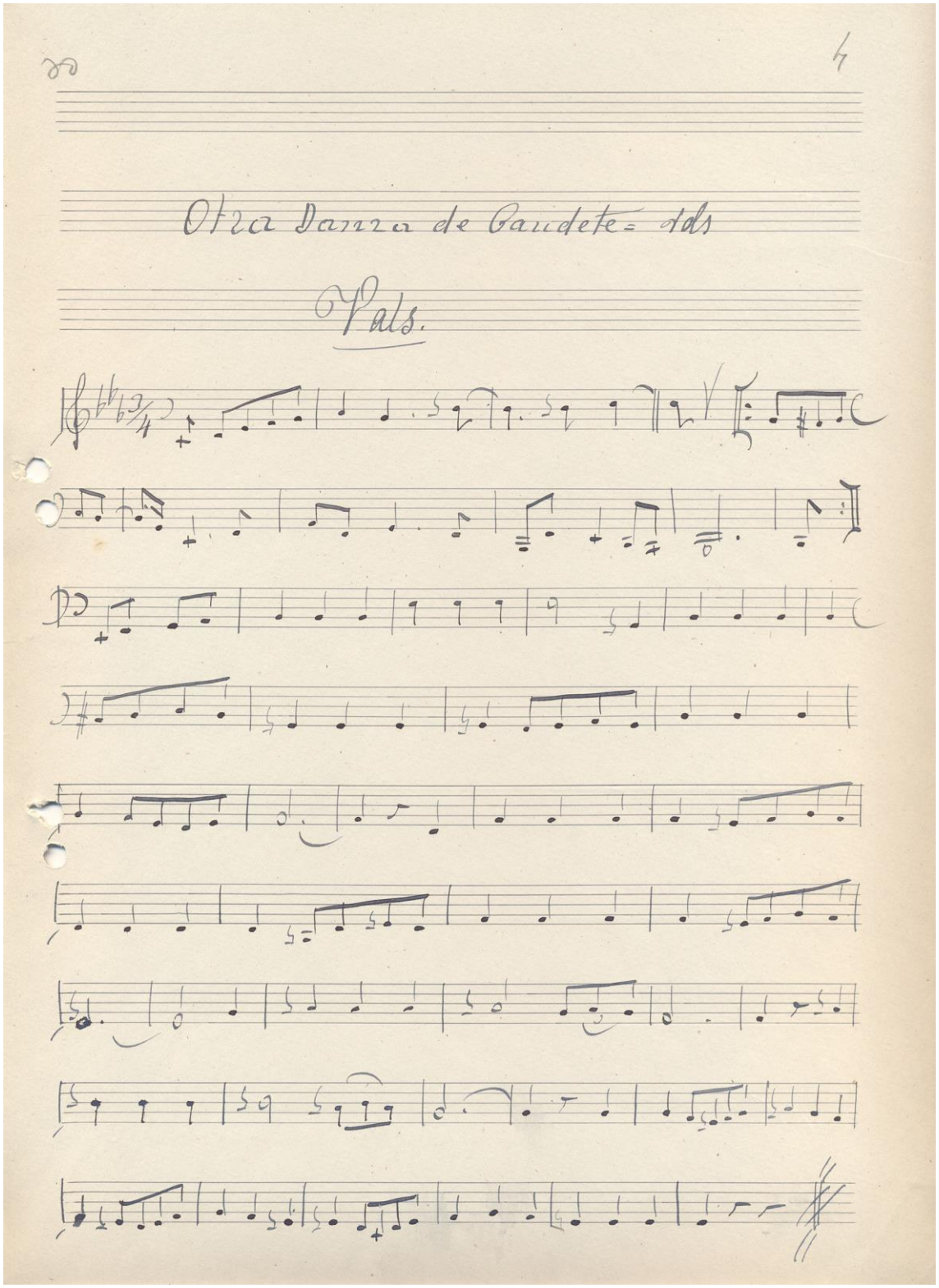


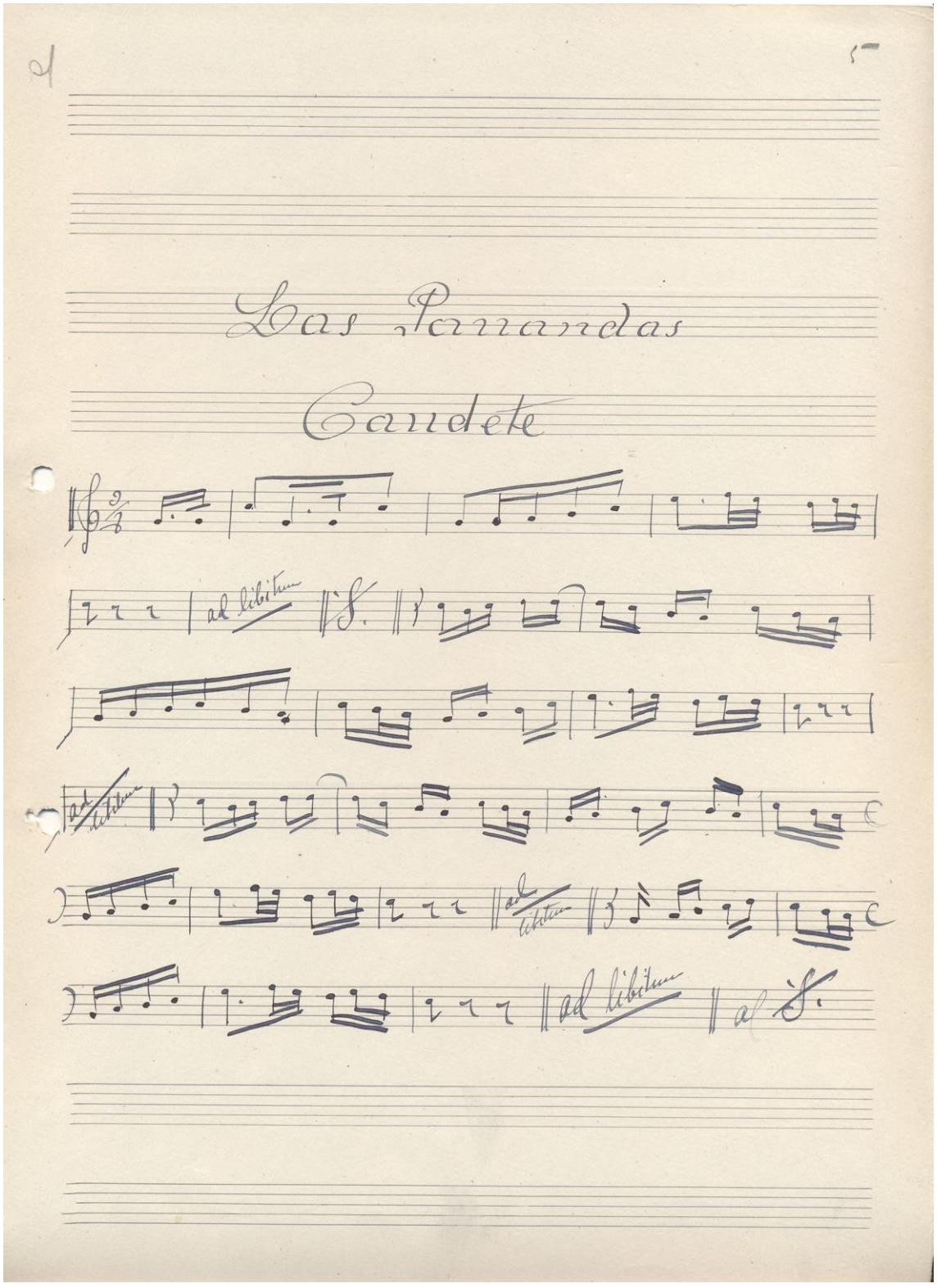
2

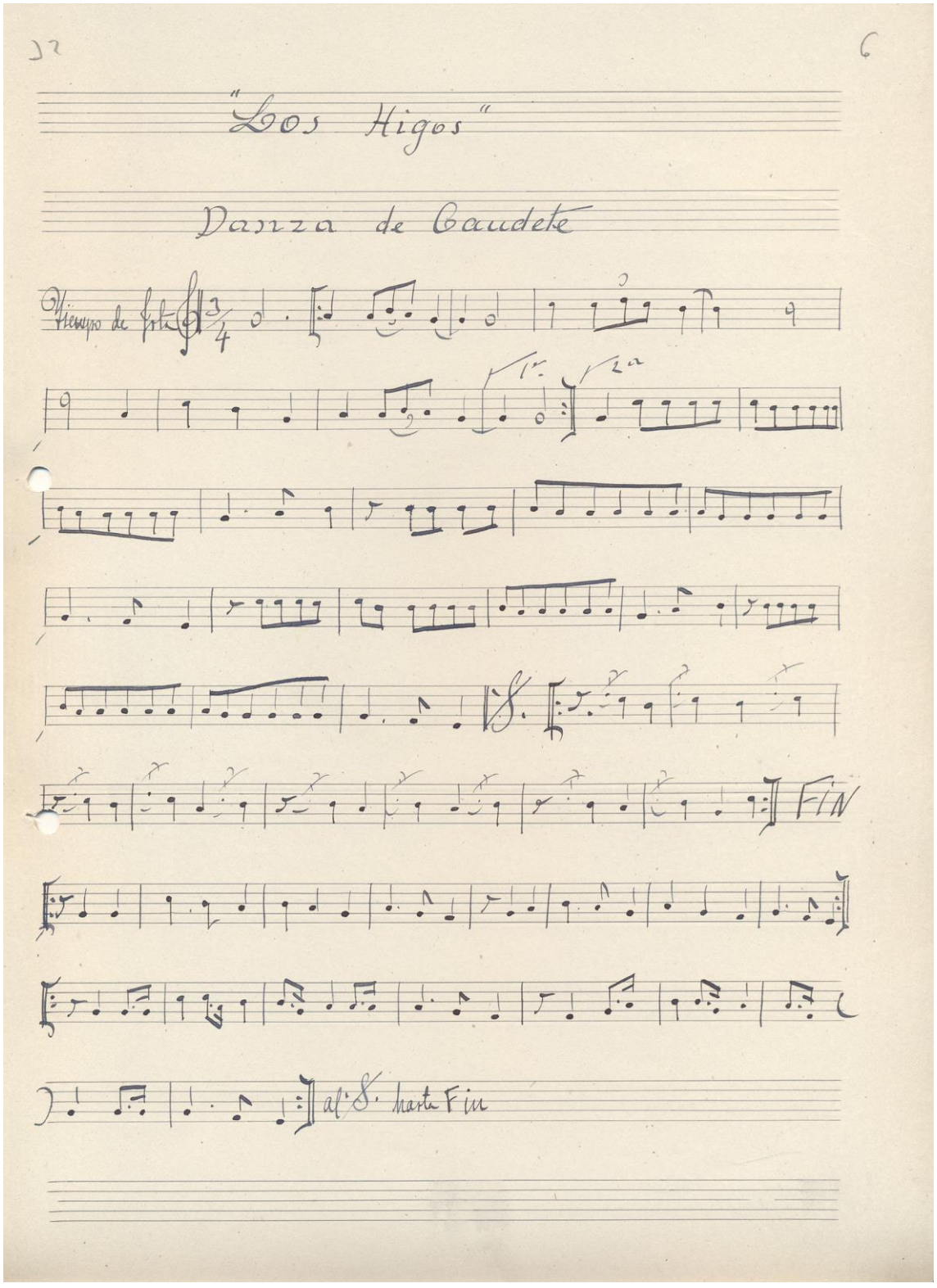
Danza nº 2.

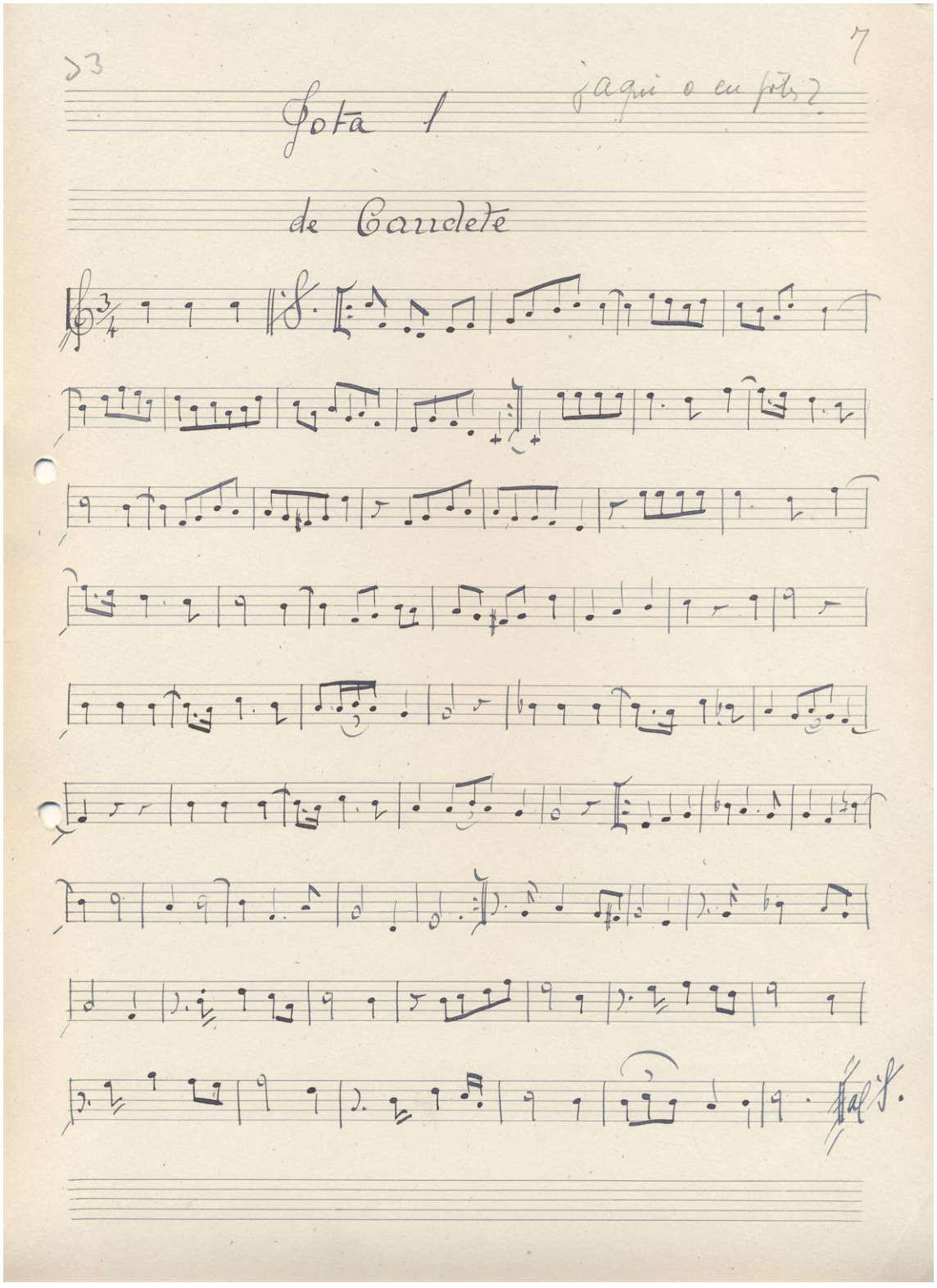
Flauta con ritmo indicado, como preambulo para pasar a la Danza nº 3.

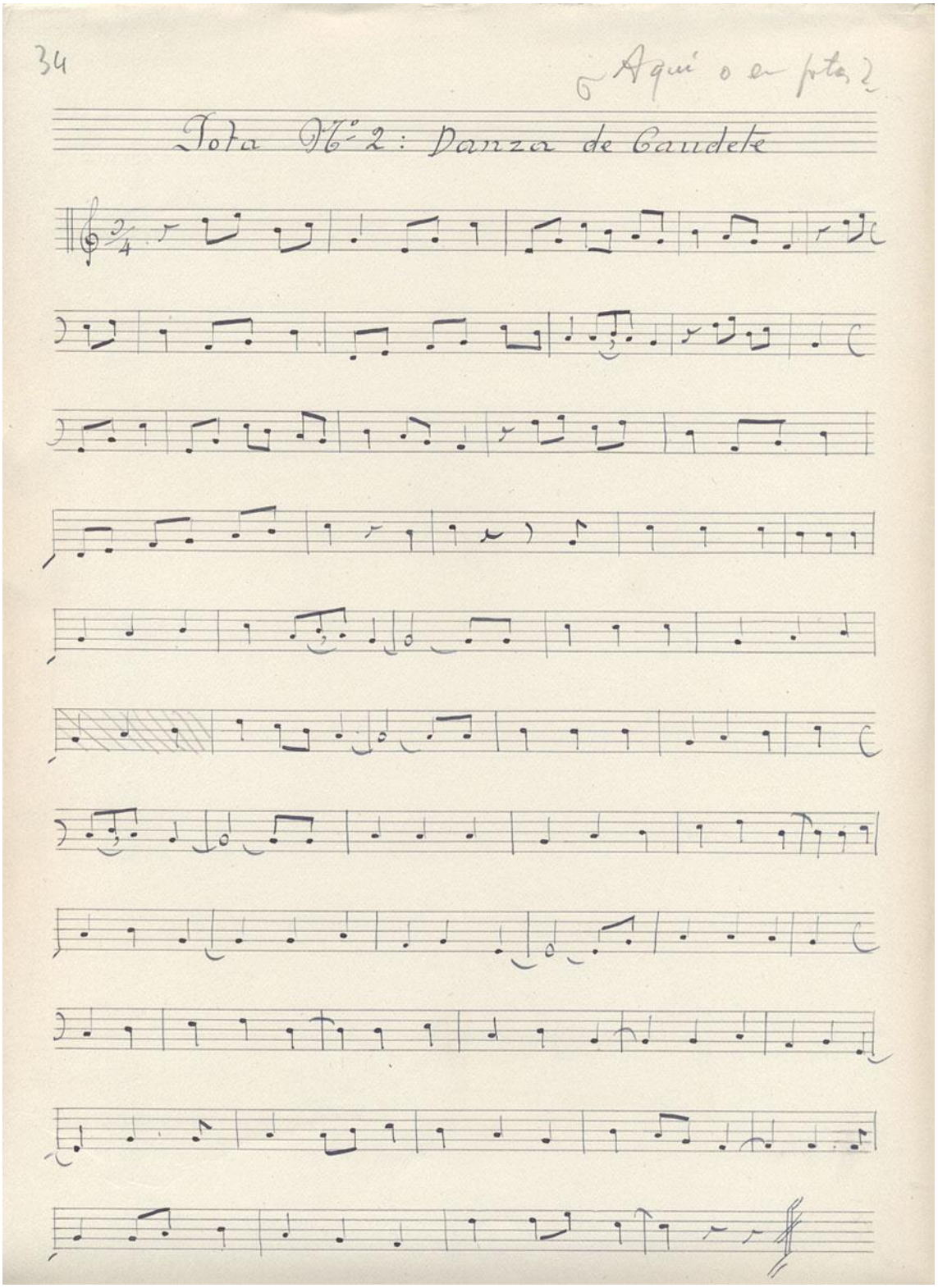

79
5
Tercera Danza de Tríptico.
de Candelete
Sola
Estribillo

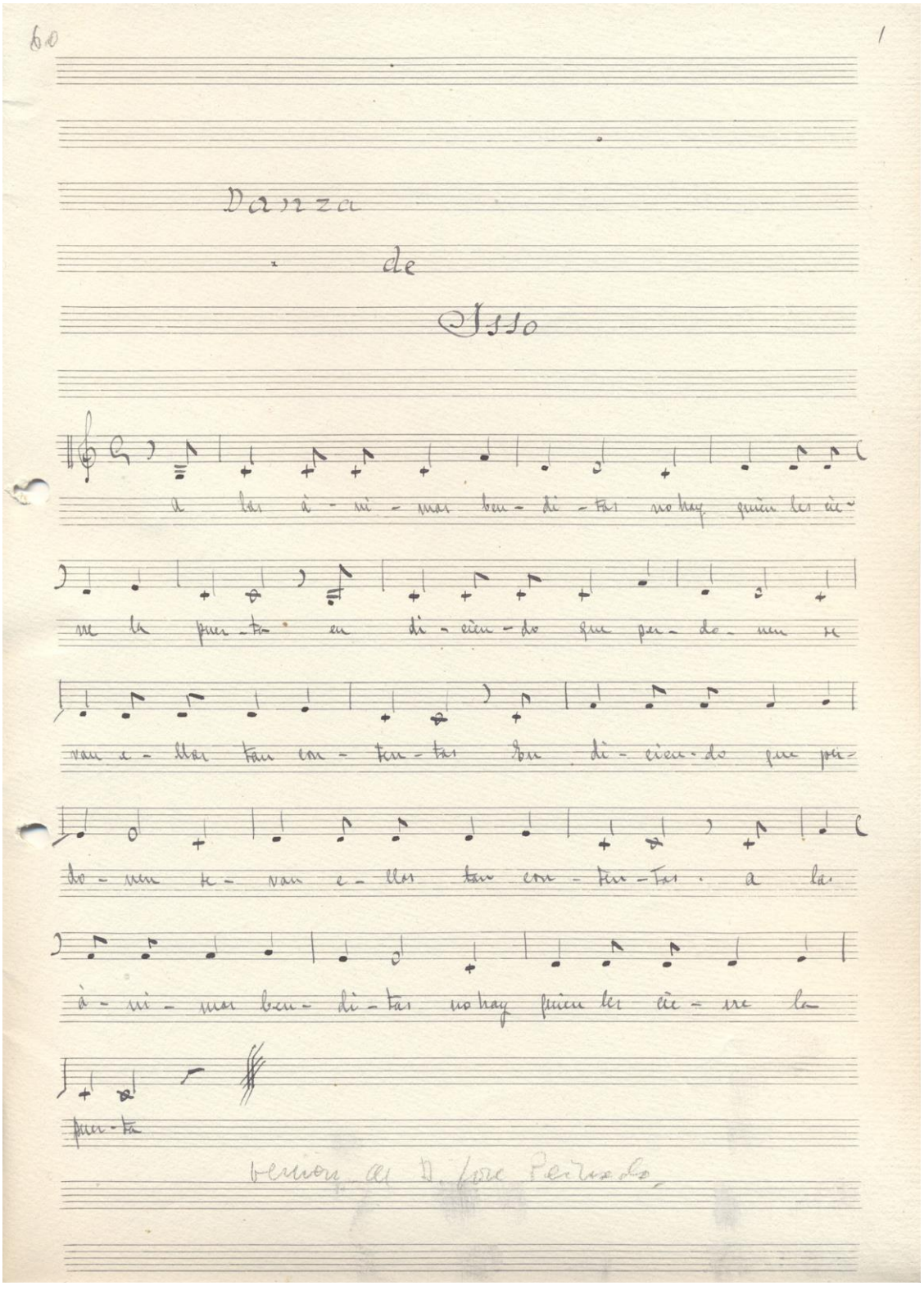

Otra Danza de Caicedete = dds
Vals.

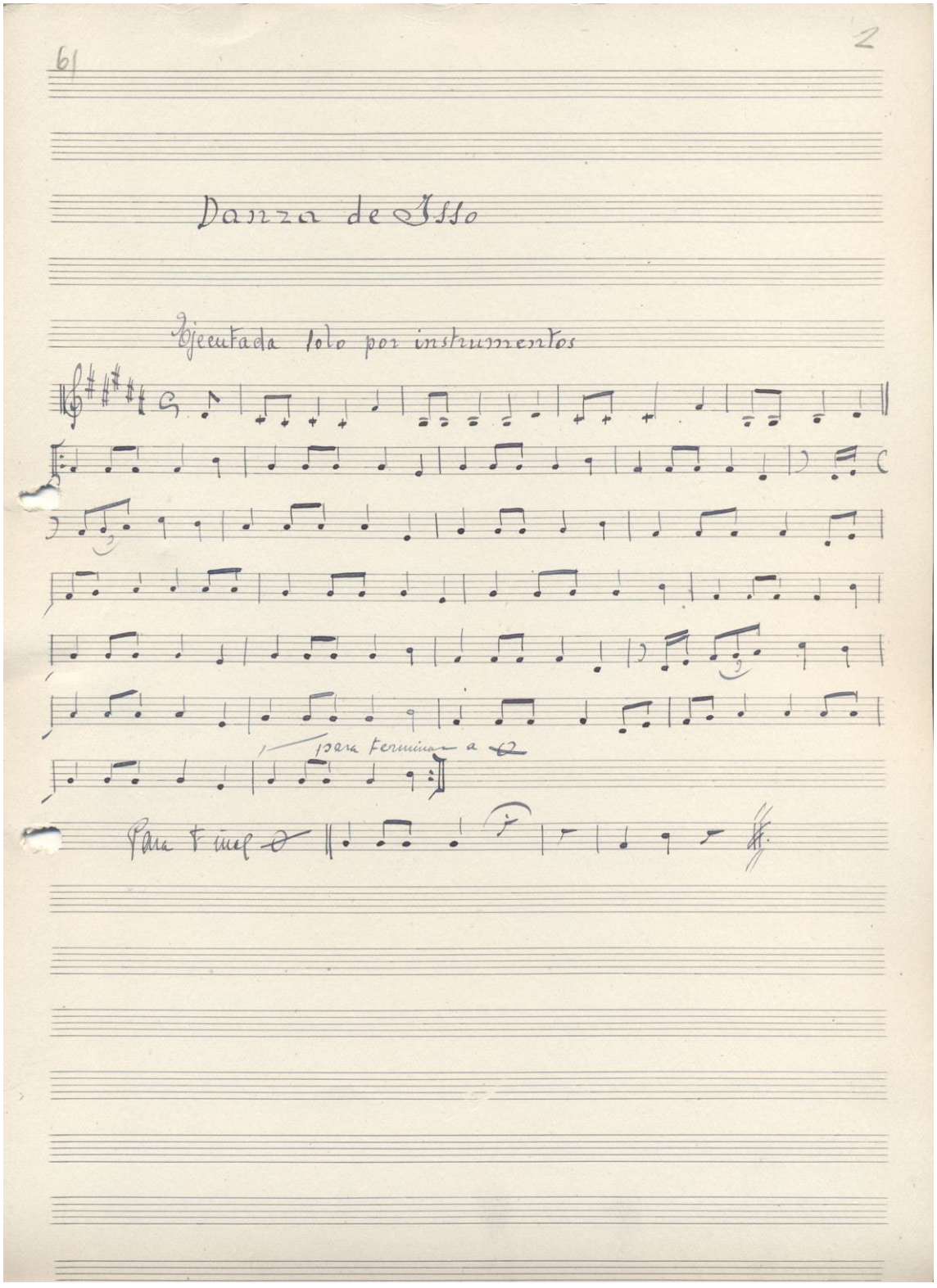

Las Parradas
Candele
ad libitum
ad libitum
ad libitum
ad libitum
al S.

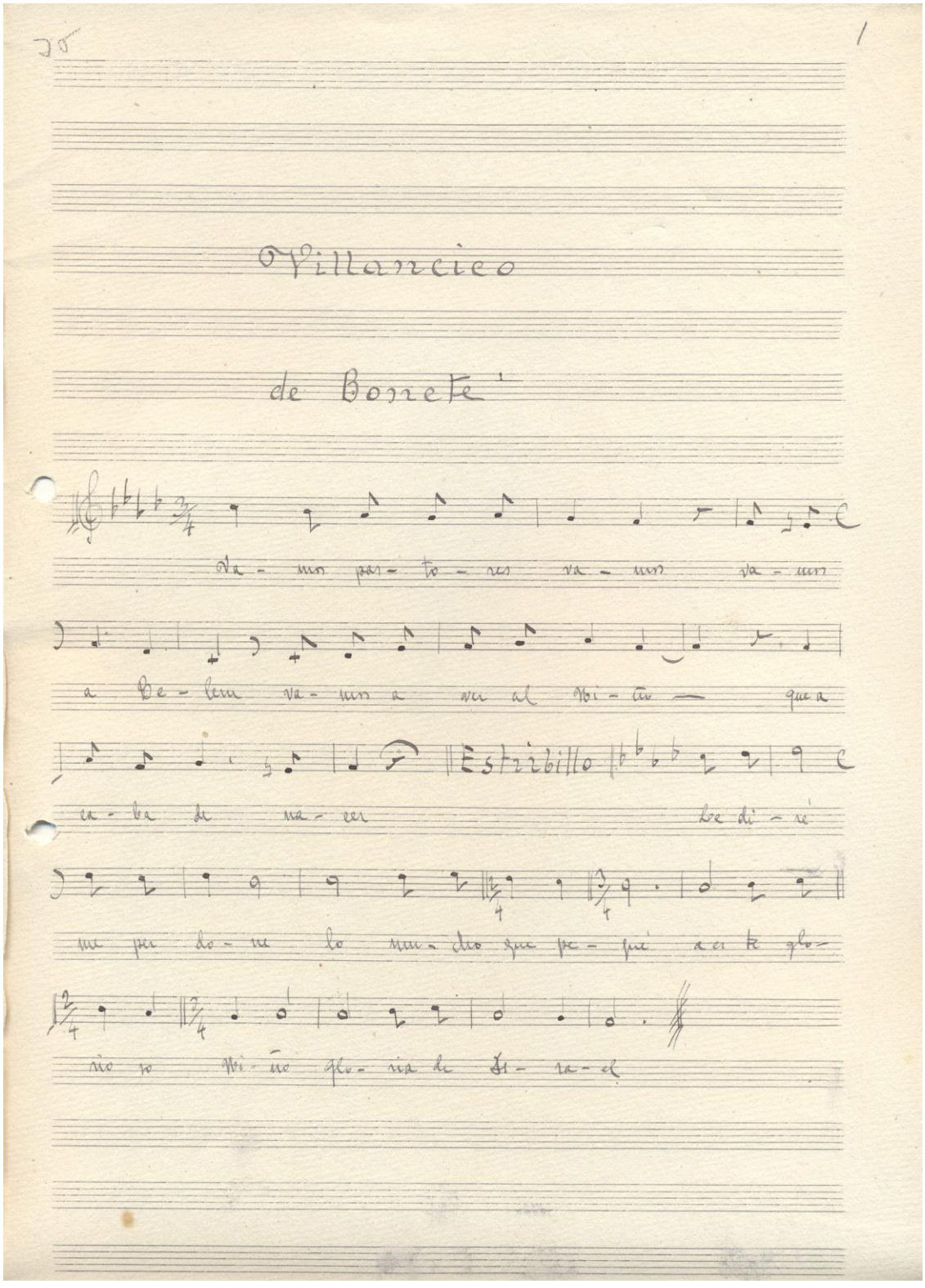

"Los Higos"
Danza de Caudete
Tiempo de Jota
1a
2a
FIN
al S. hasta Fin

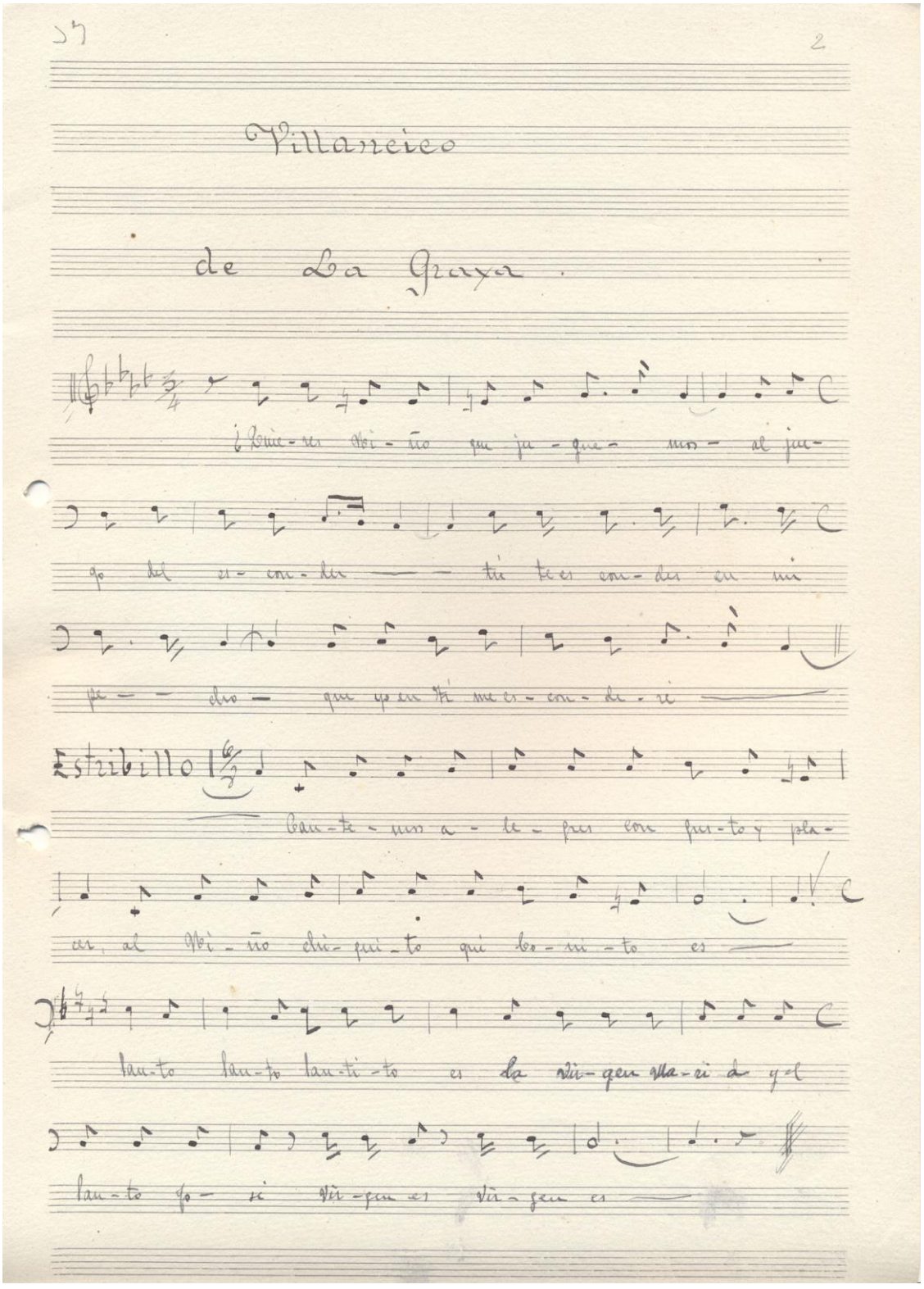

Jota 1
de Candelo

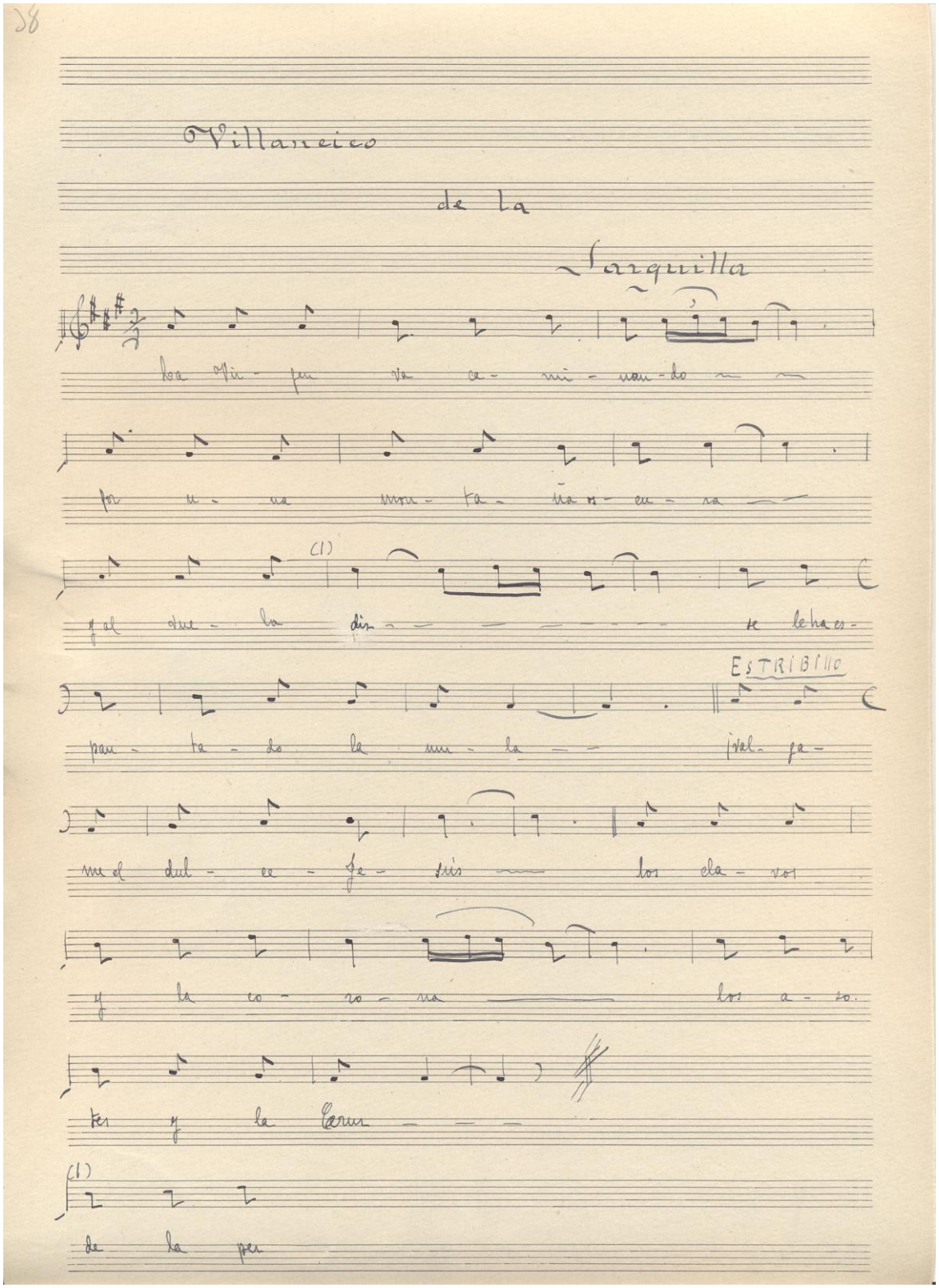

34
Aquí o en folio 2
Jota Nº 2: Danza de Candelo


60
1
Danza
de
Jijo
a las á - ni - mas ben - di - tas no hay quien les ue-
me la pue - ta en di - ciem - do que per - do - nan se
van a - llas tan con - ten - tas den di - ciem - do que per-
do - nan se - van a - llas tan con - ten - tas . a las
á - ni - mas ben - di - tas no hay quien les ue - re la
pue - ta
Version de D. José Peñuela


61
2
Danza de Isso
Ejecutada solo por instrumentos
para terminar a
Para 8 veces


Villancico
de Bonete
Estribillo


Villancico
de La Goya
¿Quién vió tío que juguemos al juego del escondite tú te escondes en mi pecho que yo me escondere
Estribillo
Cantemos a Belén con gusto y placer al Niño chiquito que bonito es
Santo Santo Santo es la Virgen María y el Santo Josè Virgen es Virgen es

