

23. LEDA Y MARÍA ELENA, *CANCIONES DEL TIEMPO DE MARICASTAÑA* (1958): UN REPERTORIO PARA SOÑAR*

MIRTA MARCELA GONZÁLEZ BARROSO
Universidad de Oviedo

Resumen: Como parte de las investigaciones sobre las relaciones musicales entre España y Argentina a partir de las canciones, este ensayo realiza un análisis del álbum *Canciones del tiempo de Maricastaña* que grabaran en 1958 dos cantautoras argentinas, María Elena Walsh (1930-2011) y Leda Valladares (1919-2012). El triángulo María Elena, Leda y María Castaña, junto a la selección de canciones tradicionales españolas de esta grabación, sirve para ofrecer una lectura atemporal de las diferentes asimetrías relacionales en las construcciones artísticas e históricas del siglo xx. Este álbum es una declaración de intenciones de ambas cantantes, que quieren rendir un homenaje al repertorio de canciones populares tradicionales españolas que “ni el tiempo, ni la moda, ni los medios de difusión, consiguen borrar [...] canciones de ayer, de hoy y de siempre que son, en fin, una de esas rotundas lecciones de belleza que le hacen tanta falta al mundo”. *Canciones del tiempo de Maricastaña*, junto al EP *Leda y María cantan villancicos* (1958), marcan además un punto de inflexión en la vida de María Elena Walsh que, a partir de estas grabaciones, dirigirá su acción artística al público infantil.

Palabras clave: María Elena Walsh, *Canciones del tiempo de Maricastaña*, canciones populares, canciones tradicionales españolas.

* Este ensayo forma parte del Proyecto I+D “Música en España y el Cono Sur Americano: transculturación y migraciones (1939-2001)” (PID2019-108642GB-I00), con sede en la Universidad de Oviedo.

LEDA AND MARÍA ELENA, *CANCIONES DEL TIEMPO DE MARICASTAÑA* (1958): A REPERTOIRE FOR DREAMING

Abstract: *As part of the research on the relationships between Spain and Argentina through songs, this essay conducts an analysis of the album Canciones del tiempo de Maricastaña recorded by two Argentine singer-songwriters, María Elena Walsh (1930-2011) and Leda Valladares (1919-2012) in 1958. The triangle formed by María Elena, Leda, and María Castaña, along with the selection of traditional Spanish songs in this recording, serves to provide a timeless interpretation of the various relational asymmetries in the artistic and historical constructions of the 20th century. This album is a statement of intent by both singers, who aim to pay tribute to the repertoire of traditional Spanish folk songs that “neither time, nor fashion, nor media can erase [...] songs from yesterday, today, and forever, which are, in the end, one of those resounding lessons of beauty that the world so desperately needs”. Canciones del tiempo de Maricastaña, along with the EP Leda y María cantan villancicos (1958), also mark a turning point in the life of María Elena Walsh, who —following these recordings— will direct her artistic efforts towards a young audience.*

Keywords: María Elena Walsh, *Canciones del tiempo de Maricastaña*, popular songs, Spanish traditional songs.

Ni el tiempo, ni la moda, ni los medios de difusión
 consiguen borrar estas canciones.
 Cada español las lleva dentro
 heredadas como la sangre, las canta y las vive
 (María Elena Walsh, 1958)

INTRODUCCIÓN

Como parte de una serie de investigaciones sobre las relaciones musicales entre España y Argentina a partir de la canción, en esta ocasión se ha tomado como punto de referencia el álbum *Canciones del tiempo de Maricastaña* que grabó la cantautora argentina María Elena Walsh (1930-2011) junto a Leda

Valladares (1919-2012) en 1958. Este disco es toda una declaración de intenciones de ambas cantantes, que quieren rendir homenaje al repertorio de canciones populares tradicionales españolas que “ni el tiempo, ni la moda, ni los medios de difusión, consiguen borrar [...] canciones de ayer, de hoy y de siempre que son, en fin, una de esas rotundas lecciones de belleza que le hacen tanta falta al mundo” (Valladares y Walsh 1958). Este LP, junto al siguiente EP *Leda y María cantan villancicos* (1958), marca también un punto de inflexión en la carrera de María Elena Walsh, ya que a partir de estas dos grabaciones sus obras y espectáculos se dirigirán al público infantil en la siguiente década.

Tomando como base el estudio de caso para la realización de este trabajo, se ha recurrido a diferentes técnicas de aproximación al objeto de estudio: la grabación del LP *Canciones del tiempo de Maricastaña*. Se presentan los personajes femeninos que convocan el disco, María Castaña como protagonista de una época pasada y el dúo Leda y María como traductoras de esa época. Se complementa este trabajo con la exploración de una serie de entrevistas realizadas por diferentes medios de comunicación argentinos tanto a María Elena Walsh como a otras figuras literarias y musicales de su entorno y a la revisión hemerográfica pertinente. Se toman como referencia algunos ítems que propone Alfonso Pérez Sánchez (2013: 2) para trabajar con una grabación sonora como revisar su catalogación, carátula, folleto y aspectos complementarios. Finalmente se recurre al estudio de la *performance* (González 2009) con el propósito de entender la idea de traducción musical y su (no) autenticidad en la vocalización de las intérpretes.

I. ¿QUIÉN ES QUIÉN?: TRES NOMBRES DE MUJER

1.1. María Castaña

En Argentina, la expresión en los tiempos “de María Castaña” está prácticamente fuera de uso, por lo cual su alusión en el título del disco aporta una evocación a los modos hispánicos que en la década de 1950 tenían un significado especial en el habla común de la sociedad argentina. María Elena Walsh introduce esas expresiones españolas en el contexto de su producción literaria (Pujol 2011) y con un sentido intertextual determinado. El título

del álbum musical sitúa el interés del oyente frente a un repertorio tradicional de una época que pasó, pero que reivindica, según se lee en la contracapa de la tapa del disco, como se analizará en las siguientes páginas.

“María Castaña, una rebelde del siglo xiv que se convirtió en una leyenda popular”. Así titula Encarna Otero Cepeda (2009) a la entrada que hace en el álbum de mujeres que publica la web culturagallega.org. Sitúa a esta mujer como una protagonista de importantes hechos de la historia de Galicia, hasta el punto en que la gente, para hablar de cosas antiguas, acuñó la frase “en los tiempos de María Castaña”. Otero desanda los caminos de esa leyenda y encuentra a María Castaña citada en la *España Sagrada* de Manuel Risco (1796, tomo 41: 126-127), quien a su vez lo toma de un documento del siglo xiv conservado en la Catedral de Lugo (Portela Silva 2007). Según Otero Cepeda, María Castaña “lideró una revuelta contra el señor feudal, fray Pedro López de Aguiar, obispo de Lugo, a finales del siglo xiv, siglo difícil y duro para el campesinado gallego. Por tanto, esta mujer real, de carne y hueso, compartiría el destino de millones de mujeres” (Otero Cepeda 2009). María habría vivido hacia 1386 en Couto de Cereixa y, al parecer, la apodaron Castaña por el tono de sus cabellos.

