

# La palabra cantada II

Músicas de tradición oral en España







La palabra  
cantada II

Músicas de tradición oral en España

**La palabra cantada.**  
**Músicas de tradición oral en España.**

© Excma. Diputación Provincial de Soria  
Edita: Excma. Diputación Provincial de Soria  
I.S.B.N. 978-84-16446-97-1  
Depósito legal: SO-63/2015

# Sumario

LAS DANZAS RITUALES EN LOS ALBORES DEL S.XXI DE EXPRESIONES FOLCLÓRICAS A BIENES DEL PATRIMONIO INMATERIAL Aniceto Delgado .....	9
PATRIMONIO ETNOLÓGICO ORAL. RECUPERACIÓN PARA LA SENSIBILIZACIÓN Y SALVAGUARDA Lucía Pérez García-Oliver .....	31
PROTAGONISTAS DE LA TRADICIÓN MUSICAL SORIANA: UNA SERIE AUDIOVISUAL Enrique Cámara de Landa y Jaime Vidal Briones .....	45
LAS DANZAS RITUALES EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA Fuencisla Álvarez Collado .....	63
ADAPTACIONES DE COPLAS Y CANCIONES PARA LA FIESTA DE MOROS Y CRISTIANOS DE ALCOY José Benjamín González Gomis .....	79
DIVULGAR CANTANDO: LA OBRA DEL CANÇONER POPULAR DE CATALUNYA Y LAS KRREGADES DE ROMANÇOS: UN ESTUDIO DEL CASO Montserrat Canela Grau .....	95
LAS CASTAÑUELAS DE PALENCIA María Esther Miguel Alonso .....	109
TONADAS DE LAGARTERA Hortensia Moreno García, M <sup>a</sup> Fe Serrano Corrochano y Evelia Serrano Corrochano .....	129
APORTACIONES AL ESTUDIO DEL ROMANCERO SORIANO David Álvarez Cárcamo .....	137

LA FIGURA DEL TAMBORILERO EN TIERRAS CHARRAS	
Víctor González Villalba .....	149
GARCÍA MATOS EN BURGOS 60 AÑOS DESPUÉS	
Alba Chicote Cuesta .....	163
LAS FUENTES ESCRITAS EN EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR DE TRADICIÓN ORAL SORIANA. EL CASO DE SAN TERVÁS DEL BURGO	
Susana Arroyo San Teófilo .....	175





# LAS DANZAS RITUALES EN LOS ALBORES DEL SIGLO XXI. DE EXPRESIONES FOLCLÓRICAS A BIENES DEL PATRIMONIO INMATERIAL.

Aniceto Delgado Méndez.

## RESUMEN

Cuando se presagiaba el fin de los rituales y con ello la desaparición de los elementos que lo conformaban, cuando la música tradicional había perdido su sentido y la única propuesta de salvaguarda venía de la mano de los grupos folclóricos y sus reinterpretaciones, cuando el mundo rural y su especificidad habían tocado fondo, numerosos procesos de patrimonialización evidencian nuevos contextos cuyo objetivo central es reivindicar lo local e intentar frenar los procesos globales de uniformización cultural. Las danzas rituales, olvidadas y en algunos casos despreciadas, conforman una interesante unidad de análisis para entender parte de estos procesos y de los nuevos significados de estas y otras expresiones culturales.

## PALABRAS CLAVE

Danza / patrimonio cultural / ritual / identidad /

## A MODO DE INTRODUCCIÓN. ENSAYANDO.

A menudo el valor otorgado a la danza, el baile, la tradición oral y otras expresiones de nuestra cultura, ha estado definido por su antigüedad o por ser ejemplos de eslabones, cuya cadena ya se ha roto hace varias décadas. En este sentido, la transformación de los contextos y el abandono de determinadas prácticas, ha provocado no solo el olvido sino también el silencio.

En determinadas ocasiones incluso el desprecio, ha sido una de las formas que han manejado las dinámicas que ponen y quitan tiempos y espacios para el ritual y la comunicación oral como mecanismo de transmisión de conocimientos y valores. Lejos de obviar estas y otras dificultades, la resistencia y la tenacidad, ha sido una práctica habitual entre quienes tenían a su cuadrilla, su danza, sus coplas, cómo un lugar de encuentro, como un espacio para compartir memoria, identidad y formas de ser y sentir.

Junto a los procesos de permanencia, se encuentran importantes transformaciones entre las que se encuentra la “recuperación” y en numerosas ocasiones la creación de nuevos tiempos y

espacios para la danza. Unos y otros vienen a mostrar los procesos y las interpretaciones que tanto desde la comunidad, como desde la investigación, se han ido produciendo en las últimas décadas.

En este complejo mapa, las danzas rituales se convierten en una interesante unidad de observación, un territorio donde poder analizar esos procesos de cambio que han afectado a la tradición oral en general y a estas expresiones en particular. Tiempos sin duda complicados que sin embargo dejan espacios para la esperanza.

## FOLCLORE, TRADICIÓN Y PATRIMONIO INMATERIAL.

El desarrollo del concepto de patrimonio cultural, ha ido determinando con el paso el tiempo, diferentes modelos y criterios metodológicos de acercamiento a unos bienes que han dejado de ser valorados y reconocidos por su antigüedad o singularidad. Asimismo, el patrimonio ha dejado de ser entendido en términos de propiedad individual para convertirse en referente de la colectividad.

Estos y otros aspectos, han servido para la constante revisión de los documentos que en materia legislativa se dirigen al patrimonio cultural. La extensa lista de cartas, leyes, recomendaciones y otros documentos son un claro ejemplo de las circunstancias que han motivado y motivan las transformaciones en el concepto de patrimonio y en las miradas que enfocan al mismo.

En este proceso las diferentes disciplinas que se acercan al estudio del patrimonio cultural, también han desarrollado diversas formas de entender y comprender lo que hoy denominamos “bienes patrimoniales”. Estamos ante una realidad donde los bienes son valorados no por ser representativos solamente de momentos o estilos históricos determinados, sino de colectivos y formas de vida. En este complejo proceso será donde adquiere relevancia la aparición de lo que hoy conocemos como patrimonio inmaterial, entendido el mismo no solo como una herencia del pasado sino como un presente de realidades donde se señalan aspectos tan relevantes como procesos, conocimientos, saberes y prácticas de grupos que nos hablan de procesos históricos, modelos de adaptación y formas de vida.

Los nuevos contextos y realidades han afectado por tanto a la manera en como se entiende el patrimonio y como debe ser protegido, conservado o gestionado. Respecto al patrimonio inmaterial y la evolución del concepto, debemos tener en cuenta algunos documentos tales como la Recomendación sobre la Salvaguarda de la Cultura Tradicional y Popular, redactada en mil novecientos ochenta y nueve, un valioso intento por parte de la Unesco para crear un instrumento jurídico capaz de proteger todos aquellos elementos que forman parte del patrimonio mundial, incidiendo en la necesidad de defender la cultura “tradicional y popular” definida en este caso como:

“...el conjunto de creaciones que emanan de una comunidad cultural fundadas en la tradición, expresadas por un grupo o por individuos y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad en cuanto expresión de su identidad cultural y social; las normas y los valores se transmiten oralmente, por imitación o de otras maneras. Sus formas comprenden, entre otras, la lengua, la literatura, la música, la danza, los juegos, la mitología, los ritos, las costumbres, la artesanía, la arquitectura y otras artes”.

Otro documento relacionado con el patrimonio inmaterial y con la definición de elementos tales como los rituales, la tradición oral, las artesanías, y otros elementos del patrimonio inmaterial o intangible, fue redactado también por la Unesco (2001) y dice así:

“Podría definirse el patrimonio intangible como el conjunto de formas de cultura tradicional y popular o folclórica, es decir, las obras colectivas que emanan de una cultura y se basan en la tradición. Estas tradiciones se transiten oralmente o mediante gestos y se modifican con el transcurso del tiempo a través de un proceso de recreación colectiva. Se incluyen en ellas las tradiciones orales, las costumbres, las lenguas, la música, los bailes, los rituales, las fiestas, la medicina tradicional y la farmacopea, las artes culinarias y todas las habilidades especiales relacionadas con los aspectos materiales de la cultura, tales como las herramientas y el hábitat”.

Sin embargo, el principal documento respecto al concepto y la necesidad de salvaguardar los valores inmateriales, es la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial, firmada en París en 2003, y elaborada por la Unesco. En este documento, se define al patrimonio cultural inmaterial como los “usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible”.

En este mismo documento se añade que el patrimonio inmaterial “se manifiesta en particular en los ámbitos siguientes: tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; artes del espectáculo; usos sociales, rituales y actos festivos; conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; y técnicas artesanales tradicionales”.

La relevancia de la Convención ratificada por España en el dos mil seis, deriva de la consolidación de valores patrimoniales anteriormente ausentes. La mirada ahora además de a los aspectos materiales, se dirige a saberes, conocimientos, formas de vida, en definitiva, expresiones de colectivos que se representan e identifican a través de las mismas.

Además, es necesario señalar la relevancia que esta Convención otorga a elementos como la transmisión, la sostenibilidad, la diversidad y la colectividad como valores inherentes al patrimonio cultural. Asimismo, este documento, subraya la necesaria puesta en marcha de medidas de salvaguardia que garanticen en la medida de lo posible la continuidad de las expresiones, entendiendo que estas no deben ser comprendidas como resultado del pasado sino como respuesta dinámica a los contextos socioeconómicos locales y globales.

Esta mirada se aleja de la tradición entendida como un proceso que no favorece el dinamismo, y contrasta con las valoraciones que analizaban expresiones como las danzas como reductos “folclóricos” de tiempos pasados y épocas pretéritas.

## DANZA E INVESTIGACIÓN.

Desde la antropología, son numerosos los estudios que se han llevado a cabo sobre actividades como la música popular o las fiestas tradicionales, investigaciones que bebieron en un principio de los folcloristas del XIX. Nombres como A. Machado y Álvarez, F. Rodríguez Marín y otros, fueron los primeros en acercarse a estas manifestaciones y justificar la necesidad de su estudio. Así por ejemplo lo expresaban en el acta de constitución de la Sociedad del Folk-Lore Andaluz en mil ochocientos ochenta y uno, cuando exponían algunos de sus objetivos:

“...recoger, acopiar y publicar todos los conocimientos de nuestro pueblo en los diversos ramos de la ciencia (medicina, higiene, botánica, política, moral, agricultura, etc.); los proverbios, cantares, adivinanzas, cuentos, leyendas, fábulas, tradiciones y demás formas poéticas y literarias; los usos, costumbres, ceremonias, espectáculos y fiestas familiares, locales y nacionales; los ritos, creencias, supersticiones, mitos y juegos infantiles en que se conservan más principalmente los vestigios de civilizaciones pasadas; las locuciones, giros, traba-lenguas, frases hechas, motes y apodos, modismos, provincialismos y voces infantiles; los nombres de sitios, pueblos y lugares, de piedras, animales y plantas; y, en suma, todos los elementos constitutivos del genio, del saber y del idioma patrios, contenidos en la tradición oral y en los monumentos escritos, como materiales indispensables para el conocimiento y reconstrucción científica de la historia y de la cultura españolas”.

Estos serían los primeros en llamar la atención sobre la riqueza de los rituales y demás expresiones de lo que hoy denominamos patrimonio inmaterial, un concepto ampliamente recogido y ya consolidado en la legislación patrimonial tanto a nivel nacional como autonómica. Sin embargo, resulta paradigmático que en ninguno de esos trabajos se acercarán al estudio de las danzas, hecho que pone de manifiesto la escasa relevancia que estas expresiones tenían en las localidades donde se ejecutaban.

Reconociendo el valor simbólico de estos primeros investigadores, el modo como se aborda la problemática de la cultura tradicional es bastante distinto en cuanto a metodología y análisis. Las fiestas y rituales, las danzas y otros elementos de la cultura no pueden desligarse del contexto sociohistórico en el que se desarrollan, ni tienen un valor en sí mismas en razón de una interpretación que busque solo su particularismo -exotismo o rareza- o vinculación con míticos pasados.

Por el contrario, estos aspectos forman parte de una tradición viva, de la que nos interesa tanto su pasado como su evolución y el modo en el que se reproducen en el presente; de ahí la importancia de las danzas festivo-rituales no como reductos del pasado, sino como un firme presente que nos sirve de texto para adentrarnos en el conocimiento de la comunidad que las reproduce año tras año. Estamos por tanto ante un nuevo marco donde el desconocimiento por un lado y la valorización por otro, se convierten en límites de un mismo camino.

La falta de investigaciones sobre las danzas rituales quizás tenga que ver con su desconocimiento, pero también con su valoración única y exclusivamente como manifestaciones “folclóricas” carentes de relevancia. Un “reconocimiento” por lo demás, muy tardío en el caso de las danzas, y que responde al proceso de reafirmación de una muy precisa identidad folclórica de lo “español”, consolidada en el discurso franquista que tendrá lugar a partir de los años cuarenta del s. XX, y en la que los “bailes y danzas” ocuparán un papel, ahora sí, destacado. Véase al efecto la labor desarrollada de la Sección Femenina<sup>1</sup>, o el hecho nada anecdótico, según hemos referido

---

1 En este sentido destacamos el reciente trabajo sobre los coros y danzas de la localidad extremeña de Fregenal de la Sierra de Nogales Bravo y Sánchez Expósito. Estudio que analiza el papel de estos grupos y el cambio de significados que ha experimentado el concepto de folclore, junto a la importancia que en ellos ha tenido temas tales como la identidad o la tradición.

que se comience a citar la existencia de estas danzas en la prensa local y provincial, así como la creación de premios y certámenes nacionales. En este sentido, junto a la falta de interés por parte de los investigadores, debemos tener en cuenta la propia autopercepción que la danza ha tenido para sus protagonistas. Si en la actualidad ser danzante tiene unas connotaciones de prestigio en determinadas celebraciones, en otros momentos (no muy lejanos en el tiempo), esta consideración era bien distinta.

Sobre la existencia de investigaciones centradas en las danzas rituales, tendremos que esperar a los años sesenta del pasado siglo veinte, para encontrarnos con el primer acercamiento al estudio de las danzas rituales en Andalucía, en este caso, de la mano de Caro Baroja y su análisis de las danzas de espadas que tienen lugar en la romería de la Virgen de la Peña de Puebla de Guzmán (Huelva) y en la romería de San Benito Abad en el Cerro de Andévalo (Huelva). La descripción etnográfica realizada pone de manifiesto la importancia de este elemento en el desarrollo de los rituales analizados y permite establecer comparaciones sobre la danza y otros aspectos relacionados con el ritual.



Lanzadores. Romería de San Benito. El Cerro de Andévalo (Huelva)



Danza de las espadas. Romería de la Virgen de la Peña. Puebla de Guzmán (Huelva).

En el citado artículo este autor señala la relación existente entre danza y hermandad para el caso de la romería de la Virgen de la Peña, e incluso llama la atención sobre los estatutos de la misma (aprobados el veintidós de enero de 1936), y la existencia de un articulado dedicado expresamente a los “danzadores”.

Más adelante en el tiempo, debemos destacar también los trabajos realizados por García Matos, músico y director del Instituto Español de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, quién publicará diversos estudios sobre la danza en España. En la introducción de su obra dedicada a Andalucía (1971), destacamos el preámbulo<sup>2</sup> donde se pone de manifiesto la importancia que la danza tenía para la Sección Femenina: “Una de las tareas a las cuales la Sección Femenina del Movimiento ha dedicado gran parte de su entusiasmo y actividad es la que se relaciona con las tradiciones folklóricas hispanas. En el año 1937, la delegada Nacional de la Sección Femenina, Pilar Primo de Rivera, comprendiendo los altísimos valores culturales y artísticos del folklore español, emprende la tarea de su resurgimiento y organiza desde Burgos, con el asesoramiento del maestro Benedito, los primeros Cursos de Formación de Instructoras, para la recogida, enseñanza y difusión de las canciones y danzas populares”.

Dentro de este marco político, se enmarcan parte de las investigaciones que el profesor García Matos realizara sobre las danzas “populares”. Además de las descripciones y coreografías presentadas como resultado de sus trabajos, debemos destacar también de su obra algunos aspectos relevantes, tales como su preocupación por la desaparición de gran parte de las danzas existentes en nuestro país, o el análisis de las razones que ocasionaban esta pérdida, entre las que en su opinión se encontraban “el empuje de las influencias urbanas en las aldeas”.

En la publicación referida a Andalucía, García Matos (1971), llega incluso a afirmar la particularidad e interés de las danzas andaluzas en el contexto peninsular: “En el dominio de la danza,

<sup>2</sup> Realizado por María Josefa Sampelayo, Regidora Central de Cultura.

Andalucía es, puede afirmar, la región más privilegiada de España. Y no precisamente porque en abundancia o cantidad de danzas y bailes Andalucía exceda en grado alguno a las demás regiones, pues hasta más de una de éstas hay que en tal sentido la superan, y en no corta medida, sino por las especiales condiciones y calidades de orden estético, formal y psicológico que en ella la danza posee y con que la misma se avalora y prestigia, alcanzando de antiguo a significarse con personalidad única y altamente sugestiva”.

Junto a la descripción de las coreografías mediante dibujos y gráficos, de las músicas y las letras, el autor elabora diversos mapas que nos acercan a las poblaciones o zonas donde se encuentran las danzas estudiadas. Sin embargo, el principal problema planteado a la hora de acercarnos a este trabajo es que bajo la denominación de “danza”, el autor nos habla fundamentalmente de bailes y otras expresiones musicales extendidas por Andalucía. Las sevillanas (boleras, rocieras...), los fandangos (Huelva, Verdiales, Comares...) el Vito, y otros ejemplos, se alejan bastante de lo que nosotros entendemos por danzas rituales, de ahí que tengamos que valorar y contrastar los diferentes trabajos que se han acercado a nuestro objeto de estudio. En este sentido, y aunque queda fuera de nuestro artículo, sería necesario realizar un análisis en profundidad que incida en la estrecha relación mantenida entre la Sección Femenina y las danzas, y lo que significó la “reinterpretación” y “reinención” de algunas de estas manifestaciones. Este trabajo sería de enorme utilidad a la hora de entender los procesos de recuperación de determinadas danzas, y también de determinados bailes. Quedan abiertas, por tanto, diversas líneas de investigación sobre el pasado de estas manifestaciones y el uso político que se hizo de algunas de ellas<sup>3</sup>.

Desde la perspectiva antropológica y atendiendo al ámbito andaluz, debemos subrayar los estudios que sobre las danzas de la provincia de Córdoba hicieron Luque-Romero y Cobos Ruiz, y los desarrollados posteriormente sobre las danzas de la comarca del Andévalo por parte de Limón Delgado en los años ochenta del siglo veinte. Ambos estudios, constituyen un referente para el conocimiento de estos bienes en territorios muy determinados de Andalucía, tanto por la manera en que se lleva a cabo el trabajo, con una metodología y unos objetivos científicos, como por ser el eje central de los estudios y no como aspectos superficiales de los contextos rituales.

La primera de estas investigaciones (1984): “intenta reflejar la existencia, en la provincia de Córdoba, de tres danzas alejadas de las raíces del flamenco, y que son manifestaciones enraizadas en la cultura de las comunidades en donde han pervivido. Son las llamadas danzas de San Benito en Obejo, también conocida como Bachimachía o Patatú, la danza de San Isidro en Fuente Tójar, y la llamada danza de los locos de Fuente Palmera y algunas de sus aldeas carolinias”.



Danza de los Locos. Fuentecarreteros (Córdoba)

3 Destacar en este sentido el trabajo de Casero, E. (2000). *La España que bailó con Franco*. Editorial Nuevas Estructuras, Madrid.

Por otra parte, Limón Delgado (1998) realiza un estudio de las danzas de la comarca del Andévalo en la provincia de Huelva, estableciendo criterios en torno a tipologías tales como danzas de romería o procesión, o danza de espadas y sin espadas. Retomando el trabajo pionero de Caro Baroja, las danzas dejan de ser referidas como manifestaciones con valor en sí mismas, para ser interpretadas como parte de los contextos rituales en las que se desarrollan; señalando la necesidad de estudios que aporten referencias históricas para una mejor comprensión del origen y la evolución de las danzas de esta comarca.



Cascabeleros de San Juan. Alosno (Huelva)

Con posterioridad, hasta los años noventa del siglo pasado no volveremos a encontrar nuevas aportaciones parciales al estudio de las danzas andaluzas. Son los trabajos presentados al II Congreso de Folclore Andaluz, organizado por la Consejería de Cultura, y cuyo título era: “Danza, música e indumentaria tradicional” y que se celebró en Granada en mil novecientos noventa.

Tal y como se desprende de las actas publicadas, se presentaron diversas investigaciones que giraban alrededor de las danzas y de las músicas que acompañan a estas expresiones, con cierto predominio de una visión sesgada de estas manifestaciones y centrada fundamentalmente en los aspectos formales que rodean a las mismas<sup>4</sup>.

En los últimos años, algunos de los vacíos existentes en torno al estudio de las danzas rituales en Andalucía y en el resto de comunidades del estado español, comienzan a encontrar algunas soluciones. En algunas ocasiones, estas investigaciones han venido de la mano de documentaciones e informes encaminadas a la protección patrimonial y el reconocimiento de estas expresiones culturales. Uno de los ejemplos más interesantes de este proceso lo encontramos en la salvaguarda de las danzas rituales de la provincia de Huelva, como analizaremos más adelante. Para el caso onubense debemos subrayar las investigaciones llevadas a cabo por Agudo, Jiménez, García y Arredondo (2010).

<sup>4</sup> En el Congreso se presentaron entre otros, trabajos sobre la indumentaria de los seises de la Catedral de Granada (Bertos Herrera), las danzas guerreras de Obejo y Fuente Tójar (Moreno Navarro, Luque Romero-Albornoz y Cobos Ruiz de Arana), y otros.

Otros trabajos interesantes de investigación relacionados con las danzas rituales los encontramos por ejemplo en Extremadura donde los trabajos de Barrios Manzano (2010) han supuesto un importante avance en el conocimiento de las danzas actuales y también de aquellas que han desaparecido. También nos resultan interesantes, y muy necesarias, las investigaciones llevadas a cabo por Álvarez Collado (2015 y 2018) para el caso de la provincia de Segovia. En este caso subrayamos el importante análisis que la autora realiza de los libros de cofradías y la excelente documentación histórica existente en estos territorios. Estas son algunas de las referencias que ponen de manifiesto el interés en las últimas décadas por esta temática, son proyectos que evidencian la apuesta por la investigación y también el apoyo de instituciones como diputaciones o administraciones culturales, ayuntamientos y otros colectivos por acercarse a la documentación de las danzas.



Escultura en homenaje a la danza de paloteo. Tabanera del Monte (Segovia)

Sin embargo, y aunque el número de investigaciones realizadas en las últimas décadas sobre las danzas rituales han experimentado un notorio crecimiento, seguimos necesitando de proyectos que se acerquen al análisis de estas expresiones y de sus significados en los contextos contemporáneos. Asimismo, sería necesario disponer de plataformas que pudieran agrupar la dispersión de trabajos realizados en torno a esta temática. Salvo instituciones consolidadas como la Fundación Joaquín Díaz o la Institución Milá i Fontanals que realizan un importante esfuerzo por digitalizar y difundir sus trabajos, seguimos necesitando de plataformas que nos permitan acceder de forma libre y abierta a los fondos documentales de aquellas instituciones que tienen entre sus objetivos la investigación sobre la música tradicional.

Estrechamente relacionada con estas carencias podemos subrayar la falta de redes que permitan agrupar investigadores e instituciones y unir esfuerzos, aunque en los últimos tiempos hay varios proyectos que pretenden unir a interesados en las danzas rituales y presentar en formato web la diversidad de manifestaciones.

## LAS DANZAS RITUALES EN LOS ENTRAMADOS PATRIMONIALES.

Los valores que han ido justificando lo que era o no patrimonio, ha contribuido a desarrollar una amplia documentación en forma de leyes, convenciones, recomendaciones y otras fuentes que inciden en el significado que para la sociedad han ido adquiriendo los bienes culturales. En todas ellas, la danza ha estado presente, directa o indirectamente, aunque será a partir de los años ochenta del pasado siglo veinte, cuando comienzan a referirse en distintos textos vinculados al mundo patrimonial, la necesidad de conocer y proteger este tipo de expresiones culturales

A este hecho debemos unir la escasez de estudios desde el mundo académico, incluso la inexistencia de trabajos por parte de los folcloristas, de finales del XIX, o principios del XX. Es realmente significativo que tan solo algunos artículos de la folclorista extremeña Isabel Gallardo Álvarez<sup>5</sup> pusieran de manifiesto la necesidad de conocer y estudiar las danzas. Según esta autora: “Reminiscencias de aquellos tiempos aún quedan en los más apartados rincones de España; restos de danzas sacro-profanas y de representaciones religiosas, mas o menos pintorescas, con motivo de las festividades de sus Santos Patronos, para demostrar lo difícil que es desterrar, en absoluto, del alma del pueblo, las costumbres y ritos arraigados en ella desde muy antiguo (...) Más, antes de comparar nuestras «Danzas rituales» con las hispanoamericanas, es preciso hablar de lo poco que sabemos de las primeras y sacar consecuencias que puedan servir a investigadores más doctos y afortunados para otros trabajos de mayor envergadura”.

Junto a la falta de interés por parte de los investigadores, debemos tener en cuenta la propia autopercepción que la danza ha tenido para sus protagonistas. Si en la actualidad ser danzante tiene cada vez más unas connotaciones de prestigio en el lugar y contexto ritual donde esta se desarrolla, en otros momentos (no muy lejanos en el tiempo), esta consideración era bien distinta. Este cambio tiene que ver con dos aspectos, entre otros. Por un lado, con los nuevos valores vinculados al concepto de patrimonio, y por otro, a la cada vez mayor relación entre el turismo y el mundo rural. En este marco, se sitúan distintas estrategias que reinterpretan y diseñan nuevos destinos para “antiguas” tradiciones.

Los procesos de patrimonialización vinculados con la danza, tienen que ver en gran medida con estos aspectos y prueba de ello son no solamente la protección de algunas de estas expresiones, sino las propuestas de difusión realizadas sobre las mismas (centros de interpretación, museos, festivales, certámenes...).

Para el caso del estado español es importante subrayar la protección patrimonial de las danzas rituales en varios territorios. Algunos de estos ejemplos lo encontramos en Andalucía, donde se han incluido en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz las danzas rituales de la provincia de Huelva y de Córdoba, una serie de danzas de la comunidad autónoma de Cantabria, la danza de Anguiano en La Rioja, varias danzas de la comunidad autónoma de Extremadura y una danza específica de la provincia de Cuenca<sup>6</sup>. Estos procesos evidencian un cambio en los significados de la danza y también en la relación de estos bienes con los entramados patrimoniales.

5 Gallardo de Álvarez, Isabel (1942). “De folklore I. Danzas rituales”. En Revista del Centro de Estudios Extremeños, tomo XVI, n.º 2. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz. Pp 309-320.

6 Acuerdo de 01/03/2016 por el que se declara BIC la Danza de Belinchón (Cuenca). Diario oficial de Castilla-la Mancha, 14 de marzo de 2016, pág 5690.



Danza del Cristo del Amparo. Comillas (Cantabria)

Uno de los primeros ejemplos de esta vinculación es la inscripción de las danzas onubenses en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, un hecho que tendría lugar en el año dos mil once<sup>7</sup>. Tal y como se define en la orden de inscripción de las distintas danzas protegidas, se justifica su declaración porque:

“Las danzas rituales onubenses representan un patrimonio inmaterial vivo, dotado de un enorme valor simbólico como seña de identidad de los grupos y las comunidades que lo recrean y reproducen anualmente, siendo el conjunto patrimonial más numeroso y rico de esta expresión cultural en la Comunidad Autónoma de Andalucía. Se trata de expresiones culturales relevantes que tienen lugar en el contexto y desarrollo de distintos rituales festivo-religiosos, constituyendo uno de los principales referentes simbólicos en los lugares en los que se realizan. Como manifestaciones festivo-religiosas poseen un significado vinculado al carácter del ritual, percibiéndose como parte indisoluble de los actos y el ceremonial que lo integran. Además del valor identitario, de la religiosidad y el modo de percibir los rituales, las danzas poseen un valor social como hecho conformador de grupos sociales identificados por la acción común de la danza, por el género y en menor medida la edad. Son danzas interpretadas por hombres (jóvenes, niños y adultos) en las que sus protagonistas valoran el esfuerzo, resistencia, precisión y brío necesarios para su ejecución”.

Asimismo, en ese mismo documento se expresa que “las danzas conjugan en su ejecución una serie de bienes materiales e inmateriales de gran riqueza y variedad en cuanto a sus significados: indumentarias de los danzantes, objetos que portan, pasos de danza, figuras y mudanzas elaboradas, músicas de gaita y tamboril, símbolos y emblemas, elementos que van más allá del valor estético o artístico, pues marcan significativamente las diferencias entre unas danzas y otras”.

<sup>7</sup> Orden de 22 de marzo de 2011, por la que se resuelve inscribir en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, como Bienes de Catalogación General, de manera colectiva, las actividades de interés etnológico denominadas Danzas Rituales de la provincia de Huelva. (Boja núm. 57, Pág núm. 56. 5 de abril de 2011)

Es interesante señalar que en el documento que estamos analizando se reivindica la dinamicidad de este tipo de expresiones y su relevancia en el pasado, y también en el presente. Así se indica que: “Lejos de ser expresiones culturales arcaicas, de viejos tiempos y usos, las danzas ejemplifican hoy por hoy el valor y capacidad adaptativa de unos rituales y unos modos de expresión que gozan de una gran vitalidad en la provincia”. Esta afirmación se convierte en un aspecto muy discutido entre las “viejas” y las “nuevas” tradiciones, y ponen de manifiesto un importante “conflicto con la tradición”.

Más cercano en el tiempo<sup>8</sup> es la incoación por parte del gobierno cántabro, de las danzas tradicionales existentes en esta comunidad. En esta ocasión, es importante señalar que la petición de protección parte del ayuntamiento de Ruiloba y por extensión, se aplica la norma a otras danzas de la región. En el anexo de esta orden, se define que: “Las danzas forman parte del patrimonio cultural inmaterial de Cantabria. Poseen una personalidad históricamente definida, que va unida a los valles y comarcas de Cantabria, y cuentan tras de sí con una arraigada tradición. Además, constituyen el sólido nudo conjuntivo de diversas manifestaciones estéticas, entre las que se hallan la danza, el baile, el canto y la música, a la que se une un apreciable repertorio de instrumentos musicales. Al mismo tiempo, las danzas tradicionales constituyen una noble tradición que es inseparable de las costumbres y la sociabilidad que han determinado la personalidad cultural de Cantabria”.

La citada orden de incoación termina exponiendo que: “Todas estas danzas forman parte del acervo cultural de Cantabria desde hace largo tiempo y poseen dos características fundamentales que las singularizan: tienen una personalidad históricamente definida, que va unida a los valles y comarcas de Cantabria y cuentan tras de sí con una arraigada tradición. Además, constituyen el sólido nudo conjuntivo de diversas manifestaciones estéticas”.

Otra de las danzas protegida es la danza de Belinchón, declarada BIC en el mes de marzo del 2016 con la categoría de Bien Inmaterial. En este caso, se protege una danza de forma específica. De esta declaración, nos llama poderosamente la atención que la justificación de su inscripción venga determinada por el valor histórico:

“Vistos los informes y datos técnicos pertinentes, la Consejería de Educación, Cultura y Deportes considera que el mencionado bien reúne los valores históricos necesarios para gozar de la protección que la legislación vigente dispensa a los Bienes de Interés Cultural, por lo que entiende procedente su declaración como tal”.

Otro aspecto que nos llama la atención de esta declaración es la relación que establece entre la danza y el patrimonio cultural inmaterial, y la articulación de los elementos que componen la justificación de esta expresión, al hilo de las indicaciones resultantes de la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Unesco (2003). Tal y como recoge el texto de la declaración:

“El posible reconocimiento exterior a través de la declaración de interés cultural va a hacer que se revaloricen las tradiciones, danzas, artesanías y música de Castilla-La Mancha, al tomar conciencia de la importancia del patrimonio inmaterial que posee nuestra comunidad autónoma, fomentando el conocimiento de su valor cultural, y promoviendo el papel que puede desempeñar el patrimonio inmaterial en el bienestar de los castellano-manchegos. La declaración de la Danza

---

<sup>8</sup> Resolución de incoación de expediente para la declaración de las danzas tradicionales de Cantabria como Bien de Interés cultural Inmaterial. (Boletín oficial de Cantabria. 22 de mayo de 2015. Boc núm. 96)

de Belinchón como Bien de Interés Cultural puede propiciar el diálogo entre las comunidades, grupos e individuos, dando a conocer el elemento fuera de nuestra región y así contribuir a posibles contactos con otros grupos, sirviendo como atractivo para la participación de otras personas y colectivos. Su inscripción reforzará el respeto por la diversidad y creatividad que ya existe en su concepción, fomentando el diálogo y el intercambio cultural”.

Es evidente que, en la justificación de esta danza, se encuentran claramente los valores presentes en la Convención de la Unesco, y también determinados argumentos presentes en la Ley para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial aprobada por el estado español en mayo de dos mil quince. este último documento legislativo, define en su artículo dos que: “Tendrán la consideración de bienes del patrimonio cultural inmaterial los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos, reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural, y en particular las tradiciones y expresiones orales, incluidas las modalidades y particularidades lingüísticas como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; así como la toponimia tradicional como instrumento para la concreción de la denominación geográfica de los territorios; las técnicas artesanales tradicionales, las manifestaciones sonoras, música y danza tradicional, y otras”.

Más cercana en el tiempo es la declaración de los Danzadores de Anguiano por parte del gobierno de la Rioja en el dos mil dieciocho. También conocida como la Danza de los Zancos, esta expresión se realiza en honor a Santa María Magdalena. Destaca en este proceso el documento que justifica esta protección y que incide en la antigüedad de la danza, es la “más antigua de la Rioja”, y su singularidad “ya que no existe ninguna semejante en el territorio nacional”. Esta declaración se suma a la otorgada en mil novecientos setenta cuando fue nombrada como Fiesta de Interés Turístico.



Danzadores. Anguiano (La Rioja)

Junto a la protección, encontramos en los últimos años interesantes proyectos patrimoniales en torno a las danzas rituales en los que predominan las acciones encaminadas a la salvaguarda de las mismas. Entender que medidas como la identificación, la investigación, la difusión u otras garantizan el conocimiento y la transmisión de los valores de las danzas, se convierte en una estrategia necesaria a potenciar por parte de colectivos, instituciones y administración. En este sentido, el papel asignado a la propia comunidad portadora, lejos de ser una utopía, debe convertirse, y no solo en el papel, en una realidad. Aún sabiendo de la complejidad que estos procesos demandan, debe resultar incuestionable la participación, con voz y voto, de toda la comunidad implicada.

Como indicábamos anteriormente, la investigación sobre las danzas abre nuevas ventanas de reflexión y análisis sobre estas expresiones y también sobre los procesos rituales en los cuales se insertan. En este sentido se enmarca el proyecto titulado “Elaboración de un Plan de Salvaguarda de la Danza de la Salud (Fregenal de La Sierra, Badajoz)”. Aprobado en el dos mil veinte, en el marco de unas ayudas que en régimen de concurrencia competitiva convocó el Ministerio de Cultura y Deporte para proyectos de salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial este proyecto tuvo como objetivo principal el desarrollo de una serie de medidas encaminadas a la documentación de la danza y sus bienes (materiales e inmateriales), así como a la realización de un documental que permitiera el registro audiovisual de los distintos elementos relacionados con la danza de la Virgen de la Salud y sus contextos rituales. En este proyecto, además, se han llevado a cabo otras actividades como la digitalización del patrimonio documental de la Hermandad (libros de actas, estatutos, programas de fiestas, etc.), o el desarrollo de una exposición fotográfica dónde distintas miradas han mostrado la diversidad de elementos que giran alrededor de la danza.



Lanzaores de la Virgen de la Salud. Fregenal de la Sierra (Badajoz)

El análisis de esta expresión cultural y la elaboración de estos materiales (documental audiovisual, exposición fotográfica, página web<sup>9</sup>), ha sido posible gracias a la implicación y participación de la comunidad portadora (hermandad, lanzaores, tamborileros, vecinos, etc...) quién desde sus diferentes ópticas, han permitido identificar riesgos y proponer medidas de salvaguarda que puedan garantizar la continuidad de la danza.

El resultado final del proyecto ha permitido situar a la danza de la Virgen de la Salud y sus bienes patrimoniales en el centro de un complejo proceso donde reinterpretar los significados y entender las dinámicas que afectan de una u otra forma a esta expresión cultural.

Otro ejemplo de proceso de investigación y sobre todo difusión centrado en el patrimonio inmaterial y dónde las danzas rituales han tenido un papel principal ha sido el proyecto titulado "Xacobeo. Una ruta por los territorios de nuestro imaginario". Desarrollado desde los dos mil veintiuno por Acción Cultural España, este proyecto, de carácter regional, colaborativo e interdisciplinar en torno al patrimonio cultural inmaterial y la creación artística contemporánea, cuenta con el apoyo y asesoramiento de la Subdirección General del Instituto del Patrimonio Cultural de España, y de la Subdirección General de Cooperación Cultural con las Comunidades Autónomas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Asimismo, participan en el mismo las comunidades autónomas de Andalucía, Aragón, Asturias, Cantabria, Castilla y León, Extremadura, Galicia y La Rioja, sus ayuntamientos y asociaciones locales.

Entre las tareas realizadas podemos destacar la identificación de elementos del patrimonio inmaterial que tuvieran relación con el camino, bien porque su actividad estaba vinculada con el mismo, o porque se encontraba en el recorrido. El proyecto "Xacobeo. Una ruta por los territorios de nuestro imaginario<sup>10</sup>", está integrado por dos líneas de actuación diferentes y complementarias, paralelas en el tiempo, que se han desarrollado de forma coordinada entre sí. Por una parte, la identificación, estudio y publicación de las distintas manifestaciones culturales del patrimonio inmaterial vinculado a los Caminos de Santiago y por otra parte, el desarrollo de proyectos artísticos de carácter colaborativo en los distintos territorios vinculados al Camino.

Entre los ámbitos propuestos se encuentran, la acogida tradicional, el patrimonio cultural inmaterial vinculado con la catedral de Santiago, la arquitectura tradicional, las leyendas del Camino, los sonidos del Camino o las danzas rituales.<sup>11</sup> Entre las ideas que sustentan este proyecto, se encuentra la de que los caminos, siempre son de ida y vuelta. Generan itinerarios sobre los que se intercambian experiencias, modos y formas de vida que terminan construyendo y modelando identidades. En estos recorridos, hay tradiciones que no son de ningún sitio y que sin embargo están en todos lados. Sonidos, arquitecturas, oficios, expresiones, referencias culinarias y otras expresiones que compartimos y que no tienen un origen concreto.

Y en este entramado de bienes, se encuentran las danzas rituales, un patrimonio cultural que como ya hemos indicado ha sido escasamente conocido y valorado y que, sin embargo, nos hablan de historia, de procesos de adaptación a los diferentes territorios, de modos de ser y expresar, de colectivos y transformaciones, de pasado y sobre todo de futuro. La montaña, la costa, el ámbito rural y el urbano, son los lugares donde la danza cobra sentido, espacios y tiempos recordados y reconocidos, que están en la memoria colectiva y que reinterpretan nuestros ciclos vitales. Junto

9 <https://lanzaoresvirgendelasalud.es/>

10 El equipo de documentación de las danzas rituales incluidas en el proyecto Xacobeo estuvo formado por David Álvarez Cárcamo, Fuencisla Álvarez Collado y Aniceto Delgado Méndez.

11 <https://xacobeo.accioncultural.es/proyectos/danzas-tradicionales/>

a la danza y la configuración de grupos que hacen comunidad, se han destacado en este proyecto a los músicos que, a través de instrumentos, melodías, miradas y complicidad, dan vida a coreografías, figuras y mudanzas que mueven el mundo. Chiflo y salterio, gaita y tamboril, dulzaina y tambor, o bandas de música, dibujan sonidos donde la tradición esta más viva que nunca.

Referentes simbólicos como Santa Orosia, San Roque, el Cristo del Amparo, Santa María Magdalena, la Virgen de Guía, la Inmaculada, la Virgen de la Esperanza, la Virgen de Tórtola o la Virgen de la Salud, se convierten en múltiples valores reconocidos desde lo colectivo e identitario.

Superados los tiempos difíciles en los que ser danzante, danzador o lanzaor era sinónimo de atraso y ejemplo de unas formas de vida pasadas y no entendidas, los albores del siglo veintiuno nos enseñan por tanto un nuevo camino donde la mujer también forma parte de la danza y donde el prestigio de pertenecer a estos grupos, ha sustituido a las imágenes borrosas y en blanco y negro que señalaban el fin.



Danza en honor a la Virgen de Tórtola. Hinojales (Huelva)

Las manifestaciones dancísticas recogidas y difundidas en este proyecto compartido, son solo un pequeño ejemplo de la diversidad de danzas rituales y de contextos festivos que podemos encontrar en el camino, una ventana sin duda a la diversidad cultural del estado español a través de la danza y sus contextos rituales.

## DEL OLVIDO A LA REVITALIZACIÓN. PERMANENCIAS Y TRANSFORMACIONES.

La desaparición, recuperación e incluso creación de danzas en lugares donde ni siquiera había, forman parte de un proceso desigual que requiere de una reflexión sobre el significado de estas expresiones y los contextos en los cuales se encuentran. La propia dinámica de los ciclos festivos ha ido conformando un calendario en el que tanto las transformaciones como las permanencias van definiendo los tiempos y espacios para el ritual.

En este proceso, la vinculación entre danza ritual y contextos festivos, ha ido configurando las ocasiones reservadas a la primera, a la vez que han provocado la modificación de los segundos. Los momentos reservados a la danza no han sido siempre los mismos y ello se debe en parte, al protagonismo que esta ha ido adquiriendo en los procesos rituales. Estos cambios además se han visto reflejados en los rituales donde se desarrollan. Tenemos por tanto que el espacio reservado a la danza lejos de convertirse en un tiempo residual, ha pasado a ser el momento culmen del proceso ritual. Este hecho pone de manifiesto diferentes cambios en los significados de una expresión que ha dejado de ser un mero acompañamiento.

La estrecha relación entre ritual y danza, ha provocado que las transformaciones de uno, afecten directamente al otro. Los cambios ocasionados por la modificación de las fechas de celebración, la ampliación o reducción de los días de fiesta, el protagonismo o desaparición de los sistemas organizativos tradicionales (mayordomías, cofradías, etc.), y otros aspectos, han traído como consecuencia la adaptación de la danza al periodo festivo y a sus nuevas realidades. Una de las principales consecuencias de estas transformaciones, ha sido por un lado el protagonismo que la danza ha ido adquiriendo en los últimos años dentro de los contextos rituales en los que se desarrolla, y por otro la ampliación de los tiempos de ejecución, y la participación de algunos de estos grupos en ocasiones diferentes a las “oficiales” y tradicionales.

Mientras que entre los años sesenta y ochenta del siglo veinte asistimos a la reducción de los ciclos festivos y de las ocasiones más representativas de nuestras fiestas, e incluso a la desaparición de un gran número de ellas, en la década de los ochenta y noventa del mismo siglo, el proceso seguido ha sido a la inversa.

Otro aspecto interesante es no solamente la ampliación de los tiempos de fiesta, sino también la participación de los grupos de danza en otras ocasiones festivas distintas a las habituales o incluso la participación en contextos rituales de otras localidades. Es lo que ocurre por ejemplo con la danza de Hinojales (Huelva) que desde hace unos años forma parte de la celebración de las fiestas de la Cruz de Aracena. Los cambios de fechas, también han provocado transformaciones en los tiempos de danza, fechas originales que han cambiado de día e incluso dando lugar a la repetición de la danza en dos momentos claramente diferenciados.

En numerosas poblaciones, la emigración en los años sesenta y setenta del pasado siglo veinte, supuso un fuerte retroceso demográfico, además de otras consecuencias socioeconómicas importantes. Ante esta situación, la danza que se ha seguido ejecutando en sus fiestas, también ha pasado a realizarse en el mes de verano en las conocidas como “fiestas del emigrante”.

En todo caso, uno de los cambios más interesantes analizados tiene que ver con la creciente dependencia de las instituciones que controlan los rituales en los que intervienen: hermandades, ayuntamientos. Ello ha supuesto una igualmente creciente formalización (institucionalización) de sus expresiones, y procesos de aprendizaje y transmisión: momentos de danza, forma de interpretar los diferentes movimientos, indumentaria, u otros aspectos.

Prueba de ello lo encontramos en algunos de los estatutos de estas hermandades, documentos que determinan la vinculación entre el ritual y la danza y que significativamente, nos ayudan a entender la relevancia que ha tenido o tiene la danza dentro de este sistema organizativo.

La indumentaria de los danzantes, y la creciente uniformización de los mismos, ha sido una constante en el análisis de los distintos grupos analizados. El interés por “dignificar” la ropa de los danzantes, guarda una estrecha relación con el protagonismo que ahora tiene la danza, y también con el papel de propiedad que comienzan a tener hermandades y otros modelos organizativos. En algunas ocasiones un traje chaqueta era la base de la ropa utilizada, cuando había posibilidad de tenerlo. Sin duda que este proceso de uniformización de los trajes que llevan los componentes de cada grupo (así como, en contraposición, la diferenciación entre cada localidad), el diseño de los mismos por personas ajenas al grupo de danzantes, el control sobre los mismos por parte de las instituciones encargadas de cada danza (adquisición, reparto), los cambios encaminados a dar vistosidad y “elegancia” a las ropas de los danzantes y otros aspectos, nos hablan de cuestiones muy cercanas en el tiempo y de los procesos de “revitalización” que rodea a las danzas.

Otro de los elementos que no ha sido ajeno a las transformaciones es la música que acompaña a la danza, una música que no solamente se circunscribe al desarrollo del ritual sino también a los preparativos. Para comprender por tanto la relación entre danza y ritual, debemos tener en cuenta la música no como un elemento auxiliar, sino como un aspecto relevante en su desarrollo. Sin embargo y pese a que la música tiene un papel central, y tal y como sucede con otros elementos de la tradición oral, la escasa atención prestada a este tipo de expresiones, ha provocado la pérdida de conocimientos tanto sobre la propia construcción de los instrumentos como de los ritmos y melodías que se han ido creando y mezclando en el marco de las distintas fiestas.

Parte de esa falta de atención y de todo lo que le rodea a estas músicas, se debe a la complejidad de estas expresiones, así como al desconocimiento de las formas y modelos de transmisión vinculados en la mayoría de las ocasiones a la oralidad. La relevancia de estas manifestaciones, no encuentran por tanto reflejo en los trabajos e investigaciones existentes.

La complejidad de estas expresiones y la necesidad de una metodología que sea capaz de trasladar la especificidad de estas músicas a los modelos en teoría ya consagrados, plantean numerosos interrogantes. A menudo los investigadores que se acercan al estudio de estas manifestaciones, intentan aplicar los métodos procedentes de la música de conservatorio y “oficialista”, sin tener en cuenta que la complejidad de todo cuando rodea a la música tradicional. Es común que el traslado a partitura de estos tonos, melodías encuen-



El “Peta” tamborilero de la danza de San Bartolomé. San Bartolomé de la Torre (Huelva)

tren grandes dificultades y que se aislé la música de su contexto. Estos y otros aspectos dificultan el conocimiento de una realidad que no ha buscado en ningún momento su encorsetamiento y que necesita de nuevas formas de interpretación.

En la actualidad, junto a la revitalización de las danzas, podemos asegurar también que encontramos afortunadamente un interés por aprender estas músicas por parte de personas de los municipios en que se encuentran estas manifestaciones. Para el caso de la provincia de Huelva por ejemplo, ese interés además viene de la mano de jóvenes que desean aprender los toques de gaita y tamboril, el conocimiento de los toques locales y también como elemento clave, los toques vinculados con la romería del Rocío.

Otra situación distinta la encontramos en la fabricación artesanal de instrumentos musicales y la proliferación de artefactos comprados en tiendas especializadas de música. Este aspecto es relevante en cuanto a que se homogenizan los toques y se pierden las lecturas locales y en algunos casos incluso personales.

En definitiva, estas y otras transformaciones revelan los cambios en las danzas rituales y en sus significados, en sus percepciones locales y en su pasado y presente. La recuperación de grupos, la creación de otros, y la vitalidad de aquellos que han permanecido, contrasta con los contextos que a finales del siglo veinte encontrábamos en nuestros territorios.

## REFLEXIONES FINALES

Como hemos venido insistiendo a lo largo de este artículo, la transformación de los valores y significados que giran en torno a la danza articula nuevas realidades donde el colectivo formado por los danzantes deja de ser un acompañamiento para convertirse en un referente identitario.

Los procesos de revitalización motivados por un cambio sustantivo en los significados de estas expresiones guardan relación con los movimientos de reivindicación autonómica que surgieron a finales de los años ochenta del pasado siglo veinte. En esta época aparecieron numerosas propuestas desde lo local, orientadas a la búsqueda de aquellos referentes que identificaban a cada pueblo, a cada comarca, y, en definitiva, a cada comunidad autónoma. En este proceso se orientaron esfuerzos de distintas instituciones y colectivos para recuperar parte de lo perdido, y las danzas y sus contextos rituales ocuparon un lugar central de estas reivindicaciones. A ello se ha unido en los últimos años el desarrollo de un concepto de “patrimonio cultural” antes inexistente, donde no es la singularidad ni la monumentalidad, sino la representatividad, el valor que justifica la salvaguarda de los bienes culturales.

Otro elemento que favoreció la revitalización de algunas danzas, fue la activación de una memoria que aún estaba viva, aunque dormida. Los recuerdos sobre la danza, y el interés por volver a ver a los grupos de danza en el desarrollo de la fiesta, reforzó en determinadas ocasiones el interés por su recuperación. Asimismo, la creación de grupos infantiles, la colaboración entre distintos colectivos e instituciones, la generación de nuevos discursos sobre estas expresiones, la importancia de la tradición, así como el nuevo papel asignado a los danzantes, fueron generando un contexto donde la danza dejaba de ser un mero acompañamiento y un elemento auxiliar de las fiestas, para convertirse en protagonista.

Cambio el relato y la danza, paso de ser un reducto del pasado para convertirse en una expresión de futuro, siendo capaz en este proceso, de modelarse como un referente identitario que agrupa y genera colectividad.

## BIBLIOGRAFÍA.

Agudo Torrico, J; Jiménez de Madariaga, C; García, F. J., Arredondo, H (2010) Danzas de la provincia de Huelva. Diputación Provincial de Huelva. Huelva.

Agudo Torrico, J. (2004) "Danzas rituales", en Enciclopedia General de Andalucía. Málaga, C.T. Editores.

Álvarez Collado, F. (2018) Danza y rito en la provincia de Segovia. Edita Diputación de Segovia.

Álvarez Collado, F. (2015) Las danzas de palos en la provincia de Segovia. Estudio etnomusicológico y repertorio para dulzaina. Edita Diputación de Segovia.

Barrios Manzano, P. (2010). Danza y ritual en la tradición extremeña. Edita CIOFF.

Capmany, A. (1944) "El baile y la danza". En Folklore y costumbres de España. Tomo II. F. Carreras y Candi (dir). Barcelona. Casa Editorial Alberto Martín.

Caro Baroja, J. (1988) "Dos romerías de la provincia de Huelva". Estudios sobre la vida tradicional española. Barcelona. Ed. Península. (Primera edición, 1968)

Cea Díaz, B. (2023). Danzas de varas, palos y cintas en Cantabria. Edita CIOFF.

Cobos, J y Luque-Romero, F. (1986) "Las danzas de Córdoba. Aspectos etnográficos y sociales". Córdoba y su provincia. Sevilla. Ed. Gever. Pgs. 240-266.

Cobos, J y Luque-Romero, F. (1984) "Etnografía de las danzas religiosas masculinas de la provincia de Córdoba". S. Rodríguez (edit.): Antropología Cultural de Andalucía. Sevilla, Consejería de Cultura.

Delgado Méndez, A. (2020) "Patrimonio, territorio e identidad. Danza y tradición más allá de las fronteras extremeño-andaluzas" en La cultura vivida. Homenaje al profesor Javier Marcos Arévalo. Ed. Fundación Caja Badajoz.

Delgado Méndez, A. (2016) Tesis Doctoral. "Tradición y patrimonio: imágenes de permanencia y cambio en las danzas rituales onubenses". Director: Juan Agudo Torrico. Universidad de Sevilla.

Delgado Méndez, A. (2012) "Patrimonio inmaterial en la sierra de Huelva: la danza de la Virgen de Tórtola" en Jornadas Patrimonio de la Sierra de Huelva. Edita Diputación Provincial de Huelva.

Delgado Méndez, A. (2011). "Las danzas rituales en Andalucía: Contextos para la tradición" en Lugares, tiempos, memorias. La antropología ibérica en el s. XXI. Luis Díaz Viana, Oscar Fernández Álvarez, Pedro Tomé Martín. (Coords).

García Matos, M. (1971) Danzas populares de España. Andalucía I. Sección Femenina del Movto. Madrid.

Jiménez de Madariaga, C. (2006) "Danzantes y afines. La danza de los Cascabeleros de Alonso" en Revista de Dialectología y Tradiciones Populares. Enero-Junio, vol LXI.

Revilla Arias, E.J. (1999) Danzas tradicionales y populares en Castilla y León. Anotaciones para su estudio.

Limón Delgado, A. (1998) "Las danzas religiosas masculinas en el Andévalo" en Revista Narria. Estudios de Arte y Costumbre Popular.

Rey García, E. (1992) "Las danzas rituales en España" en Tradición y danza en España. Madrid. Consejería de Cultura-Ministerio de Cultura.

Sachs, C. (1944) Historia universal de la danza. Buenos Aires. Centurión.

Tejada Vizueté, F. (1993) "Danza" en Diccionario de Antropología. A. Aguirre Baztán (coord.). Barcelona.

VV.AA. (1983) Danzas de Córdoba. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.



# PATRIMONIO INMATERIAL: RECUPERACIÓN PARA LA SENSIBILIZACIÓN Y SALVAGUARDA. *PALABRAS DE PARTE DE JORCAS. UNA EXPERIENCIA EN LA PROVINCIA DE TERUEL.*

Lucía Pérez García-Oliver

En primer lugar quiero dar las gracias a la organización de este Seminario que me ha permitido conocer el trabajo y la dedicación de las personas que lo hacen posible en todo momento, volver a encontrarme con compañeros, descubrir a tantos investigadores de todas las edades que están trabajando en Castilla con verdadero tesón en la salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial y conocer dos hermosos lugares de Soria que no había visitado.

Si a nadie se le escapa que ha sido relativamente “moderna” la preocupación por el Patrimonio que incluye la riqueza de los saberes y modos de vida de las mayorías, lo ha sido aun más en nuestro país y en nuestros territorios de la España interior donde a la situación general tras la guerra civil, se añadió desde de década de los 60 del pasado siglo, un orquestado y sistemático éxodo del campo a los núcleos urbanos -sin posteriores medidas de equilibrio económico y social- que paulatinamente nos ha conducido al envejecimiento de los cada vez más escasos habitantes estables, al alarmante vacío demográfico que padecemos y a una constante evidencia de destrucción patrimonial.

Todos conocemos y participamos en el proceso histórico -trasunto de nuestra propia vida- de destrucción directa e indirecta, venta y lógica sustitución tanto de los objetos materiales como de nuestras propias conductas por otras acordes a las condiciones de vida existentes. Y todos también somos conscientes que el interés no sólo por la conservación sino también por la forma de visualización del Patrimonio responde a un continuado proceso social y mental establecido que nos lleva a un diálogo interno, quizá a una conversación, a un debate ¿Por qué la musealización? ¿Por qué así la musealización? ¿Cuál es su objetivo?

Desde hace algunas décadas el interés por la conservación del Patrimonio Cultural se ha ampliado acogiendo el de las clases populares poniendo mayor énfasis en el medio rural especialmente hasta el reciente periodo histórico de la mecanización que supone en muchos territorios un proceso de cambio crucial en las economías familiares con un abanico variado de consecuencias emigratorias. Ciertamente es que pocos organismos e instituciones se han venido preocupando y se han preocupado de recoger la secuencia histórica del cambio material que llevaba inevitablemente aparejada otra sustitución menos visible: la de los hábitos, costumbres, formas de vida y expresión interiorizadas a lo largo de la vida mediante el aprendizaje práctico y oral propio de las clases

subalternas; aprendizajes y aplicaciones permanentemente sometidos a la devaluación y menosprecio general que esas mismas clases parecen asumir y aceptar. Y cabría preguntarse ¿Dónde está la continuación de esa secuencia? ¿Cómo podemos comprender y visualizar ése periodo? A veces escuchar los sencillos comentarios de las personas que visitan las Secciones de Etnología de un Museo pone de manifiesto estos aspectos y nos sacan de las espirales formalistas en las que muchos andamos metidos.