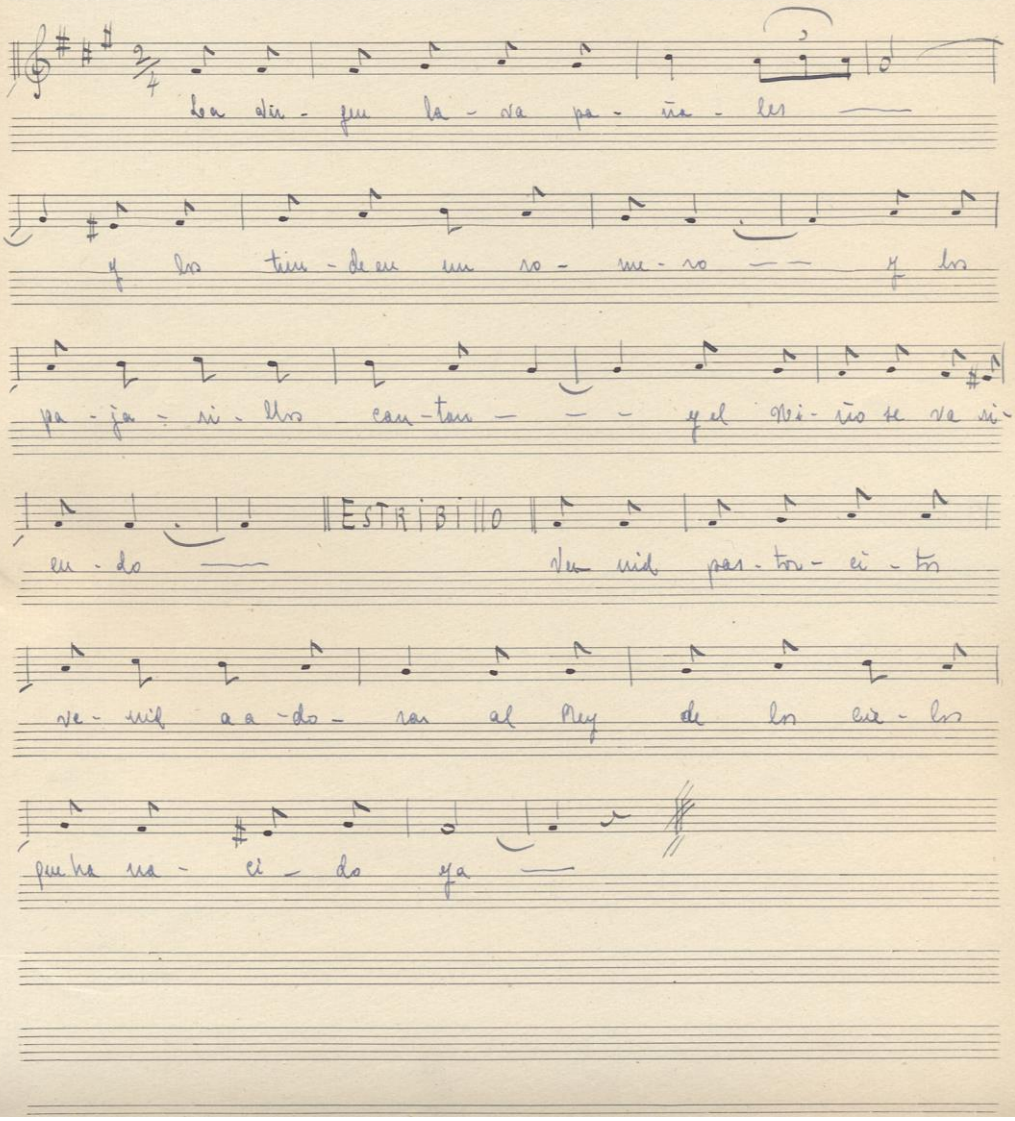

Villancico
de la
Parquilla
ESTRIBILLO

29

Villancico

de

Casas de Lázaro

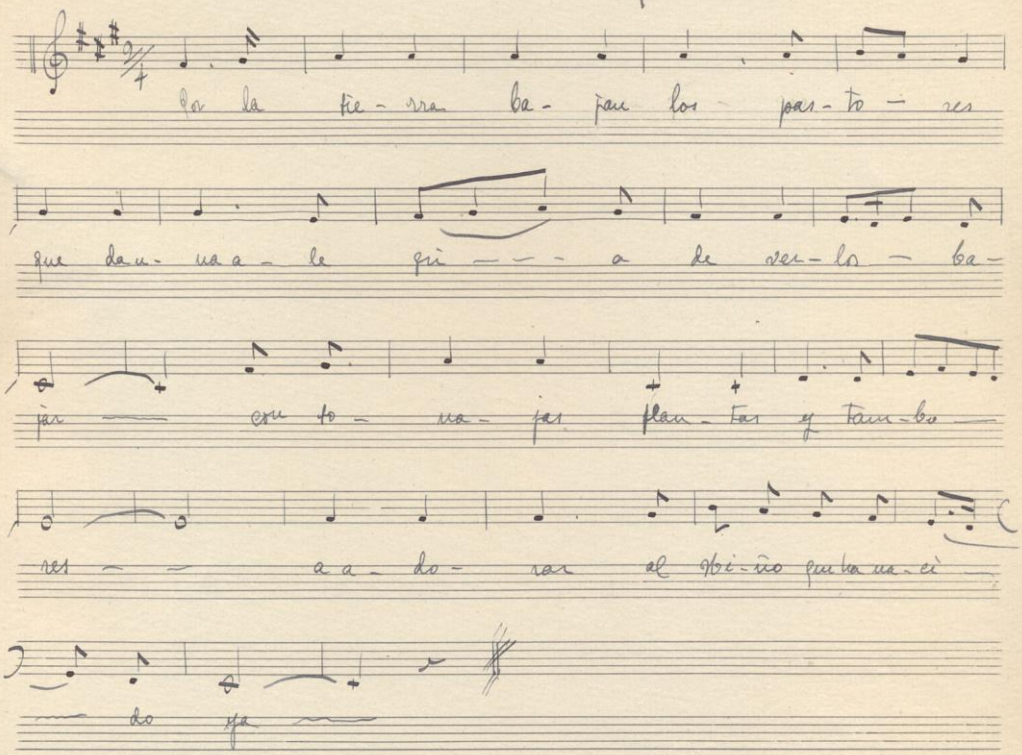


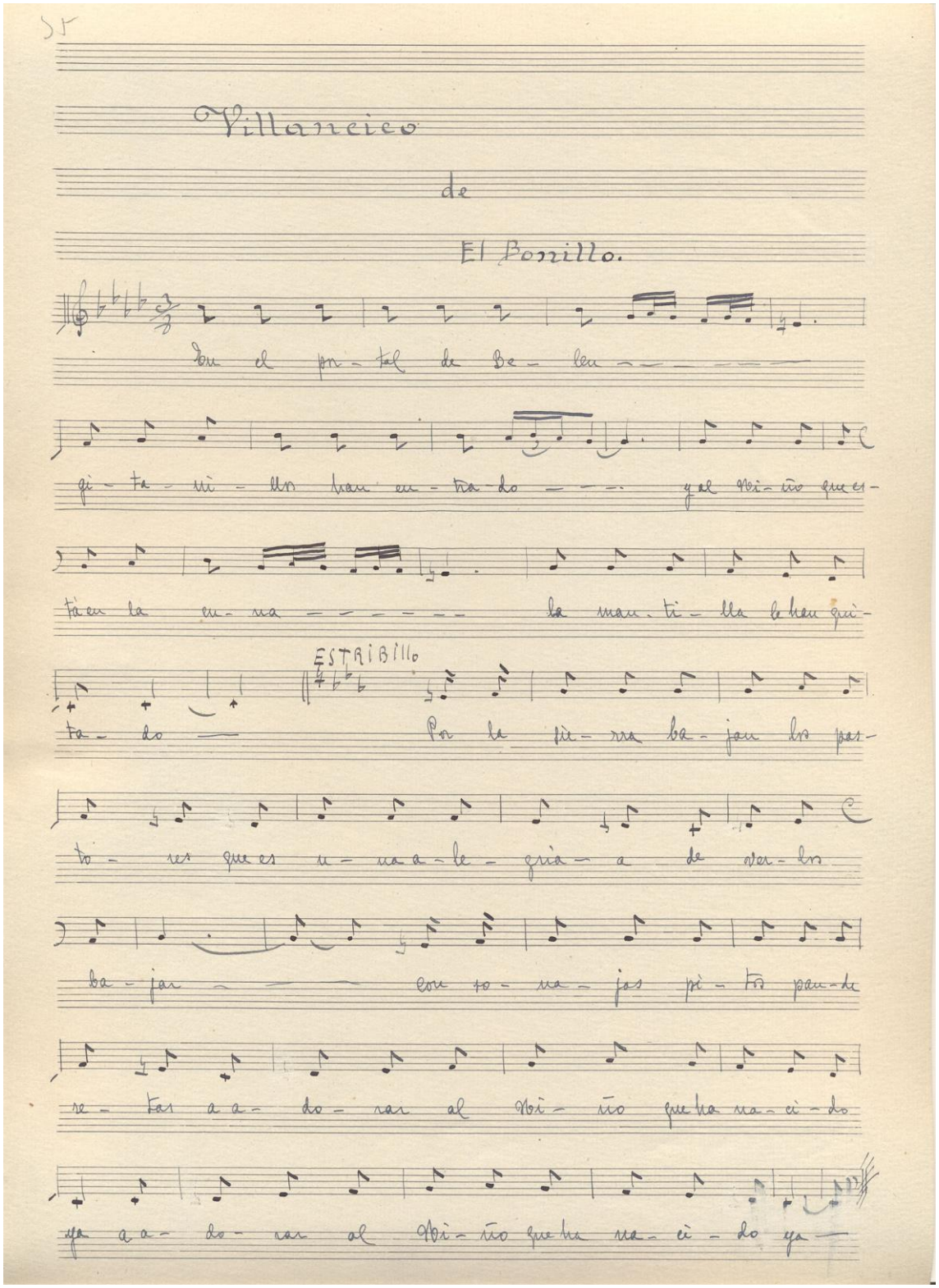
40

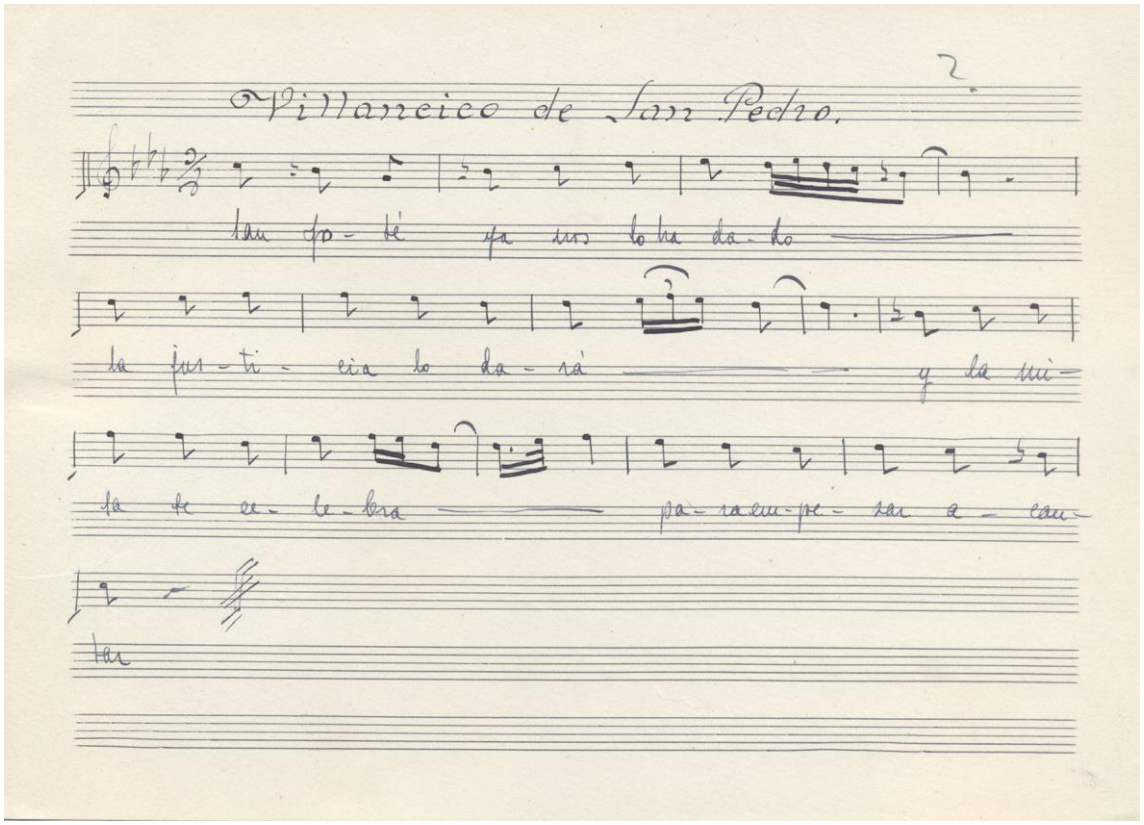
Villancico

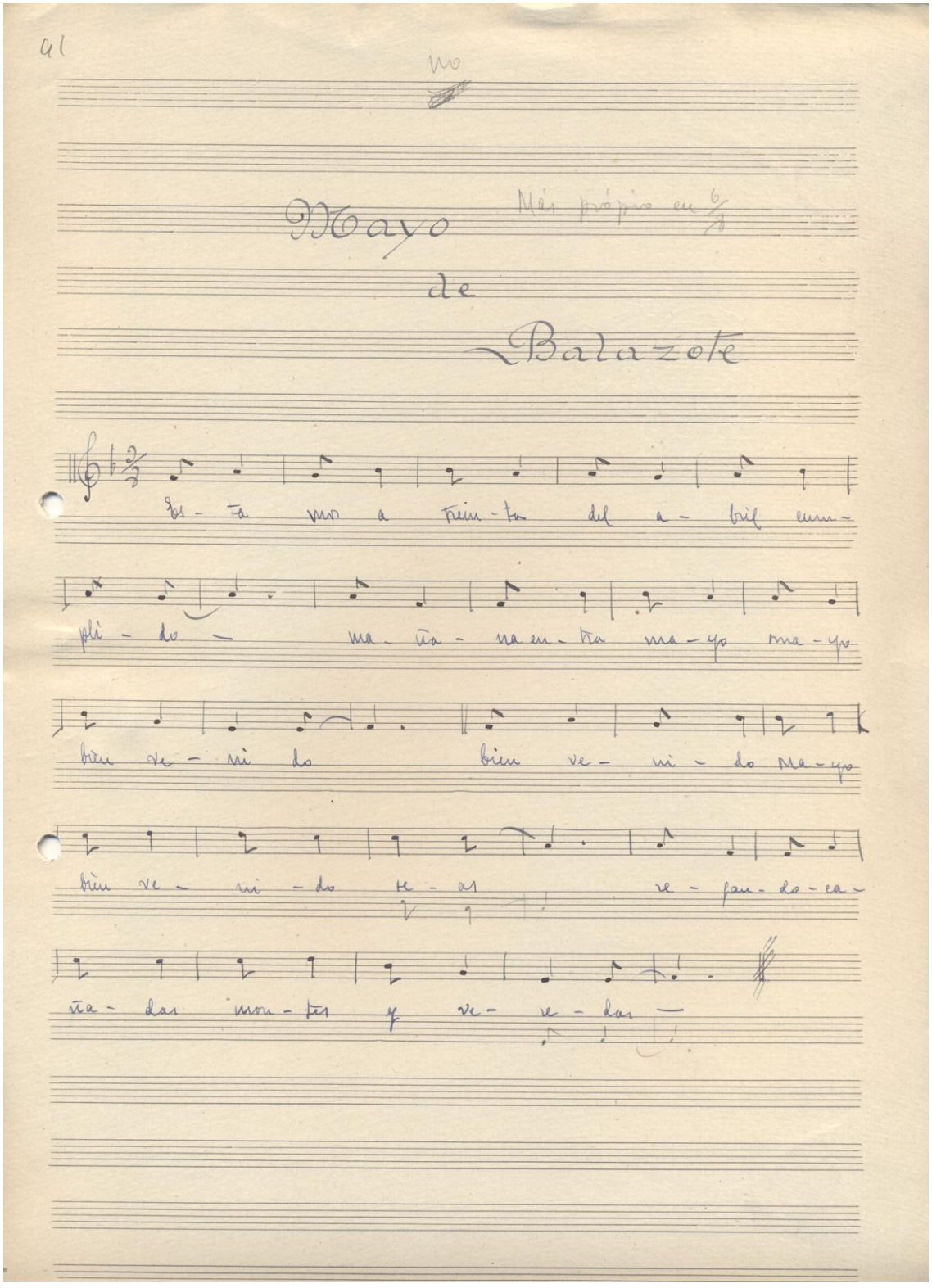
de

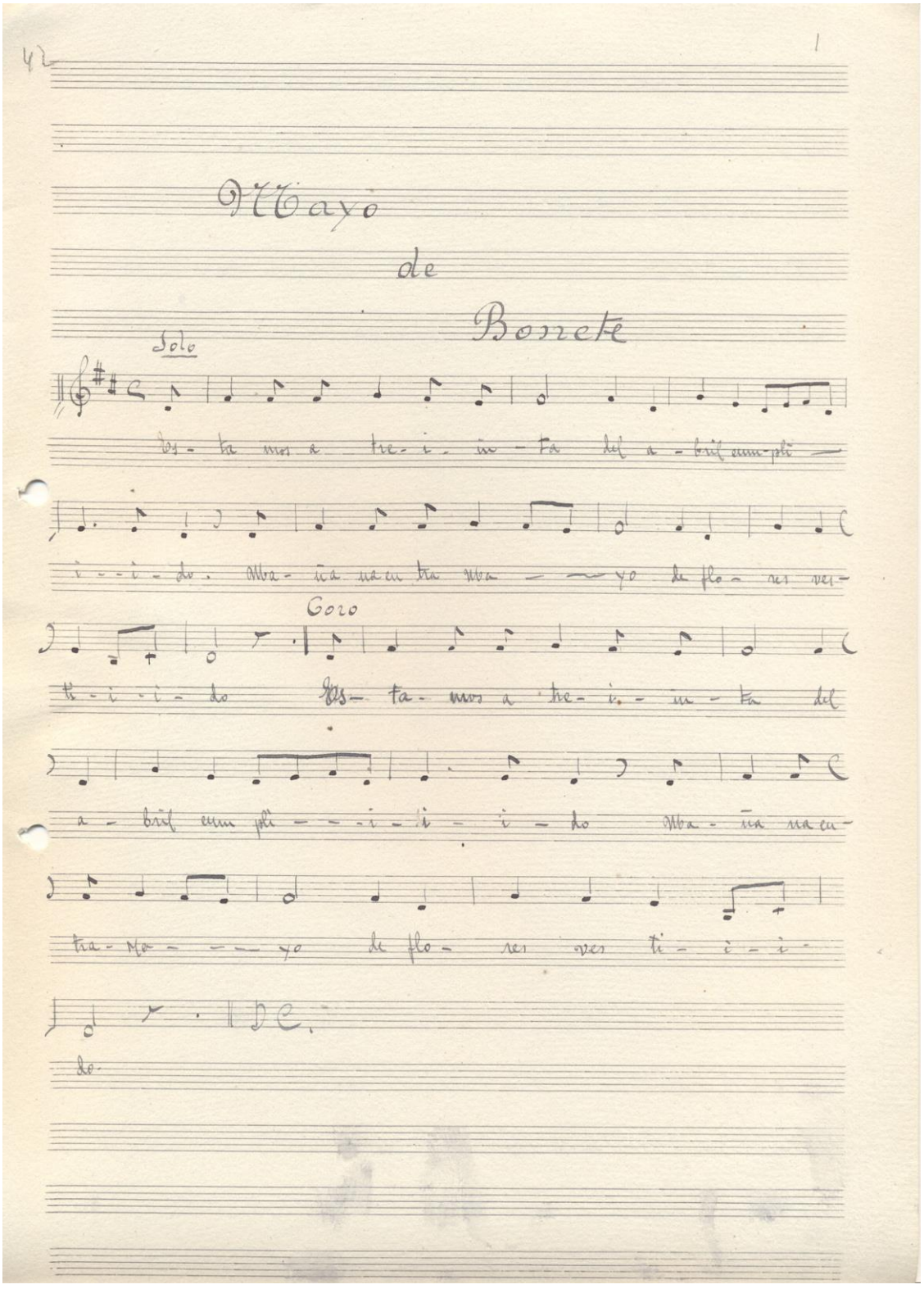
Villapalácios

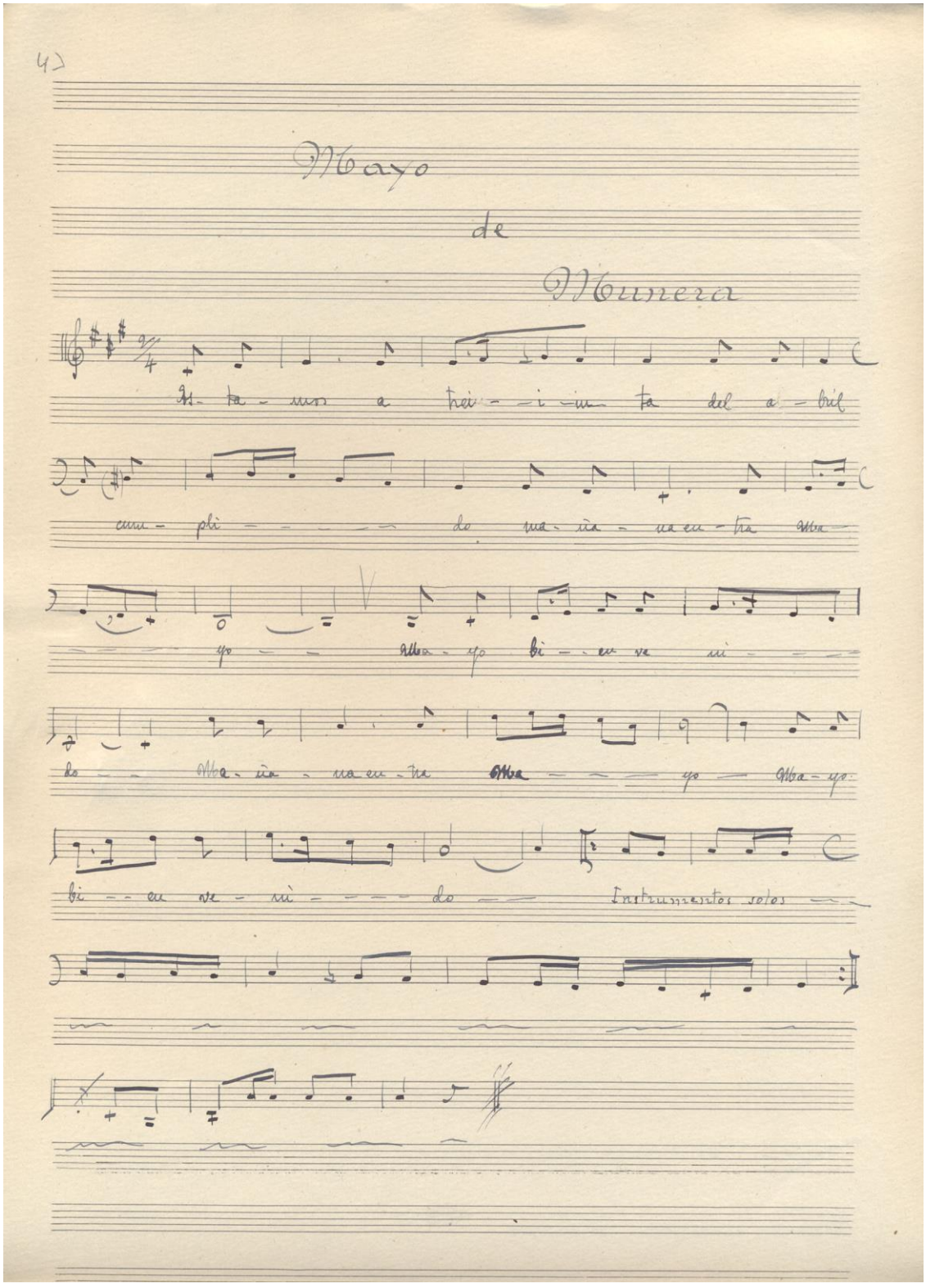


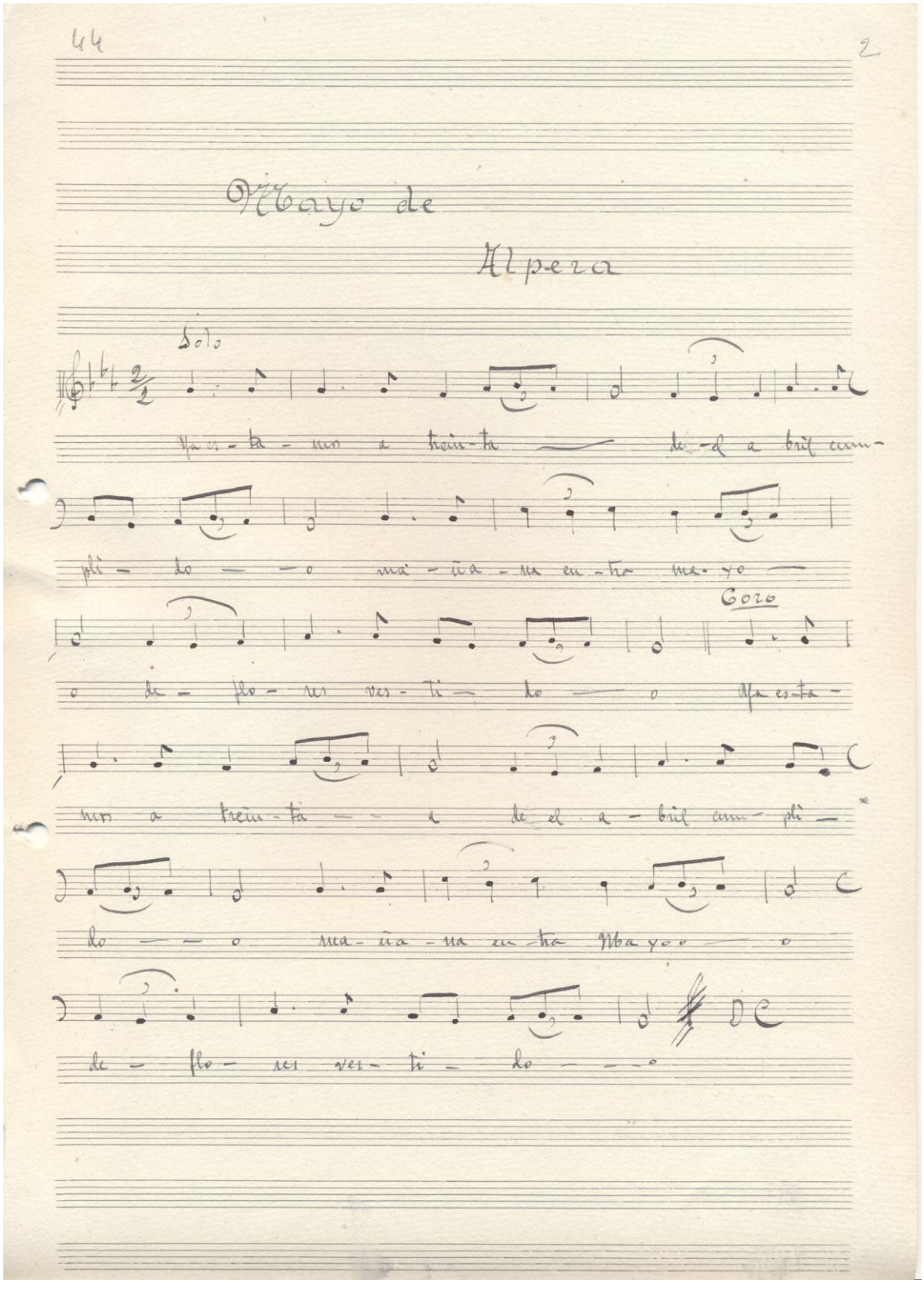

Villancico
de
El Bonillo.
Por el por - tal de Be - len
gi - ta - nì - llo hau en - tra - do
y el Nì - ño que es -
ta en la cu - na
la mau - ti - lla le han qui -
ESTRIBILLO
ta - do
Por la fi - na ba - jan los pas -
to - res que es tu - na a - le - gri - a de ver - los
ba - jar
con to - na - jas pi - ñas pan - de
re - tas a a - do - rar al Nì - ño que ha na - ci - do
ya a a - do - rar al Nì - ño que ha na - ci - do ya

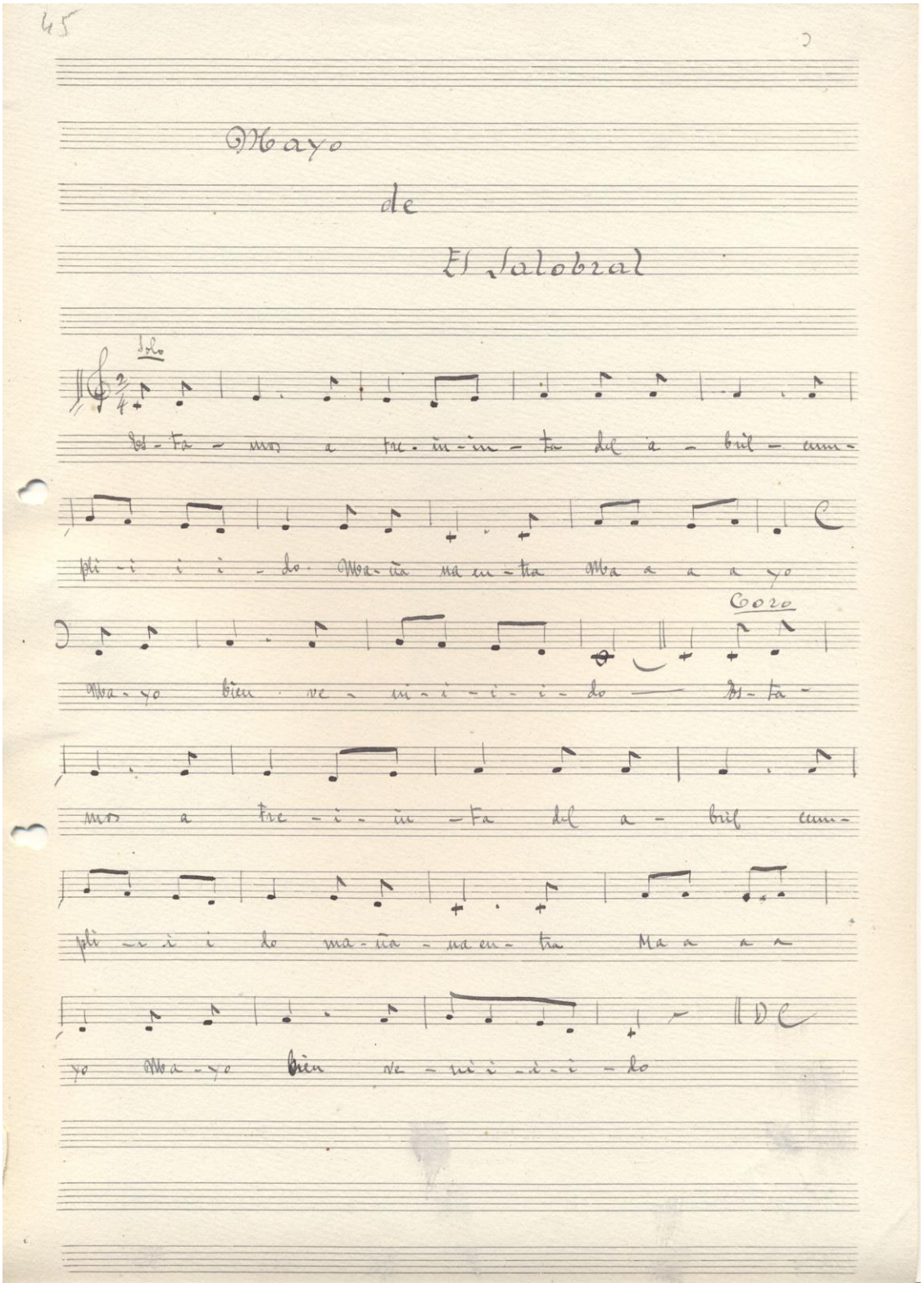

Villancico de San Pedro.
2.
tan fo - té ya nos lo ha da - do
la jus - ti - cia lo da - rá y la mi -
da de ce - le - bra pa - ra cum - plir a - can -
tar

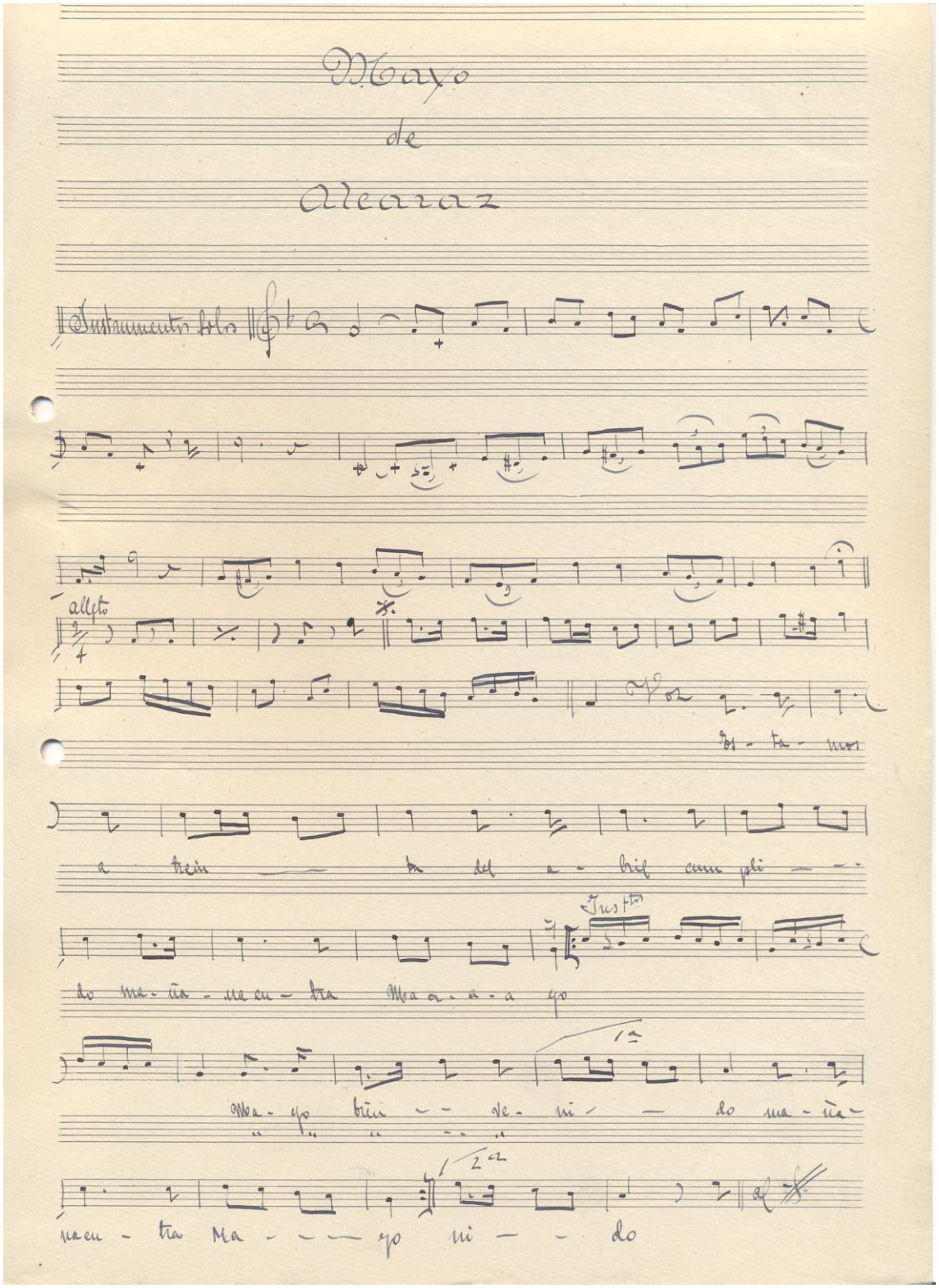

Mayo
de
Balazote

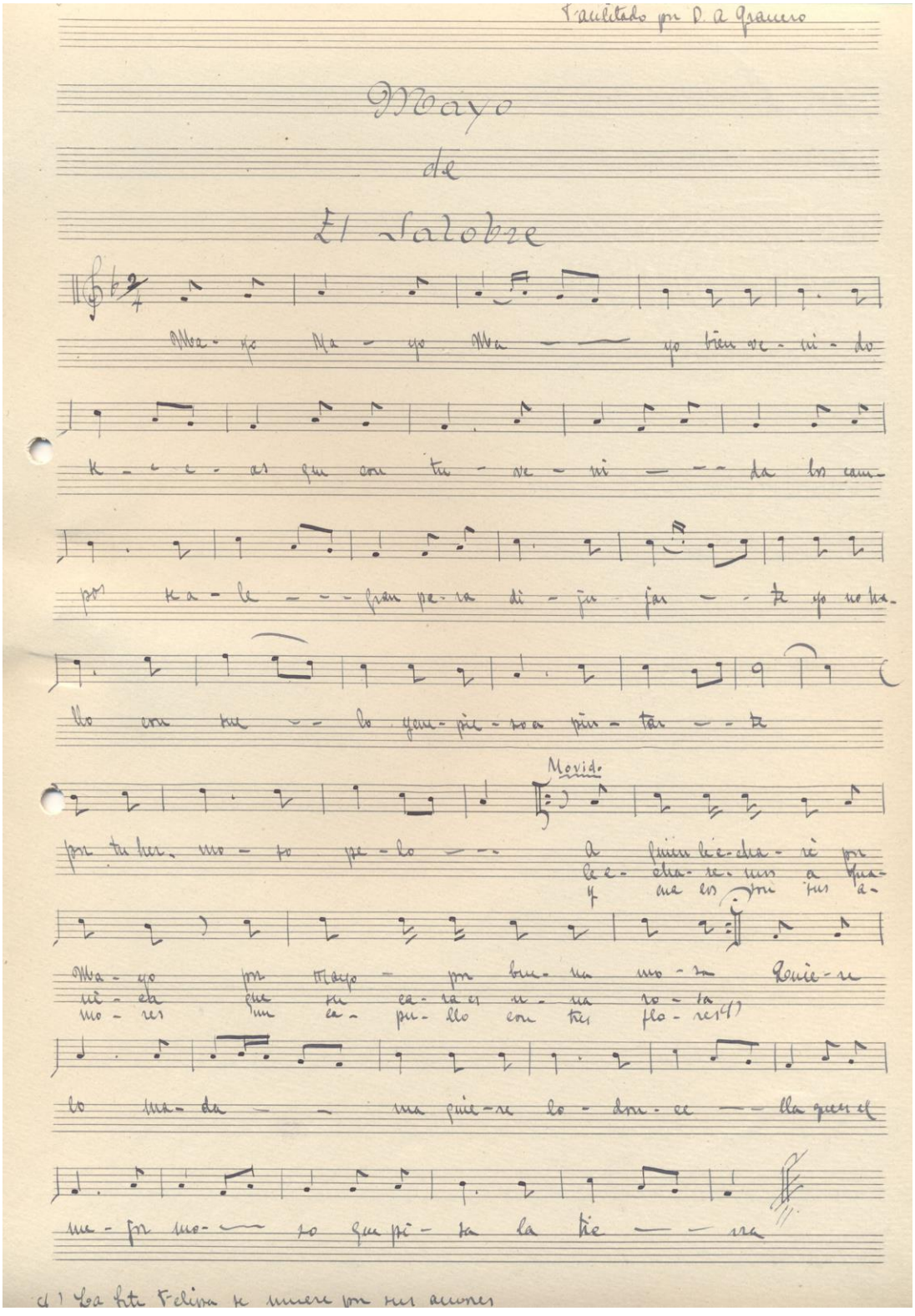

Mayo
de
Borrete
Solo
Coro


4)
Mayo
de
Mujeres
Ha - sus a trei - i - u - ta del a - bril
cum - pli - - - - - do ma - ña - na en - tra Alba -
yo - - Alba - yo bi - en ve ni - - -
do - - Alba - ña - na en - tra Alba - - - yo - Alba - yo
bi - - en ve - ni - - - - do
Instrumentos solos

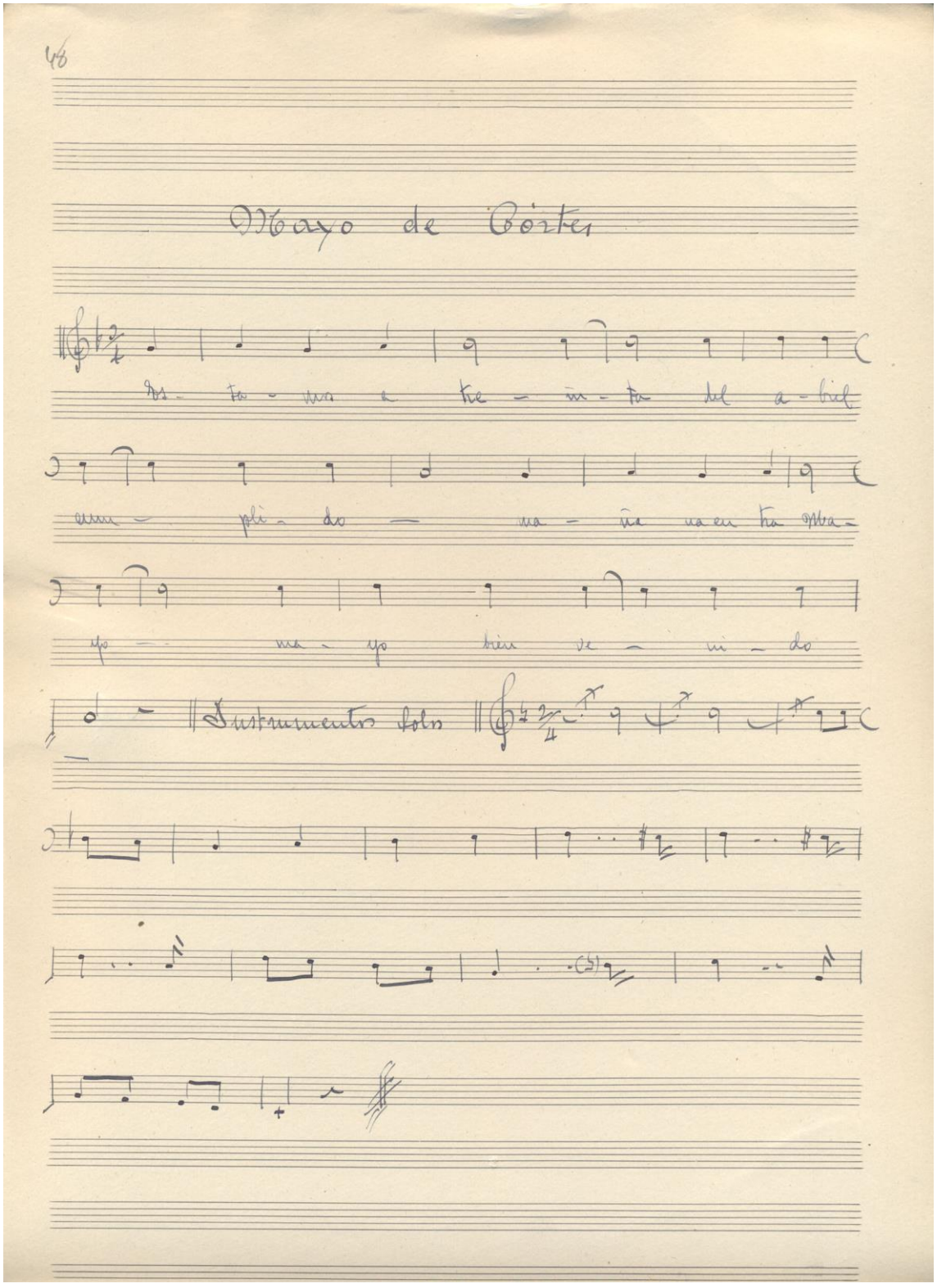

44
2
Mayo de
Alpera
Solo
Ya es - ta - mos a trein - ta — de - el a - bril cum -
plì - do — — o ma - ña - na en - tra ma - yo —
Coro
o de - flo - res ves - ti — do — o Ya es - ta -
mos a trein - ta — — a de el a - bril cum - plì —
do — — o ma - ña - na en - tra Ma yo o — o
de - flo - res ves - ti - do — — —o
D C