Por su parte, Miguel García-Fernández cita a María Castaña como parte de una generación de mujeres que tuvieron un papel activo en los conflictos medievales. Mujeres “pertenecientes a las élites urbanas ya que eran ellas las que tenían más opciones y recursos para ejercer el poder, muchas veces a través de la violencia” (García-Fernández 2013: 217). Miembro de una rica y poderosa familia de Lugo, este autor no la considera como heroína de reivindicaciones populares, tal y como han querido presentar en algunos estudios. Los Cego se enfrentaron al obispo y al clero de la ciudad con la intención de impedir el cobro de unas rentas, siendo los responsables de la muerte del mayordomo episcopal. En estas circunstancias, María Castaña se vio inmersa en una revuelta urbana lucense que desembocó en una donación forzosa por parte de toda la familia hacia el obispado (García-Fernández 2013: 218).

1.2. Leda y María

Leda (Valladares) y María (Elena Walsh) conformaron un dúo de música folklórica que actuó en París y Buenos Aires entre 1953 y 1963. Dúo

que, en palabras de Leopoldo Brizuela, influyó notablemente en la renovación de la música infantil, sobre todo, con los álbumes *Canciones para mirar* (1962) y *Doña Disparate y Bambuco* (1962). Indudablemente, la influencia de Walsh en los repertorios infantiles y luego de música popular fue destacada y se ha generado abundante bibliografía sobre ello. Después de la separación del dúo en 1963, María Elena Walsh continuó durante una década con los espectáculos para niños y niñas, convirtiéndose en la principal cantautora de música infantil, para retomar más tarde la composición de temas dirigidos al público adulto (González Barroso 2021). Leda Valladares profundizó la línea de registro y recuperación del canto ancestral andino, que había explorado en sus primeros álbumes, transformándose en una reconocida figura tanto en la investigación como en la interpretación etnomusicológica.

Leda conoce a María Elena Walsh, como la mayoría de sus admiradores, a través de su primera publicación, *Otoño Imperdonable*, e inician un asiduo intercambio de correspondencia. María Elena había vuelto de su experiencia vital con Juan Ramón Jiménez en Estados Unidos, y Buenos Aires ya no le resultaba cómoda. El ambiente literario porteño de élite mostraba actitudes hostiles hacia la música o la literatura popular, colisionando con las expectativas que despertó el trabajo de Juan Ramón Jiménez, quien le había iniciado en el conocimiento y valoración de la poesía popular y del folclore (Copello 2013: 15). La amistad con Valladares se profundizó, según Pujol porque se reconocieron en el rechazo hacia el clima social argentino de la década de 1950 generado por las políticas peronistas y porque las expectativas sociales hacia la mujer no las incluía (Pujol 2011; Dujovne Ortiz 1982). Las unía también su procedencia: María Elena, “formada en las tradiciones letradas cultas locales y anglosajonas [...] Leda Valladares de origen burgués, perteneciente a una familia de propietarios de tierras e ingenios azucareros” (Alabarces 2021: 47).

El intercambio postal de Walsh con Valladares termina cuando Leda —desde Costa Rica— la invita a unirse a ella para viajar a Francia. “[...] Se reúnen en 1952 en Panamá, para viajar a París, a la aventura, a bordo del barco Reina del Pacífico. En la travesía comienzan a cantar bagualas, vidalas, chacareras, pero también boleros, *jazz* y hasta calipso, una novedad absoluta que aprenden de un contingente de emigrantes jamaíquinos em-

barcados rumbo a Londres como tejedores” (Amuchástegui 2019). Durante la travesía en barco las amigas se “transformaron en dúo” dándole forma a un repertorio con el que luego se ganarían la vida en diversas salas del París de la posguerra. Leda ya era una cantante consumada “sus orígenes fueron en el *jazz*” pero Walsh, aunque cantaba relativamente bien en casa, era poetisa, y su mundo íntimo se vio de pronto sacudido por la experiencia de un escenario (Facio en Canal Encuentro 2012: min. 0:18-2:41). Ya instaladas en París, se propusieron dar a conocer una Argentina distinta a la del tango, se “presentan en sitios diversos, sobre todo en el Barrio Latino, también en el café intelectual L’Ecluse —donde conocen a Jacques Brel—, en La Guitarra, frecuentado por exiliados españoles que huían del franquismo o sitios como el Crazy Horse, que recordaba el *can can* de la *belle époque*” (Pujol 2011: 102). De esta época, Dujovne y Pujol señalan su paso por el Chez Pasdoc, donde conocieron a Aznavour y también la serie de presentaciones en la Maison de la ORTF —televisión francesa— en un ciclo que compartieron con Montand, Greco y Beart (Dujovne Ortiz 1982). Leda y María actuaban “disfrazadas de ‘indias’ latinoamericanas [...]. El exotismo debía ser ratificado en escena, como lo reclamaba la mirada colonial” (Alabarces 2021: 47).

El dúo grabó dos discos en Francia. *Chants d’Argentine* (1954) para el sello Le Chant du Monde, que años más tarde editó el sello Vanguard en Estados Unidos con el título de *Argentine Folk Songs*. Luego, en Londres grabaron *Sous le ciel de l’Argentine* (1955), producido por Max de Rieux para Decca. Después de esta segunda grabación, en 1955 realizaron una prueba para que el sello Folkways les editara otro trabajo musical. Su director, Alan Lomax, las rechazó por considerar que, a pesar del buen repertorio y la calidad de las voces, no se trataba de folclore rural auténtico (Pujol 2011: 108). La negativa de Lomax las llevó a reconsiderar el papel que, como artistas “exóticas”, estaban desplegando en París, lo que pudo ser uno de los motivos por los que decidieron regresar a Argentina en 1956. Su llegada al país latinoamericano fue muy activa; el dúo materializa extensas giras por el noroeste argentino y reúne en estos conciertos varias canciones que dieron origen a los dos siguientes álbumes: *Entre valles y quebradas* (vol. 1) y *Entre valles y quebradas* (vol. 2), ambos de 1957. Los discos fueron muy bien recibidos en los círculos de artistas e intelectuales

de la música popular integrados por Leguizamón, Castilla o Yupanqui. A pesar de los conciertos que ofrecieron y la buena crítica a sus grabaciones, aquella reprobación a la autenticidad que les transmitiera Lomax en 1955 fue calando en cada una de las artistas, lo que las lleva a repensar poco a poco su camino común como dúo. Mientras Valladares siente la necesidad de volver a sus raíces, a encontrar su “esencia”, en Walsh se revitaliza la idea de que el folclore como unívoca forma de expresión —como la venían llevando con el dúo— era una etapa que tocaba a su fin. Walsh retoma sus apuntes sobre el cancionero infantil iniciado en sus momentos libres parisinos y toma cuerpo en ella la idea de los espectáculos *café-concerts* que tanto la habían impresionado en París (Dujovne Ortiz 1982; Pujol 2011), pero orientado al público infantil. Este pensamiento se vio favorecido por las sugerencias que Walsh recibió de Herminia Avellaneda para escribir guiones televisivos para programas infantiles, que fueron interpretados con bastante éxito. Crea un “cabaré para chicos y chicas” o un “*variété* infantil”, lo que produce una revolución en el mundo del espectáculo infantil en Argentina. Trabajó junto a Leda para poner en escena *Canciones para mirar* (1962) que, con un presupuesto muy reducido, fue la antesala de *Doña Disparate y Bambuco*, última presentación del dúo. En *Doña Disparate...* cobran vida de la mano de Walsh dos personajes, el “Mono Liso” y “Manuelita”, una de las protagonistas del universo poético infantil más reconocido en Argentina (Pujol 2011: 122-131).

