La palabra cantada

Músicas de tradición oral en España

La palabra cantada

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
Imprime: Imprenta Provincial de Soria
I.S.B.N.: 978-84-16446-39-1
Depósito Legal: SO-63/2015

Sumario

SALUDO del Presidente de la Diputación Provincial de Soria 7

PRÓLOGO 9

1. TAREAS PENDIENTES PARA EL ETNOMUSICÓLOGO DE HOY
Miguel Manzano 11

2. RECOPILAR ¿POR QUÉ?
Gonzalo Pérez Trascasa 29

3. UN CASO DE ESTUDIO: LOS PROGRAMAS RAÍCES Y EL CANDIL DE RADIO NACIONAL DE ESPAÑA
Lola Pérez Rivera 39

4. AUDIOVISUALES PARA EL ENCAJE DE LA MÚSICA TRADICIONAL EN EL ENTRAMADO EDUCATIVO
Juan Carlos Montoya Rubio 57

5. LA PALABRA CANTADA EN LOS ORÍGENES DE LA COMUNICACIÓN HUMANA: un estado de la cuestión
David Fernández de Durán 67

6 SAN MARTÍN Y PEDRAZALES: ACERCAMIENTO AL BAILE SANABRÉS
Lucía Urones Sánchez 85

7. LA MÚSICA CELTA EN LA PROVINCIA DE LEÓN. DE LA IMITACIÓN DE MODELOS FORÁNEOS A LA REINTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DE TRADICION ORAL
Norberto Magín Prieto Tarancón 95

8. SEÑOR MÍO JESUCRISTO. COMO EL PUEBLO DANZA A DIOS en la tradición zamorana
Antonio Martín Ramos 113

9. EL BAILE DE LA CARRASQUILLA
Julia Andrés Oliveira 135

10. LA MÚSICA POPULAR RELIGIOSA EN LA PROVINCIA DE SORIA:PROPUESTA DE CLASIFICACIÓN Y ANÁLISIS EN EL MARCO DEL CANCIONERO POPULAR SORIANO.
Julia Escribano Blanco 145

11. ARCAÍSMOS SONOROS EN LA MÚSICA POPULAR DE TRADICIÓN ORAL SORIANA
Susana Arroyo San Teófilo 155

12. LA PANDERETA EN BURGOS: NUEVAS PERSPECTIVAS DE ESTUDIO A TRAVÉS DEL TRABAJO DE CAMPO
Alba Chicote Cuesta 169

13. LA INFLUENCIA EN EL ÁMBITO RURAL BURGALÉS Y SORIANO DE LAS CANCIONES ITALIANAS QUE LLEGARON DURANTE LA GUERRA CIVIL Y SU PAPEL CATALIZADOR DE NUEVAS COTIDIANIDADES
Carlota Martínez Sáez 187

14. RITOS Y DANCES EN LOS LÍMITES DE CASTILLA Y ARAGÓN. EL CASO PARTICULAR DEL ALTO JALÓN
Santiago Álvarez Bartolomé 209

Saludo
del Presidente de la Diputación Provincial de Soria

El Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán, además de su obvia función expositiva, lleva varios años acogiendo la celebración de numerosas actividades destinadas al estudio y difusión de la cultura popular, no sólo de la provincia de Soria, sino también de la tradición de nuestro entorno más inmediato castellano y leonés y también del resto del país.

Talleres, espectáculos, exposiciones temporales, ferias, concursos y publicaciones, se unen a jornadas técnicas y seminarios, entre los que destacan la celebración de "La palabra vestida" y "La palabra cantada", que se alternan bienalmente para llenar el museo de especialistas y amantes de la indumentaria y la música popular para documentar, recuperar y difundir nuestras tradiciones, colaborando así a evitar su desaparición irremediable.

Estos seminarios se llevan cabo gracias a la colaboración institucional que, si resulta imprescindible en cualquier ámbito de la vida pública, es vital en el mundo cultural. El Ayuntamiento de Morón de Almazán, el Instituto Castellano y Leonés de la Lengua y la Diputación de Soria han unido sus fuerzas para llevar a cabo este proyecto, uno de cuyos frutos es el libro que usted tiene en sus manos.

Generación tras generación, nuestros antepasados han ido construyendo la cultura de nuestro pueblo que han transmitido a sus descendientes quienes, a su vez, la enriquecían y convertían en un preciado legado para sus herederos convirtiéndose en una de sus más importantes señas de identidad. Cuando hablamos de la cultura de una sociedad, solemos escribirlo con mayúsculas y pensamos en las grandes obras de arte, en las joyas literarias o en grandes hechos históricos. Sin embargo, en la cultura de un pueblo hay una importantísima presencia de las diferentes maneras que tiene esa sociedad de manifestarse en su vida cotidiana, epresada en lo que hemos venido en llamar cultura popular, a veces, con cierto matiz peyorativo.

La gran transformación social que se produjo en nuestro país a mediados del pasado siglo que modificó sustancialmente la vida en el medio rural español, supuso la ruptura de la correa de transmisión ancestral que permitía la pervivencia de las raíces más profundas de nuestro pasado. Afortunadamente, en las últimas décadas se está produciendo un importante movimiento de recuperación de la cultura popular que está impregnando todas las capas de la sociedad, desde las administraciones públicas a las universidades, desde los pueblos a las ciudades, desde los ancianos a los más jóvenes.

Prácticamente todas las expresiones de la cultura popular tienen su trasposición en la música tradicional. La palabra y la música se han unido tradicionalmente para manifestar los arquetipos de la sociedad que los produjo. Su conocimiento y estudio no solo generan el enriquecimiento del acervo cultural de nuestra sociedad, sino que ofrecen un gran placer estético tanto a los que los escuchan como a los que lo interpretan.

El estudio y conocimiento de las estructuras internas, orígenes o difusión de los diferentes aspectos de la música tradicional permiten potenciar el disfrute de los mismos. Por ello, este libro, que recoge las ponencias y comunicaciones de la primera edición del seminario "La palabra cantada", y los que esperamos que le sigan, pretende que no se pierda uno de los tesoros culturales que componen nuestro acervo cultural más

Desde la Diputación de Soria seguiremos tenemos la voluntad de seguir trabajando en la conservación y estudio de nuestro patrimonio inmaterial y en su difusión y divulgación.

No quiero terminar estas palabras sin agradecer públicamente a todos los ponentes, comunicantes y participantes su apoyo a este proyecto mediante su presencia en las diferentes sesiones, así como a patrocinadores, colaboradores y técnicos que han hecho posible el seminario y su publicación.

Benito Serrano
PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN DE SORIA

PRÓLOGO

Gonzalo Santonja
Catedrático de la UCM, director del ILCYL

Elogio de quienes profundizan en el tesoro de nuestras palabras cantadas

"La vida sin música
es sencillamente un error"
F. Nietzsche.

Así de categóricamente se manifestaba por carta, desnudando sus sentimientos más hondos, Friedrich Nietzsche en 1877, a la edad de treinta y tres años, a su amigo Peter Gast, completando su juicio con tres descalificativos contundentes: "la vida sin música es sencillamente un error, una fatiga, un exilio".

Pues mal, así las cosas, o sea, compartiendo ese juicio, la verdad es que entre nosotros ese error, que tiene calado histórico, nos ha exiliado durante generaciones, quizás por fatiga mental, de nuestras palabras cantadas tradicionales, un patrimonio que nos explica con las sílabas de la intrahistoria bastante mejor que infinidad de disquisiciones con pretensión de sesudas.

Y un patrimonio que, en cuanto se va salvando, se revela impresionante. Puesto a cuantificarlo, Miguel Manzano, organista que fue de la catedral de Zamora, titular de la cátedra de Etnomusicología del Conservatorio Superior de Salamanca y, en definitiva, autoridad de referencia, que ahí está para asombro de propios y extraños su *Tesoro del cancionero popular español*, Miguel Manzano, decía, ofrece en su contribución liminar a este libro datos tumbativos y argumentos inobjetables.

A saber, y solo en calidad de muestra: según el recuento llevado a cabo por Emilio Rey en 2011, "el total de documentos musicales recogidos en España alcanzaba la cifra de setenta y ocho mil doscientos treinta y cuatro", de los cuales nada menos que cerca de doce mil quinientos "pertenecían a la tradición de Castilla y León", que detenta la primacía, muy por delante de Cataluña y el País Vasco, donde han invertido recursos económicos muy superiores para recoger menos de la mitad.

Con las excepciones de rigor, que haberlas siempre las hay, los recopiladores del cancionero o del romancero y la música tradicional han sido motejados de *folcloristas*, minusvalorando y como restando importancia a su quehacer, un quehacer que en el Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, y yo desde luego, siempre hemos valorado, apoyado y promovido, en la medida de nuestras posibilidades, que son las que son y no las que demanda la inmensidad de un patrimonio popular de tamaña magnitud y trascendencia.

La música tradicional, obvio resulta que queda al margen de las competencias del ILCYL, entidad centrada –así consta en los Estatutos- en la lengua española y sus literaturas, dominio que incluye de pleno el campo insondable de la palabra cantada, herencia y lección que yo recibí -nada más y nada menos- de Rafael Alberti, que llevaba en el alma y siempre

tenía a flor de boca los romances antiguos y las canciones populares andaluzas, directamente aprendidas de sus tatas, y José Bergamín, cuya memoria –prodigiosa- mantenía infinidad de trabalenguas. Como ese de María Chucena, a su gusto (que comparto) la quintaesencia de la palabra ajustada a los quiebros de la vida:

María Chucena su choza techaba
y techador que por allí pasaba, le dijo:
-María Chucena, ¿techas tu choza o techas la ajena?
No techo mi choza ni techo la ajena,
que techo la choza de María Chucena.

María Chucena techaba su choza, no techaba la ajena, y eso es lo que hacen, a mi entender, los folcloristas o, mejor, los etnomusicólogos, esa gente sabia, informada y con sensibilidad que en base a la entrega personal está techando, con muchos menos apoyos de los debidos, la casa encantada (o encendida, para decirlo a la manera del gran Luis Rosales) de nuestras palabras cantadas inmemoriales.