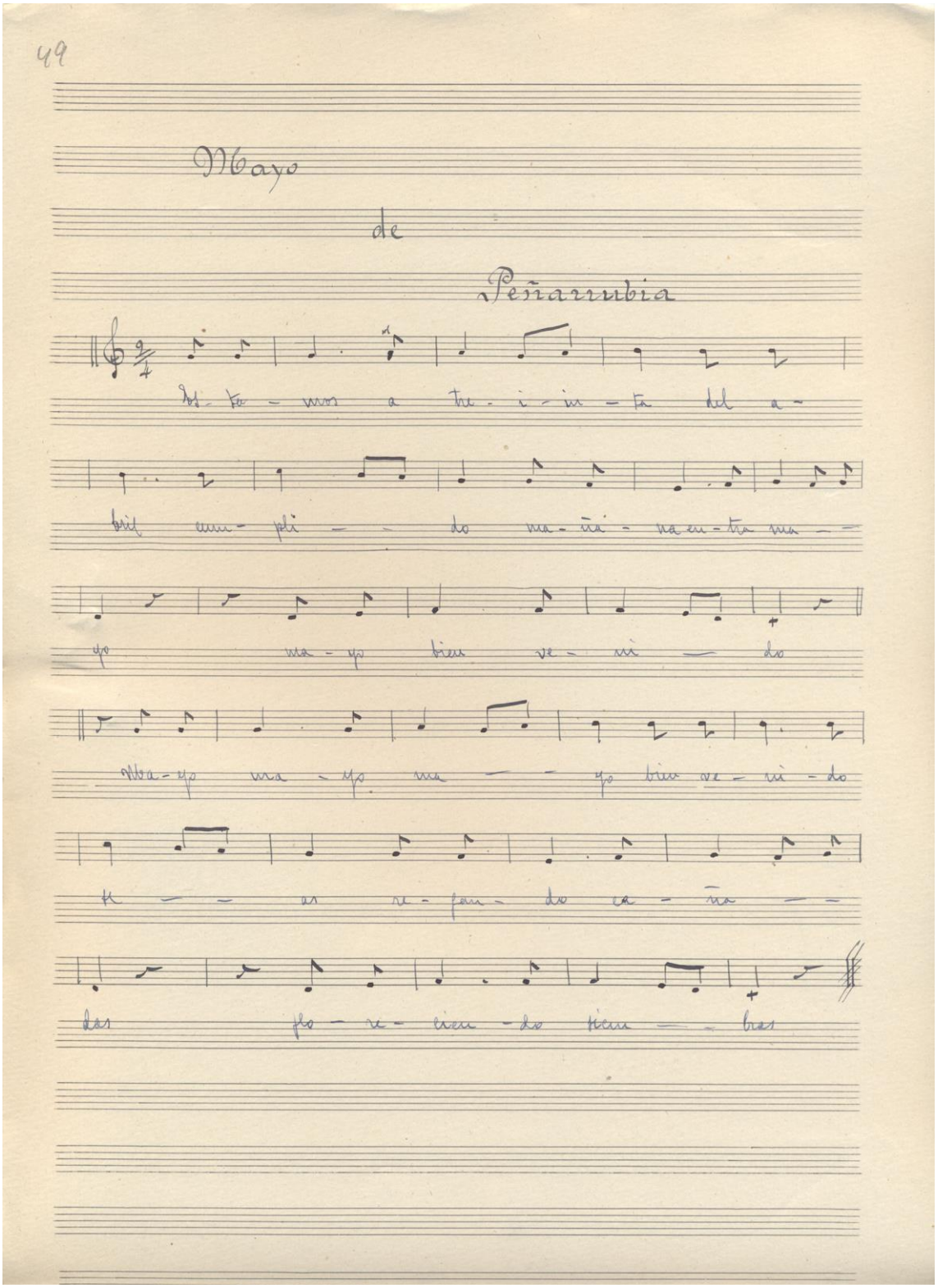

45
Mayo
de
El Salobral
Solo
Coro


Mayo
de
Alcaraz
Instrumento solo
allegro
Jus pm
Ma - yo bien de - mi - do ma - ña -
ma - ña ma - yo mi - do



d.) La letra Felisa se muere con sus amores


Mayo de Córtes
Instrumentos solos

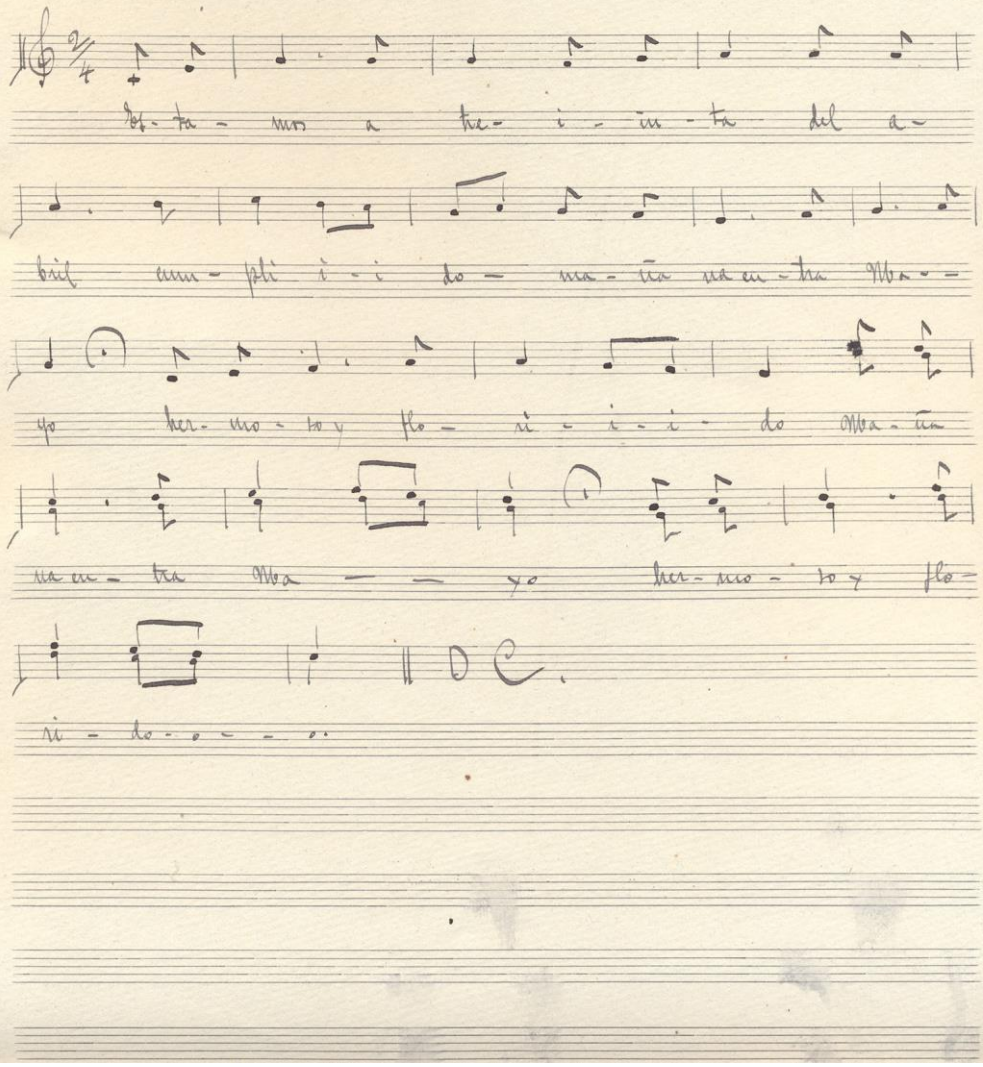

Mayo
de
Peñarrubia

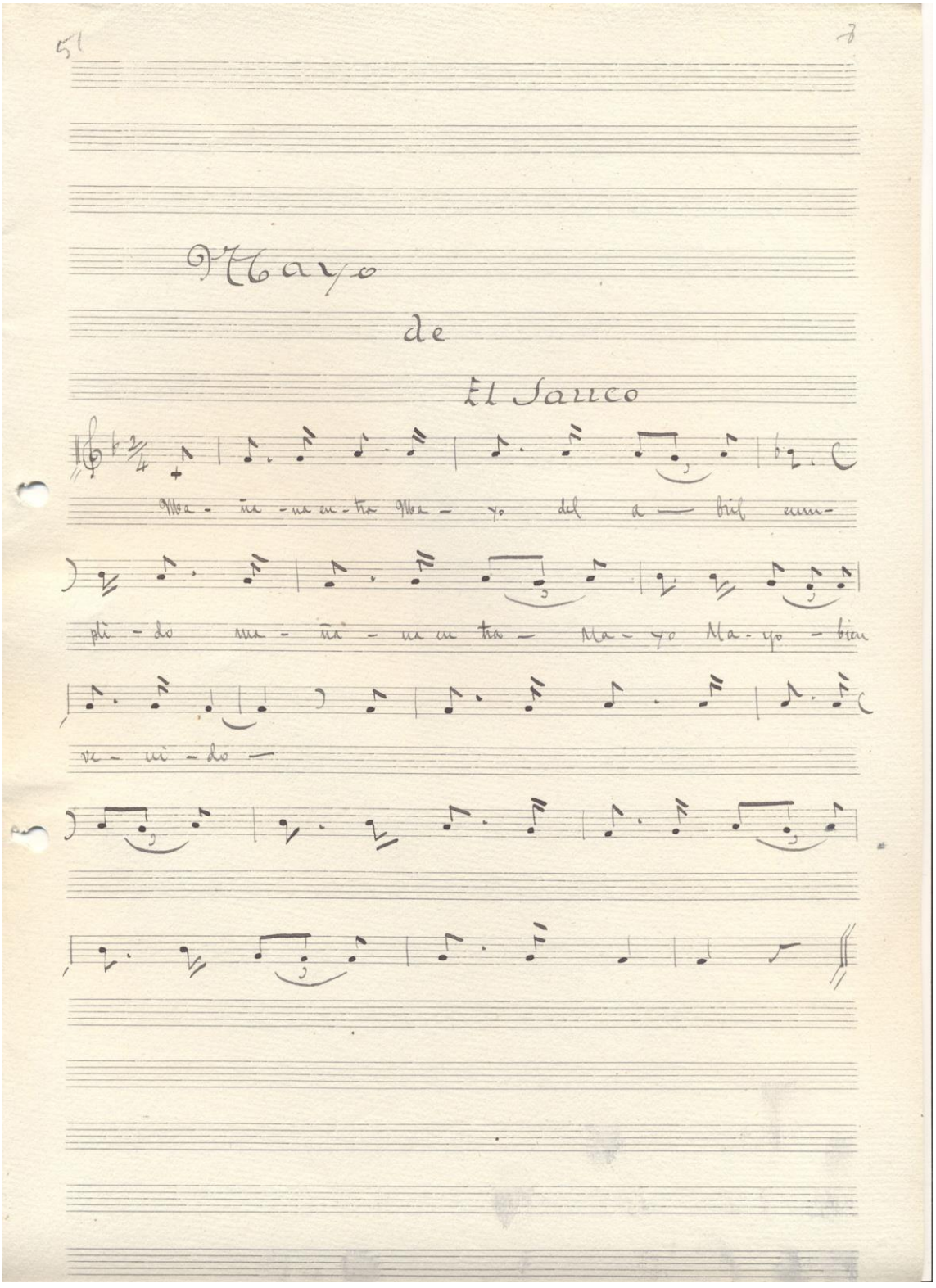
50

Mayo

de

Casas de Lázaro




Mayo
de
El Jaico

57

Mayo de Valdeganga

Jota introducción al Mayo

a la puer- ta, de lai-

gle-sia — — — a la puer- ta de lai- gle- sia — — —

le- je- mos . con pau con teu ku —— —— tea beu- di-

ta pa- la- ba- do — y el — bau- ti- ti- mo la — cra-

mun- to — — —

Mayo- Solo

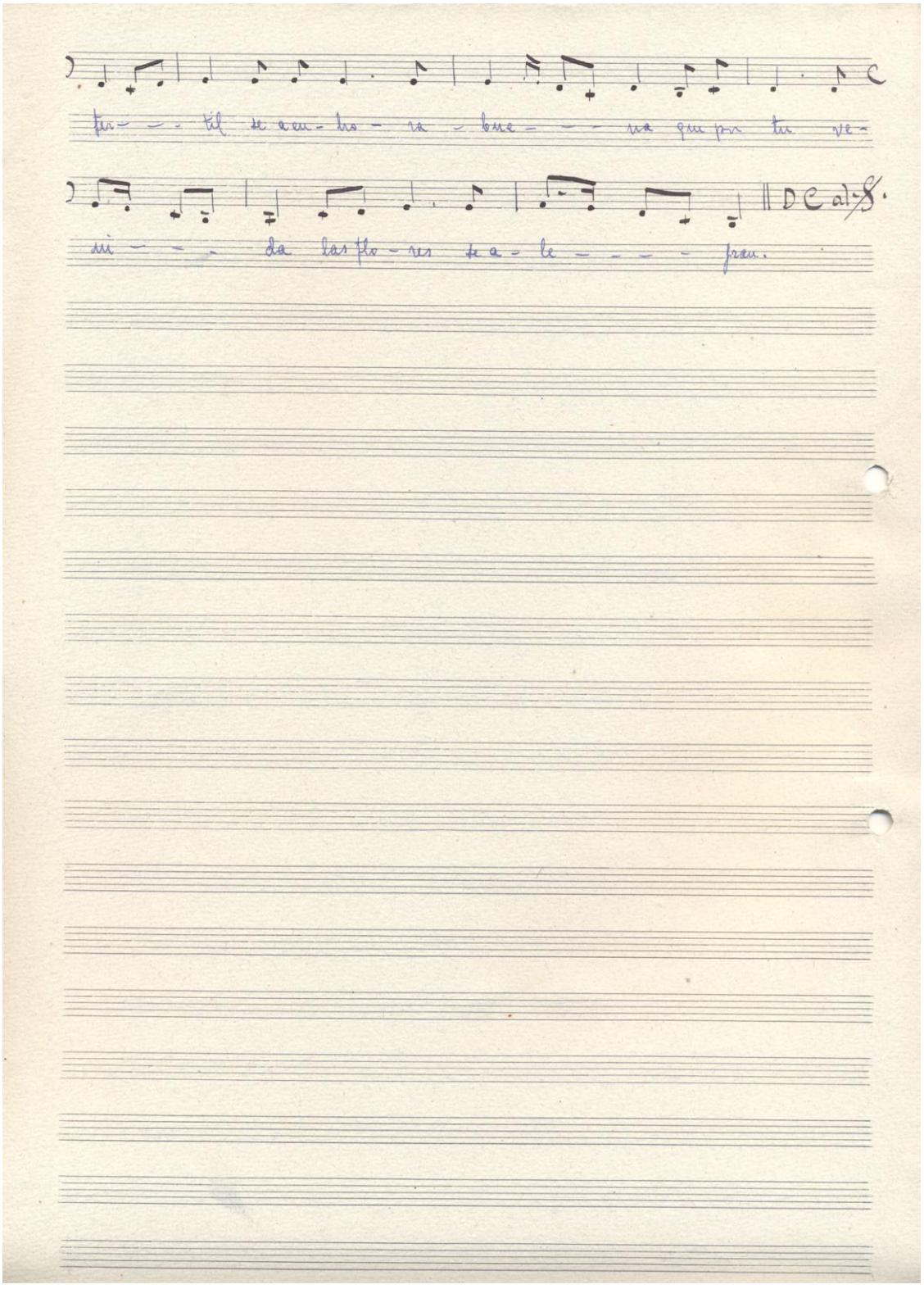
Sol- fa- mos a tre- e- i- in- ta del a-

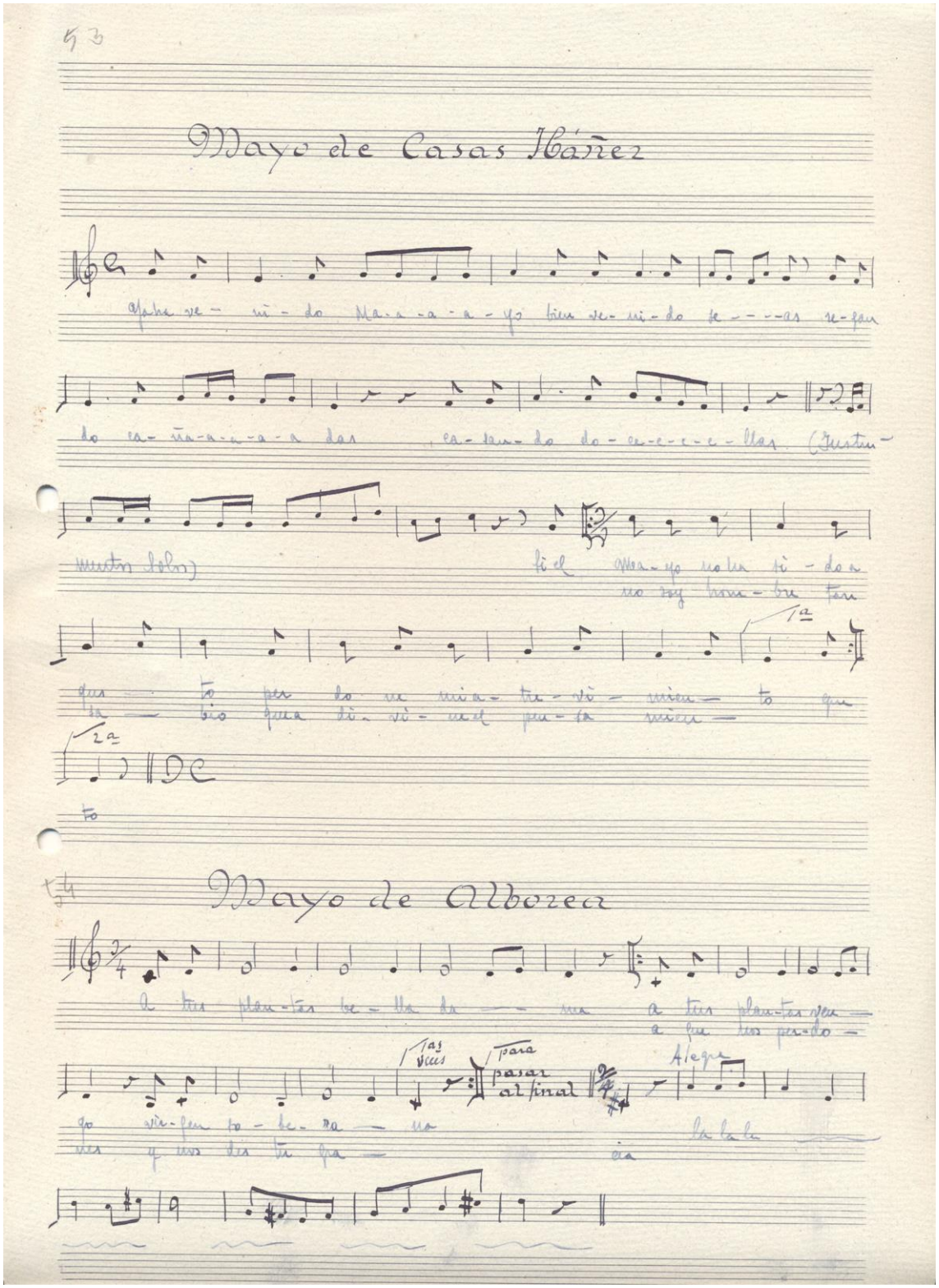
bril cum- pli- i- i- i- do mia- ia- na en- tra mia- a- a- yo de flo-

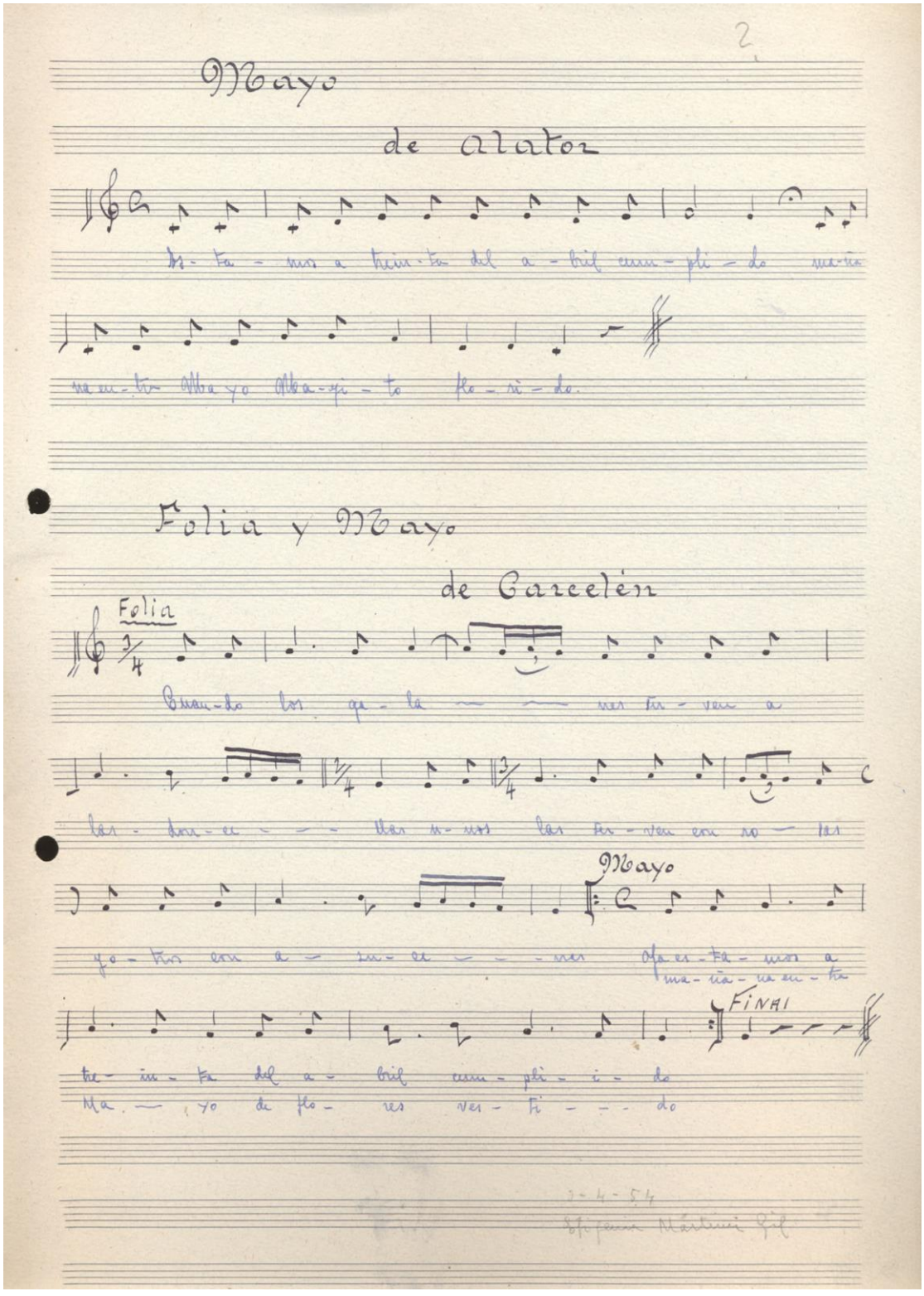
res- res- ti- i- x. i- i- i- do

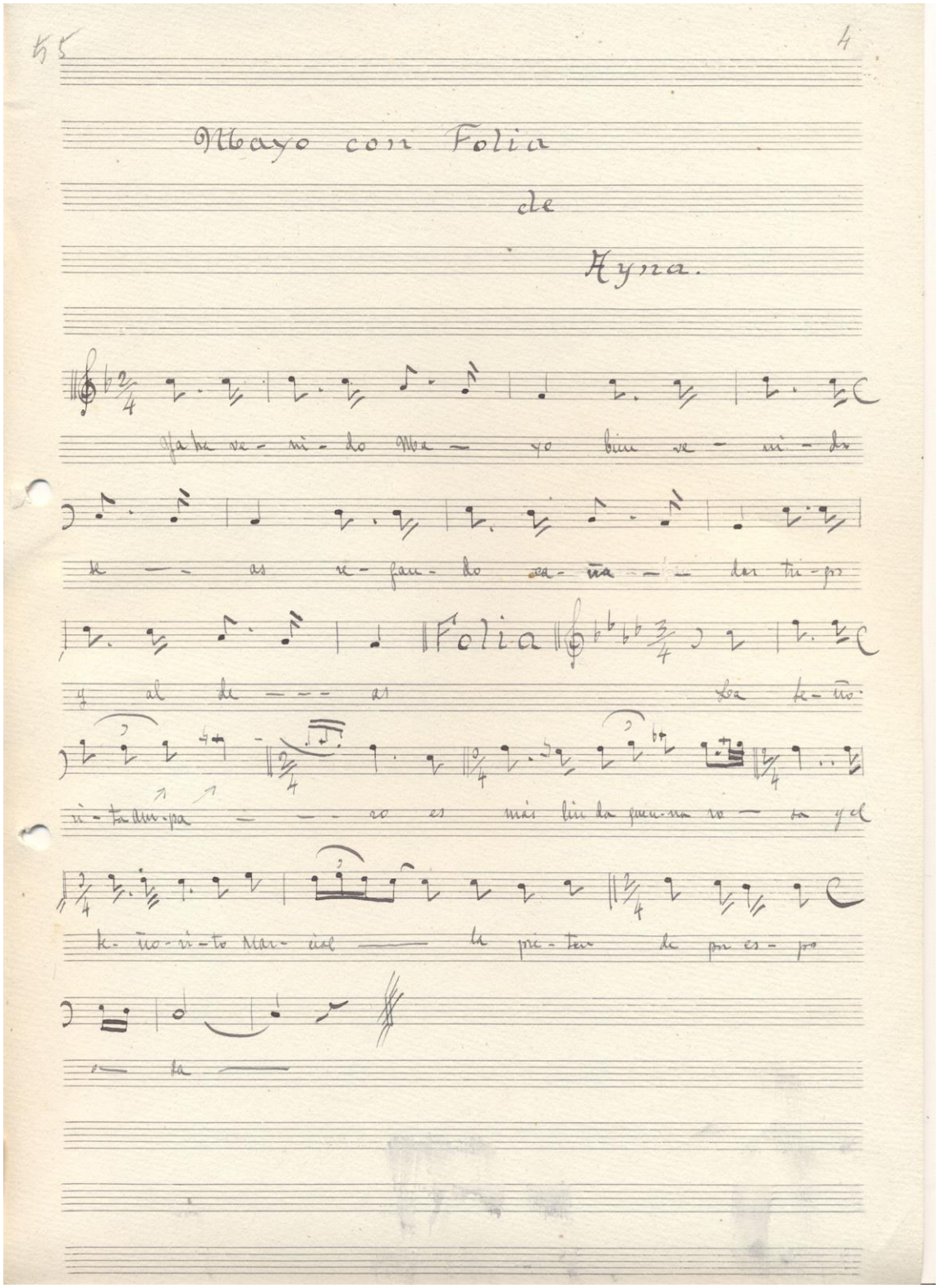
Coro

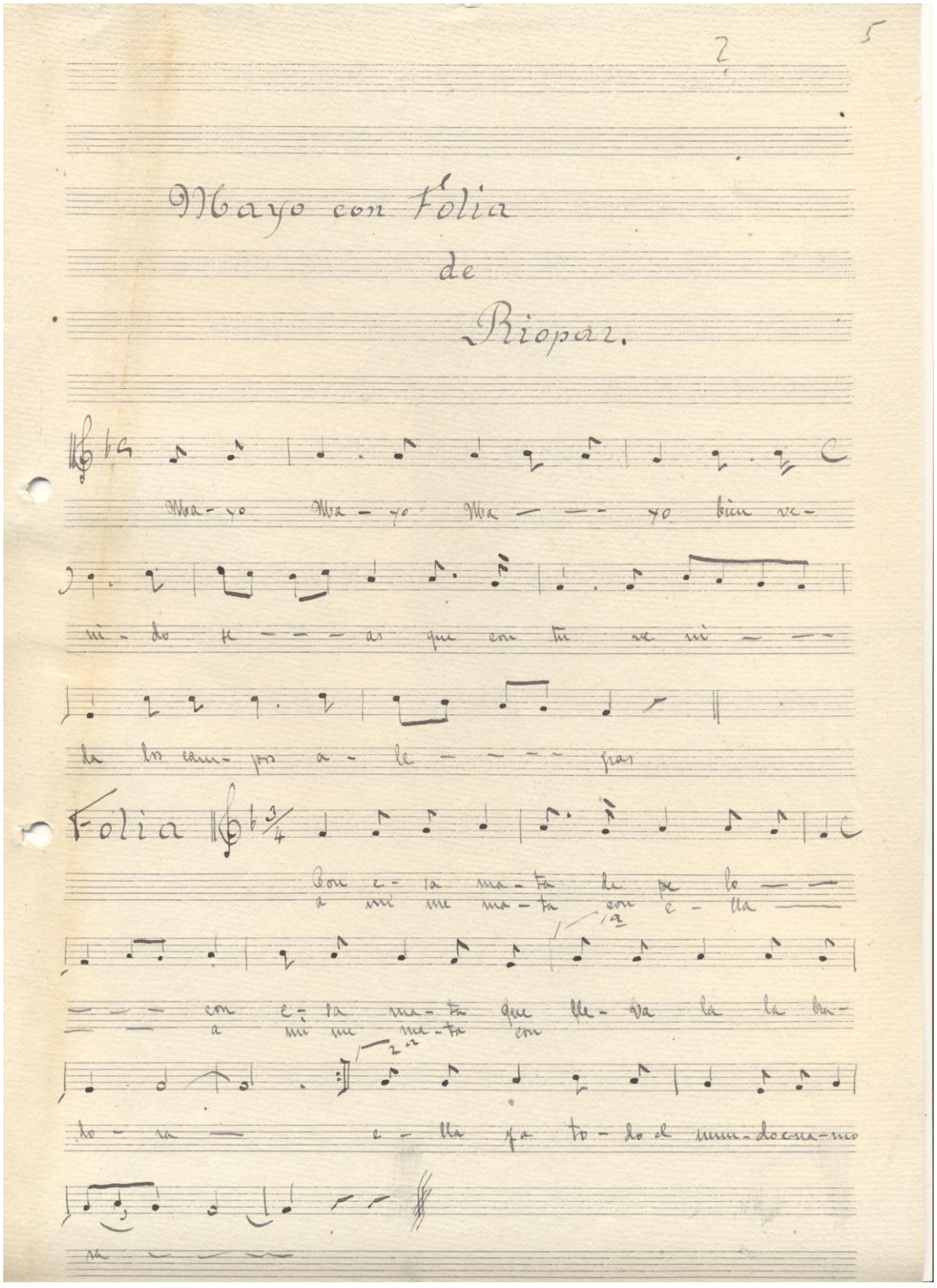
Abra- yo a- le- grey

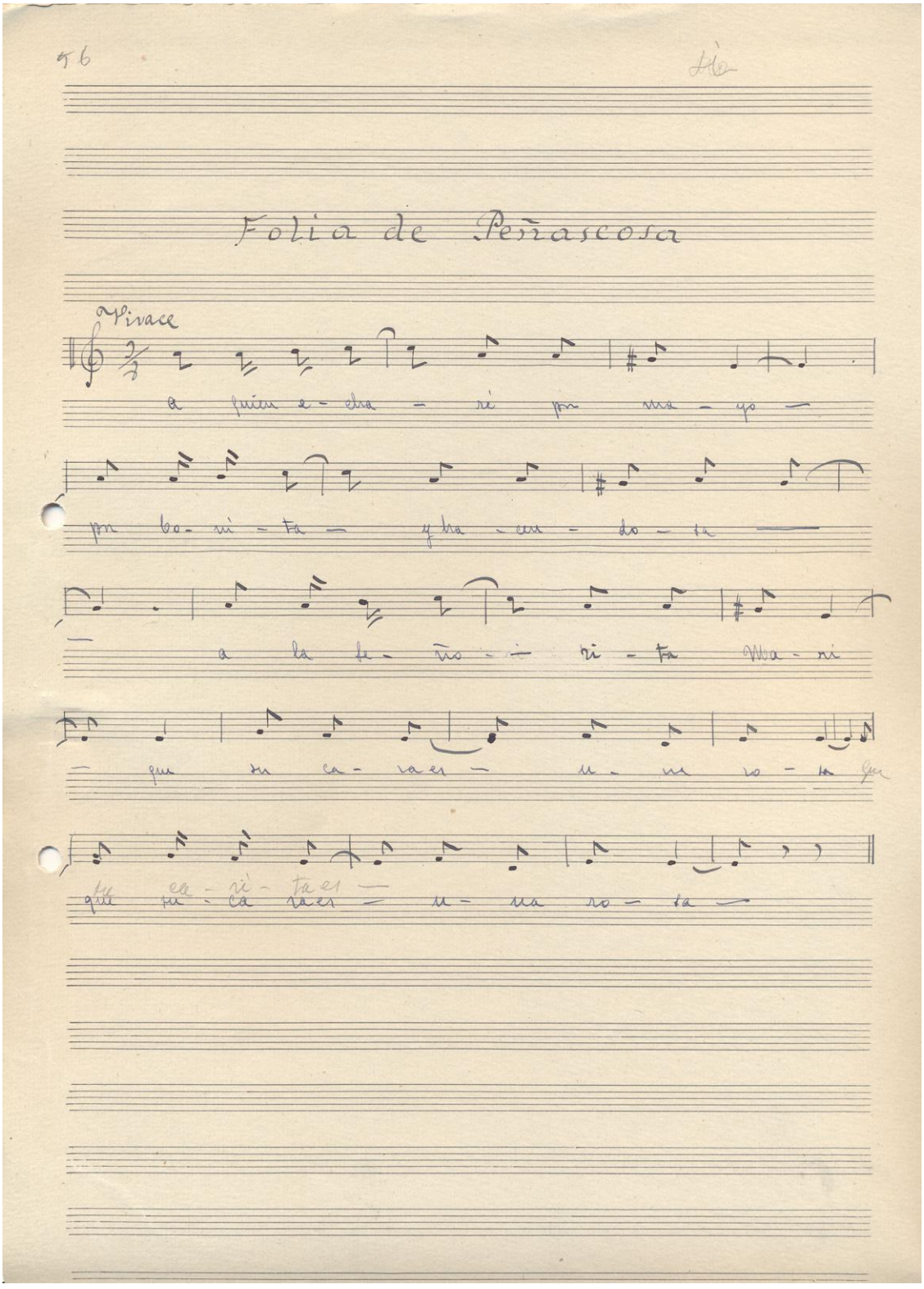

tu - - til se cou - ro - na - ra - - - ra qu'par tu ve -
nu - - - da las flo - res de a - le - - - - frau.
D.C. al S.

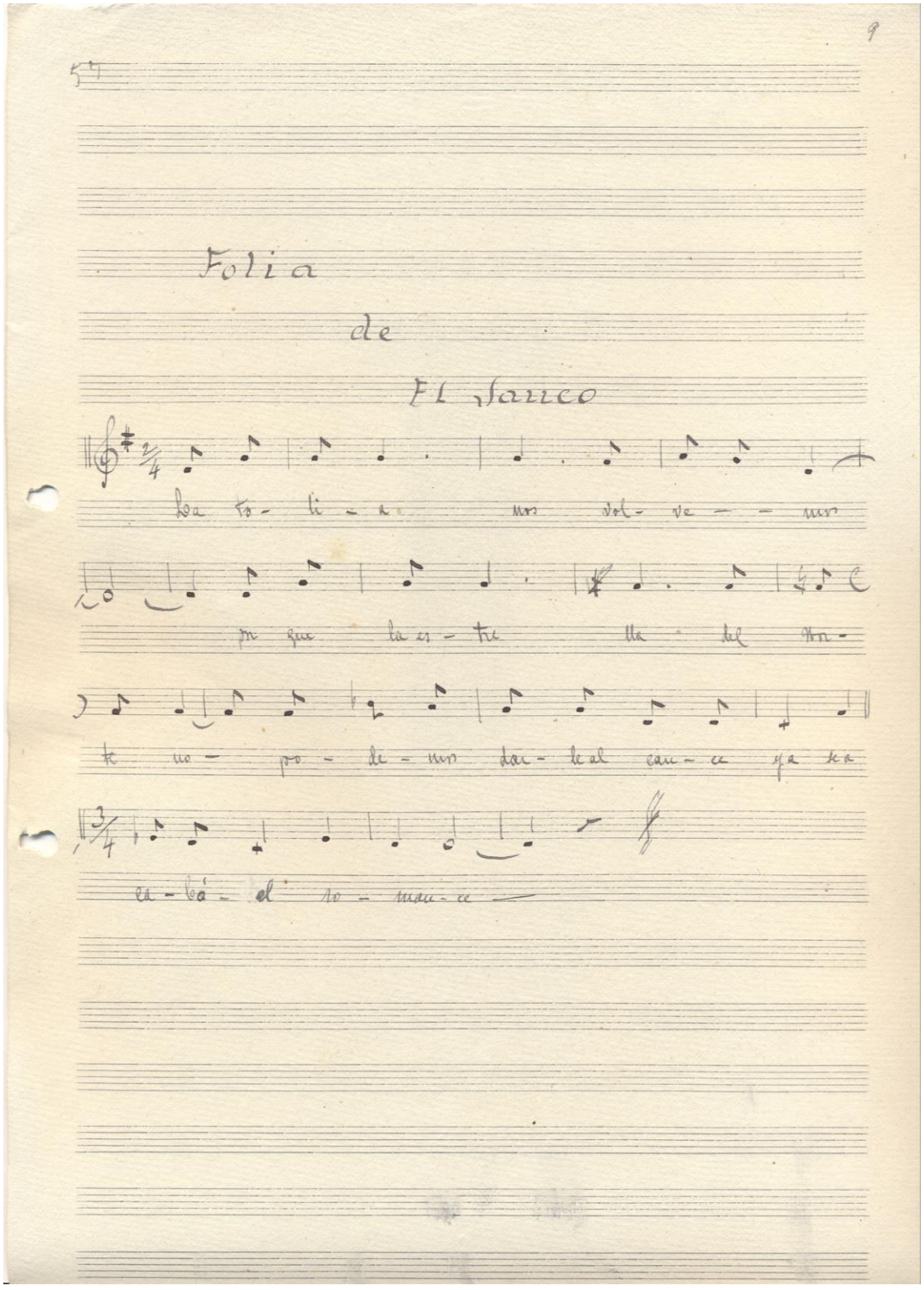

Mayo de Casas Ibáñez
Mayo de Alborea
Para pasar al final
Las veces
Alegre

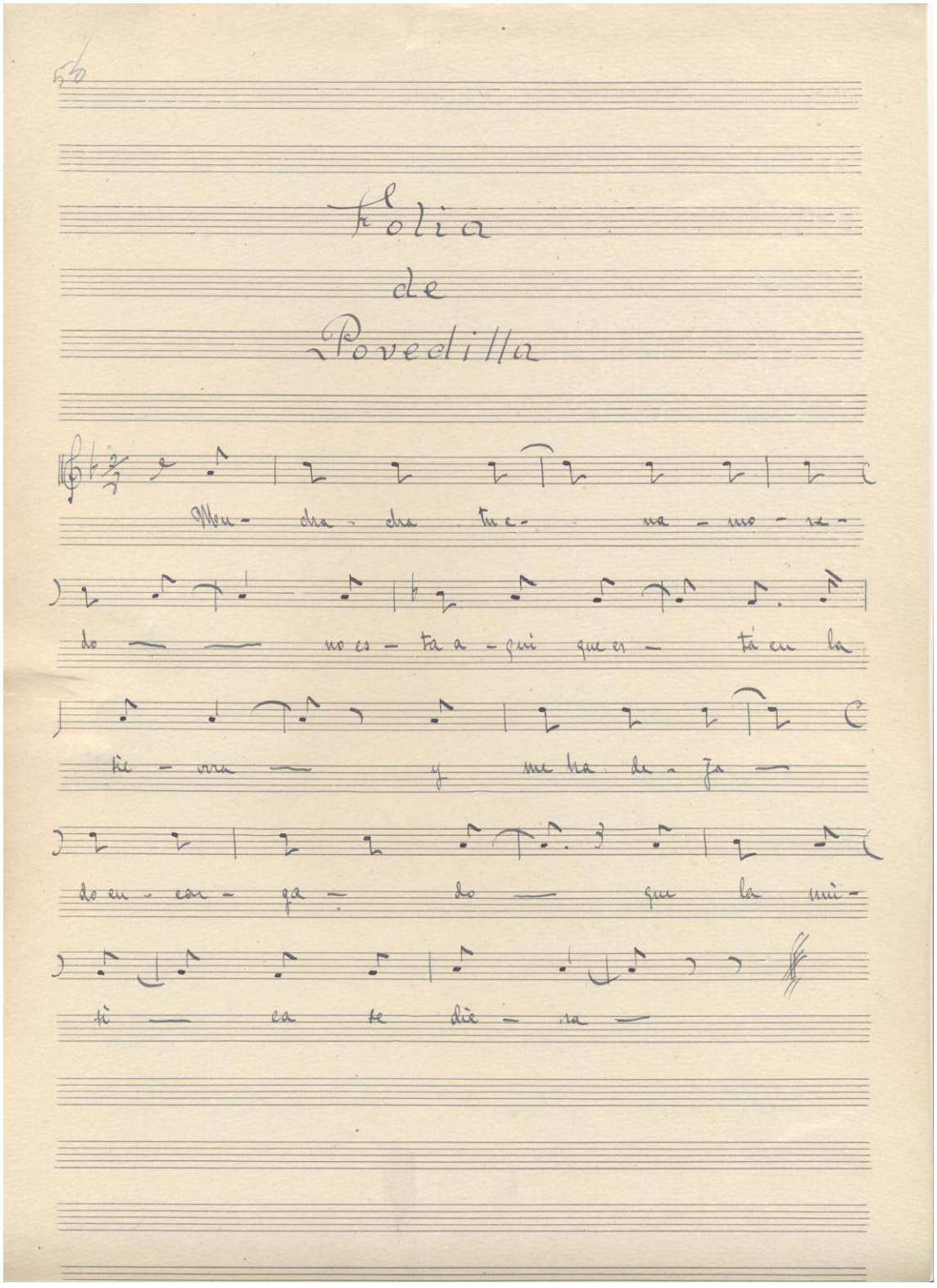

2.
Mayo
de Alator
Folia y Mayo
de Carcelén
Folia
Mayo
FINAL


Mayo con Folia
de
Hyra.
Folia


2.
5
Mayo con Folía
de
Riopaz.
Folía


Folia de Peñascosa
Vivace


Folia
de
El Sarco


Folia
de
Povedilla
Mon - da - da tu e - ma - no - re -
do — no es - ta a - quí que es — tá en la
tie - rra — y me ha de - ja —
do en - can - ga — do — que la mu -
tí — ca te die - ra —