El EP *Navidad para los chicos* (1963) fue el hito que marcó la separación del dúo Leda y María. María Elena Walsh seguiría alimentándose de las raíces folklóricas para su cancionero, pero músicas urbanas como el *jazz* o el *variété* a ritmo de rock, *twist*, foxtrot, *blue grass*, *dixieland*, ranchera o vals fusionado a sus poemas con temáticas abiertas a la justicia social, el feminismo o el pacifismo serían el alimento central de su nueva energía creadora siempre crítica y reivindicativa.

2. JUNTAS: MARÍA CASTAÑA, LEDA Y MARÍA

Canciones del tiempo de Maricastaña es el quinto álbum de Leda y María. Fue grabado en 1958 en Disc Jockey, el mismo sello con el que hicieron sus

anteriores discos en Argentina. El repertorio de estas canciones en voz del dúo no era desconocido para su público, ya que en sus conciertos solían introducir algún que otro título del romancero español como “Romance del conde Olinos” o “Romance del enamorado y la muerte” (Pujol 2011: 121). Al año siguiente de *Canciones del tiempo de Maricastaña*, el dúo publica el EP *Leda y María cantan villancicos* (1959), incluyendo cuatro villancicos anónimos, dos de la región andina y dos españoles.

¿Por qué María Castaña en el título? ¿Conocía Walsh la historia de María Castaña o solo fue una expresión poética para aludir a un repertorio atemporal, pero ligado a lo arcaico? María Castaña es una reivindicación feminista desde la década de 1990 en España y también en Argentina, pero el conocimiento de la poesía y el gusto por los personajes literarios españoles es reconocido en María Elena Walsh desde sus inicios como escritora. Por ello, entendemos la elección de María Castaña para dar nombre a este disco como un homenaje extenso a ese pasado español que la poetisa ofrece en forma de canciones. Canciones que pertenecen al sustrato sonoro que da forma a una identidad musical gestada en Latinoamérica desde la época colonial, desde las evocaciones de miles de españoles y españolas que migraron y se afincaron en el nuevo continente.

Canciones del tiempo de Maricastaña, LP o disco de larga duración, tiene seis registros y varias versiones, según se aprecia en la tabla 23.1. Soportes de vinilo, casete, CD y mp3 en varias plataformas en línea, como Tidal, Nápster, YouTube y Spotify. Fue grabado inicialmente por la compañía Disc Jockey y reeditado a finales de la década de los setenta por Orfeo, sello argentino asociado a Columbia, administrado por Orfeo I.C.F.S.A. y por Discos CBS S.A.I.C.F. Luego Disc Jockey, fusionada con Diapasón (D&D), lo relanza en 2010.¹ En la primera versión se lee: “LP de 12” (30 cm) y 33 $\frac{1}{3}$ RPM grabado y editado en Buenos Aires por Leda Valladares y María Elena Walsh, canto y guitarra, con la colaboración del guitarrista Jorge Panitsch”.

El sello Disc Jockey fue propiedad del español Manuel Rodríguez Luque, quien lo fundó en 1957 a modo de pequeña empresa familiar, pero que tuvo

¹ Se considera de importancia señalar que, en plataformas como Spotify, esta versión aparece fechada en 1998. Se seguirá indagando sobre esta contradicción.

Tabla 23.1: Catálogo de versiones de *Canciones del tiempo de Maricastaña* de Leda Valladares y María Elena Walsh.

TÍTULO DE LA GRABACIÓN	COMPAÑÍA	N.º DE CATÁLOGO	AÑO
<i>Canciones del tiempo de Maricastaña</i> , Canciones Populares Españolas [LP]	Disc Jockey	77076	1958
<i>Canciones del tiempo de Maricastaña</i> , Canciones Populares Españolas [LP]	Disc Jockey	LD 15084	1963
<i>Canciones del tiempo de Maricastaña</i> , Canciones Populares Españolas [LP, reedición]	Disc Jockey	LD 77076	1974
<i>Canciones del tiempo de Maricastaña</i> , Canciones Populares Españolas [casete, reedición]	Diapasón	77502	s.a.
<i>Canciones del tiempo de Maricastaña</i> , Canciones Populares Españolas [LP, reedición]	Orfeo (3)	175.022	1979
<i>Canciones del tiempo de Maricastaña</i> , Canciones Populares Españolas [CD, reedición]	Disc Jockey, D&D	DK15021 dk 15021	2010

oportunidad en su primera década de ser reconocido internacionalmente a partir de una grabación que hiciera a Charles Aznavour. Walsh, en la contrapata del disco, incluye un agradecimiento particular al director del sello:

que nos permitiera ofrecerlas en este disco a pesar de que no son canciones de moda ni están encaminadas a obtener éxito fugaz y vertiginoso. El Sr. Rodríguez Luque ha comprendido, como buen español que es, que estas canciones son de ayer de hoy y de siempre que son, en fin, una de esas rotundas lecciones de belleza que le hacen tanta falta al mundo (Valladares y Walsh 1958).

Poco se ha encontrado sobre la biografía de Manuel Rodríguez Luque, famoso —según Ulanovsky— por iniciar la “payola”, negocio que consistía en un pago que las discográficas daban a modo de plus publicitario a los directores de programas de radio por la difusión de sus producciones musicales (Ulanovsky 2009: 34-35). Rodríguez Luque dirigió durante muchos años un reconocido programa en Radio Mitre, *Música en el aire*.

Teniendo en cuenta la propuesta de Juan Pablo González, se ha trabajado en el soporte discográfico tomando “el concepto de ‘producción’, expresada en el diseño, los comentarios de carátula y la propia selección y disposición del repertorio en el disco, como ‘textos’ que también dotan

de sentido” (González 2009: 198). La caja del LP *Canciones del tiempo de Maricastaña*, en su primera edición, muestra un telar o hilar antiguo junto a unas redes o tejidos en un galpón rural, representando un repertorio español que, a su vez, es fuente del criollismo argentino. Esta misma portada se utiliza en reediciones del LP en 1963 y 1974 y del soporte casete (sin fecha). Sin embargo, en la regrabación de 2010 la portada cambia: muestra una superposición de imágenes que transmiten un pasado lejano a través de un álbum que puede ser de fotografías, un portarretrato donde se ven las dos intérpretes, sumado a una foto antigua también. El arreglo floral ¿seco?, sumado a un broche con piedras engarzadas, transportan a un pasado lejano. Ha desaparecido de los títulos esa referencia a lo hispano —“Folclore español”— y en vez del nombre del dúo —Leda y María—, aparecen los nombres completos de las dos intérpretes (figura 23.1).