En 1999 fui con varias personas mayores del pueblo de Jorcas (Teruel) al Museo de la capital. Después de ver los pisos superiores, mi padre, pero sobre todo mi madre las llevaron a la Sección de Etnología. Su actitud cambió por completo. Se sintieron cómodas y encantadas, capaces de opinar y recordar, *de quedarnos aquí toda la mañana* dijeron. Al preguntarles si se habían visto reflejados contestaron que eran los recuerdos de su infancia, adolescencia y primera juventud, de los trabajos que hacían en tiempos de sus abuelos y padres *antes de los tractores y de marcharnos a...., LO NUESTRO YA no está, claro, es lo MODERNO*. La mayoría de aquellas personas superaban los 60 años y tenían nietos.

Al cabo de los años, nos encontramos un “nuevo” concepto de la mano de un “nuevo” Patrimonio ahora en auge y hay que trabajar contra reloj porque nuestras “piezas” son seres humanos. Aquellos que hemos tildado y se autodefinen como “los más ignorantes” se han convertido de un día para otro en “inapreciables joyas”. Hoy, muchos de nuestros “buscados informantes” son demasiado “jóvenes” para recordar con nitidez otro tiempo que el suyo, es decir, en torno a 80 años. Muchos de nosotros somos lo que se podría llamar una “generación intermedia” y tratamos de “salvaguardar” el pasado de cuantas generaciones seamos capaces de consultar a sabiendas que las futuras, en principio lo consideran “antigüedades” pero a cierta edad pueden sentirse curiosos y atraídos por esos eslabones de “lo que pasó”.

Hablamos aquí de Patrimonio oral, de aquello que ha venido transmitiéndose oralmente, intentamos recuperarlo, nos planteamos las metodologías de esta fijación porque sabemos que es temporal y cambiante, buscamos fijarlo por escrito o/y con los distintos medios técnicos, no tanto las voces cuanto el contenido de su expresión, temerosos de que “se pierdan”, para retener ¿Qué? ¿Por qué? y ¿Para qué? ¿Cuál es la meta de esa salvaguarda? ¿Qué debemos ver detrás de él?

Indudablemente salvaguardar los hechos y objetos materiales e inmateriales precedentes tiene un valor innegable no sólo para la Historia, la museografía o el Turismo por poner tres ejemplos de uso cada vez mayor. Pero ¿Cuál es nuestro objetivo al hacerlo? ¿Reunir el mayor número de piezas “mejores” o “peores” de acuerdo con los cánones establecidos? ¿Mostrar una colección reglamentariamente estructurada, clasificada e inventariada o saber de nosotros mismos, reflexionar y valorar cada paso, entender la secuencia de comportamientos en cada momento y por tanto, entender-nos e incluso ser capaces de hacer un espejo crítico, una autocrítica de nuestra sociedad, de nuestra supuesta modernidad? Y frente a las piezas tal vez seamos capaces de reflexionar acerca del sentido de la “modernidad” que encierran y la distancia o proximidad real de nosotros, nuestros predecesores y nuestros sucesores.

Mientras inmersos en la sociedad de consumo y supuesta abundancia tratamos de acumular, nos ponemos frente a un modo de vida totalmente opuesto en el que lo habitual ha sido aprovechar TODO al máximo en un continuo reciclaje –con todo lo que eso lleva consigo–, en el que pocas cosas se hacían sin una intencionalidad interna contextualizada con el entorno y las pocas que se hacían así, NO las hacía el pueblo, eran/son forasteras, artificiales, “raras”, sin calado interno. Respondiendo a la pregunta de hacer el Dance fuera del pueblo o que lo hicieran gente de fuera, me dijo un anciano hace años: *¿Pa qué? ¿Qué les importará? Si no hay gente del pueblo, no se hace y*

*en paz. Comedias solo cuando toca y las justas que no somos moñacos.* Zanjada la cuestión. Porque si algo ha sido consustancial a lo que podemos considerar Patrimonio de transmisión oral es la UTILIDAD. Una utilidad ligada casi siempre al ejercicio manual de otras habilidades, al desarrollo de diversos trabajos, a la SIMULTANEIDAD de la memoria, palabra y acción.

Sin duda, nosotros, la inmensa mayoría pertenecemos al Patrimonio Etnológico donde el Patrimonio oral cobra significado en cuanto nos abre posibilidades de comprender la funcionalidad de cada objeto y expresión en su contexto para conocer comprensivamente –valorar y estimar- la evolución vital de nuestro territorio y sus habitantes, intentando unir los eslabones de continuidad, movernos a la reflexión y establecer un diálogo constructivo de intercambio, coincidencias y diferencias con nosotros mismos y por extensión, con periodos pasados y pueblos de los diferentes territorios. Un diálogo que por las continuas aportaciones transmitidas reclama también nuestra presencia social valorada y sin fisuras en los mismos términos y bajo las mismas consideraciones legales y tratamiento específico que protegen el resto de los Bienes Culturales.

A lo largo de varias décadas una de las expresiones constantemente repetidas en la documentación emanada por organismos como UNESCO y el Consejo de Europa ha sido la necesidad de “**sensibilización hacia el Patrimonio**” en general y hacia el Patrimonio Etnológico material e Inmaterial en particular. La interpretación de esas palabras en los diferentes países se ha materializado de distintas maneras. En nuestro país desde el Ministerio, los técnicos responsables han acometido una imprescindible, larga y extremadamente difícil tarea mientras las instituciones autonómicas le han prestado distintos grados de atención, obteniendo por tanto, distintos resultados materiales y consideración social.

En paralelo quienes ni tan siquiera podíamos soñar con una parte de los escasos medios que ellos contaban, experimentábamos *in situ*, es decir, en nuestros municipios de origen familiar, el pertinaz e inacabable goteo de la emigración y la muerte vecinal que en Aragón repetidamente advertía *la voz* de Labordeta en canciones como “La vieja”, “Las coplas de Severino el sordo” y poetas como Emilio Gastón, José Antonio Rey del Corral o Javier Maestre musicalizadas por el mítico grupo La Bullonera. Siempre La voz.

Todos conocemos – aunque ¿la tenemos en cuenta?- la brutal afección en el medio rural y urbano no solo de la obligatoria y lógica “mecanización” del campo sino la alteración general y cultural, también lógica e inevitable pero cada vez más veloz e incluso dolorosa que produjo esa masa de nuevos habitantes urbanizados a caballo entre los dos entornos, en su lugar de origen, en el de reubicación y en ellos mismos.

Y quiero hacer notar, siquiera de pasada, que ése eslabón intermedio, ese periodo que transcurre entre 1958 y 1980 es el de una o más generaciones y lo estamos dejando sin documentar como si ya no hiciera falta conocer su testimonio, su oralidad. Es el que, continuando su autovaloración social, justifica que LO NUESTRO YA no esté presente en un Museo, se extraña de ver que se da valor a lo que vieron en sus casas y consideraron “viejo” pero al mismo tiempo traducen –es un primer paso- que es merecedor de cuidado lo que les queda “antiguo” abriendo otra fase de diálogo y discusión con muchas variables.

Tampoco estamos documentando el siguiente periodo, es decir, el nuestro en el que van imponiéndose, al menos temporalmente, formas de vida y oralidades distintas, importadas desde los destinos de la emigración anterior. Sin duda las fiestas de un pueblo son un testimonio esclarecedor de su evolución musical y los cambios introducidos en cada momento, porque en pueblos del interior turolense, durante el verano no es extraño ahora oír hablar catalán como

lengua vehicular entre familias y amigos, mucho menos observar la hegemonía de nuevos guisos de aquí o allá por no hablar de las formas y ritmos de diversión.

Sin embargo no resulta extraño ver que son esas mismas personas procedentes de otros lados, junto a las que continuaban viviendo en los pueblos, quienes plantean retomar celebraciones que se habían perdido -y gracias a la oralidad se conocen- con nuevos protagonistas venidos exprofeso para revivirlas reconstruyendo formas de socialización e identidad. Frente a esas realidades y alternativas podemos preguntarnos qué ocurriría ante una hipotética repoblación foránea.

Todas las anteriores consideraciones estuvieron en la base del trabajo que nos propusimos hace años para mantener algo de ilusión en un pueblo de la provincia de Teruel donde la guerra civil destruyó prácticamente TODO su Patrimonio material y claro está, el que sostenía su historia escrita. Un pueblo que de 1958 a 1972 perdió más del 70% de la población y el 95% de su juventud, desde 1969 no había “quintos” para organizar las fiestas patronales, en 1976 carecía de servicios mínimos como el agua corriente, en 1992 cerró su escuela y en el año 2000 residían aproximadamente 70 personas, hoy menos de 40.

Curiosamente para algunas personas del pueblo, después de la guerra civil la secuencia histórica local se divide entre 1960-65 que abandonaron el pueblo sin ánimo de volver y el momento en el que a partir de 1975-77 se plantearon retornar en verano, arreglar la casa que dejaron y convertirla en referente de origen familiar. Esto lo traducen con la siguiente frase: *Antes y después de que hubiera FIESTAS OTRA VEZ o/y Antes de poner el agua y después de ponerla* porque en este caso específico el “renacimiento festivo” fue consecuencia del empeño de poner el agua en las casas con todo lo que eso conlleva, incluso para fijar la población.

Según los vecinos de esa época *allí no quedaba nada de valor y cada vez menos* refiriéndose no solo a la falta de comodidades sino también a la pérdida de lo que en otro tiempo merecía la consideración de Patrimonio artístico monumental: las dos ermitas e iglesia. Sólo quedaban los recuerdos y conocimientos de sus habitantes: su Patrimonio oral, la sencilla historia personal de sus individuos –nuestras familias- contada por ellos mismos, que iban apagándose. Su historia y nuestra historia reciente: ese era Nuestro Patrimonio.

Y de esa preocupación testada, de esa evidencia hartamente conocida nace esta experiencia conjunta –más de 100 personas hablando, recordando y participando- de la que nosotros fuimos simplemente amanuenses.

Bien es cierto que no partimos de 0. Teníamos un buen precedente de trabajo comunitario gracias a los pequeños pasos en esa dirección desde las Fiestas de 1975, el retorno veraniego de la mayor parte de las familias emigradas, la acometida de aguas en 1978, la recuperación en 1981 del antiguo Dance que no se celebraba desde la década de 1920 y el libro sobre gastronomía popular y remedios caseros publicado en 1999<sup>1</sup> con el que iniciamos ya una obligada metodología coral, por correo y teléfono, siguiendo la de aquellos antiguos etnógrafos de principios del siglo XX. De todo eso y de nuestras familias habíamos aprendido a trabajar poco a poco sin medios y usando el ingenio en pos de un objetivo.

Pero aquello era un nuevo reto porque nos habíamos propuesto demostrar también que todos teníamos “sitio” mediante el trabajo colectivo y que estábamos en el siglo XXI: de la palabra se

<sup>1</sup> ¿Hay buena gana? Recuperación del patrimonio cultural gastronómico y de remedios con plantas de Jorcas, Zaragoza, Asociación Cultural Zoqueros-Ibercaja, 1999. (Agotado)

pasaba a la escritura, de la escritura a la imagen y el sonido, de ellas al “cine” y de allí a Internet y al mundo planteando como condición una base de datos y una web muy sencilla de manejo, para que todo el mundo pudiera acceder, a la que podía escribirse de manera que fueran dibujándose “mapas” de coincidencias y diferencias múltiples partiendo de las piezas de Jorcas.

Eso podía convertirse en un eficaz instrumento de trabajo abierto y ser beneficioso para la investigación multidisciplinar y la educación desde cualquier espacio formativo (La UTILIDAD PLURAL y UNIVERSAL del Patrimonio) Lo ofrecía un pueblo que en esos momentos e incluso ahora, tiene dificultades para alcanzar Internet y lo único que solicitaba era que las instituciones permitieran mantener esa iniciativa mediante una visualización permanente. Eso no fue posible. Pero la idea inicial está ahí y sigue en pie nuestra oferta para que la empleen quien crea que puede ser beneficiosa.

El trabajo se había iniciado hacia 1976 con un pequeño magnetofón. Así que en el 2000 buena parte del material estaba grabado con todas las dificultades de tales medios técnicos tenían, pero era los únicos posibles. A principios del año 2000 hicimos una propuesta al Gobierno de Aragón que, en aquel entonces tenía cierta inclinación hacia el Patrimonio Etnológico y le trasladamos puntualmente los ficheros escritos y grabaciones en varios CD a finales de ése mismo año. Pero temerosos que el material quedara arrinconado en los armarios de algún despacho y nunca viera la luz o que, de verla, fuera en un formato poco asequible para las gentes de Jorcas, decidimos cumplir nuestro compromiso con ellas y publicar el libro, “SU” libro, añadiendo el archivo fotográfico que había ido perfilándose mientras se ultimaba la fase de información procedente de los puntos de destino emigrantes y locales.

Lo que para nosotros inicialmente era eso para ellos representó otra cosa. Nuestra preocupación por aspectos como palabras que decían, la cadencia de la voz, el momento en que decían, narraban, de quién o cuándo lo habían aprendido en principio eran menos importantes para ellos aunque finalmente casi siempre salía en su relato. A partir de una canción o un recuerdo hablaban y hablaban. Era una confrontación necesaria entre su manera de contar y nuestra forma de preguntar porque para las personas que informaban desinteresadamente aquel interés era nuevo. La transmisión de sus saberes era su proyección personal para quienes los sucedieran.

El **pueblo** volvió a ser **punto de encuentro** para continuar fases de trabajo que nos faltaban: grabaciones, retoques, correcciones etc. Y animados por la repercusión que había tenido la experiencia de *¿Hay buena gana?* la respuesta fue aún mayor. Sus motivaciones eran la mutua confianza generada entre ambas partes, el deseo de saber de ellos y su espacio más allá de su cotidiana experiencia y pensar que quedarían *para siempre ya, aunque venga otro cataclismo* (la imagen de la guerra civil nunca ha desaparecido del inconsciente colectivo) para sus hijos y nietos, a lo que nosotros añadimos: **con** sus hijos y nietos si es posible.

Nuestro trabajo ha sido puramente etnográfico porque era, fue en realidad la penúltima oportunidad de reunir las voces de personas que vivieron su niñez y juventud en el municipio aunque muchas emigraron luego a las grandes ciudades y bastantes han muerto ya. En modo alguno nos propusimos realizar un trabajo académico sino ofrecer la visión de las gentes sobre su propio entorno con su propio lenguaje devolviéndoles muchas veces la sorpresa de haber dicho cosas que volvían a contar del mismo modo y se veían reflejados individual o genéricamente.

Aunque habían vivido una experiencia similar con la anterior publicación y *ya sabían cómo hacerlo...* (sic) no creían que fuera a hacerse realidad palpable y llegaron a **tener en las manos** un libro (la imagen de la cultura del libro era y es aún entrar en un status superior) en el que figura-

ran sus nombres, fotografías, participación, sus voces... Algunos decían que era como *ir a la escuela otra vez* porque decidían escribir las cosas para no olvidarlas cuando nos vieran o mandaran.

Pero, además, esta vez fueron testigos en primera persona de lo que cuesta hacer un libro, consultándoles los párrafos donde ellos “contaban” para que pudieran corregir la redacción si no se ajustaba a su intención, sufrieron los problemas de conseguir “los dineros” para la publicación, algunos nos acompañaron a las instituciones y oyeron, vieron, observaron y “sintieron”. Somos conscientes que no ha sido un “método” habitual ni tan siquiera posible en todos los casos, pero creíamos firmemente que teníamos la posibilidad de comprobar, vivir y hacer vivir que el Patrimonio sirve para mucho más incluso que el propio objeto del trabajo. Lo vivieron todo paso a paso hasta que vieron el libro en el escaparate de una librería en “la capital”, se presentó más allá del estricto círculo del pueblo y salió bien parado en los periódicos provinciales y eso que según muchos *no sabían de la misa el medio*.

Valoraron sobre todo, *que fuera verdad lo que habíamos dicho*, que hubiéramos cumplido en aquello de ver su foto, su nombre, el de sus hijos, el de sus nietos... impresos *para siempre* según ellos. Esa fue una percepción común aunque no todos lo hayan leído completo ni, claro está, para todos sea lo mismo.

Desde luego la participación activa fue un diálogo continuado porque el deseo de quienes nos empeñamos en hacerlo era aproximarnos a ver qué era la “sensibilización” y ajustarnos también a la filosofía popular: que fuera UTIL, sacarle el máximo aprovechamiento con los mínimos medios, cubrir varias metas a la vez *igual que se hacen las cosas en los pueblos, como quien no quiere la cosa, con mucha miga pero nada engolado ni con lenguaje universitario* nos dijo José María Ballester<sup>2</sup>, a cuyas apreciaciones debemos muchas cosas, cuando le explicamos qué queríamos hacer, cómo y por qué. Y con esas ideas, su comprensión y beneplácito nos lanzamos.

Cada cual se hizo cargo de lo que le era propio sin presiones, aportó sus mejores y variopintas habilidades, es decir, TODO, menos el papel, lo hicimos “los de casa”: abuelos, hijos, nietos de las familias que proceden de Jorcas y algunos amigos con las más diversas formaciones, profesiones y titulaciones: dibujos, fotografías, revisión bibliográfica, diseño de web y base de datos, transcripción musical, propuestas didácticas, el vídeo de imágenes, hasta la imprenta donde se imprimió era de un hijo del pueblo.

En realidad es el trabajo de aquellas personas del pueblo que quisieron participar sin límite de edad ni profesión partiendo de unas ideas en las que cada cual podía aportar algo y sentirse autor. Es su memoria. Algunos lo tienen muy manejado y recurren a él para explicar a otros visitantes y familiares cosas que quizá no dominan con soltura y han conocido por medio de “sus” páginas.

Para nosotros fue importante comprobar que se elevaba la autoestima de las personas del pueblo a las que debíamos realmente TODO. Demostrarles que sus saberes eran tan importantes como los que aprendimos en la Universidad, que cada cual hacíamos un trabajo y el suyo era tan importante como el nuestro y que esos saberes eran fundamentales para la pervivencia de su memoria familiar y de la comunidad, es decir, suya y nuestra: eran Patrimonio Cultural.

Al principio se rieron e incluso hicieron bromas acerca de ellos mismos. Luego, las diapositivas les dieron voz y empezaron a ver “sus” objetos en “grandes casas”, sus ropas en exposiciones, oye-

---

<sup>2</sup> José María Ballester, en esos años Director de Cultura y de Patrimonio Cultural y Natural del Consejo de Europa, nos introdujo mediante bibliografía y documentación en las prácticas y experiencias realizadas por el propio Consejo en diversos campos patrimoniales.

ron “su” música en otras voces. Empezaron a comentar, lamentarse de *haber tirado o vendido por dos pesetas* algo, preguntar y ponerse serios. Las mujeres ya no miraban igual las cosas que *antes les parecían zarríos* y algunas se fijaban cuando en las noticias nombraban “la palabra”. Librementemente colaboraron, ellos mismos llamaban para contarte cosas que recordaban o las escribían para no olvidarlas: *mi padre está muy aplicado haciendo los deberes* me decían algunos con sorna porque *se entretiene recordando* o las mandaban por correo con anotaciones como: *Te las mando a mi manera pero tú las pones bien* (conscientes de sus faltas de ortografía)

Vimos que por propio convencimiento disminuía la destrucción o venta de lo que había pertenecido a las casas. En ese aspecto los resultados han sido desiguales dependiendo de cada familia y personas, pero en general, aquello les advirtió del peligro de los gitanos que iban por las casas que hasta entonces habían considerado “chatarreros” y empezaron a guardar y considerar también “Patrimonio familiar” las fotografías, cuadernos que tuvieran o cartas anotando a quien pertenecían.

Observamos que no solo empezaban a valorar como parte de la historia sus conocimientos artesanales y formas de alimentación sino también el importante papel de su profesión e incluso algunos volvieron a realizarlos como entretenimiento personal (zuecos, garrotes, conservas etc.)

Que leían leyéndose y escribían, sorprendiéndose positivamente de sus saberes “históricos” en el mundo de los juegos, canciones, romances, oraciones, gastronomía etc. que compartían con múltiples y diversos lugares. Sin embargo y pese a todo, íntimamente no se consideran “autores” de la obra porque les resulta difícil considerar su participación como tal en una obra colectiva y atribuyen ese valor al colector o colectores del material aunque a veces, “saquen pecho” con los de otros pueblos y especialmente con gentes de Zaragoza (la crítica al centralismo zaragozano está muy viva en la provincia de Teruel) diciendo que *ni en Zaragoza, con ser tan ricos, son capaces de hacer libros como los nuestros* igualando entonces el sentimiento anónimo de acuerdo al que “protege” y refrenda un texto dicho a viva voz delante de la comunidad: Dance, jotas, etc. o un trabajo material en el pueblo: Exposiciones, farolas, obra en el horno.

Que veían reflejados sus conocimientos en posibles recursos didácticos escolares e intergeneracionales dentro y fuera del municipio dado que desde 1992 en Jorcas se cerró la escuela por falta de niños.

No obstante TODOS tienen la sensación de qué también en ese pequeño lugar, en sus casas y en ellos mismos hay Patrimonio, saben ahora que forman parte de él, que a su colaboración, aportaciones y recuerdos se debe el que tengan “sujeta” –dicen- algo de su historia común con la que se sienten identificados y algo más seguros de su *paso a la eternidad* como dijo emocionada muy solemnemente una de las autoras.

Para casi todos los que viven, ese tiempo dedicado a *hacer los libros* es actualmente un recuerdo “feliz” a partir del cual muchos empezaron a mirar “los trastos” que tenían en las cuadras o los altillos de sus casas de otro modo y ver que también sus hijos y nietos los valoraban, hablan de sus saberes sin prejuicios, algunos incorporaron a sus hábitos ir al Museo de Teruel y ser ellos ocasionales guías de la Sección de Etnología para sus hijos, nietos o amigos e incluyeron el Museo como lugar preferencial de visita en Teruel por ejemplo, e incluso son más críticos.

La despoblación, esa realidad que ahora parecen haber descubierto las esferas políticas y nosotros venimos experimentando hace tantos años, parece haber sido un aldabonazo momentáneo en las conciencias y todos buscan “soluciones” o parches a corto plazo, probablemente sin medir consecuencias, con la respuesta fácil de “mejor esto que nada”, jugando, como siempre, con la desesperación y capacidad de aguante de los de a pie.

En el pueblo del que he estado hablando, el libro ha sido el referente para retomar desde platos a juegos, desde formas festivas a objetos y formas de relación. Pensando en un futuro todavía ni siquiera esbozado nunca dejaré de agradecer a todas las personas de Jorcas el enorme favor de permitirme ser una de sus amanuenses, compartir y aprender de sus muchos conocimientos, su ilusión, ánimo, coraje solidario y conmovedora alegría.

Me gustaría que estas breves páginas sirvieran de algo a los jóvenes investigadores que empiezan a trabajar en el difícil pero apasionante campo del Patrimonio Cultural con las personas de los pueblos, tanto si viven en ellos como si están con sus familias o en residencias, haciéndoles partícipes y protagonistas de su trabajo en los mejores momentos, devolviéndoles un lugar que muchos no quisieron darles. Por propia experiencia creo que es entonces cuando unos estudios llegan a hacer sentir realmente UTIL al investigador y de esos *Instantes* como escribió Don Herold<sup>3</sup> *está hecha la vida, sólo de momentos*.

Mientras escribo estas páginas me escriben también los jóvenes estudiantes hijos de la emigración -muchos de ellos autores de los dibujos infantiles que aparecen en ese libro, hoy universitarios-, para decirme que van a ir a pasar las Navidades en el pueblo, van a *adornarlo con guirnaldas de hiedra que cogemos en el río y bolas y cosas que tenemos en las casas y algo que hemos comprado en los chinos de Teruel con 6 euros, no te creas, y vamos a hacer unas Navidades “diferentes” cantando los villancicos del libro que les enseñaremos a los niños(sic) gracias a las voces de personas que pasearon sus calles y Ahí las tenemos guardadas*.

Sonarán nuevas voces con nuevas cadencias porque para continuarse, la tradición, querámoslo o no, necesita estar viva, no es posible fosilizarla.

Conseguir al menos que los jóvenes actúen así es también un buen servicio del Patrimonio Cultural. Yo estoy convencida que como dijo una antigua maestra gallega que estuvo en Jorcas, *esos jóvenes terminarán nuestras líneas*.

---

<sup>3</sup> El poema titulado en castellano *Instantes* se atribuyó erróneamente tanto a Jorge Luís Borges como a Gabriel García Márquez y Nadine Stair. Finalmente se ha comprobado que su autor fue de Don Herold quien lo publicó como prosa bajo el título *I'd Pick More Daisies* en 1935 y rescribió en 1953.



Algunas autoras del libro Jorcas, 1970. María Oliver, la maestra Manola Díaz y Lucía Ariño. Jorcas, 1997. Mujeres de Jorca.



Jorcas (Teruel) 15 de agosto 1976. II Campeonato comarcial del juego de "Morra".

Jorcas (Teruel) 15 de agosto de 2008. Hombres jugando a la "Morra".



Algunos autores de Jorcas. Tomás López Bermuz padre de Agustina López Izquierdo, abuela de Eva Gómez Albadalejo.



Jorcas (c. 1959) Fiestas de “la Aguela”  
(Fotos: AFMdJ).

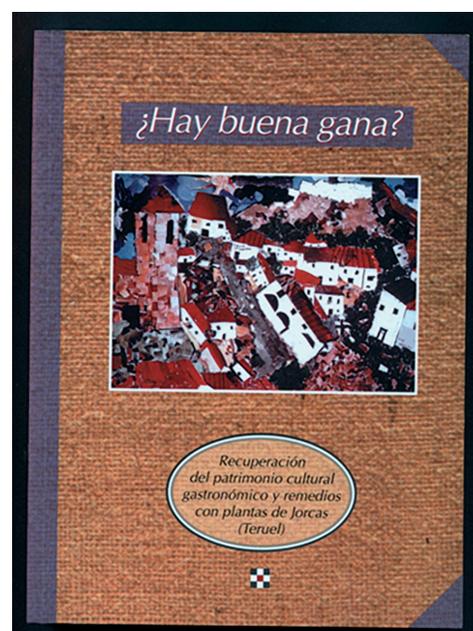


Jorcas (1999-2000) Fiestas de  
“la Aguela” (Fotos: AFMdJ).





Zuecos de madera de pino y esparto, calzado habitual de los habitantes de Jorcas que fabricaba artesanalmente José Martín (1997) (Foto: J.M.H.).



Cubierta del libro colectivo *¿Hay buena gana?* publicado en 1999.



Jorcas.

## BIBLIOGRAFIA

- ARIES, Ph. (1987): *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Madrid: Taurus Alfaguara.
- BARTOK, B. (1979): *Escritos sobre música popular*. México: Siglo XXI Eds.
- BONNEMASON, B., GINOUVÈS, V. et PÉRENNOU, V. (2001): *Guide d'analyse documentaire du son inédit pour la mise en place de banques de données*. Parthenay: Modal ; Paris : AFAS.
- BRU, J. (1999): *Le repérage et la typologie des contes populaires. Pourquoi ? Comment ?* en *Bulletin del adhérents de l'AFAS*, 14. Toulouse : Centre d'anthropologie, automne.
- CAILLAT, F. (1977): *Pour ne pas être sans objet l'ethnomusicologie doit-elle les penser tous?* en *Musique en jeu*. Revue trimestrelle n° 28. Paris: Editions du Seuil.
- CATALÁN, D. (1997): *Arte poética del Romancero oral*. I Los textos abiertos de creación colectiva. II Memoria, invención artificial. Madrid: Siglo XXI de España editores.
- CATALÁN, D. et alt. (1983): *El Romancero Pan-Hispánico. Catálogo General Descriptivo (The Pan-Hispanic Ballad. General Descriptive Catalogue)*, CGR 3. Madrid: Seminario Menéndez Pidal, UCM.
- CELLA ITURRIAGA, J. (1972): *Romancero Aragonés*. Zaragoza: Imp. El Noticiero.
- CONSEJO DE EUROPA: *Convenio relativo a la Salvaguarda del Patrimonio Arquitectónico de Europa (1985)* <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:73f8d55e-17db-4676-9d80-962fb58eb3b7/1985-convencion-granada.pdf>
- CONSEJO DE EUROPA: *Convenio sobre el valor del patrimonio cultural para la sociedad (2005)* <https://rm.coe.int/16806a18d3>
- CONSEJO DE EUROPA: *Itinerarios culturales europeos* <https://www.coe.int/en/web/cultural-routes/documentation>
- CONSEJO DE EUROPA: *Jornadas europeas de patrimonio* <https://www.coe.int/en/web/culture-and-heritage/european-heritage-days>
- CORTAZAR, A. R. (1964): *Folklore y Literatura*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- CRUZ-SÁENZ, Michèle S. de. (1995): *Spanish Traditional Ballads from Aragon*. Lewisburg y London: Associated University Presses.
- DÍAZ ROIG, M. (1976): *El Romancero y la lírica popular moderna*, México D.F.: El Colegio de México
- ELSCHENBROICH, D. (1979) *El juego de los niños. Estudios sobre la génesis de la infancia*. Madrid: Editorial Zero.
- GIL DESCO, M. y BENEDITO FORNAS, R. (1985): *Coplero del Alto Palancia*. Segorbe (CS): Publicaciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segorbe.

- GINOUVÈS, V. et BONNEMASON, B. (2002): Collecter, documenter et valoriser les musiques traditionnelles dans les phonothèques de l'oral en BBF, Ecole Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques (ENSSIB) 47 n° 2, p. 60-65 [en ligne] <<http://bbf.enssib.fr>
- IGLESIAS RECUERO, S. (2002): Oralidad, diálogo y contexto en la lírica tradicional. Madrid: Instituto Menéndez Pidal y Visor.
- LORENZO VÉLEZ, A. (1997): Cuentos anticlericales de tradición oral. Valladolid: Ámbito ed.
- LOTMAN, J.M. y ESCUELA DE TARTU. (1979): Semiótica de la Cultura. Madrid: Ed. Cátedra.
- MANZANO ALONSO, M. (1995): Relación entre texto y melodía en la música popular de tradición oral en Literatura Popular. Conceptos, argumentos y temas. *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, 166/167. Barcelona: Antrhopos.
- MARCO, J. (1977): Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX (Una aproximación a los pliegos de cordel) Madrid: Taurus.
- MOREIRA, J. (1934): Del folklore tortosí. Costums, ballets, pregàries, parèmies, jocs i cançons del camp i de la ciutat de Tortosa. Tortosa: Imprenta Querol.
- NICOLAS MARIN, C. (1987): De la tradición oral a la enseñanza de la literatura. Una experiencia didáctica en el Instituto de Bachillerato de Mula. Murcia: Dirección Regional de Educación y Ciencia.
- PELEGRIN, A. (1995): -Literatura oral infantil en Literatura Popular. Conceptos, argumentos y temas. *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, 166/167. Barcelona: Antrhopos.
- PELEGRÍN, A. (1998): Repertorio de antiguos juegos infantiles. Madrid: CSIC.
- PELEGRÍN, A.(1996): La flor de la maravilla. Juegos, recreos, retahílas. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- PÉREZ, L. y GALINDO, J. A. (coords.). (1999): ¿Hay buena gana? Recuperación del patrimonio cultural gastronómico y de remedios con plantas de Jorcas (Te) Zaragoza: Asociación Cultural Zoqueros (Jorcas) e Ibercaja.
- PROPP, V. (1981): Morfología del cuento (5ª ed.) Madrid: Ed. Fundamentos.
- PROPP, V. Las raíces históricas del cuento (2ª ed.) Madrid: Ed. Fundamentos, 1979.
- PUBILL, B. (1996) 100 jocs cantats Segon Congrés de Cultura Popular i Tradicional Catalana. Comunicacions presentades als diversos àmbits. Barcelona: Generalitat de Catalunya, pàg. 264-268.
- PUJADAS MUÑOZ, J. J. (1992): El método biográfico: El uso de las historias de vida en ciencias sociales. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas. (Colección Cuadernos metodológicos, 5)
- RODRÍGUEZ MARÍN, Fco.: Varios juegos infantiles del siglo XVI, en BRAE, 18 (1931), pp.489-521 y 649-690. y en 19 (1932), pp. 5 a 33.

- SAINZ DE LA MAZA, P. (1980): Nanas españolas. Madrid: ICCE.
- SEGALEN, M. (2001): Antropología histórica de la familia (4ª ed.) Madrid: Grupo Santillana de ediciones S. A. (Colección Taurus Universitaria, Ciencias sociales)
- SERRA BOLDU, V. (1931): Folklore infantil. Folklore y costumbres de España. Barcelona: A.Martín, vol. II.
- UNESCO: IIIª MESA REDONDA DE MINISTROS DE CULTURA “El patrimonio Cultural Inmaterial, espejo de la Diversidad Cultural” ESTAMBUL, 16-17 DE SEPTIEMBRE 2002 Declaración de Estambul <http://www.lacult.unesco.org/docc/2002mesarmonistros.doc>.
- UNESCO: Convención para la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales (2005) CLT.2005/CONVENTION DIVERSITE-CULT REV.2 [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000142919\\_spa](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000142919_spa)
- UNESCO: Nuestra diversidad creativa: informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo, versión resumida CLT.96 / WS / 6 REV [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000105586\\_spa](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000105586_spa)
- UNESCO: Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular de 1989.
- VELASCO, H. M. (1989): Leyendas y vinculaciones en La légende: Anthropologie, Histoire, Littérature. Colloque franco-espagnol en la Casa de Velázquez. Madrid: Casa de Velázquez y Universidad Complutense de Madrid.
- VV. AA. (2004): Patrimonio Cultural Inmaterial (Número monográfico) Revista Museum internacional, 221-222. Paris: UNESCO.

# PROTAGONISTAS DE LA TRADICIÓN MUSICAL SORIANA: UNA SERIE AUDIOVISUAL

Enrique Cámara de Landa y Jaime Vidal Briones

Universidad de Valladolid

## INTRODUCCIÓN

Las ediciones sonoras y audiovisuales relativas a protagonistas y repertorios de la música tradicional en Soria que se comentan en el presente escrito constituyen algunos de los resultados de tres proyectos de investigación llevados a cabo en dicha provincia desde la Universidad de Valladolid con la financiación de la Junta de Castilla y León. Como se ha explicado y detallado en Cámara de Landa (2021), el primero de dichos proyectos se desarrolló entre 2001 y 2003 y estuvo principalmente dedicado a la recopilación de patrimonio musical de tradición oral en la provincia de Soria.<sup>1</sup> En Cámara de Landa (2013) figura un listado de los materiales recogidos que abarcan repertorio vocal e instrumental profano y religioso (litúrgico y devocional, principalmente en castellano pero también en latín), en algunos casos de autor conocido, además de poesías sin música e incluso algunos *contrafacta* y ejemplares de prosa poética. El segundo proyecto tuvo lugar entre 2005 y 2007 y permitió concentrar la atención sobre las/los protagonistas de la tradición musical soriana.<sup>2</sup> El tercero (2013-2015) consistió en ampliar el radio de observación a otros contenidos de fuerte significación, tales como las danzas tradicionales o el funcionamiento de la música en los rituales<sup>3</sup>. Los resultados escritos y publicados de tales campañas de recopilación y estudio figuran en Cámara de Landa (2005, 2013, 2016, 2017 y 2018), así como en otros textos, como el artículo de Cámara de Landa y Eli Rodríguez (2006) y el libro *Música, danza, rito y tradición en la provincia de Soria* editado por Cámara de Landa y Moreno Fernández y publicado por la Universidad de Valladolid en 2021, donde figuran trabajos de María Pilar Barrios Manzano, Mercedes Cano Herrero, Luis Díaz Viana, Julia Escribano Blanco, Alesander Guzmán Arenaza, José Ignacio Palacios Sanz y los editores, además de los escritos por autoras en colaboración (María Victoria Cavia Naya con Grazia Tuzi y Susana Moreno con María José Martínez Vicente). Por tal motivo, no es pertinente repetir dichos contenidos aquí, como tampoco lo es señalar las publicaciones de diversos estudiosos sobre el tema -Kurt Schindler y Luis Díaz entre los principales, pero también otros más recientes- que ya han sido reseñadas o citadas en dichos trabajos y que configuran un panorama creciente y esperanzador en materia de conocimiento de la riquísima cultura tra-

---

1 Título del proyecto: Recopilación, análisis y estudio del patrimonio musical de tradición oral de la provincia de Soria. Referencia: VA073/01.

2 Título del proyecto: Protagonistas de la tradición musical en Soria. Referencia: VA068A05.

3 Título del proyecto: Música, danza y ritual en la provincia de Soria: documentación histórica y procesos actuales de cambio. Referencia: VA318U13

dicional de Soria.<sup>4</sup> Sí corresponde, por sus impresionantes dimensiones y porque constituye un *work in progress*, volver a mencionar el más importante y significativo proyecto de recopilación, estudio y publicación de música tradicional de la provincia emprendido hasta ahora: el *Cancionero Soriano* promovido y coordinado por la Dirección de Cultura de la Diputación de Soria y del que ya han aparecido los primeros volúmenes.<sup>5</sup> En tal sentido las publicaciones que se comentan a continuación aspiran a constituir un pequeño complemento -todo lo parcial que se quiera- de dicho *Cancionero* y de las ediciones que conforman la discografía, webgrafía y videografía relativa a los repertorios, géneros, instrumentos y prácticas de la música tradicional de la provincia.

La consciencia del gran valor etnográfico que constituían los extensos materiales recopilados fue motivo suficiente para plantear esta serie de publicaciones. Sin embargo, al determinar el proyecto se tuvieron que afrontar una serie de decisiones que han caracterizado tanto los enfoques de edición como los soportes utilizados. Algunos de los condicionantes estuvieron marcados por el objetivo de dotar a estas ediciones de un cariz divulgativo y la laboriosa selección de grabaciones “de campo” no concebidas en un principio como material publicable y con notorias carencias de calidad audiovisual. La decisión fue, finalmente, destacar los documentos aptos para su publicación en vídeo (DVD) y seleccionar los idóneos para su publicación en audio (CD y Mp3-CD).

En los criterios de edición en vídeo se priorizó el aspecto divulgativo, por lo que se seleccionó a los protagonistas con un discurso más narrativo y se utilizaron nuevos recursos en el montaje para ilustrar su discurso (fotos de archivo, grabaciones del entorno y tomas aportadas por los propios protagonistas). En el caso de la edición de audio la prioridad fue mostrar la particularidad del repertorio, en ocasiones enfrentada a la calidad de sonido. Para llevar a cabo esta selección se contó con el asesoramiento de David Álvarez Cárcamo y Julia Escribano Blanco (quienes además se ocuparon de redactar textos de estudio destinados a acompañar las ediciones sonoras) y también de Juan Manuel Bejarano González y Adrián García Jiménez (estudiantes del grado en Historia y Ciencias de la Música que cumplieron estas tareas como parte de sus prácticas), mientras que la edición técnica se centró en limpiar y hacer inteligible las tomas de audio con las mínimas modificaciones posibles. Carlos Herrero Quirós (profesor de Filología Inglesa de la Universidad de Valladolid) se encargó de las traducciones al inglés y subtítulos, con el fin de incrementar la difusión de estas publicaciones mediante el intercambio académico y el envío gratuito a instituciones educativas y archivos de distintos países.

## EDICIÓN AUDIOVISUAL EN DVD

De los dos audiovisuales editados y publicados a partir de las grabaciones obtenidas durante la ejecución de los proyectos (de las que aproximadamente ochenta horas fueron entregadas a la Diputación de Soria poco antes de que comenzaran las tareas de recopilación organizadas por la Dirección de Cultura, gracias a la mediación operada por Enrique Borobio) no es casualidad que el primero esté dedicado a Felicidad Martínez de Utrilla, de cuya incansable actividad como intérprete, recopiladora, organizadora de museo y gestora cultural dan testimonio numerosas publicaciones.<sup>6</sup> Precisamente, debido a las diferentes actividades que había sido posible documentar a lo largo de numerosas visitas, el material consentía la elaboración de un documental audiovisual respetando a la vez las narrativas de la protagonista y los principios de la etnomusicología audio-

4 A lo cual hay que añadir otras iniciativas llevadas a cabo, como el trabajo final de máster y la tesis doctoral de Julia Escribano Blanco (2015 y 2021).

5 Sobre el proyecto, ver <https://cancionerosoriano.dipsoria.es/#>

6 Ver, por ejemplo, Cámara de Landa 2016.

visual.<sup>7</sup> Por tal motivo, la estructura del documental permitió dividir los contenidos en dos vídeos principales y varios anexos con material menos vinculado a dichas narrativas, pero con alto valor etnográfico. En consecuencia, en lugar de reiterar aquí conceptos ya publicados en papel, preferimos transferir a este medio la transcripción de fragmentos orales seleccionados para el vídeo, lo cual nos acerca de modo directo a la voz de la Feli (así la llamábamos todos) y permite obtener una idea veloz de la enjundia de su saber y la trascendencia de su operar en pro de la conservación de contenidos de la tradición -no sólo musical- de su pueblo, cuyo nombre figura en el subtítulo de la edición, tal como se advierte en los créditos del vídeo:

***La voz de un pueblo. Felicidad Martínez. Monteagudo de las Vicarías***

Investigación: Enrique Cámara de Landa y Grazia Tuzi  
Dirección de montaje: Jaime Vidal Briones y Julia Escribano Blanco

Edición: Jaime Vidal Briones y Juan M. Bejarano González  
Diseño Gráfico: Jaime Vidal Briones

Traducción al inglés y subtítulo: Carlos Herrero

Referencia: Valladolid: Universidad de Valladolid (Aula de Música), 2020. Serie MusiCam (coordinación: Enrique Cámara de Landa y Miguel Díaz-Emparanza Almoguera).

Protagonistas de la Tradición Musical Soriana 1

ISBN: 978-84-09-16853-8

Depósito Legal: VA-426-2020



En la presentación del audiovisual se anuncia que en este primer volumen de la colección *Protagonistas de la tradición musical soriana* Felicidad Martínez Utrilla relata interesantes episodios de su vida íntimamente relacionados con las tradiciones de su pueblo, en la zona de Soria rayana con Aragón, y entona con hermosa voz numerosos cantos de un repertorio rico y variado que conserva en su memoria pero que también recopiló por escrito primero y en Internet después (motivo por el cual recibió el apelativo de ciberabuela).<sup>8</sup> Se agradece también la colaboración de sus familiares en la realización del vídeo, en particular Manoli Pinilla, hija de Feli, quien mostró y permitió grabar objetos que complementaron la narrativa audiovisual y es además factor de continuidad de tradiciones locales al participar en la organización y realización de prácticas (como se ve en algún momento del documental). A continuación, se escucha el primer comentario de la protagonista, seguido de una jota cantada en el estilo local, que bebe de la tradición aragonesa:

Y cuando vamos de broma y eso, La Feli es la que alegra la fiesta: “Ala, Feli, a cantar”, ¡pues ala! ¡a cantar!

Y castillos y alegría  
Monteagudo tiene torres  
y castillos y alegría  
y protegiendo a sus hijos  
la Virgen de Bienvenida  
la Virgen de Bienvenida  
Monteagudo tiene torres.<sup>9</sup>

7 Sobre este tema, ver Baily 1989 y Cámara de Landa, Leonardo D'Amico, Matías Isolabella, and Yoshitaka Terada 2016.

8 Ver: <http://recuerdosdelaabuela.blogspot.com/2010/12/la-ciberabuela.html>

9 Se ha respetado el orden de versos de la copla durante el canto.

Si lo anterior fue utilizado para la presentación del DVD 1, lo que sigue acompaña la del DVD 2:

Hace más el que quiere que el que puede; este refrán lo tengo yo siempre muy presente y se lo digo a mis nietos: “hace más el que quiere que el que puede”. “Abuela que no puedo”. “¡Cómo que no puedes!, hace más el que quiere que el que puede”. Y éste es verdad que va conmigo, con mi manera de ser.

(recitado)

Yo tengo una casa

para mi Tomasa

Cuando se case

(explica): Entre tanto el pitón para arriba

Se la daré

Ya se ha casado

Ya se la he dado

Ya se la he puesto

En la punta del tejado

Y luego hacíamos con esta taba: Chus, chus, amén Jesús, y si se caía perdías y si no se caía ganabas y luego:

Yo tengo una casa

Voy para dos

Una para la Virgen

Y otra para el Señor.

Sería posible incluir aquí los textos completos de los cantos incorporados al audiovisual, así como los jugosos comentarios de la Feli; pero, puesto que eso prolongaría excesivamente el texto, sólo se presentan la estructura del documental y los títulos o comienzos de dichos cantos, con la esperanza de estimular en los lectores el deseo de acceder a su visionado, en el que es posible admirar la forma en que ella articula su discurso etnográfico a través de la alternancia de explicaciones habladas y melodías entonadas con su letra, además de mostrar fotos de familiares y enseres de su museo (cuyo uso también explica en algunos casos).<sup>10</sup>

## Estructura y contenidos de *La voz de un pueblo*

### DVD 1

#### 1. Aspectos biográficos (1'30")<sup>11</sup>

Incluye abundantes explicaciones habladas y algunas jotas y canciones: “Y criada entre la hierba”,<sup>12</sup> “[Y] Oí cantar a una moza”, “[Y] Que venga del campo tarde”, “¡Cuánto tienes que penar!”, “Los labradores”, “Se la come la pulguilla”, “Mocita que vas al baile” (recitada)

10 También se ha incorporado una explicación de Manoli y una Procesión del Encuentro el Domingo de Pascua con el canto correspondiente a cargo de los participantes en la misma.

11 Se indica entre paréntesis el punto temporal aproximado de comienzo de cada sección y sub-sección.

12 Se indica el primer verso cantado (que en el caso de las jotas suele ser el segundo de la copla).

## 2. Repertorio religioso<sup>13</sup>

### 2.1. Cantos petitorios de Cuaresma (15'21")

“Por hoy estas niñas salen”, “Echa la mano al bolsillo”, “Por hoy estas niñas cesan”

### 2.2. Triduo sacro y Pascua de Resurrección (18'49")

Jueves Santo: “Cual humilde y amoroso” (Lavatorio), “De las virtudes a no dudar” (Las virtudes)

Viernes Santo: “Mi alma agradecida” (La carrera), “Veréis a Dios hombre” (Vamos al calvario), “No más pecar, mi Dios”

Domingo de Pascua: Cantos de la Procesión del Encuentro (“Jóvenes con humildad”, “Por allí viene Jesús”, “Pero antes quitadle el velo”), “Felicitamos las Pascuas”

### 2.3. Oraciones y romances (37'06")

“Viene el redentor del mundo”, “La Virgen y San José” (La Virgen y el ciego), “Los galgos se le cansaban” (Jesucristo salió de caza)<sup>14</sup>

### 2.4. Repertorio actual (38'57", breve explicación)

## 3. El rol de la mujer (39'44, con abundantes referencias autobiográficas)

## 4. Villancico: “Dale a la zambomba” (47'35", acompañando los créditos del vídeo)

## DVD 2

### 1. Introducción

### 2. Repertorio profano (1'15")

#### 2.1. Juegos y canciones infantiles (0'47")

Los cantos son introducidos por explicaciones habladas:<sup>15</sup> “Al entrar en la barca”, “Soy la reina de los mares”, “A los siete colchones”, “Al juego del chirimbolo”, “Al corro la patata” (sólo mención), “Aceitera vinagrera” (recitado), “A la una anda la mula” (recitado y con explicaciones de los movimientos), “Antón pirulero”, “Ya está el pájaro pinto”, “En esta plazoleta”, “Tres pica tres” (recitado), “Las cartas de la baraja” (recitado y con explicaciones), “A tapar las calles”

#### 2.2. Las jotas en la vida de Monteagudo (11'05")

Explicaciones y jotas: “Tiran agua y salen rosas”, “Y hay una moza que puede”, “La tengo que coronar”, “Y una cordera sin madre”, “Lleva mi perro una liebre”, “Cuerdas para mi requinto”, “Cuerdas para mi guitarra”, “Calle de temor y miedo”, “¡Cuántas veces te he rondado!”, “Que el agua ya está caliente”, “Me las comí con pan tierno”, “Tiran agua de sardinas”, “[Y] Que tienes un olivar”, “Y el cura que los casó”, “Y a estos dos recién casados”, “Canta bien y canta fuerte”, “Y habrá dormido con ella”, “Que no he dormido con ella”, “Y a la mujer la han formao”, “Y los hom-

13 También esta sección del repertorio incluye explicaciones además de los cantos.

14 Los tres son recitados.

15 Se indica el primer verso de cada canto (algunos son conocidos con distintos nombres).

bres angelicos”, “Que yo para ti soy poco”, “Que eres joven pa’casarte”, “Yo también me casaría”, “Cuatrocientos de cuadrilla”, “Y el albañil que la hizo”, “Que la tenga bien tenida”, “Lo segundo es atención”, “Saludar es mi deber”

### 3. Oficios perdidos (30’24”)

### 4. El museo etnográfico de Feli (36’48’)

### 5. El blog Recuerdos de la abuela (1h 49’43”)

En el final del vídeo es posible leer el siguiente texto:

Felicidad Martínez, “la Feli”, falleció el 20 de enero de 2016.

Mientras le fue posible, se siguió comunicando con los lectores de su blog y manifestando su deseo de volver a participar en las fiestas de la Virgen de Bienvenida.

Hasta el último momento cantó, acompañada de sus familiares.

Su última expresión fue una sonrisa como respuesta a la Salve que le entonó al oído su hija Manoli.

Como banda sonora de dicho texto se oye un canto de la Feli a la Virgen:

Cantar quiero a mi Madre  
cantos y alegres son  
óyelos, Virgen pura,  
óyelos con amor  
óyelos, Virgen pura,  
óyelos con amor (x 2).

Cuando oigo de las aves  
el suave gorjear  
con ellas yo quisiera  
a tu lado cantar  
con ellas yo quisiera  
a tu lado cantar (x 2).

En la primera de las secciones “Extras” Felicidad entona varios cantos marianos:<sup>16</sup> “Quiero Madre en tus brazos queridos”, “Cantar quiero a mi Madre”, “Oh María Madre mía”, “Toma Virgen pura”, “Oh Madre nuestra”, “Oh Virgen más pura que el nardo y la rosa”, “Dulcísima Virgen”, “Benéfico hiere lumínico rayo”, “Venid y vamos todos”, “Salve, Salve, cantaba María”, “Estrella de los mares”, “Sálvanos, sálvanos, María”, “Virgen de Bienvenida” y “Hoy te quiero cantar”. Las otras secciones constan, respectivamente, de refranes y canciones, canciones infantiles y jotas (que sirven en ambos casos para ampliar la información del vídeo principal).

La elección de Alesander Guzmán de Arenaza como protagonista del segundo vídeo de la colección no solo estuvo propiciada por su perfil de gaitero (término utilizado en Soria para nombrar a los dulzaineros) entre sus múltiples actividades musicales, sino también por su actividad docente, perceptible en su uso del lenguaje al proporcionar datos y reflexiones sobre la interpretación de su instrumento. Esto permitió realizar un montaje audiovisual centrado en el ámbito didáctico y la experiencia del músico. Si bien este documental en principio guarda menos relación

16 Se indican los versos iniciales.

con el tema convocante del presente volumen, la palabra cantada aparece en él cumpliendo varias funciones, como se verá. Estos son los datos de la edición:

***Dulzainas de Soria. Alesander Guzmán***

Investigación: Enrique Cámara de Landa

Dirección de montaje: Jaime Vidal Briones y Julia Escribano Blanco

Edición: Jaime Vidal Briones y Adrián García Jiménez

Diseño Gráfico: Jaime Vidal Briones

Videos y fotografías adicionales: Alesander Guzmán Arenaza

Traducción al inglés y subtulado: Carlos Herrero Quirós

Referencia: Valladolid, Universidad de Valladolid (Aula de Música), 2020. Serie MusiCam (coordinación: Enrique Cámara de Landa y Miguel Díaz-Emparanza Almoguera).

Protagonistas de la Tradición Musical Soriana 2

ISBN: 978-84-09-16854-5

Depósito Legal: VA-433-2020



En la presentación del audiovisual (que consta de un solo DVD) se oye una pieza interpretada por Alesander sobre la que se superponen estas palabras suyas: “Yo veo a la dulzaina desde muchos puntos de vista: si hay que salir de fiesta, se sale de fiesta; si hay que tocar en Semana Santa, es necesario cambiar el estilo. El dulzainero no puede limitarse a un estilo (segoviano, por ejemplo): tiene que ser plástico.”

Otros músicos que intervienen en el vídeo son: Javier Ramírez Gonzalo (profesor de dulzaina); Jaime Lázaro Aguilera (caja), Carlos Lázaro Aguilera (dulzaina) y Eva Ayllón de Pablo (bombo) ejecutando instrumentos en el mercado medieval de San Pedro Manrique; nuevamente los dos hermanos Lázaro Aguilera con José Ángel de Miguel Pérez (dulzaina) y Fernando Simón Marco (bombo) en Palacios de San Pedro; Elías Martínez (dulzaina), Alberto Jambrina (dulzaina), José Ignacio Palacios (órgano) y Carlos Porro (percusión) interpretando la *Salve* en Montejo de Tiermes;<sup>17</sup> además de alumnos de la escuela de dulzaina de Las Camaretas durante las lecciones y tocando dos piezas en la banda creada por Alesander. También están presentes los miembros del grupo de folk-rock Menaya Folk (algunos ya mencionados) con una danza medieval incluida en su disco *Eclipse*<sup>18</sup> y un alto número de músicos en la interpretación de *He's a pirate* (tema del film *Piratas del Caribe*) durante la edición 2009 del festival Aires de Dulzaina en San Esteban de Gormaz.

Además de la frase inicial citada en el párrafo anterior, se incluyen aquí sólo algunas afirmaciones expresadas por Alesander en distintos momentos con el objeto de proporcionar una primera aproximación a su estructura y contenidos, no sin antes advertir que sólo algunos aspectos de su biografía musical han sido incluidos en el vídeo. Además de intérprete de dulzaina y docente de este instrumento, Alesander es licenciado en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Valladolid y docente de música en escuelas primarias, donde desarrolla distintos proyectos, uno de los cuales fue objeto de presentación en un congreso de la SIBE-Sociedad de Musicología y ha sido publicado en el ya mencionado volumen *Música, danza, rito y tradición en la provincia de Soria*

17 En la foto que se muestra aparece Eloy Velasco en lugar de Carlos Porro en la percusión.

18 Autor, grabación y montaje del videoclip: Brogán Prego.

(Guzmán Arenaza 2021). De una manera ágil y amena, el protagonista del documental narra sus comienzos en el estudio de la dulzaina -y también de piano y solfeo, e incluso trompeta- con Pilar Martín y Javier Mateo, sus primeras actuaciones en público siendo aún niño (interpreta la Jota de Covalada como ejemplo del primer repertorio que aprendió) y las aportaciones que recibió del dulzainero y docente Elías Martínez Muñiz (principalmente en lo relativo a las afinaciones del instrumento, complejo tema en el que Elías es experto)<sup>19</sup>, además de explicar y ejemplificar aspectos de la ejecución de este aerófono y sus comienzos como maestro de música en escuelas primarias, a lo que sumó la docencia de dulzaina.

La interesante metodología docente de Alesander combina aspectos de la enseñanza tradicional -como la imitación por parte del alumnado de sus propuestas sonoras materializadas en motivos de corta duración- con el uso de software específico instalado en ordenador (para afinar el sonido y ajustar la interpretación a un ostinato rítmico, entre otras cuestiones que desarrolló en un método original). Ello motivó la decisión de dedicar una porción considerable del audiovisual a documentar sus explicaciones y la puesta en práctica de sus principios didácticos durante las clases, así como los ensayos de ejecución de piezas en polifonía (a menudo a partir de arreglos propios de piezas monódicas) tanto en grupos de pequeñas dimensiones como en la banda de dulzainas que fundó y dirige.<sup>20</sup> Él mismo explica:

Alesander: No aplico esto solo para la enseñanza de la dulzaina: también en la escuela primaria con los niños utilizo el ordenador todos los días. Por ejemplo, proyecto sobre la pared partituras que se mueven porque hay un cursor verde que va siguiendo las notas. De esa manera les vas enseñando solfear, a leer, de una manera divertida.

Enrique: ¿Y da resultado?

A: Da resultado, sobre todo con la dulzaina, que es en lo que me he concentrado principalmente. Los niños cogen muy rápidamente el sentido fraseológico de una canción, pero a los mayores les cuesta mucho y tienen un afán de continuar, continuar y continuar. Entonces se me ocurrió, comparando con el estudio de la lengua y de la poesía, que no es necesario aprenderse la música de principio a fin, sino hay que hacerlo por motivos musicales. Esto convierte las clases de dulzaina en lecciones de “Música Bacalao”. Sí: repetimos y hacemos un análisis fraseológico identificando los incisos o las células; luego cogemos cada célula y la repetimos una y otra vez (diez o quince veces: lo que haga falta). A continuación, hacemos lo mismo con la siguiente célula y luego repetimos varias veces la primera y la segunda unidas. Paralelamente les hago cantar: “ahora tocamos, ahora cantamos<sup>21</sup>, ahora tocamos”. Como nunca les dejas atrasarse porque la máquina está marcando el ritmo, no se aburren y consiguen aprender la canción y solfear al mismo tiempo, sin ser conscientes de que están aprendiendo a entonar y a cantar. Parece que funciona. A algunos les cuesta más, pero he llegado a la conclusión de que no es un problema de oído, sino de psicomotricidad: del pensar una nota y poner la posición...