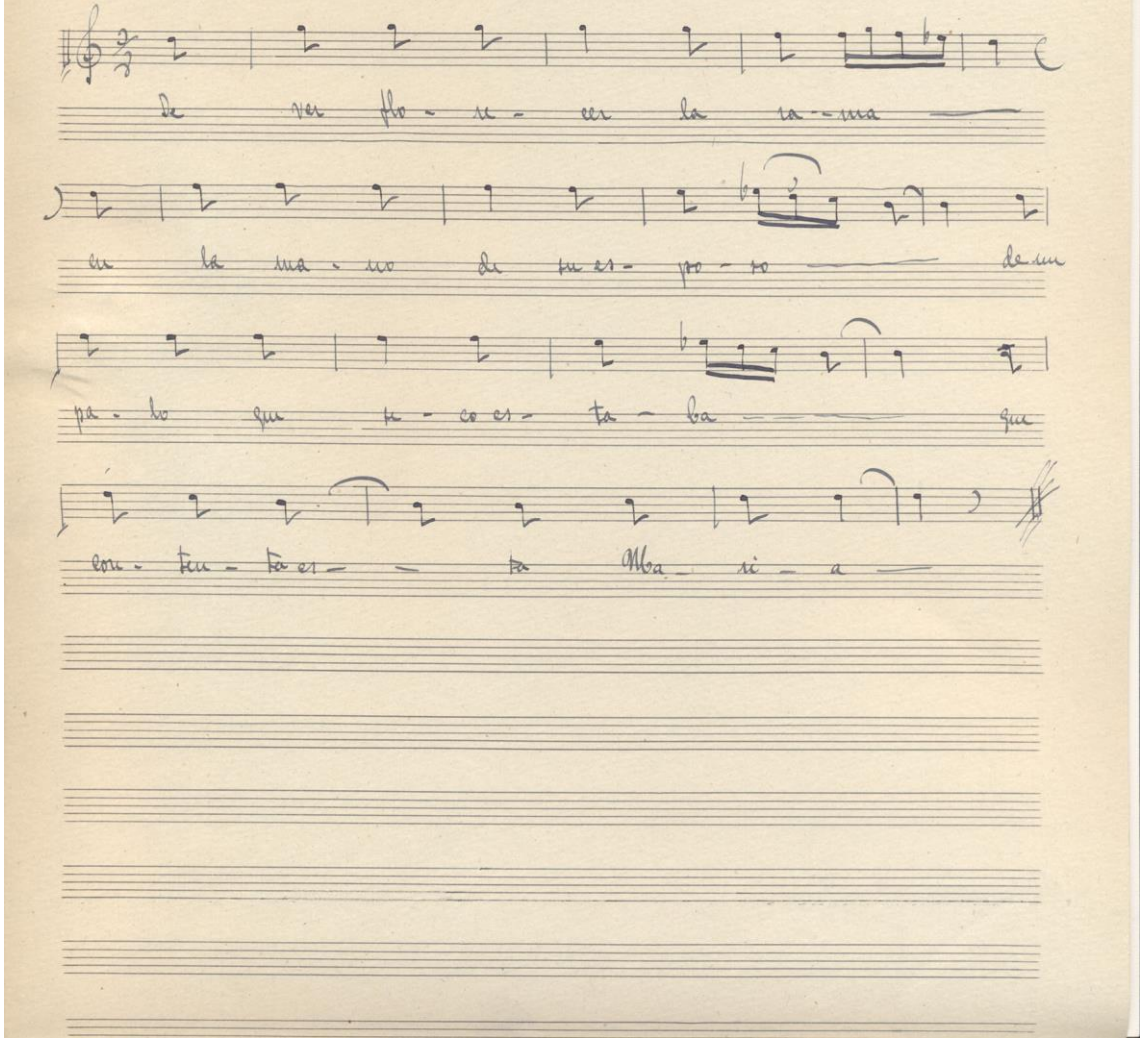
59

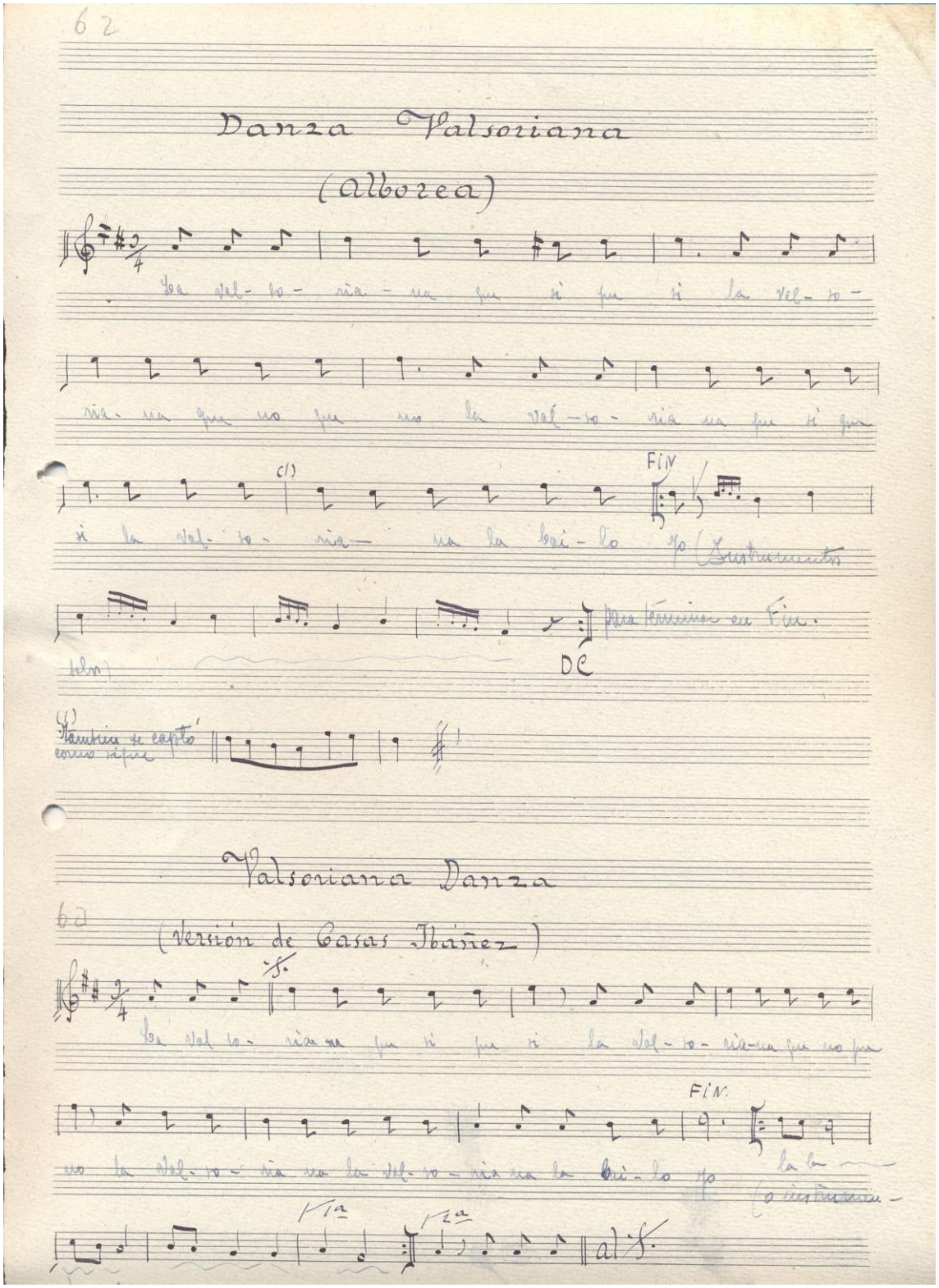
facilitada por D. Antonio Romero

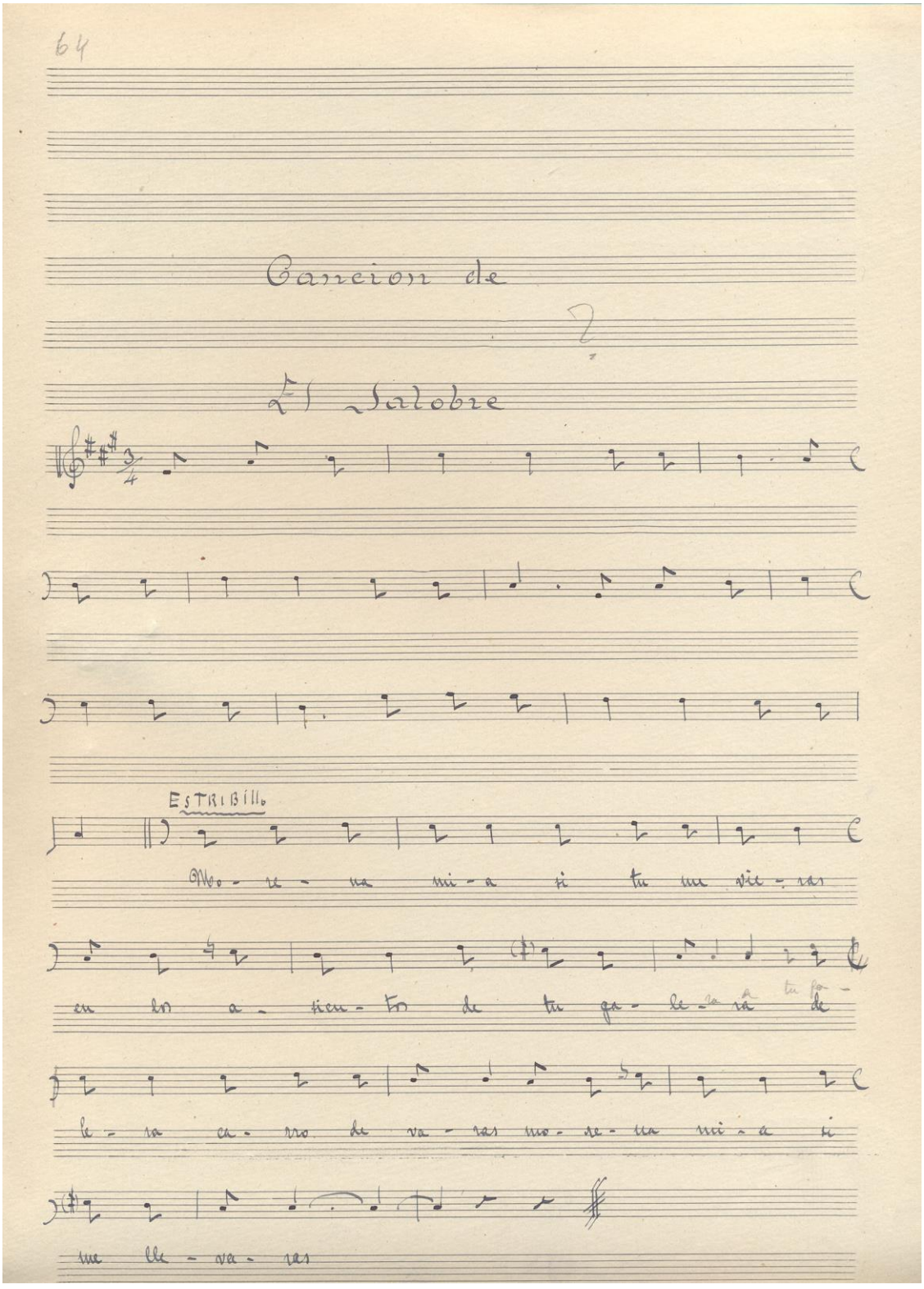
Folia

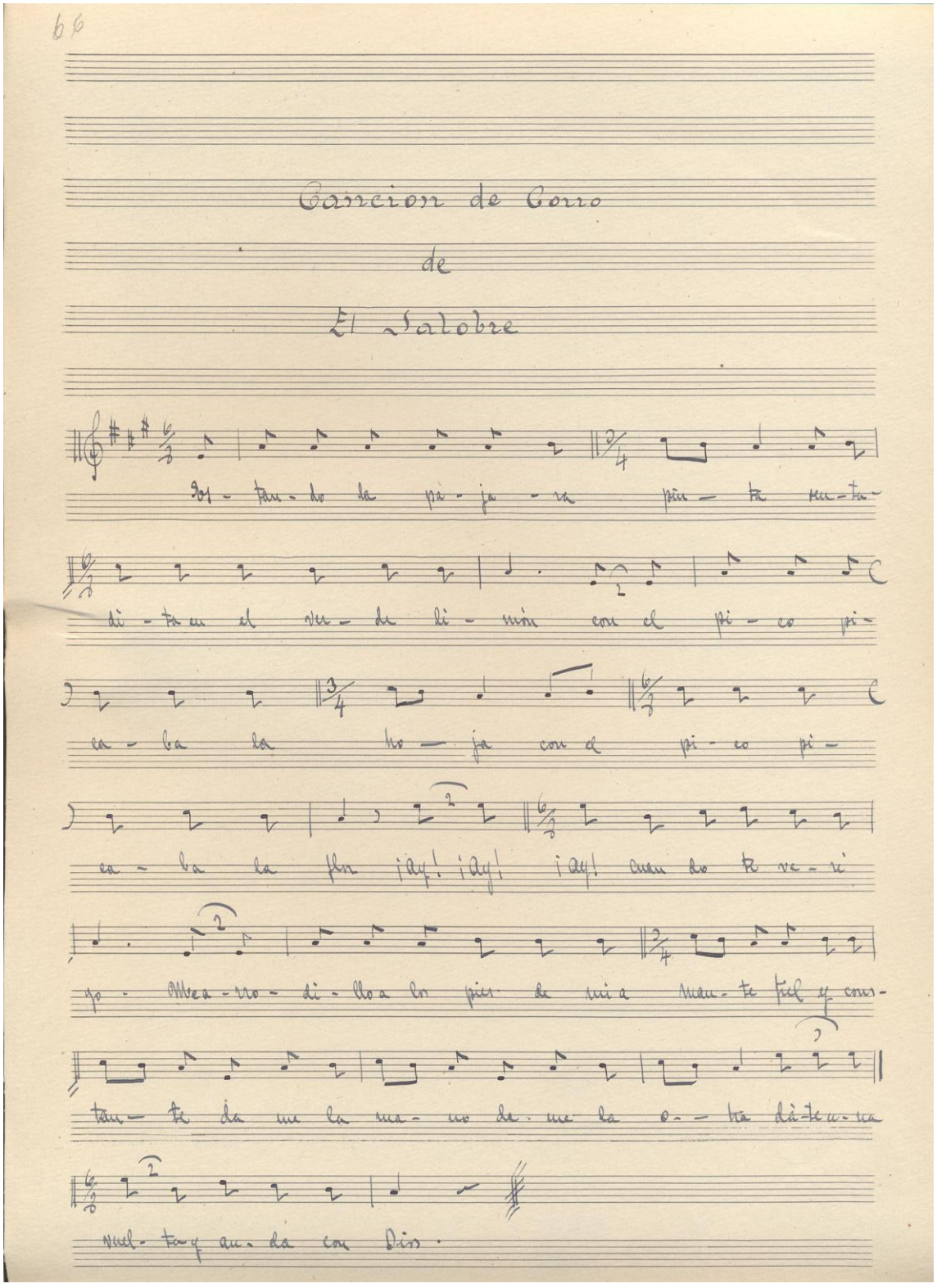
de

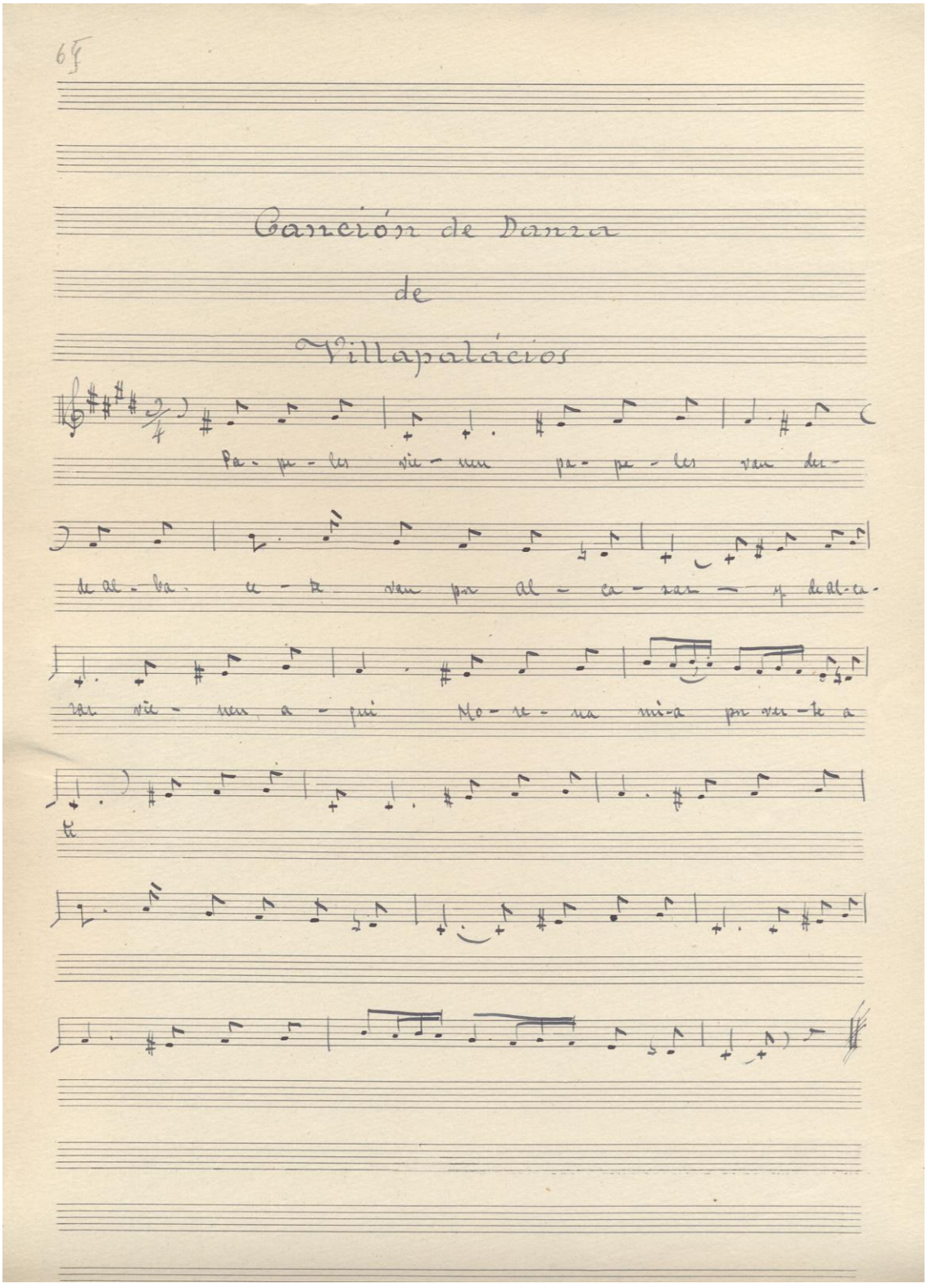
El Ballestero

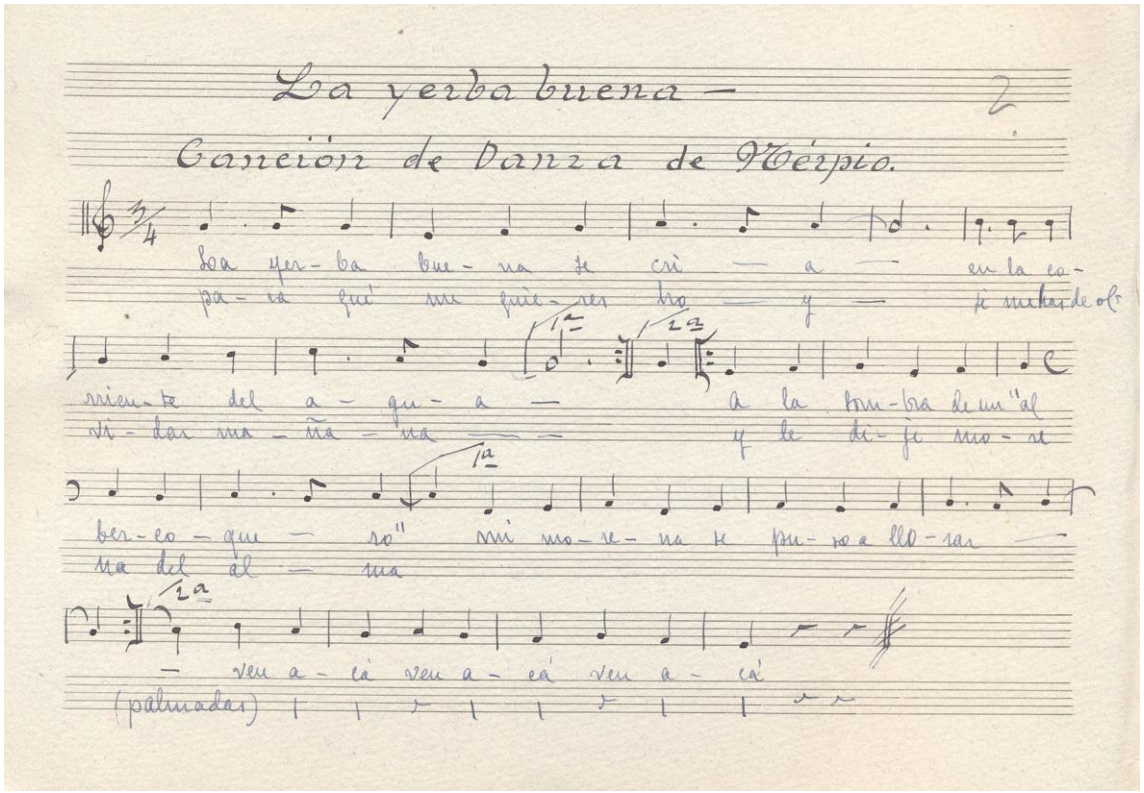


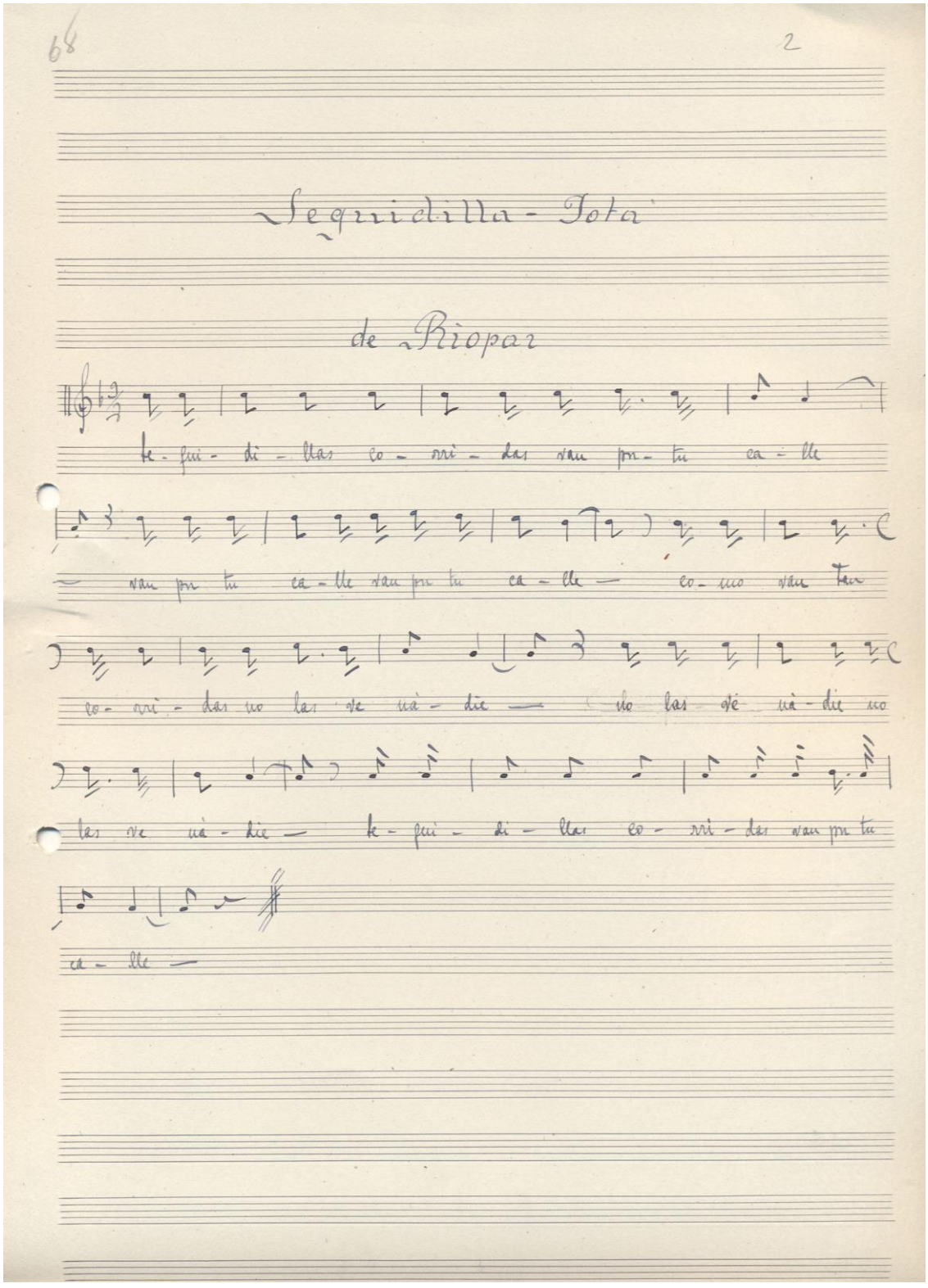

62
Danza Valsoriana
(alborea)
Fin
DC
Valsoriana Danza
(Versión de Casas Ibáñez)
Fin
1ª
2ª
al %

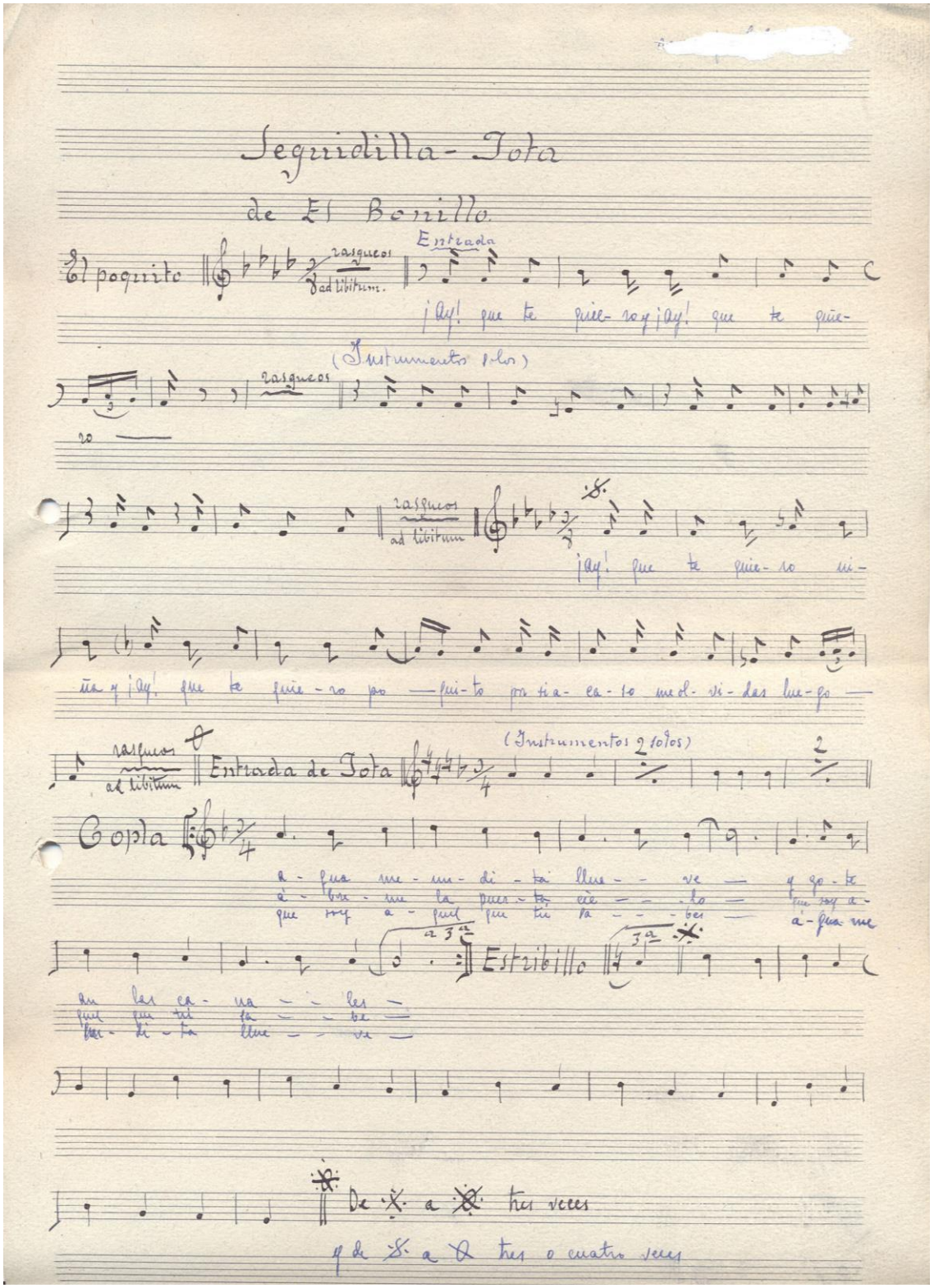

64
Cancion de
El Salobre
ESTRIBILLO
Mo - re - na mi - a si tu me vie - ras
en un a - tien - to de tu ga - le - ra de
le - va ca - rro de va - ras mo - re - na mi - a si
me lle - va - ras

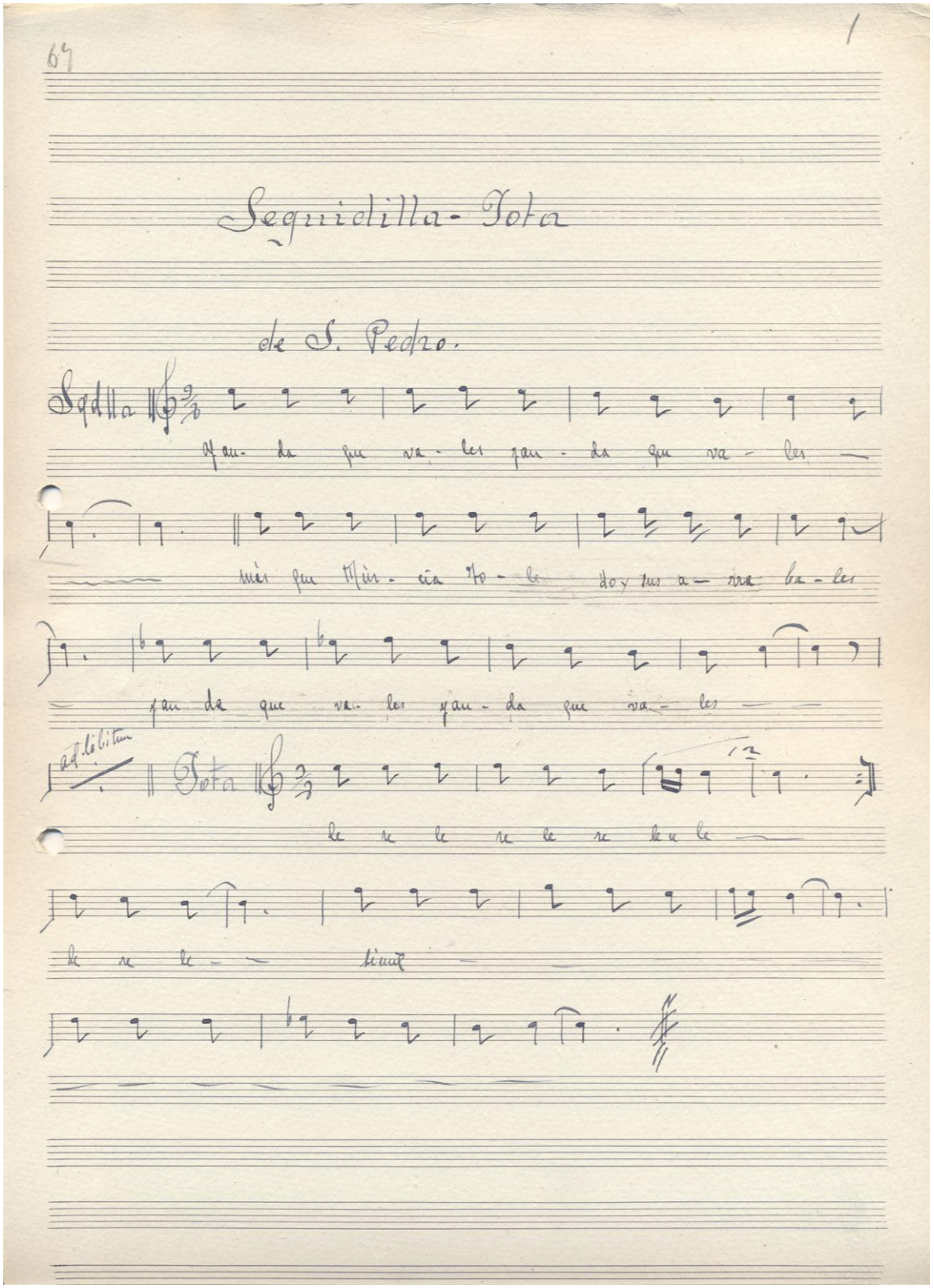

66
Cancion de Cerro
de
El Salobre
Sol - tan - ho la pà - ja - ra pin - te mu - ta -
di - ta en el ver - de li - mòn con el pi - co pi -
ca - ba la ho - ja con el pi - co pi -
ca - ba la flor ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! cuan do te ve - ì
yo - Abea - ro - di - lla a los pies de mi a mau - te fiel y cons -
tan - te da me la ma - no de me da o - - tra dà - te - ca
mel - ta y au - da con Dios.

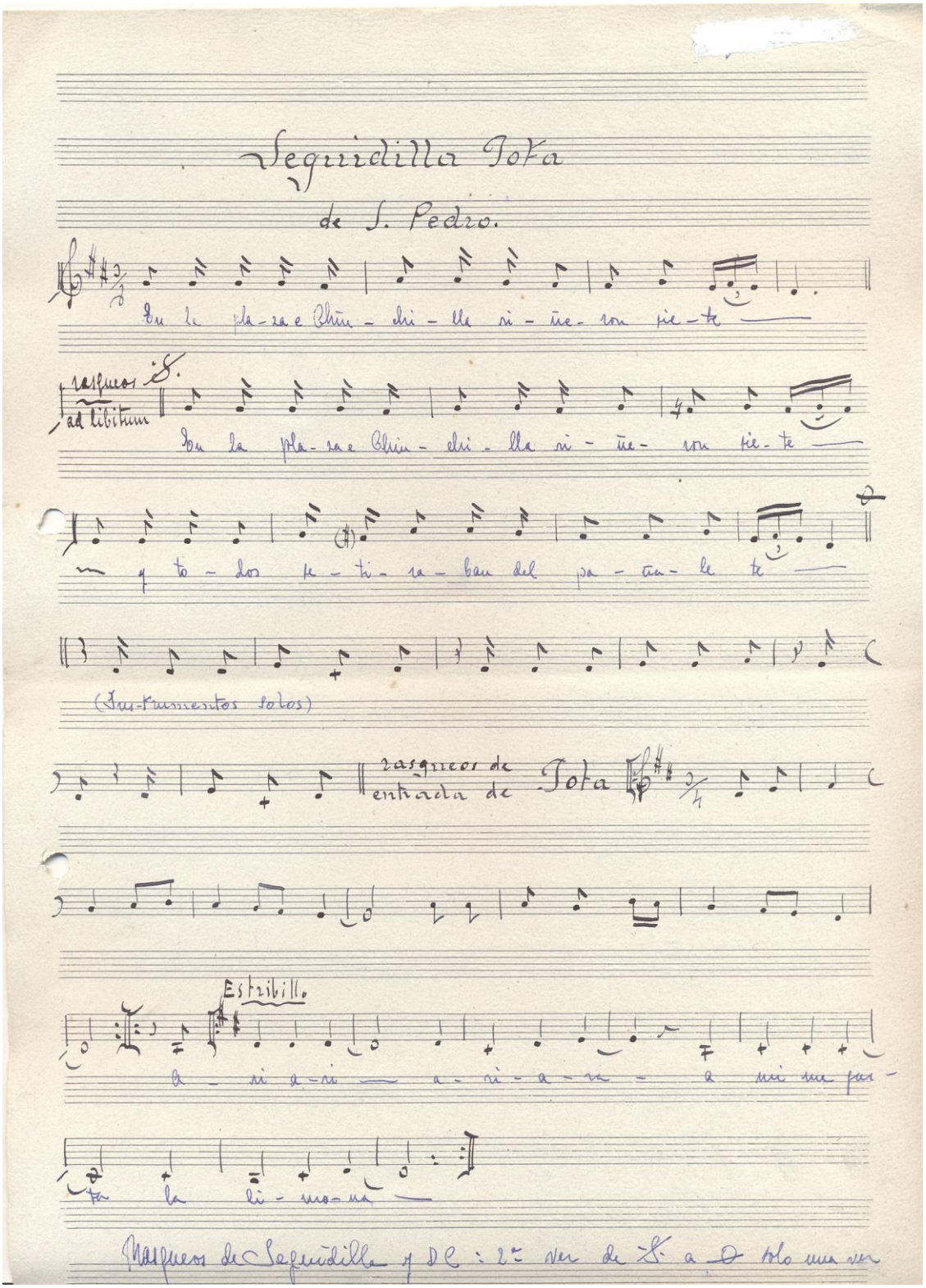

65
Canción de Danza
de
Villapalácios
Pa - pe - les vie - nen pa - pe - les van de -
de al - ba. e - lla van por al - ca - zar — y de al - ca -
zar vie - nen a - quí No - re - na mi-a por ver - te a
te


La yerba buena — 2.
Canción de Danza de Pérpio.
La yer-ba bue-na se crí — a — en la ca-
pa-ra qué me quie-res tro — y — se marcha de
rrien-te del a-gu-a — a la som-bra de un "al
ví-dar ma-ña-na — — y le di-je mo-re
ber-co — que — so" mi mo-re-na se pu-so a llo-rar —
na del al — ma
— ven a-cá ven a-cá ven a-cá
(palmadas)

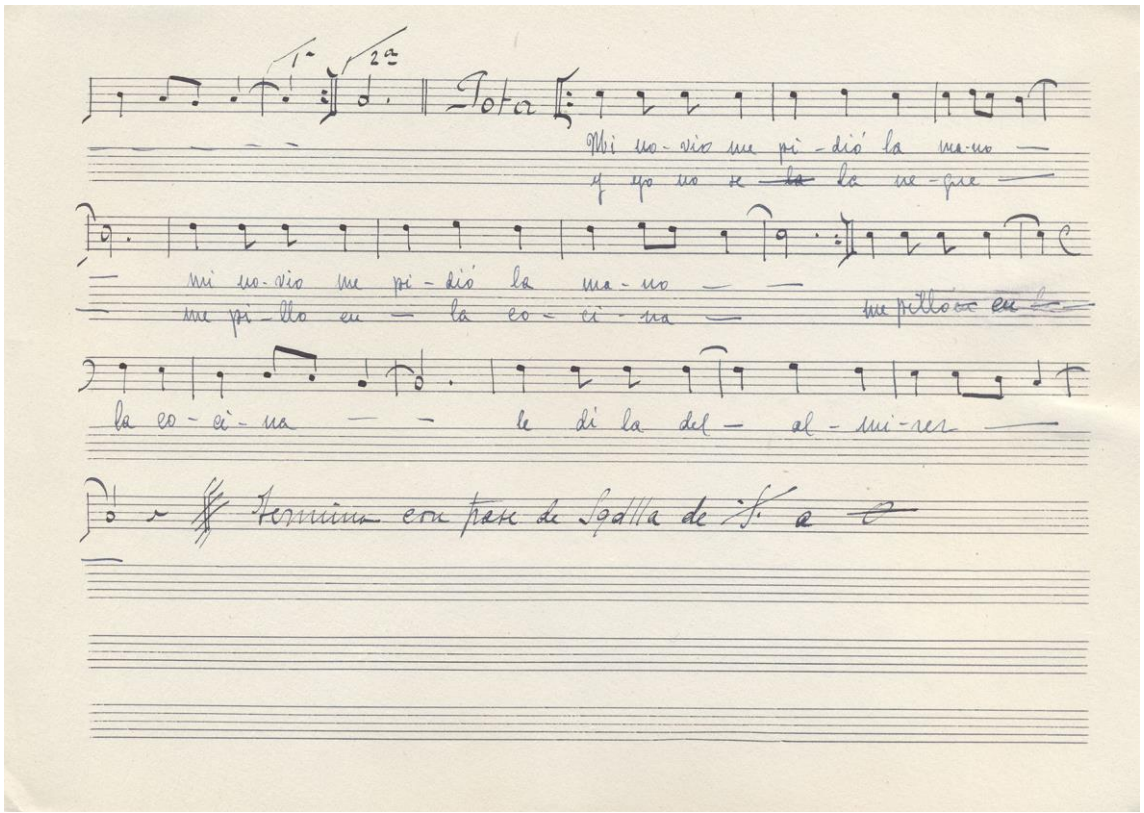

68
2
Sequidilla - Jota
de Riopar
ke - fui - di - llas co - rri - das vau pu - tu ca - lle
vau pu tu ca - lle vau pu tu ca - lle — co - rro vau tas
co - rri - das tu las ve rá - die — tu las ve rá - die rro
las ve rá - die — ke - fui - di - llas co - rri - das vau pu tu
ca - lle —

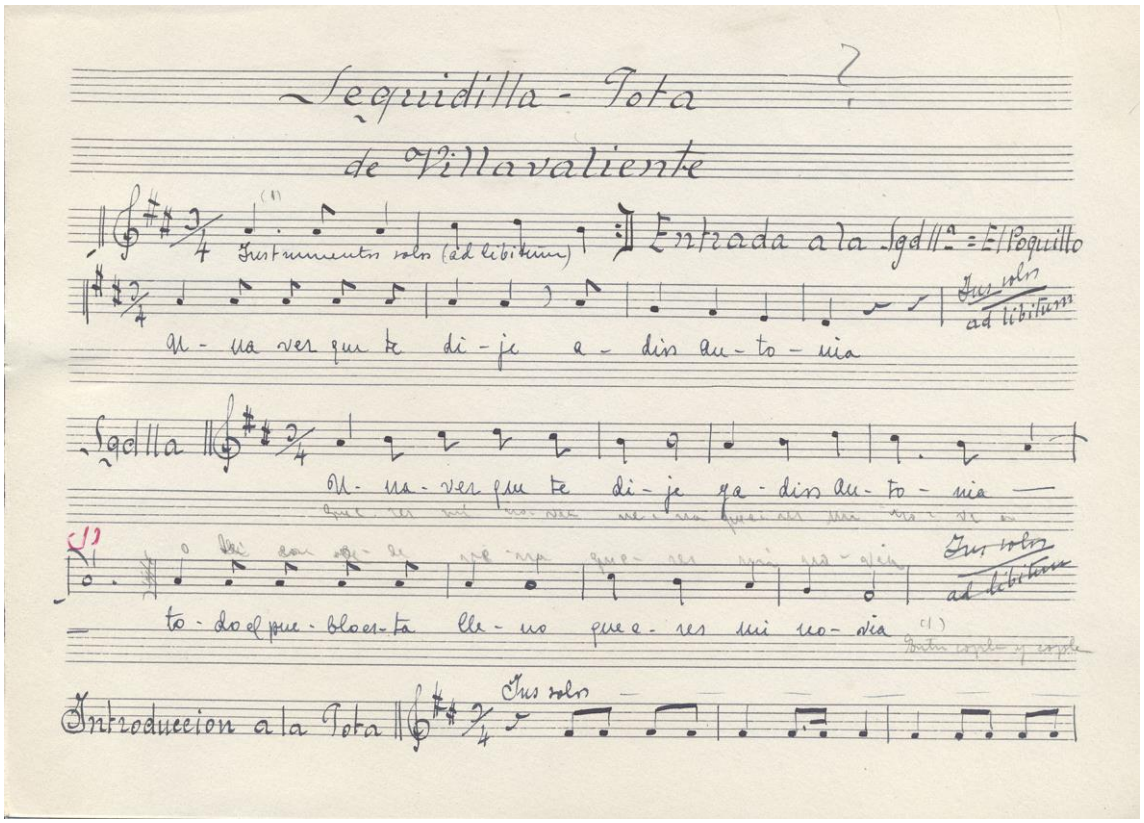

Jegrrdilla - Jota
de El Borrillo
El poquito
rasgueos
ad libitum.
Entrada
¡Ay! que te quie- ro ¡Ay! que te quie-
(Instrumentos solos)
ro
rasgueos
ad libitum
¡Ay! que te quie- ro mi-
ña y ¡Ay! que te quie - ro po — pi- to por ti a- ca- to mal- vi- das lue- go —
rasgueos
ad libitum
Entrada de Jota
(Instrumentos 2 solos)
Copla
a - que me - un - di - ta lluc - - ve — y go - te
è - boa - me la pue - ta vie — - lo — que voy a -
que voy a - qui que ti ta — — - bes — a - que me
Estribillo
De X a XX tres veces
y de X a O tres o cuatro veces

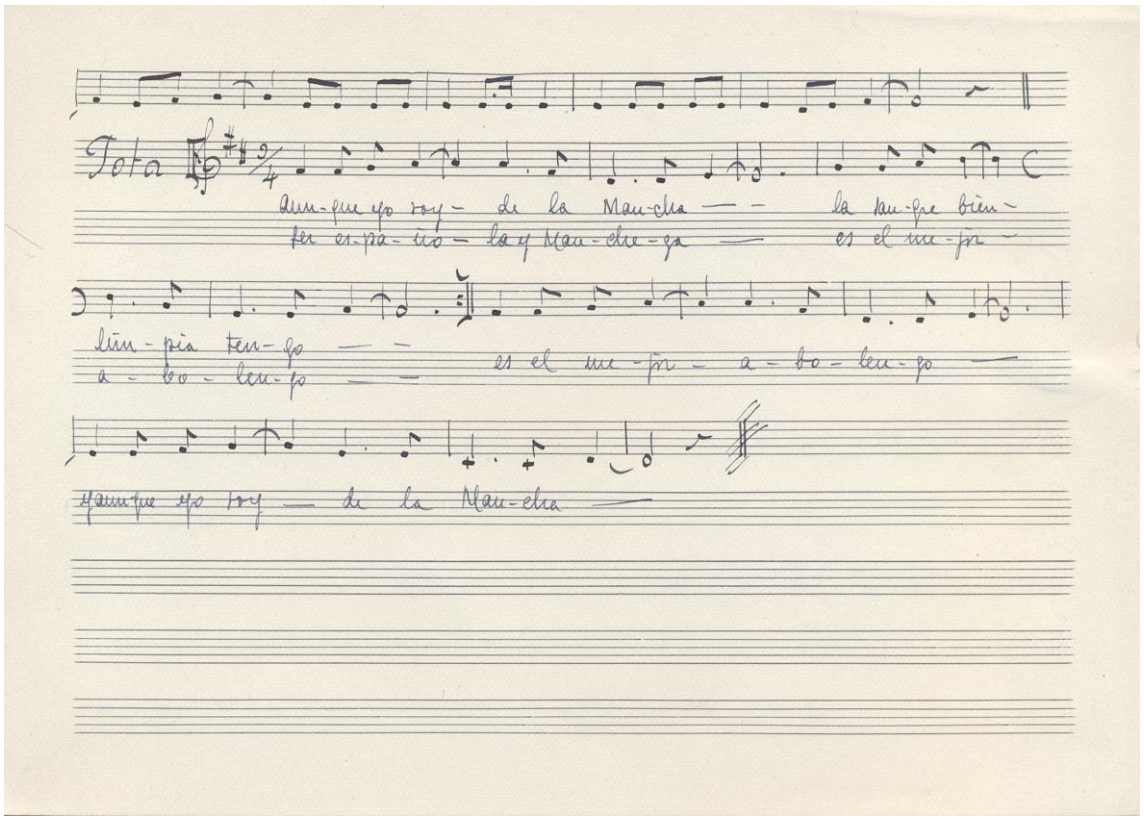

64
1
Seguidilla-Jota
de S. Pedro.
Seguidilla
Jaun da que va-ler jaun-da que va-ler
mis que Mon-cia To-le doy tus a-ra-ba-les
jaun da que va-ler jaun-da que va-ler
ad libitum
Jota
le re le re le re le
le re le-
tinaj


Segridilla Jota
de S. Pedro.
Su la pla-za e Bliu-dri-lla ri-ue-ron pie-te
rasgueos ad libitum
Su la pla-za e Bliu-dri-lla ri-ue-ron pie-te
y to-dos u-ti-ra-ban del pa-ua-le te
(Instrumentos solos)
rasgueos de entrada de Jota
Estribillo.
a-ri a-ri a-ri-a-ra a mi ma par-
la li-ma-na
Rasgueos de Segridilla y D.C. : 2as ves de S. a D. solo una vez

Seguidilla Jota
de Lietor
2
Seguidilla
Instrumentos solos
Oh. ua tan-tan tin ra-bo me dió mi pue-gra ca-da ver que uns
pe-lea-uns la tan-tan tue-ua ca-da ver que uns pe-lea-uns la tan-tan
Entrada a la Jota
tue-ua
Instrumentos solos


1ª
2ª
Jota
Mi ue-vio me pi-dió la ma-uo
y yo uo se la re-gre
mi ue-vio me pi-dió la ma-uo
me pi-llo eu la co-ci-ua
la co-ci-ua
le di la del-al-mi-rez
Termina con pase de Seguidilla de 1ª a

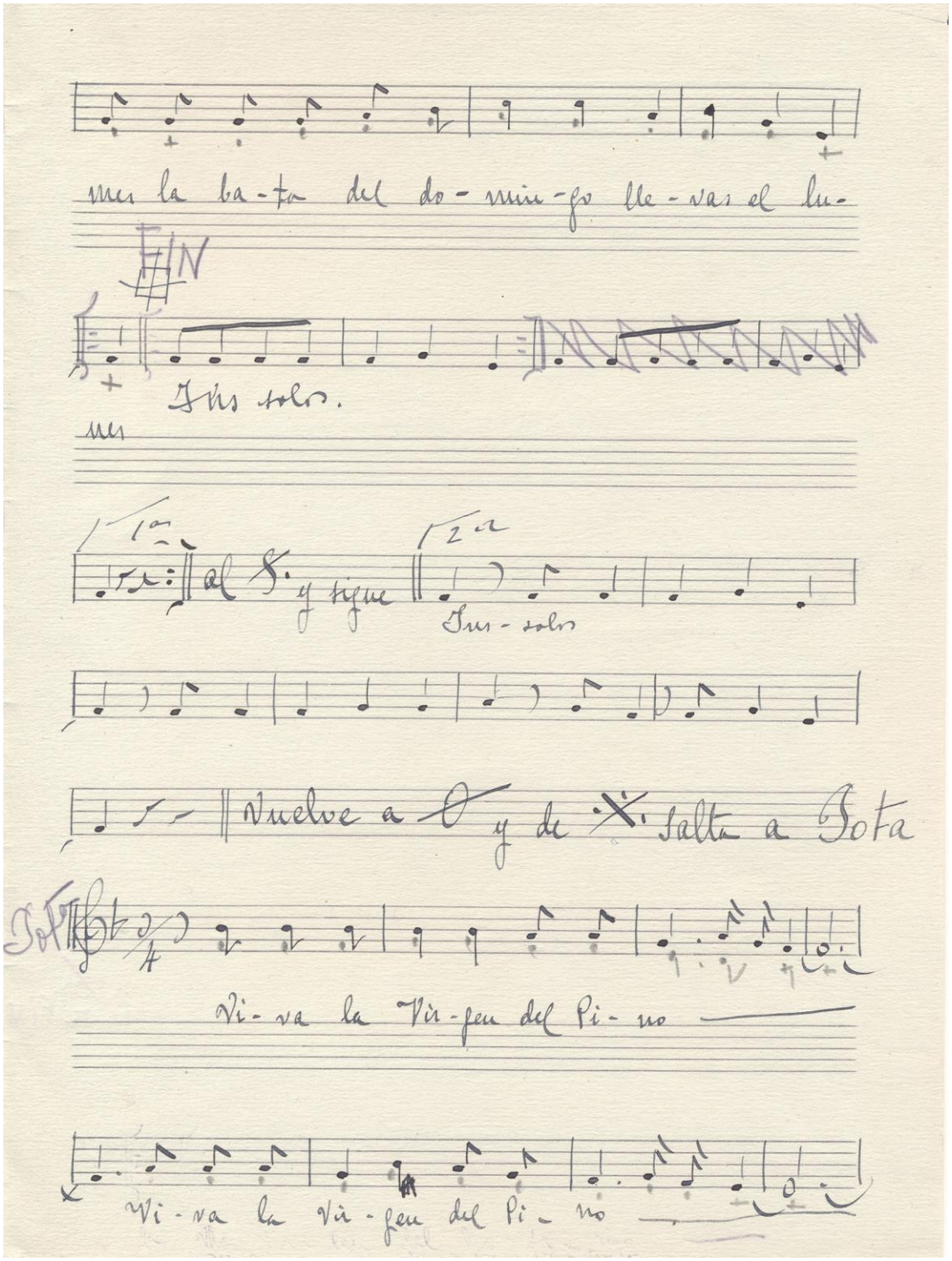

Sequidilla - Tota
de Villavaliente
Instrumentos solos (ad libitum)
Entrada a la Sgdlla = El Boquillo
Tus solos ad libitum
Sgdlla
Tus solos ad libitum
Introduccion a la Tota
Tus solos