Portada de los LPs de 1958, 1963 y 1974 Portada del CD de 2010

Figura 23.1: Portadas de *Canciones del tiempo de Maricastaña* de Leda Valladares y María Elena Walsh.

El disco contiene catorce canciones populares españolas (tabla 23.2), “estrechamente ligadas al folclore criollo que rueda desde México al Río de la Plata; por lo tanto son mucho más afines a nuestra sensibilidad que las arábigo-andaluza” escribe Walsh en la contratapa de 1958 (Valladares y Walsh 1958). En este escrito reivindica las canciones escogidas: “Es un hecho curioso y lamentable que ignoremos el folclore del resto de España, que es de una riqueza y una variedad milagrosa. Estas canciones son del Norte, eternas y consabidas, usadas para arrullar a los niños, para lograr alegrar el trabajo, para estrechar la rueda amistosa” (Valladares y Walsh 1958). En cada uno de

los títulos de las canciones se describe su lugar de procedencia destacando, por su cantidad, Asturias, pero incluye a Santander, León, Castilla y una serie de romances de diferentes cancioneros del siglo XVI. Sigue justificando la realización del disco como homenaje a la canción tradicional española no solo porque es la voz de campesinos o trabajadores, sino porque la han puesto en valor grandes poetas españoles como Juan Ramón Jiménez, Dámaso Alonso, José Bergamín, Federico García Lorca, que las incluye en sus obras de teatro (Valladares y Walsh 1958). En la versión que recoge el sello Orfeo de 1979, además de reproducir en la contratapa la poesía de las canciones, se hace un extracto del texto que Walsh escribiera para su primera edición.

Tabla 23.2: Título de las canciones de ambas caras del disco *Canciones del tiempo de Maricastaña* de Leda Valladares y María Elena Walsh.

LADO A	LADO B
1. <i>Ya se murió el burro o [El tururururú]</i> (Salamanca), Cancionero Salmantino	7. <i>En qué nos parecemos</i> (Santander)
2. <i>De los álamos vengo</i> (s. XVI), de Juan Vázquez	8. <i>Ya se van los pastores</i>
3. <i>Remendé o [Paloma del palomar]</i> (Asturias)	9. <i>Romance del enamorado y la Muerte</i> (siglo XVI)
4. <i>El conde Olinos o [Romance del conde Olinos]</i> (Castilla, siglo XVI)	10. <i>A la mar fui por naranjas</i> (Asturias)
5. <i>Al olivo, al olivo</i> (Asturias)	11. <i>Tres hojitas</i> (Asturias)
6. <i>Tres morillas o [Las morillas de Jaén]</i> (Morisca, siglo XIII)	12. <i>Eres alta y delgada</i> (Castilla)
	13. <i>Pícaro molinero</i> (León)
	14. <i>Navegando y navegué</i> (Asturias)

3. LAS *CANCIONES DEL TIEMPO DE MARICASTAÑA* MÁS DE MEDIO SIGLO DESPUÉS

Es conocida la admiración que Walsh tenía de la literatura española, de su lengua y sus canciones, pero la idea de recoger ese repertorio tradicional deviene de la conexión que la escritora hace del recorrido de esas canciones tradicionales que fueron parte del legado de los barcos: “Las hemos recogido no solo en España, sino en los más diversos lugares del mundo de boca de los españoles que las llevan en el corazón y que para cantarlas ni siquiera necesitan el arrimo de la guitarra; se bastan a capela e improvisando el ritmo con una botella y cucharitas”, escribe Walsh en el anverso de la caja de la primera grabación de 1958 (Valladares y Walsh 1958).

La justificación de esta grabación tiene algunos matices que se han tenido en cuenta como que “[...] esta música rara vez trasciende las fronteras de España en la voz de los intérpretes profesionales que prefieren circunscribirse a repertorios del Sur que van desde la andaluza comercial hasta el cante jondo” (Valladares y Walsh 1958). Esta aseveración de Walsh generó la necesidad de hacer un acotado recorrido por la situación de la canción española grabada en fechas contemporáneas a *Canciones del tiempo de Mari-castaña*. Para ello, se tomaron como referentes algunas figuras de la canción popular española reconocidas en Latinoamérica como Concha Piquer, Lola Flores, Carmen Sevilla, Paquita Rico, Juanito Valderrama, Antonio Molina, entre otras voces, así como lo que se ha podido consultar en el catálogo que las discográficas tienen publicados entre las décadas de 1950 y 1960, en los que, efectivamente, no se encuentran grabaciones de este tipo de repertorio tradicional.² Lo que abunda en ellas es copla, flamenco, rumba, pasodobles, seguiriyas o bulerías. Hay una excepción que la marca: un EP de Conchita Piquer, donde sus letristas José Antonio Ochaita, Juan Solano y Xandro Valerio hicieron referencias al romance tradicional “Me casó mi madre” de 1948, en la canción-marcha con nombre homónimo. Las canciones que grabaron Walsh y Valladares no constituyen un repertorio habitual ni presente en los discos de los cantantes de la música popular española, aunque en la música académica sí se producen recolecciones y algunas grabaciones con la idea de rescate necesario. En este sentido, resulta novedosa la intención de Leda y María, ligada más a un pasado considerado “museístico” que se quiere contraponer a un repertorio “de moda” como el que ofrecen los cantantes del momento.

Otro apunte que se ha tenido en cuenta a la hora de contextualizar esta grabación viene del lado de las advertencias que Walsh realiza sobre la *performance* de estas canciones, “que pueden carecer de la fuerza el sabor y la dicción del nativo de España. Es una versión americana y, aunque imperfecta, pretende salvar la omisión de los intérpretes españoles que no las graban y quiere ser también un homenaje a ese pueblo anónimo que las creó” (Valladares y Walsh 1958). La dicción, como parte de la *performance*, es algo en lo

² Se ha revisado la catalogación publicada por Columbia, La voz de su amo, Discophon, Phillips, RCA (Sony Music), Regal y Algueró Discos, entre otros sellos.

que Walsh se detiene y resulta llamativo por la época en la que lo propone, puesto que empezaban por entonces los primeros cuestionamientos sobre este tipo de matices en la interpretación (Madrid 2009). “Es en el cuerpo del cantante donde se materializa la inmaterialidad del sonido, dotando de un ‘grano’ o una textura corporal a una vibración sonora, con todos sus parámetros en juego. El oyente, también aporta su cuerpo como receptáculo final de ese ‘grano vibrante’ que es el sonido performado” (González 2009: 206). Walsh se adelantaba al pensar en sus oyentes como españoles afincados en Latinoamérica; la preocupación sobre “una versión americana, imperfecta” no tendría lugar para oyentes nativos de Argentina. Esas “imperfecciones” aludidas son perceptibles en la voz del canto con la pronunciación de las consonantes S, C y Z; y, tal vez, en el carácter sonoro registrado por los instrumentos, básicamente la guitarra acompañante en todas las canciones, excepto en “A la mar fui por naranjas”, que está en versión *a cappella*, y en “Ya se van los pastores”, con guitarra y pandereta.