En las páginas que siguen se han dado cita, acogidos por la Diputación de Soria, Miguel Manzano, adalid de la causa; Gonzalo Pérez Trascasa, con quien todos los castellanos y especialmente los burgaleses estamos en deuda; Lola Pérez Rivera, en posesión del secreto de los toques de la dulzaina, Juan Carlos Montoya Rubio, en la vanguardia audiovisual de los planteamientos didácticos; David Fernández de Durán, que sitúa la palabra cantada en su sitio: los orígenes de la comunicación humana; Lucía Urones Sancho, especialista en el baile sanabrés, con corridos y jotas deliciosas ("En el jardín de mi amor/ me ha cogido una tronada,/ como estaba entre las flores/ llovía y no me mojaba"); Norberto Magín Prieto Tarancón, centrado en la reinterpretación leonesa de la música celta, fenómeno con repercusión social de 1980 a 2004; Antonio Martín Ramos, que establece cómo "el pueblo elabora su propia versión de la oración [del *Señor mío Jesucristo*] en la danza zamorana del paloteo", oración cantada, dejándose de latines, en el roman paladino que decía Gonzalo de Berceo ("en qual suele el pueblo fablar a su veçino"); Julia Andrés Oliveira, centrada en un baile omnipresente, incorporado al repertorio de la mayoría de los grupos de danzas:, el dela carrasquilla ("Este baile de la carrasquilla es un baile muy disimulado,/ pero así, como sin quererlo, aparece en todos lados"); Julia Escribano Blanco, becaria de la Diputación para la recopilación y el estudio de la música y la tradición oral soriana, que aquí encara (convincentemente) dos cuestiones esenciales: la dimensión espiritual del hombre y la función comunicativa de las composiciones religiosas; Susana Arroyo San Teófilo, compañera de beca de la anterior y de David Álvarez (Becas Etnográficas de Jóvenes Investigadores, a mi juicio oportunísimas), quien pone de relieve el "grado de antigüedad y arcaísmo latente" en el cancionero de Soria, aportación de acentuado interés; Alba Chicote Cuesta, coautora de *En Sierra Viva. Guía para un eco museo forestal* (formando equipo con Eva Arnaiz, Enrique Borobio, Ignacio Prieto y Ana María Flores: Cabaña Real de Carreteros, 2011), quien sigue la pista de la pandereta burgalesa; Carlota Martínez Sáez, rastreadora de la influencia de las canciones e himnos que trajeron consigo los combatientes musolinianos durante la guerra (in)civil, que mejor se hubieran dedicado a la mandolina y las osterias (canciones muy populares en el sur de Italia) que a las balas; y Santiago Álvarez Bartolomé, que se ocupa de los ritos y dances del Alto Jalón, espacio fronterizo y festivamente de influencias cruzadas entre Aragón y Castilla, con fiestas vistosas y con secretos como el de los juramentos de Codes, formulados ante la ermita y celosamente guardados por los mayores.

Que libro tan entretenido, que libro tan apasionante, que libro tan revelador.

Cuánto he aprendido leyéndolo y cuánto agradezco a la Diputación de Soria que me haya confiado el honor de prologarlo. Lector amigo, aquí encontrarás la razón que a la razón se hace cuando unos ingenios afortunados profundizan en el tesoro de nuestras palabras cantadas.

TAREAS PENDIENTES PARA EL ETNOMUSICÓLOGO DE HOY

Miguel Manzano

Comienzo agradeciendo mi participación en estas Jornadas sobre LA PALABRA CANTADA a la Diputación Provincial de Soria y a su Presidente, por patrocinar este Encuentro, y a Susana Arroyo y David Álvarez, estudiosos de la música popular de tradición oral, que actualmente están realizando un trabajo de recopilación de los restos de tradición oral musical en la provincia de Soria. Por medio de ellos me llegó esta invitación.

Extiendo también mi agradecimiento a los responsables del Museo Provincial del Traje Popular, que nos acoge en este recinto. Y a D. Santiago Caaveiro, responsable de la sección de promoción cultural en el Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, que también colabora en este evento.

Y ya que estoy con los saludos, expreso también otros muy cordiales a Gonzalo Pérez Trascasa, buscador y difusor infatigable de las músicas tradicionales de toda Castila y León, por los diversos programas que viene emitiendo desde Radio Nacional de España desde hace más de 30 años, y a Mª Dolores Pérez Rivera, mi alumna en el Conservatorio Superior de Salamanca, y mi sucesora en la misma cátedra, que recientemente leyó su tesis doctoral en la Universidad de Salamanca, bajo la tutela y dirección de Dª Matilde Olarte Martínez, también aquí presente, que nos va a ilustrar con la primera ponencia de mañana.

MEMORIA OBLIGADA

Dado el lugar en que este encuentro se celebra, es obligado comenzar estas jornadas recordando a un personaje, un músico integral, que por las décadas primeras del pasado siglo recorrió 60 aldeas y villas de esta provincia de Soria buscando, encontrando y transcribiendo en signos musicales una amplia y variada colección de tonadas y toques instrumentales de todos los géneros del repertorio de las músicas populares de tradición oral. Me estoy refiriendo, como la mayoría de los asistentes sabrán, a Kurt Schindler, alemán de nacimiento y universal en la proyección de su labor musical. La colección que acopió por estas tierras de Soria, la más numerosa entre las que recogió en 17 provincias de España y una de Portugal, la consiguió ayudado y conducido en su empeño por dos ilustres figuras de la cultura en Soria en el primer tercio del siglo XX, Blas Taracena (creador y director del Museo Numantino) y José Tudela, coautores de la Guía artística de Soria (1928).

Como vamos a tener la oportunidad y la suerte de ahondar en el conocimiento de la trayectoria excepcional de Kurt Schindler con la ayuda de Matilde Olarte, que se ha ocupado y sigue ocupándose de seguir los rastros de su amplio y diverso archivo musical (sobre todo el que se relaciona con su actividad en España), solo quiero apuntar aquí una breve referencia a este músico extraordinario. Me considero afortunado por haber contribuido al conocimiento y difusión de la obra de Kurt Schindler al preparar la edición de su obra *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, publicada por el Centro de Cultura Popular de la Diputación de Salamanca. La edición de esta obra en el momento en que fue hecha supuso una contribución muy especial al conocimiento de una parte muy importante de la tradición oral

musical en áreas geográficas en que apenas se habían realizado trabajos de recopilación, y entre otras en Soria, que figura con 359 documentos musicales, entre el total de los 985 que recogió Schindler

Pero a la riqueza de la aportación de este músico eminente hay que añadir las lecciones que ofrece a un recopilador de músicas de tradición oral el repertorio que compiló en España. Primero, porque documenta siempre que puede las variantes melódicas de cada documento que recoge. Y además, porque transcribe géneros de canciones y músicas a las que los recopiladores anteriores apenas habían prestado interés, como los toques y los textos con los que se animan las danzas de palos, el repertorio infantil, el romancero con los textos íntegros de cada romance y con las variantes textuales en cada lugar, y el repertorio religioso. Todos estos datos ayudan a comprender la forma en que funciona la memoria como soporte de las músicas, a la vez fijo o casi fijo en los sonidos básicos y variable en los sonidos incidentales, que pueden cambiar de un intérprete a otro, pero también en varias interpretaciones sucesivas de un mismo cantor.

En resumen, y para terminar con esta cita obligada, el trabajo de Kurt Schindler en la búsqueda y documentación de la tradición popular musical debería ser para todos los que nos dedicamos a esta tarea un ejemplo a imitar, tanto en el empeño por documentar esa tradición, como en la forma de llevarlo a cabo.

La lectura del programa de estas *Jornadas*, en las que se van a desarrollar cinco ponencias y nueve comunicaciones en un día y medio de tiempo lectivo, es una muestra bien clara del interés creciente que suscita la cultura popular musical de nuestra Comunidad, y por otro de la amplitud y diversidad de temas de estudio que van atrayendo la atención de los estudiosos.

Por ello creo que como aportación a este curso intensivo, puede tener utilidad una reflexión que aclare los *aspectos* básicos y los principios teóricos sobre los que deben apoyarse todos nuestros trabajos, para que cada uno de los campos de estudio y cada uno de los procedimientos prácticos quede integrado en el marco general que nunca debemos perder de vista cuando nos ocupamos en tareas concretas y temas de investigación aislados.

NUESTRO CAMPO DE ACCIÓN, DE TRABAJO, DE DEDICACIÓN

Basta con leer el programa de este encuentro para comprobar que todos los que tomamos parte en él como actuantes y, me figuro también, como oyentes, coincidimos en algo: *el interés por el estudio de las músicas populares de tradició*n oral de nuestra comunidad, Castilla y León. Dentro del concepto amplio al que nos referimos cuando hablamos de nuestro patrimonio musical, que abarca las músicas de autor, las instituciones que interpretan música (orquestas de todo tamaño, bandas, conjuntos, coros y formaciones vocales e instrumentales de todo tipo), los centros educativos que enseñan música (conservatorios, escuelas de música, academias…) y los bienes materiales relacionados con la música (archivos musicales, bibliotecas, fonotecas…), me voy a centrar exclusivamente en las músicas populares de tradición oral, vocales, instrumentales y mixtas de ambas.

Las músicas populares de tradición oral

Bajo esta denominación, *músicas populares de tradición oral*, nos referimos a las canciones, danzas y bailes que 'la gente', ese colectivo que denominamos *pueblo* en sentido amplio, viene interpretando y practicando desde hace varios siglos, y que hasta mediados del siglo XX, aproximadamente en el tiempo y en el lugar, se han mantenido vivas en la práctica, so-

bre todo en el ámbito rural. A partir de esta época, van apareciendo las que denominamos *músicas urbanas*, a las cuales me referiré más adelante, primero conviviendo con ellas y después sustituyéndolas progresivamente, por diferentes causas y circunstancias de las que aquí no voy a tratar, pues merecerían un comentario muy amplio que no es el objeto directo de estas Jornadas ni tampoco de mi intervención.

Una herencia común

Hablando de música popular, lo primero que hay que afirmar es que es una herencia común de las gentes que habitan espacios geográficos muy extensos, que suelen coincidir con lo que en el lenguaje en uso se ha venido llamando *regiones* hasta que llegó la división administrativa en lo que denominamos *comunidades autónomas*. Esa herencia se define por unos elementos musicales genéricos compartidos por colectivos más o menos amplios dentro del territorio nacional.

¿Por qué se puede afirmar *que es una herencia común?*

Primero porque ha sido creada, inventada, interpretada y difundida por músicos anónimos, que forman parte de un colectivo que ha ido acumulando al paso del tiempo ese caudal de músicas. En segundo lugar porque quienes vienen inventando desde mucho tiempo atrás esas músicas lo han venido haciendo desde dentro de una corriente de saberes (prácticas musicales) que comparte ese colectivo. Por ello, al poner en práctica esos saberes (cantar, y a menudo también bailar), aunque son individuos, lo hacen con los rasgos musicales comunes que ese colectivo tiene en la memoria. Por esta razón el colectivo las reconoce como suyas. Pero hay que dejar bien claro que no es el colectivo, sino el individuo el que crea, el que inventa. En este sentido, la música popular de tradición oral no es diferente de los otros saberes materiales e inmateriales que son patrimonio de cada colectivo. Solo que al tratarse de una forma de expresión artística, hay que tener en cuenta que funciona conforme a módulos diferentes de los conocimientos que se apoyan sobre programas, métodos de enseñanza y soportes materiales, aunque ambos tipos de saberes tengan algo en común.

Un aspecto muy importante a considerar es que nos estamos refiriendo a *un tipo de músicas en continua transformación a lo largo del tiempo*. La música, sobre todo la popular tradicional, es, además de un arte, un código de comunicación dentro de un colectivo, compilado a partir de sonidos-símbolos que tienen un significado porque lo han ido adquiriendo al paso del tiempo. Y como todo lenguaje, al ser compartido, funciona sobre la base de unas estructuras mentales que producen signos sonoros que solo son comprendidos en toda su dimensión comunicativa por las personas que pertenecen a ese colectivo.