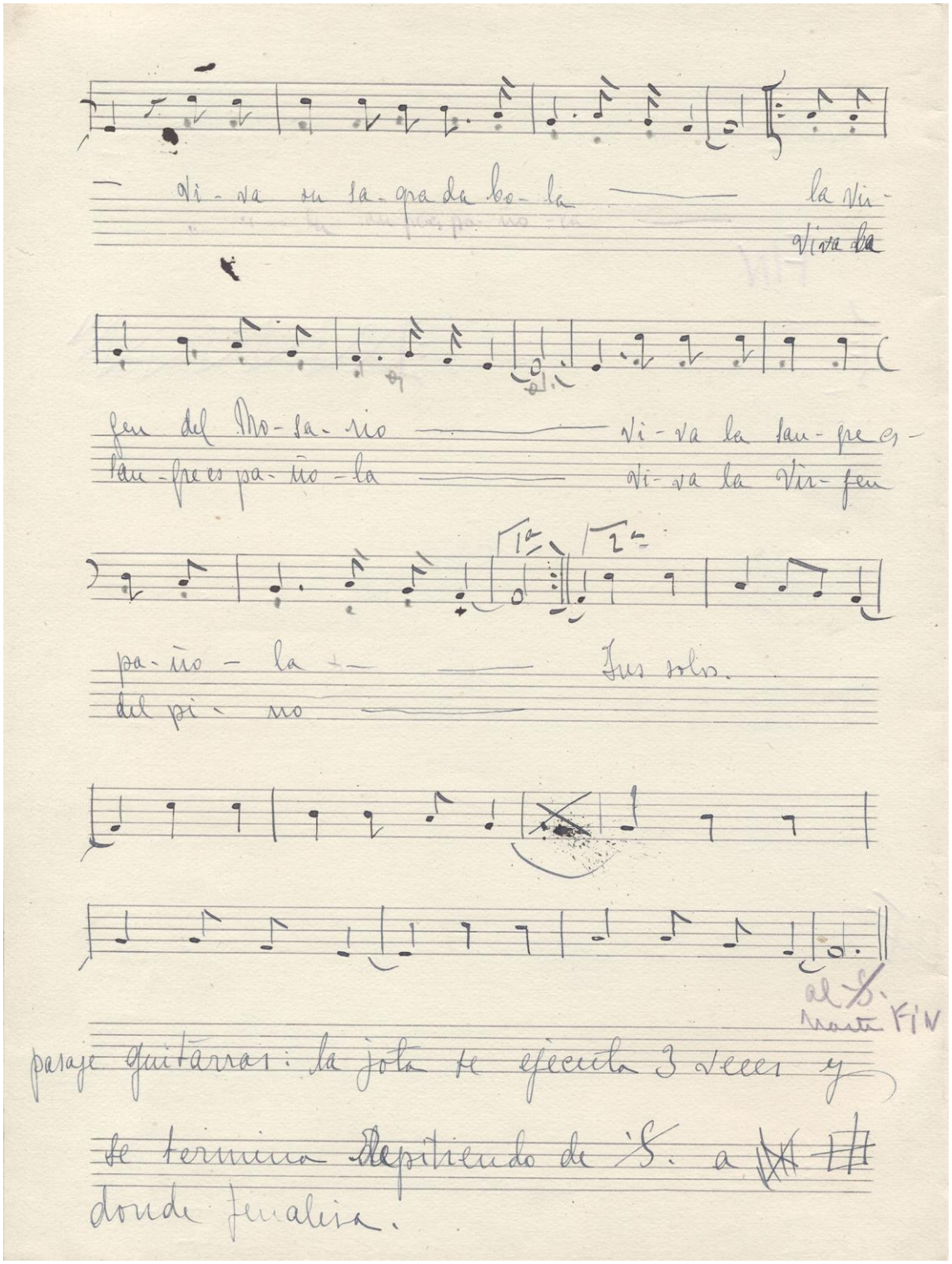

Tota
Aun-que yo soy de la Man-cha — la pue-blo bien
ter es-pa-cio — la y Man-cha-ga — es el me-jor
lim-pia tem-plo — —
a - bo - ben-jo — — es el me-jor — a - bo - ben-jo —
Aunque yo soy — de la Man-cha —

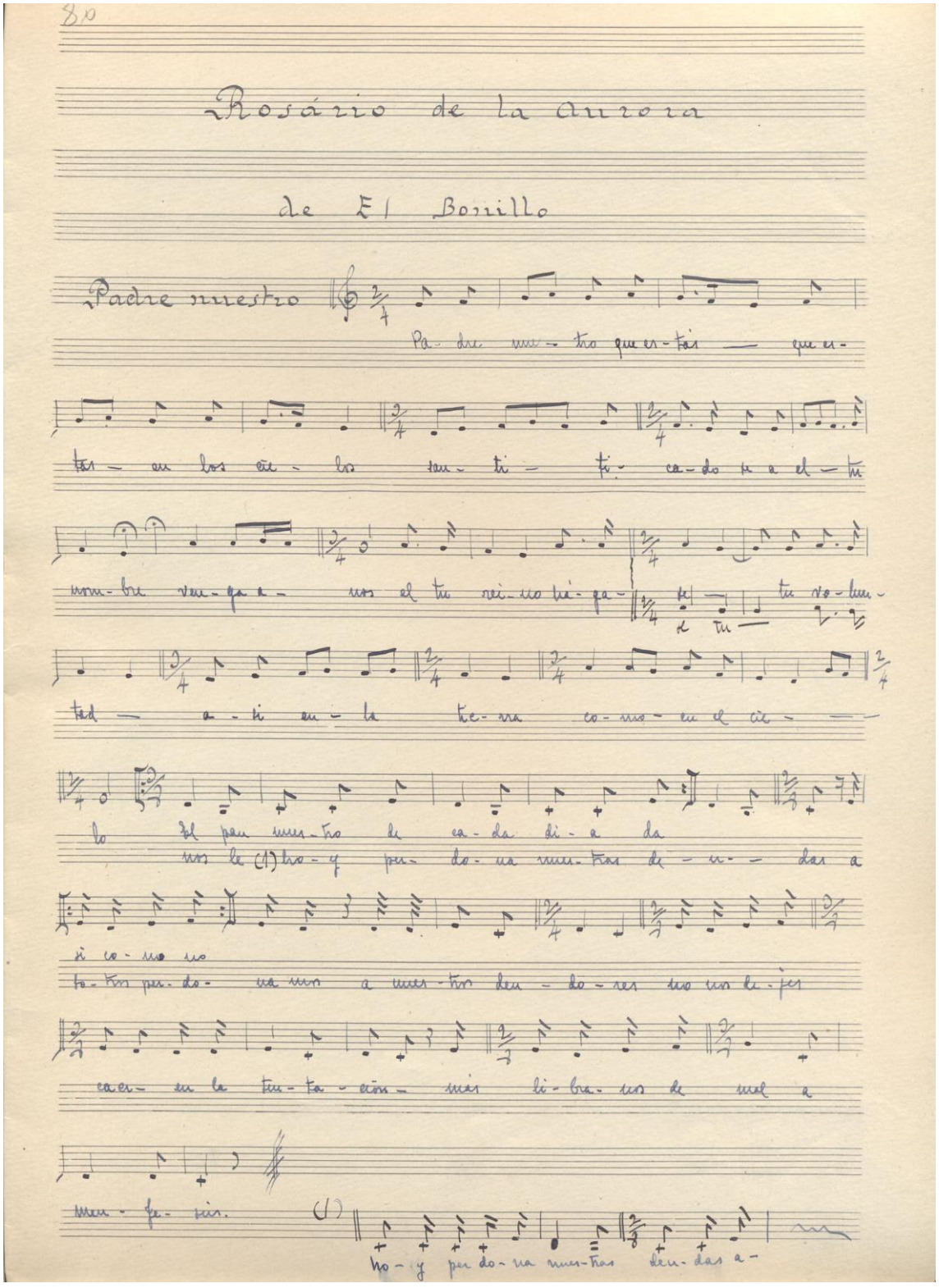
29-11-57

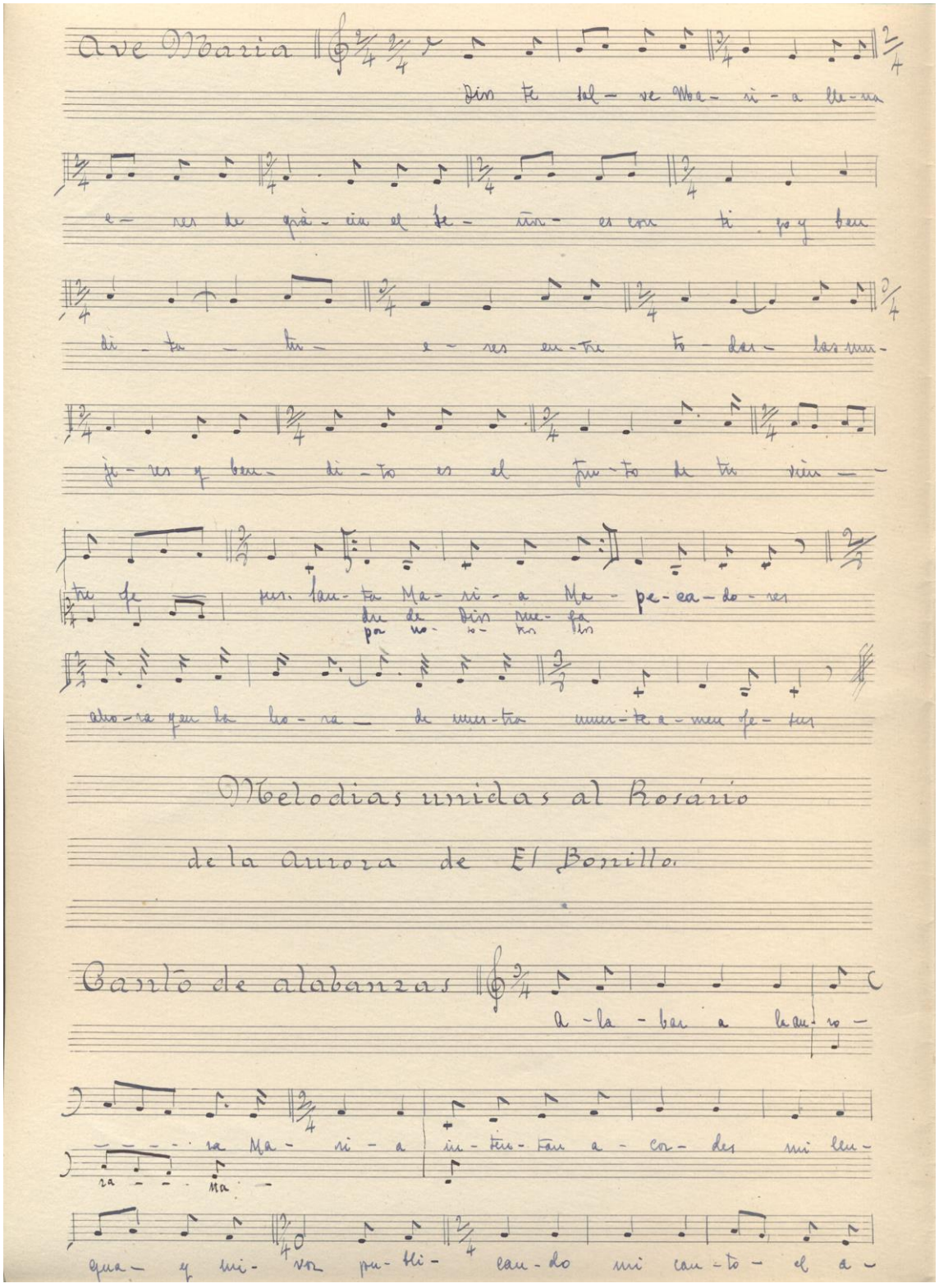
Sequidilla - Jota - Enredás

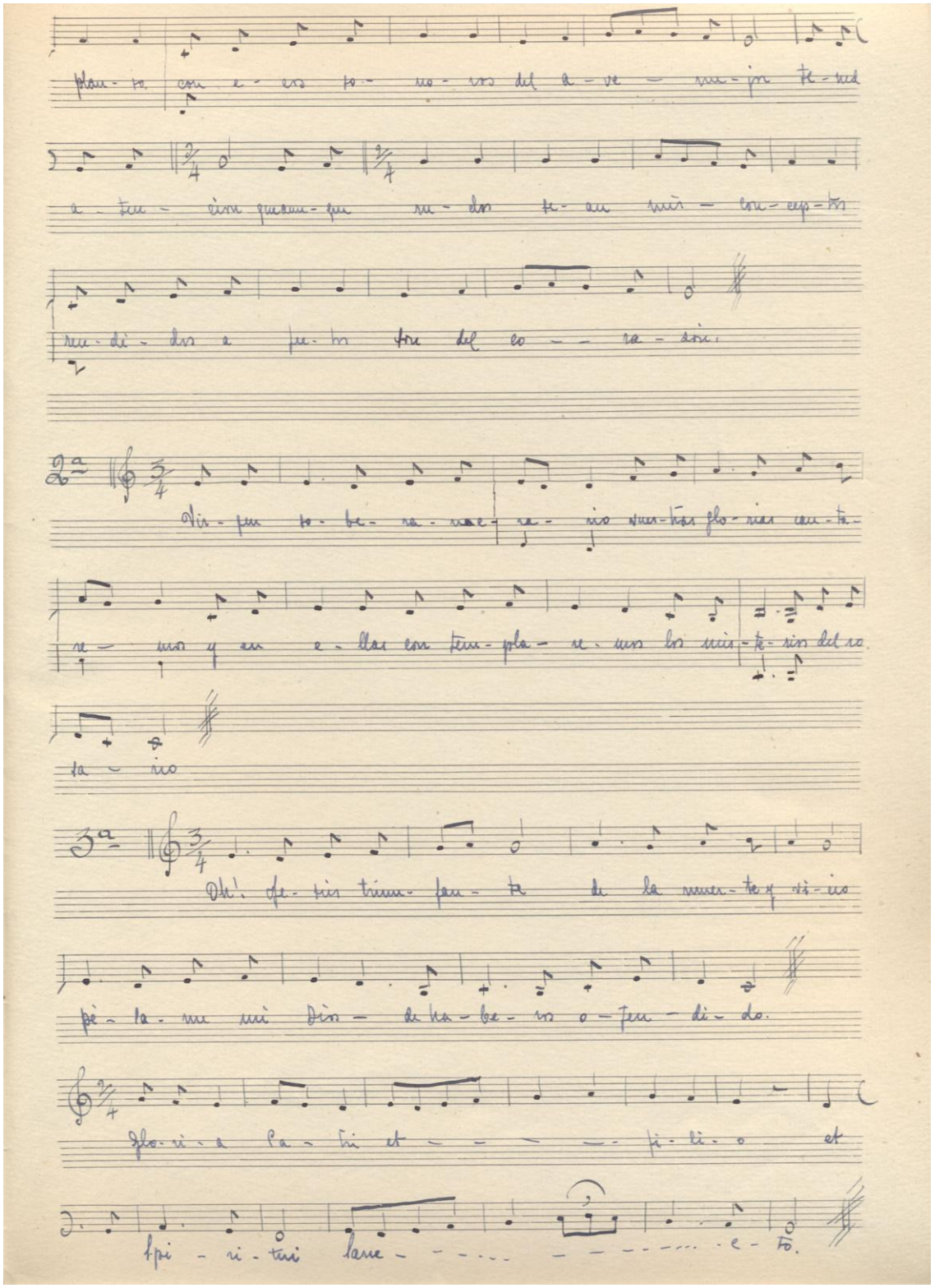
de Hellín


mes la ba-ta del do-min-go lle-vas el lu-
FIN
Tres solos.
mes
1os
2os
al S. y sigue
Tres solos
Vuelve a O y de X. salta a Jota
Vi-va la Vir-gen del Pi-no
Vi-va la Vir-gen del Pi-no


— vi - va su ta - gra da bo - la —— la vir -
viva da
fen del Mo - sa - rio —— vi - va la tau - pre es -
tau - pres pa - ño - la —— vi - va la Vir - fen
1ª
2ª
pa - ño - la —— Sus solos.
del pi - no ——
al S.
hasta FIN
paraje guitarras: la jota se ejecuta 3 veces y
se termina después de S. a
donde finaliza.


Rosário de la Aurora
de El Borrillo
Padre nuestro
Pa- dre nues- tro que es- tás — que es-
tás — en los cie- los san- ti- fi- ca- do sea el — tu
nom- bre ven- ga a — nos el tu rei- no hé- ga-
se tu — tu vo- lun-
tad — a - sí en — la tie- rra co- mo — en el cie- —
lo El pan nues- tro de ca- da dí- a da
nos le (1) hoy per- do- na nues- tras de- u- — das a
sí co- mo no
so- tros per- do- na nos a nues- tros deu - do - res tro nos he- jes
caer — en la ten- ta - ción — más li- bra- nos de mal a
men - fe- sir.
(1)
ho - y per do - na nues- tras deu- das a -

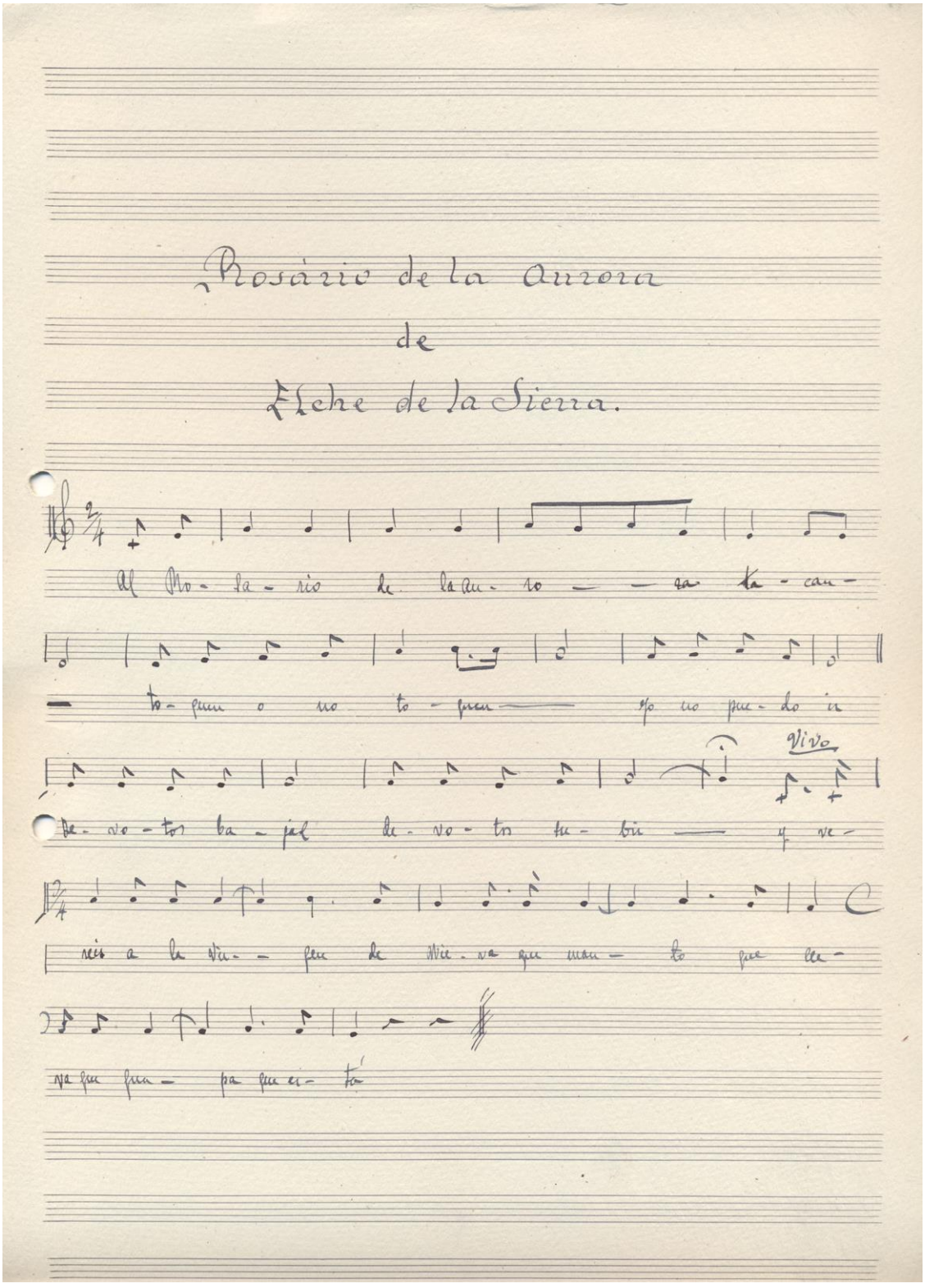

Ave María
Melodías unidas al Rosario
de la Aurora de El Borrillo.
Carro de alabanzas


Plau - to. con e - ros fo - ros del a - ve - ma - ria te - ned
a - tes - tim quaeum - que re - dor te - am mi - ser - ri
re - di - dos a fe - in tre del co - - ra - zon.
2a
Di - ga to - be - na - ma - ra - ria vir - gen flo - rea ca - ta -
ra - mus y en e - llas con tem - pla - re - mos los mis - te - rios del ro
sa - rio
3a
Oh! que - rin trium - fan - te de la muer - te y pe - ca -
do - la - me mi Dios de ha - be - nos o - fen - di - do.
Flo - ri - a Pa - tri et - - - - fi - li - o et
spi - ri - tui sane - - - - - - - - - - - e - to.

Rosario de la Aurora

de

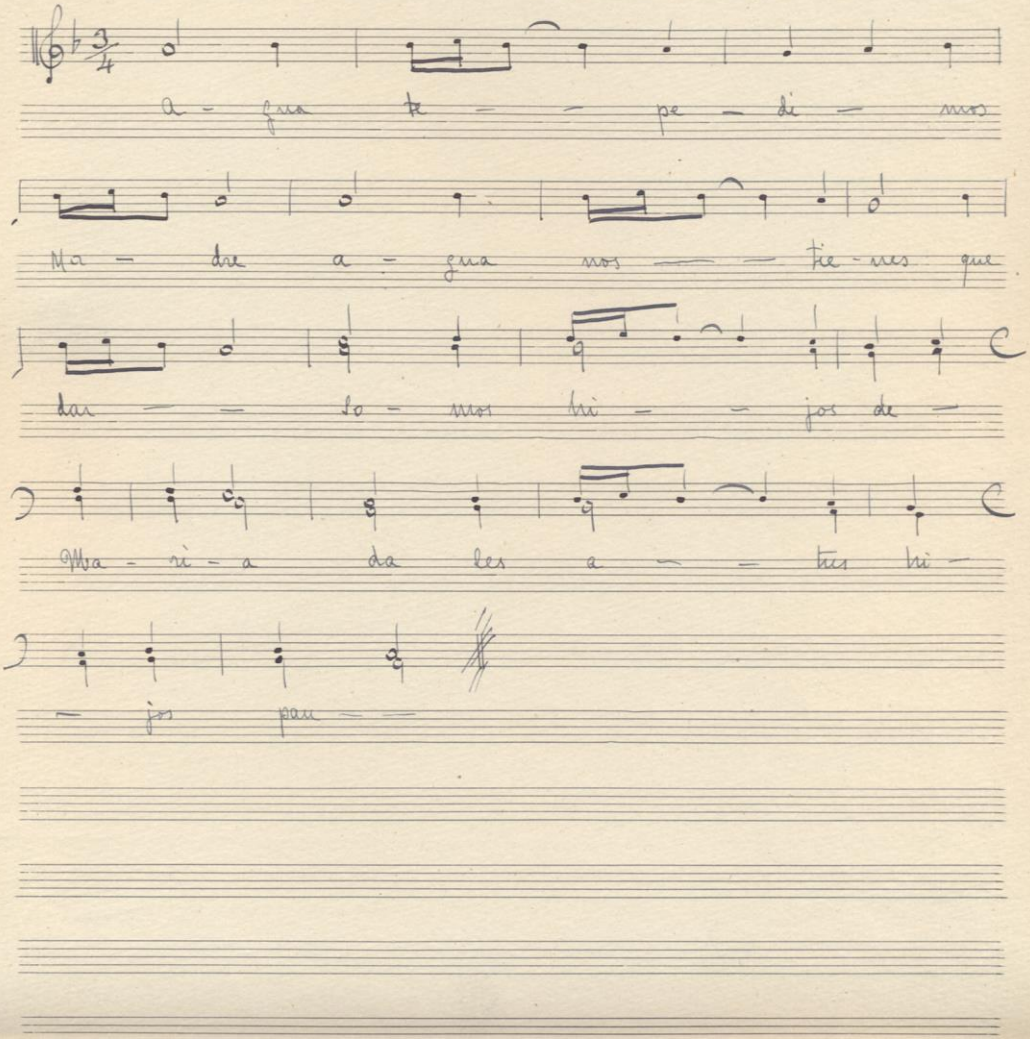
Elche de la Sierra.

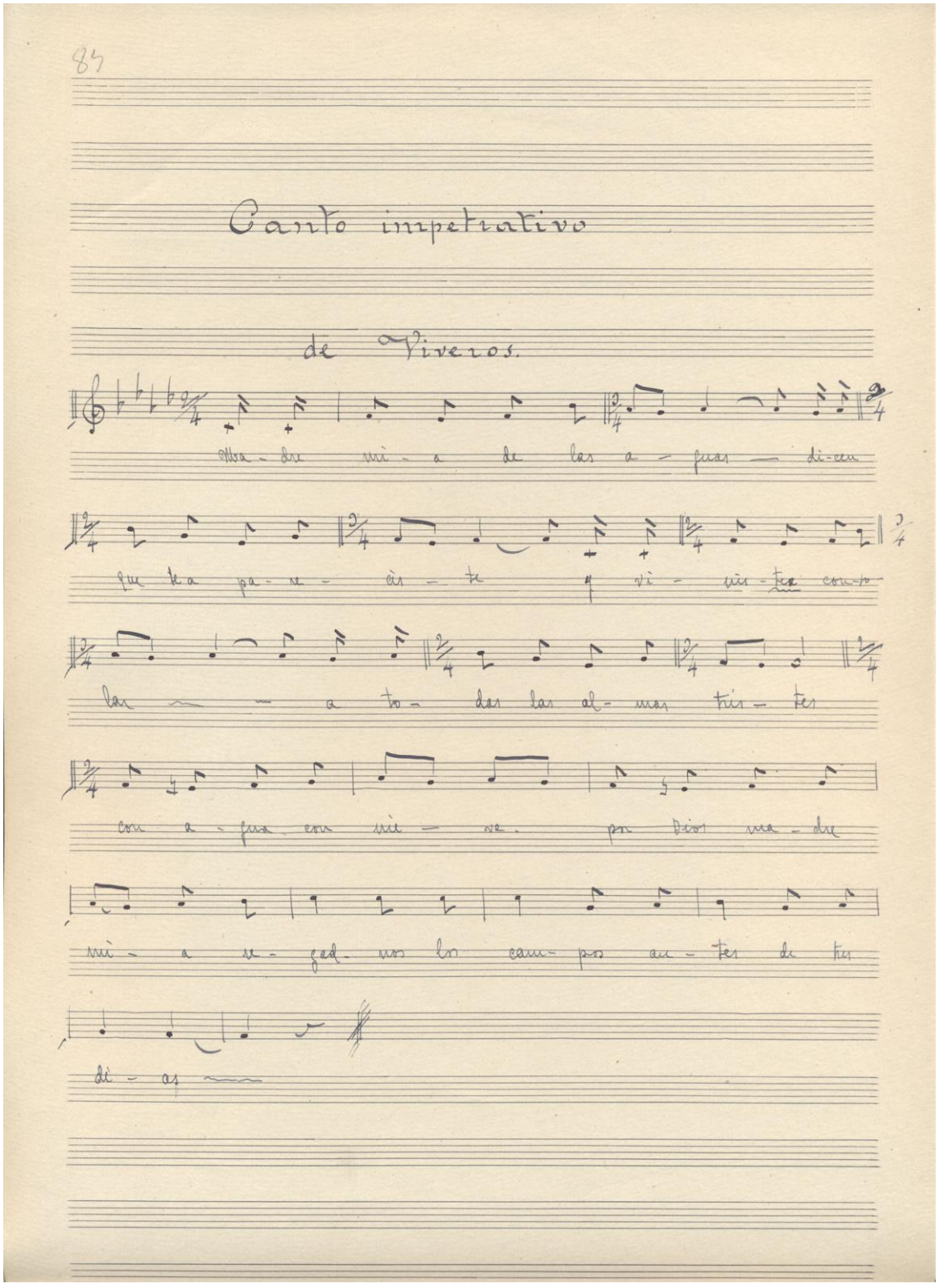


8)

A la Virgen de Pinilla

Canto imperativo



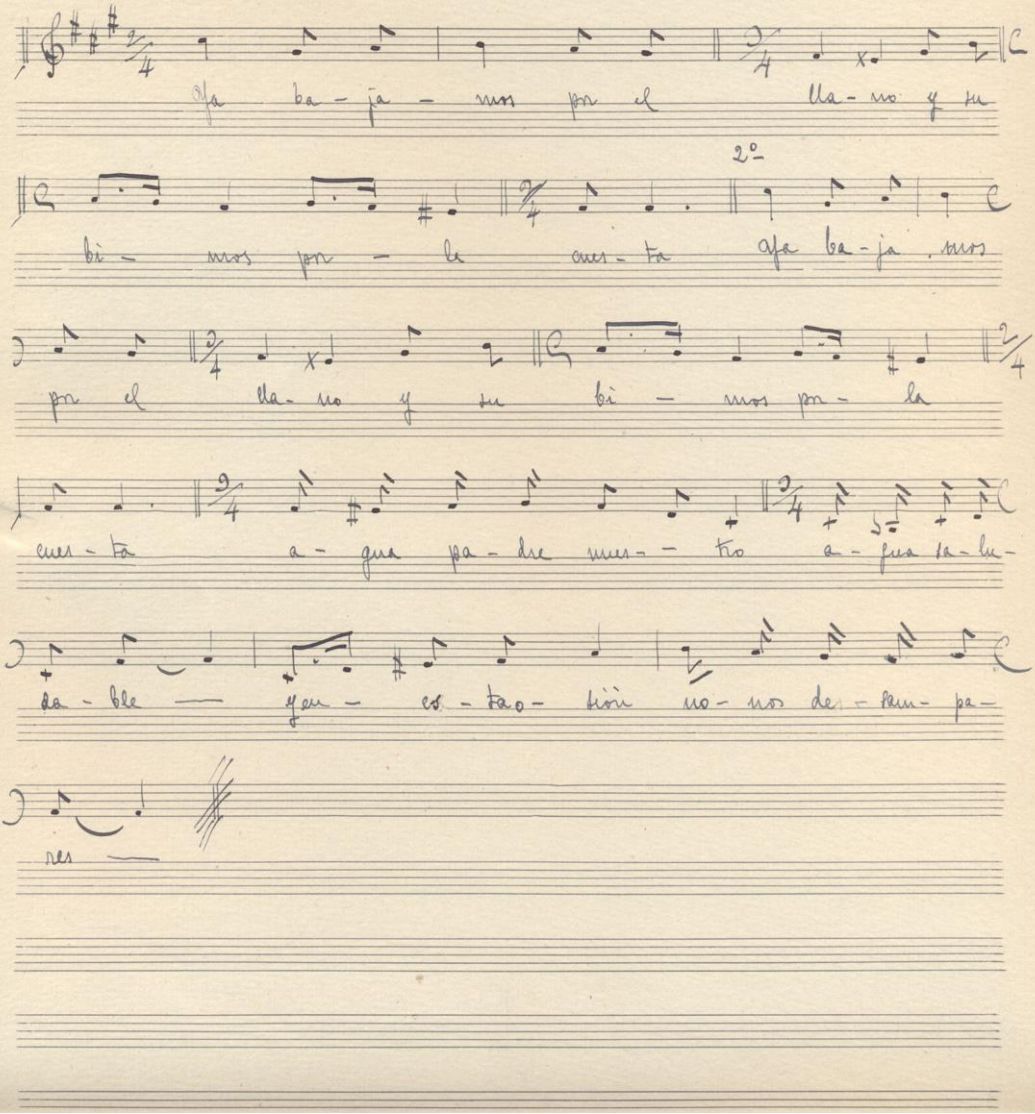

84
Canto impetrativo
de Viveros.
Abra-dre mi-a de las a-guas di-ca
que ha pa-re-às-te vi-ui-fer con-
las a to-das las al-mas tiz-fes
con a-gua con mi-se. por Dios ma-dre
mi-a re-ged-nos los cam-pos au-fes de fes
di-as