Para cotejar esta preocupación de Walsh y lo que queda en las grabaciones, se han tomado dos canciones como indicadores comparativos que tienen un significado especial. La primera es “Tres Morillas”, canción con la que Walsh quiere homenajear la labor de rescate y revalorización que hace Federico García Lorca y que, en palabras de María Jesús Viguera Molins, se constituye en canción portadora de un “conglomerado de experiencias y saberes trasvasados en varias direcciones, manifestados por escrito y también oralmente en diversos tipos de formas creativas, como relatos y poemas, refranes y cantos” (Viguera Molins 2014: 9). La otra canción es “A los árboles altos”, quizá elegida por las características reivindicativas de las que se reviste este repertorio por parte de cantautores en el Cono Sur americano durante las dictaduras militares de Chile y Argentina. En estos dos hitos hay pasado, presente y futuro; *performance* y cuerpos.

4. “TRES MORILLAS”

Para realizar una comparativa sobre las *performances* se han seleccionado tres versiones que permiten identificar dos diferencias importantes respecto a lo que se canta antes y después de la grabación de Leda y María (tabla 23.3). Antes: la grabación de 1931, de La Argentinita —voz— con García Lorca —piano—,

es la que tomamos como referencia por ser un registro icónico. Su soporte es un single gramofónico de pizarra (Yahni 2011; De la Ossa 2014) bajo el título de “Las morillas de Jaén”. Según señala Yahni, la transcripción y grabación de “esas Canciones significaron algo más en el momento cultural español, [...] sirvieron en gran medida para popularizar la resurrección y presencia de la música española” (Yahni 2011: 5). Esta idea fue compartida con el origen de *Canciones del tiempo de Maricastaña* de Leda y María, pero en ámbitos distintos al español. “Las tres morillas de Jaén” es una canción o zéjel recogido a principios del siglo

Tabla 23.3: Comparativa de tres versiones de la canción “Tres morillas” (1931, 1958 y 1976) [Consultadas 16/08/2023].

	1931	1958	1976
Intérpretes	La Argentinita y Federico García Lorca	María Elena Walsh y Sergio Panitsch	Teresa Berganza y Narciso Yepes
Poema	Sin modificaciones del romance original, 23 versos	Con modificaciones (ver tabla 23.4)	Sin modificaciones
Voz-melodía	Transcrita por F. García Lorca bajo el título de “Las morillas de Jaén”	Compases 14 y 19, melismas de descenso	Sin modificaciones a la versión original y con el título “Las morillas de Jaén”
Instrumento acompañante	Piano 8 cc. 4+4 Estructura frigia descendente del I al V	Guitarra Cambia introducción: reduce los compases a 4, cambia arpeggios por escalas, pero conserva la estructura frigia descendente	Guitarra Con escasas modificaciones a la partitura original. Elimina algunas escalas que hace al unísono el piano.
Soporte	78 rpm, ⁵ La Voz de su Amo, <i>Colección de Canciones Populares Antiguas</i>	LP, casete y CD (ver tabla 23.1)	Grabación realizada en diciembre de 1976, en Múnich, Alter Hercules-Saal, inicialmente por Deutsche Grammophon
Enlace	https://www.youtube.com/watch?v=MLiK8NtQElc	https://www.youtube.com/watch?v=CtBQK3rS74c	https://www.youtube.com/watch?v=YhztPVeXZZ4

⁵ Remasterizada en 1994: *Federico García Lorca & La Argentinita. Colección de Canciones Populares Españolas*. Sonifolk 20105.

xvi en el *Cancionero poético-musical de Palacio*, si bien su origen árabe se sitúa en el siglo ix, como relata Viguera Molins (2014).⁴

La versión de 1931 se origina en la transcripción y arreglos que hace Lorca del cancionero tradicional, que revela un conocimiento vasto tanto de la parte literaria como de la música popular y el cante jondo, sin duda devenida del magisterio de Falla. Ello se hace audible tanto en el rol que le da al piano como al de la voz, “acertado siempre al descubrir el ritmo y la armonía implícitos en la canción” (Yahni 2011: 5). En palabras de Federico de Onís, la labor de Lorca en lo que al folclore musical se refiere no fue la de un especialista, “sino la de un artista que buscaba en lo popular el placer del descubrimiento e interpretación de un arte distinto, lleno de originalidad, perfección y belleza” (De Onís 1940: 371). La grabación —remasterizada y disponible en diferentes plataformas— incluye el sonido de fondo de la púa al rozar la pizarra, que traspasa el tiempo situando al oyente en el momento en el que se realizó. La voz de Encarnación López tiene una impostación clara y directa, con un dominio fluido de los melismas que introduce en ascensos y descensos, algunos no incluidos en la partitura. Esto, entendemos, se deriva de su plena identificación con el flamenco, “fue reconocida en vida como la más alta expresión del flamenco de su tiempo” (Murga Castro 2012: 12).

En el disco de 1958 es María Elena Walsh la cantante del dúo que tiene a cargo la versión de “Tres morillas”. Su voz tiene una sonoridad más redonda que la de Leda, como se puede distinguir en el resto de las versiones, y la acompaña Jorge Panitsch a la guitarra. Si se compara con la versión de Lorca, la introducción de la guitarra se reduce a cuatro compases y no toma los arpeggios quebrados originales, sino que hace una escala fría descendente. Por otra parte, a diferencia de la parte asignada al piano en la primera grabación, la guitarra acompaña la voz realizando contrapuntos en movimiento contrario, tanto cuando la voz asciende como cuando desciende. Los interludios y postludios se eliminan. Finalmente, y ya en el campo de la “traducción”, Walsh introduce cambios en el texto de la segunda parte de la canción, pro-

⁴ Viguera Molins (2014: 834): “La primera documentación escrita sobre este zéjel se localiza en el Oriente árabe en el siglo ix, cuando también llegaría a al-Ándalus, desde donde pasó a un registro escrito en castellano a principios del siglo xvi”.

poniendo la anacronía o analepsis literaria (tabla 23.4). Tal vez este recurso es parte de esa idea de recuperación del romance, pero adaptado al momento y al lugar. Quedan muy lejos en el tiempo y en el espacio las disputas entre moros y cristianos en la Argentina de mediados del siglo xx.

Tabla 23.4: Reinterpretación de Walsh del texto original de la segunda parte de la canción “Tres morillas”.