Este es el motivo por el que *hay que corregir la idea de que la música popular de tradición oral es una música natural, espontánea, producto de la inspiración repentina, no sujeta a normas de ningún tipo.* Todo lo contrario: el análisis de las músicas tradicionales populares nos lleva a la conclusión de que hay una serie de estructuras que funcionan en la mente y en la memoria de los cantores-intérpretes-creadores condicionando, tanto la repetición de lo sabido, como las variaciones que se le pueden ir ocurriendo al intérprete, conforme a unas constantes o sistemas que afectan a la organización de los sonidos (sistemas melódicos), de los ritmos (estructuras rítmicas) y de la sintaxis o fraseo musical (sistemas de desarrollo melódico). Un estudio y un detenido análisis comparativo de los repertorios de canción popular tradicional (a los que normalmente denominamos cancioneros) es lo que permite extraer estas conclusiones, que son comportamientos continuamente repetidos en las recopilaciones de canciones populares tradicionales.

En cuanto a las que he denominado *músicas urbanas*, el aspecto principal es que se distinguen de las que acabamos de describir, aunque muchas veces las imitan, en que han sido inventadas (compuestas) por un autor casi siempre conocido, se han difundido preferentemente, aunque no en todos los casos, a partir de la radio y los discos, y se han propagado por todo el territorio nacional, sobre todo (aunque no solo) como programa de bailes y recitales y como soporte de los bailes de salón. Es evidente que en ciertos casos no se puede hacer una separación radical entre ambos tipos de música, sobre todo en el uso que se ha hecho de ellos. Un ejemplo de este tipo de músicas puede ser el de las del repertorio de Manolo Escobar, para entendernos. Este cantante es un ejemplo paradigmático que nos aclara la forma en que él, desde dentro de una corriente de música popular-urbana en la que nació y creció, siguió durante toda su larga vida profesional inventando textos y músicas siempre nuevas, pero siempre muy parecidas, que eran esperadas, aceptadas, aprendidas y reinterpretadas por un amplísimo colectivo del ámbito que llamamos 'popular'.

UNA MIRADA GENERAL AL TERRITORIO HISPANO

Un análisis comparativo de las músicas tradicionales de todas las comunidades autonómicas de nuestro país (exceptuando ciertas músicas antiguas del País Vasco, sobre todo por razones de carácter lingüístico), incluidas las de Cataluña y las de algunas regiones limítrofes de Portugal, y a pesar de los diferentes idiomas, por ser todos ellos de raíz latina, permite comprobar que hay una serie de elementos que podemos denominar genéricos, pues son compartidos en gran medida en áreas geográficas muy amplias por todos los colectivos de las mismas, déseles el nombre que se quiera.

1. Los sistemas melódicos

Si hablamos, por ejemplo, de *sistemas melódicos* (doy por supuesto que todos los que me leen conocen que esta denominación se refiere a la naturaleza y al colorido sonoro de las distintas series de sonidos con los que se organiza una melodía, con uno de ellos como principal), comprobaremos leyendo cancioneros de diferentes áreas geográficas, que el *modo de Mi* (es decir, una serie de sonidos que tiene como base principal esta nota -no en la altura artificial que se le ha venido dando desde siglos atrás, sino en la interválica o distancia de los sonidos que la integran- es, en la mayor parte de las áreas geográficas del territorio español, el que aparece con mayor frecuencia, seguido o a veces precedido de los sistemas tonales.

Si nos referimos a las *fórmulas rítmicas*, podremos comprobar que los ritmos ternarios de *jota* y *fandango*, junto con los ritmos de subdivisión binaria (que se compasean en 2/4 y 4/4) son también muy abundantes, y ocupan el bloque más amplio en la mayor parte de los repertorios). Además de estos ritmos que podemos denominar básicos, también aparecen a veces los ritmos irregulares que combinan en varias maneras subdivisiones de cada parte del compás en fracciones de dos y de tres valores. Como ejemplo de esta irregularidad podemos citar la *charrada salmantina***,** que agrupa valores ternarios y binarios en la subdivisión de cada parte del compás (3+2, o bien 3+2/3+2).

Y si hablamos de *sintaxis musical (estructuras melódicas),* es un hecho demostrable que la mayor parte de las estrofas de las canciones tradicionales están construidas sobre la base del octosílabo organizado en cuartetas. Como prueba de lo que afirmo puedo aportar el recuento que he tenido que hacer para un trabajo en mis cancioneros de León, Burgos y Zamora, que da una idea aproximada de las proporciones: de un total de textos de estrofas de canciones de todo género (sin contar los romances y cantos narrativos), las cuartetas octo-

silábicas llegan a 7629, las de seguidilla a 2968 y las de otras mensuras a 550. Para cada uno de estos tipos de verso encontramos, leyendo los cancioneros, infinidad de soluciones rítmicas distintas, bien sea combinando ambos ritmos, binario y ternario, en variados modos, bien introduciendo otras mensuras de verso, unas veces dentro de cada uno de los ritmos básicos, bien siguiendo con libertad la métrica que exigen los textos que no se adaptan a estas fórmulas tan difundidas.

2. *Las especificidades de la música popular de tradición oral casi siempre son modificaciones incidentales de los elementos musicales.*

Representan la forma particular en que los colectivos que habitan cada ámbito geográfico más reducido (regiones, provincias, comarcas, villas y pueblos) han asimilado y diferenciado esa herencia común. Esto es una consecuencia de lo anteriormente dicho, pero falta por hacer una labor de análisis comparativo, porque estamos todavía en mantillas, pues el análisis musical de la tradición popular va entrando muy lentamente en los Conservatorios y está ausente en las Universidades, donde los autodenominados 'etnomusicólogos' se dedican, salvo muy raras excepciones, a estudiar en las músicas de tradición oral todo lo que no es música. Las diferencias vienen dadas por las formas de modificación de los elementos básicos, que muchas veces son consecuencia de la funcionalidad, o del diferente entorno en que se cantan y tocan las músicas, produciendo la impresión falsa de que se trata de elementos básicos diferentes, a causa del predominio de unos elementos sobre otros, de unos géneros sobre otros. Hay que tener siempre mucho cuidado para no hacer afirmaciones muy seguras en el sentido de 'esto es tradición propia de mi pueblo y solo de mi pueblo'. A poco que se lean varios cancioneros de tierras limítrofes es muy raro que no se perciba algún parentesco más o menos oculto, que unas veces se detectará con facilidad y otras veces solo aparecerá tras de una lectura comparativa pausada.

RASGOS ESPECÍFICOS DE LA MÚSICA POPULAR DE CASTILLA Y LEÓN, CON REFERENCIA AL MARCO GEOGRÁFICO DEL NOROESTE DE LA PENÍNSULA IBÉRICA

1. Algunas constantes características

Teniendo en cuenta siempre los parentescos básicos, es posible establecer algunas constantes, de las que podríamos, siempre con alguna precaución, afirmar que caracterizan la tradición 'particular' de este espacio geográfico:

* Predominio de los sistemas melódicos modales sobre los tonales
* Pervivencia de elementos arcaicos (sistemas, estructuras, ritmos)
* Predominio de la música vocal (voz, o voz y pandereta) sobre la instrumental
* Ausencia casi total de instrumentos armónicos
* Presencia (pervivencia) de los instrumentos melódicos, cuyo repertorio está muy relacionado con la música vocal (gaita, flauta, dulzaina, rabel)
* Riqueza y variedad de sonoridades modales (incluidos los modos de Fa y de Si)
* Predominio de las melodías de carácter lírico, incluso en el baile
* Supervivencia de ritmos de agrupación irregular
* Tendencia a la ornamentación en las músicas a solo
* Sobreabundancia de inventos musicales, de cada género y especie

Tomada en conjunto, la MPTO del Oeste de Castilla y León, es, entre todas las de la Península Ibérica, la más rica en sonoridades y ritmos, la que conserva mayor número de elementos arcaicos, y en la que pervive en mayor medida la práctica de la música vocal, es decir, la más rica en canciones. Pero si analizamos comparativamente los elementos musicales que configuran las viejas tradiciones cantoras con las que comienzan a adoptar el 'moderno repertorio' (me estoy refiriendo a las últimas décadas del s. XIX y las primeras del XX), comprobaremos que la tendencia a la simplificación de las sonoridades (dicho de otro modo: el predominio cada vez mayor de la música tonal) se ha ido produciendo a partir de esta época. Para llevar a cabo este análisis hay que leer comparativamente los cancioneros que recogen a la vez ambos estilos de canción, como son los de Burgos, León, Salamanca, Zamora, Segovia y Ávila, las colecciones que recoge Kurt Schindler en Ávila, Salamanca, Soria y Zamora, y las otras recopilaciones parciales que se han llevado a cabo en todas las provincias. Evidentemente hay que dejar a un lado el flamenco, cuya propagación y práctica sigue caminos y pautas diferentes.

2. La música popular de tradición oral en el marco de su funcionalidad.

No trato de agotar este tema, sino de dejar enunciadas unas cuantas ideas básicas, para que cada cual las aplique al ámbito geográfico en que está desarrollando su trabajo de investigación o docencia (se trata de dejar claras unas cuantas ideas que habitualmente se confunden bastante a la hora de hablar de lo que es tradicional, o auténtico, de lo que es 'lo nuestro').

En la mayor parte de los casos música y función van separadas. Pero también es indudable que en muchos casos hay una relación estrecha entre ambas. Y en algunos otros la pudo haber en origen, pero se perdió posteriormente. Conviene indagar a fondo y tratar de llegar a testimonios auténticos, porque los informantes, en general, tienden a hacer afirmaciones seguras, que sin embargo pueden no tener fundamento.

El hecho más común era que las canciones que acompañaban una función, una vez perdida esta, se siguieran cantando para cualquier momento y ocasión, sobre todo si tenían 'garra', calidad musical (la gente con larga experiencia cantora 'entiende' de calidades, aunque para comentarlas disponga de un vocabulario corto). Pero una vez perdida la función, seguían vivas si tenían calidad musical, arte, pues los cantores conocedores de la tradición tenían intuición, sabían apreciar su valor y seguían cantándolas, aun cuando por 'estar al día' tuvieran que interpretar también las nuevas que iban llegando al repertorio.

Finalmente, conviene tener muy en cuenta que carece de sentido *tratar de revitalizar* las funciones que han desaparecido. Los 'especialistas' de la tradición, al no acudir a los cancioneros (¿cuántos de ellos saben siquiera 'leer música'?), se dedican sobre todo a indagar en cada población quiénes son las personas que recuerdan el repertorio antiguo, para que les canten (y bailen y 'representen') lo que cantaban de jóvenes, y ya tienen medio olvidado. Y lo que ocurre con mayor frecuencia es que esas personas que hoy andan entre los 70-80 años de edad dejaron de cantar ya desde su juventud, menospreciando frecuentemente el repertorio de las abuelas, que les sonaba antiguo, y se quedaron con la memoria de lo nuevo, de lo más reciente: el repertorio influenciado por las músicas urbanas. Ellas mismas y otras personas más jóvenes que en muchos pueblos quieren recuperar las canciones y los bailes antiguos, aprenden la coreografía, en caso de que haya permanecido, pero solo recuerdan el repertorio más reciente de las variadas músicas antiguas (canciones sobre todo), una vez que murieron 'las abuelas' y con ellas el viejo repertorio. Y desde luego es preferible esta recuperación de lo poco que quede en la memoria, protagonizada por los grupos que en cada

pueblo o comarca se puedan reunir a cantar lo que recuerdan las personas mayores, que invitar a cualquier 'grupo folk' que hace lo mismo, o peor, aunque sea con una guitarra, una pandereta y a lo mejor un teclado, y además pidiendo un 'cachet' de 'profesionales'. De todo hay en este campo abierto a todos.