85

Canto impetrativo

C° 1°

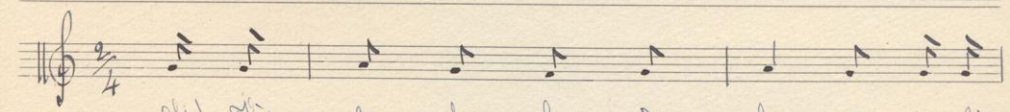
de Bienvenida

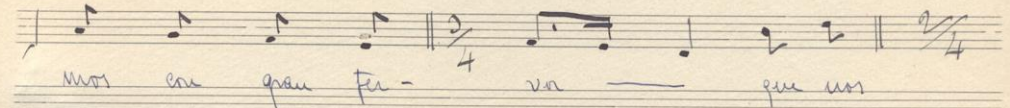


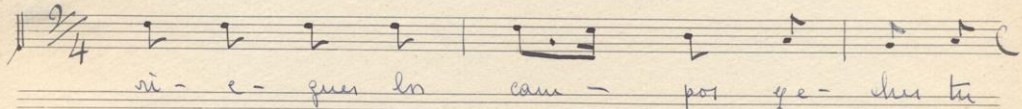
Rogativa

de

Casas de Lázaro





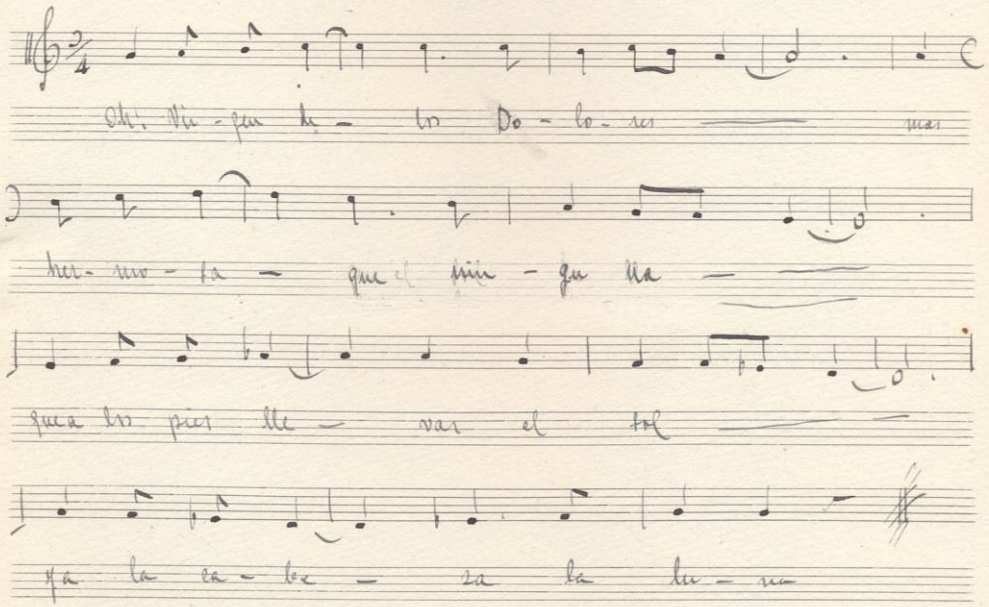


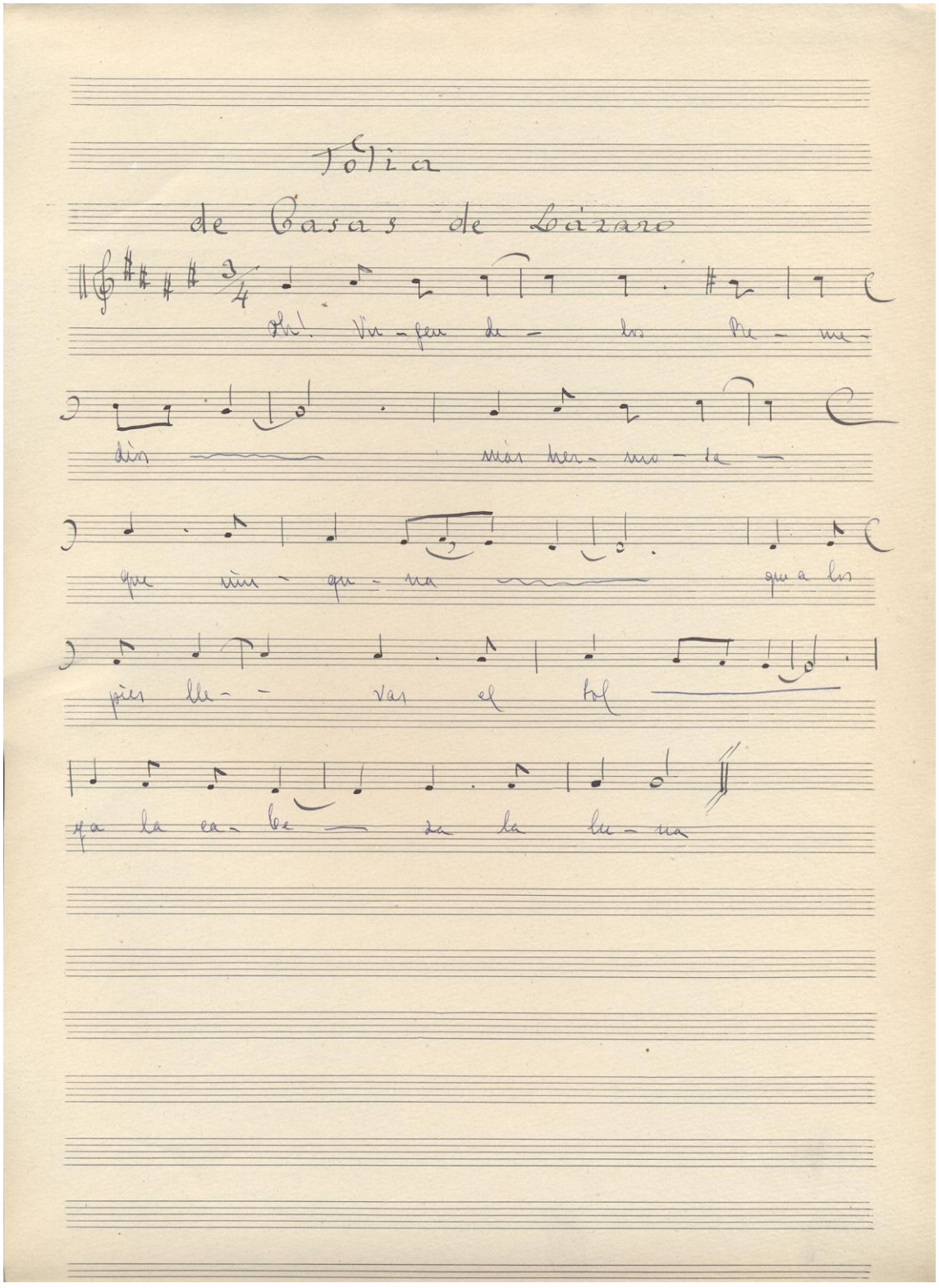
88 1

Folia

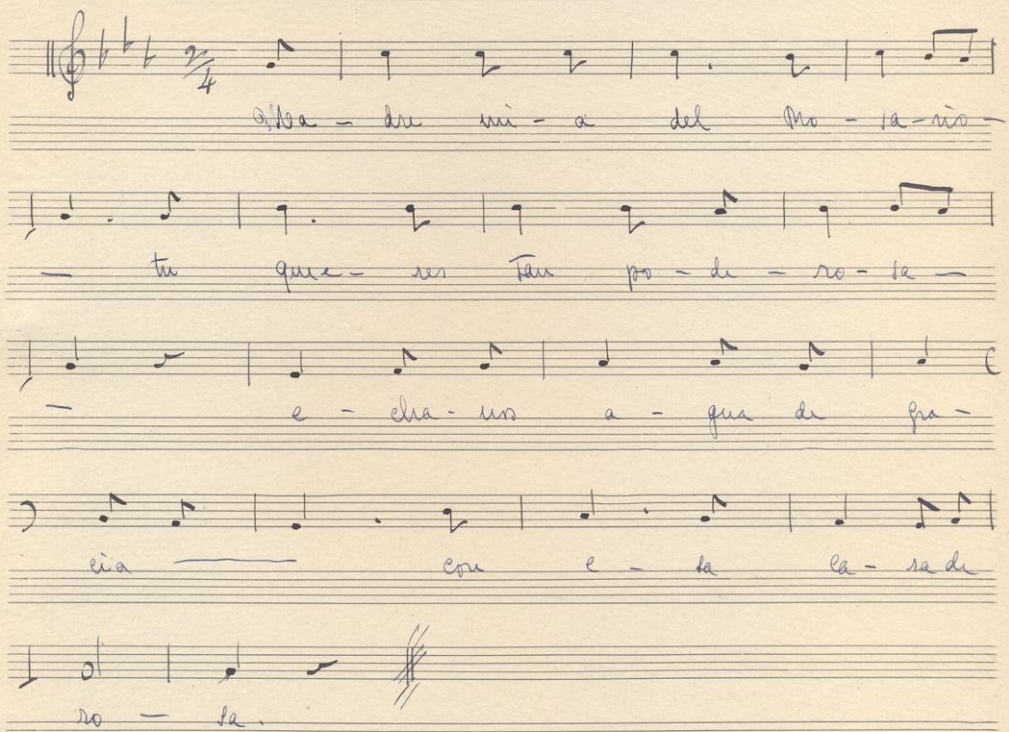
de

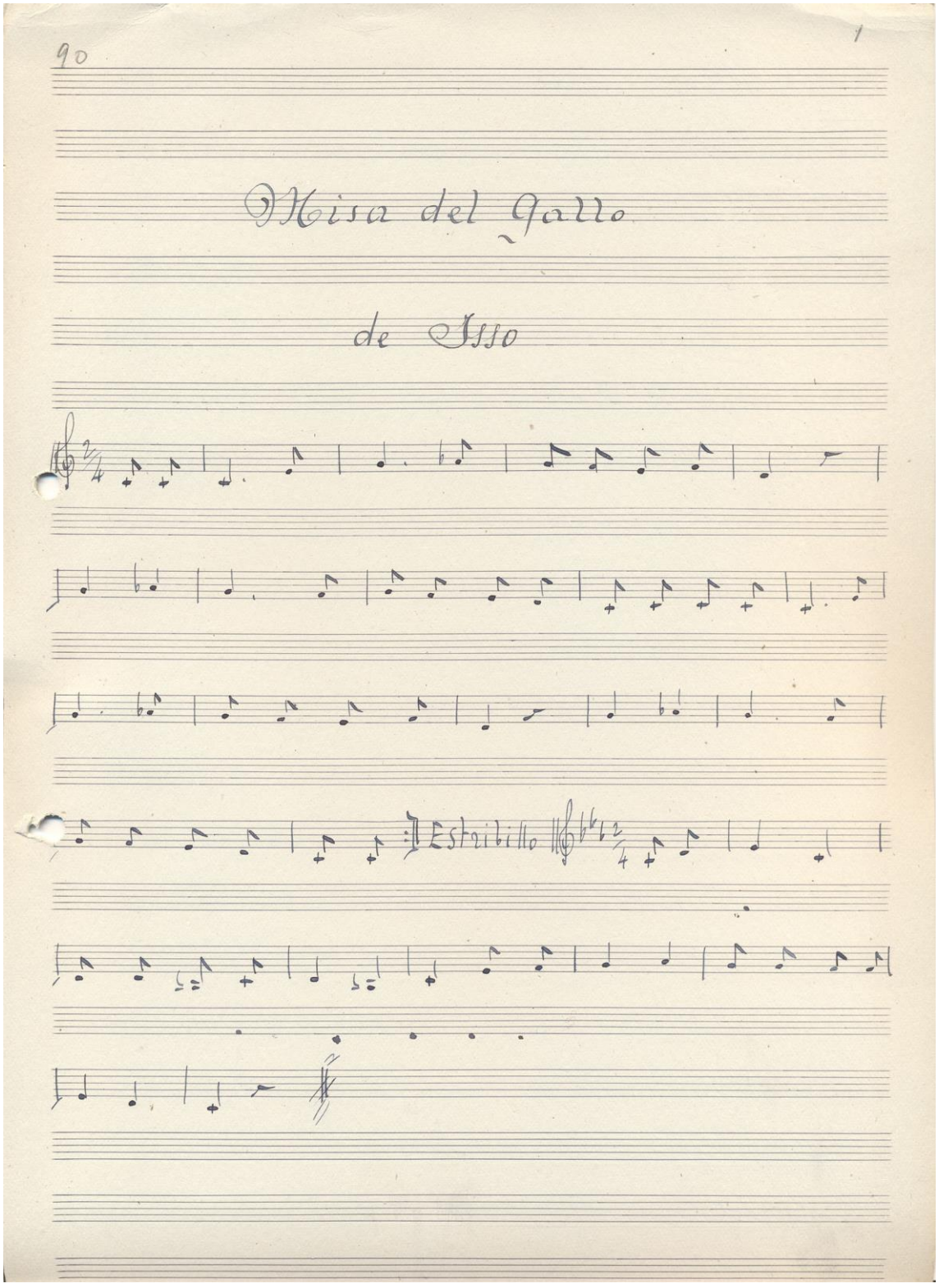
Casas de Lazaro

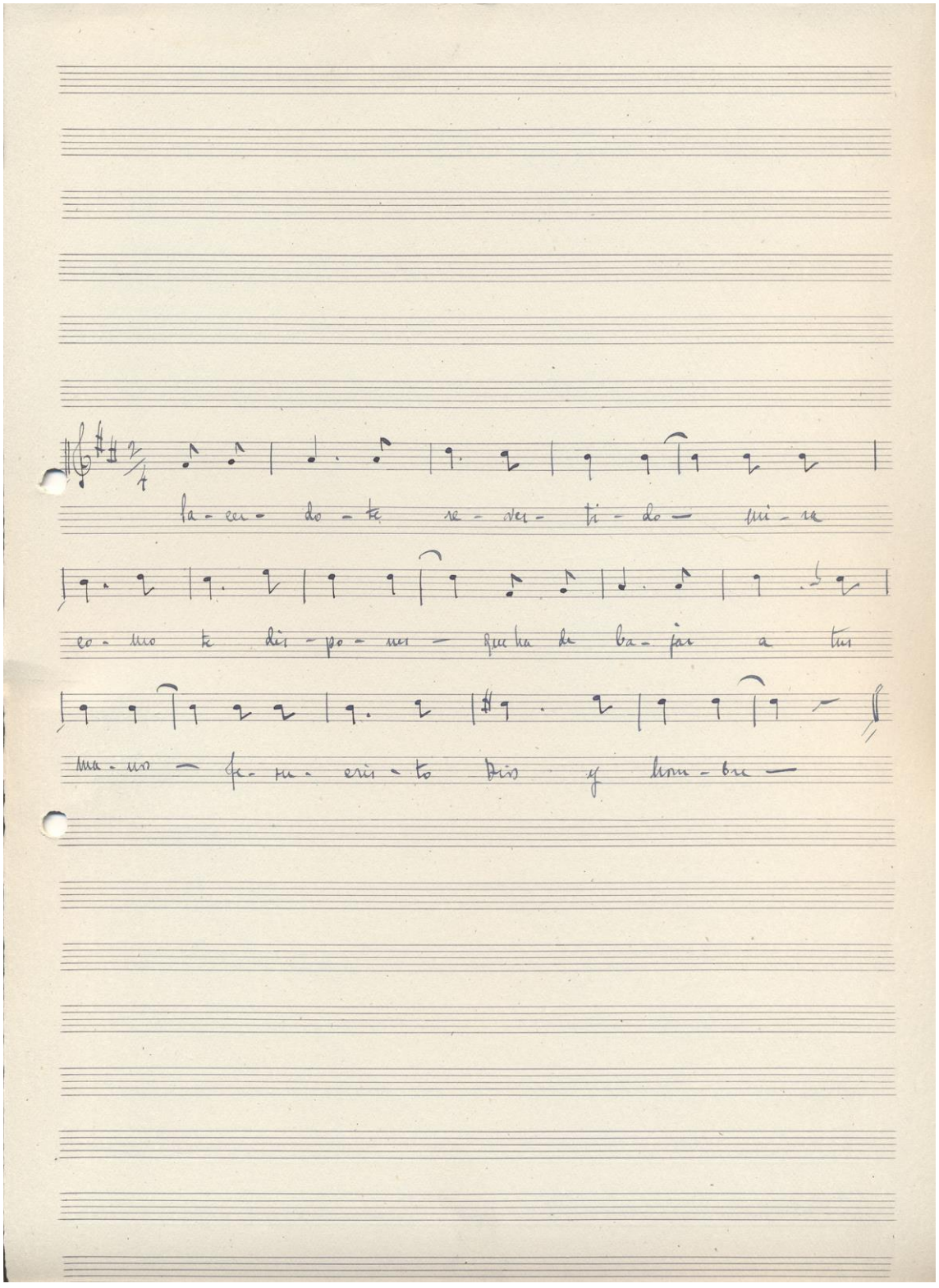


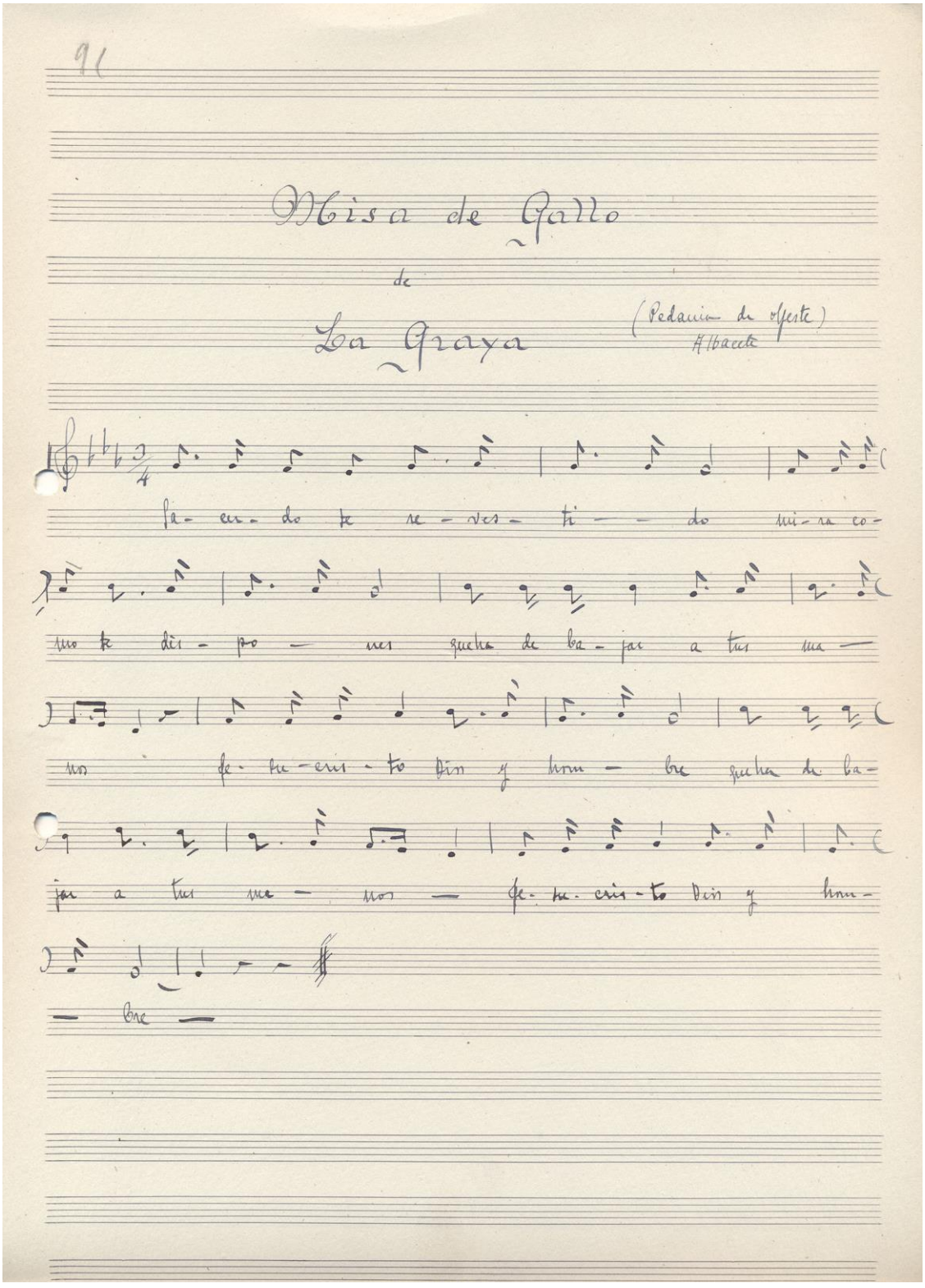

Tolia
de Casas de Lázaro
Ah! Vir-gen de - los Re - me-
dios mis her- mo - sa
que mu - que - ra que a los
pies lle - vas el sol
pa la ca- be - za la lu - na

Folia de rogativas
de
Peñarrubia.




90
1
Misa del Gallo
de Isso
Estribillo


fa - cen - do - te re - ver - ti - do — mi - re
co - mo te dis - po - nes — que ha de ba - jar a tus
ma - nos — fe - ne - cis - to Dios y hom - bre —

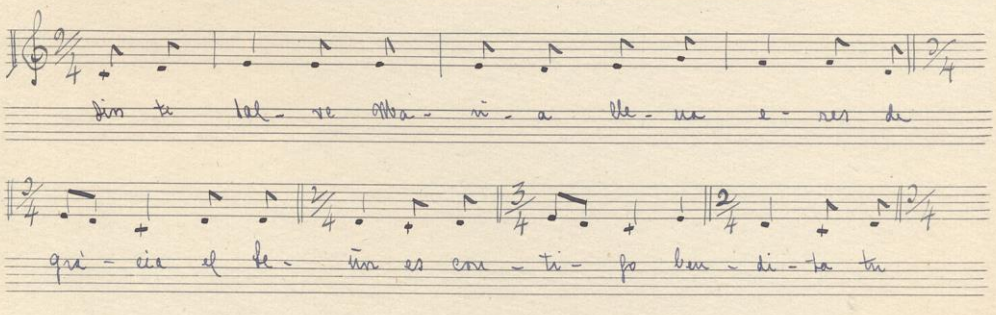

91
Misa de Gallo
de
La Graya
(Pedanía de Hoyerte)
Albacete
fe- er- do te re - ver - ti - - do tu - ra co -
zo te di - go - mes gue - ha de ba - jar a tus ma -
nos fe- te - cris - to Dios y hom - bre gue - ha de ba -
jar a tus ma - nos - fe- te - cris - to Dios y hom -
- bre -

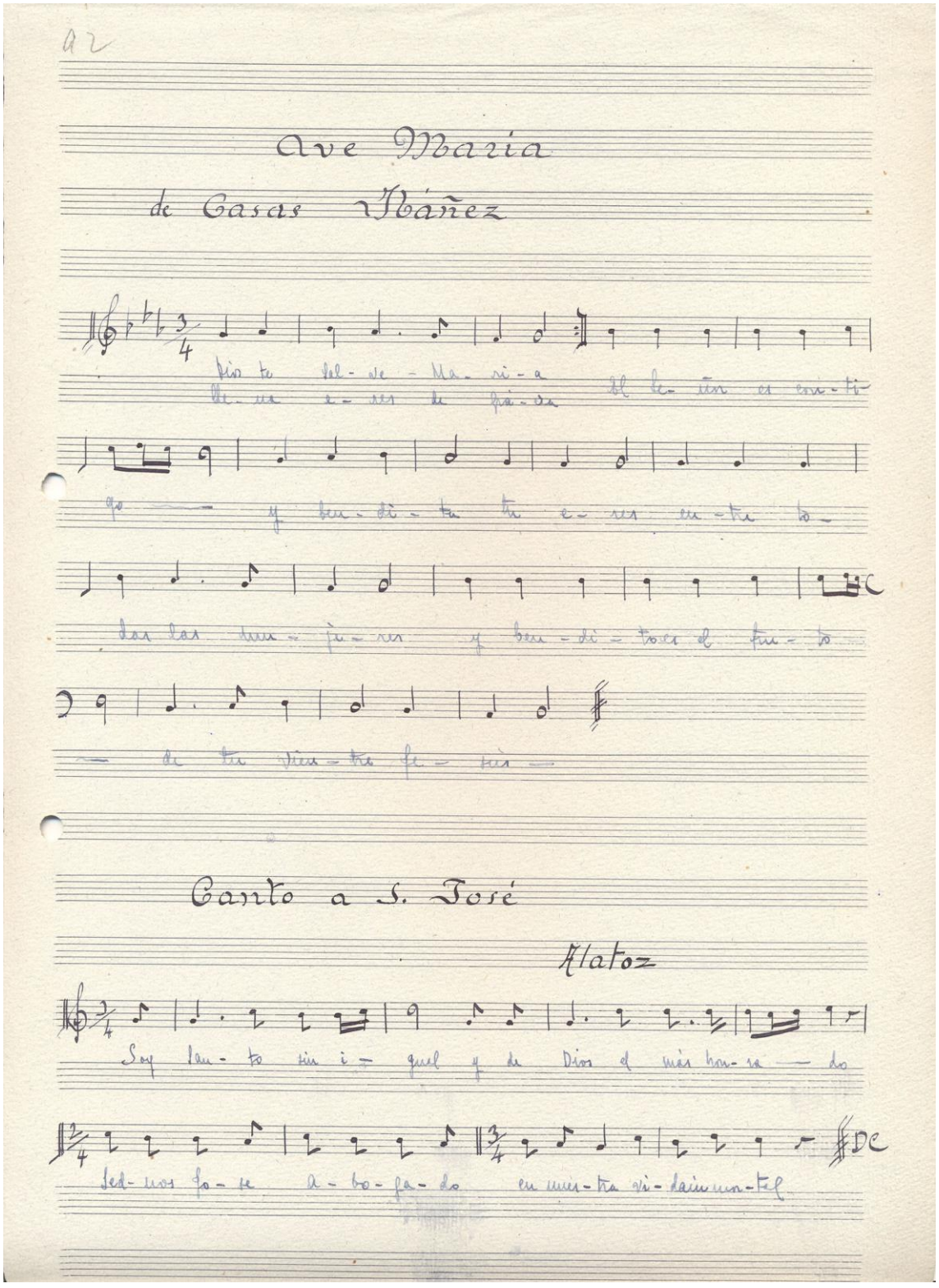
82

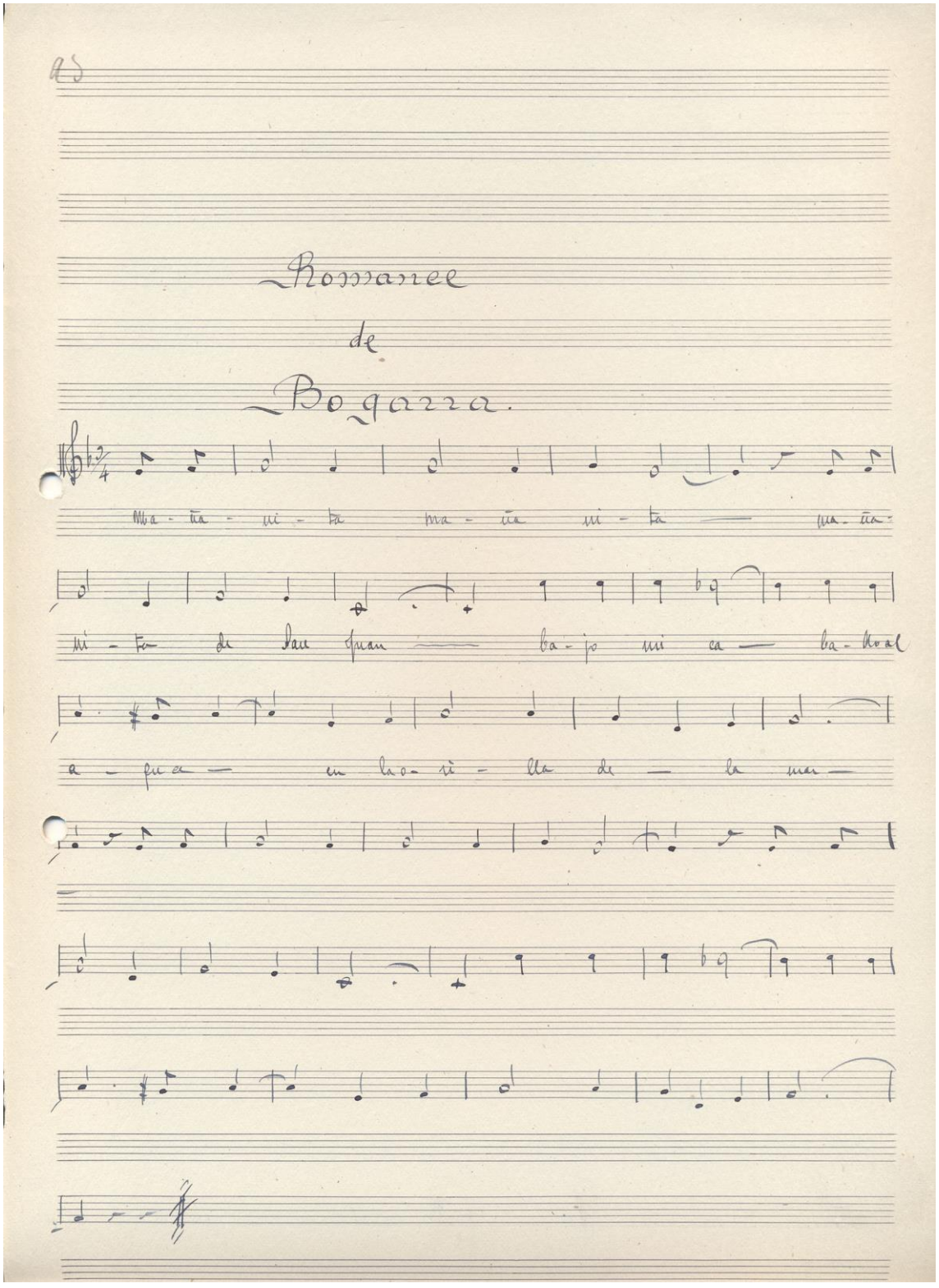
Ave Maria

de

Bienservida



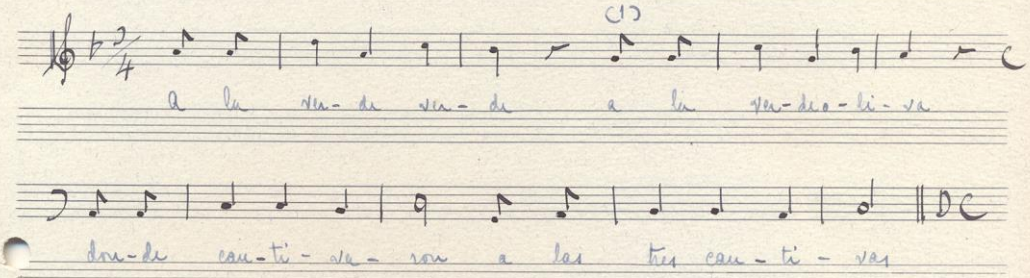

Ave María
de Casas Ibáñez
Canto a S. José
Klatoz


Romance
de
Bozzaris.

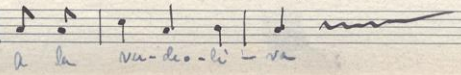
a 4.

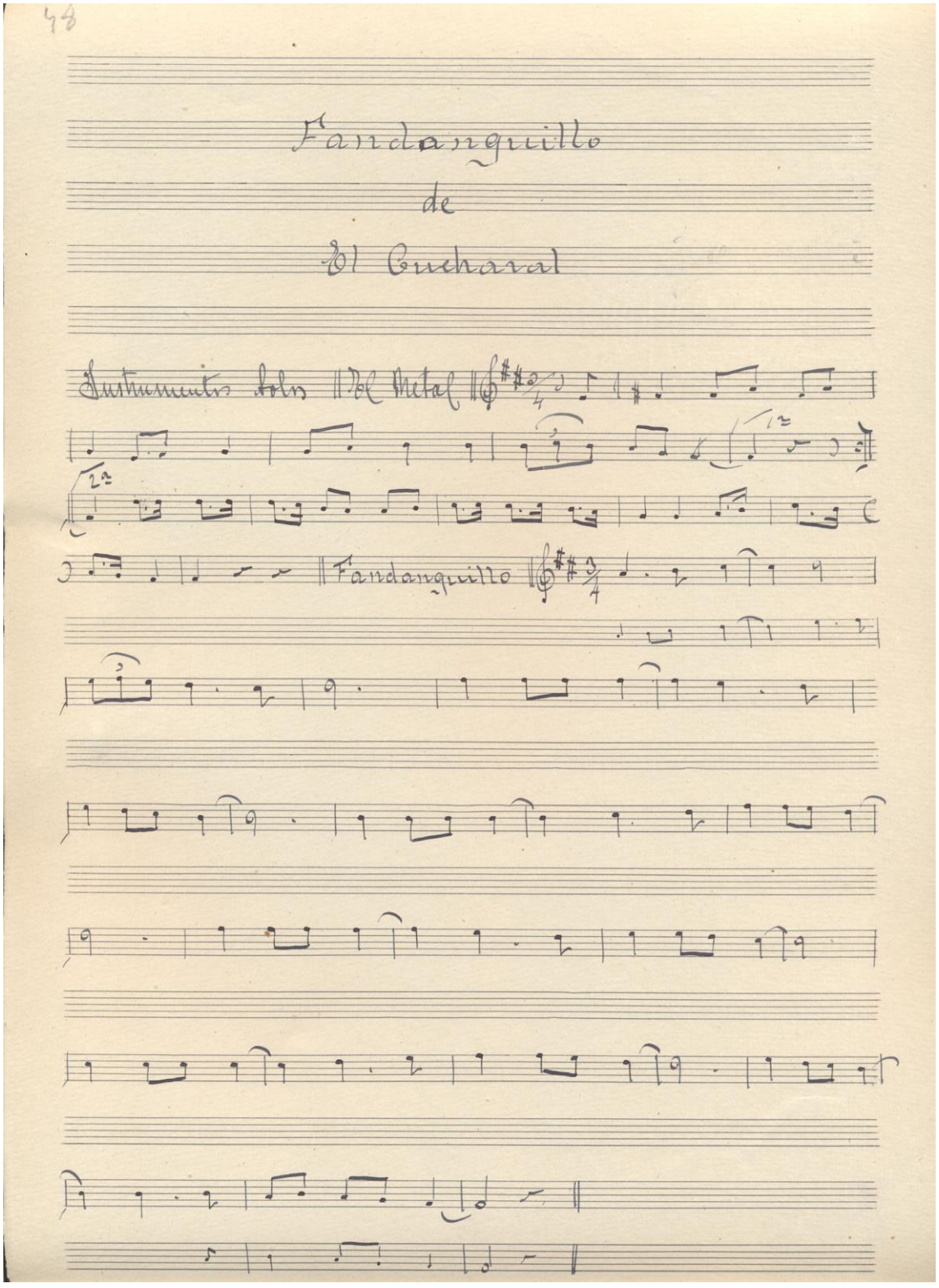
Romance

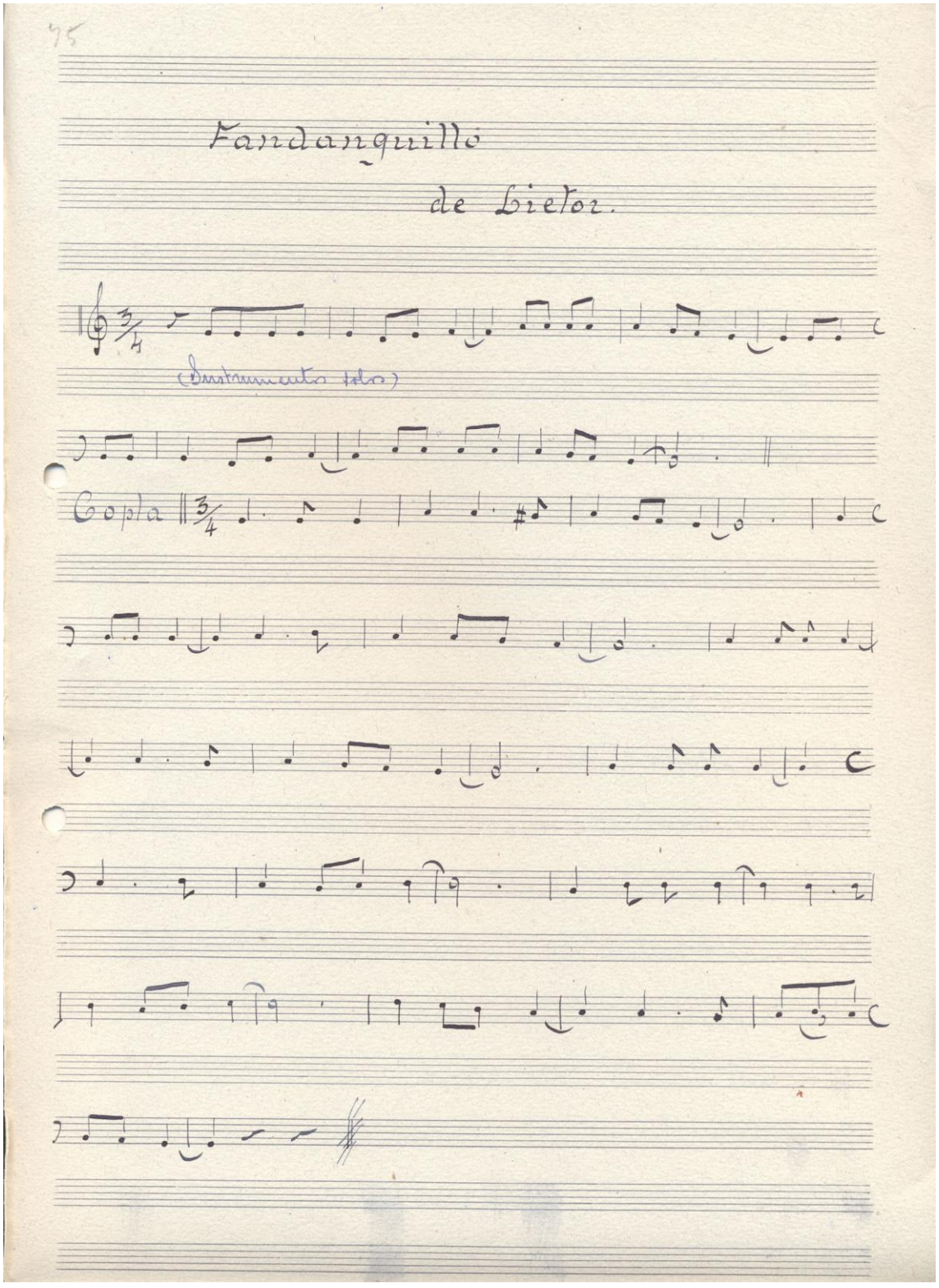
de Casas Báñez

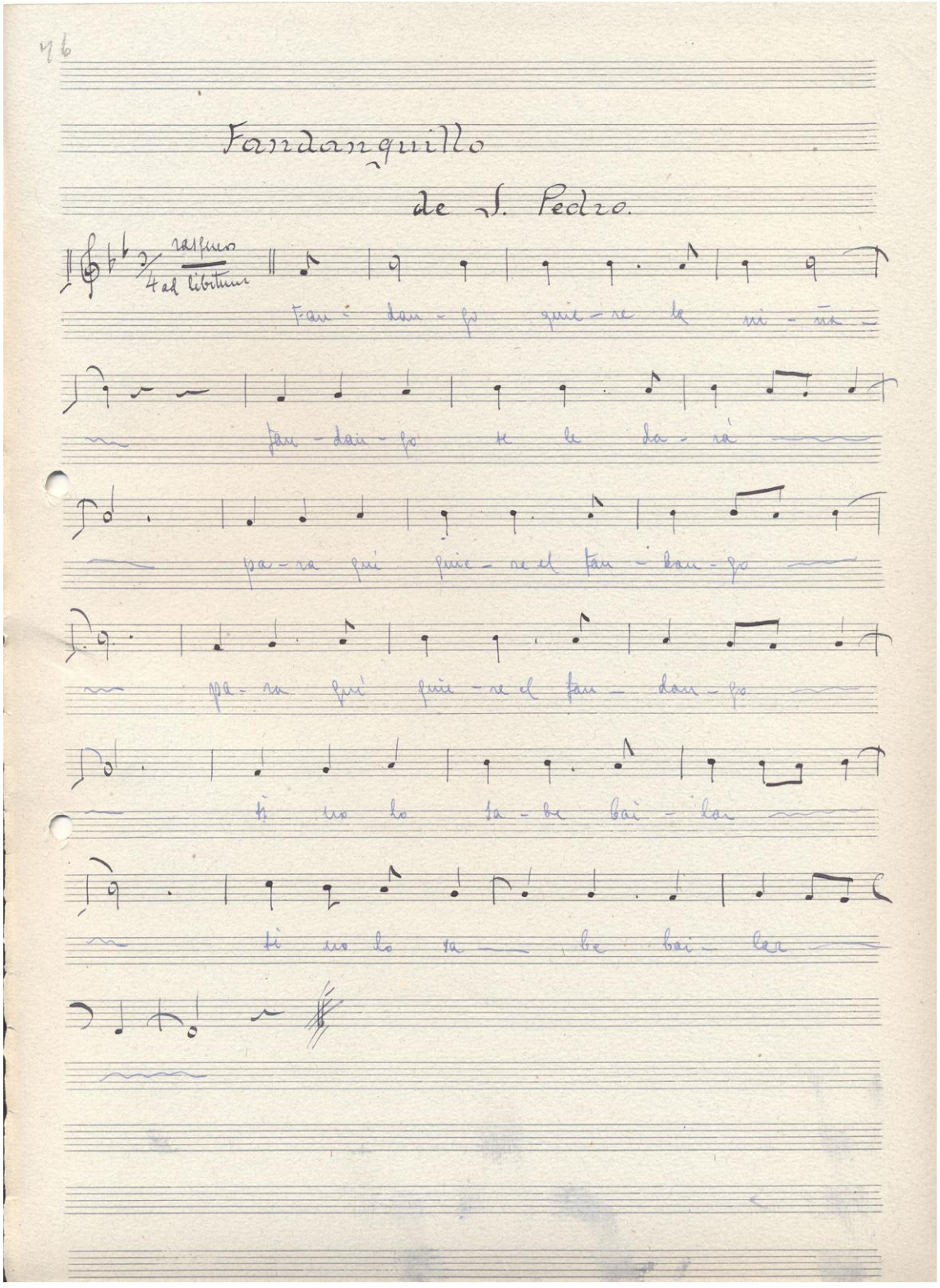


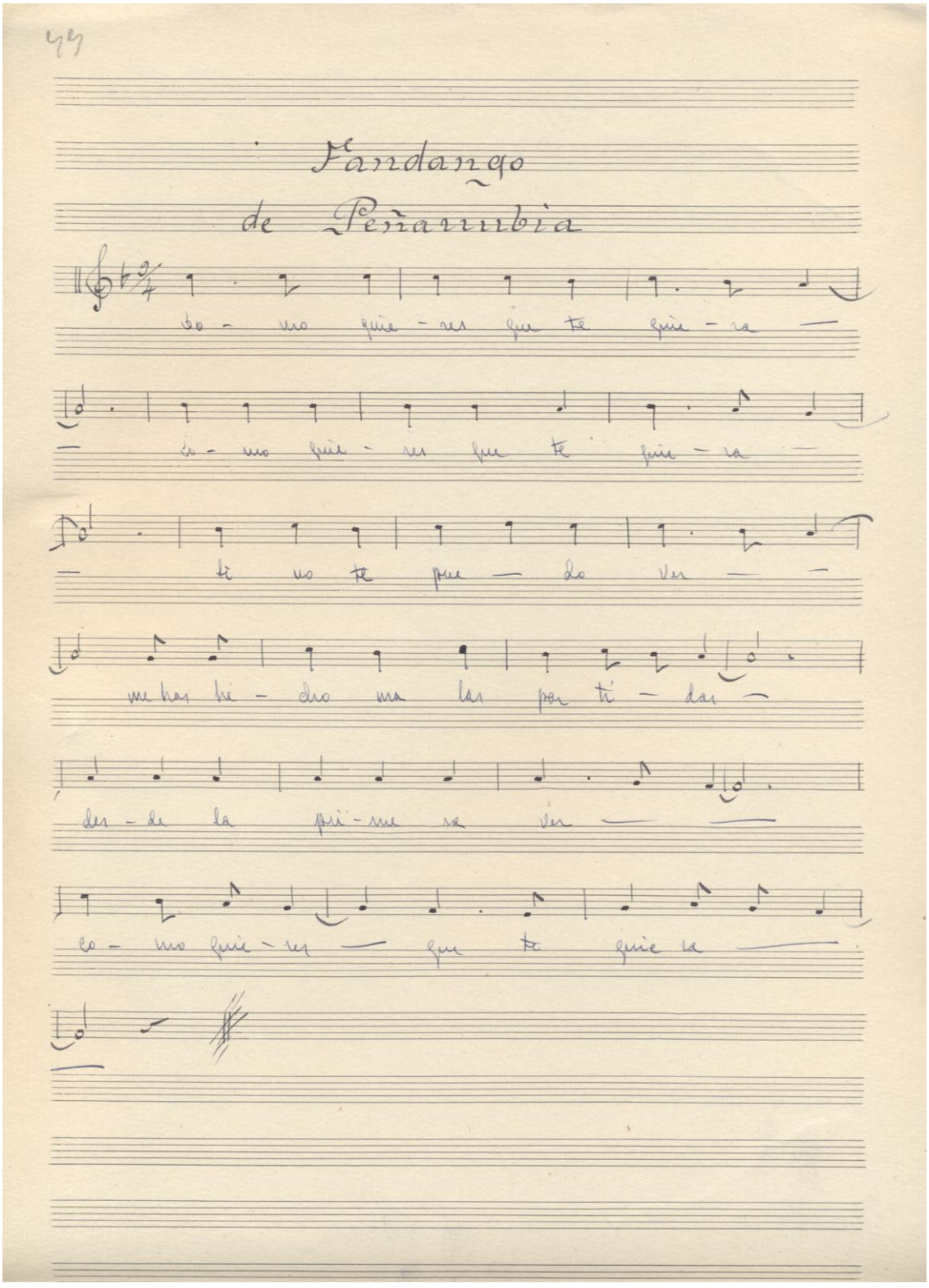
(1) También se canta como sigue



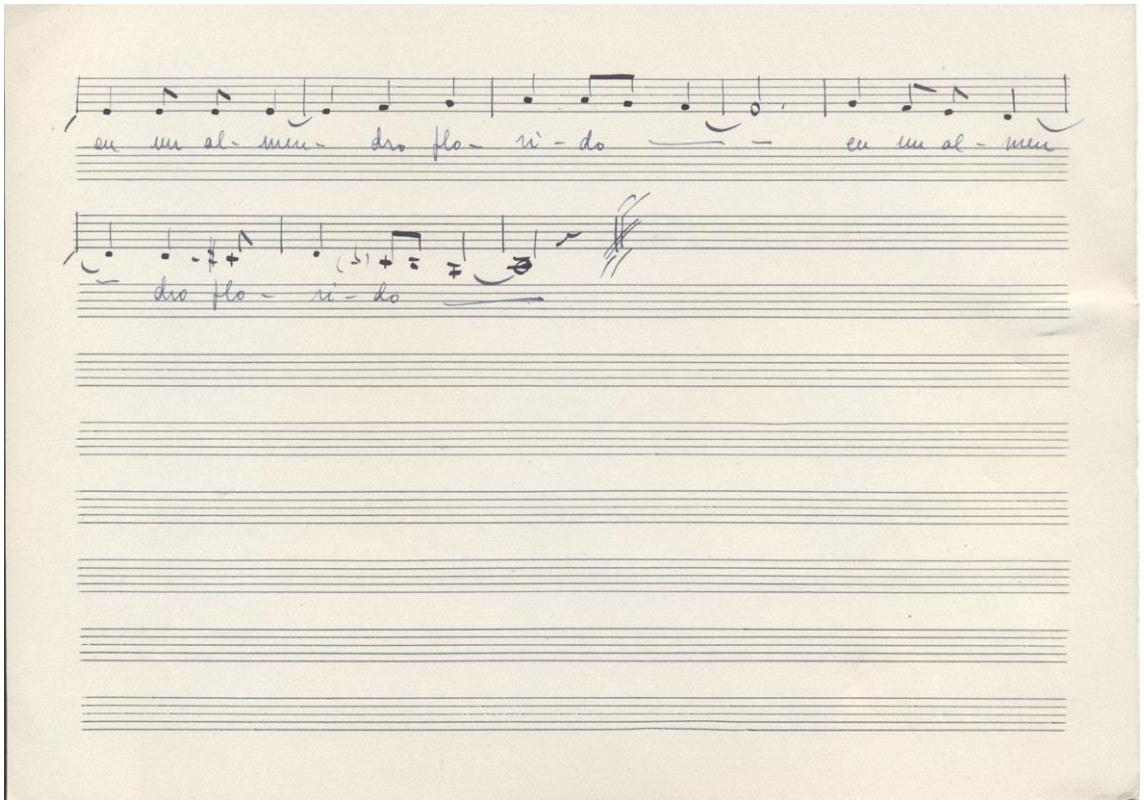

Fandanguillo
de
El Cucharal
Instrumentos del Metal
Fandanguillo


95
Fandanguillo
de Lieter.
(Instrumento solo)
Copla


Farrdanquillo
de J. Pedro.
Tau - dau - ga
pa - ra
ga - ra
ti ro lo

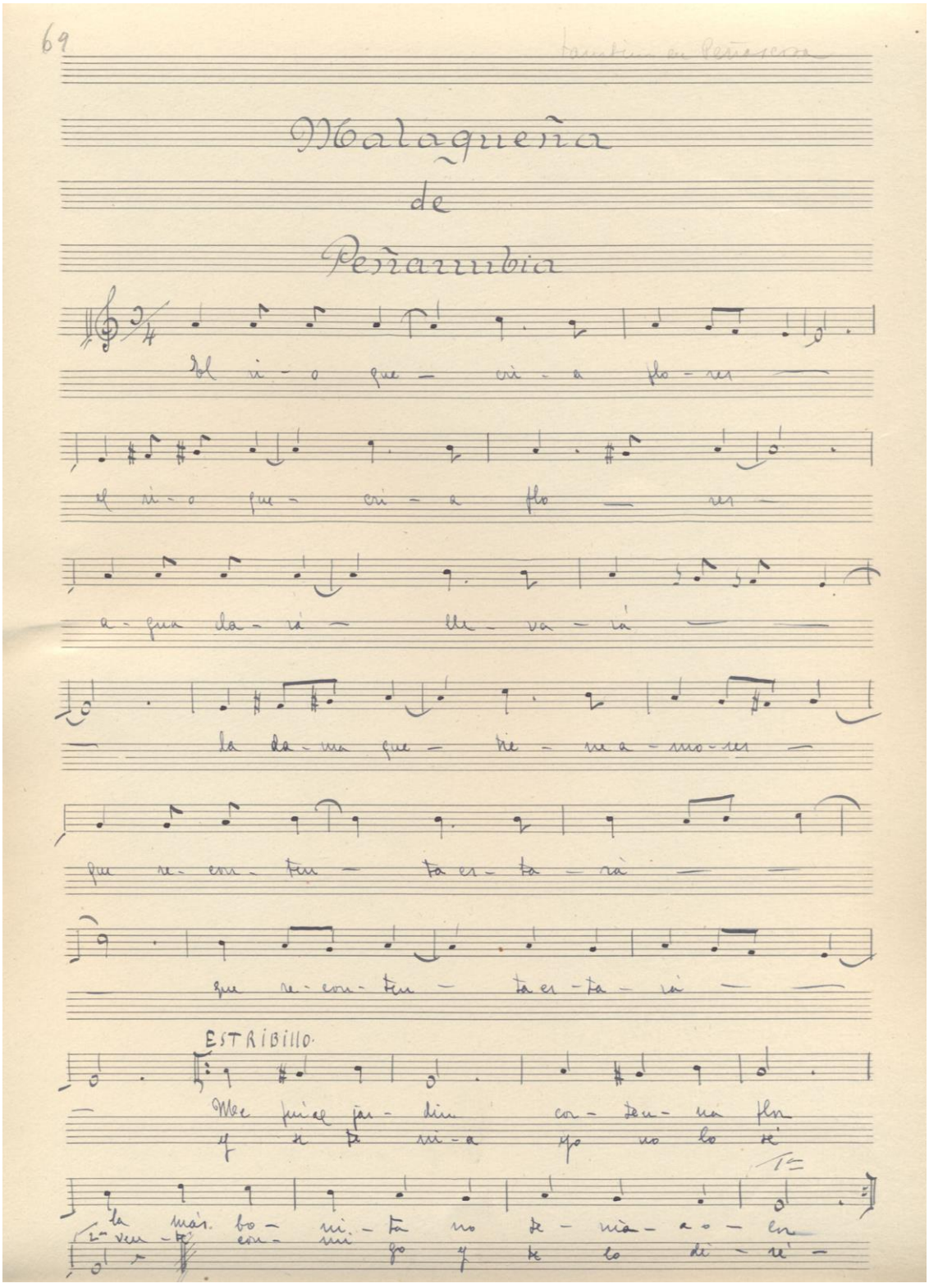

Fandango
de Peñarrubia
Co - mo quie - ren que te quie - ra
Co - mo quie - ren que te quie - ra
Ti no te pue — do ver —
me has hi - cho ma las por ti — dar —
des - de la pri - me ra ver
Co - mo quie - ren — que te quie ra