Tres moricas tan lozanas Iban a coger manzanas Y hallábanlas tomadas En Jaén: Axa y Fátima y Marién. Díjeles: ¿Quién sois, señoras, de mi vida robadoras? Cristianas que éramos moras En Jaén: Axa y Fátima y Marién.	Tres morillas tan lozanas Iban a cortar manzanas Y hallábanlas cortadas En Jaén: Axa y Fátima y Marién. Y hallábanlas cortadas Y tornaban desmayadas Y las colores mudadas En Jaén: Axa y Fátima y Marién.
Tres morillas me enamoran En Jaén: Axa y Fátima y Marién.	

La versión de Teresa Berganza con la guitarra de Narciso Yepes, grabada en diciembre de 1976, en la Alter Hercules-Saal Múnich, sigue textualmente el romance y con pequeñas modificaciones la música. El acompañamiento es el que aporta matices: la guitarra no dobla la voz, solo está como un apoyo con acordes, y cuando acaba el verso sí inserta breves escalas o adornos para sostener las notas largas del canto. Esta grabación realizada en vivo en un concierto de música académica tiene su importancia en la consideración de un repertorio que nace como el rescate de sencillas canciones populares españolas, que fue ganando en difusión y, como lo expresara Viguera, logra traspasar las fronteras de espacios y épocas.

5. “EN QUÉ NOS PARECEMOS”

La grabación de Leda y María de “En qué nos parecemos” es la primera de la que tenemos registro sonoro como canción popular. Su segunda

estrofa, “A los árboles altos”, da nombre a una canción popular española que pertenece a *Cantos de la montaña. Colección de canciones populares de la Provincia de Santander*, armonizadas por el maestro Rafael Calleja (1901). La versión que Leda y María ofrecen en *Canciones en los tiempos de Maricastaña* es un encuentro de estrofas de las cuales, hasta el momento, no ha sido posible confirmar el origen de la primera, “En qué nos parecemos”. Tampoco aparece en las versiones de grupos o solistas españoles, lo que induce a pensar que tal vez pertenezca a otro romance y se haya entremezclado en el camino de los siglos entre España y el Río de la Plata. La segunda estrofa es común a todas las grabaciones localizadas y responde parcialmente —versos y melodía— a la transcripción hecha por Rafael Calleja y publicada en 1901 (tabla 23.5).

Tabla 23.5: Texto de la canción “En qué nos parecemos” / “A los árboles altos” en las versiones de Walsh (1958), Quilapayún (1969) y Nuevo Mester de Juglaría (1973).

“EN QUÉ NOS PARECEMOS” (1958)	“EN QUÉ NOS PARECEMOS” (1969)	“A LOS ÁRBOLES ALTOS” (1973)
En qué nos parecemos Tú y yo a la nieve Tú en lo blanca y galana Yo en deshacerme.	En qué nos parecemos Tú y yo a la nieve Tú en lo blanca y galana Yo en deshacerme.	<i>A los árboles altos</i> <i>Los mueve el viento</i> <i>Y a los enamorados</i> <i>El pensamiento.</i>
<i>A los árboles altos</i> <i>Los mueve el viento</i> <i>Y a los enamorados</i> <i>El pensamiento.</i>	<i>A los árboles altos</i> <i>Los mueve el viento</i> <i>Y a los enamorados</i> <i>El pensamiento.</i>	Corazón que no quiera sufrir dolores, pase la vida entera libre de amores. Corazones vacíos yo no los quiero, que cuando doy el mío lo doy entero.

En la contratapa de la versión de Nuevo Mester de Juglaría, *Romances y Canciones Populares, vol. II*, la canción está vinculada al Cancionero de Cantabria y el registro de la canción aparece bajo el título de “A los árboles altos”. Sin embargo, el grupo chileno Quilapayún (1969) y otras grabaciones latinoamericanas posteriores la nombran como hicieron Valladares

y Walsh, “En qué nos parecemos”, iniciando esta canción un recorrido ligado completamente a cantos de reivindicación política e incluso perdiendo por el camino el origen de esta versión que fue la de Leda y María (tabla 23.6).

Tabla 23.6: Características de la canción “En qué nos parecemos” / “A los árboles altos” en las versiones de Walsh (1958), Quilapayún (1969) y Nuevo Mester de Juglaría (1973) [Consultadas 16/08/2023].

	1958	1969	1973
Intérpretes	Leda y María	Quilapayún	Nuevo Mester de Juglaría
Poema	Agregada una estrofa “En qué nos parecemos”; reducida a una estrofa “A los árboles altos”	Sin modificaciones a la versión de Walsh	Sin la estrofa de “En qué nos parecemos” y “A los árboles altos”; 3 estrofas
Voz-melodía	Solo + dos entradas Melodía de árboles altos con diferencias	Solo + dos entradas Igual que la anterior	Solo-grupo Melodía con diferencias rítmicas y melódicas
Instrumento acompañante	Guitarra-sin introducción	Guitarra con introducción e interludio	Guitarra con introducción e interludios
Enlace	https://www.youtube.com/watch?v=xHcCm8miH1s	https://www.youtube.com/watch?v=Kiso-67pqpU	https://www.youtube.com/watch?v=-84JZmFrOpw
Soporte original	Varios formatos	LP (vinilo), Odeon	LP (vinilo 33rpm), Philips

Si tomamos solo la parte de “A los árboles altos” de esta canción conservamos las siguientes grabaciones: una versión en concierto de Joaquín Díaz de 2012, la de su CD *Los silencios sonoros* de 2004 del mismo cantautor y otra con fecha sin determinar de la década de 1980, también de Díaz.⁵ Además de la ya nombrada, de 1973, del grupo segoviano Nuevo Mester de Juglaría. El grupo chileno la publica en el álbum *Quilapayún 3*, en 1969. Esta ver-

⁵ “A los árboles altos”, <https://funjdiaz.net/joaquin-diaz-canciones-ficha.php?id=1115> y “A los árboles altos”, <https://www.youtube.com/watch?v=xhgV6aUoUc0> [Consultados 13/05/2023].

sión, dirigida por Víctor Jara, deriva exactamente de la que hicieron Leda y María de 1958 y se titula “En qué nos parecemos”.⁶ Publicado inicialmente en Chile y en 1970 en Uruguay, esta canción se popularizó al asociarla a cantos de resistencia, como lo recoge el Proyecto *Cantos cautivos*,⁷ desarrollado inicialmente en colaboración con el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Santiago, Chile) adherida a la Society for Ethnomusicology y al British Forum for Ethnomusicology.