Como ejemplo paradigmático de este fenómeno podemos citar, por lo que se refiere a Castilla y León, las músicas que se escuchan en uno de los programas que mayor audiencia (se entiende 'entre los aficionados', que suelen ser un porcentaje muy corto en el total de los telespectadores) ha venido consiguiendo en nuestra TV autonómica, el que lleva por nombre *conlamúsicaatodaspartes*. Ya puede el presentador del programa ser, y ciertamente lo es con frecuencia, un experto y bien informado investigador, y un perfecto conocedor de nombres, designaciones, circunstancias, atuendos, pasos de baile y demás contexto de las canciones. Pues lo que le ocurre con mayor frecuencia, a juzgar por lo que se oye, es que a la hora de buscar el soporte musical que anima las coreografías que ha logrado encontrar, solo se escuchan, para animarlas, las últimas músicas que quedaron en la memoria de algunas y algunos mayores, que suelen ser (salvo alguna rara excepción) las menos representativas y menos valiosas (me refiero al valor musical, pues la música es un arte en el que hay de todo, desde lo sublime hasta lo repetitivo y hortera), al haberse olvidado las bellas y variadísimas tonadas de repertorio antiguo. De momento baste dejar dicho que un programa o cualquier otra 'puesta en escena' de un baile tradicional puede ser muy valioso como recuperación de imágenes, coreografías, costumbres o ritos e indumentaria, siendo a la vez muy pobre, muy reiterativo, y mínimamente representativo de los elementos musicales tradicionales (de la tradición antigua y honda).

Y ya que he sacado este tema, quiero añadir que en la decena de viejos cancioneros de esta tierra, los de Olmeda, Antonio José, Fernández-Núñez, Ledesma, Schindler, Marazuela, Haedo, De Ricis, Moro Gallego y Sánchez Fraile (-omito los míos aunque también recogen viejos fondos, para que nadie piense que barro para casa-) hay un fondo más que suficiente de bellas melodías que 'suenan a antiguo' porque lo son, que podrían animar los también antiguos bailes que se ven en el citado programa y en otros muchos. Solo hay que buscar a alguien que sepa leer y cantar las músicas que contienen esos viejos libros, que para eso se transcribieron: para que no se olvidara lo que contienen.

3. Relación entre textos y melodías.

Lo normal es que una melodía brote (en la forma que brota la música, como una ocurrencia) en la mente y memoria de un cantor 'creativo' (si supiera leer, lo llamaríamos 'compositor', porque lo cierto es que tiene capacidad de inventar) a partir de un texto concreto: la mayor parte de las veces una cuarteta octosilábica, o una seguidilla, pero también a veces un endecasílabo o cualquier otra mensura. Y lo normal es también que, una vez que se termina la primera estrofa, se cante otro texto, generalmente de mensura poética diferente, que queda como estribillo (y como denominación) de la tonada en cuestión. A partir de ahí, la estructura de la canción queda establecida, y en su desarrollo se va cambiando el texto de la estrofa, mientras que el del estribillo se repite casi siempre.

En cuanto a los textos de la estrofa, hay muchos casos en que el primero está también fijado en la memoria de los cantores (no de todos, evidentemente), y los que siguen al estribillo cambian, si el cantor tiene la memoria bien cultivada. Pero es muy frecuente, en el tiempo en que se han recogido los grandes cancioneros, que los cantores y cantoras repitan los textos que mejor recuerdan, aplicándolos a estrofas de diferentes canciones. Y al contrario: había cantores y cantoras que procuraban no olvidar lo que ya sabían, y además alimen-

taban su memoria con nuevas aportaciones que escuchaban a otros. Y los había también, y era una suerte encontrarlos, quienes tenían el empeño de ir llevando a un cuaderno los textos de estrofa (octosílabos y seguidillas sobre todo). En mi archivo conservo varios de estos cuadernos, que me han sido de gran utilidad para completar canciones mal recordadas por una cantora o cantor.

Termino este punto con dos comentarios que considero importantes. El primero no es una teoría o una hipótesis, sino una constatación: las mujeres, en un porcentaje altísimo sobre los hombres (como 80 contra 20 por ciento), han sido las depositarias de la memoria de las canciones populares tradicionales. Bastará para comprobarlo leer las referencias sobre informantes en los cancioneros que han dejado constancia de este dato.

El segundo me parece también muy importante. Se puede enunciar así: La intercambiabilidad entre textos y melodías que tienen idéntica mensura poética, la similitud de muchas plantillas rítmicas, el parecido de muchas melodías que no son idénticas y el parentesco entre sonoridades afines, ha tenido como consecuencia la continua transformación del repertorio musical. Transformación que hay que considerar casi siempre *como un acto creativo*. En consecuencia, el purismo rígido ("esto es así, esto no es así") carece de sentido, es una actitud ignorante y ridícula. El más 'impuro' ha sido siempre el propio pueblo, que ha venido absorbiendo la tradición, mezclándola y 're-creándola', unas veces mejorándola y otras 'deteriorándola'.

4. Relación entre los géneros musicales y las denominaciones.

Tampoco hay relación estrecha entre ambos elementos. Para aclarar los rasgos de cada género y de cada especie, sobre todo en el repertorio de bailes y danzas, hay que acudir al análisis comparativo de las melodías, de las estructuras de cada canción, no al nombre que se les da en cada lugar o ámbito geográfico. Los hechos musicales (la 'gramática musical' podríamos decir) demuestran que un mismo tipo de baile o danza puede recibir distintas denominaciones, incluso en localidades geográficamente muy próximas.

Un ejemplo basta para aclararlo: *El baile* es la denominación más común para referirse al ritmo en tiempo binario (2/4 o 4/4) (que junto con *la jota* es la coreografía más practicada en la mayor parte de las tierras de Castilla y León, y de todo el Noroeste peninsular). Pero si leemos los cancioneros atentamente, encontramos las siguientes denominaciones para ese ritmo y estructura que es siempre idéntico o casi idéntico:

- *baile llano, baile a lo llano* (tierras de Zamora y León).
- *el charro:* por tierras de Aliste y Sayago (Zamora).
- *baile de p'acá y p'allá, baile de p'adelante y p'atrás, de p'atrás y p'alante; el charro;* el *encruciao*; el *brincao*; la *purrusalda;* el *baile corrido;* el *baile de las culadas; el Valentín* (varias comarcas de Zamora).
- *baile a lo ligero; a lo ligerito; agudillo; pasau; milano; brincadillos; baile arriba; baile a la pandera; baile a lo alto* y *seguidillas*, (tierras de Burgos).
- *titos; salpicao; saltao; corrido; baile p'arriba; mudao; agarrao, mis-mis* (León).
- *baile 'a lo bajo'* por contraposición al *'baile a lo alto'* que es la jota (Palencia).
- *baile al agudo, baile antiguo, el trincao* (Soria).

La cita podría seguir con otras especies de coreografías: encontraríamos distintas denominaciones para idénticos ritmos básicos. Es evidente que se trata de nombres descripti-

vos que aluden sobre todo a los ademanes, los movimientos, las actitudes de los bailadores. Todo este vocabulario es un testimonio de la riqueza lingüística: variedad de denominaciones para nombrar un mismo género musical.

5. Relación entre las músicas tradicionales, las configuraciones geográficas y las demarcaciones administrativas.

Enuncio este punto esquemáticamente, por lo que tiene de sencillo. No hay relaciones estrechas, inmutables, exclusivas, entre variedades de estilos y geografía política, porque los inventos musicales sobrevuelan los límites administrativos. A veces hay realizaciones singulares, pero siempre la singularidad se refiere a elementos no definitorios de un modelo, de un tipo, y menos de un arquetipo. Para encontrar variedad hay que ir a ámbitos muy amplios, y aun así hay riesgo de tomar como singular o único lo que no lo es.

Las músicas, en este sentido, son muy semejantes a las edificaciones, los vestidos, las formas y objetos de cultura material, al igual que sucede con la mayor parte de las formas y realizaciones culturales (un pandero siempre tiene membrana y soporte para tensarlo, redondo o cuadrado, un gorro siempre es un hemisferio hueco, un pantalón siempre tiene dos perneras, como una piedra de molino siempre es redonda ...)

Lo singular está en la forma de usarlo, en la gracia con que se lo presenta, en los gestos que acompañan a lo que se hace, en las circunstancias. Ahí hay que buscar lo singular, tipificarlo, ponerlo de relieve, pero al mismo tiempo que se pone de relieve lo que es común con lo que hacen las gentes de diferentes lugares.

Final obligado: Las diferencias que aparecen en cualquiera de las distintas variedades y variantes de las música y los bailes, no solo no separan y dividen, sino todo lo contrario: crean lazos y hermanan a los pueblos. Hacer bandera de las diferencias al impulso de las proclamas 'Somos diferentes', 'Somos los mejores', es un error garrafal, por lo que supone de desconocimiento y por las consecuencias que a veces tiene.

6. La MPTO como paradigma y aglutinante de un colectivo.

Aquí llegamos a tocar un punto que está muy de actualidad y suele provocar fricciones. Hoy, en nuestro país, se está dando un fenómeno casi contrario a la postura y criterio que dirigió e inspiró la época preautonómica, cuando la diversidad de realizaciones musicales se presentaba como un todo, como una 'riqueza nacional'. Las músicas tradicionales se presentan hoy preferentemente como hecho diferencial entre las comunidades, como signo de lo particular, como herencia de un grupo, pero a menudo con ciertos visos de exclusividad. Correcta sería esta visión si se cumplieran dos condiciones. Primera, que las canciones y bailes sean lo que fueron siempre: lazo de unión entre gentes de diferentes ámbitos geográficos, y a la vez muestra y ofrenda de lo propio de un colectivo a otros, como un ofrecimiento de las realizaciones del arte popular de un grupo a otros grupos en señal de amistad y buena relación entre colegas. Y segunda, que quienes las presentan destierren la actitud que pretende demostrar que 'somos los mejores' o que 'somos los únicos'.