E: Crear el hábito de digitación.

A: Sí; lo que es el reflejo [psicomotor].

Alesander combina la interpretación del instrumento como modelo para los alumnos con el uso del ordenador desde el comienzo de las clases (por ejemplo, en los ejercicios de respiración, cuando es necesario “calentar” soplo y sonido o para afinar la doble lengüeta antes de incorporarla al tubo). El canto es utilizado como herramienta que combina principios de la enseñanza

19 Elías es profesor de la Universidad de Burgos y realizó su tesis doctoral sobre la dulzaina en esta provincia, además de publicar trabajos sobre el repertorio del instrumento.

20 Véase la interpretación por parte de la banda de un pasodoble y un fox-trot en el audiovisual.

21 Se refiere al solfeo cantado de los fragmentos que van aprendiendo.

académica -el solfeo- con los del aprendizaje tradicional, como sucede no solo en la memorización de movimientos en las danzas de palos, sino también en las fórmulas con texto que sirven para afeerrar configuraciones melódicas o directamente en el aprendizaje de las letras de algunas melodías que los estudiantes ejecutan en la dulzaina. Dice Alesander en el minuto 35 del vídeo:

Son figuras muy fáciles de aprender y se aprenden con la letra también:

[canta]:

Entra el pájaro en el huerto  
pica y pace en el sarmiento

[agrega]:

Entonces cogemos y hacemos:

[canta]

Entra el pájaro en el huerto  
Entra el pájaro en el huerto  
Entra el pájaro en el huerto

y luego con las notas...

Este comentario motivó que el entrevistador solfeara mecánicamente la célula musical en la tonalidad de do mayor, lo cual condujo al espinoso tema de las transposiciones de tonalidades y sus respectivas escalas en la dulzaina desde la época del barroco, y de las afinaciones (440, 415, 420 cps...), así como el ya mencionado de las digitaciones. La pregunta sobre el eventual reconocimiento de estilos de ejecución propios de Soria introduce en el audiovisual una serie de consideraciones sobre este y otros temas afines vinculados a la tradición musical que son significativas por provenir de un músico activo en la provincia en materia de ejecución de música tradicional y folk. También se abordan otros aspectos, como los procedimientos que utiliza para armonizar piezas o las dinámicas de práctica que mantiene en diálogo con el alumnado en lo relativo a gusto estético y preferencias de repertorio.<sup>22</sup> También Javier Ramírez Gonzalo proporciona interesantes sobre metodología de la enseñanza de la dulzaina, que incluye el uso y el aprendizaje de la improvisación musical durante la ejecución de piezas. Hacia el final del vídeo, Alesander aborda brevemente la tarea de recuperación de temas de danzas de paloteo en la localidad soriana de Las Casas (sobre la que también realizó un trabajo escrito cuando era estudiante de Historia y Ciencias de la Música en la Universidad de Valladolid). En definitiva: queda de manifiesto una variedad de aspectos actuales de las prácticas musicales vinculadas con la tradición en Soria en este documental que, si bien está centrado en un instrumento, incluye rasgos del uso de la palabra cantada distintos de los que habitualmente tienen en consideración los estudiosos.<sup>23</sup>

### Edición Sonora en CD

A diferencia de lo que sucedió con Felicidad y Alesander, con quienes mantuvimos numerosos encuentros (lo que, sumado a los materiales obtenidos posteriormente, permitió abordar ediciones en formato audiovisual), en el caso de los protagonistas mencionados a continuación esto no fue posible por varios motivos (menor cantidad de encuentros, posiciones estáticas reiteradas en la misma localización, ausencia de imagen utilizable en vídeo a causa de escasa iluminación o una composición no pensada para esta finalidad). Estas carencias, sumadas a una falta de nexos

<sup>22</sup> Sobre la producción de polifonías en el repertorio tradicionalmente monódico de Soria, además de otras estrategias creativas de los músicos en la provincia, ver Cámara de Landa 2017 y 2018.

<sup>23</sup> Algunos aspectos relativos a los principios didácticos que adopta Alesander para enseñar a ejecutar la dulzaina figuran en Cámara de Landa 2020.

narrativos en el discurso de los protagonistas, motivaron la decisión de limitarnos a la recopilación de repertorio y su edición discográfica. Los cuatro CDs publicados hasta ahora cuentan con sus correspondientes estudios de repertorio, publicados en castellano e inglés, a cargo de David Álvarez Cárcamo en todos y de Julia Escribano Blanco en dos de ellos.<sup>24</sup>

La notable riqueza de patrimonio tradicional soriano que Petra Viñarás Viñarás atesoraba en su memoria, unida a su capacidad comunicativa, permitió documentar en un solo encuentro una considerable cantidad de repertorio profano -principalmente romances y cantos narrativos- y religioso. Además, ella era ya muy mayor, por lo que decidimos dedicarle el primer CD.

### ***Petra Viñarás Viñarás. Santa María de las Hoyas***

Grabaciones: Enrique Cámara de Landa y Grazia

Tuzi

Textos: David Álvarez Cárcamo

Masterización del audio: Jaime Vidal Briones

Ayudantes de producción: Julia Escribano Blanco y

Adrián García Jiménez

Traducción al inglés: Carlos Herrero Quirós

Diseño gráfico y maquetación: Jaime Vidal Briones

Fotografía: Enrique Cámara de Landa

Referencia: Valladolid, Universidad de Valladolid

(Aula de Música), 2020. Serie MusiCam

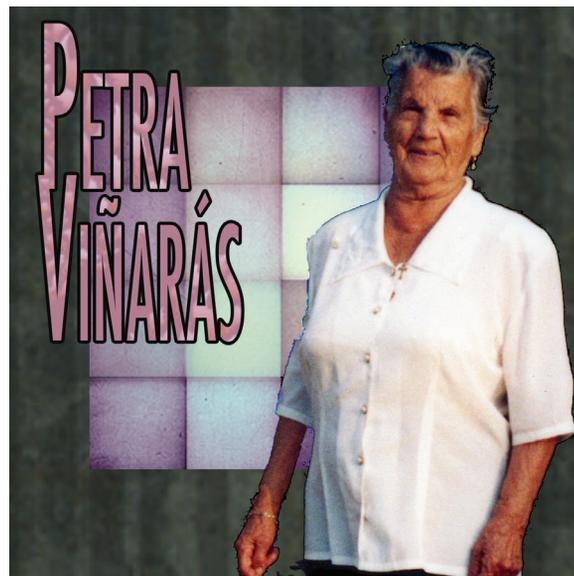
(coordinación: Enrique Cámara de Landa y Miguel

Díaz-Emparanza Almoguera). Protagonistas de la

Tradición Musical Soriana 4

Depósito Legal: DL VA 445-2020

ISBN: 978-84-09-16856-9



Según datos proporcionados por su nieta Sheila, Petra nació en Santa María de las Hoyas el 13 de mayo de 1921, hija de Matilde Viñarás Sebastián y Luis Viñarás Llorente (ambos naturales de Santa María de las Hoyas). Fue la última de cuatro hijas (sus hermanas mayores eran: Clara, Elena y Trinidad). El 6 de septiembre de 1947 contrajo matrimonio con Eustaquio Gómez Sebastián, nacido en Santa María de las Hoyas el 22 de noviembre de 1922 e hijo de Valentín Gómez de Miguel y Luisa Sebastián Viñarás. Del matrimonio nacieron tres hijos: María Luisa (nacida el 24 de Mayo de 1949), Matilde (27 de Septiembre de 1952) y Miguel Ángel (4 de Octubre de 1955). Petra y Eustaquio residieron durante los primeros años de matrimonio en una casa alquilada en la parte alta del pueblo, pero más adelante se mudaron a la residencia familiar de los padres de ella, sita en Calle Mayor número 1. Años más tarde, esta vivienda fue reformada y es allí donde tuvieron lugar las entrevistas y grabaciones que realizamos con Tuzi.

Petra ayudaba a Eustaquio en las tareas de labranza y cuidado de algunos animales y, además de dedicarse “a sus labores”, se encargaba de vender algunos productos en los pueblos de la comarca. Durante las décadas de 1950 y 1960 la familia alternó residencia entre el pueblo y localidades de Euskadi (por razones laborales de Eustaquio, que trabajó en Elgoibar y Bilbao). Posteriormente, toda la familia se trasladó a Cantabria y desde allí sus miembros realizaron esporádi-

<sup>24</sup> Como sucedió con los vídeos, tampoco en estos casos hemos reiterado contenidos de estudio de los repertorios ya presentes en los libretos, cuya lectura es sumamente aconsejable, ni las letras de las canciones (lo cual constituye una invitación a escuchar los CDs). Tampoco se ha presentado la transcripción en pentagrama de las melodías, por no ser pertinente aquí.

cas visitas a las hermanas de Petra, quienes trabajaban en Barcelona como empleadas del hogar. En 1966 se trasladaron a Poblenou y Petra trabajó como asistente para la familia Artigas, cuyo patriarca -el cartelista Josep Artigas- le proporcionó buen trato. Al jubilarse, Petra y Eustaquio empezaron a reformar la casa de Santa María de las Hoyas y a pasar temporadas más largas allí. Cuando quedó viuda, decidió alternar residencia entre Santa María y Barcelona, siempre atendida por sus hijos y nietos (llegó a conocer a dos bisnietos). Falleció en el 2021, cuando contaba 100 años de edad (alcanzó a escuchar el CD, lo que alegró mucho tanto a ella como a su familia). Cuando la entrevistamos en 2003 tenía 82 años y mantenía una memoria prodigiosa, gracias a lo cual contextualizó e interpretó una serie de cantos, de los que seleccionamos los siguientes para incluirlos en el CD:

- 1 En la ciudad de León (El convidado de piedra)
- 2 Estando yo en mi portal (Las señas del esposo)
- 3 Vengo de pintar un ramo (Casamiento y muerte enfrentados)
- 4 Soñé una noche (La boda en sueños)
- 5 ¡Ay, Lolita!
- 6 En el jardín del amor
- 7 Caballero el del sombrero (El reinado)
- 8 Canta compañero canta (El reinado)
- 9 Explicaciones (sobre Cuaresma y Semana Santa)
- 10 Hoy he empezado a cantar (Domingos de Cuaresma)
- 11 Canto a San José (Petición a San José)
- 12 Canto a la Virgen (25 de marzo)
- 13 Explicaciones (Los Mandamientos. La baraja)
- 14 Los Mandamientos (Los Mandamientos en flores)
- 15 La baraja
- 16 Alma si eres compasiva
- 17 Los siete dolores de la Virgen
- 18 Con el debido permiso (Procesión del Encuentro de Pascua)
- 19 Canto a San Roque
- 20 Los faroles ya están encendidos (Rosario de la Aurora)

Si los encuentros con Petra sólo tuvieron lugar en 2003, los mantenidos con Pablo Espuelas del Rincón (el primero en la plaza de San Pedro Manrique y los siguientes en su hogar en esa localidad) se prolongaron durante varios años, gracias a lo cual fue posible grabar numerosas poesías y canciones que atesoraba en su prodigiosa memoria. El listado de las grabaciones seleccionadas, editadas e incluidas en el volumen permite comprobar la riqueza y variedad de su repertorio, del que fue posible documentar muchas más piezas que las incorporadas a esta edición sonora.

***Pablo Espuelas del Rincón. San Pedro Manrique***

Grabaciones: Enrique Cámara de Landa

Textos: David Álvarez Cárcamo

Masterización del audio: Jaime Vidal Briones

Traducción al inglés: Carlos Herrero Quirós

Diseño gráfico y maquetación: Jaime Vidal Briones

Fotografía: Enrique Cámara de Landa

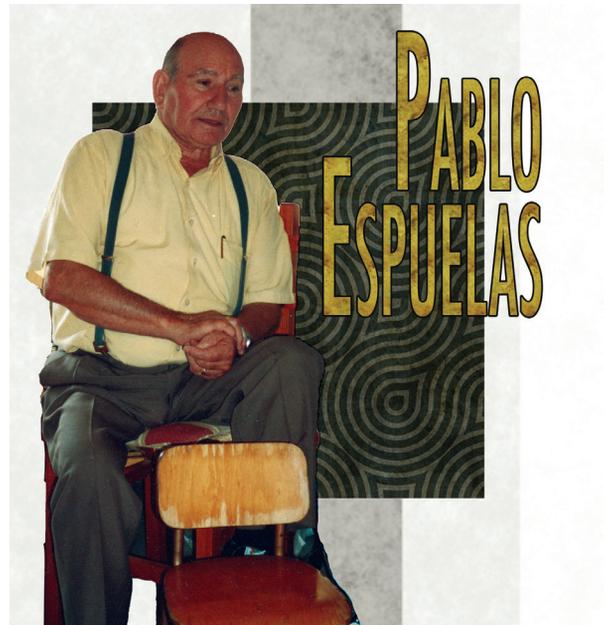
Referencia: Valladolid, Universidad de Valladolid (Aula de Música), 2020. Serie

MusiCam (coordinación: Enrique Cámara de Landa y Miguel Díaz-Empananza Almoguera).

Protagonistas de la Tradición Musical Soriana 3

Depósito Legal: DL VA 444-2020

ISBN: 978-84-09-16855-2



En el caso de Pablo, al amplio conocimiento de romances tradicionales y otros repertorios típicos de la comarca de Tierras Altas se suma su capacidad creativa (por ejemplo, en la invención de poesías dedicadas a personas concretas, como se advierte en el corte 21). Esta abundancia de contenidos expresivos es evidente en el siguiente listado de cortes:

- 1 La pureza de la honra (La mártir de su honra)
- 2 Gerineldo (El paje y la infanta)
- 3 El rey moro (El seductor de su hermana)
- 4 La condesita (La boda estorbada)
- 5 Carmona se paseaba (La mala suegra)
- 6 Romance de la niña (La hermana cautiva)
- 7 Y adiós España
- 8 Vivo solita en el bosque
- 9 Quince años
- 10 Explicaciones autobiográficas
- 11 Mes de mayo (El quintado + La aparición de la enamorada)
- 12 El día que me casé (El quintado)
- 13 Mira cómo corre el tren (Como un molino que muele)
- 14 Me casó mi madre (La malcasada)
- 15 Caballeros de arma blanca (Las señas del esposo)
- 16 El crimen de Ribarroja
- 17 En la provincia de Burgos (Pastora violada en el monte)
- 18 Una señorita rica (Encerrada en el convento muere de amor)
- 19 Una señorita rica (Abandonada encinta se arroja al mar)
- 20 En la ciudad de Valencia (La novia de Pedro Carreño)
- 21 Poemas y explicación
- 22 La malvada madrastra
- 23 El crimen de las tres niñas
- 24 Al salirme de La Habana
- 25 Al paseíto de oro

- 26 El reloj de la Pasión
- 27 Canto de Jueves Santo
- 28 Canto de Viernes Santo (Las siete palabras de Cristo en la Cruz)
- 29 Rosario de la Aurora

Durante los viajes a Soria, también fuimos testigos de expresiones colectivas del repertorio tradicional. Esto es particularmente evidente en lo relativo a los cantos religiosos: en varios pueblos se reunieron grupos de mujeres para transmitirnos aquellos que preferían y que normalmente ya no se practicaban en las misas del calendario ordinario. En los otros documentales, principalmente dedicados a protagonistas individuales, están presentes diversas personas pertenecientes a sus propios colectivos. En el vídeo de Felicidad, por ejemplo, aparece su hija Manoli en varios momentos e incluso los participantes en la procesión del Encuentro; en el de Alesander también participan otros protagonistas de la tradición musical individuales -como Javier Ramírez Gonzalo- y grupos de varias dimensiones. Sin embargo, en este documental sonoro el protagonista es siempre colectivo.<sup>25</sup>

### ***Música religiosa de los pinares de Soria***

Grabaciones: Enrique Cámara de Landa y Grazia Tuzi

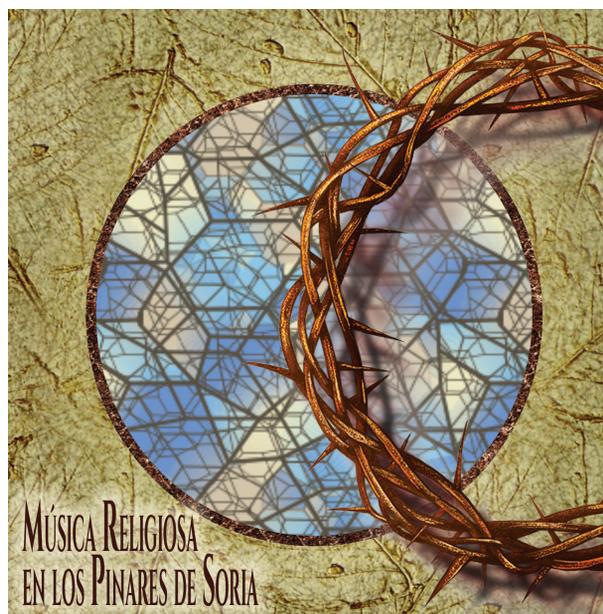
Textos: Julia Escribano Blanco y David Álvarez Cárcamo

Edición y masterización de audio: Jaime Vidal Briones

Traducción al inglés: Carlos Herrero Quirós

Diseño gráfico y maquetación: Jaime Vidal Briones

Referencia: Valladolid, Universidad de Valladolid (Aula de Música), 2020. Serie MusiCam (coordinación: Enrique Cámara de Landa y Miguel Díaz-Emparanza Almoguera). Protagonistas de la Tradición Musical Soriana 5  
 Depósito Legal: VA 445-2020  
 ISBN: 978-84-09-30612-1



Como se advierte en el listado de contenidos que sigue, en la organización del repertorio se ha aplicado un criterio geográfico, puesto que las ocasiones de grabación de estos grupos de mujeres se produjeron en distintos pueblos de la provincia de Soria.

#### Talveila

- 1 Cuán humilde y amoroso
- 2 Quién es aquel caballero
- 3 En el doloroso entierro
- 4 Ponedle la cama
- 5 Procesión del Encuentro
- 6-8 Salve
- 9 Hermanos venid, devotos llegad

<sup>25</sup> Sobre protagonistas de la tradición musical ver Cámara de Landa y Eli Rodríguez (2006).

## El Royo

- 10 Bienvenido a nuestro valle
- 11 Ya se oscurece la tarde
- 12 Procesión del Encuentro
- 13 Dios te salve, María
- 14 Dios te salve, Reina Pía
- 15 Cántico a la Virgen del Castillo
- 16 Cánticos litúrgicos en latín

## Salduero

- 17 A Belén venid pastores
- 18 Canto petitorio de Cuaresma
- 19 Canto petitorio de Cuaresma. Día de San José
- 20 La tarde se oscurecía
- 21-22 Procesión del Encuentro
- 23 Canción del ramo a San Juan Bautista

## Abejar

- 24 La fiesta del Jueves Santo
- 25 Procesión del Encuentro
- 26-27 Cántico a la Virgen del Castillo

Otro caso en materia de cantidad de protagonistas y de variedad de repertorio es el que se presenta en el último documental sonoro que hemos realizado, puesto que, si bien las primeras reuniones contaron con la presencia de Mónica Pérez Rodrigo, a cuyo domicilio habíamos acudido, posteriormente ella decidió convocar a su pariente Remedios Antón Pérez, con la cual poseía abundante repertorio común. Ello constituía un permanente estímulo mutuo para recordar y compartir la experiencia musical. En alguna ocasión se sumó el niño Alberto del Río García, nieto de Remedios, quien también contribuyó con canciones y poesías.

***Canciones de ayer y de hoy. Mónica, Remedios y Alberto. Almajano***

Grabaciones: Enrique Cámara de Landa y Susana Moreno Fernández

Textos: David Álvarez Cárcamo y Julia Escribano Blanco

Edición y masterización de audio: Jaime Vidal Briones

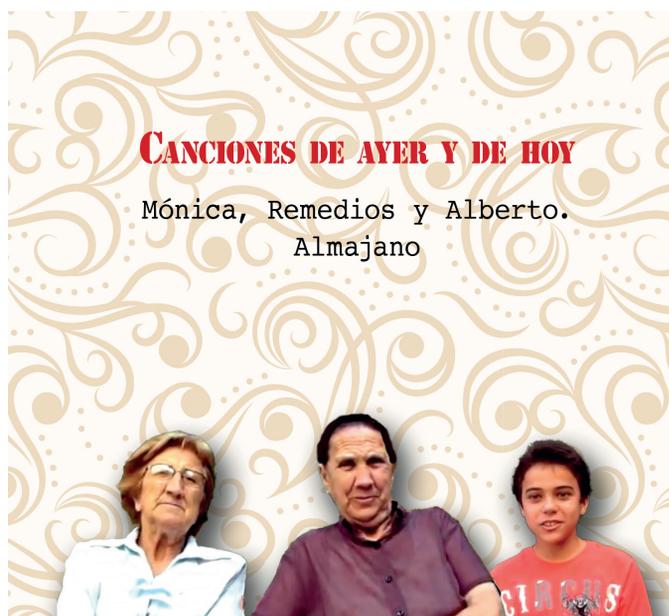
Traducción al inglés: Carlos Herrero Quirós

Diseño gráfico y maquetación: Cargraf

Referencia: Valladolid, Universidad de Valladolid (Aula de Música), 2023. Serie MusiCam (coordinación: Enrique Cámara de Landa y Miguel Díaz-Emparanza Almoguera). Protagonistas de la Tradición Musical Soriana 6

Depósito Legal: VA 4951-2021

ISBN: 978-84-09-32567-2



La particularidad del repertorio editado en este volumen consiste en que no sólo incluye algunos de los cantos que han sido considerados por los estudiosos como propios de la tradición local o regional, sino también otros que han superado la barrera selectiva del tiempo o que conservan en su memoria asociados a momentos o períodos de su vida pasada, por lo cual son significativos para ellas (entre otros motivos, por su relación con aspectos de su experiencia compartida).

- 1 Al levantar una lancha
- 2 En Salamanca tengo
- 3 Soy la reina de los mares
- 4 Kikiriki, palos en ti
- 5 Pin, pin, zamarracatín
- 6 Una, dola, tela, catola
- 7 La Tarara
- 8 Ya se van los pastores
- 9 La doncella guerrera
- 10 Las señas del esposo
- 11 La muerte de don gato
- 12 Amor que venció a la muerte
- 13 La Virgen y el ciego
- 14 El corregidor y la molinera
- 15 En un pueblo levantino
- 16 La fuente envenenada
- 17 Juan y Adela
- 18 Las coplas de Aurelia Ortega
- 19 Manojito ya no es Manojito
- 20 El chato de Cirujales
- 21 ¡Ay! narruja
- 22 Hay en Huelva un zapatero
- 23 Tienes la chimenea alta
- 24 Cuando yo estaba en la mili
- 25 Ceniza de mi cigarro
26. Con el aire que llevas + Échale pichicoles.
- 27 Entre pico y repico
- 28 A la mujer de un minero (estilo)
- 29 Los chopos de la Ribera (estilo)
- 30 Por decir viva la Pepa (estrofa)
- 31 Peticiones cuaresmales
- 32 Lavatorio
- 33 El arado de la Pasión
- 34 Agua te pedimos, soberana madre
- 35 Virgen Santa del Almuerzo
- 36 Padre Nuestro Pilinchín
- 37 Padre Nuestro Mayor
- 38 Albada de boda
- 39 Al cantar lo hacemos
- 40 Cuando yo era ladrón
- 41 Juan tonto y María lista
- 42 La bendición de la llueca

## CONCLUSIONES

Como se evidencia en los párrafos precedentes, en este artículo hemos centrado la atención en la serie audiovisual dedicada a los protagonistas de la tradición musical soriana, de quienes aquí se ha destacado su papel en la palabra cantada. Tanto en la fase de documentación *in situ* como durante las posteriores conducentes a la publicación de los materiales se han respetado algunos de los principios vertebradores de proyectos anteriores en los que ha participado el equipo de Valladolid ya mencionado, tales como “poner en el centro del proceso de investigación la tarea de algunos personajes que la comunidad reconoce como depositarios de la memoria musical tradicional local”, valorar el trabajo de campo como eje vertebrador, así como la participación y el diálogo con los protagonistas como vía preferencial para la adquisición del conocimiento, tener presente la historia de vida de cada uno de ellos como medio para conocer la historia social, considerar la inclusión de sus explicaciones relativas tanto a los repertorios musicales como a otros aspectos de su trayectoria vital, trabajar con distintas generaciones de músicos, etc. (Cámara de Landa y Eli Rodríguez 2006, 196-7).

La digitalización y estandarización de materiales grabados en distintos soportes (minidisc, DAT, etc.) han permitido asegurar la preservación de los mismos y, además, usarlos como materia prima para posteriores actividades vinculadas al análisis, la enseñanza y la difusión del patrimonio. Nuevos estudios de los repertorios musicales de la tradición soriana han sido realizados en el contexto de las sucesivas publicaciones de la serie audiovisual presentada en este artículo. En la realización de la misma y desde una actitud de flexibilidad, se han aplicado criterios pertinentes para decidir qué soportes eran los más adecuados para su edición en vídeo o exclusivamente en audio.

Si bien la calidad de las tomas originales no era la ideal para este tipo de publicaciones, los esfuerzos asumidos durante la fase de edición sirvieron para hacer accesibles los contenidos (eliminando ruidos, modificando volumen y ecualización, corrigiendo la composición y la luz de la imagen, etc.).

El trabajo conjunto y la actitud colaborativa permitieron identificar errores de diverso tipo a lo largo de las sucesivas fases de selección, digitalización, montaje, edición, diseño, revisión de escritura, etc. Esta dinámica laboral ha generado fructíferas sinergias entre miembros de la Sección Departamental de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Valladolid, así como a través de las sucesivas colaboraciones de diversos estudiosos, tanto de esta institución como de otras.

## BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Cárcamo, David, Julia Andrés Oliveira y Susana Arroyo San Teófilo. 2021a. *Cancionero soriano. 2, Rondas* / recopilación de los documentos sonoros, David Álvarez Cárcamo...[et al.]; transcripción de los documentos sonoros, Julia Andrés Oliveira...[et al.]; clasificación, ordenación y estudio musicológico, Susana Arroyo San Teófilo, Julia Escribano Blanco. Soria: Diputación Provincial.
- 2021b. *Cancionero soriano. 3, Canciones* / recopilación de los documentos sonoros, David Álvarez Cárcamo...[et al.]; transcripción de los documentos sonoros, Julia Andrés Oliveira... [et al.]; clasificación, ordenación y estudio musicológico, Susana Arroyo San Teófilo, Julia Escribano Blanco. Soria: Diputación Provincial, 2021.
- Baily, John. 1989. «Filmmaking as Musical Ethnography». *The World of Music* 31/3: 3-20.
- Cámara de Landa, Enrique. 2005. «Algunos comentarios acerca de las actuales prácticas musicales en la provincia de Soria». *Revista de Musicología* XXVIII/1: 514-528.
2013. «Anotaciones sobre la actual música religiosa tradicional de Soria». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 25-26: 19-33.
2016. «Tradición, patrimonio y música popular en Soria». En *El patrimonio cultural inmaterial de Castilla y León: propuestas para un atlas etnográfico*, editado por Luis Díaz Viana González, 249-270. Madrid: Editorial CSIC.
2017. «Polyphonic arrangements for a monodic tradition: rituals and musical creativity today in Soria». En *European Voices III. The Instrumentation and Instrumentalization of Sound. Local Multipart Music Cultures and Politics in Europe*, editado por Ardian Ahmedaja, 87-99. Wien: Boehlau.
2018. «Estrategias creativas actuales en músicos sorianos». En *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*, editado por Victoria Eli Rodríguez y Elena Torres Clemente, 319-334. Madrid: Sociedad Española de Musicología, Colección «Estudios».
2020. «De la India a las Indias: estrategias, espacios y herramientas en la transmisión no solo oral del patrimonio musical canónico». En *De lo oral a lo impreso. Patrimonio inmaterial y literatura popular entre Europa y América*, coordinado por Luis Díaz González de Viana y Carmen Morán Rodríguez, 75-80. S.l.: Ministerio de Cultura y Deporte de España, Universidad de Valladolid y Universidad Nacional de México.
2021. «Tres proyectos sobre música y danza tradicional de Soria». En *Música, danza, rito y tradición en la provincia de Soria*, editado por Enrique Cámara de Landa y Susana Moreno Fernández, 117-137. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Cámara de Landa, Enrique, y Susana Moreno Fernández, eds. 2021. *Música, danza, rito y tradición en la provincia de Soria*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Cámara de Landa, Enrique y Victoria Eli Rodríguez. 2006. «Música tradicional en Extremadura a través de sus protagonistas: resultados en audiovisuales». En *III Jornadas Nacionales Folclore y Sociedad. Ponencias*, 183-209. Madrid: C.I.O.F.F España.

Cámara de Landa, Enrique; Leonardo D'Amico; Matías Isolabella; Yoshitaka Terada (eds). 2016. *Ethnomusicology and Audiovisual Communication. Selected Papers from the MusiCam 2014 Symposium*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Escribano Blanco, Julia. 2015. «El canto popular religioso en los Pinares Altos sorianos: recolección, estudio y reconstrucción de la memoria local». Trabajo de Fin de Máster, Universidad de Valladolid.

2021. «Memoria colectiva: el canto popular religioso asociado a la Semana Santa en el suroeste soriano». Tesis doctoral, Universidad de Valladolid.

Guzmán Arenaza, Alesander. 2021. «Patrimonio musical de tradición oral en Soria: una experiencia con alumnos de educación primaria». En *Música, danza, rito y tradición en la provincia de Soria*, editado por Enrique Cámara de Landa y Susana Moreno Fernández, 223-229. Valladolid: Universidad de Valladolid.

# LAS DANZAS RITUALES EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA. LA MUJER EN LA DANZA

Fuencisla Álvarez Collado

## INTRODUCCIÓN

Mucho se ha dicho sobre la presencia de la mujer en las danzas rituales, pero poco se ha escrito y menos se ha investigado, e incluso en algunos contextos ha bastado con matizar la función de la Sección Femenina como artífice de la inclusión de la mujer en las danzas rituales, afirmación errónea como demostraremos en estas líneas .

El trabajo de investigación que vengo desarrollando desde 2004 en la provincia de Segovia en relación a las danzas rituales, y fruto del cual han surgido dos publicaciones<sup>1</sup> y numerosos artículos, ha sido determinante para la documentación etnográfica, pero la Beca de Investigación concedida por el Instituto de la Cultura Tradicional Segoviana “Manuel González Herrero” (Diputación de Segovia) en 2016, y dirigida por el antropólogo Honorio Velasco Maíllo, ha sido determinante para la documentación histórica tanto de la danza, como de otros elementos del ritual.

Las danzas rituales, al menos en la provincia de Segovia, se presentan con marcada exclusividad masculina, eso es lo que hemos venido viendo por los cauces de la tradición, y así lo atestigua la fotografía etnográfica. Pero aquí tendríamos que diferenciar entre las distintas danzas rituales de la provincia (Danzas De Palos, Caracol, Cruz, Arco, Castillo, Arado, jotas ritualizadas, danzas/mudanzas/contradanzas/entradillas...) pues el hecho de que la presencia masculina haya copado las danzas de palos, no ha sido así en el caso de otras danzas.

Actualmente nos encontramos con grupos de danzantes mayoritariamente mixtos, en distintos formatos: un grupo masculino y otro femenino que palotean simultáneamente; varios grupos mixtos; alternancia de danzas masculina/femenina durante “la carrera”<sup>2</sup> ; escasos ejemplos de danzas exclusivamente masculinas como los danzantes de Tabanera del Monte, Bernuy de Porreros y Fuentepelayo, ; o nuevas creaciones de piezas para introducir la presencia femenina.

---

1 Álvarez Collado, M.F.: (2015): *Las danzas de palos en la provincia de Segovia*. Estudio etnomusicológico y repertorio para dulzaina. Instituto de la Cultura Tradicional Segoviana “Manuel González Herrero”. Diputación de Segovia, Segovia.  
Álvarez Collado, M.F.:(2018). *Danza y rito en la provincia de Segovia*. IV Becas de investigación antropológica ICTS Manuel González Herrero. Diputación de Segovia.

2 Nos hemos encontrado en los libros de cofradías, esta denominación para referirse al trayecto por donde discurría la procesión.

Pero, ¿qué pasó en siglos anteriores? La documentación histórica consultada muestra una importante presencia femenina desde al menos finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XIX, durante todo el ciclo festivo, bien como *gitanas*, danzantas, niñas o muchachas. Pero entonces ¿Qué propició la desaparición de la mujer en la danza ritual?

## BAILE Y DANZA TRADICIONAL

Sobraría en determinados contextos considerados más técnicos, establecer y aclarar las diferencias entre baile y danza, pero aún así, lo consideramos necesario. Como baile vamos a entender tanto los géneros como el contexto de los “bailes de plaza” con códigos conocidos por los bailadores, pero espontáneos en su ejecución. Según el Diccionario de Autoridades danzar<sup>3</sup> es “bailar con gravedad a compás de instrumento, con orden, escuela y enseñanza de preceptos” mientras que la voz de baile del mismo diccionario lo define como “festejo en el que se juntan varias personas para bailar y danzar y también se toma por el mismo acto de bailar”. Si seguimos en la profundización de términos y definiciones, en el mismo diccionario encontramos sobre danzante<sup>4</sup>: “La persona que danza. Usase de esta voz solo para significar los que danzan en las procesiones, o en otras danzas públicas poco pulidas[...]”.

Ante estas aclaraciones, y continuando con la presencia de la mujer en la danza, lo que ha sido indiscutible ha sido su presencia como bailadora, o ya en la 2ª mitad del siglo XX, en las muestras, concursos o certámenes como ejecutante de repertorio de danza, pero no en contextos rituales, es decir, que tengamos documentos gráficos de la mujer paloteando encima de un tablado, no significa ni mucho menos que se generalizara su participación en los paloteos de las procesiones y romerías, hasta al menos la década de los 70 del siglo XX.

Sobra igualmente aclarar que nuestro trabajo de campo para la documentación de la mujer en la danza omite todas aquellas representaciones fuera del contexto ritual, tales como certámenes, muestras, concursos, etc.

## FUENTES PARA LA DOCUMENTACIÓN DESDE EL SIGLO XVI AL XIX

Si bien la etnografía es la vía para la documentación de estos modos de expresión especialmente en su estudio sincrónico, la documentación a través de las fuentes históricas ha sido una gran aportación para el estudio diacrónico de las danzas rituales, y para el ritual en general.

En el caso de la provincia de Segovia, el estudio histórico lo hemos circunscrito a los libros de cofradía, especialmente Corpus



Ilustración 1. Mapa de danzas rituales en 2017. Fuencisla Álvarez.

<sup>3</sup> RAE Diccionario de Autoridades. Tomo III (1732).

<sup>4</sup> Op. Cit. Tomo III (1732).

y Rosario, llegando a datar la danza y otros elementos del rito desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XIX, a partir de donde las cofradías decaen como estructura social y los asentamientos sobre danza se generalizan o desaparecen.

No obstante, varias han sido las publicaciones en la provincia de Segovia anteriores a nuestro estudio, que nos han marcado el camino a seguir en cuanto a la documentación histórica: en el entorno urbano Flecniakoska y Mc Grath, y en el entorno rural, el Rvdo. Arribas en Fuentepelayo, Linage Conde en Sepúlveda, Jesús Fuentes en Armuña, Cuesta Polo en Veganzones, Orejanilla en Orejana, y De Frutos, Sanz y Ramos en Cabezuela.

Los primeros datos históricos sobre la danza y el esplendor procesional- más concretamente 1565-, nos los proporciona Jesús Fuzentes(2008) en la localidad de Armuña, y relevante es este dato, muy anterior a los que tenemos en cuanto al Corpus urbano en la capital, pues nos va a permitir aseverar que los fastos urbanos no han sido el ejemplo del que luego ha bebido el entorno rural, sino que debían ser manifestaciones comunes y más bien sería el Corpus Urbano el que se nutrió de elementos rituales de la provincia tal y como podemos comprobar con los contratos de los vecinos de Abades, Martín Miguel, Marazuela y Marazoleja para organizar los regocijos.

### *El Corpus urbano y el traslado de la Virgen de la Fuencisla.*

En Segovia partíamos del estudio del Corpus urbano realizado por Flecniakoska<sup>5</sup> y Mc Grath<sup>6</sup> donde ya nos avanzan el esplendor y los fastos procesionales. Tablaos y carros para la comedia, representaciones de autos, tarascas, gigantes y danzas formaban parte de la celebración del Corpus. Y con respecto a las danzas se mencionan 51, dividiéndolas entre danzas habladas, mixtas y de zapateado/toqueado, y representando el salmo 86:9 *Todas las naciones que tú has hecho vendrán y adorarán delante de ti, Señor, y glorificarán tu nombre*, la tarasca se acompaña de 8 gigantes y 2 enanos, y 5 parejas de monstruos/danzantes: español-española, negro-negra, gitano-gitana, turco-turca, enano-enana.

Las danzas habladas son breves representaciones y es probable que la coreografía se acompañara de un texto recitado. Las danzas mixtas o de escarnio son las más numerosas (28): danzas de negros, de lacayos, de gitanos, de salvajes, de moros, de franceses, de matachines, de turcos, danzantes sobre zancos, de griegos o de portuguesas que aportaban el exotismo, mientras que los grupos de campesinos (jardineros, pastores, sayagueses o vizcaínos) conservan el fervor del público por su carácter folklórico y pastoral. Y las danzas de paloteado/toqueado/zapateado con descripción de indumentaria e instrumentos.

Por su parte, Diego de Colmenares<sup>7</sup> en su *Historia de Segovia* detalla igualmente las danzas que se intercalan entre los carros triunfales en el cortejo del traslado de la Virgen de la Fuencisla a su nuevo santuario: danza de 8 zagales, de hortelanos, de arlequín, de 8 filisteos colocados sobre zancos de cuatro varas de altura, de gitanos, así como también cascabeles, panderos y sonajas, y paloteados y toqueados con reglas, compases, hoces y trillos.

5 FLECNIAKOSKA, J. L. (1956): "Las fiestas del Corpus en Segovia (1594-1636)". En Estudios Segovianos. Tomo VIII, pp. 141-201.

6 MACGRATH, M. J. (2006): Corpus Christi, el auto sacramental, y otras fiestas religiosas en la Segovia del siglo XVII. Edición del autor. Segovia.

7 COLMENARES, D. DE (1637): Historia de la Ciudad de Segovia y compendio de las Historias de Castilla. Segovia. (Reed. Segovia, 1969).

### *El entorno rural*

En el entorno rural la documentación encontrada ha sido de gran importancia tanto en cantidad como en calidad, ya que son numerosos los asentamientos sobre la danza y el ritual en general. Si bien los libros que nos han llegado son los de la Cofradía del Corpus y el Rosario, hay que matizar que las festividades que registran dichas cofradías, son variopintas. Es decir, en un mismo acta podemos encontrar los gastos para Resurrección, Visitación Rosario, o Nuestra Señora de las Nieves o del Rosario y no especificar siempre a que festividad va asociada la danza.

La localización de la figura femenina ha sido posible por los asentamientos tanto en los cargos como en los descargos de las cuentas de las cofradías con diferentes referencias: por el ofrecimiento de roscas, por el *instrumentero* que vino a tocar, por los nombramientos, o por el gasto en los refrescos, colaciones o pitanzas.

En las fuentes de documentación, encontramos en algunas cofradías conjuntamente los términos “danzante” y “danzanta”, e incluso en algunos casos exclusivamente el de “danzanta” sin que se haya podido establecer una constante para determinar su presencia, por ejemplo en cuanto a tiempo festivo, pues la figura femenina aparece tanto en Corpus, Rosario o Resurrección como en advocaciones locales tales como la Virgen de Tormejón en Armuña o Pedernal en Basardilla; igualmente en los espacios delimitados en la provincia de Segovia, como es el caso del entorno urbano, el Llano, y la Sierra/Cañada Real; en la variante diacrónica, encontrándose registrada desde el siglo XVI al XIX; o en la denominación gitana/danzanta. Ahora bien, en relación a la terminología para señalar su presencia y después del análisis de las fuentes podemos plantear la hipótesis de que la denominación de “gitana” puede responder a un género de danza o una función concreta en el rito, pues en ocasiones las encontramos asociadas a soldadescas.

No obstante, para la descripción de los registros hemos tenido que determinar un criterio, y este ha sido el del espacio geográfico, es decir, empezaremos nuestro particular recorrido histórico por la provincia desde la Sierra/Cañada Real hasta el Llano, primero el occidental y luego el oriental.

Comenzando el recorrido por La Cañada Real, Linage Conde en Sepúlveda (1986:65) en El Corpus, registra en 1624 danzas de gitanas y por nuestra parte, según la documentación consultada, en **San Pedro de Gaillos** igualmente en El Corpus, encontramos nombramientos para las danzas de *xitanos y xitanas*, desde 1632 hasta 1716. En **Prádena** las *gitanas* están documentadas desde 1705 con el gasto del *instrumentero* que vino a tocar a danzantes y *gitanas* además de que también se han encontrado los registros en cuanto a nombramientos desde 1791 hasta 1835, y no solo de gitanas, si no de otros protagonistas de la danza como es la figura del zarragón. **Rebollo** documenta en El Corpus la presencia de *gitanas* desde 1791 hasta 1812 a partir del cual se empieza a recoger sólo el término de danzante. **La Matilla** recoge dentro de la Cofradía del Rosario un “gasto al gitano” en 1650 y la presencia de *gitanas* que ofrecen roscas hasta 1842, junto con otros elementos rituales como la soldadesca. En **Navafría**, donde no podemos dejar de señalar el despliegue económico en danzantes a lo largo del ciclo del año – Resurrección, Corpus y Octava, la Visitación o San Sebastián- las *gitanas* se constatan junto a los danzantes en la Cofradía del Rosario mientras que en la del Corpus, de manera contemporánea, sólo se registra la presencia masculina, diferenciándose su presencia según tiempos festivos: las gitanas para Resurrección y los danzantes y gitanas para la Visitación, desapareciendo estos en 1741 y permaneciendo la figura femenina, eso sí, compartiendo presencia junto con las soldadescas. En **Torre Val de San Pedro** Maganto Hurtado (2015:28) constata la presencia femenina desde 1681 dentro de La Ofrenda y compartiendo tiempo festivo junto con las soldadescas y más concretamente con el gasto en 1833

de “un arado para las danzantas”. Llegando a las proximidades del entorno urbano, en **Basardilla**, en la Cofradía de la Virgen del Pedernal, en 1795 se recoge como cargo el ramo de rosquillas que ofrecieron las danzantas o en 1797 el descargo por el gasto en el refresco de danzantes y danzantas. En la cercana localidad de **Torrecaballeros** se registra la presencia femenina desde 1716 a 1787 el día del Corpus a través del gasto con los danzantes y danzantas y en concreto con la ofrenda de ramos de rosquillas que ofrecen las danzantas de la Aldagüela. Y ofreciendo roscas encontramos igualmente a las danzantas en la Cofradía del Rosario de Tabanera del Monte y Palazuelos de Eresma desde 1703; en **Hontoria**, y gracias a las aportaciones del musicólogo y folklorista Pablo Zamarrón, en el siglo XVII se registran ligeros gastos para las danzas de las muchachas; y en **Madrona**, en la Cofradía del Rosario en 1672, se recoge el gasto al *instrumentero* que tocó a las danzantas en Resurrección.

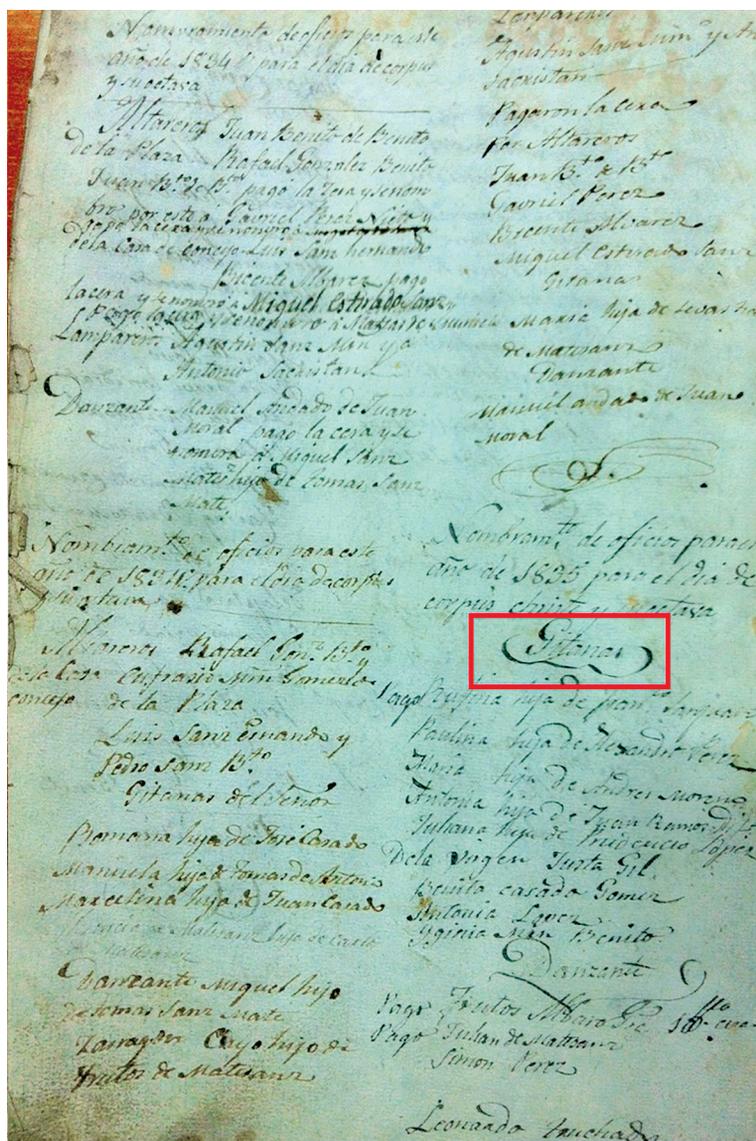


Ilustración 2 Nomobramientos para el Corpus. Prádena 1834-35

Continuando por el Llano Occidental, pero siguiendo cerca de la capital, en **Valseca**, en la Cofradía del Rosario en 1695, se registra el gasto al *instrumentero* que tocó la danza de los hombres y la de las mozas hasta 1727; en **Turégano** la presencia femenina se documenta durante la 2ª mitad del XVII en la Cofradía del Rosario con el importante dato en 1662 a la presencia de niñas en la danza; y en **Armuña**, el excelente trabajo del investigador local Jesús Fuentes (2008) documenta la danza en general desde 1565 – siendo el dato más antiguo

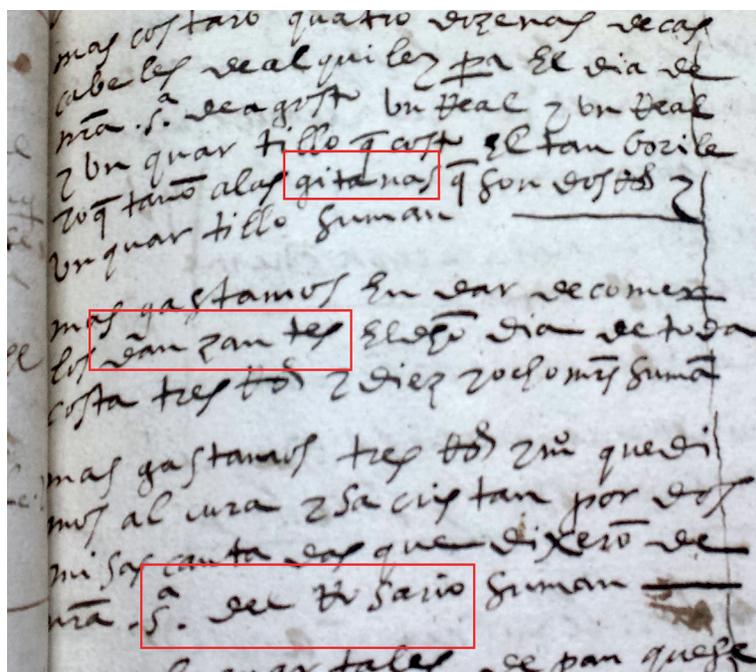


Ilustración 3 Acta cofradía del Rosario, 1591. Arroyo de Cuéllar. Fuencisla Álvarez.

conservado, en toda la provincia- y la presencia de danzantes y danzantas en 1651 en El Corpus y en 1743 en la Cofradía de Nuestra Señora de Tormejón, con el registro *adornaba la procesión una danza de hombres y 2 de mujeres. Las danzas de mujeres después de haber hecho sus toqueados y bailes, cada una dijo a Nuestra Señora unos versos*. En **Arroyo de Cuéllar**, y gracias a la colaboración de Pablo Zamarrón, se documenta la presencia de *gitanas* en la Cofradía del Rosario con breves reseñas desde 1591. Y en **Cantalejo** (Fuentenebro, 1996:214-216) se registran las *gitanas* (en ocasiones venían de Lastras) junto a los danzantes del pueblo o forasteros desde principios del siglo XVII. Eran 8 dirigidas por un “jitano” aunque bajo esta denominación actuaran también las muchachas y niñas y niños guiados por un convecino experto en la danza.

Frente a esto por ejemplo, tenemos los nombramientos exclusivamente masculinos de los ocho danzantes del Corpus de Valleruela de Pedraza (donde participaban Berzal y La Matilla) en 1796, o el dato que aporta Cuesta Polo (2007) de las 8 casaquillas para los danzantes de Veganzones en 1669, prenda que pone de manifiesto la presencia exclusivamente masculina. O en Torrecaballeros en 1756, que aunque las danzantes aparecen a lo largo de toda la documentación histórica, el gasto para los vestidos es exclusivamente para los danzantes.

Concluyendo, y según las fuentes de documentación utilizadas, vemos que la presencia de la mujer en la danza se documenta en la provincia de Segovia, desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XIX. Ahora bien, las Cofradías pierden su peso como estructura social para la danza, los registros se minimizan o generalizan y se pierde la especificidad y por tanto, no es que se pierda la referencia de la presencia femenina, sino que se pierden en general todos los datos en relación a la fiesta.

Sabemos, además, y tal y como abordaremos más adelante, que las danzas de palos empiezan a copar el panorama ritual de danzas en la provincia de Segovia desde principios del siglo XX, aunque las encontramos anteriormente con referencias claras en la descripción del traje del zarragón donde señalan “un morral” para los palos desde finales de XVIII en Veganzones (Cuesta Polo, 2007) o a finales del XIX en Valleruela de Pedraza (Álvarez, 2018:79) y donde además contamos con los nombramientos de los danzantes siempre masculinos. Esta proliferación de paloteos igualmente pudo ser la causa de que desaparecieran del panorama ritual otras estructuras más complejas como danza-mudanza-contradanza-entradilla, y de las cuales aún podemos ver algunos reductos como la procesión del Niño de la Bola de Cuéllar.

Cierto es que la presencia femenina se constata durante todo el entramado histórico pero no sabemos a qué tipo de danza estaba asociada, aunque con la denominación de *gitanas* pueden estar haciendo referencia a una forma de danzar o danza/s concretas, que popularizadas por los gitanos ambulantes<sup>8</sup> se asentaron en la cultura popular, y por lo que una de las hipótesis que se plantea es, que la mujer estuviera asociada a una danza concreta que al caer en desuso como otras tanta expresiones, desaparece la danza y la mujer desaparece con ella.

8 Aquí podríamos señalar la referencia literaria de Cervantes en La Gitanilla, una de sus Novelas Ejemplares donde apunta *Cuenta la historia de una joven gitana que cantaba y danzaba tal y como la enseñó su abuela, y que al llegar a Madrid entró en la ciudad participando en una Danza de Gitanas: “una, pues, de esta nación, gitana vieja, que podía ser jubilada en la ciencia de Caco, crió una muchacha en nombre de nieta suya, a quien puso por nombre Preciosa, y a quien enseñó todas sus gitanerías y modos de embelecios y trazas de hurtar [...] Salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas, y de otros versos, especialmente de romances [...] De entre el son de tamborín y castañetas y fuga del baile salió un rumor que encarecía la belleza y donaire de la gitanilla, y corrían los muchachos a verla y los hombres a mirarla. Pero cuando la oyeron cantar, por ser la danza cantada [...] Y cuando llegaron a Santa María, delante de la imagen de Santa Ana, después de haber bailado todas, tomó Preciosa unas sonajas, al son de las cuales, dando en redondo largas y ligerísimas vueltas, cantó un romance.*

## SIGLO XX: NUEVAS FUENTES, NUEVOS CONTENIDOS

Las cofradías decaen como estructura social para el rito, los datos se minimizan o se pierden y la fiesta recae en manos de los concejos. La prensa histórica empieza no obstante a aportar datos sobre determinadas localidades a partir de la participación de sus danzantes en distintos actos, y es en esos casos donde vemos a los hombres asociados a las danzas rituales y la figura femenina asociada a las bailadoras. Por ejemplo, danzantes masculinos de Fuentepelayo y Caballar en la visita de Primo de Rivera en 1926, e igualmente danzantes masculinos de Armuña en 1947 ante la visita de Eva perón.

Pero uno de los problemas con el que nos encontramos es la denominación. Los libros de cofradía se refieren a la danza” o danzantes y danzantas/gitanas/muchachas/niñas/mozas y nunca se registra la denominación comparsa o grupo de danzantes. De hecho algunas provincias como Palencia siguen utilizando la expresión “la danza de...” para referirse al grupo de danzantes de una localidad, mientras que en Segovia hacemos referencia como “los danzantes de...” “los paloteos de...”. Es en las apariciones de las danzas fuera de su contexto cuando se empieza a recurrir a las denominaciones de comparsa o grupo tomando auge ya en la segunda mitad del siglo XX con los concursos de la SF.

### *Primera mitad del siglo XX*

Algunas de las primeras imágenes de la danza ritual nos la aporta Pedro Luis Peñas con la danza del Arco de Cantalejo de 1904 donde vemos un grupo masculino, con enaguas. La danza ritual también quedaba representada por otros géneros, quizá más espontáneos, igualmente en manos de la figura masculina tal y como nos muestra la fotografía una fotografía de danzantes de Pedraza que a buen seguro es una de las primeras referencias gráficas, y donde vemos a varios hombres “danzando” ante la Virgen del Rosario, fechada en 1920.

En Segovia sobre la referencia más temprana en cuanto a la salida de contexto de las danzas profundiza Pedro Luis Peñas<sup>9</sup> en relación a los danzantes de Caballar en *El Adelantado de Segovia* del 29 de octubre de **1912**. Este investigador aclara que con el objetivo de la promoción del patrimonio cultural español, la Comisaría Regia del Turismo anteriormente citada, entenderá como prioritaria la participación en Exposiciones, Congresos y Ferias Internacionales. En esta línea, el primer evento que acometió fue la organización del V Congreso Internacional de Turismo de Madrid de 1912 y encargará su organización al Comité Central de Madrid para la propaganda del turismo. El Congreso se desarrollaría en Madrid del 24 al 30 de octubre de 1912 y tenía programada una visita a Segovia y La Granja el sábado 26 de octubre y a otras ciudades turísticas españolas en los días sucesivos. Y en el Diario de Avisos del 23 de octubre se dice que tomarán parte en la fiesta dos grupos de danzas, de Abades y de Caballar, y que en los bailes estará el dulzainero Paulino Gómez con su correspondiente caja. Vemos a la mujer ligada a la figura de las alcaldesas y los danzantes (de palos) representados exclusivamente por la figura masculina.

Siguiendo las fuentes gráficas buscando la figura femenina en la danza, será en el año de **1914** cuando músicos, danzantes (masculinos) y bailadoras de Abades se desplazaron hasta Londres para participar en la Feria de Turismo “Sunny Spain”, un encuentro anglo-español organizado por el Marqués de la Vega Inclán y Claquer, a la cabeza de la Comisaría Regia del Turismo y la Cultura Popular creada en 1911, con el objetivo de lograr la llegada de turistas ingleses a nuestro país. Y allí estuvo Abades con el dulzainero Paulino Gómez “Tocino” y otros dos músicos -el

9 <https://segovaiymatematicas.blogspot.com/2013/08/los-danzantes-de-caballar-segovia-en.html>

redoblante Mariano Llorente y José Moreno “Mangango”-, 8 danzantes (masculinos) y su zorra, y 8 mujeres bailadoras, junto con los maragatos, leoneses, los charros salmantinos, los zamoranos, los valencianos, los sevillanos o una tuna en los desfiles de “bailes del país” por los jardines del barrio Earl’s Court y en el “Empress Hall” . Y nuevamnete la figura masculina exclusivamente entra los danzantes.