Manuel Loyola (2019) hace mención a la importante circulación de los motivos y canciones de la resistencia española entre los chilenos, que se puede extender a otros países sudamericanos en épocas de dictadura. Loyola da protagonismo al rol que desempeña en todo hecho histórico la circulación de medios materiales y simbólicos que colectivos o individuos se apropian, dándole una resignificación de acuerdo con sus contextos y aspiraciones. Al hacer referencia a la grabación de Quilapayún en 1969 le adjudica a Sánchez Ferlosio dos de las canciones incluidas; “Dicen que la patria es” (o “Canción de Soldados”) y la tradicional española “En qué nos parecemos” (Loyola 2019). Evidentemente Loyola desconoce la grabación de Valladares y Walsh (1958) y asocia las dos canciones a Sánchez Ferlosio, pero “En qué nos parecemos” no consta en ninguno de sus discos.

La versión inicial de Leda y María muestra la voz de ambas cantantes haciendo un juego de imitaciones en las que el color metalizado y explosivo de Valladares es respondido por una voz de Walsh que la imita y que cuesta reconocer. Walsh, en la mayoría de sus interpretaciones, ofrece una voz de cuerpo más redondo y de líneas onduladas. Valladares empezaba a experimentar su particular manera de expresar afilando cada verso, como en “nuestro indio y nuestro mestizo son sabios en clavar la puñalada de este canto” (Valladares en Vilas *et al.* 2021: 70). La versión vocal de Quilapayún tiene una calidez diferente, los registros menos agudos y con contrastes más suaves ayudan a escuchar con cierta calma la misma canción sin modificaciones de ritmo ni melodía. La diferencia es que, en esta última, la guitarra hace una introducción y varios interludios. Difieren claramente de las dos versiones

⁶ Quilapayún, “En qué nos parecemos”, <https://www.youtube.com/watch?v=Kiso-67pq-pU> [Consultado 13/05/2023].

⁷ *Cantos Cautivos*, <https://www.cantoscautivos.org/es/about.php> [Consultado 11/05/2023].

españolas citadas por la pronunciación de las “Cs” de las dos palabras más sonoras: “parecemos”, “deshacerme”.

UNA PAUSA PARA CONTINUAR

El triángulo María Elena, Leda y María Castaña, junto a la selección de canciones tradicionales españolas, sirven para ofrecer una relación atemporal de las diferentes asimetrías relacionales en las construcciones históricas. *Canciones en los tiempos de Maricastaña* ha permitido un estudio y recuperación de melodías populares españolas con más recorrido del que se propusieron sus autoras al inicio del proyecto. Lo que comienza como un reconocimiento a la tradición hispana tiene, hasta el momento, una doble lectura que ponemos a consideración. La primera tiene correlación en la circulación de estos repertorios cancionísticos en toda Latinoamérica y la península, generando incorporaciones, mutaciones y repeticiones en sus versos que, además de señalar las riquezas y singularidades de épocas y lugares, inciden en las decisiones de sus cantantes, en la *performatividad*. Decisiones a la hora de establecer el orden de las canciones en el disco, de incluir o quitar versos, de repetirlos, retrogradarlos o aplicarles la analepsis literaria, con la intención de remarcar o poner énfasis. De las dos canciones escogidas para focalizar la reflexión y el estudio, “Tres morillas” ofrece un ejemplo claro de selección de versos, dejando fuera un conflicto que lleva siglos de difícil solución, el de moros y cristianos; de Oriente y Occidente. “En qué nos parecemos” es abordada por Leda y María como una canción de amor con una sonoridad punzante, tal vez de revelación a través del canto exclamado de su propia historia de amor vedado.

La segunda lectura adquiere connotaciones reivindicativas dobles. Por una parte, la suma de reconocimientos que tuvo la grabación inicial de las canciones populares de García Lorca con La Argentinita hizo que el propio Lorca advirtiera la importancia del registro en gramófono para el mayor conocimiento y la mejor difusión de estas (Hözl y Heiber 2007: 9). El éxito de la grabación original tuvo un desgraciado escenario de impulso, como fue el de la guerra civil española. Al proscribirse toda la obra de García Lorca, que formaba parte del bando republicano, las copias de estas grabaciones desaparecieron, pero el asesinato y el propósito de exterminar su legado no hizo más que accionar

su denuncia fuera de España, sobre todo en Latinoamérica. De ahí que estas canciones fueran tomadas como himnos de resistencia a las dictaduras de Pinochet y Videla, entre otras, décadas más tarde. La otra connotación es la que pretende reivindicar el silencio al que fue sometida parte de la obra de Walsh, no solo por las dictaduras sino también por un sector dominante de los intelectuales de izquierda que invisibilizaron parte de su trabajo discográfico.⁸ No hay ninguna referencia a la versión de “En qué nos parecemos” en los textos revisados sobre la canción tradicional española ni en otras grabaciones, a pesar de que la versión de Quilapayún es muy semejante, lo que induce a pensar que sus integrantes la debieron escuchar y conocer de alguna manera. Tal vez esa invisibilización pudo tener su razón en un encuentro con Violeta Parra en París, en 1954, cuando estaba en pleno ascenso el dúo Leda y María; María Elena Walsh lo describió: “hubiéramos querido hablar [...] pero fue imposible. Recibimos una serie de estocadas intempestivas, de las que sólo recuerdo el insulto ‘burguesas’. [...] No aludía tanto a nuestra extracción social, sino que rabiaba contra la racha de prosperidad que atravesábamos en medio de la paupérrima colonia hispanoamericana de París” (Walsh en Pujol 2011: 235). La tolerancia y el reconocimiento a otras identidades políticas, sociales o de género aún no tenían lugar en pleno siglo xx. *Canciones del tiempo de Maricastaña* suma, pues, un acercamiento más al repertorio de canciones de María Elena Walsh, compositora y poetisa cuyo legado ofrece múltiples intersecciones, márgenes y bordes que animan a continuar con su estudio.

BIBLIOGRAFÍA

- ALABARCES, Pablo (2021): *Pospopulares: las culturas populares después de la hibridación*. Buenos Aires: Calas.
- AMUCHÁSTEGUI, Irene (2019): “Leda Valladares en las entrañas de América”, en *Revista Ñ. Escenarios*. 6 de julio. https://www.clarin.com/revista-n/escenarios/leda-valladares-entranas-america_0_8kpOL3lvt.html [Consultado 20/08/2023].

⁸ En la ponencia “María Elena Walsh, ¿una cantautora por ‘descubrir?’”, en *Oprimidos por las formas de la belleza: Jornadas internacionales sobre Leonard Cohen y la canción de autor*, la autora de este trabajo documentó cómo es soslayada la faceta de cantautora de Walsh por los propios integrantes de los llamados grupos de Nueva Canción, Canción de protesta, Canción de autor, etc.