Hay que tener muy en cuenta que lo que se considere y se elija como signo de un colectivo (sea comunidad, provincia región, comarca o población) tenga verdadera singularidad, lo cual casi nunca es totalmente cierto, pero menos lo es en estos tiempos, hablando de músicas y bailes. Téngase presente que ese fenómeno que podríamos denominar 'refolklorización', que ha difundido las tradiciones musicales (músicas, coreografías y costumbres) a partir de una geografía política, ha sido llevada a cabo muy frecuentemente por personas

que han recibido las informaciones de boca de los últimos intérpretes, que por regla general han sido informados a su vez por personas mayores, sí, pero que no han sido protagonistas de las tradiciones todavía no interrumpidas por completo (hablamos de cantos, bailes y ritos), aunque ya olvidadas en gran parte, por haberse perdido ya hace varias décadas. La pérdida de la memoria individual y colectiva ha sido en muchos casos muy rápida. Los pueblos se han ido vaciando en las tres últimas décadas, pero ya en las anteriores (aproximadamente 1950-1970) se perdió mucha memoria, individual y colectiva, como consecuencia de la emigración en busca de trabajo, tanto a Europa como a las grandes ciudades. De hecho no conocemos con certeza cómo sonaba ninguna música popular tradicional anterior al empleo de la transcripción musical a partir del dictado de los cantores o de la grabación mecánica de los sonidos (salvo algún caso raro, desde el comienzo del siglo XX, como podrá comprobarse en una bibliografía). Lo cual hace olvidar (o 'provoca ignorar') que las músicas y las coreografías siempre han traspasado los límites administrativos (sobre todo las antiguas provincias). De ahí nace la tendencia a considerar lo de cada lugar como muy antiguo y como propio de un territorio más o menos amplio, como único, como auténtico.

Los ejemplos de opiniones y posturas disparatadas que hoy se pueden escuchar o leer sobre lo que se considera herencia propia (y a menudo también exclusiva) abundan en toda España. Baste con citar algunos para ilustrar lo que acabo de afirmar.

Atribuir a *la gaita*, pongámoslo como un ejemplo muy actual, una ascendencia celta, que viene de Norte a Sur y de Oeste a Este (es decir, desde Irlanda hasta Galicia, pasando por la Bretaña francesa y llegando hasta Cantabria), es un error histórico claramente desmentido. La gaita, es decir, la cornamusa, fue un instrumento de origen oriental documentado en el sureste europeo, norte de África y oeste de la Península Ibérica, y de una amplitud geográfica que, según los estudiosos, por el noroeste peninsular salta a la Galia y por Bretaña a Irlanda. Otra cosa es que en la Península Ibérica haya pervivido este instrumento sobre todo en Galicia, y algo menos en Asturias y en Cantabria, como lo demuestran las transcripciones documentales. Pero lo sorprendente, a la vez que absurdo, es que se haya reivindicado como el instrumento que representa lo más viejo de la tradición gallega, pero al mismo tiempo se haya reformado su hechura original arcaica, que incluía a veces un séptimo grado bajo en una escala mayor (para entendernos, un *Si bemol*), y haya sido tonalizado (con una sucesión de escala mayor, llamémosla escala de *Do* mayor, en la altura que sea) en el repertorio usado en las escuelas de gaita gallega. Y claro, como este contagio de la gaita como instrumento 'celta' ha invadido la tierra asturiana y cántabra, difundido por los grupos autodenominados de *'música celta'*, la evolución hacia la 'sonoridad celta' se ha llevado a cabo suprimiendo el *Si bemol*, introduciendo la sonoridad mayor, último estadio evolutivo en la música 'culta', e inventando músicas que imitan lo que llega de Alan Stivell, inventor de este género de música, ¡que fue el primero en abandonarla y mezclarla con otros sonidos cuando el 'celtismo puro' dejó de 'vender'! ¿Hay algo más 'fuera de tono' que una turba de gaitas haciendo sonar una tocata en modo mayor tonal para festejar, a la puerta del Teatro Campoamor, la celebración del Premio Príncipe de Asturias con músicas 'de raíz asturiana' en una tierra donde sonaron (y están recogidas por uno de los más renombrados etnomusicólogos) cantares de ronda de un lirismo sobrecogedor? (Recuerdo, por si acaso esto está olvidado, que Martínez Torner solo incluye 21 tocatas de gaita entre los 500 documentos vocales que transcribe en su *Cancionero Musical de la Lírica Popular Asturiana.*)

Otro ejemplo: los estudiosos (aragoneses, claro) de *la jota* mantienen que la *jota aragonesa* es la madre y origen de todas las jotas que por el país hispano se vienen cantando desde... hace siglos. Algún 'especialista' no ha dudado en atribuir su invención ¡al judío Aben Jot! Y ciertamente lo que todos entendemos por *jota aragonesa* es esa melodía floreada y ador-

nada, cantada en ritmo lento por un solista de voz privilegiada que emociona a un público que espera el final en nota sobreaguda, apoyada por un acorde 'supermayor' para explotar con el aplauso cerrado. Pues bien, un estudio comparativo de todos los géneros de jota transcritos en todos los cancioneros publicados hasta ahora nos descubre ejemplos de melodías de jota cantados con una voz solista acompañada de una simple pandereta (eso sí, manejada con destreza), que en su desarrollo y decurso melódico, de sonoridad claramente modal, no superan a veces un ámbito de cuatro o cinco notas y en su sonoridad nos alejan hacia una época muy anterior a la estabilización del tono mayor. El camino de estas melodías arcaicas hasta la denominada *jota aragonesa* y otras formas similares abarca varios siglos.

Podríamos seguir poniendo numerosos casos de cómo se busca solera y antigüedad a una música o a un baile, dando un salto mortal desde hoy hasta las edades antiguas; cómo, por ejemplo, un renombrado estudioso no duda en denominar *protosardana* al baile que, se supone, interpretan dos instrumentistas seguidos de una fila de hombres y mujeres agarrados de las manos, tal como aparece en un antiquísimo vaso de cerámica hallado en el levantino Cerro de San Miguel; o cómo, según un investigador vasco, Estrabón está describiendo el *aurresku* cuando afirma que 'los lusitanos bailaban dando grandes saltos'; o cómo un cronista de una sesión de *'verdiales'* no tiene rubor en remontarse al Antiguo Testamento rotulando su crónica de una sesión de este malagueño baile con este *título*: "Los verdiales: más de dos mil años de vida y en plena forma". Y así otros muchos casos. Ver para contar.

7. El momento presente y las perspectivas de futuro de la música popular de tradición oral en Castilla y León

Como punto de partida al reflexionar sobre el momento presente hay que tener en cuenta un hecho: la agonía de la música popular de tradición oral en su espacio natural. El debilitamiento de la tradición viva es algo que hay que aceptar, porque es consecuencia de factores sociales, económicos e históricos, ya que no podemos avanzar en contra de los efectos del paso del tiempo. Toda una forma de cantar, de bailar, de celebrar las fiestas y los acontecimientos vitales, colectivos e individuales, ha ido desapareciendo progresivamente desde las décadas centrales del siglo XX, y de forma mucho más acelerada en las tres últimas y las dos primeras del siglo XXI. La recopilación de obras como el cancionero de Zamora o el de León, recogidos y editados hace unos cuarenta años, sería hoy imposible. El propio cancionero de Burgos, recogido en la última década del siglo pasado, con más de 3.000 documentos, daría hoy resultados muy diferentes. Es más, ese contenido ya es una muestra, comparativamente hablando, de esta progresiva debilitación del repertorio cancionístico. Cuando comenzábamos la recopilación del canción de esta obra escuché una afirmación que de momento me sorprendió, pero no tardé en comprender: 'Si se hubiera llevado a cabo la recogida de las músicas 20 años antes -afirmaba Gonzalo Pérez- las secciones de canciones de ronda y de baile, entre otras, habrían sido mucho más abundantes en documentos y mucho más ricas en calidad musical. Estamos ya al final'. Estas son palabras de uno de los más autorizados testigos de este empobrecimiento progresivo.

8. Los intentos de revitalización: una mirada retrospectiva a los trabajos de refolklorización durante el siglo XX y lo que va del presente.

Alarmadas y a la vez estimuladas ante esta agonía progresiva, que viene siendo una amenaza cada vez más clara de extinción, muchas personas sensibles reaccionaron tratando de revitalizar las músicas, los bailes y el contexto etnográfico en que siempre vivieron. La mayor parte de los recopiladores de músicas populares dejaron escrita alguna alusión a este problema. Incluso los primeros (F. Olmeda, D. Ledesma, Marazuela, V. Blanco, M. Fernández

Núñez entre otros, y también los que recogían la tradición musical como fondo temático para la música que denominamos 'nacionalista') apuntaban ya un cierto debilitamiento. Como también en la actividad preferentemente coreográfica de la Sección Femenina a partir de la década de los 40 del pasado siglo se adivinaba, y a veces, sobre todo al final, unos 25 años después, ya se percibía la progresiva desaparición de las músicas tradicionales, que iba de la mano con los cambios en las costumbres y ritos que se actualizaban, y con el comienzo de la despoblación rural a consecuencia de la emigración que obligaba a las familias a 'renunciar' a la presencia de alguno de sus miembros para encontrar el sustento que por aquí era cada vez más escaso.

Otro pequeñísimo grupo (o mejor listado pues unos y otros andábamos apurados, sin tiempo para mirar alrededor) lo fuimos formando quienes, en parte por el interés musical que nos ofrecía el repertorio tradicional, lleno de sonoridades y ritmos extraños que enriquecían nuestra percepción musical, y en parte también por la misma razón de la cada vez más rápida pérdida de la memoria musical popular colectiva, nos fuimos dedicando a recoger las músicas, primero a partir del dictado de las (pen)últimas cantoras, y en cuanto pudimos, con una máquina grabadora que permitía abreviar el tiempo dedicado a la búsqueda y recogida, logramos todavía una cosecha bastante abundante de tonadas y toques instrumentales. Y a partir de estas recogidas, a editar en libros (algunos bien gruesos, con centenares de tonadas, y hasta algunos millares) y a ofrecer a la gente una mínima parte, lo que podíamos, en recitales y grabaciones que ayudaban a la gente a recordar un pasado que se iba olvidando.

Pero los que nos siguieron, al encontrar cada vez más difícil esta tarea, aparte de llevar a cabo el (pen)último rebusco, se dedicaron (y se dedican), más bien a sustituir a los cantores que han ido desapareciendo, añadiendo a menudo a los restos que han podido recoger ciertos recursos sonoros acompañantes, 'vendiendo la moto', y esto es lo lamentable, de afirmar que son los sustitutos de los cantores e instrumentistas populares. Así ha ido surgiendo toda una ola de grupos de tamaño pequeño (desde dúos), mediano (de cinco o seis), y algunos más numerosos, que imitan a los primeros cantantes y grupos folk de cuarenta años atrás que se dedicaron a la refolklorización, es decir, a sustituir a los últimos testigos vivos de la tradición, que ya no podían actuar, pero sí dictar algunas canciones. La refolklorización ha logrado algo, esto es indudable, pero casi siempre fuera del lugar donde las músicas y los bailes estaban vivos: el protagonismo ha pasado a otras personas que han ido aprendiendo lo último que quedó en la memoria de las cantoras y cantores 'nativos'. Las músicas y bailes ya no se interpretan, salvo muy raras excepciones, sino que se "representan" ante un público, fuera de contexto. Cosa que, ciertamente tiene algún sentido, porque la gente de hoy no las ha visto ni escuchado, y por consiguiente no las conoce. En conclusión, podemos decir que hoy sigue teniendo sentido revitalizar donde se pueda, pero a condición de presentar muestras del pasado como pasado, para recuerdo de los mayores y conocimiento de quienes no conocieron la tradición viva y en su 'habitat'.