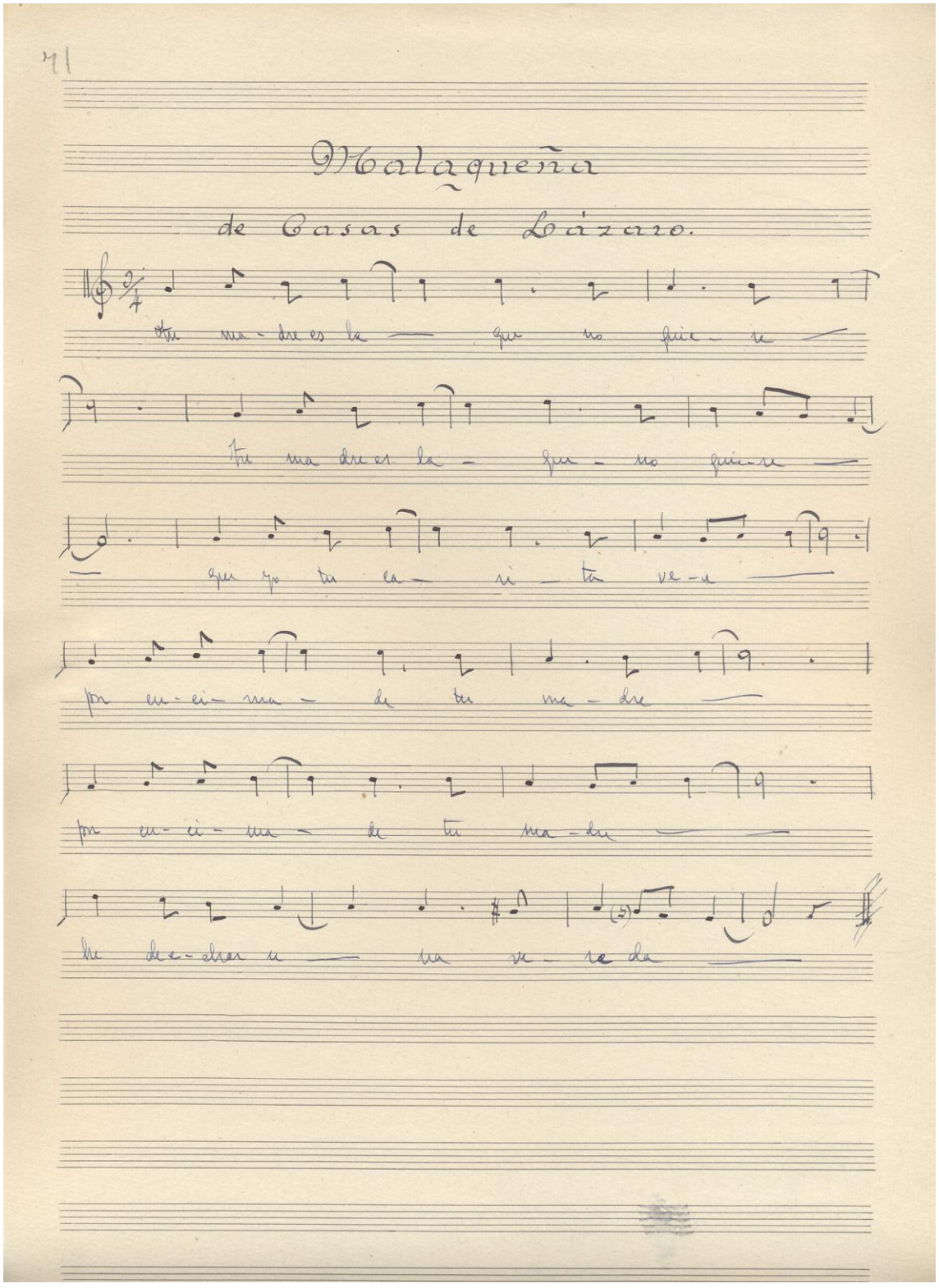
Fandanguillo
de Bienservida
Instrumento solo
Fandanguillo
Pa-ja-ri-ta de las mie-ves
pa-ja-ri-ta de las mie-ves a-don-de tie-ne el
ni-do al o-tro la-do del mar

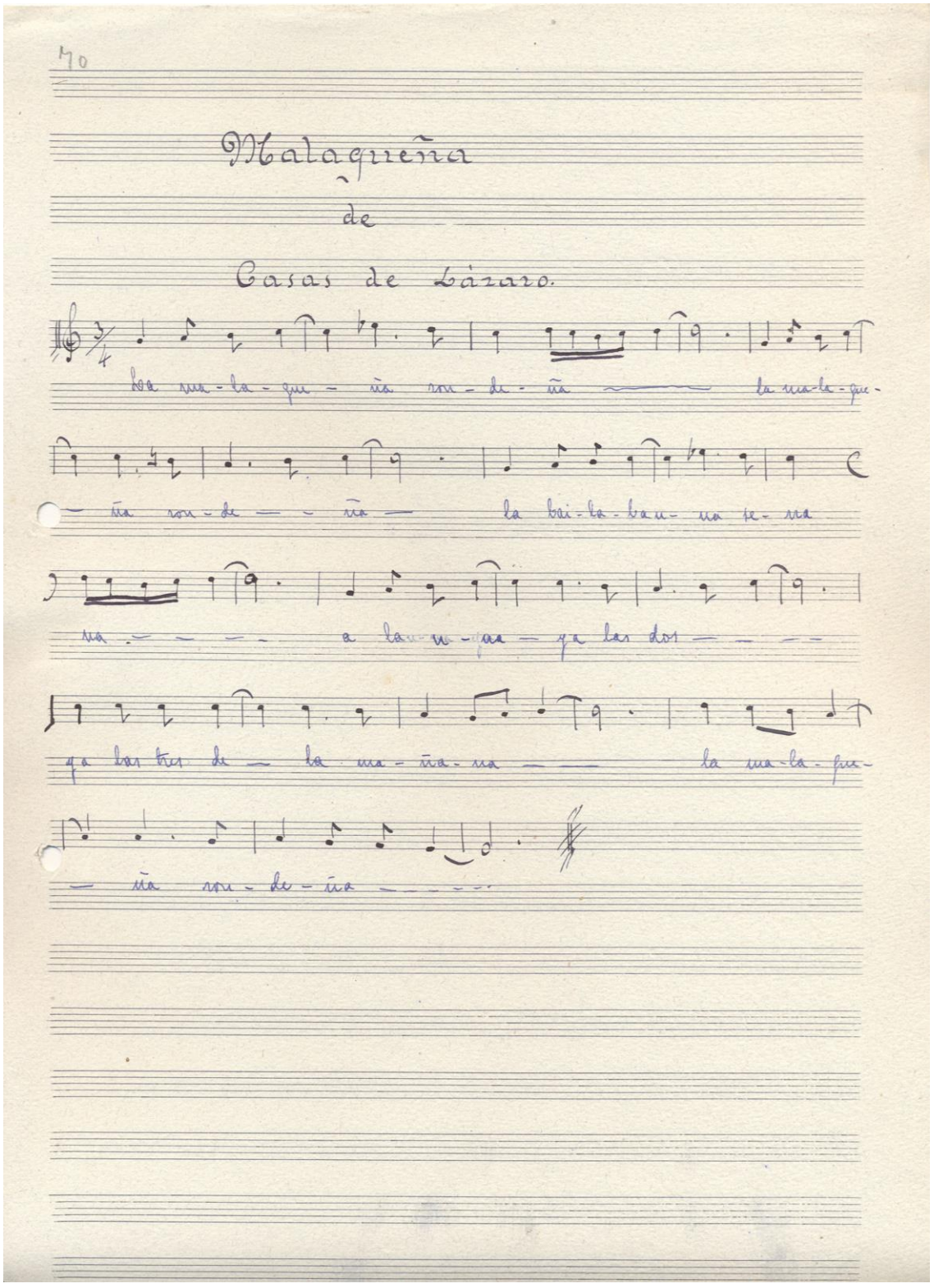

en un al-men-dro flo-ri-do en un al-men
dro flo-ri-do

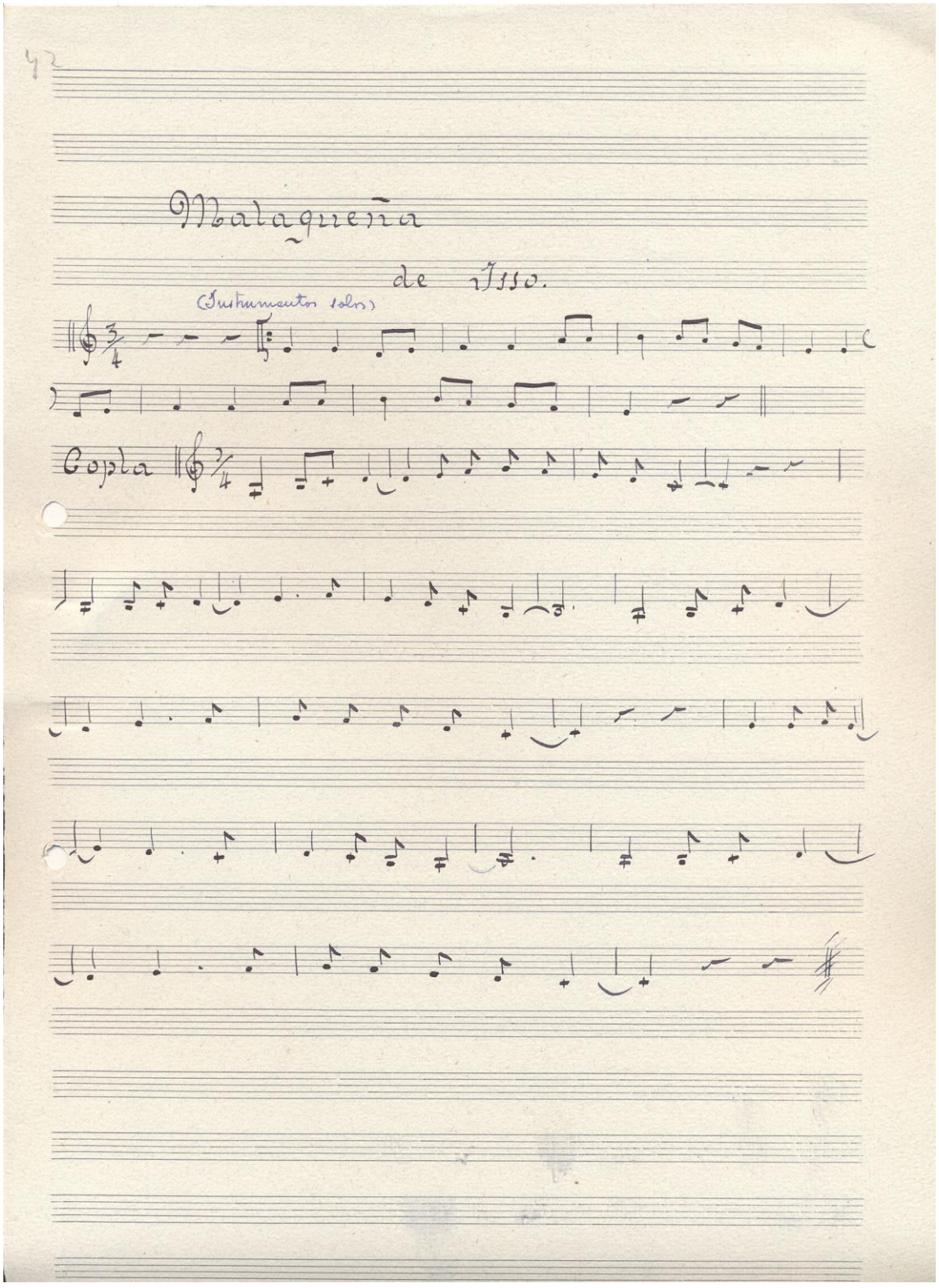
Fandanguillo
de Alcaráz
2
a la luz de una pa - re - ja
una mu - ri - po - ta cla - ra
a la luz de una pa - re - ja
ve - ro el ai - re of la a - pa - ga'
en - tre -
blas te que - da - ba
la luz de mi co - ra -
zón

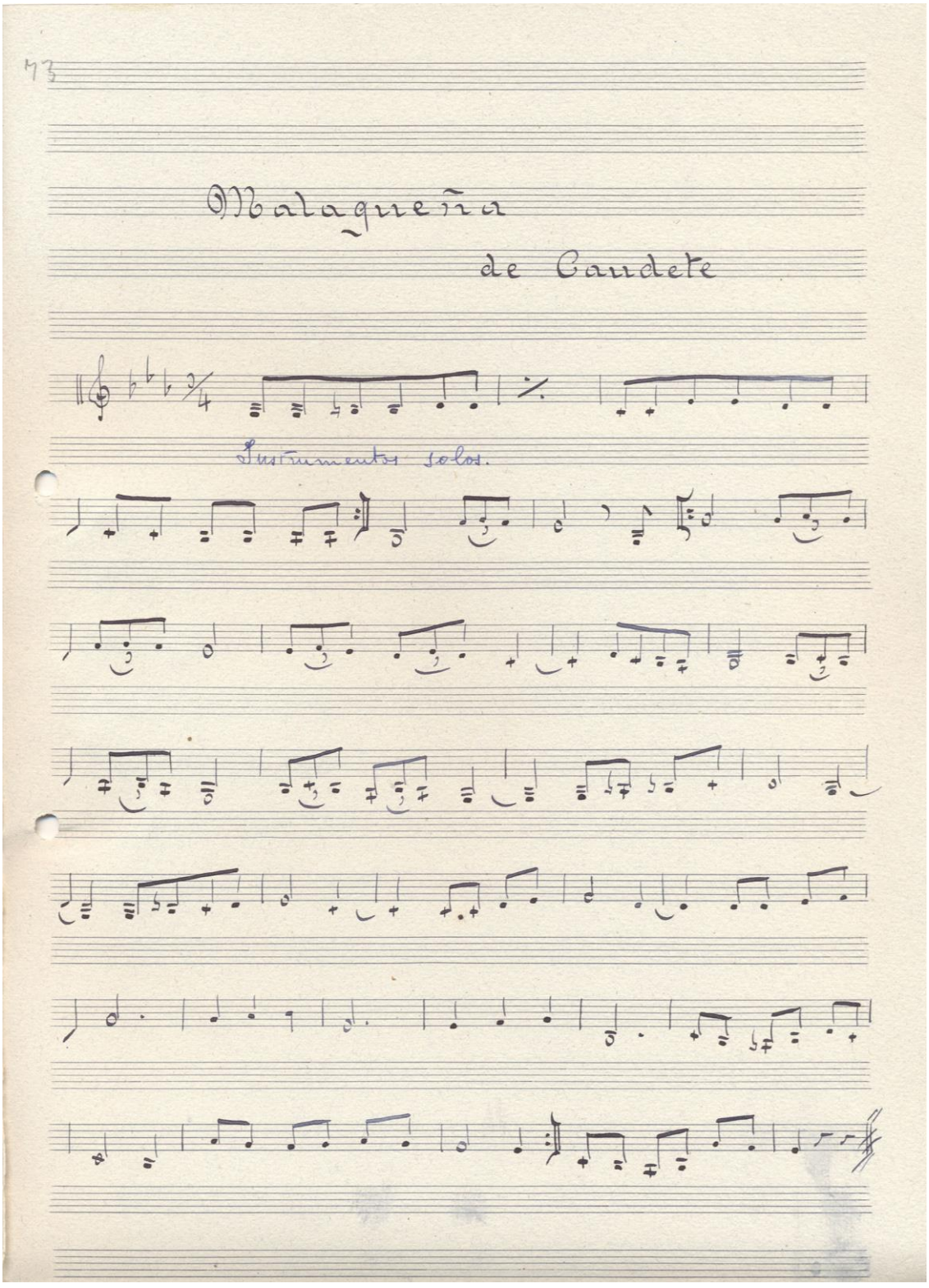
Malagueña de Peñarrubia

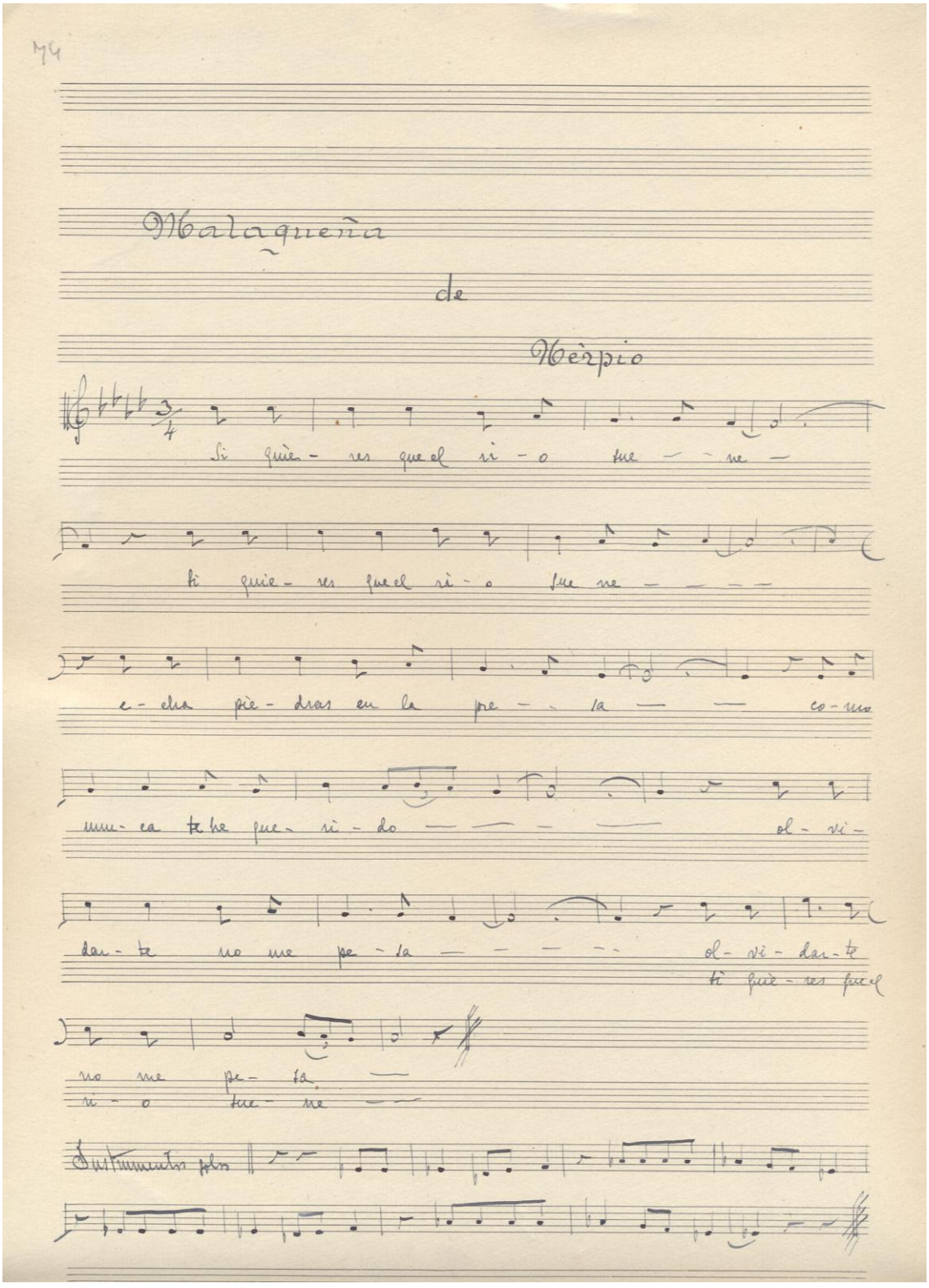



Malagueña
de Casas de Lázaro.
Tu ma-dre es la que no quie-re
Tu ma dre es la - que - no quie-re
que yo tu ca - si - tu ve-a
por cu-ei- ma - de tu ma-dre
por cu- ei - ma - de tu ma-dre
le de-cir a - la ve - re da


70
Malagueña
de
Casas de Lázaro.
ba ma-la-gue-ña ma-de-ña ta ma-la-gue-
ña ma-de ña la bai-la-ba ma-ta te-ma
ta a la ma-ña ya las dos
ya las tres de la ma-ña-ma la ma-la-gue-
ña ma-de-ña


Malagueña
de Ysso.
(Instrumentos solos)
Copla


43
Malagueña
de Candelé
Instrumentos solos.


Malagueña
de
Verpio
Si quie- res que el ri - o tue — — ne —
ti quie- res que el ri - o tue ne — — — —
e - cha pie - dras en la pe — — la — — co - mo
mu - ca te he que - ri - do — — — — — ol - vi -
dan - te no me pe - la — — — — ol - vi - dan - te
ti quie - res que el
no me pe - ta.
ri - o tue - ne — —
Instrumental solo

10. FUENTES DE INVESTIGACIÓN

10.1. FUENTES DE ARCHIVO

10.1.1. ARCHIVOS CIVILES

Archivo del Registro Civil de Mula

- *Libro de nacimientos*. Sección Primera. Tomo 38.

10.1.2. ARCHIVOS EPISCOPALES Y PARROQUIALES

Archivo del Obispado de Cartagena-Murcia

- *Información de Félix Sánchez García*. Base de datos de la Secretaría del Obispado.

Archivo de la Parroquia-Catedral de San Juan de Albacete

- *Libro de matrimonios*. N.º 23. Registro número 75.

Archivo Parroquial de Santo Domingo de Guzmán de Mula

- *Libro de nacimientos*. N.º 33. Partida número 147.

Archivo Parroquial de San Sebastián de Madrid

- *Libro de matrimonios (1877-1879)*. N.º 51. Partida de 29-XII-1878.

10.1.3. ARCHIVOS MUNICIPALES

Archivo Municipal de Albacete

- Acta de la elección del *Himno Provincial de Albacete*.14-VIII-1926. S.N. Leg. 570-571.

- *Albacete*: 15-IX-1949, N.º 2143 y 16-IX-1949, N.º 2144.

- *Escolar Albacetense*. 7-VIII-1909. N.º 113.

- *Libro de Actas*. Sesión Ordinaria de la Comisión Permanente del 26-I-1967.

- Programa sobre una conferencia y concierto sobre el canto popular en España. (A.M.A.).

- Programas de *Feria y Fiestas de Albacete*. 1925, 1927, 1949 y 1950. Caja de Programas N.º 1.

Archivo Municipal de Cartagena

- *Cartagena Nueva*: 16-IX-1927, N.º 962 y 21-X-1930, N.º 1922.

- *El Porvenir*. (Mula):12-XII-1929, N.º 10.067.

Archivo Municipal de Mula

- Carta de Carmen Ibáñez al Alcalde de Mula, Juan Martínez Soto. 1945.

- *Educación*. Punto 3.4. Leg. 601.

- *Fotografía panorámica de Mula*. 1902.

- *Junta municipal de enseñanza (1903-1984)*. Punto 3.4.1. Leg. 600.

- *Padrón de habitantes de Mula. 1891*. Folio 119r.

- *Libro de actas*. Pleno Ordinario del 24-IV-2003. Punto 4º. Folio 47 v.

- *Libro de actas del casino de Mula*. Acta del 01-III-1905. Leg. 36.

- Registro general de personal (1899-1965). Libro 404.

Archivo Municipal de Murcia

- *Alma Joven*: 15-III-1918, N.º 13; 15-IV-1918, N.º15; 1-5-1918, N.º16; 1-VIII-1918, N.º22.

- *El Liberal de Murcia*: 16-I-1904, N.º 1262; 24-V-1909, N.º 2462; 29-III-1912, N.º 2597; 19-I-1917; N.º 2828; 11-I-1925, N.º 8043 y 09-V-1926, N.º 8405.

- *Flores y Naranjos*: 03-VI-1928. N.º 8.

- *El Tiempo. Edición de Tarde*: 9-X-1912, N.º 1476; 5-VI-1915, N.º 2224; 11-IV-1916, N.º 2541; 20-V-1916, N.º 2579; 17-I-1917, N.º 2828 y 08-II-1922, N.º 4887.

- *Heraldo de Murcia*: 7-III-1899, N.º 295.

- *La Tarde*: 25-IX-1895. N.º 352.

- *La Verdad de Murcia*: 3-II-1926; 5-II-1926; 27-IV-1926; 8-V-1926; 11-V-1926; 15-V-1926; 6-VI-1926; 10-I-1930; 12-VII-1932 y 8-VII-1973.

- *Metodología. Enseñanza de la Música en las Escuelas Primarias,* subtitulado *Apuntes Sobre Música.* Albacete: Imprenta de Miranda de Sebastián Ruiz. 1926. Ejemplar firmado. Signatura 17-C-44.

- *Semanario de Murcia*. 18-VIII-1878. N.º 27.

Archivo Municipal de la Villa de Madrid

- Estadística. 1878. Sig. 8-370-3.

- *ABC*: 22-X-1913; 27-XI-1930; 26-II-1932 y 14-II-1952.

- *El Liberal de Madrid*: 6-XI-1909. N.º 10965.

- *El Mundo*: 17/IV/2009.

- *La Correspondencia de España. Diario Universal de Noticias*. 01-10-1909. Año LX. Número 18860.

- Partituras para trío de Carmen Ibáñez e Ibáñez. Sig. MP. 1781 (39).

Patronato Carmen Conde – Antonio Oliver de Cartagena (Murcia)

- *Carta de Carmen Conde a Ernestina de Champourcín*. 28-VI-1928. Código de referencia 004-00335.

- *El Porvenir.* (Mula): 15-V-1926. N.º 7. Recortes de prensa. Caja 1 (1915 a 1936).

- *Postal de Mª Carmen Ibáñez Abellán dirigida a su prima María Abellán y su hija Carmen Conde Abellán.* (1925).

- Dossieres. Sobre de Gabriela Mistral. Caja 2.

10.1.4. ARCHIVOS HISTÓRICOS NACIONALES

Archivo General de la Administración. Alcalá de Henares (Madrid)

- Delegación Nacional de Sección Femenina. Departamento de Participación. Sig. (3) 51.22. Caja 129 GR.

- *Expedientes. Carta de Carmen Ibáñez e Ibáñez al Ministro de Instrucción Pública*, en 22-XI-1915 y *Hoja de servicios de Carmen Ibáñez Abellán*. 19-IX-1916. Sección de Educación. Sig. (5)1.3. Caja 31. Leg.18661.

- *Expediente personal de Joaquín Salvador Artiga*. Sección de Educación. Sig. (5).1.19. Caja 31. Leg. 20260.

- *Expediente de Emilio Ramírez Valiente* y *Hoja de servicios de Emilio Ramírez Valiente.* Sección de educación. Sig. (5).118. y Sig. (5)1.3. Leg. 21904.

- *Expediente de María del Carmen Ibáñez Abellán.* Sección de Educación. Sig. (5)1.9. Caja 31, legajo 18658.

- *Extracto del expediente de María del Carmen Ibáñez e Ibáñez* Sección de Educación. Sig. (5)1.3. Caja 31, legajo 2251.

- *Hoja de servicios de Carmen Ibáñez Ibáñez*. Fechas de 1922, 1927, 1931, 1942, 1950, 1952 y 1957. Sección de Educación. Sig. (5) 1.18. Leg. 21907.

- *Libro de concursos nacionales de coros y danzas. Pruebas regionales. Jurados.* Sig. (3).51.23, caja 174 GR.

- *Libro de Registro de Asociaciones*. Sig. (8) 30. 36/03116.

- *Memoria de la música*, escrita por Carmen Ibáñez en 1917. Sig. 32/0715. Leg. 5313-6.

- *Normas de cese y altas*. Cultura. Signatura (3) 51.23. Caja 2634. Top. 23/09.

- *Oposiciones de Maestras de Música.* Sección de Educación. Sig. (5)1.3. Caja 32. Leg. 07215.

Biblioteca Nacional de España

- *Rada- Fox* (1926). MP 4576 (11). Partitura impresa.

- *El Imparcial.* Madrid. 24-II-1913. N.º 16.523 y 11-II-1914. N.º 16.873.

- *La Época.* Madrid. 13-XI-1909. N.º 21213.

- *Revista de Escuelas Normales*. Madrid. Marzo-abril. 1933. Año XI. N.º 95.

- *Revista gráfica.* 27-I-1924. Nº 316.

10.1.5. ARCHIVOS HISTÓRICOS PROVINCIALES

Archivo de la Diputación Provincial de Albacete

- *Expediente de alta de Emilia Martínez-Rex*. 30-VI-1889. Leg. 5105. Nº. 19.

- *Expediente de orfandad de María Dolores Espinosa Gascó*. Leg. 6661. Nº. 12.

- *Expediente de orfandad de Teresa Urrea Martínez.* Leg. 6503. Nº. 16.

- *Expediente de la creación de un Conservatorio Elemental de Música, con carácter provincial.* Leg. 4 186. Nº de expediente: 3. S.N.

- *Libro de Actas de Sesiones del Pleno (1948 a 1951)*. Leg. 1848. Actas de 30-XII-194; 30-X-1950; 29-XI-1950; 29-XII-1950 y 28-II-1951.

- *Libro de Actas de Sesiones del Pleno*. 25-II-1954. Leg. 295, N.º 2.

- *Libro de Actas de Sesiones del Pleno (1960 a 1962)*. Acta de 29-I-1962. Caja 302, libro 3.

- *Libro Actas de Comisiones. Educación. Deportes y turismo.* Actas de 24-X-1950; 20-II-1951; 25-X-1951 y 9-V-1952. Leg. 344. Nº. 7. Acta de 29-V-1958. Leg. 2053. Nº. 4.

- *Sección de música*. (1874-1952). Antigua signatura 34417, procedente del Archivo Histórico de Albacete. Música Sig. 14557.

Archivo Histórico Provincial de Albacete

- *El Defensor de Albacete*: 17-V-1926, N.º 7398; 4-11-1926. Nº 7540

- *El Diario de Albacete*: 26-VI-1926. N.º 14001; 9-VII-1926. N.º 14012; 2-V-1926. N.º 13982.

- *Gente Moza*. Boletín de la Asociación de Alumnos de las Normales de Albacete. Abril. 1917. N.º4.

- *La Verdad de Albacete*: 25-I-1995.

- *La Voz de Albacete*: 2-I-1962, N.º 2662; 3-I-1962, N.º 2663; 10-I-1962, N.º 2668 y 11-I-1962, N.º 2664.

- *La Tribuna de Albacete*: 25-I-1995, N.º 3559; 18-VIII-1995, N.º 3763; 20- VIII-1995, N.º 3554 y 7-IX-1995, N.º 3783.

Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel" de la Excelentísima Diputación de Albacete

- Fotografía del profesorado de la Escuela Normal de maestros (1917). Código 00313 del Álbum familiar. (IEA).

- Partituras, libros y documentos procedentes del archivo privado de don José María Sánchez Ibáñez.

- *Ciudad. Revista gráfica*. Año VI. N.º 8. Albacete: Ed. Francisco Solera Moreno. Septiembre de 1952.

- *Albacete y su feria*. Albacete: Ed. Antonio González. 1952.

10.1.6. ARCHIVOS HISTÓRICOS REGIONALES

Archivo General de la Región de Murcia

- *Expediente académico de José María Ibáñez Ruiz.* Código: IAX, 1413/12.

- *Expediente académico de Mariano Ibáñez Ibáñez*. Código IAX, 1512/13.

Archivo del Museo del Niño de Albacete. Centro de Documentación Histórica de la Escuela de Castilla La Mancha

- Rigo-Móvil Ibáñez.

- Fotografía de profesoras y alumnas de la Escuela Normal de Albacete. Década de 1930.

10.1.7. ARCHIVOS MUSICALES

Archivo de la Asociación de Coros y Danzas "Mazantini" de Ciudad Real

- Partituras originales de música popular de Albacete realizados por Carmen Ibáñez.

Archivo de la Asociación Cultural "Danzas Manchegas de Magisterio de Albacete"

- *Actas de la relación de grupos participantes y premios en los concursos de coros y danzas de la Sección Femenina. 1942-1962.* S.C.

Archivo del Real Conservatorio de Música de Albacete

- *Libro de actas del Conservatorio Provincial de Albacete (1952-1954).*

Archivo del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid

- *Actas de exámenes y premios. Enseñanzas oficiales. Curso1912-1913.*

- *Actas de exámenes y premios. Enseñanzas no oficiales. Curso 1907 a 1911.*

Archivo del Circulo de Bellas Artes de Madrid

- *Sección de fotografías*. 1909.

Departamento de Documentación de SGAE

- Obras registradas por Carmen Ibáñez e Ibáñez.

10.1.8. ARCHIVOS PRIVADOS

Archivo Privado de la Familia Sánchez Ibáñez

- Fotografías, programas de concierto, diplomas, certificados, libros y partituras sin publicar, y otros documentos no depositados en IEA.

- *El Defensor de Albacete*: 17-II-1917, N.º 4604.

- Grabaciones de música interpretadas por Carmen Ibáñez y Concha Fernández-Cordero (1953-1962).

- Grabaciones de música popular tomadas por Carmen Ibáñez.

- *Servicio Español del Magisterio de Albacete*. Boletín informativo. 24-XI-1962. N.º 7. S.N.

Archivos Privados de Mula

- Cartas de Carmen Ibáñez Abellán a Juan Antonio Perea Martínez: 1914 y 1916.

- Cartas de Carmen Ibáñez a Juan Antonio Perea Martínez: 1918, 1926, 1927, 1930,1931, 1933 y 1935.

- Folletos de Carmen Ibáñez Ibáñez.

- *La Voz de Mula*: 14-VII-1889, N.º 12.

- Partituras de Carmen Ibáñez Ibáñez.

- *Porvenir de Mula*. 8-IV-1926. Nº 6.

Archivo Privado de Albacete

- Fotografías de la familia de Antonio Granero.

Biblioteca-Archivo de la Caja de Ahorros del Mediterráneo de Mula

- *El Faro de la Juventud*: 13-XII-1919, N.º 27.

- *El Noticiero de Mula*: 20-IX-1891, N.º 128; 21-II-1892, N.º149; 10-VII-1892, N.º 169.

- *Heraldo de Mula*: 2-XII-1917, N.º5; 10-II-1918, N.º15; 3-III-1918, N.º18, 31-III-1918, N.º22; 28-IV-1918, N.º26.

- *La Semana:* 19-IX-1919, N.º32.

- *Papel de José María Ibáñez Espín*. Sección 5, Legajo 3, N.º 297.

10.1.9. ARCHIVOS UNIVERSITARIOS

El Archivo General Universitario de la Universidad de Castilla-La Mancha. Campus de Albacete

- *Actas del Claustro de la Escuela de Magisterio.* Cursos 1930 a 1962.

- *Actas de la Junta de Gobierno de la Escuela de Magisterio de Albacete.* Cursos 1934 a 1936.

- *Metodología. Enseñanza de la Música en las Escuelas Primarias,* subtitulado *Apuntes Sobre Música.* Albacete: Imprenta de Miranda de Sebastián Ruiz. 1926. Ejemplar firmado y conservado en el fondo antiguo A-3293.

- *Revista de Escuelas Normales*. Año IV. N.º 34. Guadalajara. Abril de 1926.

- Pamfleto divulgativo del Rigo-Móvil Ibáñez inserto en *Metodología. Enseñanza de la Música en las Escuelas Primarias.* 1928. Fondo antiguo. A-3293.

Archivo General de la Universidad de Murcia. Campus de Espinardo

- *Sección de Educación: Expediente de Oposiciones a una plaza de profesora especial de música en la Escuela Normal de Maestras de Albacete. 1916-17*. Sig. 9-C-3, N.º 18.

- *La Enseñanza*. Madrid, 16 –XII-1915. Año XVII. N.º 973. Sección de Educación. Sig. 9-C-3, N.º 18.

- *Escuelas Normales. Partes de asistencia a Cátedras. 1915/1918*. Sección de Educación. Sig. 7-B-5, N.º3.

- *Escuela Normal de Albacete (1915/21/1923).* Sección de Educación. Sig. 7-B-5, N.º1 y N.º270.

- *Programas de Normales de Albacete y Murcia.* Sección de Educación. Sig. 7-C-1. N.º 15.

10.2. FUENTES DE INTERNET

10.2.1. CSIC

- Proyecto musicológico de digitalización de las fuentes de música popular entre 1944 a 1960. Disponible en http://musicatradicional.eu/es/home. Última consulta: 9-04-2013.

10.2.2. PÁGINAS WEB

- GARCÍA SANDOVAL, Ángel: *Doña Carmen Ibáñez Ibáñez. Fundadora y Directora del Orfeón Albacetense.*
  Disponible en: http://www.mahulalarica.net/mula/Personajes-de-mula-e-hijos-predilectos/d-carmen-ibanez-ibanez-fundadora-y-directora-del-orfeon-albacetense.html. Realizado el 19-VI-2012. Última consulta: 8-IX-2012.

- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde: "La mujer española de los años 20 como informante en los trabajos de campo pioneros españoles sobre el ciclo vital", en *TRANS. Revista Transcultural de Música*. N.º 15. Barcelona: Sociedad de Etnomusicología. 2011. Págs. 1-31.
  Disponible en: http://www.sibetrans.com/trans/articulo/355/la-mujer-espanola-de-los-anos-20-como-informante-en-los-trabajos-de-campo-pioneros-espanoles-sobre-el-ciclo-vital. Realizado el 12-07-2014. Última consulta: 12-X-2014.

- ORIOL DE ALARCÓN, Nicolás: "La música en las enseñanzas de régimen general en España y su evolución en el siglo XX y comienzos del XXI", en *Lista Electrónica Europea de Música en la Educación (LEEME)*. N.º 16. Noviembre de 2005.
  Disponible en: http://musica.rediris.es/leeme/revista/oriol2.pdf. Última consulta: 02-X-2014.

- SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia: "La actividad musical de los centros institucionistas destinados a la educación de la mujer (1869-1936)", en *TRANS. Revista Transcultural de Música*. N.º 15. Barcelona: Sociedad de Etnomusicología.2011
  Disponible en: http://www.sibetrans.com/trans/articulo/351/la-actividad-musical-de-los-centros-institucionistas-destinados-a-la-educacion-de-la-mujer-1869-1936. Realizado el 12-07-2014. Última consulta: 12-X-2014.

- V.V.A.A.: *Misiones recolectadoras de la Sección de Folklore del* C.S.I.C. *(1944 a 1960)*. S.P.
  Disponible en: http://musicatradicional.eu/es/home. Última consulta: 11-IV-2014.

- Amigos de la Orquesta Sinfónica de León.
  Disponible en: http://amigosorquestaleon.unileon.es/ Última consulta: 12-X-2014.

- Fundación Joaquín Díaz.
  Disponible en http://www.funjdiaz.net. Última consulta: 12-X-2014.

- Asociación cultural "Danzas manchegas de magisterio de Albacete".
  Disponible en http://www.grupodanzasmagisterio.com/ Última consulta: 12-X-2014.

- Juventudes musicales de Albacete.
  Disponible en:
  http://www.juventudesmusicalesalbacete.com/ACTIVIDADES/2014%20CONCURSO%20PROGRAMA.pdfÚltima consulta: 29-X-2014.

- Historia del IES "Virgen de la Paloma."
  Disponible en: https://sites.google.com/site/iespalomahistoria/otros-profesores-del-colegio. Última consulta: 12-X-2014.

- Efemérides de la zarzuela.
  Disponible en: http://zarzuelerias.blogspot.com.es/2012/10/efemerides-de-la-zarzuela-29-de-octubre.html Última consulta: 12-X-2014.

10.3. FUENTES LEGISLATIVAS

- Real Decreto de 15 de mayo de 1849 y publicado en la *Gaceta de Madrid* el 23 de mayo. N.º 5366.

- Real Decreto de 23 de septiembre de 1898 sobre la Organización de las Escuelas Normales y publicado en la *Gaceta de Madrid* el 25 de septiembre. N.º268.

- Real Decreto del 27 de julio de 1900 y publicada en la *Gaceta de Madrid* de 29 de julio. N º 210.

- Real Decreto de 26 de noviembre de 1900 y publicado en la *Gaceta de Madrid* de 28 de noviembre. N.º 332.

- Real Decreto de 11 de agosto de 1901 y publicada en la *Gaceta de Madrid* de 16 de agosto. N.º 228.

- Real Ley de 16 de mayo de 1902 sobre la propiedad industrial.

- R.O. de 31 de mayo de 1902 y publicado en la *Gaceta de Madrid* el 4 de junio. N.º 155.

- R.O. de 15 de noviembre de 1910 y publicado en la *Gaceta de Madrid* el 8 de diciembre. N.º 342.

- Real Decreto de 26 de agosto de 1913 y publicado en la *Gaceta de Madrid* de 28 de agosto. N.º 240.

- Real Decreto de 30 de agosto de 1914 y publicado en la *Gaceta de Madrid* de 2 de septiembre. N.º 245.

- R.O. de 18 de febrero de 1915 y publicado en la *Gaceta de Madrid* de 23 de febrero. N.º 54.

- Decreto de 25 de enero de 1917 y publicado en *Gaceta de Madrid* el 1 de febrero. N.º 32.

- Real Decreto de 17 de julio de 1917. Publicado en la *Gaceta de Madrid* el día 29 de julio. N.º 201.

- Real Decreto de 20 de agosto de 1917 y publicado en la *Gaceta de Madrid* de 22 de agosto. N.º 234.

- R.O. de 4 de junio de 1921 y publicado en la *Gaceta de Madrid* de 14 de junio de 1921. N. º195.

- R.O. de 15 de diciembre de 1922 y publicado en *Gaceta de Madrid*, el 30 de enero de 1923. N.º 30.

- Orden de 2 de febrero de 1923 y publicado en *Gaceta de Madrid* el 17 de febrero. N.º 48.

- Decreto de 3 de julio de 1931 y publicado en la *Gaceta de Madrid* el 4 de agosto. N.º 185.

- Orden de 20 de agosto de 1931 y publicada en la *Gaceta de Madrid* de 22 de agosto. N.º 234.

- Orden de 25 de agosto de 1931 y publicado en la *Gaceta de Madrid* de 27 de agosto. N.º 239.

- Orden de la Dirección General de Primera Enseñanza de 29 de septiembre de 1931 y publicada en la *Gaceta de Madrid* el 30 de septiembre. N.º 273.

- Orden de la Dirección General de Primera Enseñanza de 30 de octubre de 1931 y publicada en la *Gaceta de Madrid* el 31 de octubre. N.º 304.

- Orden del 5 de octubre de 1932 y publicado en el *Boletín Oficial del Ministerio*. 10-XI-1932. N.º 121.

- Orden de 3 de noviembre de 1932 y publicado en *Gaceta de Madrid* el 9 de noviembre de 1932. N.º 314.

- Orden de 17 de abril de 1933 y publicado en *Gaceta de Madrid* el 22 de abril. N.º 112.

- Orden de 16 de noviembre de 1938 y publicado en *Gaceta de Madrid* el 20 de noviembre. N.º 324.

- Orden de 14-VII-1939 y publicado en *Gaceta de Madrid* el día 27 de julio. N.º 208.

- Orden de 21 de julio de 1945 y publicado en BOE el 9 de octubre de 1945. N.º 221.

- BOE. 12-I-1951. Nº. 6.

- BOE. 23-II-1954. Nº. 54.

- Decreto de 12 de febrero de 1954 y publicado en BOE el 2 de marzo de 1954. N.º 61.

- Orden de 24 de marzo de 1956 y publicado en *Gaceta de Madrid* el 14 de abril. N.º 105.

- BOE. 19-V-1980. N.º 120.

10.4. FUENTES ORALES

- Alberto Sainz Villar. Presidente de la Asociación Cultural "Danzas Manchegas de Magisterio de Albacete". Entrevistado en mayo de 2013.

- Ángela Domínguez González. Compañera de trabajo y amiga de Carmen Ibáñez. Entrevistada el 21 de febrero de 2011.

- Antonio Granero Moratalla, sobrino de Antonio Granero Zaldivar. Entrevistado el 22 de enero de 2015.

- Antonio Ibáñez Hueso, sobrino-nieto de Carmen Ibáñez. Entrevistado el 4 de enero de 2013.

- Consuelo Sánchez Peña, nieta de Carmen Ibáñez. Entrevistada en varias ocasiones en 2013.

- Isabel Fresno Rubio, Delegada Provincial de la Sección Femenina de la provincia de Albacete. Entrevistada el 27 de marzo de 2005.

- José María Boluda Páez. Trascriptor de algunas obras de Carmen Ibáñez Ibáñez. Entrevistado en 2004.

- José María Sánchez Ibáñez. Hijo de Carmen Ibáñez. Entrevistado en diferentes ocasiones desde 1999 hasta 2005.

- Luis Guillermo García-Sauco Beléndez, marido de Consuelo Sánchez Peña, entrevistado el 16 de noviembre de 2013.

- Miguel Pascual Campos, compositor y fundador de la "Unión Musical Ciudad de Albacete". Entrevistado el 2 de octubre de 2013.

10.5. DISCOGRAFÍA

- "Albacete: España en Paz", en la serie *25 años de Paz*. Disco de vinilo. Madrid: Sonopresse y Publicaciones Españolas, D. L. 1964. Número de registro M-2038-1964.

- *Cantos y bailes de la Mancha Alta*. Vinilo. Madrid: Columbia. 1965. Número de registro: MCE 804-D.L.S.S. 713-1965.

11. BIBLIOGRAFÍA

11.1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ACERO Y ABAD, Nicolás: *Historia de la M, N Y L. Villa de Mula*. Murcia: Imprenta Albadalejo. 1886.

- AGNE, Demille: "La seguidilla. Baile de la mancha" en *Para bailar manchegas. Expresión y ritmo. Actividad física y salud*. Albacete: Diputación de Albacete. 2013.

- ALBERT TORRELLAS, A. (ed.): *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Biografías. Barcelona: Central Catalana de Publicaciones (E.P.S.A). 1949. 2 Vol.

- ALCÁNTARA Y GARCÍA, Pedro: *Educación intuitiva y lecciones de cosas*. Madrid: Gras y compañía editores. 1881.

- ALFARO SÁNCHEZ, Carlos Javier, FUENTES TEROL, Jesús David y RONCERO MORENO, Fernando: "Altavoz de la retaguardia: Albacete, la Babel intelectual", *en La Guerra Civil en Castilla-La Mancha. 70 años después.* Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 2008.

- AYALA, José Antonio: *Murcia en el primer tercio del siglo XX. Apéndice bibliográfico sobre Murcia en la Edad Contemporánea.* El Palmar (Murcia): Obra Cultural de CajaMurcia. 1989.