En **1925** en los Concursos folklóricos en El Henar – donde se incluían las modalidades de carros engalanados, trajes o bailes y danzas- y gracias a las fotografás del padre Benrio de Frutos (Porro, 2015) tenemos constancia de la presencia exclusivamente masculina en la danza de Fuentepelayo mientras que la participación femenina queda circunscrita al concurso de trajes.

En **1926** tenemos nuevamente referencias sobre una danza sacada de su contexto ritual, con la visita a Segovia del General Primo de Rivera donde el acto se acompañó con los danzantes de Fuentepelayo en la Plaza Mayor y los danzantes de Caballar (y su zorra) en la Plaza del Azoguejo. Y ese mismo año y gracias a la fotografía de Otto Wunderlich sabemos de la participación de distintos danzantes, bailadores y dulzaineros en la Plaza de Toros de Segovia en relación al *Concurso provincial de tambores y dulzainas, trajes y bailes del país y comparsas de danzantes*, según se anunció públicamente el 7 de junio en El Adelantado de Segovia. Pedro Luis Peñas vuelve a profundizar en la documentación y matiza que aunque el reportaje fotográfico de Wunderlich, se centra principalmente en la presentación del concurso en cuanto a danzantes, trajes y bailes, pero no aparece reflejada la parte musical de competición entre dulzaineros cuyo ganador fue el tío Tocino culminando todo el acto con un Baile de Rueda por parte de Agapito Marazuela. La danza Cantalejana ganó el 1º premio, los danzantes de Fuentepelayo ganaron el 2º . El 2º premio de Baile del País fue de 100 pesetas para bailadores de Hontalbilla y el accésit para bailadores de Hontanaeres. Los premiados en la modalidad de dulzaina y tamboril fueron : Paulino Gómez Llorente y Mariano Llorente Gómez, de Abades con el 1er premio con 100 pesetas; Ricardo González Herrero y Eloy González Herrero, de Fuentepelayo con el 2º premio de 50 pesetas y el accésit de 50 pesetas para Francisco Matey Gómez y Dionisio Pastor Sacristán, de Cantalejo. Es decir, mujeres bailadoras, pero las danzas nuevamente masculinas.

El domingo 26 de mayo de **1929** volvemos a profundizar sobre la danza como espectáculo de la mano de Pedro Luis Peñas quien rescata importantes datos sobre la celebración en la antigua Plaza de Toros de Madrid de un festival multitudinario, organizado por el Centro Segoviano de Madrid, fundado en mayo de 1920 con segovianos de toda la provincia. La exhibición regional estuvo formada por los paloteos de los danzantes de Turégano y los de Nava de la Asunción. Turégano con traje corto y Nava de la Asunción con enaguüillas y acompañados de la zorra y a la dulzaina por Faustino Garzón Martín (“Tío Coche”). Después de la lidia y como clausura se formó en el ruedo un Baile de Rueda. En este baile formaron parte los danzantes de Turégano y Nava de la Asunción junto con las alcaldesas y mozas venidas de Zamarramala, Navafría, Prádena y Abades. Todo el Baile de Rueda estuvo a cargo de Agapito Marazuela al "chiflo", según el cronista, y al tamboril una afamada caja de Renedo de Esgueva.

En **1931** igualmente tenemos el ejemplo de los danzantes(masculinos) de Valverde del Majano mostrando sus danzas al general Varela en Segovia, o las danzas de Aguilafuente en **1935** en un homenaje en Madrid a un General de la República, Y ya en **1947** durante la visita oficial a Segovia de Eva Perón vemos como nuevamente la danza tradicional sirve de adorno al acto en la Plaza del Azoguejo, según las imágenes del NODO, en este caso de la mano los danzantes( masculinos) de Armuña tal y como recoge *El Adelantado* de 23 de junio de 1947.

Las referencias gráficas analizadas muestran exclusivamente grupos masculinos de danzantes, aunque bien cierto es que nos estamos refiriendo exclusivamente a las danzas de palos, y no sabemos si las referencias históricas de la presencia femenina en la danza ritual si pudiera estar refiriendo a una danza concreta. Es decir, que la mujer estuviera asociada a un tipo de danza concreta, y al desaparecer la danza, la mujer desaparece con ella de la presencia ritual.



Ilustración 4 Grupo mixto de danzantes en un concurso en la localidad de Santa María en 1947. Col. Santiago Alonso.

En todos los ejemplos expuestos hemos podido comprobar exhibiciones y muestras basadas en el patrimonio de cada localidad asistente a los diferentes actos enumerados, y frente a esto, los Concursos de la Sección Femenina supondrán un punto de inflexión. Si bien es cierto que en muchos casos son los danzantes de cada localidad los que siguen mostrando su patrimonio en estos concursos, empiezan a emerger como ejecutantes de los repertorios otros colectivos como los Grupos de Flechas de Juventudes y otros grupos de la Sección femenina en los distintos Concursos Nacionales de Coros y Danzas y Concursos Provinciales y Regionales, donde el repertorio segoviano empieza a formar parte en 1950, junto a los “grupo de danzantes” tal y como ellos denominan y por tanto diferencian.

Dejando las referencias gráficas, en el fondo de Música Tradicional del CSIC-IMF encontramos el fondo de Antonio Granero de **1949** con un corpus de partituras de jotas, seguidillas, entradillas, tocatas de baile y danzas de palos, y un recorrido por distintas localidades de la provincia. La figura femenina aparece en los datos de las chicas de la Sección Femenina de Segovia a las que recoge piezas rituales, en una fecha relativamente temprana, ya que las fichas de los fondos de la Sección femenina de Segovia (AHPSg 120-121) muestran fechas de recogida de estas piezas muy posteriores. Por ejemplo, Granero recoge a las Chicas de la Sección Femenina de Segovia en 1949 repertorio de las danzas de palos de Fuentepelayo, aunque la fecha de las fichas de recogida de Fuentepelayo va de 1953 a 1972. Es decir, podemos pensar que alguna de las chicas procedía de Fuentepelayo y conocía el repertorio, porque hay que decir que sorprende la literalidad de la melo-

día recogida con la interpretada actualmente por Victoriano Adrados, dulzainero de Fuentepelayo.

Y será en la localidad de Bernardos en la década de los **50** del siglo XX, donde constatemos la presencia femenina, quizá por primera vez, en las danzas de palostal y como muestra la fotografía de la web del Ayuntamiento de Bernardos, y cuya información se constató en 2014 con Jesús Bartolomé, maestro de danzas.



Ilustración 5 Grupo mixto para la Virgen del Castillo.Ca. 1950. Bernardos (Segovia). Web Ayto. de Bernardos.

Y adentrándonos en la Sección Femenina como fuente documental para la presencia de la mujer, y en hemos de reconocer que esta organización puso en manos de ésta el repertorio de danzas rituales, que al menos en lo que se refiere al siglo XX, y según las fuentes gráficas, ha sido exclusivamente masculino. Pero esa presencia femenina no trasvasó nunca al plano ritual y quedó circunscrita a los concursos y certámenes provinciales, regionales y nacionales. Por ejemplo en el NODO en 1961 vemos un formato de “El Arado” muy alejado de las características que recoge la ficha del fondo AHPSg 120-121 donde se indica una danza femenina frente al grupo mixto que recoge el NODO ¿pero si era femenina, por qué se modifica? O el *Bajo los caracoles* de Muñoveros que aunque la ficha recoge la fecha de 1962 ya en la película de *Ronda Española* de **1952** recoge un grupo exclusivamente femenino con la enagua femenina que impuso la SF para vestir a la mujer en la danza ritual.

Las fichas del archivo de la SF de Segovia AHPSg 120-121 recogen varios ítems de cada danza entre los que destacan la localidad, nombre de la pieza, instrumentos, instructor que la recoge, y anotaciones generales como las festividades, dulzaineros, número de danzantes, o indumentaria. Y es en esas anotaciones donde en mínimas ocasiones hemos encontrado la presencia femenina: en **1953** la Danza de la Cruz (Caracol) en Arcones la recogen interpretada por mozos y mozas; en **1955** Sagrario Galindo es informante de los paloteos y las jotas de Abades; en **1960** recogen la Danza El Arado en Santiuste de Pedraza a un grupo de danzantas, aunque en el NODO adaptan, mostrando un grupo mixto y un manteo de las mujeres que nada tiene que ver a lo que recogen en la ficha.; y en **1972** La Rabiosa en Castroserna la recogen en la procesión realizada por señoras mayores. Y esa es toda la referencia femenina en las danzas rituales que se recogen, ahora bien, esta presencia, en los concursos es mayor, es decir que la Sección Femenina no introduce a la mujer en la danza ritual en su contexto, sino en los escenarios y tablaos, y así lo atestiguan las fotografías de la segunda mitad del siglo XX hasta por lo menos la década de los 70/80 donde muchas localidades de la provincia ven renacer sus danzas, ahora sí, de mano de grupos mixtos en muchas ocasiones, como en el caso de La Lastrilla.

No obstante, igualmente en **1975** comenzarán los Alardes Cuellaranos de Música y Danza Popular de Castilla La Vieja organizados por La Panda El Soto donde se verán muestras de distintas partes de Castilla (La Vieja) y en los 80 igualmente lo Certámenes “Venta Magullo” donde confluían multitud de grupos de paloteo (y donde no se tiene referencia de la mujer en los paloteos) donde no se registra la presencia femenina y por tanto la mujer sigue circunscrita a los mal llamados “grupos de jotas”.

## LAS DANZAS RITUALES EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI

Es Segovia, y también otras provincias como Palencia, las danzas de palos han copado de manera significativa el panorama ritual de la provincia, barriendo otro tipo de manifestaciones rituales como fueron la concatenación de danza-mudanza-contradanza-entradilla, de la que prácticamente sólo quedan reductos en localidades muy concretas como por ejemplo Las Navas de San Antonio, o la zona del Carracillo, aunque también otras danzas como El Caracol, La Cruz, El Arado, El Cordón y jotas ritualizadas – y no nos referimos solo al repertorio standard de jotas que se interpretan en las procesiones sino a ejemplos como los de San Pedro de Gaillos de la Jota de la Abuela o La Jotilla de San Pedro, de obligada ejecución en la procesión tanto de San Pedro como de Nuestra Señora, forman parte hoy del rico mapa provincial de danzas rituales de la provincia de Segovia.

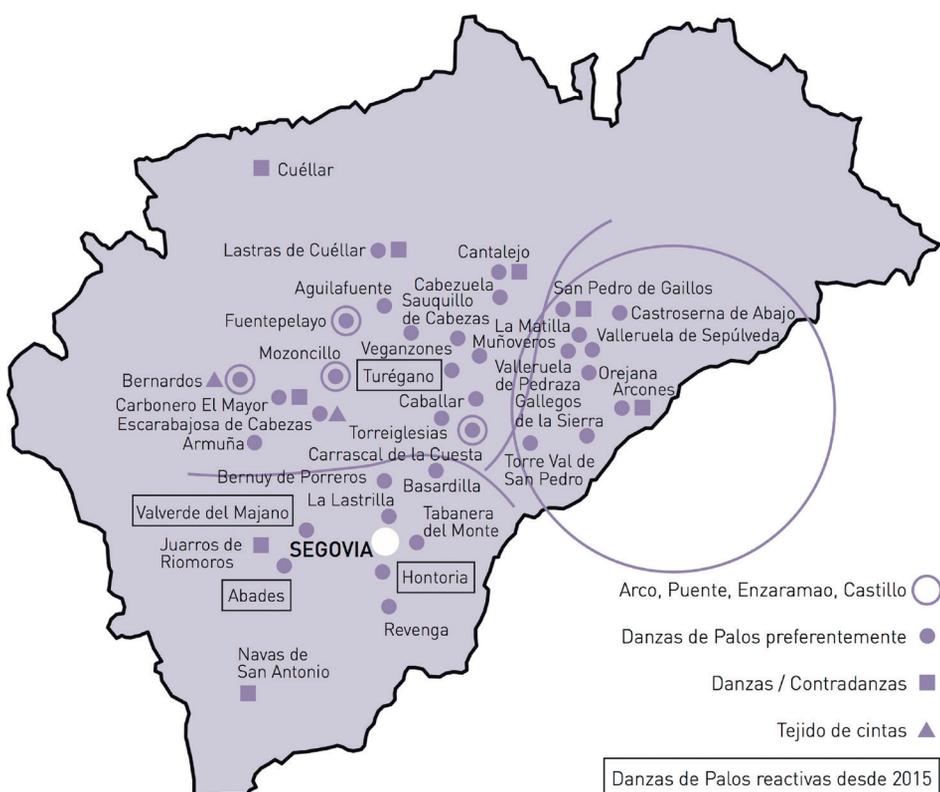


Ilustración 6 Mapa de danzas rituales en 2017.  
Fuencisla Álvarez.

Bien es cierto que desde mediados del siglo XX tenemos constancia gráfica de hombres danzando en la procesión – mientras la mujer se convierte en mera espectadora- y quizá la primera referencia de la mujer en las danzas de palos en un contexto ritual sea la de Bernardos de la década de los 50 del siglo XX, aunque informantes de la localidad apuntaban que eso fue un hecho puntual, pues en las fotos posteriores ya no aparece.

Y siguiendo el desarrollo diacrónico de las danzas de palos a lo largo del siglo XX, especialmente durante la segunda mitad, la mujer aparece tímidamente en las danzas de palos a lo largo de la década de los 70 u 80, hasta generalizarse su presencia a principios del siglo XXI, en grupos mixtos, llegando a ser la protagonista mayoritaria en el panorama de danzas de palos de los albores del siglo XXI.

El estudio que se recogió en Las danzas de palos en la provincia de Segovia (Álvarez, 2015) con un trabajo de campo realizado desde 2004 a 2014, muestra un total de 30 localidades con danzas de palos inactivas donde sólo en 5 localidades en ese momento se mantenía un grupo exclusivamente masculino como protagonista de las danzas rituales: en la zona de la capital, Tabanera del Monte, Bernuy de Porreros y Revenga; y en la zona del Llano Fuentepelayo, Mozoncillo, de las cuales, en 2019, cuando se han incorporado otras localidades al mapa de danzas rituales como Turégano, Valverde, Hontoria, Abades y Aldea Real, Revenga y Mozoncillo han incorporado a la mujer para seguir manteniendo las danzas de palos activas en su contexto ritual. Es decir actualmente 5 localidades de 35 que presenta el mapa, mantienen la exclusividad masculina.

Y la inclusión de la mujer en la danza ha dado lugar a nuevas recreaciones y no sólo a ver dos grupos, uno femenino y otro masculino paloteando juntos, sino por ejemplo en el caso de la Jota de La Abuela de San Pedro, donde los hombres palotean y la mujer “baila” la jota; o la danza de El Pollo (cantar de Torre Val).

Si esto es lo que sucede en las danzas de palos, en otras danzas rituales como la Cruz/Caracol, el Arco/Castillo o El Arado tan extendidas en la provincia la presencia femenina es igualmente mayoritaria. No obstante, el declive demográfico del mundo rural de la provincia de Segovia, la falta de apego a las tradiciones, la falta de religiosidad que fue la que en tiempos pasados sustentó este tipo de expresiones, la o la carencia de estructuras sociales que sustenten la danza, han hecho tambalearse hasta casi desaparecer en determinados momentos, habiendo sido la inclusión femenina, el recursos que paliara esa falta de danzantes.

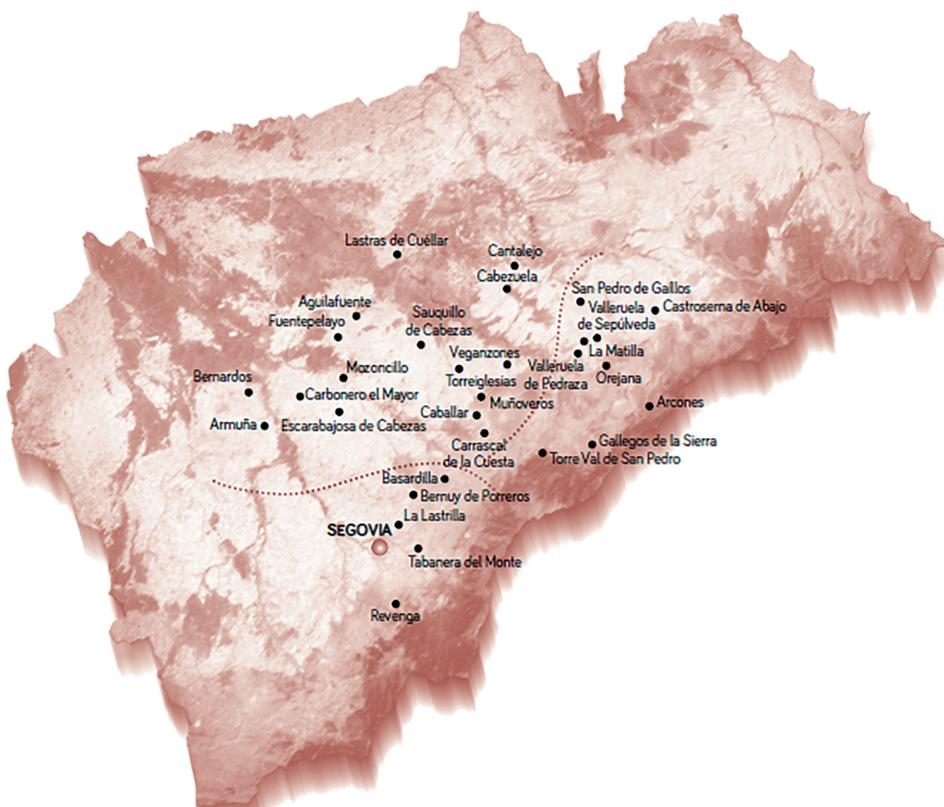


Ilustración 7 Mapa de danzas de palos en 2015. Fuencisla Álvarez.

## CONCLUSIONES

Los datos históricos son claros: la mujer ha estado presente en la danza ritual desde mediados del siglo XVI y hasta al menos mediados del siglo XIX en distintos momentos del ciclo festivo, desde resurrección hasta el Rosario. Por tanto, ¿Qué propició su desaparición de la danza ritual? ¿Estaba asociada su presencia a una danza determinada, y al desaparecer esta danza, desapareció la mujer con ella? En Torrecaballeros por ejemplo se constata durante el siglo XVIII el gasto en refresco a los danzantes y danzantas, e igualmente el ingreso de lo que valió la rosca de las danzantas de la Aldegüela, ¿Por qué sólo se hacen “vestidos para los danzantes”? Las primeras referencias gráficas muestran a la mujer como mera espectadora como hemos visto por ejemplo con las fotos del Padre Benito de Frutos no solo por la presencia exclusivamente masculino de los danzantes, sino en la danza espontánea de la romería. Y la misma estampa de la mujer como observadora la encontramos en la década de los 60 en Aguilafuente.

La mujer desaparece del panorama ritual y la Sección Femenina no ayudó a su incorporación, aunque si puso en manos de la mujer el repertorio ritual en los concursos y certámenes de la organización. Es decir, las mujeres conocían de sobra el repertorio de danzas de palos por ejemplo de su localidad, pero no se le permitía su ejecución durante el ritual. Pero su presencia se generaliza en las últimas décadas del siglo XX llegando a ser su persona la responsable de que muchas de las expresiones que hoy recogemos en la provincia sigan vivas, habiendo pasado durante un siglo, de la exclusividad masculina, a la femenina.



Ilustración 8 Danzantes y danzantes para la Virgen del Rosario, 2018. Valleruela de Pedraza (Seogvia). Fuencisla Álvarez.

## BIBLIOGRAFÍA

ALVAREZ COLLADO, M. F. (2018): Danza y Rito en la provincia de Segovia. IV Becas de Investigación antropológica ICTS Manuel González Herrero. Diputación de Segovia. Segovia.

(2015): Las danzas de palos en la provincia de Segovia: estudio etnomusicológico y repertorio para dulzaina. ICTS Manuel González Herrero. Diputación Provincial de Segovia. Segovia.

(2012): "Las danzas de paloteo en la provincia de Segovia: mapas de danza diacrónico y sincrónico, y análisis de su interpretación". Jentilbaratz. Cuadernos de folclore n.º 14. Pp. 301-315.

(2012): "Las danzas de paloteo en Tabanera del Monte: análisis del repertorio para dulzaina". Revista de folklore nº 382: 4-18. Valladolid: Fundación Joaquín Díaz.

(2016): "Las danzas rituales en la provincia de Segovia: el Arco". Revista Lazos. Centro de interpretación del Folklore. San Pedro de Gaillos. Segovia.

(2016): "Las danzas de palos en la zona circundante a la capital". El Adelantado de Segovia. Abril, 2016. Segovia.

(2016): "La reactivación de las danzas de palos en Turégano y Valverde del Majano". Revista Enraiza2. ICTS Manuel González Herrero. Segovia.

(2017): "Historia de un género: la jota de ayer a hoy". El Adelantado de Segovia. Abril, 2017. Segovia.

(2017): "La indumentaria actual del danzante en la provincia de Segovia: las danzas de palos". Actas del II Seminario "La Palabra Vestida II". Diputación de Soria. Soria.

(2017): "La Jota a través del tiempo. Género identitario del pueblo segoviano en la actualidad". Revista Enraiza2. ICTS Manuel González Herrero. Diputación de Segovia. Segovia.

(2017): "El repertorio para dulzaina en las danzas de palos de la provincia de Segovia". Actas de las Jornadas de Investigación de danzas rituales. Fregenal de la Sierra (Badajoz).

(2017): "Septiembre. Festejos marianos para terminar el estío". Revista Enraiza2. ICTS Manuel González Herrero, Diputación de Segovia.

ARRIBAS, RVDO. (1984): Fuentepelayo. Ayto. Fuentepelayo. Segovia.

CARRAL, I. (1985): Folklore de Castilla. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia. Segovia.

(1986): "Danzantes de Valverde del Majano". Revista Estampa. Diputación de Salamanca. Salamanca.

COLMENARES, D. DE (1637): Historia de la Ciudad de Segovia y compendio de las Historias de Castilla.

Segovia. (Reed. Segovia, 1969).

CSIC-IMF: Fuentes documentales. Fondo de Música tradicional.

- CUESTA POLO, M. (2007): Danzas de paloteo, rituales del Corpus y libros de Cofradía de Veganzones. Ayto. de Veganzones. Segovia.
- FLECNIAKOSKA, J. L. (1956): "Las fiestas del Corpus en Segovia (1594-1636)". En Estudios Segovianos. Tomo VIII, pp. 141-201.
- FUENTES HERRANZ, J. (2008.): El paloteo en Armuña (Segovia). Segovia: Ayuntamiento de Armuña.
- FUENTENEbro ZAMARRO, F. (1996): Cantalejo: creencias y mentalidades. Editorial: Madrid.
- LINAGE CONDE, A. (1986): Las Cofradías de Sepúlveda. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia. Segovia.
- MACGRATH, M. J. (2006): Corpus Christi, el auto sacramental, y otras fiestas religiosas en la Segovia del siglo XVII. Edición del autor. Segovia.
- MAGANTO HURTADO, E. (2015): Los danzantes de enaguillas en la provincia de Segovia. Mapa geográfico- festivo a comienzos del siglo XXI. ICTS Manuel González Herrero. Diputación de Segovia. Segovia.
- MÍNGUEZ "OREJANILLA", L. (1992): Orejana. Historia de un pueblo. Asociación Cultural San Ramón. Madrid.
- OLMOS CRIADO, R. M.<sup>a</sup> (1987): Danzas rituales y de diversión en la provincia de Segovia. Excma. Dip. Prov. de Segovia. Segovia.
- PORRO FERNÁNDEZ, C. A. (2015): Etnografía de la imagen en Segovia: la colección del Padre Benito de Frutos. Instituto de la Cultura Tradicional Segoviana. Segovia.



# ADAPTACIONES DE COPLAS Y CANCIONES PARA LA FIESTA DE MOROS Y CRISTIANOS DE ALCOY.

José Benjamín González Gomis

## RESUMEN:

La Fiesta de Moros y Cristianos es una celebración varias veces centenaria, que en su formato actual puede entenderse como dieciochesca. Los participantes se agrupan en *filaes*, divididas en dos bandos, moro y cristiano. Cada una de ellas aprueba estatutariamente un diseño oficial, que llevan todos sus integrantes, una heráldica y otros símbolos. Entre estos símbolos encontramos los musicales, como marchas e himnos. Pero también, con carácter lúdico y festivo, se han utilizado en sus ágapes y reuniones coplas y canciones de moda, como *La morena de mi copla* o *Fantasma a gogó*. A guisa de himnos oficiosos, se les añadían textos de recambio, *contrafacta*, en español y en valenciano, contribuyendo a los procesos de creación identitaria de esos colectivos. Este estudio aborda los procesos de creación de este repertorio y sus resultados textuales y musicales.

Palabras clave: Alcoy, moros y cristianos, *contrafactum*, música popular

Abstract: The Moors and Christians festivity is a multiple times centenarian celebration that, in its current format, could be understood as an eighteenth century like celebration. The participants group themselves into *filaes* divided into two sides, moor and christian. Each one of the cited *filaes* approves, in compliance with its own articles of association, an official design that all of its constituents may wear as well as an heraldic and other symbols. Among these other symbols we may find music features such as marches and hymns. Notwithstanding the foregoing, couples and hit songs such as *La morena de mi copla* or *Fantasma a gogó*, have been also used in their meetings and banquets with playful and ludic nature. By way of unofficial anthems those songs were added with replacement lyrics, *contrafactums*, both in Spanish and Valencian language, playing a part in the process of identity creation of those groups. This study approaches the creation procedure for this repertoire and its textual and musical outcome.

Key words: Alcoy, moors and christians, *contrafactum*, popular music

## INTRODUCCIÓN

El presente texto es la consecuencia de la investigación realizada para ser presentada en el II Seminario *La palabra cantada. Músicas de tradición oral en España*. En este foro se dio espacio a las manifestaciones culturales tradicionales de nuestro país. Para la ocasión, decidí acudir con un tema de sabor eminentemente local, pero que se enmarca en un fenómeno mucho mayor, que nos ha acompañado a los españoles desde hace siglos y sigue estando de actualidad: la convivencia entre “moros” y “cristianos”.

Este plurisecular contacto ha generado numerosas manifestaciones sociales y artísticas tanto en nuestro país como en muchos otros, especialmente de herencia hispánica. En Europa, América y Asia<sup>1</sup> se encuentran manifestaciones culturales que reflejan distintos estadios de las relaciones entre dos culturas tan distintas y tan próximas.

En las zonas geográficas donde no ha habido choque religioso entre estas dos culturas mono-teístas (como en América), se adaptó su significado de múltiples maneras, tomando como marco una lucha general entre el bien y el mal. Ambos conceptos se han atribuido a distintos colectivos y grupos sociales, adaptándose a conveniencias políticas y nacionales.

El fenómeno de los “moros y cristianos”, es un gran creador de identidades, también una herramienta muy válida para construir varios tipos de afirmaciones. A través de estas celebraciones se pueden afianzar afirmaciones de uno mismo, de la pertenencia a un grupo, de la oposición a otro grupo, de rechazo de la alteridad, de defensa y adscripción a unos valores.

A medida que se van realizando investigaciones sociológicas y antropológicas en los lugares que celebran esta confrontación entre dos fuerzas opuestas, su mapa conceptual se va ampliando y profundizando. Poco a poco van surgiendo más publicaciones donde se entiende como un gran marco referencial global, al que se van sumando estudios de casos.

Este artículo pretende ser un estudio de caso más a sumar al gran marco de los “moros y cristianos”. En Alcoy se celebra una de las fiestas más importantes, por repercusión mediática, de todo este marco. En su desarrollo se producen unos contrafacta<sup>2</sup>, unos textos que sustituyen a los originales adaptándose a una música anterior<sup>3</sup>. Y a través de ellos se crean identidades colectivas en el seno los participantes en la Fiesta de Moros y Cristianos de Alcoy en Honor a San Jorge Mártir.

Para llegar a ellas se han establecido dos líneas. En primer lugar, se presenta una breve exposición de los aspectos principales de la Fiesta de Alcoy, de su estructura y características, de los dos bandos (moro y cristiano) y de las *filàs* (pilar identitario fundamental). Tras ello, se explica cómo la palabra articula las identidades, permite discriminar y forjar adscripciones a un bando u otro, y dentro del mismo a la *filà* elegida. Ambas líneas confluyen en las canciones adaptadas para expresar la idiosincrasia y personalidad de cada *filà*.

1 Véase al respecto las actas del *I congreso internacional de embajadas y embajadores de la fiesta de moros y cristianos*. Publicadas en 2014 por la Sociedad de Festeros del Santísimo Cristo, tras el congreso celebrado en 2010; BRISSET MARTÍN, Demetrio E. *Representaciones rituales hispánicas de conquista*. Madrid, Universidad Complutensiense de Madrid, 1988.

2 Contrafactum (contrafacta en plural): «en música vocal, la sustitución de un texto por otro sin cambio substancial en la música», FALCK, Robert y PICKER, Martin: “Contrafactum” en Grove Music Online, 2001. <http://www.oxfordmusiconline.com/grove-music/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006361> [última visita el 28/01/2019]

3 VALOR CALATAYUD, Ernesto. “En torno a los cantos populares de “filà”” en *Revista de la Fiesta de Moros y Cristianos*, n. 23, Alcoy, 1962, p. 81.

## LA FIESTA DE MOROS Y CRISTIANOS DE ALCOY

Sobre la fiesta como hecho social se ha escrito abundantemente. Son muchos los antropólogos que han teorizado sobre ella, se la puede entender como «una celebración cíclica y repetitiva, de expresión ritual y vehículo simbólico, que contribuye a significar el tiempo (calendario) y a demarcar el espacio»<sup>4</sup>.

La Fiesta de Moros y Cristianos de Alcoy, tal y como se manifiesta en la actualidad, es el resultado de un largo proceso de sedimentación de distintas manifestaciones culturales. Algunos estudiosos del tema, como Domene<sup>5</sup>, la enmarcan en la variante valenciana. En esta modalidad festiva se aúnan tres tipos de fiesta, la religiosa, la fiesta militar y la fiesta histórica<sup>6</sup>. Pero como todas las celebraciones, tiene rasgos que la diferencian de los festejos de otras poblaciones y le confieren unicidad frente a un pretendido modelo común.

Uno de los factores que distinguen la Fiesta alcoyana de otras celebraciones festivas de temática similar es la base histórica que la conforma. En el año 1276 se produjo un ataque de moriscos rebeldes en el reino de Valencia, y la villa de Alcoy fue atacada. Los alcoyanos defendieron con éxito la plaza y se atribuye a San Jorge una intervención milagrosa en favor de los cristianos. No es este el lugar para extenderse sobre los hechos históricos, para ello se pueden consultar libros como *Nostra Festa*<sup>7</sup>, pero sí que es fundamental para entender la evolución estética del último siglo. Sin la idea de estar representando unos hechos históricos probablemente la imagen que ofrece la Fiesta sería muy diferente.

La vertiente religiosa de la fiesta está presente prácticamente desde el momento de la batalla, ya que se tomó a San Jorge como patrón, se erigió una iglesia y se establecieron servicios religiosos para festejar su patronazgo.

Otro aspecto muy importante es su influencia teatral. Dentro de los actos que se celebran durante los días de Fiesta, el más claramente teatral es el de las Embajadas, primero la mora y luego la cristiana. Tanto en Alcoy como en las poblaciones vecinas que las celebran, sus textos se remontan a las primeras décadas del siglo XIX. No obstante, en el caso de Alcoy, toda la estructura (en forma de trilogía), puede verse como un auto histórico-hagiográfico, donde se recrean unos hechos históricos y se glosan las virtudes de un santo.

La trilogía consta de tres jornadas, con temáticas diferenciadas para cada una de ellas y elementos predominantes que las configuran. Se puede entender que tiene similitudes claras con modelos teatrales propios de la tradición literaria española, como los del Siglo de Oro<sup>8</sup>. Por otro lado, vinculada a la trilogía, se celebra la Gloria, que es un prólogo festero que tiene lugar el Domingo de Resurrección.

Una estructura teatral establecida en prólogo y tres grandes jornadas puede identificarse también en el Anillo del Nibelungo, de Richard Wagner. A esta obra se le llama tetralogía, pero internamente se agrupa en un prólogo y tres jornadas.

4 HOMOBONO MARTÍNEZ, José Ignacio: "Fiesta, ritual y símbolo: epifanías de las identidades" en *Zainak*, n.º 26, Bilbao, 2004, p. 34.

5 DOMENE VERDÚ, José Fernando: *Las fiestas de moros y cristianos*. Alicante, Publicacions Universitat d'Alacant, 2015.

6 DOMENE VERDÚ, José Fernando: *Las fiestas de moros y cristianos...*, p. 21.

7 ESPÍ VALDÉS, Adrián (sup.): *Nostra Festa*. Alcoy, Asociación de San Jorge de Alcoy, 1982.

8 Véase *La devoción de la misa*, de Pedro Calderón de la Barca

En la Fiesta alcoyana se produce también una serie de superposiciones temporales. Por un lado, está el tiempo presente, el tiempo actual que todos vivimos, pero que se ve transformado y modificado intensamente por la fiesta. La fiesta que interrumpe el tiempo ordinario y crea un paréntesis en el ciclo anual. Otro tiempo superpuesto es el tiempo recreado, la época que se propone como ambiente general, o más bien, la recreación fantasmiosa de la misma. Y, por último, el tiempo narrado, el que cuenta los hechos de armas entre moros y cristianos, el tiempo teatral con la articulación interna de los actos y el desarrollo del argumento.

Junto con la historicidad, la teatralidad y las construcciones temporales superpuestas, otro aspecto fundamental en la Fiesta son las definiciones que se crean, de uno mismo y del otro, en múltiples escalas. Como se irá viendo, a través de múltiples elementos (música, palabra, vestimenta...) se irán estableciendo unas identidades múltiples que definen al festero y establecen pautas sociológicas.

La estructura que conforma estos aspectos y permite su desarrollo temático se inicia con el Domingo de Gloria (Domingo de Resurrección). Aquí el calendario litúrgico cristiano y el festero coinciden, cosa lógica, ya que sin Resurrección de Cristo sería más difícilmente entendible que hubiese enfrentamiento religioso entre moros y cristianos, o tendría otro nombre.

El primer día de fiestas, se le llama popularmente día de la Entrada, en el se celebran lo que antiguamente eran paseos militares. Algunos actos siguen conservando su origen militar, como la Diana o la Retreta. Durante ese día desfilan las tropas cristianas por la mañana, y las moras por la tarde. Haciendo gala de sus armas y riquezas, y con un tempo musical que establece una gran diferencia estilística entre ambos bandos. Siendo el desfile moro mucho más lento y suntuoso.



Fig. 01 Escuadra especial de la *filà Cides*<sup>9</sup>

<sup>9</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Moros\\_i\\_Cristians\\_d%27Alcoi\\_2011#/media/File:Alferes\\_cristia\\_negres2.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Moros_i_Cristians_d%27Alcoi_2011#/media/File:Alferes_cristia_negres2.jpg)



Fig. 02 Escuadra especial *filà Mudéjares*<sup>10</sup>

En el segundo día se concentra la celebración religiosa, con procesión y misa mayor por la mañana y procesión general por la tarde. Se puede ver este día como el germen de toda la celebración, pues de las tres fiestas dentro de la Fiesta alcoyana, es la que primero surgió, y la que se mantuvo en tiempos difíciles o de prohibiciones gubernamentales.



Fig. 03 Procesión general con el Sant Jordiet en primer plano<sup>11</sup>

10 [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=Category:Moros\\_i\\_Cristians\\_d%27Alcoi\\_2014&filefrom=Moros+y+-Cristianos+2014+%2814122368691%29.jpg#/media/File:Moros\\_y\\_Cristianos\\_2014\\_\(14122368691\).jpg](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=Category:Moros_i_Cristians_d%27Alcoi_2014&filefrom=Moros+y+-Cristianos+2014+%2814122368691%29.jpg#/media/File:Moros_y_Cristianos_2014_(14122368691).jpg)

11 [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Moros\\_i\\_Cristians\\_d%27Alcoi\\_2011#/media/File:Processo\\_sant\\_jordiet.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Moros_i_Cristians_d%27Alcoi_2011#/media/File:Processo_sant_jordiet.jpg)

Por último, el tercer día, llega el momento de la fiesta histórica, y narrativa teatralizada, donde se efectúan las embajadas, la batalla de arcabucería, la batalla al arma blanca y la aparición de San Jorge que decanta el combate.



Fig. 04 Participación en el alardo de la *filà* Cordón<sup>12</sup>

Además, entre medias de tanto acto y una estructuración tan establecida, se integra el espíritu de la fiesta popular. El carácter de fiesta patronal también hay que tenerlo en cuenta. El ambiente desenfadado, el carácter lúdico y alegre, el propio de la ruptura del tiempo ordinario de trabajo y esfuerzo. Precisamente de esta predisposición a la fiesta popular, nacen las canciones que son el foco de este artículo.

Antes de pasar a analizar cómo la palabra articula los distintos grupos y construye identidades, es preciso hablar de las *filàs*<sup>13</sup>. Como el propio nombre de la fiesta indica, se establecen dos bandos, uno de moros y de cristianos. En el orden de identidades, esta sería la segunda, por detrás de la de festero. Pero no es posible ser moro o cristiano sin pertenecer a una *filà*, sin estar apuntado a ella y al corriente de cuota y pagos.

Adrián Espí, en *Nostra Festa*, explica cómo a partir de la soldadesca dieciochesca se va derivando en agrupaciones de amigos, que son el germen de las *filàs*. Se asocian, se ponen nombres, empiezan a construirse una personalidad, a través de la indumentaria, las armas utilizadas, la heráldica, y, ya en el siglo XX, la música. Es un proceso continuado e ininterrumpido de diferenciación y reafirmación grupal, siempre bajo uno de los dos bandos. El origen del término aún se discute, con dos hipótesis principales: bien se debe al hecho de desfilar en fila, o bien deriva de hilo (*fil*

<sup>12</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Moros\\_i\\_Cristians\\_d%27Alcoi\\_2011#/media/File:Alardo\\_dispar\\_cordo2.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Moros_i_Cristians_d%27Alcoi_2011#/media/File:Alardo_dispar_cordo2.jpg)

<sup>13</sup> Se recomienda la lectura de *Nostra Festa* (Adrián Espí), para ampliar la información al respecto, así como para datos de su fundación y evolución histórica.

en valenciano) por contaminación del importante ambiente fabril de la ciudad. Durante algunas fases breves también recibieron el nombre de comparsa (así se nombran en otras poblaciones), pero el término *filà* se impuso ampliamente.

En la actualidad las *filàs* son unos colectivos donde los nuevos miembros acceden por admisión aprobada por mayoría de los que ya pertenecen. Donde hay que pagar cuotas que confieren derechos y obligaciones muy concretas. Están gestionadas por una junta directiva, que recibe nombres especiales procedentes de su función tradicional en los actos del alardo (disparo). Todas ellas obedecen la reglamentación de la Asociación de San Jorge, organismo independiente que desde 1839 tiene actas oficiales relativas a la organización de los festejos.

Hay catorce *filàs* por bando, cada una con su diseño de traje oficial, su escudo, sus armas, etc. Se reúnen en locales de reunión privados, con cocina y servicio de restauración, donde celebran cenas y los denominados *ensayos de filà*. Contratan una charanga de unos quince músicos, y desfilan con pasodobles, marchas cristianas y moras, y también cantan algunas canciones populares con letras sustitutorias.



Fig. 05 Sede la *filà Judios*<sup>14</sup>

14 [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Fil%C3%A0\\_Judios#/media/File:Alcoy\\_-\\_Locales\\_de\\_la\\_sociedad\\_cultural\\_Fil%C3%A0\\_Judios\\_3.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Fil%C3%A0_Judios#/media/File:Alcoy_-_Locales_de_la_sociedad_cultural_Fil%C3%A0_Judios_3.jpg)

## LA PALABRA EN LA FIESTA

La palabra es un factor fundamental en la Fiesta de Moros y Cristianos de Alcoy. Sus funciones principales son dos: establecer sentimientos de pertenencia (a Alcoy, al patronazgo de San Jorge y a la filà) y hacer avanzar la acción dramática en los actos del Contrabando y las Embajadas.

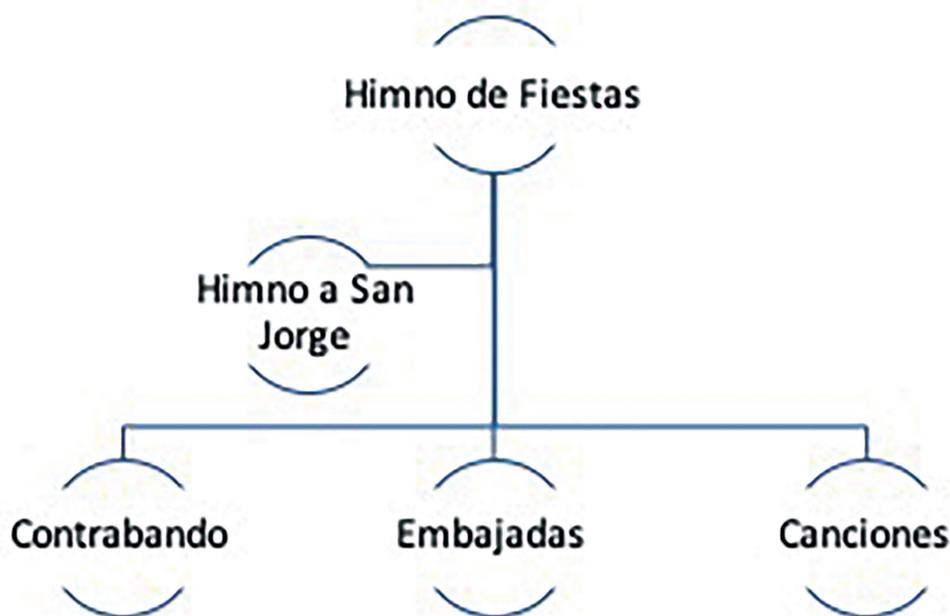


Fig. 06 Tabla de elaboración propia

El *Himno de Fiestas* es la composición que representa a todos los alcoyanos, con su interpretación dan inicio los tres días de fiestas. Fue compuesto por Gonzalo Barrachina, y está tomado de una zarzuela, *La Bella Zaida*. Concretamente es la marcha mora “el Sig”. Tuvo un éxito inmediato, y de número de zarzuela, de pieza teatral, pasó a utilizarse en el boato del capitán de la *filà Marrakesch*, en 1910. Unos años después, en 1917, aparece por primera vez en el programa oficial de actos como himno oficial.

Nostra festa ja	Per donar-te esplendor
Cridant-nos está	Riu en l'esfera
Cridant está	La primavera.
Amb veu i alé que és vida	Llaor, llaor
De tots es beneida	Per donar-te esplendor
Beneida.	Riu en l'esfera
Visca! Visca!	La primavera.
Llaor, llaor,	Visca! Visca! <sup>15</sup>

Desde hace cien años es la palabra cantada con la que se identifica un mayor número de alcoyanos. Dentro del juego de identidades múltiples, es la de más amplio espectro y la que iguala a todos los participantes y espectadores de la Fiesta. Su dirección corresponde cada año a una personalidad diferente vinculada al ámbito musical alcoyano. Dentro de las tres fiestas identificadas en la Fiesta de Alcoy (religiosa, militar y popular), este es claramente el himno de la popular.

15 Interpretación del Himno de Fiestas de Alcoy durante el año 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=UlSSVAoC-1Y>

En cuanto a la fiesta religiosa, también tiene un himno oficial. Es el *Himno a San Jorge*, compuesto en 1896 por Enrique Juan Merín. Al igual que el *Himno de Fiestas*, representa a todos los alcoyanos y a los festeros sin distinción de bandos, pues tanto moros como cristianos participan del culto a San Jorge<sup>16</sup>.

Insigne mártir, guerrero ilustre, De nuestro pueblo fiel protector. San Jorge invicto, forja de amores, La mayor gloria de nuestro Alcoy	Hoy que te aclaman por tu victoria Los alcoyanos con devoción Sé ante el altísimo nuestro abogado Salva a tu pueblo, Santo Patrón (bis)
---	--

Pasamos ya a las dos manifestaciones teatrales más evidentes de la Fiesta, el Contrabando y las Embajadas. En estos casos no es palabra cantada, pero sí recitada o declamada, y clave para la construcción identitaria y la toma de partido.

El Contrabando es una especie de sainete cómico, bilingüe, de autor anónimo, aparecido a mediados del siglo XIX y que pone una nota de humor entre la seriedad del día más religioso y la seriedad de la Embajada. En él se produce un enfrentamiento entre los lugareños alcoyanos y los contrabandistas andaluces, que quieren introducir mercancía de contrabando en la villa. Esgrimen sus diferencias (lingüísticas, etc.) pero las abandonan para unirse en la lucha contra el moro<sup>17</sup>.

Las Embajadas se representan por la mañana y por la tarde, con papeles inversos en cada una de ellas. En primer lugar, es la embajada mora la que intima a la rendición, y por la tarde serán los cristianos. Fueron publicadas en 1838, pero su autor no se ha podido identificar con certeza<sup>18</sup>. Se aprecian claras influencias del primer Romanticismo. Adrián Espí ha identificado elementos del «romance – con diversas variantes-, la octava real, estancia y una silva»<sup>19</sup>. Durante ellas se glosan las glorias de ambos ejércitos y religiosos, se destacan las virtudes y se denosta al otro. La negociación no conduce a ningún punto positivo y de inician las hostilidades. Mediante las Embajadas se establece claramente la dicotomía identitaria que subyace a toda la Fiesta, y las fiestas homónimas de la región. Es el punto álgido de la parte festiva histórica, y se ve cómo ha ido sedimentando la relación con “el moro”. Desde la Invasión y la Reconquista, continua con las luchas contra la piratería berberisca y los moriscos sublevados, y se retoma a mediados del siglo XIX y primeras décadas del XX con las Guerras de África.

## COPLAS Y CANCIONES

En medio de todos estos usos oficiales de la palabra recitada y la palabra cantada, fuera de todo programa oficial, huyendo de la seriedad y representación teatral, aparecen las contrafacta a partir de canciones populares.

El carácter popular de las fiestas se presta a las manifestaciones más o menos espontáneas de poetas de la ciudad. En el siglo XIX encontramos varias composiciones poéticas dedicadas a las

16 Interpretación del *Himno a San Jorge* durante la misa mayor <https://www.youtube.com/watch?v=kia1qTAy8y0> [minuto 1h 29' 25"]

17 Contrabando del año 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=eYRsCKRneJM>

18 GISBERT CORTÉS, Juan Javier. *Embajadas. Arte e historia*. Alcoy, Capità Filà Tomasines, 2019.

19 ESPÍ VALDÉS, Adrián: *De las embajadas y los embajadores de los moros y cristianos de Alcoy*. Alcoy, Filà Benimerines, 1989, p. 15

*filàs* de aquella época. A raíz del sexto centenario del patronazgo de San Jorge aparecen publicadas unas décimas dedicadas a cada una de las *filàs* que estaban en activo en aquella época<sup>20</sup>. Se pueden ver rasgos como el uso del español o del valenciano en función del carácter más serio o popular (respectivamente) de cada agrupación de festeros. Y destaca un rasgo que se reproducirá también en las canciones posteriores, una incidencia en destacar los atributos de la vestimenta y la apariencia que hacen que esa *filà* se distinga de las otras, que tenga una personalidad propia. De hecho, cada composición poética está debajo del dibujo del diseño, para que se puedan apreciar los elementos descritos directamente.

En los textos se descubren guiños a la actualidad política, en una simpática mezcla de concepto localistas y nacionales. Por ejemplo, referencias a las Guerras Carlistas al hablar de la comparsa de Vizcaínos, o la religiosidad de los Navarros, que según la décima «vienen de la Rioja cantando el Kyrie-eleison»<sup>21</sup>. Entre los textos dedicados a las comparsas del bando moro aparecen referencias como el credo cristiano de los festeros vestidos de modo, o la animadversión de los judíos hacia los cristianos, que les lleva a aliarse con los moros. Un ejemplo del uso del idioma para conferir un carácter desenfadado a una comparsa lo encontramos en la Cavalleria de Bequetes, cuyo texto está en valenciano, y más propiamente, imitando la forma dialectal alcoyana. Estas *filàs* de caballería eran de segundo orden, dentro de la organización de la Fiesta no contaban con los mismos derechos y obligaciones que las otras, y hasta la década de 1920 no pudieron desempeñar cargos oficiales de la Fiesta.

Probablemente esta forma de versar sobre las *filas* y temas de las fiestas de moros y cristianos estuviera bastante más extendida, pero a penas nos han llegado noticias. Su carácter popular urbano, su auge y olvido ajustado a las canciones de moda, etc. dificultan su recolección. Además, no se ajustan en nada a los criterios de selección de música tradicional que se seguían a finales del siglo XIX y sobre todo del siglo XX.

Entre lo que se ha podido recoger destacan las recopilaciones de Ernesto Valor Calatayud y de Rafael Botella Sempere. Las del primero aparecen recogidas en el *Cançoner alcoyà*<sup>22</sup>, donde aparece canciones de varias *filas*. Son sólo unas pocas, no alcanza a las veintiocho que existían en el momento de su publicación (las mismas que ahora), por lo que probablemente se hayan perdido algunas. El segundo libro está dedicado en exclusiva a una *filà*, los Abencerrajes, de ahí que se titule *Cançonetes als Abencerrajes*<sup>23</sup>.

Para comprender los usos dados a las contrafacta, la disponibilidad musical de estas canciones y la necesidad de proponer nuevos textos hay que ahondar en la vida comunitaria de los colectivos festeros que las producen. Este repertorio de carácter popular, desenfadado, cómico y burlón se produce principalmente en dos situaciones. Durante todo el año en las sedes privadas de las *filas*, es decir, en sus locales, a puerta cerrada, durante sus cenas o montepíos. Se dan entre amigos, en un ambiente distendido, con buena comida y buena bebida. Normalmente están acompañados de una charanga o grupo musical que toca pasodobles, marchas moras y cristianas y otros repertorios solicitados por los festeros. No es difícil que entre ese repertorio aparezcan coplas como *La morena de mi copla* o *La cruz de Guerra*. También es fácil que se cuelen valseados como el de las Tomasinas y otros, porque estas mismas charangas que tocan en fiestas actúan muchas veces como orquestinas de teatro o de veladas y bailes nocturnos. Por tanto, tienen un fácil acceso al repertorio, que, además de ser muy popular, puede ser interpretado in situ durante las reuniones.

20 <http://filaligeros.es/fila-ligeros/asociacion-de-san-jorge/comparsas-antiguas/> [última consulta el 28/01/2019]

21 Ibidem

22 VALOR CALATAYUD, Ernesto: *Cançoner alcoyà, recull folcloric*. Alcoy, Filà Llana, 1992

23 BOTELLA SEMPERE, Rafael: *Cançonetes als Abencerrajes*. [https://issuu.com/mafalcoi/docs/abencerrajes\\_centenario\\_2002](https://issuu.com/mafalcoi/docs/abencerrajes_centenario_2002)

La otra situación interpretativa es en la calle, nuevamente acompañados por una banda o charanga, durante los desplazamientos por las calles fuera de acto oficial. Cuando no están representando un acto oficial, sino que están paseando y mezclándose con los alcoyanos no festeros. Cuando no hay protocolo y estructura teatral.

Así pues, se generan nuevos contextos y usos para las canciones, lo que lleva a una necesidad textual nueva y a un hombre de la *filà* o varios que se animan a proponer un texto que atienda a esa demanda.

Son varias las características que podemos identificar a partir de las canciones recopiladas por estos dos autores. En primer lugar, se aprecia una clara influencia de la música popular urbana, la música que estaba de moda en los momentos donde se hicieron las nuevas propuestas textuales. Así, vemos como en 1923 dominaba el panorama musical un cuplé relativo a la Guerra de África. Pero estos gustos se caracterizan por su rápida evolución y cambio, por lo que cincuenta años después, nos encontramos que la misma *filà* ahora canta *Fantasmas a gogó*, popular canción infantil.

La relación del festero es compleja y polifacética. Por un lado, se puede escuchar la música festera en versión de concierto, con una separación clara entre los músicos productores y los oyentes. Pero este no es su uso primario. La música para la Fiesta de Moros y Cristianos de Alcoy, en sus modalidades de pasodoble, marcha mora y marcha cristiana, nació para ser interpretada en la calle, acompañando los actos festeros.

Un festero, al formar en escuadra e ir hombro con hombro con sus compañeros escuadros, está más cerca de una danza ritual que de un mero desfile o pasacalles. Al formar (o hacer) escuadra, deja de ser un oyente de la música a ser un intérprete más. Se convierte en danzante, acompasa sus movimientos al tempo y cadencia musical, y guía sus pasos por el cabo de escuadra, como guía de la danza.

Cuando un festero está en el local de su *filà* cenando y escucha música, es él mismo quien negocia su relación con la música. Puede optar por seguir sentado cenando y ser espectador, o levantarse y formar con sus compañeros. Esto en muchos casos dependerá de su gusto por la marcha que se esté tocando o la proximidad de tener que desempeñar el papel de escuadrero.

Pero cuando en el desarrollo de la velada se ponen a cantar canciones, y a realizar los contrafacta, negocian un nuevo rol entre la música y ellos, ya no son espectadores ni escuadros (danzantes). En ese momento rompen completamente la separación y se convierten ellos mismos en hacedores de música.

Así, un festero, en cada acto realiza un negociado continuo sobre su participación en la performance<sup>24</sup>. En todos ellos refuerza su identidad, su pertenencia a la *filà*. Se identifica con los colores del traje, con las armas, con la forma de desfilarse, y con la música que los acompaña en los actos.

Estos cantos de contrafacta se convierten en una especie de profesión de fe, en la que se afirma con toda convicción las virtudes y singularidades del colectivo festero al que se pertenece. En este sentido, se pueden establecer paralelismos con otras estrategias de modelado sonoro del grupo, véase Ayats<sup>25</sup>.

24 Para ampliar el tema de la participación en la performance véase FINNEGAN, Ruth: "Música y participación" en *Trans. Revista transcultural de música* n.º 7, 2003.

25 AYATS ABEYÀ, Jaume: "Cómo modelar la imagen sonora del grupo: los eslóganes de manifestación" en *Trans. Revista transcultural de música*, n.º 6, 2002.

A continuación, se presentan algunas de las canciones populares adaptadas que mayor aceptación han tenido.

Título: *Yo soy cordonero*

Letra: José Aznar

Título original: *De Madrid al Cielo,*

Autor: Ernesto Marquina Narro

Salen de la Plaza de España

Con aire tan marcial

Y la gente los aplauden

Por lo elegantes que van.

Y marchan los dianeros

Recorriendo todo Alcoy

Con su cabo de Diana

Que marca el paso

Con estilo, con salero y con amor

Yo soy cordonero y con orgullo lo soy

Con la Ploma (*sic*) y el turbante

Orgullo de nuestro Alcoy

Yo soy cordonero y lo soy con ilusión

Y por eso yo me siento

El más dichoso de Alcoy

El continuo contacto de los festeros con las charangas y bandas los llevó a familiarizarse con este famosísimo pasodoble. Hasta que llegaron a un punto en el que se le creó un texto apropiado para describir la vistosidad del traje de la Cordón y su elegante desfilarse por las calles de Alcoy.

Título: *Ya baixen les Tomasines*

Autor: Desconocido

Recogido por: Ernesto Valor Calatayud

**Allegretto**

Ya bai-xen les To-ma - si - nes en la ma al cos - tat di - ent - los a les fa -  
 9  
 dri - nes mi - reu - me la ro - sa que por - te en lo cap Por - te sa - ba - ta en de - vi - lla  
 18  
 la calsa en ra - mell Vix - ca la flor del som - bre - ro cor - ba - ta i cha le - co i el  
 26  
 bon sa - ra - güell no - sa - tros ei - xim a - la fes - ta com si fo - rem o - ren  
 35  
 de - lles i si pre - gun - ten ¿qui som?  
 40  
 som les To - ma - si - nes Ve - lles

Fig. 07 Edición digital de la transcripción recogida por Ernesto Valor Calatayud<sup>26</sup>

Ya bajan las Tomasinas	¡Viva la flor del sombrero
Con la mano en el costado	Corbata, chaleco
Diciéndoles a las solteras	Y el buen saragüell
Miradme la rosa	Nosotros salimos a la Fiesta
Que llevo en la cabeza	Como si fuéramos golondrinas
Llevo zapato con hebilla	Y si preguntan ¿Quiénes somos?
La calza arremangada	Somos las Tomasinas Viejas

En esta canción que recuerda a un valseado de los de principios de siglo XX vuelven a aparecer los elementos del traje como distintivos de la *filà* y motivo de orgullo para sus miembros. El traje actual de la *filà Tomasinas* difiere mucho del que se describe, no obstante, este texto se mantiene como legado y memoria de los festeros que les precedieron y aportaron idiosincrasia a la *filà*.