9. Una reflexión final

Con lo último que acabo de afirmar no quiero ir en contra de nadie que haya encontrado un lugar en la tarea de refolklorizar, sino provocar una reflexión sobre lo que unos y otros estamos haciendo.

Termino ya con un par de aclaraciones.

Primera. El problema al que tenemos que dar respuesta es el siguiente: cuando las músicas se mueren a millares, ¿Cuáles son las pocas que deberían quedar, y en qué manera, y con qué soporte? ¿Cuál es el patrimonio musical de estas tierras que hay que conservar (vivo, en la práctica, no solo en los libros), y cómo?

Segunda. Al comprometerse en esta tarea, hay que evitar el *folklorismo*, que es la utilización del folklore (y en particular la música popular de tradición oral) fuera de su contexto, llevada a cabo por actores diferentes de los depositarios de la tradición musical popular. Ciertamente hay que refolklorizar, porque el espacio y el contexto en que nació y pervivió el folklore ha desaparecido casi por completo en muchos lugares. Pero hay que llevar a cabo esta labor sin que el comercio predomine sobre la cultura. Cuando se sustituye a los protagonistas y se erige uno en representante de la tradición, se corre el peligro de convertirse en un actor y patrocinador de la 'recuperación'. Pero el folklorismo es muy diferente de la refolklorización, porque es el predominio del comercio sobre la cultura actuando sobre la base de sustituir a los protagonistas y erigirse en representante y conservador de las tradiciones.

Refolklorizar, sí. Hacer folklorismo, no.

10. Conclusiones

Las enuncio en esquema para que se retengan siempre que se emprenda cualquier tarea en el campo de la música popular de tradición oral, pues quedan suficientemente explicadas.

+ El historiador, el antropólogo, el etnólogo, el verdadero etnomusicólogo, nunca deben renunciar a su papel, en este momento de confusión.

Deben:

* Estudiar los datos, para clarificar el pasado y el momento presente
* Inventariar lo que quede del verdadero patrimonio de cada lugar
* Llamar la atención sobre las desviaciones
* Dar referencias claras, alertar contra abusos
* Denunciar el 'maltrato musical', que aparece muy a menudo, cuando los 'arreglos musicales' no ayudan a resaltar los valores de las canciones que se toman del repertorio antiguo, sino que lo deterioran.
* Estar siempre dispuestos a revisar las opiniones que se han formado.

DOS CONSIDERACIONES A MODO DE APÉNDICE

EL BAGAJE DE UN ETNOMUSICÓLOGO

Doy a la palabra *bagaje* el sentido que tiene cuando la usamos en el lenguaje coloquial, pues ya sabemos que este término pertenece al ámbito militar. Consideremos aquí el campo de batalla como el ámbito geográfico en el que un investigador de la música popular de tradición oral va a ejercer un 'trabajo de campo'.

Advertencia previa: A diferencia de lo que ha sucedido hasta hace no mucho tiempo, el trabajo de campo referido a la música popular tradicional se va realizando en grupo, en equipo cada vez con mayor frecuencia. Lo cual tiene muchas ventajas, porque repartiéndose los espacios geográficos y las diferentes tareas entre un equipo, se avanza mucho más (hoy corre cada vez más prisa recoger los restos).

Dicho esto, voy a dibujar a grandes rasgos el retrato de quien, o en solitario o formando parte de un equipo, se ocupa de la parte musical: transcribir, clasificar en géneros y especies, ordenar (conforme al criterio compartido por el colectivo, si se trabaja en equipo).

1. La primera condición que hay que exigir (o mejor dicho, que tiene que exigirse a sí mismo quien se tiene por etnomusicólogo, o como conocedor y difusor de la cultura musical popular tradicional) es muy sencilla de enunciar: que sea músico en un sentido amplio. Lo cual implica que tiene que tener dominio de la lectura, de la teoría musical y nociones mucho más que básicas sobre la historia de la música, de las formas musicales y de todas las disciplinas teóricas y prácticas que corresponden al grado medio, incluido un conocimiento, por lo menos básico, de la armonía, y un dominio algo más que elemental de un instrumento de teclado.

2. Debe dominar la lectura musical hasta un nivel que le permita abrir cualquier libro que contenga melodías de canciones, preferiblemente cualquiera de los cancioneros publicados en España durante el siglo XX y los comienzos del XXI, y se ponga, no a solfear, sino a cantar (es decir, a entonar aplicando el texto a la melodía, en cualquier página de cualquier cancionero, después de un breve tanteo.) Para mí es evidente, pues 'conozco el percal' hace varias décadas, que no pocos ocupantes de puestos de enseñanza en las especialidades de Etnomusicología y en las 'Escuelas de Folklore' de todo el país, quedarían descabalgados de su sillón si esta aptitud elemental se exigiera como prueba de ingreso en el cuerpo de enseñantes.

3. Ha de tener una noticia bibliográfica clara y detallada (asequible hoy por internet para cualquier persona interesada) de los datos y del contenido de las principales obras de recopilación de música popular tradicional de toda España, o por lo menos de la tierra en que está investigando, y tiene que haber leído algunas páginas de la mayor parte de ellos. Esta condición debería ser compartida en lo posible por todo el equipo recopilador.

4. Hay que tener en cuenta un hecho importantísimo: todos los trabajos que recogen en sus páginas las transcripciones de las canciones que sus autores todavía pudieron escuchar de viva voz de boca de las cantoras y cantores que las tenían en su memoria deben ser el campo de estudio del etnomusicólogo. En un recuento realizado por Emilio Rey en el año 2001 el total de documentos musicales recogidos en España alcanzaba la cifra de 78.234. De los cuales, un total de 12.350 pertenecían a la tradición de Castilla y León. Por cierto, la cifra mayor, seguida muy de lejos por la de los 5.559 recogidos en Cataluña y los 5.388 recogidos en el País Vasco. Y una buena parte de ellos, sobre todo los que se recogieron a partir del año 1960 en adelante, se conservarán en muchos casos en archivos sonoros privados o públicos que con el tiempo se podrán llegar a consultar en su mayoría. Quiere esto decir que los autores de los cancioneros recogidos en España no tuvieron que ir a buscar canciones y músicas 'étnicas' (llamando así las que vivían en la memoria de los cantores) fuera de nuestro país, sino en la mayor parte de los casos sin salir muy lejos del lugar donde vivían.

5. Sorprendentemente, a todos estos músicos se les suele llamar todavía hoy *folkloristas* en el gremio de los especialistas 'de universidad' que dicen ocuparse de las músicas de tradición oral. Mientras que a aquellos que, desde Europa sobre todo, y también desde otras tierras más lejanas, buscaban las músicas de tradición oral en otros continentes no occidentales, se les califica pomposamente como *etnomusicólogos*. Denominación inventada por los primeros que comenzaron a buscar y estudiar... ¿estas músicas no escritas que viven sólo en las memorias? Sí, ciertamente, pero sobre todo *el contexto* de los tiempos, ritos, ceremonias, costumbres y lugares en que se interpretaban, tratando, así lo afirman, de comprenderlas con mayor hondura, o de ahondar en el conocimiento de los colectivos que las cantaban. Pero sorprendentemente, sin ocuparse casi nunca en transcribirlas y estudiarlas como músicas cuyos rasgos son diferentes de las de 'estas tierras'. ¿Qué tierras, qué países? Pues sobre todo los angloparlantes germano-parlantes, francoparlantes, de acá y de allá... (y también, nuestros paisanos hispanohablantes, aunque aquí llegó con bastante retraso esta 'especialidad'.)

6. Aunque hay un gran número de canciones y toques instrumentales recogidos en la tradición popular de nuestro país que presentan rasgos claramente tonales y demuestran, si se los analiza, que han sido inventadas bajo la influencia y con los 'materiales musicales' de la música tonal durante aproximadamente los dos últimos siglos, hay también un buen número de ellas, aproximadamente la mitad, cuyas melodías no obedecen a una organización tonal de los sonidos, sino que están conformadas por otros sistemas melódicos diferentes, y en muchos casos también por fórmulas rítmicas distintas de las habituales, como demuestra un análisis riguroso de las mismas. Parece, pues, razonable que alguien que se dedique a trabajos relacionados con la recopilación de músicas de tradición oral dedique, no digo todo, pero sí una buena parte de su tiempo al conocimiento, la audición, (hay infinidad de colecciones muy bien grabadas), la práctica de la transcripción, el análisis y el estudio del contexto en que estas músicas de su país de nacimiento fueron cantadas hasta hace no mucho más de cinco décadas. Como también parece lógico que, además de esta tarea, introduzca también a sus alumnos o a sus lectores en el conocimiento del fondo y la forma en que esta disciplina se imparte y se estudia en otros países. Solo en las colecciones de CDs de la Unesco y de Ocora hay material de sobra para acometer el estudio de estas músicas, siempre primando el aspecto musical sobre el etnográfico, pues la configuración sonora de cada una de las tradiciones musicales solo se llega a conocer cuando se analizan todos los elementos musicales de las mismas.

7. Para concluir. En un Conservatorio Superior de Música, y también en una Universidad donde haya una cátedra de Etnomusicología, parece obvio que primen los aspectos musicales sobre todos los demás. Entre otras muchas razones, porque el conocimiento de las músicas de tradición oral ayuda a cualquiera que se prepara para ser un profesional, de la interpretación o de cualquier otro oficio relacionado con la música, a comprender que el sistema musical de Occidente, vigente en las tierras en que hemos nacido los de nuestro país, ni es el único vivo y practicado en todo el mundo, ni el más desarrollado y sublime y perfecto (conceptos todos ellos muy relativos), ni el más antiguo (¡tiene poco más de cuatro siglos desde que quedó mínimamente establecido y no ha dejado de evolucionar!), ni tampoco el único que un músico debe limitarse a conocer. Entre otras razones, porque en el mundo de la música más disfruta quien más la conoce, practica y enseña con mayor amplitud y apertura. Amplitud y apertura que deberían comenzar a crecer a partir de lo que tenemos (teníamos, pero conservamos por lo menos documentado en signos y en sonidos) a la puerta de nuestra casa.

CUALIDADES DE UN BUEN RECOPILADOR

Sabemos bien que entre todas las tareas que integran el campo de trabajo de un etnomusicólogo ha sido durante mucho tiempo, y todavía es en parte una de las más relevantes, la recopilación de músicas de tradición oral. Enumero en forma casi esquemática cuáles han de ser las cualidades (o aptitudes, o recursos…) de un buen recopilador de músicas de tradición oral.

La primera, ser capaz de escribir en signos gráficos los sonidos musicales que está 'pensando' o los que está escuchando. Es eso que comúnmente denominamos 'tener muy buen oído musical', que cuando surge la oportunidad de poder cultivarlo desde pequeño, si se tiene la suerte de contar con buenos maestros, se desarrolla con bastante rapidez.