- CALLEJA, Rafael (1901): *Cantos de la montaña. Colección de canciones populares de la provincia de Santander*. Madrid: Tipografía del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón.
- COPELLO, Fernando (2013): “María Elena Walsh y Juan Ramón Jiménez: desencuentros y encuentros”, en *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, 9. <https://doi.org/10.4000/lirico.1197> [Consultada 16/08/2023].
- DE LA OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio (2014): “García Lorca: la música y las canciones populares españolas”, en *Alpha*, 39: pp. 93-121.
- DE ONÍS, Federico (1940): “García Lorca, folklorista”, en *Revista Hispánica Moderna*, 3/4: pp. 369-371.
- DUJOVNE ORTIZ, Alicia (1982): *María Elena Walsh*. Madrid: Júcar.
- GARCÍA-FERNÁNDEZ, Miguel (2013): “Las mujeres en las ciudades gallegas de la Baja Edad Media: espacios, actividades, relaciones y conflictos”, en José Manuel Aldea Celada, Carmen López San Segundo, Paula Ortega Martínez, María de los Reyes de Soto García y Francisco José Vicente Santos (coords.), *Los lugares de la historia*. Salamanca: Asociación de Jóvenes Historiadores, pp. 203-227.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo (2009): “De la canción-objeto a la canción-proceso: repensando el análisis en música popular”, en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, XXIII/23*. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1038> [Consultado 20/08/2023].
- GONZÁLEZ BARROSO, Mirta Marcela (2021): “María Elena Walsh en Madrid (1974): una reconstrucción hemerográfica”, en Victoria Eli Rodríguez, Javier Marín-López y Belén Vega Pichaco (eds.), *En, desde y hacia las Américas: músicas y migraciones transoceánicas*. Madrid: Dykinson, pp. 511-524.
- LOYOLA, Manuel (2019): “El canto republicano español en la tradición musical-militante de la izquierda chilena del siglo xx”, en *Temas Americanistas*, 43: pp. 60-80.
- MADRID, Alejandro L. (2009): “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”, en *Trans. Revista transcultural de música*, 13. <https://www.sibetrans.com/trans/article/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier> [Consultado 20/08/2023].
- MURGA CASTRO, Idoia (2012): “La Argentina y la Argentinita: bailarinas de la Edad de Plata”, en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 85: pp. 11-24.
- OTERO CEPEDA, Encarna (2009): “María Castaña. Unha rebelde do século xiv que se convertiu nunha lenda popular”, en *Álbum de Mulheres*. Consello da Cultura Gallega. <http://culturagallega.gal/album/detalle.php?id=203> [Consultado 20/08/2023].

- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso (2013): “Líneas de investigación, fuentes y recursos en relación con la grabación sonora”, en *Trans. Revista transcultural de música*, 17. <https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans-17-04.pdf> [Consultado 20/08/2023].
- PORTELA SILVA, María José (2007): *Documentos da Catedral de Lugo. Siglo XIV*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- PUJOL, Sergio (2011): *Como la cigarra. Biografía de María Elena Walsh*. Buenos Aires: Emecé (ed. original 1993).
- RISCO, Manuel, OSA (1796): *España sagrada: tomo XL, antigüedades de la Ciudad y Sta. Iglesia de Lugo, memorias de los insignes Monasterios de S. Julian de Samos, y S. Vicente de Monforte...* Madrid: Oficina de la viuda e hijo de Marín. <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=4601> [Consultado 20/08/2023].
- ULANOVSKY, Carlos (2009): *Días de radio (1920-1959). Historia de los medios de comunicación en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé (ed. original 2004).
- VIGUERA MOLINS, María Jesús (2014): “‘Tres morillas’, entre al-Ándalus y Jaén”, en *IX Encuentros de Frontera. Economía, sociedad y Derecho en la Frontera. Homenaje al profesor Emilio Molina López*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén, pp. 833-843. <http://www.medinaandalus.com/tres-orillas/> [Consultado 20/07/2022].
- VÍLAS, Paula; LATORRE, María Pía; CASTELLI, Gabriela; ZANGRONIZ, Virginia y MARTÍNEZ, Marcelo (2021): “Sinuosidades sonoras: los kenkos como espirales de la voz en el Canto con Caja del noroeste argentino”, en *Contrapulso. Revista latinoamericana de estudios en música popular*, 3/2: pp. 57-73.
- YAHNI, Roberto (2011): “García Lorca y el folklore imaginario”, en Raquel Macciucci (dir.), *Diálogos Transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, FAHCE, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2842/ev.2842.pdf [Consultado 20/08/2023].

GRABACIONES SONORAS Y AUDIOVISUALES

- “A los árboles altos” [Joaquín Díaz] [vídeo]. Sin fecha [¿década de 1980?]. <https://www.youtube.com/watch?v=xhgV6aUoUc0> [Consultado 20/08/2023].
- CANAL ENCUENTRO (2012): *María Elena Walsh: La juglaresa* [documental]. Canal Encuentro, “Memoria iluminada”, temporada 2, episodio 2. Virna Molina y Ernesto Ardito, dirs. <http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8070/4186?temporada=2> [Consultado 20/08/2023].

- “En Qué Nos Parecemos” [Leda Valladares · Maria Elena Walsh] [vídeo]. 1958 (reed. 1998). <https://www.youtube.com/watch?v=xHcCm8miH1s> [Consultado 20/08/2023].
- “García Lorca-La Argentinista-Las Morillas de Jaen” [vídeo]. 1931. <https://www.youtube.com/watch?v=MLiK8NtQElc> [Consultado 20/08/2023].
- HÖLZL, Barbara y HEIBER, Ralf (2007): *Federico García Lorca. Canciones populares españolas. Granados. Doce Tonadillas* [CD]. Gramola 98823.
- “Nuevo Mester de Juglaría-A los árboles altos” [vídeo]. 1973. <https://www.youtube.com/watch?v=-84JZmFtOpw> [Consultado 20/08/2023].
- “Quilapayún-En Qué Nos Parecemos” [vídeo]. 1969. <https://www.youtube.com/watch?v=Kiso-67pqpU> [Consultado 20/08/2023].
- “Teresa Berganza *Las morillas de Jaén* by F.G. Lorca” [con Narciso Yepes] [vídeo]. 1976. <https://www.youtube.com/watch?v=YhztPVeXZZ4> [Consultado 20/08/2023].
- “Tres Morillas” [Leda Valladares-Maria Elena Walsh] [vídeo]. 1958 (reed. 1974). <https://www.youtube.com/watch?v=CtBQK3rS74c> [Consultado 20/08/2023].
- VALLADARES, Leda y WALSH, María Elena (1958): *Canciones del Tiempo de Maricastaña*, Canciones Populares Españolas [LP]. Disc Jockey 77076.
- (1963): *Canciones del Tiempo de Maricastaña*, Canciones Populares Españolas [LP]. Disc Jockey LD 15084.
- (1974): *Canciones del Tiempo de Maricastaña*, Canciones Populares Españolas [LP, reedición]. Disc Jockey LD 77076.
- (1979): *Canciones del Tiempo de Maricastaña*, Canciones Populares Españolas [casete, reedición]. Diapasón 77502.
- (1979): *Canciones del Tiempo de Maricastaña*, Canciones Populares Españolas [LP, reedición]. Orfeo (3) 175.022.
- (2010): *Canciones del Tiempo de Maricastaña*, Canciones Populares Españolas [CD, reedición]. Disc Jockey, D&D DK15021.