Título: *Anem anant Judíos*<sup>27</sup>

Música: Gerardo de Castro

Letra: José Blasco Verdú

Quan ixen els judíos	I u de cabo per davant.
Per a desfilan	Cuando salen los Judíos para desfilan
No hi ha qui es puga	No hay quien les pueda pisar la ralla
La ralla chafar	La <i>filà</i> de los Judíos
La <i>filà</i> dels Judios	Se compone de una gente
Es compon d'una gent	Que cuando ve que se aproximan las fiestas
Que quan veu que s'acosten les festes	Ya tiene el genio content.
Ya te el genit content.	Como las fiestas no se acaban
Com les festes no acaben	Que todo el año se ensaya
Que es tot l'any d'ensayar	El humor que disfruta el Judio
El humor que disfruta el Judio	Bien se puede imaginar
Be es pot imaginar.	Vamos yendo judíos,
¡Anem anant judíos,	Codo con codo desfilando
Colze a colze desfilant!	El puro en la mano izquierda
El puro en la mà Esquerra	Y uno de cabo por delante

En este caso, la *filà Judíos* optó por el caso inverso. Elaboraron una letra con la que pretendían definirse como festeros y personas, y encargaron al compositor Gerardo de Castro la composición de un pasodoble, al que unir el texto.

27 VALOR CALATAYUD, Ernesto: *Cançoner alcoyà, recull folcloric...* p. 223

Título: *Marrakesch*

Título original: *La morena de mi copla*<sup>28</sup>,

Compositor: Carlos Castellano Gómez

Letra: Enrique Berenguer Espí

Julio Romero de Torres	Julio Romero de Torres
L'any que va vindre a Alcoy,	El año que vino a Alcoy
Es va quedar admirat	Se quedó admirado
De la comparsa de Marrocs;	De la comparsa de Marrakesch
Negres, palanquins, carroçes	Negros, palanquines, carrozas
Ya ho tenim tot preparat,	Ya lo tenemos todo preparado
El Capità en les escoltes	El capitán con las escoltas
I unes mores de trellat.	Y unas moras <i>valía</i>
Chiquetes:	Chicas:
Aneuse'n pronte als balcons,	Id pronto a los balcones
Que els Marrakesch van davant	Que los Marrakesch van delante
I tot seran apretons	Y todo serán apretones
Per eixe carrer de Sant Nicolau,	Por esa calle de San Nicolás
Molt cuidaet en la trompa	Mucho cuidado con la trompa
Quan tingau prop l'elefant	Cuando tengáis cerca al elefante

La *filà Marrakesch* tomó este popularísimo cuplé y lo adaptó a sus intereses asignándole una nueva función. En él se narra la efeméride de una capitania desempeñada por la propia *filà*. Enumeran algunos de los elementos que presentar en el boato e introducen la figura del pintor Julio Romero de Torres como argumento de autoridad de su *valía* artística y estética.

Cabe destacar que está *filà* supuso un importante cambio en la estética festera. Tras su fundación en 1901 se impulsaron unos patrones estilísticos más acordes a la imagen que se tenía del norte de África. Hasta ese momento la fiesta se había nutrido en mayor medida de las vestimentas inspiradas por la moda turca, como consecuencia natural del contacto más prolongado que se tuvo con ese elemento “moro”. Será con los conflictos bélicos de la segunda mitad del siglo XIX cuando el moro norteafricano recobre su protagonismo.

La *filà Abencerrajes* es otra de las que surge a principios de siglo XX, influenciada por la nueva propuesta estética que se va convirtiendo en paradigmática, así como por el alhambrismo que se extendía por las artes. Por sus propias circunstancias fundacionales, esta *filà* siempre ha estado muy vinculada a la música, teniendo entre sus filas a importantes músicos. Quizás por ello se conservan un mayor número de este tipo de canciones estudiadas. Entre los festeros abencerrajes que destacaron por su inventiva y originalidad merece la pena mencionar a Bamba, gran personaje de la música tradicional alcoyana, que también tenía esta vertiente popular.

Los Abencerrajes, en momentos distintos de su vida festera, han cantado canciones como *Clavelitos* (copla), *De dónde vienes morena* (cuplé), *La cruz de guerra* (cuplé), *La Alsaciana* (pasacalle de la zarzuela de Jacinto Guerrero), *Fantasmas a Gogó* (canción infantil), *La gallina papanata* (canción infantil).

28 VALOR CALATAYUD, Ernesto: *Cançoner alcoyà, recull folcloric...* p. 226

Título: *La Cruz de Guerra*

Música: Juan Costa

Adaptación hecha para el cargo de Capitán de 1923<sup>29</sup>

De todas las comparsas  
Que a fiestas saldrán  
Son los Abencerrajes  
Los que más lucirán,

Porque sentimos la fiesta  
Con una gran ilusión  
Y tenemos gran cariño  
Por San Jorge el Patrón

Título: *Fantasmas a Go-go*

Música: Alberto Martínez Peyrou

Als Abencerrajes sempre els ha agradat,  
Traure cançonetes d'actualitat.  
No te importancia lo que así diguem,  
I si els agraden contens quedarem.  
Antes a una xica guapa un piropo li tiraves,

Ella quedava contenta i hasta el donava les gracies.  
Pero mols xavals hui porten medallons i permanent  
I no saps si és home o dona si no veus els documents.  
Als Abencerrajes sempre...<sup>30</sup>

A los Abencerrajes siempre les ha gustado  
Sacar cancioncitas de actualidad.  
No tiene importancia lo que se diga  
Y si les gustan quedaremos contentos  
Antes a una chica guapa un piropo le tirabas

Ella quedaba contenta y hasta te daba las gracias  
Pero muchos chicos ahora llevan medallones y  
permanente  
Y no sabes si es hombre o mujer  
Si no te enseña los documentos  
A los Abencerrajes siempre...

## CONCLUSIONES

Como conclusión general destaca el uso de las canciones dentro del juego de identidades múltiples de la Fiesta. Por lo explicado anteriormente, se puede inferir que desde mediados del siglo XIX se emplea la palabra de carácter popular para definir y caracterizar a los festeros. Con un carácter anónimo o de autor conocido, de forma más individual o colectiva, la palabra se ha empleado de forma jocosa y desenfadada para unir y vertebrar las *filàs* alrededor de una idea identitaria común.

Estas canciones desarrolladas con la técnica del contrafactum son el elemento de más corto alcance. Se restringen a una única *filà*, en contraste con los Himnos oficiales (el de Fiestas y el de San Jorge) o las embajadas que dividen por bandos.

Además, estas canciones están sujetas a la variación y evolución de los gustos de la música de moda. Permiten aproximarse a la realidad musical que vivían los festeros, a lo que les resultaba familiar y veían como canciones susceptibles de conformar su identidad festera.

Es por ello que estas canciones son un ejemplo de la creación de nuevos contextos performativos para músicas preexistentes. Los festeros, en sus ambientes lúdicos, proponen nuevas funciones para las músicas, empleando para ello textos nuevos *ad hoc* como textos de recambio a melodías conocidas y de actualidad.

<sup>29</sup> BOTELLA SEMPÈRE, Rafael: *Cançonetes als Abencerrajes...* p. 8

<sup>30</sup> Ibidem, p. 24

## BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO: *página web de la filà ligeros*. <http://filaligeros.es/fila-ligeros/asociacion-de-san-jorge/comparsas-antiguas/> [última consulta el 28/01/2019]
- AYATS ABEYÀ, Jaume: “Cómo modelar la imagen sonora del grupo: los eslóganes de manifestación” en *Trans. Revista transcultural de música*, n.º 6, 2002.
- BOTELLA SEMPERE, Rafael: *Cançonetes als Abencerrajes* (2002)
- DOMENE VERDÚ, José Fernando: *Las fiestas de moros y cristianos*. Alicante, Publicacions Universitat d'Alacant, 2015.
- ESPÍ VALDÉS, Adrián (sup.): *Nostra Festa. Alcoy*, Asociación de San Jorge de Alcoy, 1982.
- ESPÍ VALDÉS, Adrián: *De las embajadas y los embajadores de los moros y cristianos de Alcoy*. Alcoy, Filà Benimerines, 1989
- FALCK, Robert y PICKER, Martin: “Contrafactum” en Grove Music Online, 2001. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006361> [última visita el 28/01/2019]
- FINNEGAN, Ruth: “Música y participación” en *Trans. Revista transcultural de música* n.º 7, 2003.
- HOMOBONO MARTÍNEZ, José Ignacio: “Fiesta, ritual y símbolo: epifanías de las identidades” en *Zainak*, n.º 26, Bilbao, 2004, p. 33-76.
- VALOR CALATAYUD, Ernesto: *Cançoner Alcoyà, recull folcloric* (1992).

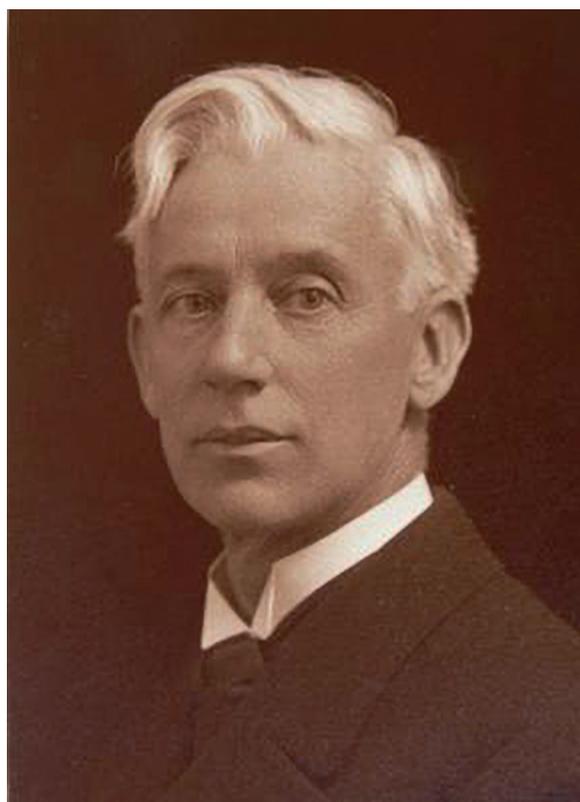
# DIVULGAR CANTANDO

## La Obra del Cançoner Popular de Catalunya y las Krrregades de Romanços: un estudio de caso

Montserrat Canela Grau  
Dra. en Musicología  
*Universitat Rovira i Virgili*

### LA OBRA DEL CANÇONER POPULAR DE CATALUNYA

En octubre de 1921 se fundó la institución conocida como la *Obra del Cançoner Popular de Catalunya*. Como anota Carme Oriol, el artífice de esta institución fue Rafael Patxot i Jubert, quien fue también el mecenas y se encargó de la administración financiera del proyecto. Rafael Patxot era un estudioso de la meteorología y de las nubes que fue reconocido como astrónomo y científico internacionalmente. Humanista en el mejor sentido de la palabra, estaba preocupado por la democracia y por los derechos de los pueblos y de las personas. Amigo de la buena literatura y protector de la cultura en todas sus facetas, nació en una familia distinguida de San Feliu de Guíxols, en la provincia de Girona, el 8 de mayo de 1872. Huérfano de madre a los diecisiete años y de padre a los veinte, a la temprana edad de veintiún años se hizo cargo de la importante fábrica de corcho de su padre, hecho que cambiaría el rumbo de su vida pues lo alejó—aunque únicamente a nivel profesional—, de la ciencia. Posteriormente heredó la fortuna de su cuñada, Concepció Rabell i Civils, la cual le dejó su legado con la condición que lo destinara a fines benéficos, así como para el mecenazgo de obras culturales. Como consecuencia, este industrial catalanista de espíritu científico y humanista, ejerció como administrador de la *Fundació Concepció Rabell i Cibils*, creada para el cultivo y difusión de la cultura catalana<sup>1</sup>.



Rafael Patxot i Jubert

Rafael Patxot encargó al *Orfeó Català* el proyecto de la *Obra del Cançoner Popular de Catalunya* (a partir de ahora OCPC), proyecto que tenía como objetivo principal la elaboración de un ambicioso

1 Oriol Carazo, C. (2014). L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, un gran projecte de país. *Serra d'Or*; 649, 24-27.

y definitivo *Cançoners Populars Català* (Cancionero Popular Catalán). Para lograrlo se debía recopilar un gran corpus de canciones populares catalanas, incluyendo tanto las que ya estaban recogidas y/o publicadas como las que se tendrían que descubrir a través del trabajo de campo. Así lo expuso R. Patxot en una primera carta enviada al *Orfeó Català*:

“Hacer un corpus musical de todas las canciones populares nuestras: las que ya están publicadas; las muchas que hay recogidas, pero restan inéditas; y las que todavía ignoramos, puesto que vagan ariscas pero que permanecen en nuestras tierras, donde habrá que sorprenderlas”<sup>2</sup>.

Así pues, y en palabras del padre Massot, el 6 de enero de 1922 tuvo lugar la sesión inaugural de la OCPC en la sala de juntas del *Palau de la Música Catalana*, la cual contó con la presencia de representantes de diversas asociaciones relacionadas con el mundo de la cultura popular: *Centre Excursionista de Catalunya*; *Institut d’Estudis Catalans*; *Arxiu d’Etnografia i Folklore*; *Escola Municipal de Música*; *Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona*; *Secció Folklorica del club Muntanyenc*; *Secció folklorica de l’Ateneu Enciclopèdic Popular*, así como de músicos, folkloristas y literatos en general: Ventura Gassol (representando a Felip Pedrell), Valeri Serra i Boldú, Vicenç Maria de Gibert, Joan Llongueres, Joaquim Pecanins, Maria Baldó, Adelaida Ferré, Josep Barberà, Higiní Anglès, Vicenç Casasús, Francesc Baldelló, Esteve Caseponce y Joan Puntí<sup>3</sup>. Desde el principio, la OCPC fue dirigida por el polifacético Francesc Pujol<sup>4</sup>, y tuvo como secretario al padre Joan Puntí<sup>5</sup>.

Uno de los primeros puntos del orden del día fue la “Divulgación inmediata por toda Cataluña a través de la prensa, y, personal y directamente hacer un llamamiento dirigido a Maestros de Capilla y Organistas, Directores, Profesores y Cantantes de Orfeones, Directores y Profesores de coblas y orquestas y en fin, a todas las personas que puedan contribuir a la *Obra del Cançoners*, pidiendo la aportación de las canciones y músicas populares que tengan recogidas y vayan recogiendo”<sup>6</sup>. La institución se conformó gracias a aportaciones iniciales diversas —como el fondo del erudito Marià Aguiló o el del folklorista Rossend Serra i Pagès, entre otros—, a concursos anuales de recogida de canciones populares<sup>7</sup> y al sistemático trabajo de campo realizado, las famosas *Missions de recerca*<sup>8</sup>. Estas *Missions de recerca* (a partir de ahora Misiones) las llevaban a cabo generalmente dos

2 Fragmento de la carta de Rafael Patxot al *Orfeó Català*, de 1921. Recuperado el 30-10-2018 de: <https://universpatxot.diba.cat/ca/canconer-popular-catalunya>. Traducción propia.

3 Massot i Muntaner, J. (1995). *Materials V. Historia de l’Obra del Cançoners i Complement a l’inventari de l’arxiu* (p. 238). Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat.

4 Francesc Pujol i Pons (Barcelona, 1878 – Barcelona, 1945), fue compositor, profesor, director y musicólogo. Estudió, entre otros, con Lluís Millet (fundador del *Orfeó Català* junto con Amadeu Vives), y dedicó gran parte de su vida a esta institución, de la que fue nombrado subdirector en 1900, bibliotecario y archivero en 1901 y finalmente director en 1941 (a la muerte de Lluís Millet). Francesc Pujol fue un gran amante de la música popular catalana, y trabajó toda su vida para la recuperación y difusión de la misma. Como compositor, escribió música para piano, música coral y sardanas, entre otras tipologías. Inquieto por naturaleza, abarcó diferentes especialidades y actividades: fue uno de los impulsores de la *Revista Musical Catalana* (nacida en 1904), fue maestro de capilla auxiliar de la basílica de la Mercè de Barcelona y formó parte de la *Associació d’Amics de la Música*, dirigiendo la orquesta de esta asociación. Paralelamente, colaboró con el *Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya* y fue miembro activo del Instituto Español de Musicología. Entre sus publicaciones destaca el *Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors*, publicado en plena posguerra (aunque con fecha de 1936), junto con Joan Amades.

5 Joan Puntí i Collell (Manlleu, 1886 – Barcelona, 1962), fue un eclesiástico, escritor y organista. Su obra escrita incluye cuentos, así como obras moralizantes y de apostolado. Participó en diversas ocasiones en los *Jocs Florals* de Barcelona, obteniendo el premio *Viola d’or i d’argent* a la mejor composición poética de tema religioso, en 1918.

6 Massot i Muntaner, J. (1995). *Materials V... Op. Cit.*, p. 236. Traducción propia.

7 “Tal y como estaba previsto en el plan inicial (1922), la *Obra del Cançoners Popular de Catalunya* convocó concursos con la finalidad «de intensificar la recogida de materiales, dirigido a todos los amantes de la canción popular de tierras de habla catalana». A pesar del éxito de la llamada, dichos concursos únicamente se convocaron los años 1922 y 1924. [...] En la convocatoria del año 1922 se presentaron treinta recopilaciones y en la del año 1924 se presentaron veintidós. Recuperado el 30-10-2018 de: <https://universpatxot.diba.cat/ca/els-concursos>. Traducción propia.

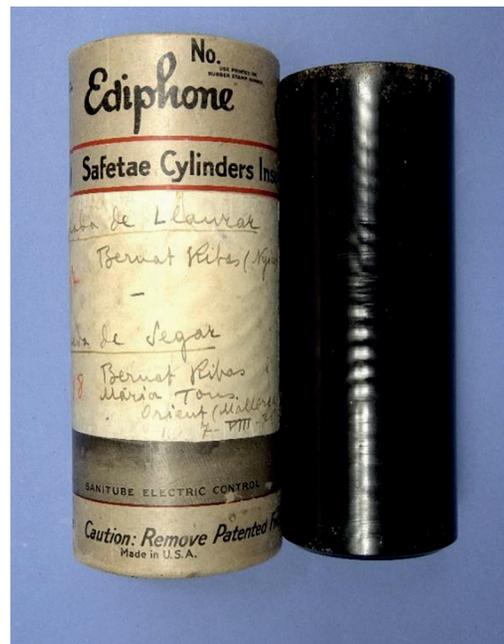
8 Puede traducirse al castellano como: Misiones de búsqueda o Misiones de indagación.

personas: un folklorista o un letrado, que anotaba las letras de las canciones, y un músico, que iba escribiendo la partitura a medida que los y las informantes iban cantando (en muy escasas ocasiones la pareja estuvo conformada por dos músicos o por una sola persona). La OCPC no solamente recogió canciones y romances, también danzas instrumentales, reclamos utilizados por los pastores, cantinelas de pregoneros y afiladores, sonsonetes y cantinelas infantiles, etc. En ese sentido, en la sesión inaugural del día 6 de enero de 1922, la Presidencia en aquel primer día —formada por Joaquim Cabot i Rovira, presidente del *Orfeó Català*, Rafael Patxot i Jubert de la *Fundació Rabell*, los maestros Lluís Millet i Francesc Pujol del *Orfeó Català* i el secretario, Pasqual Boada—, consideraron “...la necesidad de dar una razonada clasificación a las canciones del *Cançoner*, indicando la gradación de los elementos rudimentarios, como son los sonidos de pastores, gritos, etc., a la canción elemental, como las cantinelas infantiles, etc., hasta llegar a la canción definida y perfecta<sup>9</sup>”.

La OCPC utilizó también cilindros de cera para la grabación las tonadas y canciones recogidas en el trabajo de campo. Estos cilindros tenían grabados en la superficie exterior de cera el sonido que después se reproducía en un fonógrafo mecánico (este tipo de soporte coexistió durante un tiempo con los discos de gramófono). Debido a cuestiones pecuniarias, la utilización del fonógrafo en la Misiones no fue sistemática, sino únicamente “para las canciones que les parecían más interesantes o más difíciles de transcribir”<sup>10</sup>. Margarida Ullate<sup>11</sup> apunta que probablemente fueron seis las Misiones en las que se utilizó el fonógrafo:

- 1922 – Higini Anglès y Pere Bohigas (Solsonès y Berguedà)
- 1922 – Joan LLongueres y Joan Tomàs (Santa Coloma de Farners y Olot)
- 1924 – Josep Barberà y Pere Bohigas (Cervera)
- 1926 – Baltasar Samper y Ramon Morey (Mallorca)
- 1927 – Baltasar Samper y Ramon Morey (Mallorca)
- 1928 – Baltasar Samper y Ramon Morey (Mallorca)

Por desgracia, muy pocos de los cilindros utilizados en esas Misiones sobrevivieron a la guerra civil. Según Ullate, 9 llegaron a la *Biblioteca de Catalunya*, 90 al *Orfeó Català* y 40 a la *Discoteca di Stato di Roma*, aunque no todos ellos llegaron en buenas condiciones y algunos no contenían grabación alguna. La Biblioteca de Catalunya digitalizó y catalogó cuatro cilindros de los nueve que llegaron a esa institución (ya que tres de ellos estaban rotos y otros dos eran vírgenes). Dos de esas grabaciones se pueden escuchar —aunque con dificultad—, en la página web de la Biblioteca. Se trata de dos cantos de trabajo, una de arar, recogida en 1926 y una de trillar, recogida en 1932<sup>12</sup>.



Cilindro de cera depositado en la Biblioteca de Catalunya. Barcelona. BTFon FOT-CD1/CIL379\_06

9 Massot i Muntaner, J. (1995). *Materials V... Op. Cit.*, p. 239. Traducción propia.

10 Massot i Muntaner, J. (1992-1993). *L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, avui. *Llengua & Literatura*, 5, 746.

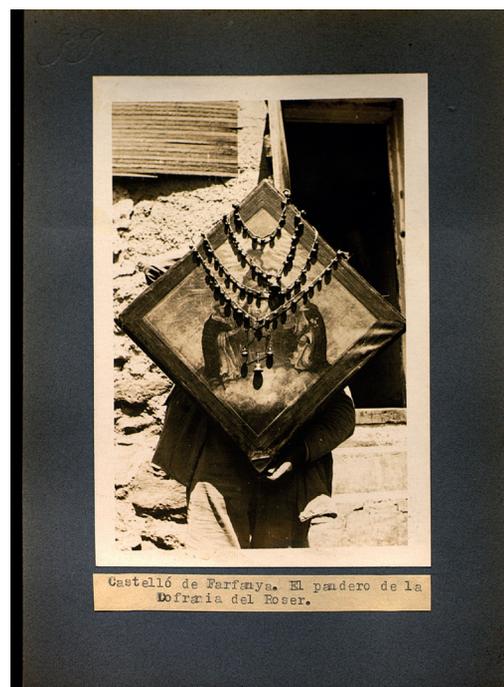
11 Ullate i Estanyol, M. (2006). RESCUED FROM OBLIVION: THE TRUE STORY OF A CYLINDER COLLECTION IN CATALONIA. *IASA JOURNAL*, 28, 14-20.

12 Recuperado el 15-01-2019 de: <http://www.bnc.cat/El-Blog-de-la-BC/Rescatada-de-l-oblit-la-veritable-historia-d-una-colleccio-de-cilindres-de-l-obra-del-Cançoner-Popular-de-Catalunya>.

Desafortunadamente, muy pocos de los 90 cilindros depositados en el *Orfeó Català* están en buenas condiciones, la mayoría se han echado a perder. Parece que todos pertenecían a la Misión del padre Higini Anglès y el lingüista Pere Bohigas efectuada en Solsona (Lleida)<sup>13</sup>. Por otro lado, faltan todavía publicaciones al respecto de aquellos cilindros que se conservan en la *Discoteca di Stato* de Roma.

Las Misiones pretendían actuar por todo el territorio de habla catalana, desde el Rosellón francés hasta Alicante, todo el Principado, las islas Baleares y el Alguer, en Italia. En cuanto al Principado, se decidió enviar Misiones en las zonas no visitadas anteriormente por otros recopiladores creyendo “que podía ser de gran utilidad conocer, a través de las recopilaciones premiadas que poseía el *Orfeó Català* y el *Arxiu d’Etnografia*, las comarcas que con ellos habían sido exploradas y así deducir las que primeramente debían ser visitadas con las misiones, sin renunciar nunca, según aconsejen las circunstancias, a enviar también misiones en aquellas tierras de las cuales se posean considerables recopilaciones de música popular<sup>14</sup>”.

Y aunque el objetivo principal era la recogida de canciones, los recopiladores anotaban también danzas, entremeses folklóricos, leyendas, descripciones de instrumentos musicales, indumentaria, refranes, juegos, cuentos, etc.



Pandero cuadrado de la cofradía del Roser, Recogida en 1930, en la localidad de Castelló de Farfanya (La Noguera – Catalunya)<sup>15</sup>.

De 1922 a 1936 se llevaron a cabo 65 Misiones, que quedaron interrumpidas en 1936 al estallar la guerra civil española. Posteriormente y ya en plena dictadura, hubo una última Misión, en 1940, a cargo de Palmira Jaquetti y por cuenta propia.

13 Ullate i Estanyol, M. (2006). Rescued from Oblivion... *Op. Cit.*, p. 19.

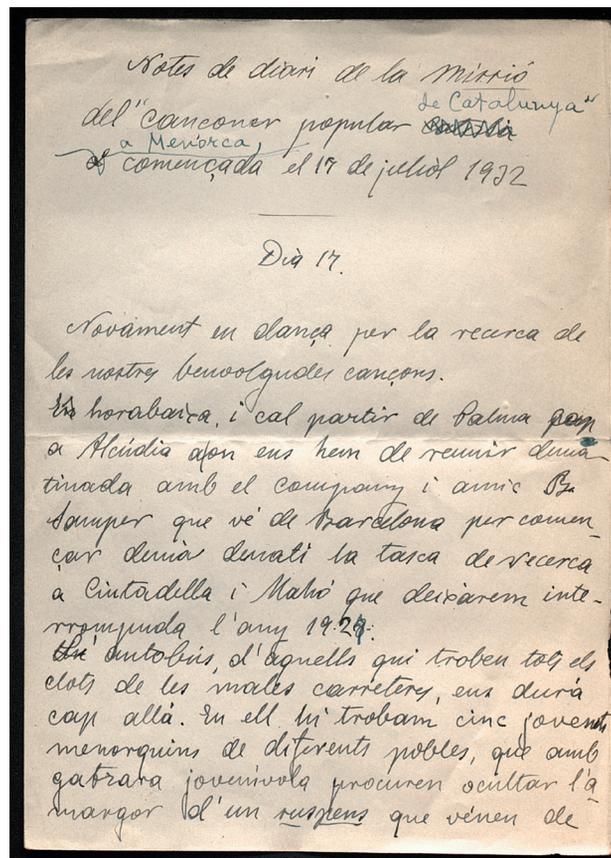
14 Massot i Muntaner, J. (1995). *Materials V...* *Op. Cit.*, p. 261. Traducción propia.

15 Archivo de la Obra del Cançoner Popular de Catalunya, consultado en la Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural y propiedad de la Abadía de Montserrat. Serie C.128\_0150.

MISIÓN	LOCALIDADES
1	Comarca: Solsonès
2	Diversas localidades de Girona
3	Diversas localidades de Girona
4	Alta Segarra, Cardener y Ribera del Segre
5	Cervera y alrededores
6	Comarca: Solsonès
7	Condado de Cocentaina
8	Mallorca
9	Comarca: Vallès
10	Diversas localidades de Tarragona
11	La Seu d'Urgell, Pallars y Aran
12	Olot
13	Mallorca
14	Comarca: Vallès
15	Diversas localidades
16	Comarca: La Garrotxa
17	Pallars y Conca de Tremp
18	Mallorca
19	Barcelona
20	Diversas localidades
21	Diversas localidades
22	Sant Feliu de Guíxols
23	Diversas localidades
24	Barcelona
25	Pallars y Ribagorça
26	Tierras de Castellón
27	Diversas localidades
28	Diversas localidades
29	Comarca: Alt Empordà
30	Mallorca y Menorca
31	Alrededores de La Maçana
32	Torroella de Montgrí y el Estarlit
33	Diversas localidades
34	Pallars
35	Diversas localidades de Tarragona
36	Comarca: Alt Empordà
37	Mallorca, Ibiza y Formentera
38	Torroella de Montgrí, Verges, Pals y L'Escala
39	Ribagorça
40	Diversas localidades
41	Ribera del Segre, la Segarra, La ribera del Sió y la Noguera
42	L'Escala
43	Lleida
44	Rosselló
45	Mallorca
46	Verges y alrededores
47	Ribagorça y Pallars
48	Baix Llobregat
49	Valls y Aiguafreda
50	Diversas localidades
51	Mataró
52	Menorca
53	Diversas localidades
54	Tierras del Montsant
55	Diversas localidades de Tarragona
56	Tregurà y Setcases
57	Graus (Huesca)
58	Missió Joan Sala
59	Mataró y Sant Andreu de Llavaneres
60	Molló, Prats de Molló y Pardines
61	Palma de Mallorca
62	Vall de Ribes, Cerdanya y Baridà
63	Palma de Mallorca
64	Moià
65	Missió Joan Sala
66	Setcases, Manyanet, Anglès y Vall

La importancia de la *Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, radica no solamente en las tonadas y canciones recogidas, sino también en la gran documentación fotográfica que aportó —tanto de informantes, como de instrumentos y contexto donde se recogían las canciones—, así como por las meticulosas y exhaustivas Memorias (Diarios de campo).

En estas Memorias figura una detallada descripción de cada misión: qué caminos recorrieron para llegar a los pueblos; con qué medio de transporte; con quién contactaron para llegar a las y los informantes; qué impresión les dio la localidad visitada; quién los recibió a su llegada; en qué lugar se hizo la anotación de las canciones; la edad de las y los informantes; dónde nacieron; apodos, si los tenían; de dónde venían en el momento anterior a cantar (de recoger aceitunas, de segar el campo, de recoger almendras...); a qué se dedicaban habitualmente; qué actitud tenían los informantes ante la recogida de las canciones; qué tipología de canciones recogieron y por qué unas sí y las otras no, etc... Las Memorias de trabajo aportan información musical y extra-musical de gran importancia. No en vano, en los trabajos de etnomusicología el contexto y la música se dan la mano y ambos han de ser contemplados de manera inseparable. Así, las Memorias muestran también un material etnográfico de primer grado que da lugar a diversas tipologías de estudios más allá de los estrictamente musicales.



Memorias de Campo. Misión B. Saper y A. Ferrer – 1932 (Menorca)<sup>16</sup>.

En otro orden de cosas, la guerra civil provocó también la huida de Rafael Patxot al exilio, primero en Francia y después en Suiza, aunque eso no mermó sus ganas de seguir trabajando en pro de la libertad y la cultura. Desde el exilio y tal y como cuenta el padre Massot: “Patxot no permaneció en un «dolce far niente» ni se desentendió de los que quedaron en Cataluña [...] no

<sup>16</sup> Archivo de la Obra del Cançoner Popular de Catalunya, consultado en la Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural y propiedad de la Abadía de Montserrat. Serie C.152\_0003.

solamente ayudó al Cardenal Vidal i Barraquer, al canónigo Carles Cardó y a tantos otros catalanes que comían en el exilio, sino que sin hacer ruido fue acabando obras que quedaron a medio hacer en Barcelona por culpa de la guerra, por ejemplo, el primer volumen del *Diccionari de la Dansa* (1936<sup>17</sup>), el segundo volumen del *Llibre de les Solemnitats de Barcelona* (1947) y continuó dando apoyo al *Institut d'Estudis Catalans* para la edición del libro de Ramon d'Abadal, *Catalunya Carolingia* (1952). Además, dio becas de estudios a chicos y chicas catalanes para que pudieran salir al extranjero y mantuvo el contacto con los exiliados de América<sup>18</sup>.

En cuanto a los materiales originales de la OCPC, y tal como cuenta el padre Massot<sup>19</sup>, continuaron estando depositados en Cataluña hasta el final de la contienda, siendo fuertemente custodiados por Francesc Pujol y por los representantes del mecenas. Posteriormente, en los años cincuenta—y ya muerto Rafael Patxot—, la mayor parte de los materiales fueron enviados a Suiza, donde permanecieron custodiados en una institución religiosa mientras que el resto estuvo escondido en la ciudad de Barcelona. Muchos años más tarde, una vez finalizada la dictadura del general Franco y restablecida la democracia, empezaron las conversaciones con los herederos del mecenas para que los materiales depositados en Suiza volvieran a Cataluña. Después de arduas negociaciones, en 1991 llegaron en cajas los originales que estaban en Suiza, con la condición expresa de que fueran depositados en el monasterio de Montserrat donde continúan hasta el día de hoy junto con el resto de materiales que se guardaban en Barcelona. La documentación que llegó de Europa se conocía como el “Fons Suïssa” y contenía, fundamentalmente, los originales de las Misiones. Desde su llegada al monasterio, los materiales de la OCPC estuvieron bajo la custodia del padre Josep Massot i Plana, quien se encargó en su momento de la ordenación y archivo de los mismos. El padre Massot —quien dedicó gran parte de su vida a la OCPC, ordenando con amor y pulcritud todo su corpus—, es también el autor del inventario y de la selecta de materiales que se han ido publicando en formato papel.

El archivo de Montserrat está ordenado en cinco series<sup>20</sup>:

Serie A: Materiales del fondo Marià Aguiló.

Serie B: Materiales de las Misiones que quedaron en Barcelona.

Serie C: Materiales de las Misiones que fueron a Suiza.

Serie S: Materiales del fondo Rossend Serra i Pagès.

Serie R: Materiales del Refranero Popular recogido por Marià Aguiló.

La Biblioteca de Catalunya, en Barcelona, y la Generalitat de Catalunya tienen una copia digitalizada de casi la totalidad de los documentos de la OCPC, unos 200.000<sup>21</sup>. La digitalización de la Generalitat es consultable en la Fonoteca de Música Tradicional Catalana, un programa de investigación etnomusicológica de la *Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural*, del Departamento de Cultura de la Generalitat. La digitalización permite ver la partitura y la letra de

17 Se editó después de la guerra, pero con fecha de 1936.

18 Recuperado el 08-01-2019 de: <https://www.youtube.com/watch?v=GmyJwdWaymY>. Se trata de la conferencia efectuada por Josep Massot i Muntaner el 28 de enero de 2014, en el acto de presentación de los actos de 50 aniversario de la muerte de Rafael Patxot i Jubert. La organización de los actos corrió a cargo de la Diputación de Barcelona.

19 Massot i Muntaner, J. (1992-1993). *L'Obra del Cançoner Popular... Op. Cit.*, pp. 739-751.

20 Vilar i Herms, R. (2017). La recolección de la canción popular en el ámbito de la lengua catalana. *BLO*, VOL. EXTR. N° 1, 245-272.

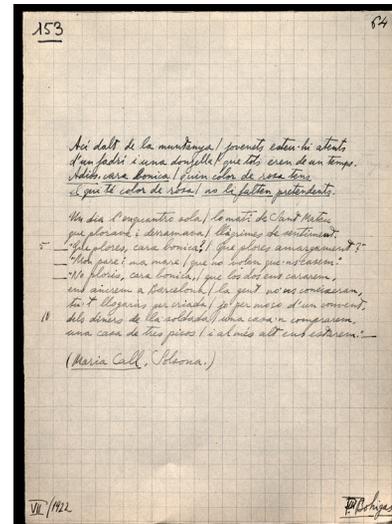
21 Vilar i Herms, R. (2017). La recolección... *Op. Cit.*, p. 267.

la canción, además de la localidad donde fue recogida y los datos de la informante. Son consultables también el archivo fotográfico, las memorias y los inventarios. Esta digitalización viene a sustituir la microfilmación previa que dichas instituciones tenían desde la década de 1990 y que ya estaba a disposición de los investigadores.

Por otra parte, La Fonoteca de la Generalitat está catalogando el fondo y ha empezado por la serie C. A fecha de hoy se han catalogado 11.300 canciones, que corresponden únicamente a 53 carpetas de las 172 que dicha serie<sup>22</sup>.



Misión H. Anglès y P. Bohigas – 1922 (Solsonès)<sup>23</sup>



Misión H. Anglès y P. Bohigas – 1922 (Solsonès)<sup>24</sup>

De la totalidad del inmenso corpus musical recogido por la OCPC, se ha llevado a cabo una selección editada en una colección llamada *Materials*. Cada volumen contiene las memorias de campo hechas por los recopiladores, una selección de piezas —la gran mayoría de las cuales son canciones (con la partitura original anotada por el musicólogo de la Misión, y el texto de la canción)—, y una selección de fotografías efectuadas durante la recopilación (de los y las informantes, del contexto, de danzantes, de instrumentos, etc.). Los tres primeros volúmenes fueron publicados entre 1926 y 1936. A partir de 1991 y hasta 2011, se ha ido publicando un volumen por año hasta alcanzar un total de 21 volúmenes. La edición está realizada a cargo de *Publicacions de l'Abadia de Montserrat* y siempre la ha llevado a cabo el padre Massot.

1841 se considera el año de inicio de la recopilación de canciones populares catalanas de tradición oral<sup>25</sup>. Desde aquel entonces hasta el inicio de la OCPC, el concepto sobre la canción popular había ido cambiando y los recopiladores especialmente después de Felip Pedrell—, fueron dando cada vez más importancia a la melodía, así como, posteriormente, a los y las informantes. En la OCPC, el contexto cultural en el que se hace la recolección, así como el quién, cuándo, cómo y por qué, toman especial importancia, aunque como anota J. Ayats<sup>26</sup>: “Mientras las orientaci-

22 Información facilitada por Pilar López Arcos, encargada de la catalogación, en diciembre de 2018. A Pilar le agradezco tanto esta información como su buena disposición para ayudarme a buscar datos de la OCPC, siempre que lo he necesitado.

23 Archivo de la Obra del Cançoner Popular de Catalunya, consultado en la Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural y propiedad de la Abadía de Montserrat. Serie C.001\_0150.

24 Archivo de la Obra del Cançoner Popular de Catalunya, consultado en la Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural y propiedad de la Abadía de Montserrat. Serie C.001\_0151.

25 Vilar i Herms, R. (2017). *La recolección...* *Op. Cit.*, p. 245.

26 Ayats i Abeyà, J. (2001). *L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*. En Xosé Aviñoa (dir.), *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, Vol. VI (p. 32). Barcelona: Edicions 62. Traducción propia.



## LAS KRREGADES DE ROMANÇOS

“La versión folklorizada de una canción, de un baile, de un ritual o de una fiesta pertenece plenamente al nuevo ámbito cultural que la justifica, y por tanto es buen genuina. Nadie le puede negar ciertos valores estéticos, ni una determinada significación o funcionalidad de acuerdo con este nuevo ámbito, y nadie le puede negar tampoco el hecho de ser una fiel y auténtica manifestación de su real contexto sociocultural. En este sentido, pues, el folklorismo, cuando sea el caso, es digno de ser disfrutado y, sobre todo, es también merecedor de ser tomado muy seriamente en consideración por parte del antropólogo, el folklorista o el etnomusicólogo”<sup>30</sup>.

Riproposta, folklorismo, refolklorización...

El grupo de música tradicional catalana *Krregades de Romanços* nació en 2010 en la comarca de El Segrià, provincia de Lleida (Cataluña). Su nombre, “cargadas de romances”, identifica la tipología cancionística mayoritaria del repertorio del grupo: las baladas o canciones lírico-narrativas, llamadas también en Catalunya: *romanços*.

La formación ha sufrido transformaciones a lo largo de su andadura; inicialmente comenzó cuatro miembros, pasando a ser tres en 2012, y cinco años más tarde, en 2017, empezaron una nueva etapa (a distintos niveles), después de substituir a una de esas tres componentes<sup>31</sup>.



Krregades de Romanços, julio de 2018.

30 Martí i Pérez, J. (1996). *EL FOLKLORISMO... Op. Cit.*, p. 226.

31 Etapa 2010-2011: Montse Nicuesa, Montserrat Canela, Diana Banda y Ruth Cabré; Etapa 2012-2016: Montse Nicuesa, Montserrat Canela y Ruth Cabré; Etapa 2017-actualidad: Montse Nicuesa, Montserrat Canela y Raquel Garcia.

En un principio el grupo nació con el objetivo de pasarlo bien cantando y de dar a conocer la música tradicional catalana y por extensión la mediterránea, incluyendo la sefardí. Pero a partir de 2012 y a raíz de haber quedado finalistas en la XI edición del concurso *Sons de la Mediterrànea* (de la *Fira de Manresa. Cultura Popular i Músiques del món*), las prioridades cambiaron y el grupo, que empezó a ser conocido, decidió cantar únicamente canciones recogidas en las comarcas lerdanas. Así pues, dando un nuevo rumbo a la formación y apostando por llenar un vacío existente en ese momento, sintieron la necesidad de hacer de sus conciertos un acto tanto de audición y disfrute como de divulgación musical.

El porqué de ese giro tiene varias respuestas: en primer lugar, la reivindicación del patrimonio musical de la provincia, que pocos grupos interpretan; en segundo lugar, la necesidad de dar a conocer —desde el pueblo más pequeño a la ciudad más grande de la provincia y después fuera de esta—, ese repertorio y, en tercer lugar, la autoimpuesta obligación de colaborar en la ampliación de repertorio tradicional que la colectividad conoce. El grupo es consciente que la música tradicional en Cataluña tiene una relativa relevancia social y aunque no pretende cambiar ese fenómeno, sí quiere, en la medida de sus posibilidades aportar su granito de arena en la difusión de la misma.

Los materiales con los que básicamente trabajan pertenecen a la OCPC, así como a la colección *A peu pels camins del cançoner*, del folklorista Artur Blasco, aunque, evidentemente, no por ello rechazan canciones recogidas en otras recopilaciones.

En cuanto al proceso para determinar si una canción puede ser o no apropiada para cantarla en el contexto del escenario, tienen en cuenta los siguientes cuatro elementos:

- 1) En cuanto a la música: la pieza debe ser melódicamente atractiva según el gusto estético del grupo; debe tener un ámbito adecuado para las posibilidades vocales de cada componente y su sonoridad reflejar el contenido del texto que lo acompaña, intentado no cantar melodías con textos de recambio.
- 2) En cuanto a la temática: se buscan canciones cuyo eje central sea la mujer, es decir, romances y canciones en las que ella sea la protagonista, o bien, canciones que son o eran habitualmente cantadas por mujeres (como las canciones de cuna o las canciones de pandero).
- 3) En cuanto a los y las informantes: se busca quiénes fueron y cuándo y dónde interpretaron la canción para los recopiladores; se calcula el año en el que nacieron y se buscan referencias en las Memorias sobre ellos, así como del contexto en el momento de la recolección.
- 4) En cuanto a la funcionalidad: cada canción respondía antiguamente a una funcionalidad concreta, que podía estar vigente en el momento de su recopilación o no. En cualquier caso, se intenta tener un abanico lo más amplio posible a ese respecto.

Debido a que los materiales elegidos están, obviamente, descontextualizados y desfuncionalizados, a ese proceso de búsqueda y selección se añade un trabajo de actualización del repertorio. La interpretación en un escenario y delante de un público pasivo implica la adecuación a la estética —o una de las estéticas—, musical del momento. En ese sentido, y en aras de que los materiales sean un producto atractivo para el colectivo que lo escucha, el grupo propone: cantar con una voz lo más natural posible, evitando impostaciones “a la clásica”; alternar el unísono con la polifonía

(intentando no caer en armonizaciones de estilo romántico); turnar las interpretaciones a capella con otras que se acompañen de instrumentos de percusión de mano, violín o acordeón diatónico; cantar, siempre que se pueda, en espacios reducidos y sin sonorizar; presentar al espectador las dos obras de cabecera de donde se extraen principalmente los materiales así como hacer una contextualización de cada canción antes de su interpretación (de qué colección procede, cuándo fue recogida y dónde, qué función tenía y en qué contexto era cantada); y explicar el argumento de las canciones, especialmente en el caso de los romances.

Así, nos encontramos delante de un ejercicio de *ripproposta*. Se trataría del primer estadio de la misma, es decir, aquel que implica interpretar el repertorio tradicional pero versionado con libertad. Según Vicent Torrent, la *ripproposta* equivale a “reelaboración” e indica una acción respecto al público: una nueva propuesta musical tradicional<sup>32</sup>. El grupo no pretende en el momento de la elaboración de este artículo, aportar en las canciones una parte composición actual siguiendo la estética de la tradición (aunque no lo descarta, en el futuro), su innovación reside únicamente en la elaboración de las armonizaciones y en un meditado acompañamiento instrumental.

Hay que analizar también este ejercicio de adecuación del repertorio a nuevas sensibilidades como un producto folklórico. Este término, acuñado por Josep Martí, significa efectuar una cultura popular de “segunda mano”, es decir aquella reproducción fuera del contexto original del mundo tradicional. Según este autor, el folklorismo implica una intencionalidad concreta en cuanto al uso que se quiere dar a esa tradición, que puede ser de índole estética, comercial o ideológica y comporta, en su vertiente activa, una “manipulación de los materiales”<sup>33</sup>. En ese sentido el grupo manifiesta ese folklorismo siguiendo los tres niveles establecidos por Martí: 1) a nivel ideacional, dando un valor a aquello que interpretan; 2) a nivel del producto, utilizando canciones e instrumentos que pertenecen al mundo de la música tradicional; 3) a nivel de la actualización de ese producto, ajustándolo a la estética musical del momento.

Miguel Manzano definió el término “refolklorizar” como el acto de recuperar, reavivar, reanimar y revitalizar tradiciones, costumbres y ritos que llevan implícita la música y que están extinguidos o a punto de desaparecer<sup>34</sup>. El autor señala dos maneras de ejecutar esa recuperación: por un lado, dentro del marco natural de tiempo y espacio en que siempre vivieron y por otro, fuera de él. Es en este segundo marco en el que se mueven las *Krregades de Romanços*, la presentación ante un espectador no participante de unas canciones que evocan un pasado ya desaparecido y que provocan, especialmente entre la gente mayor, un “volver al pasado” que ni siquiera a ellos pertenece, sino a sus abuelos y abuelas. Podría decirse que de alguna manera se pone en funcionamiento una parte de la maquinaria de la teoría de los afectos, en la que determinadas obras actúan de resorte para situar al espectador en algún lugar de la memoria, de manera que los recuerdos evocados son los desencadenantes de diferentes emociones.

En contexto concierto, el grupo recibe un *feedback* positivo tanto si actúa para 20 personas como para 400. En la mayoría de los casos, la gente de mayor edad se acerca para cantar alguna canción que ha recordado durante el concierto, o bien para comentar que alguna de las canciones ya las habían escuchado de jóvenes. Por otro lado, la gente joven y de mediana edad se sorprende que la música tradicional pueda ser amena y “con garra”, y así lo comentan, mientras añaden que van a cambiar su opinión al respecto. Queda claro que queda mucho camino por recorrer y que la adaptación a la estética musical del momento es básica para llegar a todo tipo de público.

32 Torrent i Centelles, V. (1990). *La música popular* (p. 127). València: Edicions Alfons el Magnànim.

33 Martí i Pérez, J. (1996). *EL FOLKLORISMO... OP. CIT.*, p. 19.

34 Manzano Alonso, M. (2011). *Cancionero básico de Castilla y León* (p. 115). Valladolid: Junta de Castilla y León.

Por lo tanto, nos encontramos delante de un grupo que intenta, por un lado, hacer un ejercicio de divulgación de la labor de folkloristas y musicólogos que hicieron recopilaciones de música de tradición oral, y por otro, hacer una difusión no únicamente a nivel urbano, sino recorriendo el territorio y actuando en localidades pequeñas y muy pequeñas con la intención de que esa divulgación llegue a quienes no pueden desplazarse a los núcleos que históricamente llevan el baluarte cultural. Son conscientes de que los materiales presentados al espectador son ajenos a su realidad cotidiana y que no provienen de manera directa de la tradición oral sino de la “versión” que los recopiladores han dado de ellos en un momento determinado. Escogen la variante de la canción que más se ajusta a su gusto musical, sin hacer juicios de valor, ni decidir si esa es más auténtica que otra, pues creen en la autenticidad de todas, incluyendo las variantes que el grupo pueda crear en un momento determinado. Son conocedoras de sus capacidades y sus gustos musicales y de aquello que al público le resulta más próximo y fácil auditivamente, por lo que musicalmente trabajan en ambos sentidos.

A sabiendas de que la música que ofrecen al espectador es un producto folklorizado, están especialmente contentas de la refuncionalización que le han dado: esa función divulgativa que ayuda al conocimiento del pasado, sin el cual, no habría presente.

## BIBLIOGRAFIA

- AYATS I ABEYÀ, J. (2001). L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Xosé Aviñoa (dir.), *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, Vol. VI. Barcelona: Edicions 62.
- CASTELLVÍ I GIRBAU, J. (2018). *Cantar i fer paper*. Vic: Eumo Editorial.
- MANZANO ALONSO, M. (2011). *Cancionero básico de Castilla y León*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- MARTÍ I PÉREZ, J. (1996). *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel Editorial.
- MASSOT I MUNTANER, J. (1992-1993). *L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, avui. Llengua & Literatura*, 5.
- MASSOT I MUNTANER, J. (1995). *Materials V. Historia de l'Obra del Cançoner i Complement a l'inventari de l'arxiu*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MASSOT I MUNTANER, J. (2005). *Materials XV. Memòries de les Missions de Recerca per Joan Amades; Andreu Ferrer; Xavier Gols*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- ORIOI CARAZO, C. (2014). *L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, un gran projecte de país*. Serra d'Or, 649.
- TORRENT I CENTELLES, V. (1990). *La música popular*. València: Edicions Alfons el Magnànim.
- ULLATE I ESTANYOL, M. (2006). Rescued from Oblivion: The True Story of a Cylinder Collection in Catalonia. *IASA Journal*, 28.
- VILAR I HERMS, R. (2017). *La recolección de la canción popular en el ámbito de la lengua catalana*. BLO, vol. extr. n° 1.

## WEBGRAFIA

- www.bnc.cat. El Blog de la BC. Cilindres Obra del Cançoner Popular de Catalunya.
- MASSOT I MUNTANER, J.: Conferencia (Barcelona, 2014). <https://www.youtube.com/watch?v=GmyJwdWaymY>.
- “www.universpatxot.diba.cat”. Cançoner Popular Catalunya.

# LAS CASTAÑUELAS EN PALENCIA. UNA PASIÓN FAMILIAR.

María Esther Miguel Alonso

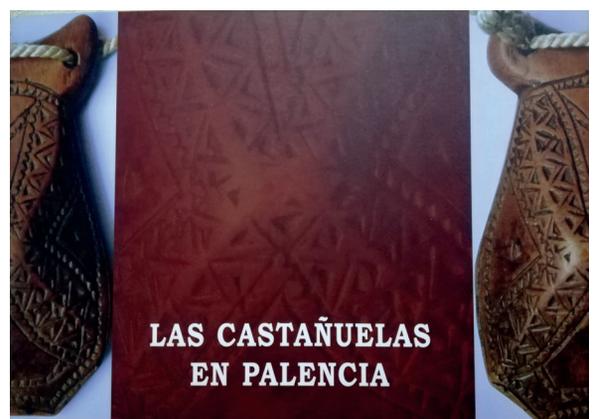
## INTRODUCCIÓN

Las antiguas castañuelas, pitos y tarrañuelas de la provincia de Palencia, son una minúscula pero interesantísima porción del rico patrimonio cultural de nuestra provincia. Y esa pequeña parcela patrimonial, es una parte de todo aquello que tenemos derecho a heredar de nuestros predecesores y obligación de conservar para las generaciones futuras.

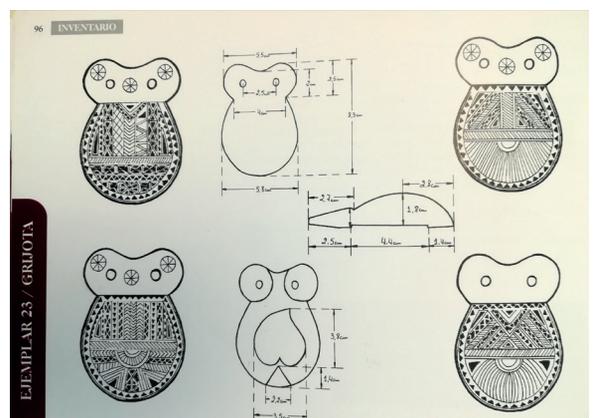
Estas bellas y sonoras piezas, han sido desde antiguo, las fieles compañeras de los bailadores y danzantes tradicionales, que desde hace al menos cuatro siglos, fueron capaces de repiquetearlas de forma magistral al son de la música y de los vaivenes de sus bailes y danzas.

El origen de este estudio y la posterior reproducción de los ejemplares antiguos de castañuelas encontrados hasta ahora en la provincia de Palencia, se encuentra en el proyecto de catalogación de las castañuelas de Palencia que se plasmó posteriormente en la publicación del libro “Las Castañuelas en Palencia”. El libro, que ha sido coordinado por Carlos del Peso, presidente de la Coordinadora de Danzantes de Palencia ha sido editado por la Diputación Provincial<sup>1</sup> en 2017. El

libro-catálogo consta de: una introducción general sobre la castañuela de Carlos Porro; la información de las piezas documentadas y catalogadas y su vinculación a la danza de danzantes y al baile tradicional, hecha por Carlos del Peso y la parte de la que me he encargado yo, realizando las plantillas de los ejemplares con sus acotaciones y unos minuciosos dibujos de las tallas.



Libro Las Castañuelas en Palencia. Coord. Por Carlos del Peso Taranco



Dibujos del libro

<sup>1</sup> Dentro de las publicaciones de la Escuela de Folklore de la Excma. Diputación Provincial de Palencia.

A partir de la realización de los dibujos para la catalogación de los 54 pares encontrados hasta ese momento, mi padre, Pedro Miguel Pastor<sup>2</sup>, comenzó a hacer las reproducciones de forma fidedigna, consiguiendo reproducir los ejemplares antiguos al milímetro<sup>3</sup>.

## DEFINICIÓN DE CASTAÑUELA

La castañuela, pito o tarrañuela, en cualquiera de estas acepciones encontradas en la provincia de Palencia, es un instrumento idiófono entrechocado, vinculado desde antiguo al baile tradicional y popular y a la danza.

El *Diccionario de Autoridades* (1729) define así al instrumento que nos ocupa:

**CASTAÑETA.** “Instrumento de palo o marfil compuesto de dos mitades, que por unos agujeros que tienen en una como ceja hecha a un lado, se unen con una cinta con que se atan a uno de los dedos. Están cóncavas estas dos mitades, y juntan las circunferencias, y con dar contra la palma de la mano, o apretando el dedo de en medio contra el pulgar, hacen ruido. Pónense dos, una en cada mano, y sabiendo tocarlas, acompañan los tañidos del baile. Llamáronse Castañetas por formar las dos mitades juntas como una castaña. Latín. Crotalum.”

Para el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua* (1969), la palabra **Castañuela** define a un “Instrumento músico de percusión, hecho de madera dura o de marfil, compuesto de dos mitades cóncavas, que juntas forman la figura de una castaña. Por medio de un cordón que atraviesa las orejas del instrumento, se sujeta éste al dedo pulgar de en medio y se repica con los demás dedos. Por lo común se usan dos, una para cada mano, y sirven para acompañar el tañido o los movimientos de ciertos bailes populares.”

## LOS ARTESANOS

Como indica Carlos del Peso en el libro *Las Castañuelas en Palencia*, “*Son muchas las localidades donde se nos refirió a los pastores como los artífices de cuyas manos salieron estas pequeñas obras de arte pastoril*”.<sup>4</sup>

Los pastores hacían castañuelas, por entretenerse<sup>5</sup>, por amor, por propia satisfacción, por compromisos familiares, de trabajo o sociales y como no, por encargo de personas que pertenecían a las cuadrillas de danzantes. A veces eran las mismas cofradías, las que en muchos casos, se encargaban de proveer a la Danza de pitos y castañuelas.

Aún así, teniendo la plena certeza de que en tiempos pretéritos la inmensa mayoría de los artesanos eran los pastores, no creo que sea descabellado pensar que la perfección de algunas tallas nos podría hablar de posibles encargos realizados a ebanistas o carpinteros. Éstos realizarían este tipo de trabajos con útiles más perfeccionados que una simple navaja. De igual manera, todos estos artesanos vendían sus productos en ferias y mercados, haciendo que algunos de estos ejemplares se difundieran por distintas zonas.

<sup>2</sup> Pedro Miguel Pastor, nacido en Venta de Baños (1939) y soldador y maestro de forja de profesión, comienza en 2015 a realizar las reproducciones de las castañuelas a la edad de 76 años.