Después de un siglo entero de ediciones de cancioneros, una lectura atenta y comparativa de este corpus de más de 500 obras deja a cada autor en el lugar que le corresponde y se merece como conocedor de esta especialidad: desde el de los maestros imprescindibles que

durante las cinco décadas del siglo pasado fueron perfilando el método y aportando criterios cada vez más claros y exigentes, pasando por profesionales de música que, siendo sin duda buenos pianistas o violinistas, por poner dos ejemplos de los más corrientes, y a pesar de ser correctos a la hora de escribir lo que escuchan, demuestran también encontrarse totalmente perdidos a la hora de mostrar el conocimiento del contexto de géneros y especies musicales de los documentos que transcriben, hasta el de los aficionados sin preparación cuyas transcripciones revelan estar hechas tecleando o pulsando un instrumento para lograr dar nombre a los sonidos que escuchaban grabados.

Supuesta esta cualidad previa a la que nos hemos referido, viene el segundo paso: cultivar ese don natural, hasta llegar a convertirse en un profesional de la transcripción de músicas populares de tradición oral. Entre todos los oficios, carreras, títulos, diplomas, 'currículums' (valga aquí la incorrección latina para entendernos), habilidades, destrezas que un músico de oficio puede ostentar, hay una que, aunque no tiene denominación reconocida, sí es una especialidad. Llegar a transcribir correctamente, fielmente (dentro de los límites), las músicas tradicionales, (no todas en la misma medida, es evidente), y por medio del manejo de esta práctica, convertirse después en un especialista que adquiere la capacidad de analizar cada uno de los elementos musicales de lo escrito, de conocer los géneros, los estilos, las funcionalidades y las relaciones entre las músicas de diferentes ámbitos geográficos, de saber cuáles son las que tienen mayor riqueza musical, mayor calidad, no es una destreza que tiene todo profesional de la música. Es una verdadera especialidad que solo consigue el que se dedica asiduamente a ello. Esta es la razón por la que es muy raro encontrar entre tantos recopiladores un verdadero etnomusicólogo.

La tercera condición que ha de exigirse a un buen recopilador, para que el resultado de su trabajo sea fiable es, para empezar, delimitar el entorno geográfico en que va a desplegar su tarea, y para continuar, tratar de llegar a conocer las costumbres, ritos y tradiciones que se desarrollan a lo largo de los ciclos de la vida, trabajo y fiestas en el espacio acotado. Solo con estos conocimientos previos, ya conseguidos si se trata de la tierra donde ha vivido, o adquiridos en el caso de que el buscador llegue de otro lugar, es cuando alguien puede ponerse a realizar la tarea de recoger, por los medios de que disponga (aparatos grabadores de sonido en los últimos 50 años, o papel, lápiz y goma de borrar para transcribir en escritura musical lo que está escuchando), los documentos musicales, a partir de la información directa de las personas que conocen y recuerdan las tradiciones musicales que también forman o formaron parte de la vida de los habitantes del ámbito geográfico que se ha marcado como espacio para las búsquedas.

¿CUÁL SERÁ EL MEJOR RECOPILADOR?

Hay entre los etnomusicólogos una discusión, que a veces se ha hecho en tono muy ácido, acerca de quién será el mejor recopilador y estudioso de las músicas de tradición oral: el que nació y creció entre las gentes que las cantan, o el que viene de fuera a recogerlas y estudiarlas. Esta cuestión la plantean, evidentemente, los que pertenecen a este segundo grupo, que se incluyen a sí mismos entre los mejores. El argumento principal que esgrimen es que quien viene de fuera llega con la mente en blanco, sin prejuicios que influyan en sus procedimientos y métodos, y puede proceder a realizar su tarea desde la posición de un observador libre, mientras que el que forma parte del grupo humano en el que se pone a investigar está condicionado por la información previa que posee.

Pero tal argumentación no se tiene en pie. Porque la música de tradición oral es extraña y lejana, no solo a un observador que viene de fuera, sino también, en muchos elementos

y aspectos, a cualquier músico profesional, sea de donde sea, formado por los métodos de escuela. La tarea que hay que poner en práctica al transcribir, que es un verdadero análisis de las músicas que se están escuchando (la interválica, el comportamiento de las melodías, a menudo extraño y alejado de lo que se aprendió en las clases, los sistemas no tonales, la sintaxis musical propia de cada género del repertorio, las estructuras rítmicas, tanto regulares como irregulares, la ornamentación, la relación entre textos y melodías...). Análisis necesario para representar con la mayor fidelidad posible en escritura musical las melodías que los informantes cantan o tocan en un instrumento, análisis que es el mismo para cualquier músico, venga de donde venga. Pero además los hechos musicales, que son los cancioneros, demuestran que, si los recopiladores están en posesión de la primera de las cualidades que hemos señalado, los mejores resultados los han conseguido quienes han trabajado en campo conocido.

Supuestas las cualidades básicas que hemos señalado, hay una posterior destreza profesional que solo se adquiere y perfecciona cuando se termina por conocer lo que la música tradicional tiene de especial, con relación a la música que llamamos de escuela, o música culta, en algunos de los elementos musicales que la configuran, como son: el comportamiento de las melodías, que con frecuencia no obedecen a las leyes tonales y rítmicas que se aprendieron en las clases teóricas y en la práctica del oficio de músico; o ciertas sonoridades extrañas, no habituales en las músicas que se escuchan o practican a diario; o una serie de fórmulas rítmicas que presentan irregularidades y asimetrías; o la sintaxis de un decurso melódico que parece carecer de la lógica a la que estamos acostumbrados, que nos hace adivinar en cierto modo cómo va a terminar lo que estamos escuchando; o finalmente, las diferencias en ciertos pasajes de una melodía, que cambian de unas estrofas a otras en una misma canción, a diferencia de lo que sucede cuando escuchamos a alguien que canta una música escrita.

El continuo contacto con las músicas tradicionales, pero sobre todo el ejercicio analítico que supone transcribirlas, proporciona a quien se enfrenta a esta tarea una serie de conocimientos y aptitudes que muy pocos músicos llegan a adquirir, como demuestra una lectura analítica de los trabajos de recopilación (comúnmente denominados 'cancioneros') editados en España desde el final del siglo XIX hasta hoy mismo.

Pero también hay que reconocer, y este es un dato muy positivo, que la 'etnomusicología musical', por denominarla así, se va abriendo cada vez más caminos en las Universidades de nuestro país. Prueba de ello es la frecuencia cada vez mayor de trabajos de investigación académicos (lo que suele denominarse 'tesis doctorales'), unos ya terminados y otros en curso, que entran de lleno en el campo del análisis de los elementos musicales de las músicas populares de tradición oral. En cuanto a los Conservatorios Superiores, hay que decir que en algunos de ellos, no muchos, la verdad, la 'Etnomusicología integral' entendiendo por tal la que también abarca al cien por cien los elementos musicales como parte de los programas, se va abriendo camino con lentitud, pero parece avanzar en cuanto algunos alumnos se deciden a exigir que la enseñanza de esta especialidad sea integral, teniendo como base los aspectos propiamente musicales.

RECOPILAR, ¿POR QUÉ?

Gonzalo Pérez Trascasa

Gracias en primer lugar gracias a quienes estáis aquí. Gracias también a quienes me habéis invitado a acudir. Es un honor y un placer poder hablar ante gente interesada en el mismo campo que a uno le apasiona. Por último, gracias a las autoridades e instituciones que han posibilitado estas jornadas.

Cuando recibí esta invitación, se me dijo que mi buena amiga Lola Pérez iba a hablar hoy aquí sobre su reciente tesis doctoral, tesis que se refiere a uno de los trabajos de recopilación en los que anduve inmerso durante algunos años, un trabajo que conformó una parte de mi andadura radiofónica. Fue la época de los programas *Raíces* y *El Candil*, en los años 80 y primeros de los 90 del pasado siglo. Además de su emisión por el circuito regional de Radio 1 de Castilla y León, muchos de ustedes saben que estos programas fueron el punto de partida para la colección sonora que elaboramos posteriormente: *La Música Tradicional en Castilla y León* publicación en 10 CD con el sello RTVE Música y que vio la luz en 1995.

También se me dijo que estaría Miguel Manzano, mi buen amigo y maestro con quien tanto trabajé, y aprendí durante muchos años en otro de los trabajos de recopilación -*El Cancionero de Burgos*- en los que he andado metido.

Un placer estar junto a Miguel, pero también un honor y un halago el que me ha hecho Lola al interesarse por aquella aventura que comencé hace ya más de 30 años. Y así, cuando me planteó que si podría venir hoy a dar un testimonio de primera mano, a contar alguna anécdota, algunos detalles de cómo fue aquello y qué es lo que nos llevó a hacer esos trabajos me dije a mi mismo: vale, muy fácil, nada que preparar. Sin embargo, cuando me detuve a pensar en cómo contárselo a todos ustedes, la respuesta se me tornó en pregunta: ¿Por qué se mete uno a estas cosas?, y me di cuenta de que la pregunta es una, pero las respuestas son muchas. Según cada cual, e incluso para uno mismo, según cada momento y cada trabajo concreto al que uno se enfrenta. Claro, que contestar así, con un "según" en principio parece realmente más evasiva que una respuesta, pero creo que es un punto sobre el que puede ser interesante interrogarse.

En principio parece que el por qué genérico todos lo conocemos: para conocer la cultura a la que nos acercamos. En el trabajo de recopilación, el enfrentarse a los "casos" concretos nos hace entender mejor las "cosas" genéricas.

Leía casualmente el otro día en una revista generalista, una anécdota muy graciosa y que les cuento para quienes no la hayan oído. El autor del artículo era el antropólogo Miguel Ángel Sabadell y la revista un número atrasado de *Muy Historia* que cayó en mis manos. Es una anécdota que al parecer le sucedió al antropólogo Pascal Boyer y temo que al resumirla yo aquí puedo acabar trastocándola sin embargo, a riesgo de ello, lo hago.

Parece que este antropólogo estaba narrando durante una cena algunas costumbres de los Fang, un grupo étnico importante de Guinea Ecuatorial, que cree en las brujas y en unos comportamientos que en principio resultan llamativos a una mente occidental. Un teólogo católico, compañero de mesa, vino a decirle que eso era lo fascinante de la antropología, "explicar cómo la gente puede creer semejantes tonterías". La respuesta de un sorprendido

Boyer fue: "Los Fang se quedarían igualmente sorprendidos de escuchar que tres personas son realmente una pero siguen siendo tres, o que todas las desgracias y tristezas de este mundo son debidas a que dos antepasados nuestros comieron cierta fruta exótica en un jardín", y es que aunque el artículo viene a tratar de las razones de la existencia de los sentimientos religiosos, creo que en nuestra materia tiene una aplicación directa porque cada ser humano tiene sus peculiaridades personales pero para poder entendernos hace falta conocer nuestros cuentos y nuestro cantos; nuestras "cosas".

Si nos centramos en el título de estas jornadas, "La Palabra Cantada", debemos pensar que hablamos de música, palabra y memoria. En música, en este caso tradicional, el enfrentarnos a los hechos de primera mano (en la medida en que podamos considerar como tales los materiales de trabajo de campo) nos hará comprobar, moderar o desechar ideas preconcebidas o, incluso, intuir algunas nuevas sobre el comportamiento musical de una sociedad en un momento dado.