- BAQUERO ALMANSA, Andrés: *Los Profesores de Bellas Artes Murcianos*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia. 1913.

- BALLESTEROS GONZÁLEZ, Sergio y alumnos del Conservatorio de Música de Albacete: *Historia del Conservatorio de Música de Albacete*. Albacete: Diputación de Albacete. 1992.

- BARRACHINA, Marie: "La mujer en la historia de España", en *Actas de las segundas jornadas de investigación interdisciplinaria*. Madrid: Servicio de publicaciones de la UAM. 1990.

- BARTOK, Bela: "¿Cómo y porqué debemos recoger música popular?", en *Escritos sobre música popular*. Quinta edición. México: Siglo veintiuno editores. 1997.

- BENGOECHEA, J: "El maestro Valentín Arín", *Euskal-Erria: Revista Vascongada*. Vol. 67. San Sebastián: Establecimiento Libro y Biblioteca Antonio Baroja. 1912.

- BELMONTE ROMERO, Francisco: *La escuela normal de maestros de Albacete, 1842-1900*. Albacete: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel". 2010.

- BLANCO Y SÁNCHEZ, Rufino: *Pestalozzi. Su vida y sus obras. Pestalozzi en España*. Madrid: imprenta de la revista de archivos. 1909.

- BÖHL DE FABER Y LARREA, Cecilia: *El refranero del campo y poesías populares*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos. 1914.

- BORDERÍAS, Cristina (ed.): "La historia de las mujeres a las puertas del nuevo milenio: balances y perspectivas", en *La historia de las mujeres: perspectivas actuales.* Barcelona: AEIHM Ikaria. 2009.

- BURGOS BORDANAU, Esther: *Historia de la enseñanza musical para ciegos en España: 1830-1938.* Madrid: ONCE. 2004.

- CABALLERO GONZÁLEZ, Manuela: "Mujeres inventoras a pesar de Voltaire", en *III Congreso virtual sobre Historia de Mujeres.* 15-31 de octubre de 2011. Jaén: Asociación de Amigos del Archivo Histórico Provincial. 2011. S.N. CABAÑERO GARCÍA, José: *Rapsodia Manchega (Del folklore de Ciudad Real)*. Madrid: Graficas Carrasco. 1951.

- CADENA, Longuinos: *Sistema cromático de notación musical. Enseñanza de la música por medio de los colores del espectro solar.* México: Talleres tipográficos de P. Munguía e Hijos. 1905.

- CALVO, Julián: *Alegrías y Tristezas de Murcia. Colección de Cantos Populares que Canta y Baila el Pueblo de Murcia en su Huerta y Campo.* Madrid: Unión Musical Española. 1877.

- CANTERO MUÑOZ, Rafael: *La seguidilla manchega. Origen y evolución.* Ciudad Real: Federación Castellano-Manchega de Asociaciones de Folklore. 2000.

- CAPDEVIELLE, Ángela: *Cancionero de Cáceres y su provincia*. Cáceres: Servicios de Cultura de la Diputación de Cáceres. 1969.

- CARCELES ALEMÁN, Ana: "Escritoras Muleñas" en GONZÁLEZ CASTAÑO (Coord.): *Ensayos sobre literatura muleña*. Mula: Excelentísimo Ayuntamiento de Mula. 1996.

- CÁRDENAS OLIVARES, Isabel: *Consolidación y estabilidad (1914-1931)*, en "La Escuela Normal de Murcia. 150 aniversario. 1844-1994". Murcia: Universidad de Murcia. Secretariado de publicaciones. 1994.

- CARREÑO RUEDA, Antonio y JORDÁN MONTES, Juan Francisco: "Los danzantes de Isso. Interpretación de su danza y cánticos funerarios", en *III*

Jornadas de Etnología de Castilla-La Mancha. Guadalajara. Servicio de publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. 1985.

- CARRIÓN ÍÑIGUEZ, José Deogracias y CONTRERAS JORDÁN, Onofre: "Aproximación al estudio del magisterio y de la Escuela Normal de Albacete durante la Guerra Civil (1936-1939)". *Ensayos*. Revista de la Facultad de Educación de Albacete. N.º 7. Albacete: Universidad de Castilla-La Mancha: Escuela Universitaria de Magisterio de Albacete. 1992.

- CARRIÓN ÍÑIGUEZ, Deogracias y Mª Dolores DIEZ NÚÑEZ: *CL Aniversario. Escuela Normal de Magisterio de Albacete*. Albacete: Diputación provincial de Albacete. 1992.

- CASARES, Emilio/ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael/ LÓPEZ CALO, José (Eds.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores. 2003. 10 vols.

- CASARES RODICIO, Emilio: "La música española hasta 1939 o la restauración musical", en *Actas del Congreso Internacional "España en la música de Occidente"*. Vol. 2. Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. 1987.

- _____: "El café cantante en España", en VV.AA.: *Tiempo y espacio en el arte: Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*. Vol. 2. Madrid: Editorial complutense. 1994.

- CASERO GARCÍA, Estrella: *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina*. Madrid: Editorial Nueva Estructura. 2000.

- CAVIA NAYA, Victoria: "Mujeres, teatro, música y variedades: de las boleras y flamencas a las bailarinas de danza española (1885-1927)". *Cuadernos de música iberoamericana*. Vols. 25-26. Madrid: Universidad Complutense. Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Enero-Diciembre. 2013.

- CRESPO, Antonio: "Apuntes sobre compositores murcianos del siglo XIX". *Murgetana*. N.º 94. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio.1997.

- _____: *Historia de la prensa periódica en la ciudad de Murcia*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio. 2000.

- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep: *Historia de la música española. El folklore musical*. Vol. 7. Barcelona: Alianza. 2004. 3ª Ed.

- DE ARÍN Y GOENA, Valentín: *"Progreso y declaraciones de la música española"*. Discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, contestado por D. Cecilio de Roda López, el 2 de junio de 1912. Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez. 1912.

- DEL CAMPO AGUILAR, Francisco: *Albacete contemporáneo (1925-1958)*. Albacete: Excelentísimo Ayuntamiento de Albacete. 1958.

- DELGADO CRIADO, Buenaventura: "La educación en la España contemporánea (1789-1975)" en *Historia de la educación en España y América*. Vol. 3. Madrid: Ediciones Morata. S.L. 1994.

- DE LULUETA, Luis: *Cómo enseña Gertrudis a sus hijos*. Madrid: Cristóbal Ruiz. 1912. Traducción de la obra de Johann Heinich.

- DEL VILLAR, Rogelio: *Sentimiento nacionalista en la música española*. Madrid: Artes gráficas. 1917.

- DÍAZ PÉREZ, Llanos: "Cuatro compositoras a través del tiempo", *Apuntes musicales*. Revista del Real Conservatorio de Música y Danza de Albacete. N.º 1. Albacete: Diputación de Albacete. 2011.

- DIEZ DE REVENGA, Francisco Javier y De Paco, Mariano: *Historia de la literatura murciana*. Murcia: Universidad, Secretariado de publicaciones; Academia Alfonso X el Sabio y Editora Regional. 1989.

- DIEZ TORRE, Alejandro Ramón, DEL POZO ANDRÉS, Mª del Mar y SEGURA REDONDO, Manuel: "La Revista de Escuelas Normales. Una publicación de regeneración normalista nacida en Guadalajara (1923-1936)". *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*. N.º 1. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. 1988.

- FONTANILLA Y MIÑAMBRÉS, Pedro: *Naturaleza íntima de la música. Su evolución e influencia educativa.* Discurso leído en el acto de su recepción pública por D. Pedro Fontanilla y Miñanbrés y contestación de D. Joaquín Larregla y Urbita. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 11 de mayo de 1913.

- DANIEL, Ute: *Compendio de historia cultural. Teorías, práctica, palabras clave*. Madrid: Alianza editorial. 2005. (Trad.: José Luis Gil Aristu).

- DE HOYOS SANCHO, Nieves: "El traje regional de la Mancha", en *Cuaderno de estudios manchegos*. Nº 2. Ciudad Real: Publicaciones del Instituto de Estudios Manchegos. 1948.

- DEL POZO ANDRÉS, María del Mar (Coord.): *La educación en Castilla-La Mancha en el siglo XX (1900-1975)*. Ciudad Real: ALMUD, ediciones de Castilla-La Mancha. 2007.

- DÍAZ-MAS, Paloma: "El mayo, rito y canción en Castilla-La Mancha", en *I Jornadas de estudio sobre el folklore de Castilla-La Mancha.* Cuenca: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Consejería de Educación y Cultura. 1983.

- ECHEVARRÍA BRAVO, Pedro: *Cancionero Musical Popular Manchego*. Madrid: C.S.I.C. 1951.

- ENCABO FERNÁNDEZ, Enrique: "Actividad orfeonística en Murcia (1867-1933): de la Sociedad Filarmónica al Orfeón Murciano Fernández Caballero". *Nassarre*. Vol. 28. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico>". Excma. Diputación de Zaragoza. 2012.

- ESLAVA, Hilarión: *Método Completo de Solfeo sin acompañamiento*. Madrid: Ed. Hernando. S.F.

- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: "Nuevos campos para la musicología en España", *Revista de Musicología.* Vol. XXVIII. Nº. 2. Madrid: Sociedad Española de Musicología 2005.

- FERNÁNDEZ DE LA PUENTE, Federico: *Condecoraciones españolas, órdenes, cruces y medallas civiles, militares y nobiliarias*. Madrid: Ed. Gráficas Oscas, S.A. 1953.

- FERNÁNDEZ OSTOS, Teresa y GONZÁLEZ DUGO, Irene: "La revista pedagógica *Consigna*: La configuración de la mujer", en SUAREZ VILLEGAS, Juan Carlos; LACALLE ZULDUENDO, Rosario y PÉREZ TORNERO, José (eds.): *II International Conference Gender and Communication. Libro de actas. 20 congreso de la Facultad de Comunicación de Sevilla*. Días 1 a 3 de abril de 2014. Dykinson S.L. Abril de 2014.

- FERRIS, José Luis: *Carmen Conde. Vida, pasión y verso de una escritora olvidada*. Madrid: Ed. Temas de hoy, S.A. 2007.

- FRANCO, Enrique: "Generaciones musicales españolas", en *Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca (1915/1939).* Madrid: INAEM. 1986.

- FUENTES: PLAZA SÁNCHEZ, Julián: *La fiesta de los mayos.* Ciudad Real: Diputación provincial de Ciudad Real. 1990.

- GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *José Cubiles. Una vida para el piano*. Madrid: Asociación Musical "José Cubiles". 2005.

- GARCÍA MARTÍNEZ, José María: *Del fox-trot al jazz flamenco: el jazz en España. 1919-1996.* Madrid: Alianza editorial. 1996.

- GARCÍA MATOS, Manuel: *Danzas Populares de España: Castilla la Nueva*. I. Madrid: Sección Femenina de F.E.T y de las J.O.N.S. 1957.

- GARCÍA-MATOS ALONSO, Carmen: "Presencia de la mujer en la recogida de cancioneros folklóricos". *Revista de Folklore.* Vol. 24. N.º 278. Valladolid: Fundación Centro Etnológico Joaquín Díaz. 2004.

- GARCÍA SECO, José Andrés: "Ramírez Valiente, Emilio", en *Gran Enciclopedia de la Región de Murcia.* Vol. 7. Murcia: Ministerio de Cultura y Ayalga Ediciones, S.A. 1992.

- GONZÁLEZ CASTAÑO, Juan: *Aproximación a la Historia de la Ermita y Hermandad de Nuestra Señora del Carmen de la Ciudad de Mula (Murcia)* Mula: Imprenta La Muleña. 1991.

- _____: *Breve historia de la Región de Murcia*. Murcia: Tres fronteras ediciones. 2009.

- _____: "Don Basilio Robles Mañas, padre de la imprenta en la ciudad de Mula", en *Ensayos sobre literatura muleña*. Mula: Excelentísimo Ayuntamiento de Mula. 1996.

- _____ (Ed.): *El Niño Jesús de Mula: Estudio histórico y antropológico de una devoción murciana*. Mula: Imprenta La Muleña. 1995.

- _____: "La prensa local en la Comarca del Río Mula" en *La prensa local en la Región de Murcia (1706-1939)*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. 1996.

- _____ (Coord.): *Síntesis de historia de la ciudad de Mula*. Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo. 1990.

- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente (Trad.): *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas. RISM-España.* Madrid: Arco libros. 1996.

- _____: "Pasado y presente del Instituto Español de Musicología (hoy unidad estructural de investigación-musicología) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (1943-1993), *Anuario Musical*. N.º 48. Barcelona: CSIC. 1993.

- GRANELL Y FORCADELL, Miguel: *Historia de la Enseñanza del Colegio Nacional de Sordomudos desde el Año 1794 al 1932*. Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos. 1932.

- GREEN, Lucy: *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata, S. L. 2001.

- GUAL Y VERNET, José Ignacio: *Enseñanza musical. Gramática, compuesto para ser cantado en las escuelas de instrucción primaria y normal.* Tarragona: Imprenta de Cugat y Sugrañes. 1880.

- GIMÉNEZ ESPARCIA, Godofredo: "Victoria Gotor Perier y el panorama cultural de Albacete a mediados del siglo XX", en *Benjamín Palencia y la pintura de su tiempo en Albacete (1909-1978).* Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel". Excma. Diputación de Albacete. 2014.

- GUTIÉRREZ, Carlos y SÁNCHEZ ROBLES, José: *Albacete. Un siglo de carteles taurinos*. Albacete: Feria taurina C. B. 1999.

- GUILLÉN NAVARRO, Julio: "Introducción a la música tradicional de la provincia de Albacete". *Zahora*. Revista de tradiciones populares. Nº. 40. Albacete: Servicio de publicaciones de la Diputación de Albacete. 2004.

- HURTADO MARTÍNEZ, Mª del Carmen (Coord.): *Historia y vida de las mujeres en Albacete durante el siglo XX*. Albacete: Ayuntamiento de Albacete. 2004.

- IFLA (Ed.): *ISBD International Standard Bibliographic Description.* Berlin: De Gruyter Saur. 2011.

- IMPRENTA MUNICIPAL DE MADRID (Ed.): *Personal y Reglamento de la Banda Municipal de Madrid.* Madrid: Imprenta municipal. 1916. S.A.

- INZENGA CASTELLANOS, José: *Cantos y Bailes Populares de España. Murcia.* Madrid: A. Romero Editor. 1888.

- KANDISKY, Vasili: *De lo espiritual en el arte*. 15ª impresión. Fuenlabrada (Madrid): Paidós. 2010.

- JORDÁN MONTES, Juan Francisco: "Los danzantes de Isso: Animeros y veladores de difuntos". *Zahora*. Revista de tradiciones populares. Nº. 54. Albacete: Servicio de publicaciones de la Diputación de Albacete. 2011.

- _____ y MOLINA GÓMEZ, J. A: *Recorridos por la Bibliografía Etnológica de la Provincia de Albacete. Documentos Bibliográficos*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel" de la Excelentísima Diputación de Albacete. 2000.

- LABAJO VALDÉS, Joaquina: "Las Entidades musicales durante el periodo romántico en España", en RODRÍGUEZ MORENO (ed.): *Cuaderno de Música*. *El Romanticismo Musical Español*. Año 1. N.º 2. Madrid. 1982.

- _____: "Música y mujeres. Vida de sociedad en la España de 1900". *Ritmo*. Año LII. N.º 516. Madrid: Editorial Lira. Noviembre de 1981.

- LANZÓN MELÉNDEZ, Juan: *La Música en Murcia a Partir de la Guerra Civil Española (1939-1975).* Murcia: Asamblea Regional de Murcia. 2001.

- LASERNA GONZÁLEZ, Francisco: *Los mayos. Breve y somero estudio histórico. Recopilación de los cantados en Fuensanta.* Albacete: Diputación de Albacete. 2002.

- LEDESMA, Damaso: *Cancionero salmantino*. Madrid: Imprenta Alemana-Fuencarral 137. 1907.

- LIZARAZU DE MESA, Mª Asunción: "En torno al folklore musical y su utilización en el caso de las Misiones Pedagógicas y la Sección Femenina". *Anuario Musical*. N.º 51. Barcelona: CSIC. 1996.

- LÓPEZ ESPÍN, Jesús: "La familia Santos: el nacimiento de una tradición musical" en *Julián Santos.100 años de música. 1908-2008*. Jumilla: Compañía Lírica "Julián Santos". 2008.

- LORENZO ARRIBAS, Josemi: "La historia de las mujeres y la historia de la música: ausencias, presencias y cuestiones metodológicas", en MANCHADO TORRES, Marisa (Coord.): *Música y mujeres. Género y poder.* Madrid: Cuadernos inacabados. Ed. Horas y horas. 1998.

- LOSA SERRANO, Pedro y ROSILLO, Matilde: "La Escuela de Magisterio durante la Guerra Civil a través de las Actas y Juntas de Gobierno". *Ensayos*. N.º 7. Albacete: Universidad de Castilla-La Mancha. Escuela Universitaria de Magisterio de Albacete. 1992.

- LOSADA GALLEGO, Carmen: "Fuentes para el estudio de Sofía Novoa (1902-1987), una pianista vihuesa de la Edad de Plata" en *Os Soños da memoria. Documentación musical en Galicia: Metodoloxias para o Estudio*. Universidad de Santiago de Compostela. 2013.

- LOZANO, José María y ALBRICIAS, Franklin: *Memoria de la Escuela Normal de Albacete (1917-1918)*. Albacete: Imprenta Miranda y Librería de Sebastián Ruiz, 1918.

- LOZANO, José María: *Memoria de la Escuela Normal de Albacete (1919-1930)*. Albacete: Imprenta Miranda y Librería de Sebastián Ruiz. 1930.

- LUNA SAMPEIRO, Manuel: "A las ánimas Benditas: cofradías y grupos para el ritual festivo en la Provincia de Albacete", en *II congreso de Historia de Albacete. Edad contemporánea.* Vol. 4. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel" de la Excma. Diputación de Albacete. 2002.

- LUNA SAMPERIO, Manuel: *Documentos de tradición oral*. CD y folleto. Vols. 3 y 4. Albacete: Diputación Provincial de Albacete. 1999.

- MANZANO ALONSO, Miguel: "Aspecto metodológicos en la investigación etnomusicológica". *Revista de Musicología*. Vol XX. Nº. 2. Madrid: Sociedad Española de Musicología. 1997.

- _____: "El folklore musical", *Revista de la Fundación Juan March*. Madrid: Editorial de la Fundación Juan March. Noviembre de 1990.

- MARCO, Tomás: *Historia de la música española. Siglo XX*. Vol. 6. Madrid: Alianza música. 1998.

- MARTÍNEZ CANO, José Manuel: *Antología poética de autores albacetenses (100 años de poesía.).* Albacete: Excelentísima Diputación de Albacete. 1983.

- MARTÍNEZ CARRIÓN, José Miguel: *Historia económica de la Región de Murcia. Siglos XIX y XX.* Murcia: Editora regional. 2002.

- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: *Julio Gómez: una época de la música española*. Madrid. ICCMU. 1999.

- _____: "La danza en España durante el franquismo", en *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. L. Sánchez de Andrés y A. Presas (eds.). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. 2013.

- _____: "Mujeres, tierra y nación. Las danzas de la Sección Femenina en el mapa político de la España franquista (1939-1952)", en Pilar Ramos López (Coord.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970*). Logroño: Servicio de publicaciones de la Universidad de La Rioja. 2012.

- _____: "Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX", *Revista de musicología*. Vol. 16. Nº. Madrid: Sociedad Española de Musicología. 1993.

- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Antonio: *Cantos españoles y suplemento de cantos populares portugueses*. Barcelona: Isart Durán editores. 1930.

- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: *Cancionero musical español*. Madrid: Instituto escuela. 1928.

- MASARAH REVUELTA, Elena: "Las otras mujeres de la contrarrevolución. Las militantes católicas femeninas en Aragón durante la Posguerra", en *No es país para Jóvenes.* Actas de Encuentros de Jóvenes Investigadores de la Asociación Histórica Contemporánea de la Universidad del País Vasco. Vitoria-Gasteiz: Instituto de Historia Social Valentín Foronda. 2012.

- MATEOS ARCÁNGEL, Alberto: *Del Albacete Antiguo (Imágenes y recuerdos)*. Segunda edición. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses de la Excma. Diputación de Albacete. C.S.I.C. Confederación Española de Centros de Estudios Locales. 1995.

- MATÍA POLO, Inmaculada: *José Inzenga: la diversidad de acción de un músico español en el siglo XIX (1828-1891).* Madrid: Sociedad Española de Musicología. 2010.

- MEDINA TOMÁS, Vicente: *Poesía. Obras escogidas*. Cartagena: Librería Bant. 1908.

- MELLADO VALCÁRCEL, Andrés: "Contribución al estudio de la historia del teatro en la ciudad de Mula", en GONZÁLEZ CASTAÑO (Coord.): *Ensayos sobre literatura muleña.* Mula: Excmo. Ayuntamiento de Mula. 1996.

- MENDOZA DÍAZ-MAROTO, Francisco: *Introducción al romancero oral en la provincia de Albacete* y en *Antología de romances orales recogidos en la provincia de Albacete*. Albacete: IEA, CSIC y la Confederación Española de Centros de Estudios Locales. 1989.

- _____ y AGÜERO JIMÉNEZ, Juana: "Literatura oral de los niños de Albacete: canciones de cuna y juegos de los primeros años", *Zahora*. Revista de tradiciones populares. Nº 19. Albacete: Diputación de Albacete. 1993.

- MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA (ed.): *Reglas de catalogación*. Madrid: Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación. 2010. 7ª reimp.

- MOLTÓ MORENO, Mª. Ángeles Y SARGET ROS, Mª Ángeles: "Canciones y juegos de la provincia de Albacete". *Zahora. Revista de tradiciones populares.* Nº. 24. Albacete: Servicio de publicaciones de la Diputación Provincial de Albacete. 1993.

- MORENO MARTÍNEZ, Pedro Luis: "Carmen Conde y una ilusión: la educación del pueblo" en *Carmen Conde. Voluntad creadora*. Cartagena: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver. 2007.

- NAVARRO CANALES, Ignacio: *El centenario de Pestalozzi en España*. Avila: Tipografía y encuadernación de Senén Martín. 1927.

- NAVARRO GÓMEZ, José Miguel: "Trajes folklóricos más representativos de la provincia de Albacete". *Zahora*. Nº. 6. Albacete: Servicio de publicaciones de la Diputación Provincial de Albacete. 1979.

- ÑACLE GARCÍA, Ángel: *El Ateneo Albacetense, 1880-1993*. Albacete: Caja Castilla La Mancha. 1993.

- _____: *Tinta, pluma y papel. La instrucción primaria del siglo XIX en la ciudad de Albacete*. Albacete: Federación de APAS "Bachiller Carrasco" de Albacete. 2006.

- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde: "La mujer española y la enseñanza musical en nuestro siglo", en ÁLVAREZ, Román y STOKES, Wendy (eds.): *La mujer ante el tercer milenio. Arte, literatura, transformaciones sociales*. Salamanca: Plaza universitaria ediciones. 1997.

- OLIVER BELMAS, Antonio: *Medio siglo de artistas murcianos. Escultores, Pintores, Músicos y Arquitectos (1900-1950)*. Madrid: Patronato de Cultura de la Excelentísima Diputación de Murcia. 1952.

- OZAITA, María Luisa: "Las Compositoras Españolas", en ADKINS CHITI, Patricia: *Las Mujeres en la Música*. Madrid: Alianza Editorial. 1995.

- PALACIOS, María: "La representación de la mujer en los ballets españoles de principios del siglo XX: Antonia Mercé, La Argentina", en ALONSO GONZÁLEZ, Celsa, GUTIÉRREZ GONZÁLEZ, Carmen Julia, SUÁREZ PAJARES, Javier (Coords.), *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luís G. Iberni*. Madrid: ICCMU, D.L. 2008

- _____: "Música y género en la España de principios del siglo XX (desde 1900 hasta la posguerra y el exilio)", en *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*. Madrid: Centro de documentación de música y danza. 2008.

- PERALTA JUÁREZ, Juan: *La escuela en la provincia de Albacete: una aproximación histórica*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses. 1997.

- _____: *Salvador Artiga. El pensamiento de un maestro de principios del siglo XX*. Albacete: Centro de profesores de Albacete. Consejería de Educación y Ciencia. Castilla-La Mancha. 2006.

- PEREA ROMERO, Martín: *Discrepancias de un sentimental*. Murcia: Ediciones Futuro. 1983.

- PÉREZ PARRA, Javier: Máximo Parra. "Una vida dedicada a la música en Almansa (1897-1966)", en *Música y músicos almanseños*. Almansa: Ayuntamiento de Almansa. 2003.

- PÉREZ PICAZO, María Teresa: *Oligarquía Urbana y Campesinado en Murcia 1875-1902*. Segunda edición. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio. 1986.

- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma: "Ideología y política en las instituciones musicales españolas durante la Segunda República y el primer Franquismo", *Quintana. Revista de estudios do Departamento da Arte.* N.º 5. Santiago de Compostela: Servicio de publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela. 2006.

- _____: "La música en el contexto del pensamiento artístico durante el franquismo (1936-1951)", en HERNÁNDEZ CUELLAR, Ignacio Luís, CASTILLO RUIZ, José, PÉREZ ZALDUONDO, Gemma y CABRERA GARCÍA, Mª Isabel (Coord.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): Actas del congreso.* Granada: Universidad de Granada. 2001.

- _____: "Música, censura y falange: el control de la actividad musical desde la Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945), *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*. Nº 751. Madrid: CSIC. 2001.

- PUJOL, Francisco: "Clasificación de los cancioneros populares". *Anuario Musical*. Vol. 1. Barcelona: C.S.I.C. 1946.

- RAMÍREZ VALIENTE, Emilio: *Del Folklore Murciano*. Murcia: Diputación Provincial de Murcia. 1942.

- RAMOS LÓPEZ, Pilar: *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea, S.A. de ediciones. 2003.

- _____: "Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música", *Revista musical chilena*. Vol. 64. Nº 213. Santiago de Chile: Universidad de Chile. 2010.

- _____: "Nuevas tendencias en la investigación musicológica", *Revista de Musicología.* Vol. XXVIII. Nº. 2. Madrid: Sociedad Española de Musicología. 2005.

- _____: "Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres", *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica*. Nº. 37. Logroño: Universidad de La Rioja. 2013.

- RAMOS ZAMORA, Sara: *La represión del magisterio: Castilla-La Mancha, 1936-1945*. Ciudad Real: ALMUD, ediciones de Castilla-La Mancha. 2006.

- _____: "Mujeres e instrucción rural en el desarrollismo español". *Historia de la Educación*. Revista Interuniversitaria. N.º 26. Salamanca: Universidad de Salamanca. 2007.

- REQUENA GALLEGO, Manuel: "Albacete en el periodo 1900-1936", en *Historia de Albacete (1833-1985) y su Caja de Ahorros*. Albacete: Confederación Española de Cajas de Ahorros. 1985.

- REY GARCÍA, Emilio: *Los libros de música tradicional en España*. Madrid: AEDOM. 2001.

- _____: *Bibliografía de Folklore Musical Español*. Madrid: Sociedad Española de Musicología. 1994.

- RICART MATAS, José: *Diccionario Biográfico de la Música*. Primera edición. Barcelona: Ed. Iberia, S.A. 1956.

- RICHMOND, Kathleen (autor), GIL ARISTO, José Luis (traductor): *Las mujeres en el fascismo español.* Madrid: Alianza ensayo. 2004.

- RIEGER, Eva: "¿Dolce semplice? El papel de las mujeres en la música", en ECKER, Gisela (ed.): *Estética feminista*. Barcelona: Icaria editorial, S.A. 1986.

- ROCAMORA, Isidro: *El canto regional en la escuela primaria. Armonización del maestro compositor D. Isidro Rocamora. Letra "no popular" original del joven poeta D. Ramón de Campoamor Freire*. Ciudad lineal (Madrid): Editorial Estudio. 1920.

- RODRÍGUEZ DE LA TORRE, Fernando: "Recuerdo de una musicóloga: doña Carmen Ibáñez Ibáñez (1895-1962), *Ensayos. Revista de la Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de Albacete.* N.º 7. Albacete: Escuela Universitaria de Magisterio de Albacete. 1992.

- _____: *Dichos, coplas y versos tópicos de La Mancha y de la provincia de Albacete.* Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel" de la Excma. Diputación de Albacete. 2000.

- RODRÍGUEZ LOZANO, Lázaro: *Escuela Selecta del Solfeo*. Unión Musical Española. (Madrid-Bilbao, Barcelona-Valencia, Santander-Alicante, Albacete-París). S.L. y S.A.

- RODRÍGUEZ SALIDO, Antonio: *Toreros de Córdoba*. N.º 104. Córdoba: Ed. Asociación Cultural Taurina Toreros de Córdoba. Agosto de 2011.

- ROWBOTHAM, Sheila: *Hidden from History: 300 years of womens´s oppression and the figh against it.* 1973. Trad.: *La mujer ignorada por la historia*. Bogotá: Debate. Colombia. 1980.

- RUBIO FERNÁNDEZ-REYES, Inmaculada: "Las cuadrillas". *Zahora*. Revista de tradiciones populares. Nº. 52. Albacete: Servicio de publicaciones de la Diputación Provincial de Albacete. 2010.

- RUIZ CARNICER, Miguel Ángel: *El Sindicato Español Universitario (SEU) 1929-1965*. Madrid: Siglo veintiuno editores. 1996.

- RUIZ GÓMEZ, Sor María de los Ángeles: *Hojas Deshojadas*. Mula: Imprenta Victoria. 1934.

- SAGARNA, Cecilio: Ensayos de memoria. Acerca de la importancia de la música en la educación estética y necesidad de intensificar el estudio de dicha asignatura en las escuelas normales. Ávila: Tip., enc. De Senén Martín. 1923.

- SAINZ VILLAR, Alberto: "La seguidilla manchega". *Raíces y tradiciones*. N.º 5. Murcia: Federación española de agrupaciones de folklore. Octubre de 1999.

- SALMERÓN GIMÉNEZ: Francisco Javier: *Caciques murcianos: la construcción de una legalidad arbitraria (1891-1910).* Murcia: Universidad de Murcia. Servicio de publicaciones. 2001.

- SALVADOR ARTIGA, Joaquín: *Canción de amor*. Albacete: Imprenta Miranda de Sebastián Ruiz. 1918.

- _____*: La senda. Consejos a un maestro nacional*. Gerona: Dalmau Carles, Pla, S.A. 1922.

- _____: *Un artista*. Albacete: Imprenta Miranda de San Sebastián. 1924.

- SÁNCHEZ FERRER, José: "Los auroros de Peñas de San Pedro". *Al-Basit.* Nº 28. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses. 1991.

- SÁNCHEZ HUEDO, Olga: *La actividad artístico-musical en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel" de la Excma. Diputación de Albacete. 2004.

- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, María Almudena: "El pianista y compositor español José Tragó y Arana (1856-1934)." *Revista de Musicología*. Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Oviedo, 17 al 20 de noviembre de 2004. Vol. XXVIII. Nº1. Madrid: Sociedad Española de Musicología. 2005.

- SÁNCHEZ MAURANDI, Antonio: *Don Juan de la Cierva*. Murcia: Tipografía San Francisco. 1962.

- _____: *Historia de Mula y su Comarca.* Murcia: Tipografía San Francisco. 1955. 4 vols.

- _____: *Familias de Mula.* Murcia: Tipografía San Francisco. 1968. 4 vols.

- _____: *Ochenta y cinco años de una vida*: *(episodios personales).* Mula: El Monasterio del Niño. 1979.

- SÁNCHEZ PÉREZ, Juan (ed.): *Historia de la Música. Bullas y La Copa*. Bullas: Entorno Gráfico Siglo XXI, s.l. 2002.

- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Antonio: *Historia de la imprenta en Albacete y provincia*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel" de la Excma. Diputación de Albacete. 2009.

- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Isidro: *Historia y Evolución de la Prensa Albacetense (1833-1934)*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses y C.S.I.C. 1985.

- SÁNCHEZ TORRES, Francisco Javier: *Apuntes para la Historia de Albacete*. Albacete: Imprenta y librería de Eliseo Ruiz. 1916.

- SCHINDLER, KURT: *Folk Music and Poetic of Spain and Portugal*. New York: Hispanic Institute. 1941.

- SEVILLANO CALERO, Francisco: *La Guerra Civil en Albacete: Rebelión Militar y Justicia Popular (1936-1939)*. Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert". 1995.

- SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico: *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes. 1967.

- _____: *Historia de la música española contemporánea*. Segunda edición. Madrid: Ediciones Railp, S.A. 1976.

- SADIE, Stanley y TYRELL, John (eds.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª ed. 29 vols. Londres: Macmillan, 2001.

- SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis: *Crónica de la Sección Femenina y su Tiempo.* 2ª Ed. Madrid: Asociación Nueva Andadura. 1993.

- TEJADA PONCE, J. Javier y los Dulzaineros del Alto de la Villa: "La dulzaina en Albacete. Las músicas del Tío de la Pita". *Zahora*. Revista de tradiciones populares. Nº. 48. Albacete: Servicio de publicaciones de la Diputación de Albacete. 2008.

- TEJERO TOLEDANO, Ignacio: "Mujeres inventoras en España durante la restauración (1878-1931)", en *XVIII jornadas internacionales de investigación interdisciplinar. Feminismo y desequilibrios en el mundo actual: demografía, trabajo y ciudadanía.* Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. 2011.

- TEMES RODRÍGUEZ, José Luis: *El Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1880-1936*. Madrid: Alianza Editorial, S.A. 2000.

- TOMÁS FERRER-SANJUAN, Agustín y BONETE PIQUERAS, Fernando: "Romances de tradición oral. Una recogida de romances en la provincia de Albacete", *Zahora. Revista de tradiciones populares*. Nº. 17. Albacete: Diputación Provincial de Albacete. 1993.

- TOMÁS Y SAMPER, Rodolfo: *Sistema de educación de Pestalozzi*. Madrid: Francisco Beltrán, librería española y extranjera. 1932. Traducción de M.A. Jullien.

- TORO EGEA, Olga Mª: *La enseñanza de la música en España (1823-1932)*. Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba. 2010.

- TORRANO SOLER, Ginés: *Bailes típicos de la región murciana*. Murcia: Ediciones Mediterráneo. 1984.

- TORRENTE RODRÍGUEZ, Alonso (ed.): *La magia de Cajitán*. Granada: Copargraf S.C.A. 2007.

- TORRES MULAS, Jacinto: "Los trabajos de base en la musicología española". *Revista de Musicología*. Vol. I. N.º 1 y 2. Madrid: Sociedad Española de Musicología. 1978.

- USEROS CORTÉS, Carmina: *Fiestas populares de Albacete y su provincia*. Albacete. 1980.

- VERDÚ, José: *Cancionero popular de la Región de Murcia. I. Colección de cantos y danzas de la ciudad, su huerta y campo.* Murcia: Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca. 2001. 2ª edición.

- VICENTE GUILLEM, Antonio y VILLENA RAMÍREZ, Mª Isabel: "La educación en la formación del docente primario. Aportaciones legislativas: siglos XIX-XX. *Anales de pedagogía*. N.º 15. Murcia: Universidad de Murcia. 1997.

- VICENTE Y MONZÓN, Pedro Pablo: *Exposición de la teoría del solfeo*. Teruel: Imprenta y librería de D. Pedro Pablo Vicente. 1861.

- VILLAR Y GIMÉNEZ, Manuel: *La música en las escuelas elementales. Colección de cantos escolares*. Bilbao: Imprenta de la Casa Misericordia. 1891.

- VIÑUELA SUÁREZ, Laura: *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología.* Oviedo: KRK ediciones. 2003.

- VV.AA.: *Albacete en su historia*. Albacete: Excmo. Ayuntamiento de Albacete. 1991.

- VV.AA.: *Boletín de la Biblioteca Regional de Madrid Joaquín Leguina.* Madrid: abril-junio de 2012.

- VV.AA.: *Cancionero de la Sección Femenina del Frente de Juventudes de FET y de la JONS.* Madrid: Departamento de publicaciones de la Delegación Nacional del Frente de Juventudes. 1943.

- VV.AA.: *Cancionero popular español*. Madrid: Delegación Nacional de la Sección Femenina del Movimiento. 1968.

- V.V.A.A. / JIMÉNEZ MADRID, Ramón (Coord.): *El Instituto Alfonso X el Sabio: 150 años de historia.* Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. Editora Regional de Murcia. 1987.

- VV.AA.: *Enciclopedia de Castilla-La Mancha. Biografías*. Madrid: Edicsa 92. 1999. 10 vols.

- V.V.A.A.: *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*. Madrid: Espasa Calpe. S.A. 1986. 70 vols.

- V.V.A.A.: *Historia y Educación en Murcia*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. 1993.

- VV.AA.: *International Encyclopedia of Women Composers*. 2 vol. New York: Books and Music. 1987.

- VV.AA.: *La dulzaina en Albacete. Los músicos del Tío de la Pita*. CD y folleto. Albacete: Diputación provincial de Albacete. 2008.

- VV.AA.: *Mil canciones españolas*. Madrid: Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S. 1966. 2 vols.

- VV.AA.: *Montealegre Cultural.* Montealegre del Castillo: Universidad Popular y Concejalía de Cultura. 2008.

11.2. BIBLIOGRAFÍA DE LA COMPOSITORA

- IBÁÑEZ IBÁÑEZ, Carmen: *Cancionero de la Provincia de Albacete*. Colección de canciones recogidas de la voz popular en su más puro ambiente. Albacete: Imp. A. González. Diputación de Albacete. 1967.

- _____: *Cancionero de la Provincia de Albacete*. Colección de canciones recogidas de la voz popular. Edición Facsímil. Albacete: Diputación de Albacete, 1984.

- _____: *Complemento a la metodología del segundo curso*. Albacete: Imprenta de Miranda de Sebastián Ruiz. 1930.

- _____: *Complemento a la teoría del primer curso*. Albacete: Imprenta de Miranda de Sebastián Ruiz. 1930.

- _____: *La música en la escuela*. Albacete. 1930-1931. S.P.

- _____: *La Intuición Musical. Los nuevos sistemas de Enseñanza*. 1932. S.P.

- _____: *Método autógrafo de solfeo. Primer curso*. Albacete: Imprenta de Sebastián Ruiz. 1930.

- _____: *Método autógrafo de solfeo. Segundo curso*. Albacete: Imprenta de Sebastián Ruiz. 1930.

- _____: *Metodología. Enseñanza de la Música en las Escuelas Primarias*, subtitulado *Apuntes Sobre Música.* Albacete: Imprenta de Miranda de Sebastián Ruiz. 1926.

- _____: *Metodología de la Música. Apuntes Sobre Música.* Albacete: Imprenta de Miranda de Sebastián Ruiz. 1928.

- _____: "Músicos Españoles del Siglo XIX" en *Metodología de la Música. Apuntes sobre Música.* Albacete: Imprenta de Sebastián Ruiz. 1928.

- _____: *Nuevo Sistema Pedagógico-Musical. El Ideal de la Música en la Escuela Primaria. Su Enseñanza por Medio del Método Rigo-Móvil.* Albacete: Imprenta de Sebastián Ruiz. 1930.

11.3. TESIS DOCTORALES

- BALLESTEROS EGEA, Miriam: *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 2009. Disponible en http://eprints.ucm.es/11071/1/T32198.pdf. Realizada en 1909. Última consulta: 12-X-2014.

- CASTAÑÓN RODRÍGUEZ, María del Rosario: *Musical education in Spain during Franco´s era (1939-1975)*. Doctoral thesis. U.S.A. Ann Arbor. 2009. Existe una traducción con el título de *La educación musical en el franquismo (1939-1975)*, depositada en la Universidad de Valladolid. S.E. También hay una recensión bajo el nombre de "El profesorado de educación musical durante el franquismo", en la Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado (REIFOP), Vol. 12. N.º 4. Zaragoza: Asociación Universitaria de Formación del Profesorado. 2009. Págs. 97-107. Disponible en http://www.aufop.com. Última consulta: 14-XI-2014.

- CASTELLANOS GÓMEZ, Vicente: *Musicalería. Ciudad Real: Música y Sociedad, 1915-1965*. Tesis doctoral. Ciudad Real: Área de Cultura. Excma. Diputación de Ciudad Real. 2005.

- GARCÍA-CASTEJÓN RODRÍGUEZ, María Montserrat: *La formación inicial del Magisterio en ciencias experimentales y su metodología didáctica (España, 1914-2007)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Educación. Departamento de Teoría e Historia de la Educación. 2013. Disponible en http://eprints.ucm.es/22428/1/T34686.pdf. Última consulta: 21-III-2014.

- MORALES VILLENA, Amalia: *Género, mujeres, trabajo social y Sección Femenina. Historia de una profesión feminizada y con vocación feminista.* Tesis doctoral. Granada: Editorial de la Universidad de Granada. 2010. Disponible en http://0-hera.ugr.es.adrastea.ugr.es/tesisugr/1878785x.pdf. Última consulta: 13-VI-2014.

- OCHANDO MADRIGAL, Emilia: La vida escénica en Albacete (1924-1936). Tesis doctoral. UNED. 1998. Pág. 9. S.P. Disponible en http://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=18660. Última consulta: 4-V-2014.

- PERÓN PÉREZ, Tania: *La compositora María Teresa Prieto (1896-1982)*. Tesis doctoral. Universidad de Oviedo. Leída en enero de 2014.

- SÁNCHEZ HUEDO, Olga: *La banda municipal de música de Albacete: desde sus orígenes hasta la primera década del siglo XX*. Tesis doctoral inédita. Salamanca: Universidad de Salamanca. Facultad de Geografía e Historia. 2008.

12. CUADROS Y GRÁFICOS

CUADROS:

Cuadro 1. Fechas de los exámenes realizados por Carmen Ibáñez y los profesores del tribunal.

Cuadro 2. Alumnos destacados de tercer curso de armonía del Real Conservatorio de Madrid. Curso 1912-1913.

Cuadro 3. Alumnos destacados de cuarto curso de armonía del Real Conservatorio de Madrid. Curso 1913-1914.

Cuadro 4. Formación e influencias musicales de Carmen Ibáñez a través de sus profesores.

Cuadro 5. Árbol genealógico de la familia Abellán.

Cuadro 6. Personas citadas en *Músicos Españoles del Siglo XIX*.

Cuadro 7. Expediente académico de las asignaturas de Magisterio cursadas por Carmen Ibáñez.

Cuadro 8. Línea de influencias pedagógicas en Carmen Ibáñez.

Cuadro 9. Descripción de las diferentes piezas del Rigo-Móvil Ibáñez.

Cuadro 10. Correspondencia entre sonidos y colores utilizados en el Rigo-Móvil Ibáñez.

Cuadro 11. Libros y folletos didácticos de Carmen Ibáñez.

Cuadro 12. Premios recibidos por los Coros y Danzas de Albacete dirigidos por Carmen Ibáñez.

Cuadro 13. Enseñanzas y profesorado del Conservatorio Provincial de Música de Albacete en 1951.

Cuadro 14. Obras interpretadas por Carmen Ibáñez en el Conservatorio de Albacete en 1953.

Cuadro 15. Número de composiciones conservadas y no conservadas realizadas por Carmen Ibáñez.

Cuadro 16. Géneros musicales de las composiciones de Carmen Ibáñez.

Cuadro 17. Cuadernos de *Por tierras de Albacete se oye cantar*.

Cuadro 18. Catálogo general de las composiciones de Carmen Ibáñez por orden alfabético.

Cuadro 19. Catálogo general de las composiciones de Carmen Ibáñez ordenadas por géneros.

Cuadro 20. Lugares estudiados y nombre de los informantes en el primer volumen del *Cancionero de la Provincia de Albacete*.

Cuadro 21. Lugares estudiados y nombre de los informantes en el segundo volumen del *Cancionero de la Provincia de Albacete*.

Cuadro 22. Clasificación musical y series en el primer *Cancionero de la Provincia de Albacete.*

Cuadro 23. Obras interpretadas al piano con motivo del centenario del nacimiento de Carmen Ibáñez.

Cuadro 24. Artistas finalistas en los premios «Carmen Ibáñez» (1994-2012).

GRÁFICOS:

Gráfico 1. Música popular de la provincia de Albacete en el *Cancionero* de Pedro Echevarría.

Gráfico 2. Municipios estudiados y citados en los cancioneros de la provincia de Albacete.

Gráfico 3. Música popular en el primer *Cancionero de la Provincia de Albacete*.

Gráfico 4. Música popular en el segundo *Cancionero de la Provincia de Albacete*.

Gráfico 5. Música popular en el primer y segundo *Cancionero de la Provincia de Albacete.*