<sup>3</sup> Es interesante comentar, que la aportación de las fotografías, las descripciones de las fichas y los dibujos del exterior, interior y alzado de las conchas con sus acotaciones, además de los dibujos de las tallas, podría permitir a los artesanos la reproducción de estos ejemplares o la realización de otros modelos nuevos, a partir de la observancia de la estética de las piezas encontradas.

<sup>4</sup> Del Peso Taranco, Carlos. *Las Castañuelas en Palencia*, Diputación de Palencia (2017), pág.38.

<sup>5</sup> Letrilla del Copleo popular: “El pastorcillo, madre, / pues que no viene, / estará haciendo castañuelas, / que le entretiene”

Varios artesanos se encargan en los últimos tiempos de la fabricación de estos instrumentos en nuestra provincia: Pedro Miguel, David Núñez, Jesús Cabeza y José Luís Rastrilla.



Artesano. Pedro Miguel trabajando

## EL MATERIAL

Desde antiguo, las castañuelas se construyeron con las maderas autóctonas de cada lugar, siempre secas y compactas, para que tuvieran buena sonoridad y aunque excepcionalmente, se construían algunas en hueso y marfil, la mayoría se realizaban en madera, talladas en la mayoría de los casos, con navaja, mucha paciencia y destreza.

Muy alejadas de nuestras castañuelas tradicionales se encuentran las castañuelas clásicas utilizadas por la escuela bolera que se implanta en España a partir del siglo XVIII, momento en el que la castañuela se fijó al pulgar<sup>6</sup>. Muchas estas castañuelas se construían en maderas exóticas venidas de otras partes del mundo, atendiendo a las necesidades de sonido que requería este tipo de danza.

Entre las maderas más utilizadas en nuestra provincia para la fabricación de castañuelas, nos hablan del Castaño, Aliso, Enebro, Sabina, Fresno, Cerezo silvestre, Tejo y diversos árboles frutales como el Peral, Manzano, Almendro o Moral y como no, las maderas estrella: el Nogal español, por su nobleza y brillo y la Encina, que destacaba por la belleza de su veta y su dureza.

Un buen conocedor de las maderas autóctonas, Lorenzo Sancho<sup>7</sup>, me comentaba que se tallaban por todos lados en madera de Jinjolero, también llamado comúnmente Azufaifo, árbol que cada vez es más difícil encontrar, pero que antes era frecuente ver en los márgenes de los ríos<sup>8</sup>.

6 De Udaeta, José. La Castañuela Española. Origen y Evolución. Ediciones del Serbal, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1989., pág.100.

*“Se pueden hacer palillos de boj, nogal, haya, palo santo, palo rosa, cocobolo africano, ébano, espinillo, granadillo, sándalo, tándalo, jengibre, acacia, caoba, etcétera. Mas la madera que reúne las condiciones ideales de dureza y color de sonido es el granadillo, madera importada de América del Sur y de África, que ya se empleaba en el siglo XVIII...”*

7 Artesano constructor de dulzainas y músico de Carbonero el Mayor (Segovia).

8 En la actualidad, parece que el uso del Jinjolero ha quedado prácticamente reducido a algunas zonas del Levante español, como en la comunidad murciana, donde son muy codiciadas las *postizas* de esta madera que todavía fabrican allí sus artesanos.

Castaño ( <i>Castanea sativa</i> )	Aliso ( <i>Agnus glutinosa</i> )	Enebro ( <i>Juníperus communis</i> )
Sabina ( <i>Juníperus thurífera</i> )	Fresno ( <i>Fraxinus excelsior</i> )	Cerezo silvestre ( <i>Prunus avium</i> )
Tejo ( <i>Taxus baccata</i> )	Peral ( <i>Pyrus communis</i> )	Manzano ( <i>Malus domestica</i> )
Almendro ( <i>Prunas dulcis</i> )	Moral ( <i>Morus nigra</i> )	Nogal español ( <i>Juglans regia</i> )
Encina ( <i>Quercus ilex</i> )	Jinjolero o Azufaifo ( <i>Ziziphus jujuba</i> )	

Muchos de los informantes nos cuentan que algo primordial a la hora de buscar la madera ideal para la fabricación, es cortar la madera en luna menguante en los meses de enero y febrero, porque en esos momentos, el frío y la escasa luz nocturna contraen la savia del árbol. Esto ayuda a obtener un buen sonido y conseguir una buena conservación del instrumento, evitando así que se abriera la madera.

Otras personas nos cuentan que en distintas zonas había ciertas prácticas para conseguir una mejora en el instrumento: ahumarlas para oscurecerlas, cocerlas en leche o freírlas en aceite para conseguir una mayor dureza y hasta quemar los bordes que entrechocaban para evitar que se rompieran por una caída.

Después del talado de la madera, muchas son las circunstancias que influirán en el sonido de las piezas fabricadas: la densidad de la madera, el tamaño de la pieza, la profundidad y las dimensiones del vaciado del corazón y el punto de entrechoque. Todo esto, junto con la destreza de la persona que las toca, determinarán la sonoridad de un timbre grave y seco o más agudo<sup>9</sup>.

### Los ataderos.

Los ataderos de los distintos pares de castañuelas antiguos aparecidos hasta ahora, han ido cambiando en distintas épocas. Por esta razón, los primitivos y originales cordones de estambre de lana trenzados o retorcidos rematados con borlas y pompones de lana, algodón o seda, hechos a mano, se han ido cambiando por ataderos más modernos y muy del gusto de los últimos tiempos, como agujetas de cuero, cuerdas, hiladillos de algodón o cintas de sedas, poliéster y rasos de colores.



Ataderos antiguos

<sup>9</sup> Las maderas más densas y por tanto las que más pesan, tendrán un timbre grave y por el contrario, las maneras menos densas y menos pesadas, tendrán un timbre más agudo.

## PARTES DE UNA CASTAÑUELA Y TIPOLOGÍAS

Cada una de las dos hojas de una castañuela, se divide en las siguientes partes:

-Orejas: Situadas en la parte superior de la hoja, tienen dos orificios por donde pasan los ataderos que unen las dos hojas de la castañuela, entre ellas y al dedo o dedos en los que vaya puesta.

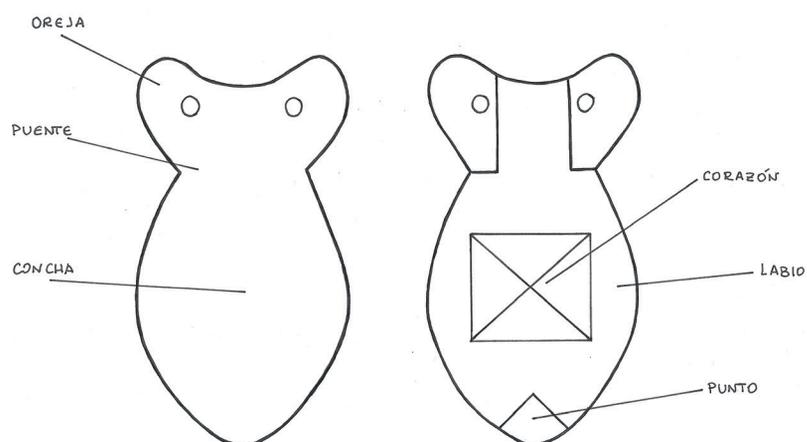
-Puente: Es la parte estrecha que une las orejas con la concha, a modo de cuello.

-Concha: Es la parte de mayor tamaño, en la zona central e inferior de la hoja, con una concavidad más o menos pronunciada.

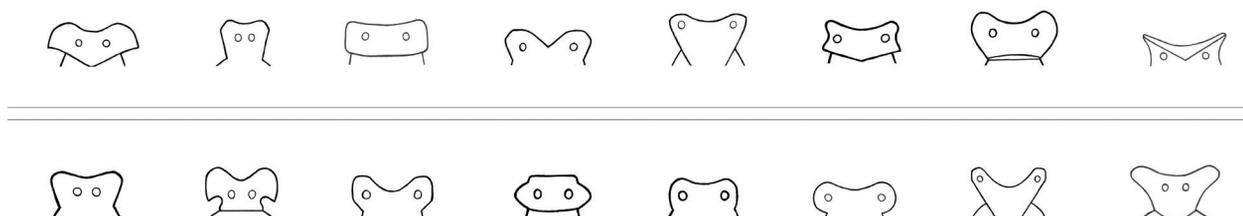
-Corazón: Es el vaciado de la parte interior de la concha y actúa como caja de resonancia.

-Labios: Situados a los laterales del corazón, entre éste y el borde de la hoja.

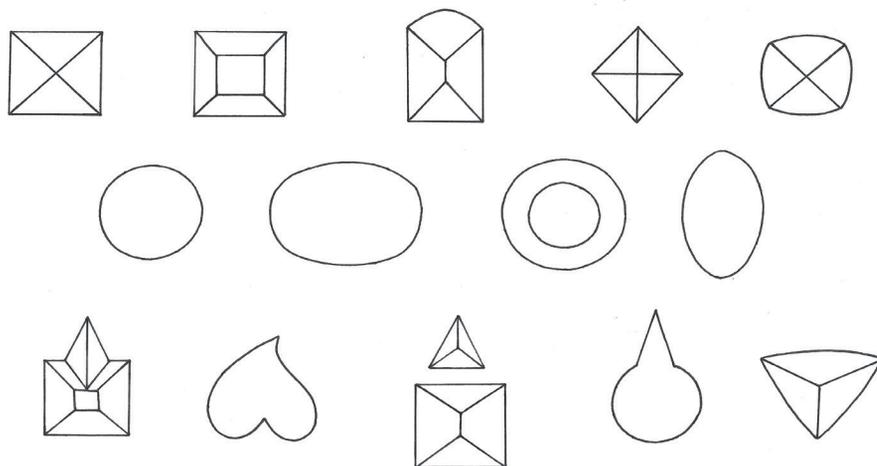
-Punto de entrechoque: Situado en la parte inferior de la concha, es el punto de encuentro o de entrechoque de las dos hojas de la castañuela. Si el punto está resaltado, aumenta el efecto sonoro de la caja de resonancia.



Partes de una castañuela



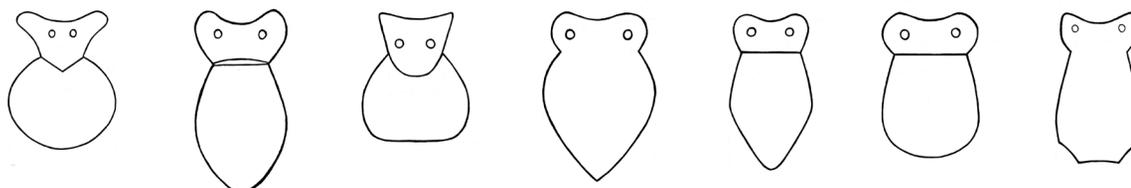
Tipologías de Orejas



#### Tipologías de Corazones



#### Tipologías de Puentes



#### Tipologías de Conchas

Las diferentes tipologías encontradas en la provincia de Palencia, nos remiten a una adaptación del instrumento a las diferentes formas del baile y la danza.

Atendiendo al tamaño y a la colocación, podemos establecer una diferenciación entre castañuelas (las más grandes) y pitos (los más pequeños). Las castañuelas, se ponen atadas al dedo corazón en unos casos, o al corazón y anular en otros y se tocan entrechocándolas con un pequeño lanzado y haciéndolas repiquetear. Los pitos, se atan al dedo pulgar y se hacen sonar entrechocando los dedos pulgar y corazón, de modo que el dedo corazón acabe chocando contra los pitos acompañando la melodía<sup>10</sup>.

En la provincia de Palencia y sobretodo en la zona terracampina, también se diferencian las castañuelas por la forma y se denomina *castañuelas* a las que tienen la concha con líneas redondeadas y *pitos* a las castañuelas que tienen forma apuntada y más alargada.

<sup>10</sup> Lo que comúnmente se ha dicho siempre de "tocar o hacer pitos" (sin las castañuelas) chasqueando los dedos pulgar y corazón, de modo que el sonido se produce cuando el dedo corazón choca contra la palma de la mano.

Pero además de las castañuelas y pitos de bailarores y danzantes, existen otro tipo de piezas, que acompañan también a la Danza, que son las castañuelas o tarrañuelas de los chiborras, birrias o botargas que dirigen a los danzantes y son conocedores como nadie del protocolo de actuación de las cuadrillas de danzantes. Los ejemplares de tarrañuelas encontrados, siempre son de gran tamaño y son usados por el chiborra para marcar los cambios en los distintos lazos que se danzan<sup>11</sup>.



Tarrañuela del Chiborra de Támara de Campos



Chiborra de Támara de Campos con su tarrañuela

## EL USO

Los pitos y castañuelas de la provincia de Palencia han sido de uso común tanto en el baile como en la danza y aunque la mayoría de los 80 ejemplares hallados hasta ahora pertenecen casi en su totalidad a la Tierra de Campos y el Cerrato palentinos, además de un ejemplar en la Vega de Saldaña, fueron usados por toda la provincia, en diferentes casos y situaciones por hombres o mujeres.

Muchas de las castañuelas aquí mostradas, vinculadas desde antiguo a la Danza, se pueden fechar desde el siglo XVII hasta el siglo XX. De hecho, era una cuestión prioritaria que los antiguos danzantes aprendieran a tocar las castañuelas, mostrando una gran maestría en el repiqueteo de estos olvidados instrumentos que utilizaban en sus danzas procesionales, pasacalles de danzantes o trenzados de árbol, entre otras.

Asimismo, otros ejemplares fueron usados por los bailarores del baile tradicional palentino, hasta que se comenzaron a sustituir los ejemplares artesanales de pitos y castañuelas, por unas más modernas de estilo clásico andaluz, más utilizadas para la escuela bolera, universalizándose su uso. Esto trae como consecuencia la disminución de la fabricación artesanal de castañuelas y la práctica desaparición de los sonidos antiguos del baile y la danza de nuestra tierra.

<sup>11</sup> La tarrañuela del Chiborra de Támara de Campos, lleva la inscripción "VIVA LA VIRGEN DE ROMBRADA", que es la patrona de la villa.



Danzantes. 1945. Sig. 267. Colección Álvaro de Castro. AHPPalencia

Danzantes de Ampudia 1945. Foto del AHPP. Colección Alvaro de Castro. Sign. 267

## LA DECORACIÓN

La factura del llamado arte pastoril, entretenía las horas que los pastores tenían libres durante el día, consiguiendo aunar estética y funcionalidad en los objetos necesarios para su vida.

Y así, junto a multitud de enseres de cocina, necesarios en el mundo de los pastores, entiéndase cucharas, polvoreras, tenedores, colodras, escudillas, fosforeras y un largo etcétera, existen también otro tipo de piezas, ya no de primera necesidad, que ellos fabricaban como entretenimiento o por encargo. Hablamos de mazas para tocar el tambor, cachavas, cruces, planchas de estampación, cerilleros o sellos de pan, pitos (flautas de tres agujeros) y también las castañuelas.

Los artesanos o artistas son anónimos, humildes y la mayoría de las veces olvidados. Son personas carentes de estudios, cuyas decoraciones reflejan sus creencias y todo el bagaje aprendido a lo largo de su vida, bien sea a través de la tradición oral o de la observancia de su alrededor. Como dice Carlos García Medina, “...han aprendido los rudimentos del Arte en medio de la Naturaleza, contemplando los bosques, los árboles, las flores, los animales; libres de preceptos de maestros y convencionalismos de escuela, dejándose llevar únicamente de su intuición artística...”<sup>12</sup>.

*En sus decoraciones, Carlos García Medina nos advierte que ...”se pueden ver claramente referencias romanas, visigodas y medievales, y por supuesto, musulmanas”<sup>13</sup>.*

<sup>12</sup> García Medina, Carlos. *Arte Pastoril*. Páginas de Tradición. 5. Centro de Cultura Tradicional, Diputación de Salamanca, 1990, pág.13.

<sup>13</sup> García Medina, Carlos. *El Arte popular de los pastores salmantinos*, Colección Bocallave/1. Instituto de las Identidades. Diputación de Salamanca, 2014, pág. 25.

## LA GEOMETRÍA DEL ARTE PASTORIL

Hay que resaltar la importancia del carácter geométrico de la mayoría de los dibujos tallados en las castañuelas, instrumentos, que se trabajaban casi siempre a punta de navaja o punzones, y que no siempre tenían las conchas decoradas por igual, encontrando muy variadas tipologías en cuanto a la decoración se refiere. Algunos ejemplares no tenían decoración alguna; otros tenían las cuatro conchas decoradas por igual; o bien decoraban sólo las dos conchas que se veían al tocar; y había otros ejemplares, los más espectaculares, en los que las cuatro conchas tenían adornos diferentes.

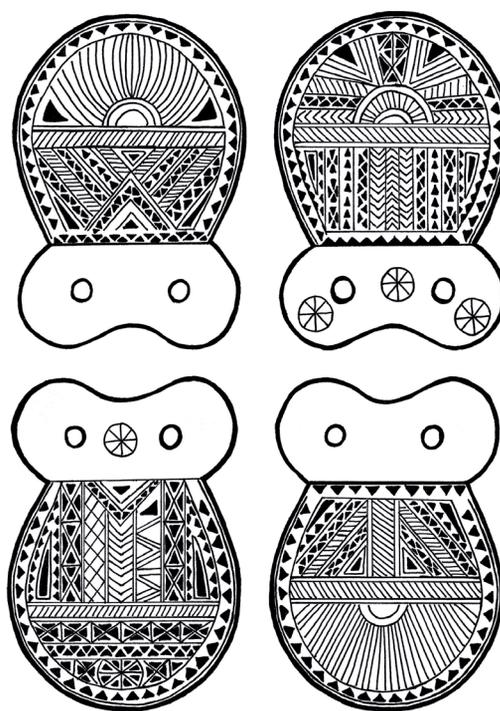
La decoración podía ser incisa, vaciada, con elementos lanceolados en hueco, tallada y hasta policromadas algunas con anilinas de colores, en un intento de dar mayor profundidad a los motivos decorativos.

Con estas técnicas, reproducían motivos geométricos, en los que abundaban las puntas de sierra, muy populares en el arte pastoril, en ringorrangos de sayas y manteos del vestir antiguo tradicional o en las portadas de las ermitas e iglesias románicas más cercanas a ellos; zigzags, triángulos sueltos, que en la religión cristiana son símbolos de la Santísima Trinidad y triángulos concéntricos, palmas, bandas reticuladas, orlas geométricas o dameros... y un sinfín de elementos geométricos más.

En alguna otra provincia de Castilla y León, se usan también como decoración u ornamento esquemáticas figuras de personas y diferentes animales propios de su vida rural, como pájaras, equinos, bóvidos, aves, peces e incluso, personajes mitológicos, como las sirenas. En nuestra provincia, concretamente en un par de castañuelas de Villamediana, aparecen tallados con decoración incisa, dos retratos masculinos de perfil.



Decoración geométrica. Castañuelas de Grijota



Decoración geométrica. Dibujos castañuelas de Grijota

## LA DEVOCIÓN

En un intento de acercarse a Dios, encontramos también representaciones religiosas en las castañuelas, que nos hablan de lo devoto que solía ser este colectivo de los pastores, a los que tradicionalmente, desde antiguo, les rodean multitud de leyendas con apariciones marianas.

Entre los ejemplares encontrados, tenemos símbolos litúrgicos, con diversos tipos de cruces; símbolos sagrados, como la M de María, símbolo tan utilizado en la espalda de algunos danzantes, o el Corazón de Jesús; e imágenes figurativas, como una ingenua iconografía de la Virgen de las Candelas y la talla de las reliquias de los huesos de San Blas<sup>14</sup>.



M de María. Pitos de Ampudia

Corazón de Jesús. Castañuelas de Becerril de Campos



Virgen de las Candelas. Castañuelas de Hornillos de Cerrato

Reliquias de San Blas. Castañuelas de Hornillos de Cerrato

<sup>14</sup> La Virgen de las Candelas (2 de febrero) y San Blas (3 de febrero) son festejados en Hornillos de Cerrato y aparecen en la talla de un par de castañuelas usadas por un danzante del pueblo. La iconografía de la Virgen que aparece coronada es de un trazo muy ingenuo, prácticamente infantil y en otra de las conchas hay un dibujo muy somero de unos huesos-reliquia de San Blas, que es el patrono del pueblo.

## LA FLOR

Asimismo, la flor, como representación de los elementos más bellos de la naturaleza que contemplan en su día a día, es otro de los elementos decorativos utilizados también por los pastores. Son diseños florales o fitomorfos que adornan algunos ejemplares de castañuelas, con flores octapétalas y hexápétalas, con vaciados lanceolados en hueco que forman las flores inscritas, en algunos casos, en uno o varios círculos concéntricos.



Decoración floral. Castañuelas de Villamediana.

## EL CORAZÓN EN LA TRADICIÓN

No podemos pasar de puntillas por uno de los motivos que más nos enamoran: el corazón. El gran símbolo del amor, como representación del amor humano y el amor divino, considerado como el asiento de la vida y del alma.

Lo vamos a ver en tres maravillosos ejemplares, en los que este motivo aparece bien como decoración incisa (Becerril de Campos), bien dando forma a la concha (Grijota) o vaciando la caja de resonancia en lo que se llama, el corazón de la castañuela (Grijota).



Concha en forma de corazón. Pitos de Grijota.



Vaciado de corazón. Castañuelas de Grijota

Corazones incisos en la concha. Castañuelas de Becerril de Campos.

## LA PERTENENCIA

Desde antiguo, el sentimiento de la pertenencia a una familia o un lugar es algo que enorgullece al ser humano. Por ello, siempre ha gustado de perpetuar su nombre o el de sus seres queridos en sus prendas y enseres, presumiendo de sus raíces familiares y sorprendiéndonos a cada paso con el descubrimiento de las distintas manifestaciones de una cultura tradicional que nos seduce cada vez más.

Frente al anonimato de los pastores-luthieres que decoran las castañuelas, Consolación González Casarrubios nos habla de la impronta con las que las personalizan, al grabar a veces su nombre o el del destinatario de su encargo o regalo<sup>15</sup>.

Gracias a la introducción de la epigrafía, como complemento de los motivos decorativos de las castañuelas, podemos datar el año en el que se hicieron las piezas, conocer el nombre del artesano que las hizo y el nombre de su pueblo, o incluso el nombre de la persona a la que iban destinadas las piezas.

En la mayoría de los casos, los datos, escritos casi siempre en una letra bastante tosca, se entremezclaban con diversos motivos geométricos, a veces sin orden ni concierto. La epigrafía, las palabras y fechas talladas en las castañuelas, solían enmarcarse en recuadros, o entre dos líneas, incluyéndose a veces en círculos concéntricos.



Pitos de Boada de Campos con epigrafía que revela las iniciales del dueño, el nombre del pueblo y el año.

15 Consolación González Casarrubios / Museo de Artes y Tradiciones Populares de la UAM. González Casarrubios, Concepción. Ornamentación. El adorno en la tradición artesana. Catálogo Museo Etnográfico de Castilla y León, Juanta de Castilla y León, Fundación Siglo para las Artes en Castilla y León. 2004, pág. 48.

Los datos tallados en estas piezas, les ayudaban a reafirmarse en ese sentimiento de pertenencia. Se trataba de perpetuar para el recuerdo, parte de la historia y los anhelos de la vida de muchas familias.

De Saturnino Pastor Ayuso (1911) a Pedro Miguel Pastor (2019)

Y hay un par de castañuelas en especial, que nos hablan de estos pedacitos de historia familiar. Las que nos cuentan la historia de Saturnino Pastor Ayuso, nacido en Reinoso de Cerrato, que en el año de 1911, decide hacer y tallar unas castañuelas para su hijo Feliciano, nacido en 1905, en las que decide perpetuar para la historia de su familia, su nombre y el de su propio hijo.



Castañuelas de Reinoso de Cerrato. Saturnino Pastor en 1911

Y así, como ocurren a veces las cosas, por los caprichos del destino y tras pasar por muchas manos, llegan a nosotros esas castañuelas hechas por Saturnino y descubrimos que es hermano de Mariano Pastor Ayuso, abuelo de mi padre, Pedro Miguel Pastor. Este sorprendente descubrimiento me lleva hasta el Archivo Diocesano, y allí consultando los libros parroquiales, descubro todo un entramado familiar que la mayoría de los componentes de esa familia ignorábamos. Una preciosa historia, que vuelve más de cien años después convertida en añoranzas y emoción por la familia desconocida y reencontrada. Y todo ello gracias a unas castañuelas.

## COLECCIÓN DEL CONVENTO DE RR.MM CARMELITAS DESCALZAS DE SAN JOSÉ Y NTRA. SRA. DE LA CALLE

Con motivo de los actos celebrados en conmemoración del V Centenario de Santa Teresa de Jesús, descubrimos en la exposición realizada en la Iglesia de San Bernardo de Palencia, un precioso ejemplar de castañuela tallada con motivos geométricos, que se hallaba expuesta junto con un tambor y una flauta de dos agujeros, que al parecer habían pertenecido a la Santa.

Eso me llevó a visitar el Convento de las RR.MM Carmelitas Descalzas de San José y Nuestra Señora de la Calle, donde la madre priora, tuvo la amabilidad de enseñarme la colección de 15 ejemplares que poseen<sup>16</sup>. La colección está integrada por 6 pares de castañuelas y 9 pares de pitos de pulgar, que todavía siguen en uso en fechas como la víspera de la festividad de la Virgen del Carmen, o en Navidad, acompañando las coplillas escritas por las carmelitas descalzas primitivas en el Libro de Tablillas<sup>17</sup>.

Una colección de 15 preciosos ejemplares que guardaban sorpresas tan interesantes como la existencia de las castañuelas que usó Santa Teresa de Jesús o la de un par de castañuelas polilobuladas, que posiblemente puedan ser el ejemplar más antiguo encontrado hasta ahora en la provincia. Estas piezas son muy especiales, porque presentan dos corazones o vaciados interiores: uno en la parte superior, con vaciado en pirámide triangular (más pequeño) y otro en la zona central de la concha, vaciado en forma de pirámide cuadrangular truncada en su vértice superior (más grande)<sup>18</sup>.



Castañuelas. Colección Convento de RR.MM Carmelitas Descalzas de S. José y Ntra. Sra. de la Calle.

Castañuelas de Sta. Teresa de Jesús. Colección Convento de RR.MM Carmelitas Descalzas de S. José y Ntra. Sra. de la Calle.

16 Existieron bastantes ejemplares más que han ido desapareciendo con el paso del tiempo.

17 Libro de Tablillas

[Manuscritos]/Contiene juntas poesías, coplas y versos escritos por las carmelitas descalzas primitivas de esta fundación palentina. Años 1581-1640/ (1641?-...).

Sin paginar [320 h]; 210 x 150 mm.

Autógrafos de las carmelitas descalzas del Monasterio de San José y de Nuestra Señora de la Calle, escritos durante las Funciones Conventuales. Palencia, Monasterio de San José de RR.MM. Carmelitas Descalzas.

18 Hasta el momento no conocemos la razón de esos dos vaciados del corazón de la castañuela, que si bien pudo hacerse así por una cuestión meramente estética, también pudo duplicarse el vaciado para conseguir una mejora acústica de la pieza.

## LA CATALOGACIÓN

Se han encontrado 84 ejemplares diferentes en 32 pueblos diferentes en una catalogación que por supuesto, sigue abierta y que desde la publicación del Libro *Las Castañuelas en Palencia* (54 ejemplares catalogados), se ha incrementado, de momento, en 30 ejemplares más. Y la proporción es un dato importante, porque hasta la fecha, 83 de esos pares pertenecen solamente a dos de las comarcas palentinas: comarcas del Cerrato y de Tierra de campos.

En el **CERRATO PALENTINO**, se han encontrado 13 ejemplares repartidos en 9 pueblos diferentes:

1.	Cevico de la Torre	1 ejem	1 par de castañuelas
2.	Dueñas	1 ejem	1 par de pitos
3.	Espinosa de Cerrato	1 ejem	1 par de tarrañuelas
4.	Hérmedes de Cerrato	1 ejem	1 par de pitos
5.	Hornillos de Cerrato	4 ejem	2 pares de castañuelas 1 par de pitos 1 par de pitos (de pulgar)
6.	Reinoso de Cerrato	1 ejem	1 par de castañuelas
7.	Valdeolmillos	1 ejem	1 par de pitos
8.	Villalaco	1 ejem	1 tarrañuela del chiborra
9.	Villamediana	2 ejem	2 pares de castañuelas

En la **TIERRA DE CAMPOS** palentina, se han encontrado 70 ejemplares repartidos en 22 pueblos diferentes, incluyendo a la capital:

1.	Abastas	1 ejem	1 par de pitos (de pulgar)
2.	Ampudia	8 ejem	2 pares de pitos (de pulgar) 1 par de castañuelas (marfil) 5 pares de pitos
3.	Autilla del Pino	2 ejem	1 par de castañuelas 1 par de pitos
4.	Autillo de Campos	1 ejem	1 par de pitos
5.	Becerril de Campos	5 ejem	1 par de pitos 1 par de pitos (de pulgar) 3 pares de castañuelas
6.	Boada de Campos 2	2 ejem	2 pares de pitos
7.	Castromocho	3 ejem	2 pares de pitos 1 par de castañuelas
8.	Cisneros	2 ejem	2 pares de castañuelas
9.	Fromista	3 ejem	2 pares de castañuelas 1 Tarrañuela

10.	Fuentes de Nava	4 ejem	2 pares de castañuelas 2 pares de pitos
11.	Grijota	4 ejem	1 par de pitos 2 par de castañuelas 1 par de pitos (de pulgar)
12.	Guaza de Campos	1 ejem	1 par de castañuelas
13.	Mazariegos	4 ejem	1 par de castañuelas 2 pares de pitos 1 par de pitos (de pulgar)
14	Meneses de Campos	2 ejem	2 pares de castañuelas
15.	Monzón de Campos	1 ejem	1 par de castañuelas
16.	Palencia	17 ejem	1 tarrañuela 6 pares de castañuelas 10 pares de pitos (de pulgar)
17.	San Cebrián de Campos	1 ejem	1 par de castañuelas
18.	Santoyo	3 ejem	2 pares de castañuelas 1 par de pitos
19	Támara de Campos	2 ejem	1 par de castañuelas 1 tarrañuela
20.	Villada	2 ejem	2 pares de castañuelas
21.	Villalcón	1 ejem	1 par de castañuelas
22.	Villarmentero de Campos	1 ejem	1 tarrañuela

Hasta la fecha, en la comarca de **Páramos y Valles** solamente se ha encontrado 1 ejemplar en 1 pueblo:

1.	Saldaña	1 ejem	1 par de castañuelas
----	---------	--------	----------------------

## CONCLUSIONES

Como bien dice Carlos del Peso en la Revista Al Socayo, la colección de castañuelas y pitos de Palencia, viene a llenar un hueco en la catalogación de estos singulares instrumentos<sup>19</sup>. Por supuesto, aún queda mucho trabajo por hacer y seguramente, muchos ejemplares de pitos y castañuelas por recuperar o redescubrir en las comarcas de la provincia de Palencia.

Ojalá que todo los planes que estamos poniendo en marcha, el trabajo de campo, los dibujos y acotaciones de las piezas encontradas para su catalogación, las conferencias, las exposiciones de las reproducciones de las piezas antiguas hechas por el artesano Pedro Miguel y todos los proyectos que en el futuro puedan surgir, ayuden a poner en valor esta pequeña y singular parcela de nuestro patrimonio cultural. Ojalá que estas obras salidas de la pericia de modestos artesanos vuelvan a ser valoradas con la importancia que en su día tuvieron, para devolver a estos instrumentos, la vida y ese sonido tan nuestro, que los pueblos de Palencia nunca debieron perder.

## AGRADECIMIENTOS

Este trabajo se ha podido realizar gracias a todas las personas que han sabido honrar la memoria de sus antepasados, guardando como oro en paño estas pequeñas y maravillosas obras del arte pastoril, que en un tiempo no tan lejano, acompañaron al baile y la danza tradicional, prestándole su sonido.

Mi agradecimiento más personal a Alfonso Zapatero Martínez, el culpable de lo que hoy es una pasión familiar; a Carlos del Peso, por mostrarnos su trabajo de campo y compartir con nosotros la documentación que él tenía de este maravilloso mundo de tarrañuelas, pitos y castañuelas; a Moisés Pinedo Alonso, por dejarnos reproducir los preciosos pitos de su familia, que fueron la primera reproducción salida de las manos de Pedro Miguel; al Archivo Histórico Provincial de Palencia por cedernos las fotografías de los danzantes y a Inmaculada San José, fotógrafa del archivo por su amabilidad y colaboración; a Saturnino Pastor Ayuso que seguro que nunca imaginó poder unir con sus castañuelas a toda la Familia Pastor; a Daniel Martínez de emedece por hacer el árbol genealógico de mi familia y a todas aquellas personas, que a lo largo de los años, de una u otra forma, han colaborado para que hoy se puedan conocer y reproducir con orgullo esta parte tan importante de nuestro patrimonio cultural: Dolores Castrillo (Ampudia), Familia del Bosque-Lesmes (Ampudia), Agustín de Castro (Ampudia), Mari Carmen García (Ampudia), Fermín Boderó (Ampudia), Juan José Vicario (Ampudia), Mari Rivera (Ampudia), Museo Agrícola y Etnográfico de Autilla del Pino, Gloria Alonso (Autilla del Pino), Manuel Polo Peralta (Becerril de Campos), Familia Enríquez (Castromocho), Eliseo Trejo (Cevico de la Torre), Julia Zamora (Cevico de la Torre), Aula Museo del Paloteo de Cisneros, Roberto Toledo Zapatero (Cisneros), José Luís Díez Nieto (Dueñas), Francisco Javier Antolín Arroyo (Fromista), Casa del Parque de la Nava-Campos de Fuentes de Nava, Juan Herrán López (Fuentes de Nava), Carolina Herrán (Fuentes de Nava), Olga Ferrero (Valladolid), Mariano Díez de la Torre (Grijota) y Sara Cisneros Blanco (Palencia), Sara Rafael Guzón (Monzón de Campos), Moisés Pinedo Alonso (Hérmedes de Cerrato), Luís Manuel Santamaría (Hornillos de Cerrato), Teresa Santamaría (Hornillos de Cerrato), Angelines Gregorio del Río (Mazariegos), Miguel Ángel López Morante (Mazariegos), Lucas Cantera (Mazariegos), Ricardo Lara (Meneses de Campos), Archivo Histórico Provincial de Palencia, Ana Velasco (Palencia), Convento de RR.MM Carmelitas Descalzas de San José y Nuestra Señora de la Calle de

<sup>19</sup> Del Peso Taranco, Carlos. Castañuelas para la danza. Revista palentina de cultura tradicional Al Socayo, Escuela Provincial de Folclores, Música y Danza Tradicional, Diputación de Palencia, Núm.10, Noviembre 2018, pág. 62

Palencia, Saturnino Pastor (Villamediana) y Arantxa Pastor (Hernani), Elena Oscar Sotero (Saldaña), Mercedes Gómez (San Cebrián de Campos), Conchi González Chico (Santoyo), José María González (Santoyo), Milagros Rey Osorno (Támara de Campos), Jesús Díez Martín (Villaviudas), Rosa Abad (Villaviudas), Elena Herrero Bravo (Villada) y Carlos Porro (Urueña), Susana Moreno (Villamediana), Raúl González (Palencia).



# TONADAS DE LAGARTERA

Hortensia Moreno García, M<sup>a</sup> Fe Serrano Corrochano y Evelia Serrano Corrochano

Vamos a hablar de una pequeña zona de Toledo: el pueblo de Lagartera y su música. Hemos clasificado en varios grupos las diferentes canciones o tonadas que se han cantado en Lagartera (algunas de ellas se han perdido por el desuso), pero las nombraremos y hablaremos de las que tenemos algo de información. No somos folcloristas, pero nos gusta todo lo que está vinculado con la tradición de nuestro pueblo.

## 1. TIPOS DE CANCIONES.

Las canciones son jotas, rondeñas, seguidillas, rondas de boda, cencerradas, canciones para niños, canciones y romances de trabajo, villancicos y canciones de navidad, canciones infantiles, canciones de los quintos, coplas y rogativas. Los instrumentos que utilizamos son: rabel, pitos, zambomba, bandurria, triángulo, "tapaeras" y almirez.

La particularidad del rabel es que solo tiene una cuerda. La cuerda del arco es de pelo de la cola de un caballo macho, pues no se mancha con el orin como el de una hembra. Esta cuerda se unta con pez para hidratarla. El último rabelista que hubo en el pueblo fue José Reviriego.



### A. LA JOTA

Había varios tipos de jotas: la del uno, la de arriba, la de abajo, la del cruzado. Hay otra de ellas que la llamaban de descanso, al ser en tono menor, así la voz descansaba.

Dependiendo la posición de los dedos en el mástil de la guitarra se denominaba el nombre de la jota. Si colocaban los dedos más abajo, era la de abajo; si los colocaban más arriba, era la de arriba; si ponían un solo dedo, era la del uno; y si cruzaban los dedos en el mástil era la del cruzado. No tocaban las seis cuerdas, solo tocaban las cuatro de abajo, las dos de arriba apenas se tocaban.

El estribillo se cantaba siempre en el mismo tono era la estrofa la que cambiaba y lo hacían simultáneamente. Solo oyendo la nota, el que cantaba sabía cuál era la jota.

Las jotas de la boda eran cantadas por los guitarreros (un grupo de hombres que tocaban y cantaban durante toda la boda acompañando a los novios, independientemente de los días que durase la boda: uno, dos, tres o cuatro días la boda). Había letras que se cantaban solo para ir a por la novia. Y por supuesto en el baile de la manzana. Hoy en día este grupo no existe pues ya no se hace ninguna boda al estilo tradicional del que era parte esencial.

La gran mayoría de ellos tocaba de oído sin un patrón de notas, y por eso se ha perdido esa manera de tocar. Existen grabaciones que no tienen muy buena calidad.

Como ya he dicho se cantaban en las bodas, la manzana se bailaba en la corredera o en un salón si el tiempo no permitía que se hiciera al aire libre.

- En bailes improvisados: era común bailar en cualquier momento no hacía falta un lugar específico; valía la puerta de una taberna o en un barrio siempre que hubiera alguien dispuesto a cantar y a bailar cualquier hora era buena.
- Reuniones de jóvenes y fiestas: se hacían reuniones en alguna casa con motivo de alguna fiesta donde se juntaban para comer (en los santos las puches, en navidad las migas) y en las fiestas del pueblo. Rondas: la ronda de la boda, además de jotas se cantaban otras canciones.

a) TIPO DE CANTO.- Es un cantar que consta de estribillo y estrofas. Las letras de las estrofas eran cantadas por hombres. Había pocas letras cantadas por mujeres pues los requiebros eran propios de los hombres.

b) INSTRUMENTOS.- Guitarra, laúd, bandurria, almirez, pitos.

c) BAILE.- El baile era suelto en la estrofa frente a frente de tu pareja y en el estribillo "agarrao"; nosotros lo llamamos "balsao". De hecho los hombres estaban deseando que llegara cada estribillo para estrechar la cintura de la mujer (hay un dicho en el pueblo que cuando en sayuelo está un poquito desgastado, se dice que está muy "bailao"). Esta práctica del "balsao" a la llegada de la sección femenina fue sustituida por cruzarse en el baile sin que se agarraran. En la actualidad se está intentando recuperar el "balsao". Durante la música las mujeres tenían los brazos bajados, solo los subían al empezar a cantar. Nuestro baile decimos que es muy "sentao" pues el peso del traje no nos permite dar muchas vueltas ni saltos.



## 2.- RONDEÑA.

Se cantaba y bailaba en las mismas ocasiones que las jotas. Tiene el mismo patrón que un fandango. Este tipo de canto es parecido a la rondeña que cantan en Extremadura.

a) TIPO DE CANTO.- Era igual que las jotas con estrofa y estribillo.

b) INSTRUMENTOS.-Guitarras, laud, bandurria, pitos, almirez.

c) BAILE.- Se bailaba suelto durante todo el cantar lo mismo en las estrofas que en el estribillo.



## 3.-SEGUIDILLAS

Tenemos la certeza que esta se cantaban en las bodas, pero no sabemos si lo hacían en otra ocasión. Se llamaban seguidillas boleras.

a) BAILE. Lo desconocemos.

b) INSTRUMENTO.- Se utilizaba como instrumento el asa de un caldero de metal, un tipo de percusión para llevar el compás del canto.

## 4.- RONDAS DE BODAS

En las bodas, estas eran el mismo día de la boda por la noche, se rondaba a los novios ya casados (ahora se hace la víspera de la boda. Se acoplan unas letras que hacen referencia a los novios, con cualquier música del pueblo, y la cantan los amigos y la familia). Las canciones que se cantaban eran romances como los sacramentos ("Buena será mi llegada..."), los mandamientos ("Los mandamientos de amor te vengo a cantar paloma...), Sabadito. Este tipo de ronda era un poco pesada, porque el romance era muy largo. "El sabadito" le cantaban el día del calzado que es el día anterior a la boda en donde el novio lleva el calzado que va a usar la novia a casa de ésta.

a) INSTRUMENTOS.- Guitarra, laúd, bandurria y almirez..

## 5.- RONDA CENCERRADA

Se cantaba a los viudos o viudas que se casaban en segundas nupcias, estos las evitaban por todos los medios casándose en secreto o antes de amanecer. Las letras de las estrofas eran específicas para ellos e incluso subidas de tono, más bien picantes.

a) INSTRUMENTOS.- Solo se llevaban cencerros.

## 6.- RONDAS DE AMIGOS.

Estas se las cantaban los novios a las novias y los amigos y primos a las muchachas los días de fiesta o con cualquier motivo, siendo como un tipo de competición a ver quien lo hacía mejor.

a) TIPO DE CANTO.- Romance, coplas, cantares: "Amores lagarteranos" (hemos cogido una versión de Lilian de Celis, que es una partitura original), "Romance de Vicente" y "Catalina la torera".

b) INSTRUMENTOS.- Guitarra, almirez, bandurria, laud.

## 7.- CANCIONES PARA NIÑOS

Eran cantares sencillos para acunar a los niños: "Duérmete niño chiquito porque va a venir la loba, preguntando a las vecinas: ¿quién es el niño que llora? Ea, ea, ea ¿qué tengo que hacer? Lavar los pañales, ponerme a coser". "Duérmete niño chiquito que tu madre no está aquí, está a misa a San Antonio y muy pronto ha de venir. Arrorro, arrorro que mi niño se durmió". No había ningún instrumento, llevaban el compás del canto con la mano, con el pie o meciéndose en la silla.

## 8.- CANCIONES Y ROMANCES DE TRABAJO

Se cantaban en diversas ocupaciones, masculinas y femeninas. Había canciones solo de hombres y otras solo de mujeres.

- Los hombres durante la siega, la cantaba una cuadrilla formada por cuatro segadores y un atador, uno cantaba y los demás respondían. Se cantaba sobre todo "El emperador de Roma" (Manuela Santillana y Antonio Calatrava) Grabación de Alan Lomax 1952.
- Las mujeres cosiendo solían cantar. Una de las canciones más típicas era la de "La costurera" que la cantaban en cuaresma.
- Los pastores, cuando estaban cuidando las ovejas, cantaban "La loba parda", "La jota de los pastores" y "Vela aquí la capa que me tapa". Estas grabaciones son de Alan Lomax

a) TIPO DE CANTO.- Jota o romance.

b) INSTRUMENTOS.-

Rabel. Las mujeres cantaban capela, no utilizaban instrumentos.



## 9.- VILLANCICOS Y CANCIONES DE NAVIDAD

Se cantaban en fechas anteriores a la navidad y en navidad.

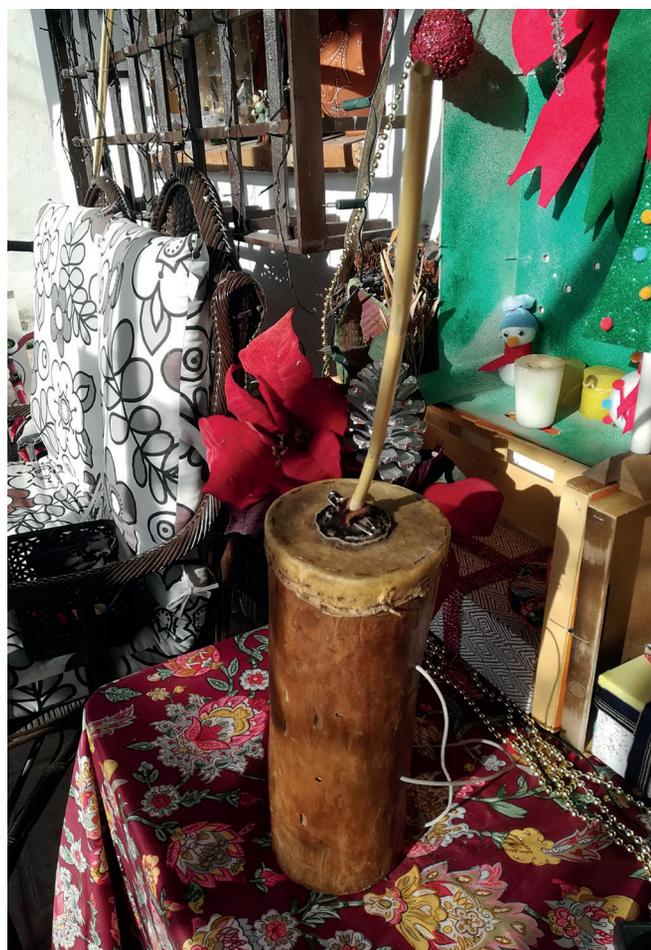
a) TIPO DE CANTO.- había muchos tipos: Jotas, romances, villancicos, cantares: "Ronda de nochebuena", "Ay amor, ay amante", "Ronda de Navidad", "Tan tan", "Ha venido el tren".

b) INSTRUMENTOS.- Zambomba, rabel y botella.

c) BAILE.- Dependiendo si era jota, la bailaban.

## 10.- CANCIONES INFANTILES

Cuando se jugaba (tantarantán) o el Sábado de Gloria que hacían el Judas (un muñeco de paja que simulaba a Judas Iscariote y le paseaban las niñas por todo el pueblo hasta que le quemaban al amanecer del Domingo de resurrección). Al corro de la patata, a tapar la calle.



a) TIPO DE CANTO.- "Judas, Judas Macabeo", "Tantarantán que los higos no maduran".

## 11.- CANCIONES DE QUINTOS

Se cantaba en la semana del talleo y del sorteo de los mozos: "Ya van los quintos pa riba...", "Con los quintos de hogaño...".

a) INSTRUMENTOS.- Tapaera y guitarra.



## 12.-COPLAS

Eran recopilaciones de juglares o de anécdotas acontecidas en el pueblo y alrededores.

a) TIPO DE CANTO.- "La pobre Adela", "Florentino y Pontevedra", "En la provincia Valencia", "La Carmela se pasea".

## 13.- ROGATIVAS

Cuando había falta de agua en los campos, se sacaba en procesión las imágenes religiosas y se cantaba: "Agüita Señor".

## 14.- CANCIONES RELIGIOSAS

Se cantaban casi siempre en La Cuaresma.

a) TIPO DE CANTO.- "La samaritana", "Misereres",

Cantaba el Domingo de Resurrección al amanecer mientras se quemaban los judas se cantaba el Rosario de la Aurora. Se recorría todo el pueblo y se terminaba en casa del mayordomo de la Cofradía de la Santa Veracruz con un convite. Entre misterio y misterio se cantaban coplas para levantar a la gente de la cama y animarlos a acudir al rosario.

Ejemplo: "Perezoso que estáis en la cama y al santo Rosario no queréis venir, ojala que la cama se rompa y al suelo de bruces vayáis a parar...".



**JOTAS.**

A volar pajaritos, a volar a volar  
 A volar pajaritos que la noche se va  
 Que la noche se va, que la noche se fue  
 A volar pajaritos, a volar otra vez.

Jota de arriba

Esta es la jota de arriba  
 Esta es la jota de abajo  
 Esta es la jota que cantan  
 En Lagartera los mozos.

Preguntale a mi sombrero  
 Mi sombrero que dirá  
 Con la mala noche que hace  
 Y el rocío que le da

A las esquinas te pones  
 A hacerme la seña el tres  
 Y yo como te conozco  
 Me sacudo el guardapiés

**RONDEÑA**

Rondeñas vienen cantando  
 Con viene ellas viene mi amor  
 Cada vez que oigo rondeña  
 Se me alegra el corazón

En lo alto de la loma  
 Vienen cuatro bandoleros  
 y los cuatro cuando asoman  
 \*Se ven grandes y camperos

**SEGUIDILLA**

Seguidillas boleras van por tu calle  
 Como son seguidillas naide las sabe  
 Naide las sabe niña anda salero  
 Las visitas de noche son las que quiero

**LOS MANDAMIENTOS**

En el cuarto mandamiento  
 Que es honrar a padre y madre  
 Más yo como no los tengo  
 A ti traslado mi parte...

**SABADITO**

Sabadito por la tarde  
 Por tu puerta me paseo  
 Platico con las vecinas  
 Ya que contigo no puedo  
 Pregunto que donde estás  
 Y me contestan diciendo  
 Que estas por agua a la fuente  
 Con un cantarito nueva  
 Y una jarrita pequeña  
 Por no zabucar el cieno...

**CANCIONES PARA NIÑOS**

Duérmeme, niño chiquito, porque va a venir la loba  
 Preguntando a las vecinas: ¿Quién es el niño que llora?  
 Ea, ea, ea, ¿qué tengo que hacer?  
 Lavar los pañales, ponerme a coser.  
 Duérmeme, chiquito, que tú madre no está aquí;  
 está a misa, a S. Antonio y muy pronto ha de venir.  
 Arroró, arroró, que mi niño se durmió.

**CANCIONES Y ROMANCES DE TRABAJO**

La costurera.

Qué de veces Jesús mío  
 Cuando a coser me siento  
 En tu acerba pasión  
 Amargamente pienso

Al lavarme las manos  
 En la sentencia advierto  
 Que contra ti Pilatos  
 Firmó ignorante y ciego (...)

En el dedal que cubre  
 El corazón del dedo  
 Miro a Judas que encubre  
 Su traición con un beso

Vela aquí a capa

Velaquí la capa que te tapa  
 Velaquí el salero que yo quiero  
 Velaquí la rubia la rubia  
 La rubia del pelo negro



# EL ROMANCERO EN SORIA: APORTACIONES AL ESTUDIO DEL ROMANCERO SORIANO A PARTIR DE LAS BECAS DE INVESTIGACIÓN ETNOGRÁFICA PARA JÓVENES INVESTIGADORES.

David Álvarez Cárcamo

El romancero conforma uno de los capítulos más importantes, si no el que más, dentro de la literatura de tradición oral. El hecho de estar presente en todo el mundo panhispánico, de ser conocido por un porcentaje muy elevado de personas, el peso dentro del conjunto de saberes orales y la posibilidad de estudiarlo de manera diacrónica, gracias a la existencia de versiones de textos romancísticos desde los siglos XV y XVI, han provocado que muchos investigadores hayan dedicado parte de su tiempo a estudiar y compilar estas composiciones.

No todas las provincias y tierras del mundo hispano han tenido la misma suerte a la hora de ver recogido su material folclórico. Algunas, como Asturias, León, Segovia o Madrid han conocido intensas campañas de recopilación, como la llevada a cabo, de manera personal, por Ramón Menéndez Pidal y María Goyri en la villa segoviana de Riaza<sup>1</sup>.

Este matrimonio, piedra fundamental del estudio de los romances de tradición oral, descubrió la supervivencia del romancero de tradición oral en el centro de la Península, donde se pensaba que había sucumbido. Durante su luna de miel, en 1901, decidieron recorrer, como viaje de novios, el camino que emprende Cid en el famoso cantar de gesta. Durante su estancia en El Burgo de Osma<sup>2</sup>, Soria, se detienen a observar a unas lavanderas que realizaban su tarea a las orillas del río Ucero. Una de ellas, natural del pueblo burgalés de La Sequera de Haza, deleita a los presentes entonando un romance que aprendió en su lugar de origen. Tal texto, tras un estudio acometido por María Goyri, resultó ser un romance desconocido: *La muerte del príncipe don Juan*. Era la primera vez que se tenía noticia de esa composición, derivada de un suceso, la muerte de Juan de Trastámara, acaecido en 1497. Este descubrimiento estimuló al matrimonio Pidal-Goyri a comenzar un intenso trabajo de recogida de romances por toda España y otras áreas hispanas.

A pesar de que fue en Soria donde se redescubrió el romancero de tradición oral —en lo referido al centro peninsular—, no ha tenido fortuna en cuanto a las recopilaciones de textos romancísticos.

---

1 Calvo Cantero, R. (2016). *Romancero General de Segovia*. Segovia, Diputación Provincial de Segovia.

2 Fraile Gil, J. M. (2010). *Antología Sonora del Romancero Tradicional Panhispánico ii*. Torrelavega: Cantabria Tradicional. Página 55.

Cabe destacar dos campañas principales. Una, acometida por el alemán Kurt Schindler<sup>3</sup> en la década de 1920 y otra, a principios de la de 1980, por Luis Díaz Viana<sup>4</sup>.

El primero de ellos, en su obra *Música y poesía popular de España y Portugal*, recoge la mejor colección de romances sorianos de las que se han registrado hasta la actualidad. Tal afirmación la baso no en el número de versiones, si no en la calidad de estas. Algunos ejemplos para destacar son los que figuran de *La calumnia de la reina*, *Intento de incesto frustrado (Silvana)*, *El castigo del sacristán* o *Bernal Francés*. Otros romances, más conocidos y de fácil hallazgo, también aparecen en su colección: *La hermana cautiva*, *La muerte de don Gato* y textos brillantes de *La boda estorbada (La Condesita)*. La calidad de los textos se complementa con las melodías, transcritas por Schindler para casi todos los casos.

La colección de Díaz Viana, editada por Diputación de Soria en 1983, completa el catálogo de Schindler con títulos reseñables, como *La Gallarda*, documentada a una mujer de Barcebalejo. La colección, con menos títulos de difícil hallazgo que la del alemán, incluye los romances más representativos del área del Sistema Ibérico: *Delgadina*, *Tamar*, *La hermana cautiva*, *Las tras cautivas*, *El cura y la criada*, *La Virgen y el ciego*, *La molinera y el cura* o la composición de *Los milagros de San Antonio*. La representatividad geográfica de esta encuesta es, a pesar de no abarcar toda la provincia, relevante, al mostrar muestras de zonas muy distantes entre sí: Ólvega, Almajano, El Burgo de Osma, Barcebalejo o Duruelo de la Sierra.

Otras campañas interesantes, pero no tan abundantes en cuanto a los romances obtenidos, son las de Joan Tomàs<sup>5</sup>, Gonzalo Pérez Trascasa y Ramón Marijuán<sup>6</sup> y Enrique Cámara de Landa<sup>7</sup>. El primero de ellos reunió en 1946 una interesante muestra de textos y melodías del género en cuestión de la señora Florentina Frías -a. Flor-, una de las personas que ha protagonizado la investigación musical soriana en la segunda mitad del siglo XX. Gonzalo Pérez y Ramón Marijuán, en los programas para Radio Nacional de España *Raíces*<sup>8</sup> y *El Candil*<sup>9</sup>, registraron una de las colecciones de tomas de sonido de música tradicional más relevantes en lo referido a Soria. En cuanto a romancero sobresalen algunos documentos de Almajano y San Pedro Manrique<sup>10</sup>. Enrique Cámara de Landa, en sus indagaciones en San Pedro Manrique, Almajano, Santa María de las Hoyas y Monteagudo de las Vicarías obtuvo una colección imprescindible para entender el fenómeno del romancero en esta provincia<sup>11</sup>.

Analizando los lugares y personas que visitaron las anteriores iniciativas se desprende algún dato interesante de reseñar:

3 Schindler, K. (1991). *Música y poesía popular de España y Portugal*. Salamanca. Diputación provincial, Centro de Cultura Tradicional.

4 Díaz Viana, L. (1983). *Romancero tradicional soriano*. Diputación Provincial de Soria.

5 MISIÓN M17, Joan Tomàs y Parés, 1947. Puede consultarse en: Emilio Ros-Fábregas, Ascensión Mazuela-Anguita, Mariona Reixach, "MISIÓN M17", Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. E. Ros-Fábregas (accession date: 11 Oct 2023), <https://musicatradicional.eu/source/135>.

6 Pérez Trascasa, G. y Marijuán Adrián, R. (1995). *La música tradicional en Castilla y León [10 CD]*. Madrid: RTVE Música.

7 Copia de las grabaciones, en audio y vídeo, obtenidas en este proyecto, fue entregada a Diputación Provincial de Soria.

8 Dirigido por Gonzalo Pérez Trascasa y Luis González Jiménez desde 1985 hasta 1989.

9 A cargo de Gonzalo Pérez Trascasa y Ramón Marijuán Adrián desde 1989 hasta su desaparición en 1995.

10 Pérez Rivera, M. D. (2016). *El repertorio vocal profano en Castilla y León a través del trabajo de campo realizado para elaborar los programas Raíces y El Candil de Radio Nacional de España. 1985- 1994 (Tesis doctoral)*. Universidad de Salamanca, Castilla y León. Recuperado el 10 de marzo de 2019, de <https://gedos.usal.es/jspui/handle/10366/128529>.

11 Serie *Protagonistas de la tradición musical soriana*, a cargo del profesor Enrique Cámara de Landa, de la Universidad de Valladolid, que cuenta hasta la actualidad con los siguientes volúmenes: *La voz de un pueblo: Felicidad Martínez*, *Monteagudo de las Vicarías*; *Dulzainas de Soria* Alessandro Guzmán; *Pablo Espuelas: San Pedro Manrique y Petra Viñarás: Santa María de las Hoyas*.

El primero es la reiteración en la visita a determinados puntos: San Pedro Manrique, Almajano y El Burgo de Osma. El primero de ellos, principal población de la comarca de Tierras Altas, cercana ya a La Rioja, sirvió de punto de obtención de información a Schindler, a Pérez Trascasa y Marijuán y a Cámara de Landa. La diferencia cronológica impide que todos entrevistaran a las mismas personas, pero los dos últimos pudieron contar con Pablo Espuelas del Rincón<sup>12</sup>, último gran conocedor del romancero en Tierras Altas. En su repertorio se conservaron ejemplos de *Gerineldo*, *La Condesita*, *Tamar*, *La mala suegra*, *La pureza de la honra*, *La doncella guerrera* o *El quintado* + *La aparición de la enamorada muerta*.

En Almajano recalaron los mismos investigadores, a los que se suman Díaz Viana y el grupo segoviano Nuevo Mester de Juglaría<sup>13</sup>. Salvo Schindler y Cámara de Landa, todos entrevistaron a Inés Solano, que mantenía en su memoria romances como *El cura y la criada*, *La molinera y el cura*, *Delgadina*, *Conde Niño* o *El castigo del sacristán*<sup>14</sup>.

El El Burgo de Osma atrajo a Joan Tomàs, Díaz Viana, al músico Jaime Lafuente, natural del Burgo y a la investigadora Ana Pelegrín<sup>15</sup>. En todos los casos la persona visitada fue Florentina Frías. Esta mujer, ejemplo de informante de repertorio abundante, buen oído y disposición para enseñar, era depositaria de temas como *Delgadina*, *La hermana cautiva*, *El marinero raptor*, *Conde Niño*, *El niño perdido* y una serie de coplas más modernas y canciones de todo tipo: la albada de boda, cantos para pedir agua, canciones infantiles, jotas o la procesión del Encuentro.

El conjunto de romances documentados, a pesar de elevarse a un número de cierta consideración, está lejos del corpus que disfrutaban otras provincias. Por ello, uno de los objetivos de las *Becas de Investigación Etnográfica para Jóvenes Investigadores* era compilar los romances que, en las labores de trabajo de campo, recordaran las gentes de Soria, con el fin de incluirlos en un *Cancionero Soriano*, del que ya han visto la luz dos tomos.

El trabajo realizado<sup>16</sup> ha dado como fruto una serie de textos romancísticos. Tal conjunto podría describirse como más abundante en lo numérico que las colecciones obtenidas en las campañas anteriores. Los títulos representados se corresponden con los documentados por investigaciones precedentes y están incardinados en el área geográfica y cultural en el que Soria se sitúa. Algunos títulos recogidos con anterioridad ya no aparecen. En cambio, se han documentado algunos romances que no se plasmaron en trabajos precedentes. Y, por último, algunas fábulas por las que se preguntó, dado que surgían en tierras colindantes como Burgos o La Rioja, no aparecieron.

Textos como *Delgadina*, *La hermana cautiva* (octosílabo), *Tamar*, *Conde Niño*, *Silvana*, *Blancaflor y Filomena*, *La Condesita*, *La Virgen y el ciego*, *El niño perdido*, *Las señas del esposo* o *El discípulo amado* han sido cantados o recitados para los integrantes del equipo de recopilación.

*La calumnia de la reina*, *Bernal Francés*, *Gerineldo* o *La Gallarda*, documentados por Schindler, Cámara de Landa o Díaz Viana, no han surgido en las encuestas de estos últimos años.

12 *Protagonistas de la tradición musical soriana. Vol. 3. Pablo Espuelas del Rincón: San Pedro Manrique*. Valladolid: Universidad de Valladolid (Aula de Música), 2020. Serie MusiCam (coordinación: Enrique Cámara de Landa y Miguel Díaz-Emparanza Almuera).

13 Recuperado el 12 de octubre de 2023 <https://www.youtube.com/watch?v=oprLPttCkeA>.

14 De una hija de Inés, Teódula Antón Solano "Teo", registramos Julia Escribano, Susana Arroyo, Enrique Borobio y yo otra versión de este raro romance, más común en la mitad sur peninsular.

15 Debo esta información al investigador José Manuel Fraile Gil.

16 Álvarez, D. (2017). La recopilación de la tradición oral soriana. *Los paisajes de la voz. Literatura oral e investigaciones de campo*, 1, 391-413.

Sí se han documentado ejemplos de romances como *El rondador desesperado*, *La flor del agua*, *La novia abandonada del conde de Alba*, *La misa de Jesucristo* y el raro *Los dos carreteros y Cristo*, recordado como oración en la localidad de Almazul.

En lo referido a los textos que se buscaron, pero de los que no hubo noticia, cabe destacar *La muerte del príncipe don Juan* y *El parricida*.

Un tema de interés para comprender la casuística del romancero en Soria es el de la ocasionalidad. El romance, en cualquiera de las tierras en las que pervive, vive en diversos ámbitos: el mundo infantil, el baile, la ronda, el mundo religioso o las reuniones invernales. En Soria un porcentaje elevado de casos de romances están asociados a determinados ritos y celebraciones.

Uno de los más singulares es el de las peticiones cuaresmales, rito que llevaban a cabo, durante los domingos de Cuaresma y días festivos de esa etapa, dos o tres chicas jóvenes que, pertrechadas con una cruz decorada, una cesta y una bandeja, recorrían el pueblo casa por casa solicitando una limosna para financiar la cera del monumento de Jueves Santo. Para tal fin entonaban unas pequeñas composiciones dedicadas al evangelio del día. Para festividades extraordinarias, como San José (19 de marzo) o La Anunciación (25 de marzo), también se contaba con textos específicos. En el caso de abordar a algún joven por la calle, en varios pueblos, existía la costumbre de darle a escoger la canción que debían dedicarle a cambio de la limosna. En muchos casos, los textos que servían de soporte a estos cantos eran romances de temática religiosa, como *El discípulo amado*, *Desposorios y celos de San José*, *La Samaritana*, *La pobreza de la Virgen* o *La confesión de la Virgen*.

Sin abandonar el mundo de los cantos religiosos, la Semana Santa y la Navidad contaron con algunos textos romancísticos en Soria. Para el primer periodo citado, además de los *Romances de Pasión*, procedentes de autores cultos del siglo de Oro<sup>17</sup>, vuelve a sobresalir *El discípulo amado*. En el mundo navideño, en localidades como Almazán o Ágreda, cantaron *La Virgen y el Ciego*. Y en Ágreda y Aldea de San Esteban fue documentado un curioso caso de contrafactum: la vuelta a lo divino del romance de *Mambrú* o *La mala noticia*.

Las rondas de Navidad y del Reinado<sup>18</sup>, presentes en todo el centro y occidente soriano, cuentan en su repertorio con varios romances. El principal, por la cantidad de veces que figura en los repertorios, es el de *El rondador desesperado*, del que se han recogido versiones asociadas a este rito en localidades como Villaciervos, Alcubilla de Avellaneda, Santervás del Burgo, Fuencaliente del Burgo, Peñalba de San Esteban o Boós. Otros títulos destacables son *La flor del agua*, presente en las rondas de Rello, *La loba parda*, en las de Lumías, *El labrador caritativo (Jesucristo y el labrador)* en las de Brías o fragmentos del raro romance de *Cómo no cantáis la bella* en Torreveciente.

El repertorio infantil, resguardo de los últimos coletazos de cualquier manifestación de la cultura tradicional, integra la mayoría de las versiones de *La doncella guerrera*, que, salvo alguna excepción, como un texto obtenido en Marazovel, solo se recuerda en esta provincia en la modalidad de la vulgata más reconocible en todo el solar hispano, perdidas ya secuencias como las pruebas a las que somete el príncipe enamorado a la protagonista.

El romance como soporte del baile no forma parte de la tradición soriana actual. Aunque sí se ha recogido un dato interesante y singular: en San Esteban de Gormaz, la señora Dolores Sastre cantó la única versión de *Rico Franco (La venganza del honor)* de la que tenemos noticia en Soria.

17 Una de las localidades en las que se conservó este conjunto de textos es Morón de Almazán.

18 Arroyo San Teófilo, S. (2018). *Las Rondas profanas de Navidad y El Reinado en la provincia de Soria. Identidad cultural, perfiles de género y gestión del patrimonio inmaterial a través del estudio y análisis etnomusicológico (USAL, 2018) Tesis doctoral.*

Su melodía, en pulso quinario, coincide con la famosa rueda que los gaiteros (dulzaineros) de la Ribera del Duero interpretan en El Burgo de Osma, San Esteban de Gormaz y otras localidades de la zona. El testimonio de Dolores es claro, ya que recuerda que su madre le contaba que esa melodía era la utilizada por los gaiteros para interpretar el baile de rueda.

Las cuestaciones infantiles de Carnaval, celebradas en el noroeste soriano y que tenían un gallo como protagonista, consistían en la formación de una comparsa de niños que, cada uno con su cometido y personaje, recorría los pueblos cercanos para obtener dinero para pagar el gallo, que era llevado por uno de ellos y que acabaría guisado y consumido por los chavales. Para pedir de casa en casa entonaban un repertorio variado de cantos, algunos con sonsonetes muy arcaicos, que muchas veces utilizaron como soporte textual romances como *Marinero al agua*, *La Virgen y el Ciego* y *El Castillo de la Virgen*.

En el complejo mundo de las oraciones tradicionales tiene el romancero uno de sus srefugios más singulares. No es Soria la excepción y el abanico de textos abarca temas como el excepcional *Los dos carreteros y cristo*, *La misa de Jesucristo*, *Cómo no cantáis la bella*, a lo divino, *Jesucristo camino del Calvario* o *El ateo (El incrédulo)*, romance-oración más sabido y recordado por los sorianos.

El grueso del romancero del noroeste peninsular está asociado a las largas veladas invernales que se organizaban para amenizar las noches a la par que se ejecutaba el trabajo textil de la lana, el lino y el cáñamo. En Soria estas reuniones se denominaban *tresnochos* o *trasnochos*.

El conocimiento de grandes repertorios romancísticos se asocia a la participación en estas reuniones<sup>19</sup>. En Soria un ejemplo paradigmático de este tipo de transmisores es el ya citado Pablo Espuelas, de San Pedro Manrique. En las labores encaminadas a elaborar el *Cancionero Soriano* pudo localizarse algún caso más de memorias prodigiosas. El más reseñable es el de Rosario Niño Navazo, de Espeja de San Marcelino. En su memoria atesora algunos de los mejores ejemplares de romancero de todos los obtenidos en la campaña de Diputación: *La infanticida*, *Albaniña*, *Casada de lejas tierras*, *Presagios del labrador*, *Tamar*, *La doncella guerrera*, *¿Dónde vas, Alfonso XII?* + *La aparición de la enamorada muerta* o el escaso *El raptor arrepentido (Salvada por el rosario)*<sup>20</sup>.

No lejos de Espeja de San Marcelino se encuentra Alcozar. En esta localidad, situada entre las lomas que quedan al norte del Duero, entre San Esteban de Gormaz y Langa de Duero, mujeres como Asunción Pastor Romero, Araceli Puentedura Muñecas y Guadalupe de Blas del Amo, recordaron y cantaron un ramillete de romances compuesto por *Las señas del esposo (é)*, *El quintado*, *Cabrera devota elevada al cielo*, *Conde Niño*, *Novia abandonada del conde de Alba*, *Atropellado por el tren*, *La muerte de don Gato* en una versión arcaizante, *Los milagros de San Antonio*, *El niño perdido* como parte de las rondas de Navidad o *El discípulo amado*, integrando las peticiones cuaresmales.

Como conclusión, el resultado de las campañas auspiciadas por Diputación de Soria puede resumirse como satisfactorio, ya que alcanza uno de sus objetivos: documentar lo que queda del romancero en Soria. El número de ejemplos, que porcentualmente es menor, en títulos y versiones, que el de provincias cercanas como La Rioja, Burgos o Madrid, se debe a la tardanza en acometer un barrido se recogida. Es posible que una gran campaña en la década de 1990 hubiese ofrecido más textos, más temas y de mayor calidad y extensión, pero atendiendo a lo conseguido puede asegurarse que el romancero soriano tiene, al fin, una base de estudio que lo coloca en una mejor posición de la que tenía hasta ahora.

19 Son importantes en este campo la familia Geijo de Val de San Lorenzo (León) y las hermanas Maté de Villafuella (Burgos), encuestadas por José Manuel Fraile Gil, entre otros investigadores.

20 Álvarez, D. (2017). La recopilación de la tradición oral soriana. *Los paisajes de la voz. Literatura oral e investigaciones de campo*, 1, 391- 413. *Página 405*.

Para terminar, ofrezco algunos ejemplos:

Versión de *El labrador caritativo (Jesucristo y el labrador)* (ía) [IGRH 0185]. Brías. Cantada por Ana Soria Lafuente (1934-Brías). Recogida por David Álvarez Cárcamo en Brías el 5 de agosto de 2015. Ana Soria recuerda haberlo aprendido de su padre, quien lo cantó en su mocedad como parte del repertorio de rondas de Navidad. Versión editada en *Cancionero Soriano*, vol. II. Puede escucharse en <https://cancionerosoriano.dipsoria.es/volumen-2/> con el número 34.

- El arado está a la puerta, señal de buen labrador.  
 2 ¡Quién fuera mozo de mulas, para servir al Señor!  
 Aquellas tres estrellitas que hay en el altar mayor,  
 4 antes de rayar el día se levanta el labrador,  
 al cuidado de su yunta a labrar se marcharía  
 6 y en medio de su labranza a un pobre se encontraría.  
 De sus mulas le bajaba, a sus mulas le subía,  
 8 y al subir las escaleras oyó una voz que decía:  
 - Abre la puerta, patrona, que te traigo compañía.  
 10 Se pusieron a cenar y él cenar no quería,  
 después se van a dormir, dice que al pajar se iría.  
 12 A eso de la media noche el labrador no dormía,  
 coge una vela en sus manos y a ver lo que el pobre hacía,  
 14 y viendo que era Jesús, que cruz por cama tenía:  
 - ¡Quién hubiera sabido esto, que tal huésped tenía!  
 16 Le hubiera dado la cena, con el alma y con la vida,  
 le hubiera dado la cama, la que para mí tenía.  
 18 - No te apures, labrador, que en el cielo hay una silla,  
 para ti y pa tu mujer y pa toda tu familia.

Versión de *El rondador desesperado* (éo) [IGRH 0188]. Villaciervos. Cantada por Isidora Molina Verde (1932- Villaciervos). Recogida por David Álvarez Cárcamo el 31 de julio de 2016 en Villaciervos. Formaba parte del repertorio de las rondas de Navidad que tenían lugar durante la Nochebuena. Versión editada en *Cancionero Soriano*, vol. II. Puede escucharse el audio original en <https://cancionerosoriano.dipsoria.es/volumen-2/> con el número 38.

- Sabadillo por la tarde, por tu puerta me paseo,  
 2 cantando coplas y versos de los mejores que suelo.  
 Domingo por la mañana me puse en el cementerio,  
 4 por ver cuando vas a misa con ese dulce meneo.  
 Al tomar agua bendita, tomas con un solo dedo.  
 6 Al hincarte de rodillas, tres golpes diste en el pecho,

pidiendo: -Señor, pequé, pequé con el pensamiento.  
 8 Al final de la misa yo me he salido el primero,  
 por hablar con tus amigas, ya que contigo no puedo,  
 10 la una, me mira la capa, la otra, me mira el sombrero,  
 la otra, me mira los peales, por ver qué blancos los llevo.  
 12 La que me mira, me mira, la que me mira, no quiero,  
 la que quiero que me mire, siempre va mirando al suelo.  
*Allá va la despedida, no te la quisiera echar,*  
*que se me ha roto la albarca y me duele el carcañal.*

Versión de *La infanticida (La adúltera infanticida)* (éa) [IGRH 0096]. Espeja de San Marcelino. Cantada por Rosario Niño Navazo (1931-Espeja de San Marcelino). Recogida en dos ocasiones, el 9 de julio de 2014 en Espeja, por David Álvarez Cárcamo y Enrique Borobio Crespo y el 22 de agosto de 2014 en Espeja, por David Álvarez Cárcamo. Se ofrece el texto correspondiente a la segunda toma.

Dentro de Nápoles hay una pulida doncella,  
 2 casada con un galán tratante de paño y seda.  
 Aquel tal tenía un hijo que a los siete años no llega,  
 4 era pequeño y rapaz y a su padre se lo cuenta.  
 - Padre, mío, padre mío, don alférez sale y entra,  
 6 y la da besos a madre y en una sala se encierran,  
 y a mí me dan pan y miel, para que me vaya a la escuela,  
 8 y yo, como picarillo, me quedo detrás de la puerta,  
 padre, mi madre ha jurado, que me ha de sacar la legua.  
 10 - Hijo mío, no hará tanto, no hará una cosa como esa,  
 y si eso hace ella de ti, otro tanto a hacer con ella.  
 12 Pasan días, vienen días, se le antoja el ir a ferias,  
 a vender sus ricos paños, sus pañuelos y sus sedas,  
 14 y la perra de la madre en matar al hijo intenta.  
 Vivo le ha sacao los ojos, vivo le ha sacao la lengua,  
 16 vivo le ha hecho cuatro cuartos, le ha echado en una gamella,  
 y los huesos que derrojaba a una perra se les echa.  
 18 La perra les lame y huele y al cementerio les lleva,  
 con la patita escarbaba, con el hocico lo entierra,

20 con lágrimas de sus ojos agua bendita le riega.  
Para dar los tres clamores tres aullidos fuertes pega,  
22 ¡Oh, clemencia soberana, oh, soberana clemencia!  
Que lo que una mujer hace, una perrita lo entierra.  
24 - Tenga usted, señor alférez, la lengüita parlera,  
para que otra vez no diga de su madre las flaquezas.  
26 Y al decir estas palabras el marido a la puerta llega,  
y ha salido a recibirle bien pulida y bien compuesta.  
28 - Bienvenido seas, marido. - Bienvenida, mujer, seas,  
¿dónde está aquel hijo mío, que a recibirme no llega?  
30 - Tu hijo y el mío, marido, se ha ido a casa de la abuela.  
Sube, marido, a cenar, que te tengo rica cena,  
32 cabecita de cabrito y sesitos en cazuela.  
- Que yo no subo a cenar mientras que mi hijo no venga.  
34 - Sube, marido, a cenar, que está en casa de la abuela.  
Y sube el marido a cenar, sobre la mesa se sienta.  
36 Y al partir aquel pan blanco los cuchillos se ensangrientan,  
viene una voz por el aire, tan clarita y tan serena:  
38 - Padre mío, padre mío, no coma usted de esa cena,  
que ha salido de sus entrañas y no es lícito que a ellas vuelva.  
40 - Cena, maridito, cena, que es el diablo que te tienta.  
Y al partir aquel pan blanco los cuchillos se ensangrientan,  
42 viene una voz por el aire, tan clarita y tan serena:  
- Padre mío, padre mío, no coma usted de esa cena,  
44 que ha salido de sus entrañas y no es lícito que a ellas vuelva.  
Y la perra de la madre coge la llave y se encierra  
46 y llamando a los demonios, para que vengan a por ella.  
Unos entran por ventanas, otros, por las escaleras,  
48 sin acabarlo de decir, la sala ya estaba llena.  
Unos dicen, que si en cuartos, otros, que llevarla entera:  
50 - Según ha hecho con su hijo, hacer nosotros con ella.

Versión de *La mala noticia* a lo divino. Ágreda. Cantada por un grupo de agredanos compuesto por Mari Carmen Campos Hernández (1950- Ágreda), Reyes Martínez Cacho (1932- Ágreda), Manuel Ruiz Calavia (1935- Ágreda), Carmelo Jiménez Zamora (1948- Ágreda), Ismael Pascual Ruiz (1937- Ágreda), Ángel Pérez Gómez (1953- Ágreda), Isidro Omeñaca García (1938- Ágreda), Prudencio Rodrigo de la Asunción (1948- Ágreda), Antonio Vera Mayor (1933- Ágreda), Pilar Pérez Sola (1957- Tudela [Navarra]) y Constancio Beamonte San Miguel (1951- Ágreda). Grabación realizada en Ágreda el 12 de agosto de 2016 por David Álvarez Cárcamo, Susana Arroyo San Teófilo y Julia Escribano Blanco. Susana Arroyo volvió a registrar un fragmento el 23 de agosto de 2016.

En Belén nació un niño de parto singular.

2 No hay que dudar el nombre: ¿cómo se ha de llamar?

Porque Jesús se llama, Jesús se ha de llamar,

4 y allí se hará buen mozo, toda la cristiandad,

y se hará valiente y a la guerra se irá.

Se canta con el estribillo *Qué niño, que madre tan bella* de la siguiente manera:

En Belén nació un niño, *Qué niño, que madre tan bella,*

En Belén nació un niño, de parto singular,

de parto singular, de parto singular.

Es de gran interés comprobar cómo el genio popular ha transformado el famoso *Mambrú* (*La mala noticia*) (á) [IGRH0178] en un tema religioso de cariz navideño. Más curioso resulta que la trama argumental utilizada no se corresponda con la secuencia más conocida del Mambrú, aquella en la que va la guerra, fallece y es enterrado, si no con la que solo algunos textos arcaizantes de Zamora, León, Palencia o Toledo han mantenido, en el que se narra el nacimiento y bautismo del protagonista<sup>21</sup>.

Versión de *Desposorios y celos de San José* [IGRH 0777]. Quintanilla de Nuño Pedro. Cantada por Pilar Huerta Ibáñez (Quintanilla de Nuño Pedro). Recogida el 14 de julio de 2014 por David Álvarez Cárcamo. Este tema forma parte de las peticiones cuaresmales, en concreto para el día de San José (19 de marzo).

Los esposados son castos, convidó la Iglesia, amigos,

2 los esposados son castos y ambos seremos testigos.

El esposado es José, pues grande dicha ha tenido,

4 esposarse con María, hija de Joaquín, su tío.

La novia tiene mil gracias, de quince años no cumplidos,

21 Pueden consultarse versiones de ese tipo en Fraile Gil, J. M. (2022). *Romances tradicionales y canciones narrativas del Aliste zamorano. Lamiñarra. Pamplona. Páginas 101-103.*

6 San José tien treinta y tres, hermoso y muy entendido.  
 Cuando las varas tomaron la de José a florecido,  
 8 y allí todos conocieron que José era el escogido.

Versión de *Los dos carreteros y Cristo* (áo) [IGRH 0626]. Almazul. Recitada por Teresa García García (Almazul). Recogida por David Álvarez Cárcamo, Susana Arroyo San Teófilo y Julia Escribano Blanco en Almazul el 28 de mayo de 2016. Lo aprendió de una hermana mayor “*que sabía muchas*”.

Sagrada Virgen del Carmen, con su santo escapulario,  
 2 en compañía tu hijo, que es Jesús Sacramentado.  
 Salen al camino real, donde se encuentran dos carros,  
 4 y en figura de dos pobres le dijo:  
 - ¿Tendrá el bien de montarme? Que venimos reventados.  
 6 - Aunque bajara la Virgen de los cielos a la tierra  
 ..... no montaría en mi carro.  
 8 La Virgen se marchó con lágrimas derramando,  
 un poquito más adelante se ha encontrado otro carro:  
 10 - Buenos días, caballero  
 ¿tendréis el bien de montarme? Que venimos reventados.  
 12 - La caridad nunca falta, suban ustedes, hermanos.  
*Y subió al carro y les dice:*  
 - Y ustedes que van por el mundo ¿qué nos dicen de estos años?  
 14 - Que vendrán quince muy buenos y otros quince muy escasos.  
 - ¿Y eso usted lo podrá afirmar?  
 16 - Eso es tan cierto y verdad  
 como el carretero de atrás,  
 18 el carretero de adelante se lo han llevado los diablos.  
*Y la Virgen ya desapareció y dejó la fotografía en el carro.*



Ana Soria (de negro) junto a su vecina Antonia Pedraza. Brias.



Informantes de Ágreda.



Rosario Niño, de Espeja de San Marcelino.



# LA FIGURA DEL TAMBORILERO EN TIERRAS CHARRAS

Víctor González Villalba

## INTRODUCCIÓN

El estudio que procederemos a exponer versará, tal y como muestra el epígrafe, sobre la figura del tamborilero en tierras salmantinas, focalizándolo en la comarca de La Ribera, aunque contrastándolo, excepcionalmente, con pequeñas pinceladas comunes y significativas de otras regiones.

Este análisis es considerado de vital importancia ya que, debido a la época en la que vivimos, las tecnologías han monopolizado y, por ello, desplazado el oficio de estos músicos tradicionales de los diferentes eventos de los que eran protagonistas. Esta transformación, junto con la carencia tanto de documentos editados como de tamborileros mayores, es lo que hace decisiva dicha temática.

La base primordial de nuestra información será personificada en el tamborilero Afrodísio Hernández Herrero, procedente del municipio de Mieza y residente en la Villa de Vilvestre. Asimismo, para no obviar ningún aspecto relevante, la información recabada la cotejaremos, por un lado, con los testimonios de otros informantes, en su mayoría tamborileros; por otro, mediante el análisis de diversos documentos procedentes del Archivo Histórico Provincial de Salamanca. Toda la información, aportada por estas entidades, la iremos esclareciendo durante la evolución del estudio, pero aparecerán citadas propiamente en la bibliografía.

## OBJETIVOS

El desarrollo de este estudio presenta, como finalidad, abordar diferentes objetivos, los cuales nos permitirán conocer, más en profundidad, la función que profesaban los tamborileros durante el pasado siglo. A continuación, esclareceremos dichos objetivos.

- Conocer la ratio de tamborileros que convivían por municipio o si, por el contrario, no existía tal figura en todas las localidades.
- Advertir el proceso de aprendizaje y su transmisión de generación en generación.
- Indagar si era oficio, afición o un segundo empleo enfocado a obtener un sobresueldo.
- Examinar los eventos en los que intervenían, de qué modo y la importancia que presentaban.
- Analizar quién o quiénes los contrataban y el modo de remunerarlos, así como la cantidad estipulada para ello.

## CONTENIDOS

Tomando como referente estos objetivos, traté de abordarlos uno por uno en cada una de las entrevistas.

En primer lugar, indagué en el número de tamborileros que había en cada pueblo; estos, me informaron acerca de la dificultad que existía para llegar a tocar, puesto que, no era solo el hecho de interpretar las canciones, sino que, por lo general, un tamborilero mayor, el cual llevaba más años tocando, se había impuesto como tamborilero oficial.

Dicha figura no dejaba que los aprendices tocaran, ni siquiera que trataran de aprender, llegando al punto, como me dijo Afrodísio, de echarlos con frases como “quítate de ahí, soplón”, cuando trataban de acercarse para asimilar los toques.

Por ello, el modo de aprender era, o con otro tamborilero que quisiera enseñarte o, en su defecto, practicando de modo autónomo, haciendo tuyas las canciones que habías escuchado.

Debido a la escasez de esos momentos, este aprendizaje presentaba mayores dificultades, puesto que no era llevado a cabo con una gaita y un tamboril, sino con un calderete o una lata de escabeche y una flauta de cañilero.

Asimismo, la dificultad no residía solo en lo anteriormente reseñado, sino que, debido a la visión social que se tenía del tamborilero, en ocasiones, los padres se oponían. La razón germinaba en que la figura de tamborilero no era entendida como un oficio, sino como una afición y, por lo general, destinada a gente de clase social baja, como el pastor, el cabrero, el fiestero, etc., en definitiva, para la gente “algo gandul” (Afrodísio, 2018).

## CONTRATACIÓN

En lo referente a la contratación, se deberán abordar tres temas principales: en primer lugar, las personas destinadas a tal fin, en segundo, el presupuesto designado para cada tamborilero y, finalmente, el modo de llevarlo a cabo.

En cuanto a las personas o entidades encargadas de contratar al músico, podemos indicar que, dependiendo del evento, podía ser muy variado. A saber:

- **El ayuntamiento**, participe solo en un reducido número de pueblos, ya que, por lo general, los encargados de ello serían los que mencionaré a continuación.

- **Los mozos**, responsables de organizar los bailes en fiestas como Nochebuena y Navidad.

- **Los quintos**, en las fiestas destinadas para conmemorarlos.

- **Los mayordomos o las madrinas**, en celebraciones en las que estos fueran protagonistas, sobre todo religiosas.

- **Las familias**, en eventos como bodas, bautizos, etc.

En cuanto al presupuesto asignado al tamborilero y al modo de recaudarlo, cabe destacar que por cada baile se cobraba dos perras gordas a cada mozo, de las cuales, una parte iba destinada para el tamborilero, quien lo amenizaba, llegando a cobrar entre dos y tres pesetas. (Anexo I)

Teniendo en cuenta que una jornada laboral podía variar entre siete u ocho pesetas, esto justificaría, en cierto modo, la disputa entre el tamborilero oficial y los aprendices, explicada con anterioridad.

En lo referente al modo de contratarlo, podemos señalar dos métodos principales:

- En la mayoría de municipios, los alcaldes o personas destinadas a localizar y solicitar los servicios de un tamborilero lo hacían, bien hablando directamente con él, o bien por mediación de alguien.

- En la comarca de La Sierra de Francia esto era diferente. El día de San Valerio, en el pueblo de Valero se celebraba una corrida de toros, a la cual asistían todos los tamborileros de la zona. En esta corrida, los mozos elegían qué tamborilero iba a ser, durante ese año, el músico de cada pueblo.

## EVENTOS

Antes de comenzar este apartado de fiestas, indicaré que he abordado los eventos festivos comunes que se celebraban en la mayoría de los pueblos, con el fin de reseñar las semejanzas y diferencias que existían entre ellos.

### **Nochebuena y Navidad**

Estos días se ven diferenciados entre unos pueblos y otros por la organización que contrataba al músico, ya que, podía ser por mediación del ayuntamiento o por los mozos o cuadrillas. Sin embargo, en cuanto al repertorio o amenización realizada, era similar, fundamentándose en un baile desde las seis hasta las ocho de la tarde y, si se lo podían permitir, hasta la una de la madrugada. Además de este baile, el día de Navidad y el día de Año Nuevo, que veremos a continuación, se celebraba una misa y, posteriormente, una adoración del Niño, ambas amenizadas por el músico.

### **El día de Año Nuevo**

Tenía lugar la celebración litúrgica y la adoración, mencionadas con anterioridad. Además, en algunos pueblos, se corrían los gallos, fiesta consistente en colgar un gallo de una soga boca abajo para, seguidamente, los mozos a caballo, tratar de arrancarle la cabeza; el tamborilero era el encargado de musicalizar este evento.

### **Carnavales (Anexo III)**

En esta fiesta, de tres días de duración, eran los quintos o, en ocasiones, los mozos, los encargados de organizarla y, por ende, de localizar y contratar al tamborilero.

Estos días se establecían del siguiente modo:

Domingo de carnaval: podía ser celebrado de maneras diferentes. En unos pueblos, se corrían los gallos y, más tarde, se cenaban. En otros, no existía esta tradición, sino que, el acto principal residía en una cena y el posterior baile. En estas últimas localidades, los mozos, solo hombres, cenaban apartados del resto; la organización del evento era cometido de las madres. Dichos actos eran amenizados por el tamborilero.

Lunes de carnaval: los quintos corrían los gallos, si no se habían corrido el día anterior. Asimismo, por la tarde, el tamborilero también se encargaba, junto con los quintos o la cuadrilla o cuadrillas que lo hubiesen contratado, de amenizar un pasacalles por el municipio. Durante este, la gente iba ofreciéndole comida o dinero, como forma de agradecimiento.

Martes de carnaval: finalmente, se festejaban los mismos eventos que en el día previo, con la única diferencia de que, en esta ocasión, los que entraban en quintas corrían las cintas.

Debido al excesivo número de veces que el tamborilero tenía que participar en la festividad de carnavales, podía tocar todo músico que desempeñase, de un modo aceptable, su función, siempre y cuando contaran con el beneplácito del tamborilero principal. De este modo, se establecía, si era posible, un tamborilero para cada cuadrilla, puesto que “Una cuadrilla sin tamborilero era pobre” (Afrodísio, 2018).

### **Semana Santa**

Durante estas fiestas, tan solo el día de Pascua de Resurrección, intervenía la figura del tamborilero, encargado de amenizar la procesión y, durante la tarde, el baile o la merienda que se solía hacer en el campo. El músico era contratado por los mayordomos.

### **Corpus**

El tamborilero contratado por los mayordomos, pertenecientes a la cofradía, era el encargado de amenizar la semana de corpus, establecida del siguiente modo:

El miércoles por la tarde eran las vísperas, en las que se celebraba la ceremonia litúrgica. Acto seguido, se iba al convite y, al finalizar, se acompañaba a los mayordomos a su casa.

El jueves por la mañana, se iba a buscar a los mayordomos siguiendo un orden. Primero, el más antiguo y, después, el más o los más jóvenes. Una vez reunidos, se dirigían a la iglesia, donde se tocaba la misa; a continuación, tenía lugar la procesión, que iba haciendo paradas en los diferentes portales y, tras finalizar, se procedía al convite. Por último y para concluir los actos de la mañana, se dirigían, junto al tamborilero, a la comida. Por la tarde, el tamborilero buscaba a los mayordomos para ir al rosario.

El viernes, sábado y domingo, el tamborilero amenizaba los actos que, en estos días, se veían reducidos, dado que solo tenían lugar las celebraciones litúrgicas y el convite.

### **Fiesta mayor o fiesta del patrón**

Esta fiesta era promovida y organizada por los quintos. Por lo general, se iba a buscar al Santo a la ermita y se llevaba hasta la iglesia en procesión; después, se celebraba la misa y, por la tarde, se hacía el baile de cinco a ocho, para continuar, tras la cena, hasta la una.

Los días siguientes había toros por las tardes, amenizados por el tamborilero y, posteriormente, baile hasta el toque de oración.

El último día, se procedía a bajar al Patrón en procesión y, en algunos pueblos, se interpretaba el baile de la bandera. (Anexo II)

### **Las madrinas**

Evento con mayor auge en la parte noroeste de la provincia. Esta fiesta era protagonizada por unas cinco mujeres, pudiendo ser solteras (17 - 18 años) o casadas, por lo general no se mezclaban, y por el tamborilero. Este, se encargaba, tañendo el toque específico para tal fin, de llevarlas, de una en una, desde su casa hasta la plaza, lugar donde se encontraba la imagen. Durante el acto, estaban siempre acompañados por el mayordomo/a o mayordomos, quienes portaban la insignia.

Finalmente, se bailaba la bandera y se subastan las roscas hechas por las madrinas.

### **Los quintos**

Aunque hay fiestas de quintos, en este apartado me quiero focalizar en el día en que partían para ir a la mili. Este día se hacía baile por la tarde y, después de cenar, se rondaba a las mozas. Los quintos eran los encargados de contratar a un tamborilero para que amenizara el baile y los acompañara durante la ronda.

### **Ofertorios en la plaza**

En la plaza y contratado por los mayordomos, el tamborilero, junto a la imagen sagrada, se encargaba de tocar mientras los vecinos ofrecían sus bienes al Cristo o a la Virgen.

### **Baile de los domingos**

Los mozos, el dueño de la sala de baile o el propio ayuntamiento eran los encargados de contratar al tamborilero para hacer el baile, desde las cinco hasta el toque de oración, generalmente, en torno a las ocho.

### **Las bodas**

Este festejo duraba cuatro días y era organizado tanto por los familiares como por los novios.

El primer día, se mataban los animales que se iban a comer, pudiendo ser ovejas en las familias más humildes, o ternera en las más adineradas.

El segundo día, se celebraba la cena con los invitados más allegados.

El día siguiente, el tercero, era el más intenso y se establecía de la siguiente manera:

El tamborilero tocaba la alborada casi al amanecer, finalizando en la casa del novio, donde desayunaba, despidiéndose hasta la hora de la ceremonia. En este momento, el tamborilero se dirigía, de nuevo, a casa de aquel; allí, lo esperaba junto a la madrina y se celebraba un convite.

Al concluir, los invitados del novio, con el tamborilero a la cabeza, iban a buscar a la novia para, finalmente, llegar a la iglesia. Una vez en esta, la música podía ser interpretada por diferentes figuras:

- El tamborilero, quien interpretaba tan solo el himno nacional o, si la misa era en latín, las canciones establecidas para esta.

- El armonista

- Las voces humanas

Al acabar la misa, el tamborilero tocaba la rosca y, acto seguido, en pasacalles, se dirigían hacia el ayuntamiento y, de allí, al convite. Finalizado este, la gente volvía a casa hasta el toque de comida, el cual era interpretado por el tamborilero.

Una vez en la comida, entre plato y plato, se podía tocar para amenizarla, pero, donde realmente el músico cobraba protagonismo, era al terminar esta, momento en el que comenzaba el baile denominado respigo. Este baile se caracterizaba porque, en determinados momentos, el tamborilero marcaba un golpe recio en el tamboril que indicaba un cambio de pareja; de este modo, toda la gente iba bailando con la novia, supiera o no y, así, entregarle la espiga y desearle suerte.

Al finalizar, se celebraba el convite del padrino, prevenido con un toque establecido para dicho fin; tras esto, se daba por concluida la celebraci3n y solo iban a cenar los ḿs allegados, siempre en compaa del tamborilero, encargado de amenizar la cena y propiciar el baile.

El último día, los novios, ahora ya marido y mujer, comían con sus familiares ḿs cercanos.

En lo referente al tamborilero, si la familia tenía un alto estatus, este estaría presente los cuatro días, pero, en las menos adineradas, solo participaba el tercero.

### **Eventos extraordinarios**

Estos eventos podían ser la visita de un obispo, la inauguraci3n de algún monumento, etc. Todos ellos eran amenizados por el tamborilero contratado, generalmente, por el ayuntamiento.

## CONCLUSI3N

Como hemos podido comprobar en este estudio, el tamborilero presentaba gran protagonismo en los eventos que se celebraban en los pueblos. Por desgracia, este hecho ya no es tan evidente, pero, gracias a que quedaban testimonios vivos, se ha podido recopilar, para así, dejar constancia de ello y, que las generaciones venideras, puedan volver a retomararlo si así lo desean.

## PREGUNTAS ABORDADAS AL CONCLUIR LA COMUNICACI3N

- poca a la que se refiere el estudio.

Aunque ha sido respondido durante el desarrollo de este artículo, la época de la que hablamos compete a la segunda mitad del siglo XX; además, tenemos testimonios del siglo XIX, los cuales he contrastado en mi estudio.

- Existencia de documentos escritos

Como he reflejado, especialmente en la introducci3n, no gozamos de un amplio material manipulable, sino que, de nuevo, la tradici3n oral es la que nos ha servido para abastecernos en esta investigaci3n.

- D3nde se interpreta la dulzaina en Salamanca?

Aunque la temática de mi estudio versa sobre la figura del tamborilero, he de indicar que Salamanca, en gran proporci3n, es terreno de gaita y tamboril. Sin embargo, en la zona de Las Veguillas, la dulzaina tom3 gran protagonismo, desplazando a estos instrumentos e instaurándose, del mismo modo, que en las zonas fronterizas. Todo ello fue debido al intercambio cultural, que culmin3 con la coexistencia de ambos instrumentos.

## REFERENCIAS

- Cid, J.R. (2013). *Tamboril por gaita. La figura del tamborilero salmantino* (1ª ed.). Salamanca: Diputación de Salamanca.
- Jambrina, A., Cid, J.R. (1989). *La gaita y el tamboril* (1ª ed.). Salamanca: Diputación de Salamanca.
- Puerto, J.L. (2018). *Cristóbal: Memoria de la vida popular* (1ª ed.). Salamanca: Diputación de Salamanca.
- Acta de ayuntamiento 1863 [Fotografía. Anexo I]. (1863). Cedido por Maricarmen Barajas.
- Baile de la bandera [Fotografía. Anexo II. Imagen 1]. (1981). Cedido por Hebert González Martín.
- Corral, M. (2016, septiembre 14). Barruecopardo entrega su bandera al Cristo de las Mercedes. *Salamanca al día*. Recuperado 10 junio 2020, de <https://salamancartvaldia.es/noticia/2016-09-14-barruecopardo-entrega-su-bandera-al-cristo-de-la-mercedes-174365>
- Carnaval [Fotografía. Anexo III]. (s.f.). Recuperado de <http://arribescultura.blogspot.com/2012/03/tamborileros-de-salamanca-soy-capazde.html>
- Tamborileros [Fotografía. Anexo IV. Imagen 1]. (1971). Recuperado de <https://www.guadramiro.com/folclore-charro/>
- Tamborileros [Fotografía. Anexo IV. Imagen 2]. (s.f.). Cedido por Arcadio Vicente Hernández
- Tamborileros [Fotografía. Anexo IV. Imagen 3]. (s.f.). Recuperado de <https://salamancartvaldia.es/noticia/2022-11-01-homenaje-en-monleras-al-tamborilero-arcadio-vicente-308130>
- Tamborileros [Fotografía. Anexo IV. Imagen 4]. (s.f.). Recuperado de <https://www.verpueblos.com/castilla+y+leon/salamanca/retortillo/foto/69462/>
- Tamborileros [Fotografía. Anexo IV. Imagen 5]. (s.f.). Recuperado de [https://laalbercaensustradiciones.blogspot.com/2014/02/simbolos-de-la-alberca-el-tamboril-y-la\\_6.html](https://laalbercaensustradiciones.blogspot.com/2014/02/simbolos-de-la-alberca-el-tamboril-y-la_6.html)
- Tamborileros [Fotografía. Anexo IV. Imagen 6]. (s.f.). Recuperado de <http://lossoplillo.blogspot.com/2008/05/el-guinda-mozart-de-la-gaita-charra.html>

## Informantes:

- De Bustos Rodríguez, José Manuel
- González Martín, Hebert
- Hernández Herrero, Afrodísio
- Vicente Hernández, Arcadio



ANEXO II. BAILE DE LA BANDERA.



José Carreto (Tamborilero), Hebert González Martín (Baile) (Barruecopardo)



Leonardo Albuquerque (Tamborilero), Víctor González Villalba (Baile) (Barruecopardo)

## ANEXO III. CARNAVAL.



Antonio Hernández Pérez "Tío Veneno" (Aldeadávila)

## ANEXO IV. TAMBORILEROS.



Andrés Calles Pérez (Guadramiro)



Arcadio Vicente Hernández (Barreras)



Arcadio Vicente Hernández (Barreras)



Antonio Freijóo Calderón "Tío Frejón" (Retortillo)



Marcelino Hernández Mancebo "Tío Chagüe" (La Alberca)

Sebastián Luis Luis "El Guinda" (La Alberca)







El propio García Matos en la introducción de su antología cuenta como pretendieron conseguir muestras de lo más representativo, de valor étnico y estético. A la hora de elegir a los intérpretes primaba que estos tuvieran buena voz y conocimiento de las canciones y que la interpretación fuera al estilo propio de la tradición.

En la transcripción de la siguiente entrevista realizada en 1960 en la revista RITMO, en plena promoción de la obra García Matos nos aporta datos concretos de cómo se llevó a cabo esta tarea:

Manuel García Matos

ANTOLOGÍA DEL FOLKLORE

Tratar de presentar a García Matos sería ocioso y pedante. Hoy por hoy, es la máxima figura del folklore hispano, y para trazar su semblanza necesitaríamos un espacio del cual no disponemos. Su labor lo califica como actualidad en el mundo del disco, y creemos interesarán sus respuestas más que nuestra glosa.

*¿Cómo nació esta obra?*

Hispanovox solicitó mi colaboración, la cual presté gustosísimo, pues es una labor a la que me entrego con todo entusiasmo, ya que el costo y la eficacia no toleraban la realización particular.

*¿Qué folklore abarca esta Antología?*

La canción popular española de todas las regiones, incluidas Baleares y Canarias. Ni que decir tiene que Hispanovox puso a mi disposición técnicos de sonido y materiales para el comienzo de esta labor.

*¿Qué tiempo se ha tardado entre el comienzo y la plasmación del disco?*

Comenzamos en 1956 y se tardó alrededor de unos diez meses, en los otoños y veranos de dicho año y los del 57 y 58.

*¿Cuál ha sido el principal propósito?*

Ofrecer una obra interesante al gran público, y al estudioso, una colección de temas genuinos en el orden estético, étnico, morfológico, etcétera.

*¿Quiénes han sido los artistas que se han empleado en esta labor?*

Los ejecutantes de excepción seguros en el conocimiento del arte tradicional, con voz clara, robusta, expresiva, y vigor expresivo, nitidez y rasgos característicos, ya que el noventa y cinco por ciento de estas canciones están medio olvidadas, y sólo los viejos o más maduros podrían ofrecernos datos sobre ellas y hacérselas oír; pero sus voces no acusaban el arte necesario para ejecutarlas. Un cantante podría haberlo realizado, pero habría carecido de esos matices y condiciones a que hice referencia anteriormente.

*Me has dicho que se ha tardado alrededor de diez meses. En ese tiempo ¿Qué elementos han realizado esa labor?*

Puede decirse que han intervenido 552 nativos de ambos sexos, procedentes de 115 pueblos y aldeas de toda España, 648 técnicos y se han empleado más de los 60.000 metros de banda magnética.

¿Aprovechasteis todo?

Ni mucho menos, luego he tenido que realizar un desglose que me ha llevado alrededor de las doscientas treinta horas para seleccionar diecisiete horas de grabación útil. Que supone 22 grandes discos de 30 centímetros de larga duración, en microsurco.

¿Estos discos se lanzarán todos a la vez?

Se regularán los discos y seleccionarán en series de cuatro, que por su contenido gusten a los públicos, teniendo una selección completa que durará más de tres horas.

Además de Hispavox ¿quién auspicia esta labor?

La UNESCO, mediante su Consejo Internacional de la Música.

Para Hispanoamérica, esta Antología del folklore de España (interpretada por el pueblo español), ¿Tendrá una gran repercusión?

No solo allí, sino en otros países. El Vaticano ya nos ha pedido algo de lo realizado, y se envió un par de bandas con música específicamente solicitada por ellos.

Manuel García Matos, un tanto avaro de su obra, nos ofreció la primicia de una cara de los primeros cuatro discos editados. Pueden creer los lectores que se trata de algo muy importante y de gran transcendencia. Esta música tuvo la virtud de emocionar nuestro espíritu de tal manera que esa emoción saltó a nuestras mejillas.

Agradecemos al profesor García Matos la primicia que nos ha ofrecido, y para completar esta información digamos que el primer volumen de la *Antología* lleva unos comentarios suyos, en español, francés, inglés y alemán, con una colección de canciones en la lengua vernácula y luego su traducción oportuna.

Creemos que esta Antología completa a fondo esa labor difusora de nuestros Coros y Danzas de la Sección Femenina. Es algo íntimo, muy español y, por tanto, muy nuestro.

– Fernando López y L. de la Tejada.

Años después Matos se pondrá manos a la obra para publicar mucho otro material que aún permanecía inédito en los archivos de Hispavox. Esta nueva obra será conocida como la Magna Antología Musical, obra póstuma que Matos no pudo concluir y finalmente publicará en 1978 su hija M. Carmen García-Matos. Esta Magna Antología contiene los materiales originales que recopiló su padre por toda España y será remasterizada en 1992, estructurada en 10 volúmenes en el siguiente orden:

**Vol. 1** Castilla La Vieja - Islas Canarias, **Vol. 2** Islas Canarias - Galicia, **Vol. 3** Andalucía - Navarra, **Vol. 4** Valencia - Castilla La Nueva, **Vol. 5** Cataluña - Aragón, **Vol. 6** León - Extremadura, **Vol. 7** Extremadura - Asturias, **Vol. 8** Islas Baleares - Vascongadas, **Vol. 9** Murcia - Tenerife - Cádiz - Ciudad Real - Cáceres, **Vol. 10** Instrumentos Folklóricos - Folklore Infantil & Navideño.

Actualmente se desconoce la lista de informantes que sirvió para esta obra, pero sí sabemos por trabajos posteriores que no todo fueron ejemplos vivos de la tradición local, ya que en algunas

provincias se valió de grupos de coros y danzas de las comarcas a las que acudió a grabar.

Como hemos visto en la anterior entrevista, el propio Matos cuenta como tuvo dificultades, en algunos casos, para conseguir intérpretes por la situación de decadencia en que la canción tradicional se encontraba. No sabemos hasta qué punto le fue imposible encontrar intérpretes, pero sí consideramos importante conocer esta otra parte de la obra de García Matos, una parte fundamental ya que estamos hablando de los protagonistas de su obra.

Por ello hemos querido, en el presente trabajo, revisar el material publicado de Burgos y consideramos que sería esencial que se haga lo mismo en todas las provincias publicadas. Porque como bien dice su propia hija en el prólogo de la remasterización de *La Magna Antología del folclore de España*:

Antes de terminar queremos pedir disculpas por las imperfecciones y lagunas que pudieran apreciarse. El fallecimiento prematuro del recopilador de estos documentos folklóricos no le ha permitido editarlos personalmente, lo que explicaría no sólo las posibles diferencias de orientación sobre esta colección y las dos primeras, sino también las posibles limitaciones inherentes a nuestros inferiores conocimientos musicales, y ello a pesar del mayor empeño en interpretar fielmente los deseos del autor.

## ANTOLOGÍA DEL FOLKLORE MUSICAL DE ESPAÑA EN BURGOS

García Matos recorrió parte de la provincia de Burgos por primera vez en el año 1953 para la Misión número 54 del Instituto Nacional de Musicología junto al musicólogo Kurt Schindler. Entre los meses de julio y agosto recopiló 191 documentos musicales de localidades como Barbadillo del Mercado, Castrillo de la Reina, Covarrubias, Hontoria del Pinar, Mecerreyes, Quintana del Pidio, Salas de los Infantes, Santo Domingo de Silos o Sotillo de la Ribera.

Actualmente estos materiales se encuentran en la Institución “Milá i Fontanals” del C.S.I.C. y son consultables de forma online<sup>1</sup>.

Habrà que esperar al año 1957 para que vuelva a la provincia de Burgos. En esta ocasión lo hará para grabar en audio distintos ejemplos del folclore, con la intención de incorporar dicho material a su Antología Musical. El material que finalmente quedó publicado corresponde a los pueblos de Hacinas en la Sierra de la Demanda y al pueblo de El Almiñé en el Valle de Valdivieso.



Imagen 2. Portada Magna Antología del Folklore Musical de España. 1992.

<sup>1</sup> Página web: [musicatradicional.eu](http://musicatradicional.eu) (Misión 54).

Sabemos que en la localidad de Hacinas ya había estado por el trabajo realizado cuatro años antes para la Misión 54, así que suponemos que fue directo a los informantes que ya conocía, que según reflejan sus apuntes de la M54 fueron: Anastasio Antón, Abdón de Juan González, Cándida González, Miguel de Lázaro, Celi de San Juan, Josefa Terrazas<sup>2</sup> y un coro de hombres para el reinado.

Sin embargo, de la localidad de El Almiñé, que sepamos, no tenía nada recogido con anterioridad. Así que acudirá por primera vez el 16 de julio de 1957 dos días después de grabar en Hacinas el 14 de julio del año 1957.

En la primera Antología (1960), de la localidad de Hacinas publica una pieza a la que denominó “La Pascua” y en la segunda (1971), otra a la que llamó “La Boda”. Habrá que esperar a la publicación de la Magna Antología (1992) para que se publiquen otras piezas llamadas “El Reinado” y “El baile a lo parado”, junto a “La Pascua” que se publicará de nuevo. El Almiñé solo estará representado en la Magna Antología (1992) con La grabación de “La boda”.

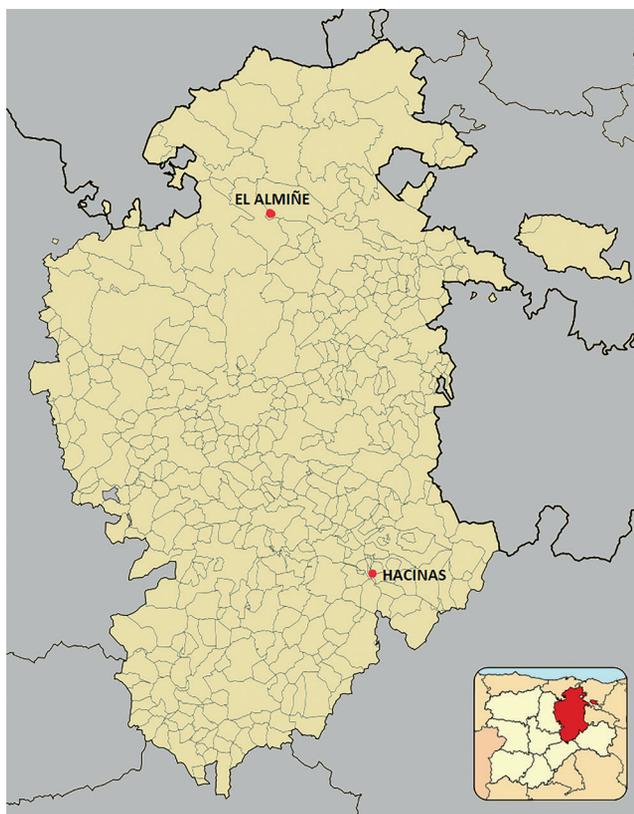


Imagen 3. Mapa de la provincia de Burgos

110

80. "El Reinado" I. Hacinas (Burgos)

Coro 1º

$\text{♩} = 84$

San-tas y buen-as en - tra-das Ten-gan, se-ño-res, de Pas-cua, San-tas y buen-as en - tra-das Del ben-di-to Na-ci-mien-to Ten-gan se-ño-res de Pas-cua

Con a - le-grí-a y con - ten-to. Con a - le-grí-a y con-ten-to, San-tas y buen-as en - tra-das Del ben-di-to Rey del al-to. Ten-gan se-ño-res de Pas-cua Con a - le-grí-a y des-can-so. Con a - le-grí-a y des-can-so San-tas y buen-as en - tra-das Ten-gan, se-ño-res de Pas-cua

Los dos coros

 A handwritten musical score for a choir. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of quarter note = 84. The score is divided into two parts: 'Coro 1º' and 'Los dos coros'. The lyrics are written below the notes in Spanish, describing the Easter story. The notation includes various time signatures such as 2/4, 3/8, 4/8, and 3/4.

Imagen 4. Partitura de El Reinado I de Hacinas para la M54. Fuente CSIC.

2 Hemos querido corregir desde el principio un error en los apuntes de García Matos o en la transcripción posterior. Josefa aparece apellidada como Terrazos, y realmente es Terrazas.

La elección de las localidades, o si hubo más que no se publicaron, sigue siendo un misterio. Si es verdad que Hacinas contaba entonces con la tradición del Reinado, auténtica canela en rama para un musicólogo, *aún viva, y Matos* ya lo conocía. Pero de El Almiñé desconocemos lo que le llevó hasta allí.

Gracias a el llamado Libro de oro de muestras de las expediciones folclóricas, en el que se recogieron las palabras y firmas de las autoridades o personas representativas de los pueblos que fueron visitados, sabemos que en ambas localidades son los señores párrocos los que dejan su firma. Este libro desgraciadamente se encuentra en paradero desconocido, pero por suerte entre las páginas de la Antología encontramos unos ejemplos de su contenido entre los que aparecen las dos localidades de Burgos. En ese texto podemos leer:

- Con sumo gusto me congratulo en contribuir a la obra de formación de la gran antología de la canción popular española que verifica Hispavox.

Hacinas a 14 de julio de 1957.

*Gonzalo Lacalle, Cura párroco.*

- Considero un honor el haber podido contribuir a la meritoria labor de las expediciones de Hispabox, con el fin de hacer revivir El Folklore de Castilla la Vieja, pero de un modo especial de esta Merindad de Valdivielso.

El Almiñé a 16 de julio de 1957

*El Párroco, Luis Solana P.*

Fueron varios los motivos que nos llevaron a profundizar un poco más en el trabajo de Matos por nuestra tierra. Tras una conversación con unos amigos<sup>3</sup> hablando de nuestro trabajo sobre la pandereta y el testimonio recogido por Matos, nos advirtieron de que no nos podíamos fiar de los datos publicados en la Magna Antología porque al ser una obra póstuma no sería raro que contuviera errores como así sospechaban. Nosotras ya nos habíamos percatado de que algo nos no acababa de cuadrar ya que el toque de pandereta de la “jota a lo parado” catalogada en Hacinas, no correspondía con los toques de pandereta que teníamos grabados por la zona y por el contrario se nos asemejaban más a otros patrones que conocíamos al norte de la provincia. También llegamos a la conclusión de que el audio de “la boda” recogido en El Almiñé estaba publicado a una velocidad mayor de lo que se habría grabado en realidad y ese era el motivo de que las voces sonaran tan agudas y artificiales.

Para desentrañar estas dudas, no vimos mejor manera que acudir a preguntar de primera mano si alguien recordaba quien fue aquel señor, que un día de hace sesenta años, llegó por allí con un aparato que seguro llamó la atención y recogió para siempre las anónimas voces de una joven generación.

Tuvimos suerte y dimos con el último informante vivo de cada localidad. Aquellas mocitas que entonces no llegaban a los veinte años, en el año 2018 cuando realizamos las entrevistas contaban ya con más de ochenta.

<sup>3</sup> Queremos agradecer, en especial, a Marcos León que nos pusiera en la pista de los errores y, como siempre, toda la información y ayuda que nos proporciona en nuestras investigaciones.

Nos contaron como no sabían quién era el señor que las hizo cantar, ni si quiera sabían muy bien que sus voces quedaron inmortalizadas aquel día, ni que esos cantos, piezas para ellas sin ningún valor aparente, seguían siendo escuchadas sesenta años después por investigadores, estudiosos o aficionados que quieren regocijarse en la viveza de lo auténtico.

En la localidad de Hacinas estuvimos con Josefa Terrazas de 83 años, quien aparece en la lista de informantes de la Misión 54 de Matos en 1953. Josefa no recordaba apenas aquel 14 de Julio de 1957. Sin embargo, recordaba a la perfección las canciones que se grabaron, incluso “El Reinado” que cantaron los mozos. Nos mostró un pequeño tesoro que guarda con mucho cariño, el cuadernillo con todas las letras del reinado que escribió su marido Daniel Cámara Antón, a la edad de veinte años, el año que formo parte de este ritual, 1952.

Para nuestra sorpresa también conservaba una antigua fotografía, que se les dio como recuerdo del gran acontecimiento. Como anécdota, Josefa, nos contó que estaban todas las mozas mirando hacia arriba porque es donde estaba colgando un gran micrófono.

En la fotografía aparecen Maximina del Hoyo, Cándida González, Felisa de Juan y Josefa Terrazas. Pero esta no es la fotografía que aparece publicada con el título *Mozas cantando “La Pascua”*, canción que si tuvimos constancia que fue grabada en Hacinas. Por lo tanto, nos encontramos ante otros datos que no concordaban, cada vez estábamos más seguros de que había un error de catalogación. Aquellas mozas que salieron publicadas como mozas de Hacinas no eran tales, sino que tenían que ser las que cantaron en la localidad de El Almiñe.

Fuimos a dicha localidad y tuvimos mucha suerte ya que la primera que nos recibió fue Carmina González que a sus 80 años con mucho gusto nos explicó toda la historia de su valle, de su pueblo y como no, de aquel día de 1957.

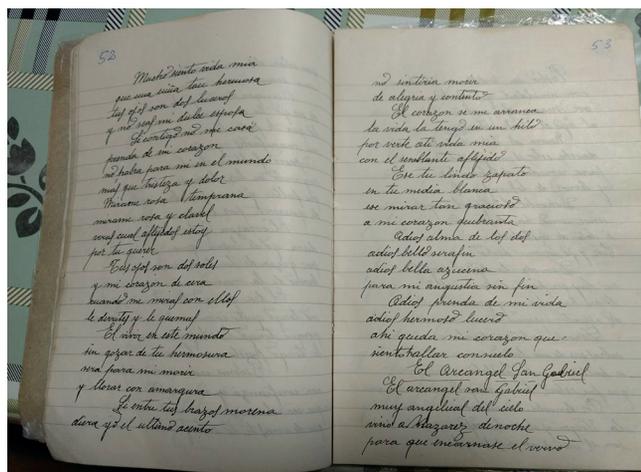


Imagen 5. Cuadernillo con las letras de “El reinado” de Hacinas. Escrito en 1952 por Daniel Cámara Antón. Fotografía propia.



Imagen 6. Mozas de Hacinas en 1957 grabando para la Antología. Fotografía no publicada, propiedad de Josefa Terrazas.

Yo tenía unos 19 años, vino un señor mayor y cantamos lo que se cantaba aquí en las bodas y muchas canciones más, de esas canciones populares que cantaba mi abuela.

Fue en verano que estábamos en vestidos en sin mangas. Vino en contacto no sé si con el cura, o con el alcalde... Yo sé que me dijeron que teníamos que bajar a cantar a la casa conejo. Había mucha gente, era el año cincuenta y algo.

*¡Qué contentas nosotras! Aquí le esperábamos a que llegaría el señor, era fuerte con gafas, tenía unos cincuenta y tantos años.*

Cantamos y nos dirigía, nos ensayó mucho y nos sorprendimos porque mi prima Encarnita bailaba y cantaba muy bien y nos eligió a Penitas y a mí para hacer los solos. Penitas y yo cantábamos los solos. Y las estrofas, como los agudillos de la canción, las cantaban todas. Había un coro con mucha gente, estaba Milagros, Encarnita... Y nos hicieron una fotografía y como se me quemó la casa se me perdió ¡Qué pena!

De la pandereta no me acuerdo mucho, pero en la jota la tocaría Estrella, porque aquí no tocaba otra, era más mayor que nosotras. Tuvo que ser ella.

Y nos cantó, vaya si nos cantó. Nos cantó lo que deseábamos escuchar para que todo cuadrara, el canto para las bodas y el baile a lo parado. Ya no había lugar a dudas del error, por fin podíamos confirmar que la tan conocida en Burgos como “La jota de Hacinas” debería llamarse más bien “La jota de El Almiñé”.

Quedando así, por tanto, la verdadera clasificación de los temas en sus respectivas localidades:

#### Hacinas

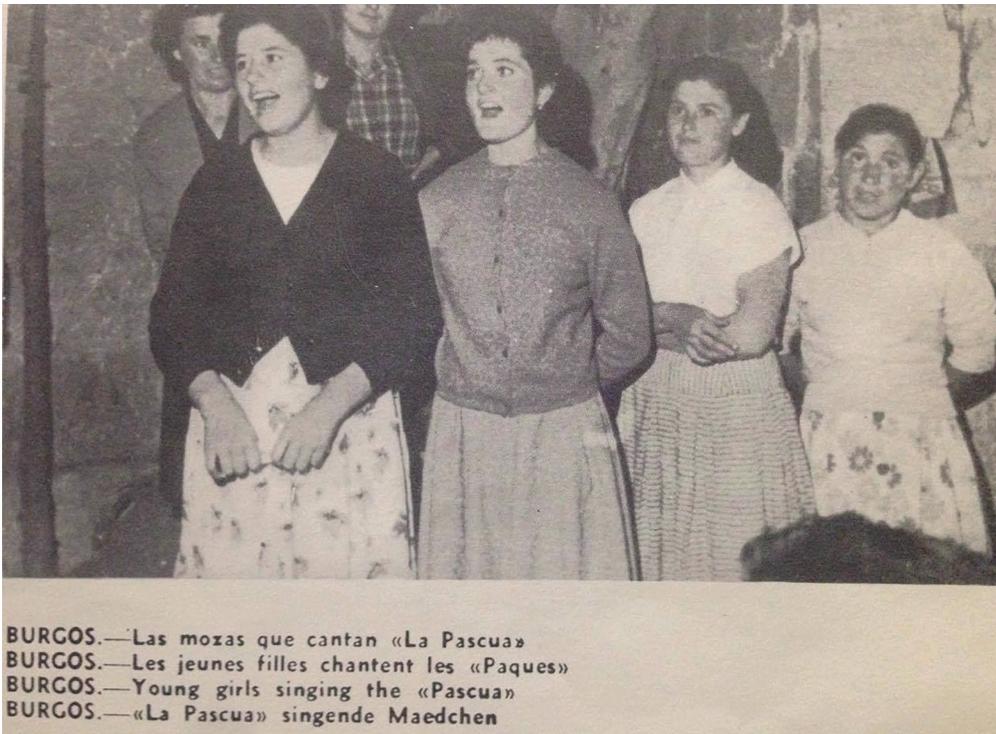
*1ª Antología 1960: La Pascua.*

*2ª Antología 1971: La Boda.*

*Magna Antología 1992: La Pascua y El Reinado.*

#### El Almiñé

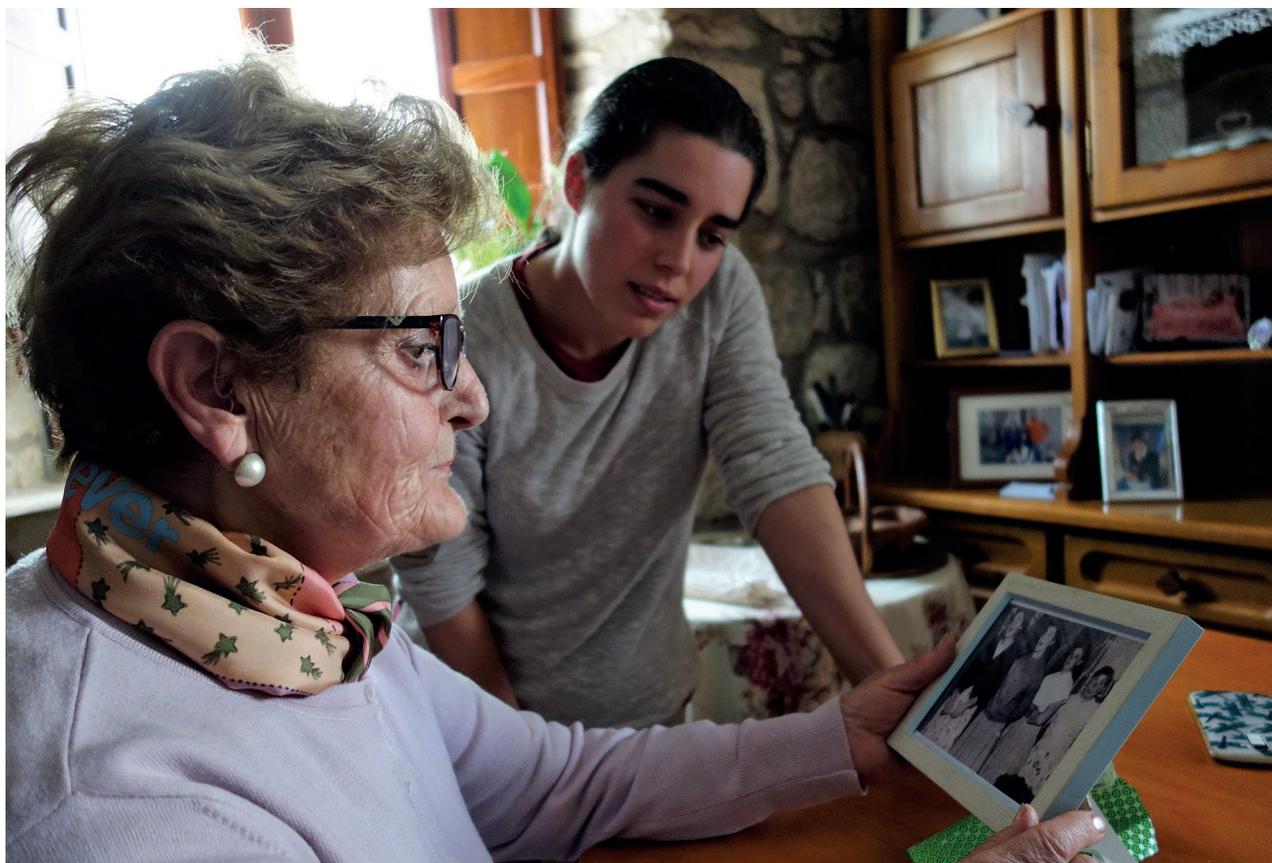
*Magna Antología 1992: La boda y Baile a lo parado.*



*Imagen 7. Mozas de El Almiñé. Fotografía publicada erróneamente como “Las mozas que cantan La Pascua de Hacinas”.*

Pasado un tiempo quisimos devolver de alguna manera el regalo que nos había hecho Carmina y aprovechando la llegada de la fecha en la que fue la grabación, la entregamos una copia de la fotografía que se la había quemado en el incendio de su casa en el año 2010.

*Radio Valdivielso*, la radio del valle, fue testigo del momento y realizó un programa explicando a sus oyentes, quien fue aquel musicólogo que paso por su valle hace 60 años. Carmina volvió a contar de primera mano su experiencia y canto parte de las canciones de aquel día, concediéndonos el mejor final para esta historia.<sup>4</sup>



*Imagen 8. Entrega de la fotografía a Carmina durante la grabación de la entrevista para Radio Valdivielso. 2018*

Ejemplos como estos nos tienen que llevar a pensar que nunca hay que dar nada por sentado. Por ello hacemos un llamamiento a la curiosidad, a plantearse las cosas establecidas y a cuestionarse lo escrito o ya asentado en el imaginario colectivo. Solo de esta manera podremos avanzar en el conocimiento.

Buscando respuesta a varias preguntas comenzó este trabajo y, como un milagro, conseguimos llegar a tiempo para hablar con alguno de los protagonistas. Queremos dar las gracias a Josefa y a Carmina, ya que sin sus testimonios y sin su generosidad quizás nunca hubiéramos conocido la realidad de aquellos días de hace ya sesenta años.

<sup>4</sup> Enlace entrevista "Carmina de El Almiñe: canciones y recuerdos": <https://go.ivoox.com/rf/26580791>

11 Junio **Con las alforjas al hombro**



Alba y Ana llegaron "con las alforjas al hombro". Y es que ese el nombre de la asociación etnográfica que formaron hace un tiempo con el fin de "fomentar labores de recuperación y posterior divulgación del patrimonio material e inmaterial de nuestros pueblos". Quieren "recuperar la cultura propia, mediante un proyecto rural vivo, que ponga en valor todo aquello que nos caracteriza culturalmente como comarca. Devolviendo a los mayores su ancestral función de transmitir y a los más pequeños la oportunidad de aprender con ellos esta sabiduría popular que tantas y tantas generaciones se ha conservado y ahora permanece en el olvido". Esa labor de recuperación les hizo acercarse hace meses a Valdivielso, en concreto a El Almiñé. Buscaban desfacer un entuerto que, creían, había en la datación de una grabación hecha por el folklorista Manuel García Matos en 1957. Fue Carmina la que les abrió la puerta y, casualidades del destino, la que enseguida confirmó su palpito. Ella era una de las jóvenes que cantó en aquella grabación. El pasado jueves, volvieron a visitar la casa de Carmina y Joaquín y esta vez nuestra grabadora les acompañó. Ellas traían un regalo muy especial para ella...Después pasaron por los estudios Pedrito Barcina y nos contaron y cantaron un montón de cosas interesantes.

 **Radio Valdivielso** 

Alba y Ana: Con las alforjas al hombro Junio2018

## BIBLIOGRAFÍA

- Antología del folklore musical de España. 1ª selección (I).** Programa Músicas de tradición oral emitido el 20/04/2016. ARCHIVO RTVE. (FECHA DE ACCESO: 3 DE NOVIEMBRE DE 2018). <HTTPS://LC.CX/MUUXHG>
- Colección española de patrimonio de música tradicional,** Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC , ed. E. Ros-Fábregas. (fecha de acceso: 21 de noviembre de 2018). <https://musicatradicional.eu/home>
- Estudio de la Magna Antología del folklore musical de España por Manuel García Matos.** ANDRÉS OLIVEIRA, Julia. Revista de Folklore número 433. Año 2018. (fecha de acceso: 28 octubre de 2018). <https://funjdiaz.net/folklore/pdf/rf433.pdf>
- Estudio de la Magna Antología del Folklore Musical de España de Manuel García Matos.** ANDRÉS OLIVERIA, Julia. ARROYO SAN TEÓFILO, Susana. FERNANDEZ COLLADO, Sonia. MEZQUITA RAMOS, José M. SERRANO JAÉN, Emilia. VV.AA. 2011.
- Fondos musicales en la Institución “Milá i Fontanals” del C.S.I.C. en Barcelona. Misiones y concursos en Castilla y León (1943-1960). Las provincias de Soria y Burgos (V).** PORRO FERNANDEZ, Carlos A. Revista de Folklore N 327. Año 2008. (fecha de acceso: 4 de noviembre de 2018) <https://funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?id=3272>
- Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC,** ed. E. Ros-Fábregas (fecha de acceso: 07 Oct 2018), <https://musicatradicional.eu/taxonomy/term/2159>
- Radio Valdivielso,** entrevista completa a “Las Alforjas al Hombro”. 11-06-2018. (fecha de acceso: 13 de junio de 2018). <https://radiovaldivielso.es/ACT2018-Junio-1parte.html>
- Ritmo: revista musical ilustrada:** Número 308. 1960. Biblioteca virtual de prensa histórica. (fecha de acceso: 15 de noviembre de 2018). <https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=11000197355>



# LAS FUENTES ESCRITAS EN EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR DE TRADICIÓN ORAL SORIANA. EL CASO DE SANTERVÁS DEL BURGO

Susana Arroyo San Teófilo

Doctora en Musicología

A la hora de abordar una investigación sobre Música Popular de Tradición Oral, tanto de España como de otras partes del mundo, resulta conveniente llevarla a cabo en base a dos tipos de fuentes:

- Orales, las cuales conforman el corpus de archivos producto del Trabajo de campo, principal herramienta en el campo de la Etnomusicología. Estos materiales pueden proceder directamente de nuestras jornadas en el campo o ser grabaciones que otros recopiladores realizaron con anterioridad a nuestro estudio; es decir, ser fuentes Directas e Indirectas. En ellas es posible localizar un material sonoro inédito configurado por explicaciones, canciones y melodías entonadas y comentarios que permiten descifrar el contexto y función de lo interpretado.
- Escritas, correspondiéndose a todo tipo de publicaciones que recogen sobre un soporte escrito material que nos permite ahondar en el plano musical tales como piezas transcritas en cancioneros o estudios, artículos y monográficos. A estas caben sumar otro tipo de materiales que no siempre están publicados y pueden salir a colación en el Trabajo de campo como fotografías que nos plasman y describen ante nuestros ojos el contexto etnográfico donde se desarrolla el repertorio a estudiar o los cuadernos de campo y fichas elaboradas por los propios recopiladores que recogen anotaciones sobre los informantes y circunstancias de las entrevistas.

De manera particular, en nuestra investigación realizada para la elaboración del *Cancionero soriano* del cual próximamente saldrá a la luz el primero de sus volúmenes, recurrimos a la valoración de ambas fuentes.

En el caso de las fuentes orales suponen aproximadamente el 80% de los materiales totales transcritos y analizados para tal fin, siendo en un 70% las que directamente hemos rescatado en nuestras entrevistas realizadas a lo largo de abundantes jornadas de Trabajo de campo<sup>1</sup>. En estas encuestas, acometidas en más de 300 localidades, se ha superado el millar de informantes entrevistados.

---

<sup>1</sup> Encuestas realizadas con motivo de las Becas Etnográficas para jóvenes investigadores convocadas en el año 2014 y 2015 por la Excma. Diputación de Soria a través del Departamento de Cultura y Juventud.

El 10% restante se corresponde con el material que ya se hallaba grabado y publicado con anterioridad en antologías como *La música tradicional en Castilla y León*<sup>2</sup> (los populares discos marrones), *El Romancero soriano*<sup>3</sup> confeccionado por Luis Díaz Viana, el disco con las grabaciones de Cesáreo Martín, el gaitero de El Royo, o discos de edición local como *La tradición oral en Borobia* o *La persistencia de la memoria*, siendo dos recopilaciones que dan una muestra de la singularidad y riqueza del folklore de la citada localidad.

A este compendio de grabaciones hay que sumar las fuentes escritas publicadas que recogían ejemplos de Música Popular de Tradición Oral soriana. En 1874 José Inzenga ya se hacía eco de las canciones de esta provincia al incluir la armonización de cuatro piezas procedentes de la Sierra de Cameros y Pinares en su *Colección de cantos y bailes populares*<sup>4</sup>, siendo la fuente de referencia más antigua. A principios del siglo XX, Menéndez Pidal da las primeras muestras de la pervivencia del género romancístico entre Osma y El Burgo de Osma<sup>5</sup>. De esta última localidad Felipe Pedrell expone en 1922 en su *Cancionero musical popular español*<sup>6</sup> una “Copla de rogativa” la cual fue “comunicada por Don Ramón Menéndez Pidal”.

De manera principal cabe señalar el volumen *Música y poesía popular de España y Portugal*<sup>7</sup>, fruto de la recopilación emprendida en las décadas de 1920 y 1930 a cargo del alemán Kurt Schindler<sup>8</sup>, dado que recoge un total de 362 piezas de la provincia soriana, configurándose como el espacio geográfico con mayor número de ejemplos musicales transcritos del total del volumen. Lamentablemente son escasas las notas y explicaciones etnográficas recogidas en este cancionero por lo que en pocos casos es posible justificar el uso y función de las piezas expuestas.

Merecen ser comentadas también las fichas de la Misión Folklórica 17 realizada por Joan Tomàs i Parés en 1947 para el IEM. Estas incluyen transcripciones musicales y textuales y fichas con datos personales de los informantes. El recopilador aporta algunas referencias sobre su contexto de interpretación; aunque ciertamente escasas, han sido muy significativas para nuestra investigación.

Al margen de los cancioneros, en este bloque de fuentes escritas hay que incluir el corpus de fotografías realizadas por Tiburcio Crespo Palomar depositadas en el Archivo Histórico Provincial de Soria; estas resultan un material francamente interesante dado que, de manera particular, nos sitúan espacialmente en el contexto de interpretación del repertorio musical recopilado por Schindler; sin embargo, nuestras jornadas de Trabajo de campo han rescatado un legado cultural inédito muy valioso que ha permitido reconstruir y completar los discursos orales aportados por los informantes encuestados. Nos referimos al conjunto de testimonios escritos que hemos localizado a lo largo de la provincia fosilizados en cuadernos manuscritos o mecanografiados y anotaciones varias que los propios informantes, previamente a nuestra visita, o las generaciones anteriores, por miedo a olvidar las letras de las canciones, plasmaron de su puño y letra.

Tras cuatro años de recopilación, podemos confirmar que en la provincia de Soria existía un verdadero interés por anotar los textos de las piezas musicales. Sucede principalmente en el reper-

2 Marijuán Adrián, R. y Pérez Trascasa, G. (1995). *La música tradicional en Castilla y León* [10 CD]. Madrid: RTVE Música.

3 Díaz Viana, L. (1981). *Romancero soriano*, 2 vv. Soria: Excma. Diputación Provincial de Soria.

4 Inzenga, J. (1874). *Ecos de España Tomo primero: colección de cantos y bailes populares*. Barcelona: Andrés Vidal y Roger.

5 Álvarez Cárcamo, D. (2017). La recopilación de la tradición oral soriana. Los paisajes de la voz. *Literatura oral e investigaciones de campo*, 1, 391- 413.

6 Pedrell, F. (2010). *Cancionero musical popular español*, v. 2, (pp. 118- 119). Barcelona: Editorial de Música Boileau.

7 Schindler, K. (1979). *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*. Germany: Georg Olms Verlag.

8 La recopilación en España la realizó entre 1920 y 1934.

torio religioso dado que son abundantes los cuadernos que hemos documentado con este tipo de material escrito. La explicación resulta bastante elocuente ya que es un repertorio que tiene piezas con textos de bastante extensión: muchas estrofas necesarias para cantos de cuestación y procesiones. Junto a estos, también hemos recopilado ejemplares escritos vinculados a un caso muy especial en el campo de la Etnomusicología: los textos de las Rondas profanas de Navidad y de El Reinado.

## EL REINADO

A groso modo, El Reinado se define como un rito festivo- musical que en primera instancia responde a la creación de un ayuntamiento ficticio entre los mozos del pueblo con validez durante el tiempo navideño<sup>9</sup>. En la mayor parte de los casos este hecho comenzaba a organizarse con anterioridad al periodo señalado, momento en que asignaban una serie de roles jerárquicos que se correspondían con las funciones y responsabilidades que cada uno asumía dentro del propio grupo. De hecho, la denominación de este caso etnomusicológico vendría dada precisamente por la elección y presencia de un rey que ejercía la máxima autoridad y gozaba de un poder y prestigio especial por encima del resto de participantes del hecho festivo. Dependiendo de la localidad, existen diferencias respecto al nombramiento de cargos entre los que destacan el de alcalde de mozos, zarragón, alguaciles, procurador, bobos, campaneros, palesmeros y otros tantos más.

Durante este periodo temporal, los mozos de El Reinado llevaban a cabo una ronda nocturna parándose a cantar en la puerta de las casas habitadas. Esta se realizaba en todas o alguna de las vísperas de las fiestas mayores de la Navidad (Nochebuena, Nochevieja y Reyes). A lo largo de las calles del pueblo rondaban a los vecinos entonando generalmente a capela una serie de cantos particulares y específicos cuyos textos profanos aludían a las características sociales o profesionales de cada uno; por ejemplo, había textos para cantar al cura, a un matrimonio casado o a una moza, entre otros.

Al día siguiente los mozos realizaban nuevamente el recorrido recogiendo el aguinaldo que los vecinos ofrecían a modo de agradecimiento y que días más tarde compartían en una merienda. En estas jornadas festivas también solía haber baile amenizado por gaiteros que los mozos habían ajustado previamente.



El Reinado de Fuenca-  
liente del Burgo. AHP-  
So 1422.

<sup>9</sup> Existen casos concretos en los que esta composición también era válida para el resto de año.

Este fenómeno festivo-musical está documentado exclusivamente hasta el momento en las provincias de Soria, Burgos y Segovia. En la provincia soriana son 17 los ejemplos localizados bajo el término El Reinado los cuales se ubican en la mitad Noroccidental limitando con la provincia de Burgos. Este área entronca con parte de la Sierra de la Demanda donde se hallan precisamente los casos burgaleses registrados a través de fuentes publicadas, tanto primarias como secundarias, y gracias a nuestro particular Trabajo de campo por esas tierras limítrofes; sin embargo, este especial paradigma de la Música Popular de Tradición Oral en España también acontecía en al menos otras 28 localidades sorianas que salpican la mitad Suroccidental y que, aun respondiendo a los mismos estándares etnomusicológicos, no asumen esta denominación. Esta circunstancia también está presente en varias poblaciones de las provincias de Segovia y Guadalajara, por lo que podemos hablar de la existencia de un área de identidad cultural que rompe y va más allá de las fronteras administrativas actuales.

A pesar de la coincidencia en aspectos etnográficos y musicales, cada una de estas localidades asume este fenómeno festivo-musical con unas particularidades propias; con el fin de mostrar estas peculiaridades y demostrar la importancia y valor de las fuentes escritas obtenidas en el Trabajo de campo para el estudio de la Música Popular de Tradición Oral, exponemos seguidamente el caso de El Reinado en la localidad soriana de Santervás del Burgo.

## EL REINADO DE SANTERVÁS DEL BURGO

A lo largo de las tres encuestas realizadas en el año 2014 en Santervás del Burgo<sup>10</sup>, los informantes aportaron gran cantidad de datos sobre El Reinado gracias a lo cual pudimos constatar la realización de este rito, así como trazar su perfil etnomusicológico, ya que no figuraba información alguna al respecto en las fuentes secundarias publicadas hasta el momento. De manera particular debemos señalar el hecho de que Kurt Schindler visitó este enclave el 15 de septiembre de 1930<sup>11</sup> y fue testigo de la riqueza musical que tenía este lugar en esas fechas. Muestra de ello son las 11 piezas que expone en su cancionero relativas a esta localidad, pero ninguna de ellas aparece vinculada al término de El Reinado.

Por boca de nuestros informantes sabemos que en Santervás del Burgo El Reinado era una costumbre muy antigua que ellos vivieron activamente en su infancia y juventud, pero que ya se hacía desde la época de sus abuelos (unos 100 años atrás). Este solía estar configurado por unos cinco o seis miembros; es decir, no todos los mozos participaban en el mismo, pero los que lo conformaban eran “los que mandaban en el pueblo durante esos días”<sup>12</sup>. Comenzaba a fraguarse el 1 de noviembre, fecha en la que los mozos compraban una machorra y la hacían correr por el pueblo. Después la cocinaban y la comían en una merienda comunal. Ese día empezaban a organizar todo lo necesario para estas jornadas festivas, así como plantear los posibles candidatos a asumir

10 En la entrevista realizada el 5 de agosto de 2014 participaron Dolores Gómez Antón (1935: 79 años), Isabel Ortega Sanz (1942: 72 años), Leonor Carro Cabrerizo (1942: 72 años), Montserrat Iglesias Sales (1949: 65 años) y María del Rosario Gómez Ortega (s.f.). En la entrevista realizada el 4 de agosto de 2014 participaron Dolores Gómez Antón (1935: 79 años), Isabel Ortega Sanz (1942: 72 años), Leonor Carro Cabrerizo (1942: 72 años), Germán Carro Cabrerizo (1943: 71 años), Montserrat Iglesias Sales (1949: 65 años), María del Rosario Gómez Ortega (s.f.) y Ricardo Gómez Antón (1930: 84 años). En la entrevista realizada el 21 de agosto de 2014 participaron Dolores Gómez Antón (1935: 79 años), Isabel Ortega Sanz (1942: 72 años), Leonor Carro Cabrerizo (1942: 72 años) y María del Rosario Gómez Ortega (s.f.). Material depositado en la Excma. Diputación Provincial de Soria.

11 Katz, I. y Armistead, S. (1991). Índice cronológico de las dos encuestas de campo de Kurt Schindler (a base de datos presentes en sus fotografías y otras fuentes). En K. Schindler. *Música y poesía de España y Portugal*, p. 142. Salamanca: Diputación de Salamanca-Centro de Cultura Tradicional.

12 Descrito de este modo por María del Rosario Gómez en la encuesta realizada el 5 de agosto de 2014.

la figura de rey. Este rol recaía en el último mozo que se hubiera casado, fácilmente identificado durante El Reinado ya que iba ataviado con un capote.

Dado que era habitual que el elegido intentara escaparse en el momento en que era consciente de haber sido nominado para este cargo, los mozos iban a buscarle a la iglesia con un carro y seguidamente lo llevaban ante el alcalde de mozos. Los informantes no recordaban la fecha en la que esta acción se llevaba a cabo; es probable que fuera a la salida de la misa de la Pascua de Navidad ya que así se hacía en El Reinado de la localidad vecina de Santa María de las Hoyas<sup>13</sup>.

De entre el grupo de mozos también había que elegir al zarragón el cual iba vestido de militar portando un bastón de madera con el que a veces, a modo de gracia, golpeaba a las mozas en misa en el momento de dar la paz. Además de ser el líder del grupo, participaba activamente de las acciones propias de estas jornadas festivas. Así hacía las veces de monaguillo en las celebraciones religiosas del tiempo de Navidad ayudando al sacerdote a dar el “Pastecum” a los hombres.

Durante el periodo navideño, los mozos de El Reinado salían por la noche y realizaban una ronda colectiva por las calles el pueblo cuyos cantos estaban dedicados principalmente a las mozas. Exponemos a continuación la pieza “Canta, compañero, canta” de la cual nuestros informantes nos dieron cuenta sonora y textual.

### Canta compañero, canta

Santervás del Burgo

♩ = 80

Can - ta com - pa - ñe - ro, can - ta a tu pri - ma la don - ce - lla que es -

tás en la o - bli - ga - ción \_\_\_\_ de siem - pre vol - ver por e - lla. \_\_\_\_

Canta, compañero, canta  
a tu prima la doncella  
que estás en la obligación  
de siempre volver por ella.

Si damas hay en el pueblo  
que se sepan alabar,  
para mi gusto no hay otra,  
con ella me he de casar.

Si estás en la obligación  
de siempre volver por ella,  
más obligado estoy yo  
que me he de casar con ella.

Si te has de casar con ella,  
ahí la tienes por muy cierta,  
vamos a cantar la mía  
que vive aquí en la resvuelta.

Si te has de casar con ella,  
Dios te la deje gozar  
que damas hay en el pueblo  
que se sepan alabar.

13 Martínez Laseca, J. M. (1995). Sobre el origen del Reinado de los mozos de Santa María de las Hoyas. *Revista de Soria*, 10 (segunda época), 27- 32.

Con esta misma tonada se interpretaba *Las campanillas* y *El rondador desesperado*.

*Campanillas de Belén*

Campanillas de Belén  
que tenéis la voz delgada,  
despertad a esa doncella  
que tiene lejos la cama.

La cama del serafín  
es de almohadones y almohadas  
y a la cabecera tiene  
un ramillete avellanas.

Bien sabes que está lejos  
la cama de esa doncella,  
tú, que sabes que está lejos  
será que has dormido en ella.

La cama del serafín  
no es de almohada ni almohadones  
y a la cabecera tiene  
un ramillete de flores.

Ni he dormido ni he soñado  
ni he pensado de dormir,  
pero bien sé que está lejos  
la cama del serafín.

*El rondador desesperado*

Sabadito por la tarde  
por tu puerta me paseo,  
domingo por la mañana  
me pongo en el cementerio.

Al decir *Ite missa est*  
me salgo de los primeros  
a hacer corrillo en la puerta  
y allí cambiarme el sombrero  
y a charlar con los vecinos  
ya que contigo no puedo.

Por ver cuando vas a misa  
con tu sal y tu meneo  
y hasta los casados dicen:  
¡Quién pudiera ser tu dueño!

La una me mira el zapato,  
la otra me mira el sombrero,  
la que quiero que me mire  
no alza la vista del suelo.

Y al entrar en la iglesia  
entras con grande silencio  
y al tomar agua bendita,  
la tomaste con dos dedos.

Y al hincarte de rodillas  
delante del Sacramento,  
al decir: –Señor, pequé,  
tres golpes diste en el pecho.

*Las obras de misericordia* también formaban parte del repertorio de esta ronda, aunque tenían una tonada distinta a la anterior.

### Las obras de misericordia

Santervás del Burgo

♩ = 72

Las o-bras de mi-se-ri-cor-dia, bien sa-bes que son ca-tor-ce, si las quie-res es-cu-  
7  
char, sal a la puerta es-ta-no-che.

Las obras de misericordia  
bien sabes que son catorce,  
si las quieres escuchar,  
sal a la puerta esta noche.

Posteriormente a esta ronda salían a recoger un aguinaldo que aportaban los vecinos de la localidad. Generalmente lo que más daban eran judías; una parte la vendían para pagar a los músicos y el resto se preparaban para las meriendas que hacían durante esos días. Al final de El Reinado hacían también otra a la que invitaban a las mozas. Además, estos mozos se encargaban de ajustar unos gaiteros y así hacer baile los días de fiesta del tiempo navideño.



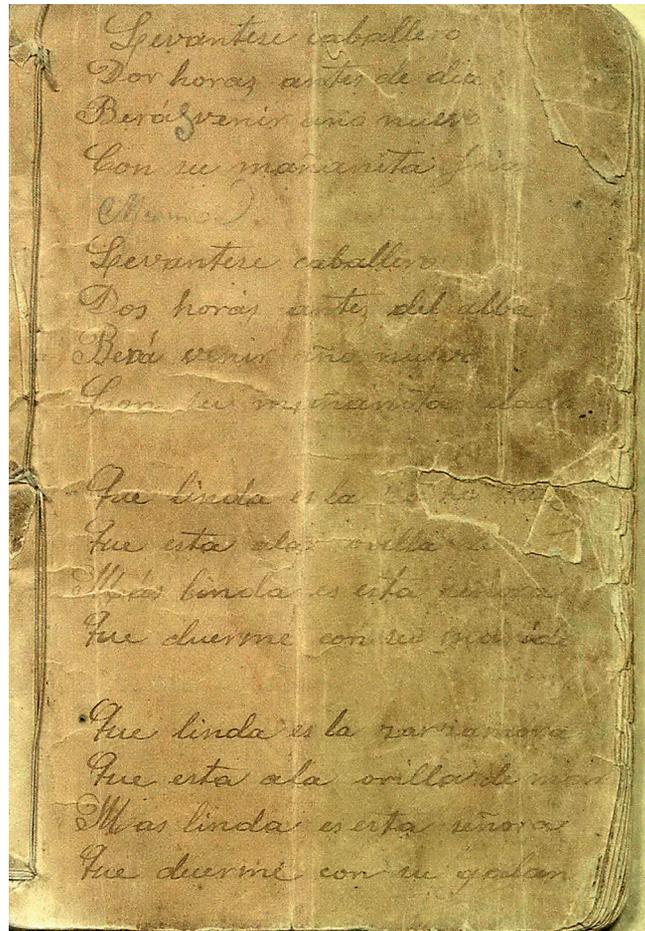
Trabajo de campo de Kurt Schindler en Santervás del Burgo (Soria), ca. Septiembre 1930. Fotografía tomada de Olarte Martínez, M. (2009). *Apuntes de Sevilla a través de intrépidas jovencitas americanas de los años 30: Bienvenido Mr. Schindler. Lo Andaluz Popular, Símbolo de lo Nacional* (pp. 95- 111). Granada: Editorial de la Universidad.

Toda esta descripción responde a las fuentes orales obtenidas directamente en las jornadas de Trabajo de campo en Santervás del Burgo. A mayores, junto a este material sonoro, cabe destacar el material escrito en forma de cuadernos que nos aportaron los informantes como fuentes complementarias a sus conocimientos. Es el caso del ejemplar manuscrito que María del Rosario Gómez posee en cuyo interior atisbamos una serie de datos y peculiaridades que nos permitieron complementar el testimonio aportado por los informantes.

## EL CUADERNO DE SANTERVÁS DEL BURGO

Este volumen está configurado por un total de 26 folios sin numerar. Sus dimensiones se ciñen a las medidas de 16 cm x 11 cm. No presenta portada ni solapas que protejan los propios folios del cuaderno los cuales aparecen escritos tanto en el recto como en el verso a excepción del folio 26v que no tiene nada escrito. Todos los folios están cosidos a mano en el lado derecho y en algunos de ellos se observan deficiencias de papel producto del uso, así como evidentes signos de haber perdido alguno previo al inicial.

El contenido principal de este volumen se halla entre los folios 1r y 22r correspondiéndose con los textos de las piezas que, según los propios informantes, se interpretaban en la ronda de El Reinado de Santervás del Burgo, aunque en ninguno de los folios encontramos este término. En este corpus de versos se descifran 14 piezas identificadas por un título escrito con una grafía muy cuidada y especial al cual le siguen las cuartetos relativas a la misma, a excepción del texto inicial que no posee título alguno. Mostramos a continuación una tabla resumen de esta parte de contenido determinando su correspondencia con los títulos metodológicamente válidos.



Folio 1r.

TÍTULO EN EL CUADERNO	TÍTULO NORMALIZADO	FOLIOS
Sin título	El caballero	1r- 1v
Los mandamientos	Los mandamientos de amor	1v- 3r
Las obras	Las obras de misericordia	3r- 5r
Los sacramentos	Los sacramentos de amor	5r- 6r
El sabadito	El rondador desesperado	6r- 6v
El vestido	El vestido de gala	7r- 9r
La baraja	La baraja	9r- 11r
La hermosura	El retrato	11r- 13r
Las campanillas	Las campanillas	13r- 13v
Los mandamientos en flores	Los mandamientos en flores	14r- 16v
Los mandamientos de la iglesia	Los mandamientos de la Iglesia	17r- 17v
La madeja	El retrato	17v- 18v
Los Reyes	Los Reyes	19r- 19v
Versos para cantar al señor cura	Buenas noches a la una	20r- 22r

Tabla resumen de piezas del cuaderno de Santervás del Burgo. Elaboración propia.

Nuestros informantes nos aportaron oral, aunque parcialmente, tres de las piezas que figuran en este cuaderno manuscrito. Del resto ya no pudieron dar testimonio por lo que esta fuente escrita nos permite reconstruir el repertorio y determinar que la ronda era un conglomerado con muchas más piezas de las expuestas por los informantes; es decir, la ronda de El Reinado de Santervás del Burgo era muy amplia y variada en textos.

Al mismo tiempo, vislumbramos referencias sobre sus posibles receptores que van más allá de lo recabado en las entrevistas. Nuestros informantes señalaron a las mozas como único objetivo en la ronda; sin embargo, el contenido de esta parte del cuaderno contiene detalles que nos hacen cuestionar este hecho dado que la última pieza alude a ser versos que se cantaban al cura.

De manera particular señalamos el primer texto que no presenta título, pero en base al contenido de sus versos y tras compararlo con otros casos de este mismo rito festivo- musical, nos lleva a determinar que estas primeras cuartetitas están vinculadas con la dedicatoria a un matrimonio al haber dos estrofas dirigidas al hombre (iniciadas con el verso “Levántese, caballero”) y dos estrofas para su mujer (iniciadas con el verso “Qué linda es la zarzamora”). Estos versos se corresponden con los de *El caballero*, pieza que en otras localidades como Alcobilla de Avellaneda se cantaba en casa de un matrimonio. Cabe pensar, por lo tanto, que en Santervás del Burgo guardaría idéntica función.

Levántese, caballero,  
dos horas antes de día,  
verá venir Año Nuevo  
con su mañanita fría.

Qué linda es la zarzamora  
que está a la orilla del mar,  
más linda es esta señora  
que duerme con su galán.

Levántese, caballero,  
dos horas antes del alba,  
verá venir Año Nuevo,  
con su mañanita helada.

Ya hemos cantado a tus padres  
lo que es uso de razón,  
pero te cantaremos a ti,  
prenda de mi corazón.

Qué linda es la zarzamora  
que está a la orilla del río,  
más linda es esta señora  
que duerme con su marido.

Observamos también que la última estrofa alude al hecho de haber cantado a los padres y tener que cantar seguidamente a la hija moza. Esta circunstancia unida al testimonio hallado en otras localidades con el mismo patrón etnomusicológico, también nos permite confirmar que la estructura de la ronda respondía a que en primer lugar se rondaba a los padres y a continuación se hacía lo propio para la hija moza, a la que se cantaba alguno de los temas contiguos de carácter lírico como *El vestido de gala*, *Los mandamientos de amor*, *Los sacramentos de amor*, *Las campanillas*, *El rondador desesperado*, etc.

Por otro lado, señalamos la pieza *Los Reyes* la cual estaría referenciando un marco temporal específico siendo el texto que se interpretaría la víspera de la Epifanía. Está compuesto por 24 versos organizados en dos coplas introductorias que llevan implícita la función de pedir licencia y un texto narrativo tomado parcialmente del romance *Del Oriente a Persia salen* que describe el encuentro entre Herodes y los tres Reyes Magos de Oriente y la premonición de la Virgen sobre el destino funesto del Niño Jesús. Esta pieza nos permite determinar una fecha concreta para la

ronda dentro del amplio tiempo navideño que definieron los informantes dado que no recordaban en qué momentos concretos se llevaba a cabo. En resumidas cuentas, podemos decir que esta sección del ejemplar manuscrito indirectamente nos amplía la tipología, el tipo de receptor y el número de piezas que conformaba el repertorio de la ronda de El Reinado y determina una fecha para su realización.

Al margen de los textos de estas piezas que resultan de gran valor para reelaborar la parte musical de este rito festivo, en las páginas siguientes del cuaderno hallamos también una serie de datos extra-musicales muy interesantes que permiten la reconstrucción etnográfica de este caso en Santervás del Burgo. En los folios 22r, 22v, 23r, 23v y 26r desciframos varias fechas probablemente relacionadas con los años en los que se utilizó. La más antigua figura en el folio 22v correspondiente al “23 de diciembre de 1920”; entre los datos anotados en el folio 26r desciframos “1929”. Estas referencias nos permiten datar cronológicamente su uso en torno a esos años. Salvo la última, cada fecha va acompañada de dos nombres masculinos conformados por nombre y los dos apellidos. Resulta curioso que uno de ellos aparezca tanto en la fecha anterior como en la contigua. La presencia de estos nombres nos remite al hecho de que asumían un rol importante dentro del propio evento festivo, probablemente atendiendo al cargo de zarragón: el líder del grupo de mozos. Es posible que uno de los nombres se refiriera a la persona que había ostentado el cargo hasta el momento y el otro el que se incorporaba al mismo hasta la siguiente fecha. Estos datos convierten un documento personal en un documento oficioso que da fe de lo acontecido en el lugar procurando el respeto y acatamiento de las normas por parte del resto de los mozos. Conviene valorar también el hecho de que, salvo dos de ellas, las fechas anotadas son cada dos años lo que nos lleva a pensar que tal vez El Reinado se celebrara de manera bianual.



Folios 22v y 23r.

En los folios 24r, 24v y 25r también hallamos otros datos de gran valor etnográfico. En ellos observamos dos tablas de cuentas que hacen referencia a los “Perjuicios” y “Provechos”: los gastos que tenían durante esos días (compra de cargas de leña, cántaras de vino o la oveja) e importes recibidos como aguinaldo. Estas anotaciones no solo nos permiten valorar el tipo de dádiva que recibían sino también confirmar las fechas en las que salían a rondar dado que en las cuentas se alude al día de Año Nuevo y Reyes; es decir, los mozos de El Reinado saldrían de ronda la noche anterior a la jornada señalada en estas cuentas la cual coincide con la víspera de los días grandes de la fiesta de Navidad, y el aguinaldo se recogería los propios días festivos. Este dato nos permite reconstruir y determinar nuevamente el marco temporal de El Reinado en Santervás del Burgo, información que los informantes no pudieron llegar a precisar. De ahí la importancia y valor de este tipo de fuentes personales e inéditas.

Perjuicios

Nino de cantaras - x 7/8	15.00
<del>x 1/2 cantaras</del> - x 7/8	0.90
x Cantilla x 9	0.90
oveja Franco x F. 1	9.00
dos libras aceite R - -	2.30
De Chicharros - x 7	2.80
una liebre - -	4.00
5/4 de libra carne P.R.	2.20
<del>x 1/2 cantaras</del> aceite	0.90
dos libras aceite - -	2.30
media cañal de vino	2.50
una ovejuna de vino	4.00
media de idem idem	3.50
una ovejuna de vino	4.00
	<hr/>
	20.95
	<hr/>
	47.30

Folio 24r.

Provechos

Pascuas de pedir - -	2.10
año nuevo idem - -	1.15
viente - -	0.75
{ Dia Reyes Horas - -	12.00
{ Cena - -	3.00
{ de pedir - -	2.20
	<hr/>
	21.20
	<hr/>
	20.95
	<hr/>
45	
20.95	
15	21.20
19	40.00
<hr/>	3.50
99.95	11.25
66.45	21.90
<hr/>	<hr/>
33.10	66.45

Folio 25r.

A mayores en el cuaderno observamos otro tipo de peculiaridades tales como que algunos textos presentan correcciones sobre escritas. Esto nos lleva a pensar que este cuaderno tenía un gran uso y que se rectificaron aquellas palabras que por el decurso de la tradición oral habían sido modificadas.

Bu pecho alminetro florido  
 Quista destilando flecha  
 Tu garganta cristalina  
 Dale el agua se se por ella

Extracto el folio 11v.

No queremos finalizar el estudio y análisis de esta fuente escrita sin atender a las características que presenta el papel del propio cuaderno. A lo largo de los folios observamos la presencia de tres tipos de marcas de agua.

En diez de ellos (folios 1r, 2r, 5r, 6r, 8r, 9r, 10r, 11r, 12r y 13r) localizamos la singular filigrana de un elefante acompañada parcialmente de palabras y/o letras. La combinación de los elementos hallados en estos folios permite identificar esta marca con la de “La papelera española” fundada en 1902 con sede en Bilbao.

En otros seis folios advertimos otras marcas de agua correspondientes a las letras mayúsculas “J”, “F”, “A” y la “y” minúscula. Presumiblemente se correspondería con las iniciales del nombre y apellidos del dueño de una fábrica papelera, pero no hemos podido determinar su procedencia. A pesar de no lograr catalogar todas las marcas residentes en el cuaderno, este tipo de elementos son muy útiles. Por un lado, suponen una importante aportación al plano del Patrimonio Inmaterial y de manera específica al IPCE ya que permiten la inclusión de estas referencias en su catálogo web de filigranas publicado en el verano de 2018; por otro, nos permite señalar la cronología de la confección del cuaderno teniendo en cuenta las fechas en las que estas fábricas papeleras estuvieron en activo.

FOLIO	ELEMENTOS DE FILIGRANA	FÁBRICA PAPELERA	
Folio 1r	dibujo de un elefante	La Papelera Española	
Folio 2r	dibujo de un elefante		
Folio 5r	OLA		
Folio 6r	L		
Folio 8r	ILBAO		
Folio 9r	dibujo de un elefante		ESP
Folio 10r	dibujo de un elefante		APELERA
Folio 11r	L		
Folio 12r	OLA		
Folio 13r	OLA		
Folio 15r	F.	Desconocido	
Folio 16r	J.	Desconocido	
Folio 21r	A.	Desconocido	
Folio 22r	y	Desconocido	
Folio 25r	J.	Desconocido	
Folio 26r	F.	Desconocido	

Tabla resumen de las marcas de agua del cuaderno de Santervás del Burgo.

## CONCLUSIONES

Tal y como señalamos en las primeras páginas de este artículo, la visita de Kurt Schindler en 1930 por la localidad de Santervás del Burgo dio como fruto las 11 piezas que figuran en su *Música y poesía popular de España y Portugal*<sup>14</sup>. Entre ellas resulta llamativa la número 810 titulada “Canta compañero canta (ronda)” por ser una de las piezas que nuestros informantes de Santervás del Burgo señalaron como parte del repertorio que se interpretaba en la ronda del citado rito festivo- musical (el tipo melódico transcrito por el alemán se corresponde con los dos últimos incisos del entonado en nuestra encuesta); sin embargo, el investigador no dejó referencia alguna sobre la fiesta de El Reinado, aunque en el apéndice de “Letra adicional y notas a las canciones” aparecen varias cuartetos a aplicarse sobre la melodía de la pieza citada anteriormente en las que se alude al caballero<sup>15</sup>; presumiblemente formarían parte de la pieza que se cantaba al matrimonio las cuales no hallamos en el cuaderno (tal vez estuvieran en el folio perdido previo al inicial). En esta ocasión nos hallamos frente a un caso en el que los datos procedentes del Trabajo de campo realizado en pleno siglo XXI han permitido obtener una referencia con la que poder catalogar una pieza recogida hace más de 80 años. Al mismo tiempo, la combinación de ambas fuentes, orales y escritas, ha dado como resultado la reconstrucción del rito tanto en el repertorio musical como en el paisaje etnográfico.

Sin duda, el estudio de estas costumbres festivo- musicales tristemente abandonadas son una interesante contribución al plano del Patrimonio Cultural Inmaterial dado que esbozan el rico y variopinto mapa de tradiciones de España.

La localización de fuentes inéditas personales en formato escrito resulta de gran valor puesto que se fraguan como complementarias al testimonio oral. El cuaderno analizado en las páginas anteriores no es el único ejemplar documentado en Santervás del Burgo existiendo uno más de fechas posteriores que ratifica y amplía la información definida en el primero. A la par, son varias las localidades de la provincia de Soria que cuentan con volúmenes manuscritos en los que se recogen textos de este y otros repertorios. La abundancia y presencia de estas fuentes escritas nos lleva a pensar las siguientes cuestiones:

- Era una manera de asegurar el aprendizaje de las cuartetos en un orden determinado. De este modo todos los mozos memorizaban las piezas de la misma manera evitando olvidos o alteraciones del texto.

- La confección de este tipo de materiales permitía su uso didáctico en el tiempo de su escritura de cara a las nuevas incorporaciones en el grupo de mozos. Las deficiencias de papel y marcas demuestran una intensa funcionalidad a pie de campo.

- Estos volúmenes destilan un gran sentimentalismo emocional por ser un vehículo que une a distintas generaciones. Al mismo tiempo este tipo de materiales que en su día nacieron como objetos personales se convierten en un objeto cultural susceptible de ser analizado y estudiado.

- La existencia de abundantes volúmenes de este tipo están directamente vinculados a los bajos índices de analfabetismo que siempre hubo en la provincia de Soria debido a la acción de las escuelas de Magisterio.

Nuevamente retomamos la labor recopiladora de Kurt Schindler recordando que realizó Trabajo de campo en Santervás del Burgo el 15 de septiembre de 1930. El cuaderno analizado es anterior pero cercano en fechas. Resulta extraño que en esos años El Reinado fuera una costumbre

14 Schindler, K. (1979). *Op. Cit.*

15 Schindler, K. (1979). *Op. Cit.*, p. 39.

muy arraigada y en activo en la localidad y que este investigador no incluyera referencia alguna al respecto. Ciertamente los vecinos encuestados conocerían esta tradición, pero bien no se la contaron o bien no la incluyó por algún motivo.

A la vista de los resultados expuestos queda demostrada la importancia de dar con “informantes estrella”<sup>16</sup> que aporten oralmente un conocimiento amplio y una visión global de lo que acontecía en su pueblo, así como fuentes personales que, sin ser su objetivo en el momento de su confección, arrojen luz a trabajos publicados mucho tiempo atrás. A esto cabe sumar el hecho de realizar Trabajo de campo de manera exhaustiva y así encuestar al mayor número de vecinos con el objetivo de obtener un perfil etnomusicológico lo más completo posible.

Con la redacción de este caso queremos agradecer a nuestros informantes de Santervás del Burgo su colaboración en la transmisión y estudio de la Música Popular de Tradición Oral; su conocimiento y saber ha sido clave para descifrar el significado de un legado cultural que 80 años después de su primera recopilación aún permanece en la memoria de sus vecinos.

---

16 Pérez Rivera, M. D. (2016). *El repertorio vocal profano en Castilla y León a través del trabajo de campo realizado para elaborar los programas Raíces y El Candil de Radio Nacional de España. 1985- 1994* (Tesis doctoral, p. 15). Universidad de Salamanca, Castilla y León. Recuperado el 2 de mayo de 2016, de <https://gedos.usal.es/jspui/handle/10366/128529>

## BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Cárcamo, D. (2017). La recopilación de la tradición oral soriana. Los paisajes de la voz. *Literatura oral e investigaciones de campo*, 1, 391- 413.
- Díaz Viana, L. (1981). *Romancero soriano*, 2 vv. Soria: Excma. Diputación Provincial de Soria.
- García de Andrés, P. (2000). Cantos religiosos de Navidad. *Revista de Soria*, 31 (segunda época), 43- 58.
- Gayoso Carreira, G. (1975). Nuevos datos sobre la historia del papel en España. *Revista Asociación Hispánica de Historiadores del papel*, 46, 969- 1008.
- Instituto del Patrimonio Cultural de España. (2018). *Corpus de filigranas hispánicas*. Recuperado de <https://www.mecd.es/filigranas/>
- Inzenga, J. (1874). *Ecos de España Tomo primero: colección de cantos y bailes populares*. Barcelona: Andrés Vidal y Roger.
- Juan González, A. de (1985). *El folklore de Hacinas*. Madrid: Coculsa.
- Katz, I. y Armistead, S. (1991). Índice cronológico de las dos encuestas de campo de Kurt Schindler (a base de datos presentes en sus fotografías y otras fuentes). En K. Schindler. *Música y poesía de España y Portugal* (pp. 141- 143). Salamanca: Diputación de Salamanca.
- Lizarazu de Mesa, M. A. (1995). *Cancionero Popular Tradicional de Guadalajara*, 3 vol. Ed. Diputación Provincial de Guadalajara- Caja Guadalajara.
- Marijuán Adrián, R. y Pérez Trascasa, G. (1995). *La música tradicional en Castilla y León* [10 CD]. Madrid: RTVE Música.
- Martínez Laseca, J. M. (1995). Sobre el origen del Reinado de los mozos de Santa María de las Hoyas. *Revista de Soria*, 10 (segunda época), 27- 32.
- Olarte Martínez, M. (2009). *Apuntes de Sevilla a través de intrépidas jovencitas americanas de los años 30: Bienvenido Mr. Schindler. Lo Andaluz Popular, Símbolo de lo Nacional* (pp. 95- 111). Granada: Editorial de la Universidad.
- Pedrell, F. (2010). *Cancionero musical popular español*, 2 vv. Barcelona: Editorial de Música Boileau.
- Pérez Rivera, M. D. (2016). *El repertorio vocal profano en Castilla y León a través del trabajo de campo realizado para elaborar los programas Raíces y El Candil de Radio Nacional de España. 1985- 1994* (Tesis doctoral, p. 15). Universidad de Salamanca, Castilla y León. Recuperado el 2 de mayo de 2016, de <https://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/128529>
- Pérez Trascasa, G. (2001). Rondar, cortejar y cantar. Apuntes sobre usanzas y costumbres. En M. Manzano Alonso. *Cancionero popular de Burgos*. Tomo I: Rondas y canciones (pp. 281-294). Burgos: Diputación provincial.
- Schindler, K. (1979). *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*. Germany: Georg Olms Verlag.
- Vergara Martín, G.M. (1934). *Coplas y romances (que cantan los mozos en algunos pueblos de Castilla la Vieja con motivo de las bodas, de la Cuaresma, de las fiestas de Pascua y de otras festividades)*. Madrid: Ed. Hernando.