Como sucedía con el antropólogo y el teólogo previos, un músico formado exclusivamente en un único mundo sonoro, el de la música de autores occidentales por ejemplo, se encontrará ante conceptos muy diferentes cuando la constante repetición de casos en la recopilación le haga ver que esos comportamientos no son excepciones, sino que hay otros tiempos y otros modos de cantar, y aquí los conceptos tiempos y modos no se refieren solamente a aspectos cronológicos y de maneras de cantar, sino a tiempos como organizaciones rítmicas distintas y a modos frente a tonos.

Curiosamente esto que parece indudable para un músico cuando se enfrenta a la música exótica-árabe, china, india o del África negra- de un país lejano, parece que no siempre lo ha sido cuando se enfrenta a la música tradicional de estas tierras, y esto sucede fundamentalmente cuando lo que se recoge es la palabra cantada.

Por tanto, el conocer los hechos de primera mano y ver que se repiten los comportamientos musicales, los "casos", puede como digo que nos haga replantearnos, moderar o desechar nuestras ideas preconcebidas. Estas premisas nos hacen aseverar que un motivo para recopilar, sin duda, es conocer mejor al otro.

Motivaciones

Sin embargo, el título de estos minutos no es el porqué del recopilar, sino ¿por qué? Lo planteo en forma de incógnita, porque en parte incluso para mí puede seguir siéndolo, así que no intentaré aquí insistirles en esa necesidad de recopilar para conocimiento del otro, no pretenderé adoctrinarles ni convencerles –máxime a un público como ustedes- de lo que yo pueda pensar sobre esto. Tan solo me gustaría reflexionar sobre cuáles son los motivos que me han llevado a mí y a la gente cercana que conozco a meternos en estas zarandajas a las que he acabado dedicando muchas horas de mi vida, y el cómo los motivos concretos de quienes hacemos las recopilaciones podrían condicionar el contenido de las mismas.

¿Por qué yo me meto en esto?, ¿por qué Lola?, ¿por qué Miguel Manzano?, ¿por qué Bela Bartok o Antonio José?, ¿por qué La Sección Femenina?, o ¿por qué a un compositor que no conoce la música tradicional, de repente le entran las prisas por ello?

Objetivamente, lo primero que a cualquiera se le ocurriría es lo más obvio de todo trabajo, el motivo por el que se hace un trabajo tan laborioso y además motivo absolutamente digno, sería por dinero. A todo trabajo corresponde una remuneración si no, creo que la gran mayoría de los que aquí estamos, por mucho que nos guste nuestro trabajo, no nos levantaríamos todos los días para ir a trabajar. Claro que, salvo excepciones, en este país esto nos

suena a chiste. El motivo económico en esto de recopilar viejas canciones queda totalmente descartado desde el momento en que uno toma tierra y se enfrenta a la realidad. Ustedes lo saben perfectamente y no creo que sea necesario abundar en el tema. Viajes, preparación y contactos, recopilación del material, -o regreso con las manos vacías tras el viaje- tratamiento posterior de grabaciones, limpieza y eliminación. Solo para que después venga la segunda parte del trabajo: trascripción, ordenación, análisis y conclusiones sobre los materiales recopilados, todo implica una gran cantidad de tiempo. De esta forma, uno de los motivos más dignos, que es el ganar el pan con el sudor de tu frente queda habitualmente descartado cuando lo único que hay es el sudor de tu frente, y el pan no aparece por ninguna parte.

Así pues descartado el dinero nos queda la salud y el amor (ya saben, la canción de "*tres cosas hay en la vida*"…). Como la actividad física saludable no incluye el pasarse cientos de horas sentado, analizando las grabaciones, trascribiendo, etc., parece que solo nos queda el amor, y ¡Ay amigos…! el amor incluye la pasión y todos sabemos que las pasiones son peligrosas. Peligrosas porque si alguien se confiesa apasionado por una materia como la que nos ocupa, la Música de Tradición Oral, inmediatamente corre el riesgo de ser tachado como un romántico trasnochado que echa de menos unos mundos rurales perdidos, mundos rurales que por otra parte nunca existieron puestos que son idealizados por el recopilador que imagina un mundo lírico de garridos mozos y sonrosadas mozas junto a la fuente, cantando apasionadas coplas de amoríos y no es consciente del mundo miserable, atrasado y lleno de dolor y sudor que ha sido la España rural coetánea con la vigencia de esas canciones populares. Un apasionado romántico es acientífico, razón y pasión son mundos opuestos, en suma, es usted un "folklorista".

Bueno pues a veces, hay quien esto dice y se queda tan pancho sin hacer distinción alguna. En ocasiones no tienen ninguna razón, sobre todo cuando escuchas estas afirmaciones precisamente en personas que no han pisado barro, o cuando se hacen por excursionistas urbanos de fin de semana, con un cursillo acelerado de músicas del mundo a cuestas, intentando dar una pátina de "tradicionalidad" a un trabajo urgente con el que justificar una beca. En definitiva, hay que tener cuidado porque en esto de la recopilación, como en botica, hay de todo.

Sin embargo, esto no obsta para que otras veces no les falte razón a quienes así critican porque como las cosas no son sólo blancas o negras, esa sublimación de un mundo rural casi extinto, muchas veces también existe y es entonces cuando hay que preguntarse de nuevo ¿por qué? ¿Por qué se meten a recoger por "nuestros pueblos" estas personas? Los motivos pueden ser varios y, en todos los casos, el por qué recopila, va a condicionar el resultado final del trabajo hecho.

Por una parte puede ser por pura ignorancia, gente que no conoce el mundo rural actual y es incapaz por tanto de acercarse al mundo rural anterior y esto, como toda ignorancia, solo se cura aprendiendo. No puede uno salir a recopilar *ex novo*, a descubrir las sopas de ajo sin haber leído lo que otros hicieron antes.

Pasa a menudo en recopiladores noveles que se lanzan a eso de "recoger", imaginando a la viejecita con pañuelo negro en la cabeza y al labriego con boina y anchas manos producto del uso del azadón, cuando lo que uno se encuentran realmente hoy es con la señora de 80 años que no ha podido ir a la peluquería porque tenía con el CEAS de la Diputación un curso de Pilates o de algo parecido, y un marido, que es jubilado del banco Santander, que quiso volver al pueblo tras la jubilación. Bien, se lanza a "recoger" sin haber estudiado mínimamente lo que otros hicieron antes, es decir sin haber leído los cancioneros que desde hace más de un siglo, en muchos casos, se han hecho sobre su provincia. Cuando esto es

así el resultado habitualmente es el que es, y el por qué es así el resultado de la recopilación, depende del por qué se metió a recopilar esa persona.

Sin embargo la ignorancia se cura estudiando y profundizando en el área de tu interés y todo el mundo pasa por un proceso de aprendizaje que además, en esta materia, no se termina nunca.

Más problemático es el caso cuando esta idealización de un mundo rural que nunca fue exactamente así se da por otros motivos más oscuros que la ignorancia: la manipulación interesada.

El folkore alemán, por ejemplo, fue usado por el régimen nazi de una manera tal que generó durante muchos años una alergia al mismo en ese país Lo mismo pasaría en otros de distinto color como la Albania de Hoxa. Como estos, podríamos poner muchos ejemplos más, pero no hace falta irse lejos. La Sección Femenina, o el apoyo a determinadas formas de lo folklórico en la España de las autonomías en los años 70 y 80, que en algunos casos llegan hasta hoy, nos hacen ver que el por qué recopilar o estudiar esta materia puede tener distintas motivaciones.

A veces ignorancia y manipulación interesada se unen y entonces forman un cóctel explosivo. Si a esto se añaden las escasas ocasiones en que puede haber motivaciones económicas, el resultado se complica (los únicos casos que conozco de ausencia de problemas presupuestarios, son aquellos en los que coincide que las motivaciones políticas son muy altas).

Y sin embargo...

Tras las premisas prefijadas con anterioridad podemos decir que el por qué condiciona siempre una recopilación, pero no por ello la inhabilita totalmente. De esta manera, aunque uno pueda tener una visión negativa de recopilaciones hechas con mucha ilusión y poco conocimiento, o de aquellas otras en las que haya primado una intencionalidad política, esto no es óbice para desechar directamente todo el material recopilado, pero sí para, conocido cómo y por qué se hizo el trabajo, tomar sus prevenciones correspondientes.

Lo mismo cabría incluso decir de otras cuestiones, muy alejadas de las motivaciones políticas o de la ignorancia, y que sin embargo no coinciden con el campo de interés de cada uno. Para ejemplificar lo expuesto podemos cuestionarnos por qué en una recopilación prima lo musical, lo literario, lo costumbrista o lo antropológico. La respuesta es que cada una tiene su razón dado que esa persona ofrecerá un mayor acercamiento a su campo de interés, pero si nosotros somos de otro campo distinto echaremos en falta aquello que nos interesa.

A todos nos gustaría encontrarlo todo pero esto es muy difícil porque sería necesario un equipo multidisciplinar dedicado en cuerpo y alma a cada proyecto pero recordemos por ejemplo en este caso a uno de los padres del romancero, Menéndez Pidal, que nos dice que un romance es texto y música y que queda cojo si falta alguna de las dos.

Mi experiencia de muchos años trabajando en el proceso de recopilación del *Cancionero de Burgos* que dirigió Miguel Manzano, me ha hecho apreciar especialmente una indicación en la que el propio Miguel insistió constantemente. El último *Cancionero de Burgos* fue una obra de recopilación eminentemente musical y, sin embargo, procuramos dejar constancia de todos los textos, aunque fueran fragmentarios, que nos fueron cantados durante los trabajos de campo. También muchas de las circunstancias, de los contextos que rodearon estas realidades musicales quedaron documentadas en los textos introductorios de las diferentes secciones, tal y como un siglo antes lo había hecho Federico Olmeda. No se trató de buscarlo todo, tarea imposible, pero lo que fue contado además de cantado quedó al menos reflejado por escrito.

Por lo tanto, no creo que sea provechoso juzgar con dureza los motivos de una recopilación para desechar totalmente los resultados de la misma. Sí resulta conveniente conocerlos para enfrentarnos a los documentos y comprender mejor posibles ausencias de algunos géneros, textos incompletos, etc. Por eso, creo que un apartado que se echa de menos muy a menudo en los trabajos de recopilación es una exposición de motivos, como figura en toda Ley publicada en el BOE, es decir, una pequeña historia de la recopilación, también los criterios empleados, la metodología del trabajo, etc. Con ello podrán efectuarse futuras críticas al trabajo –inevitable siempre, y sano a la vez- pero por otro lado se tendrán en cuenta estos motivos para comprender mejor qué puede esperarse de una recopilación.

Los frutos de un programa de radio

Bueno pues me aplico el cuento. Muchos de ustedes conocen la obra *La música tradicional en Castilla y León*, "los discos marrones" como les llama mucha gente y que publicamos hace 21 años con el sello RTVE Música. Esta obra discográfica fue consecuencia del trabajo radiofónico al que me hace el honor de referirse mi buena amiga Lola Pérez a continuación.

Es una obra de la que estoy muy orgulloso y que muchos consideran un resumen de lo que es la música tradicional de nuestra comunidad. Ha sido usada por infinidad de grupos para cantar sus adaptaciones de temas en ella contenidos y, sin embargo, ya les digo que es una obra parcial, descompensada, tanto en géneros musicales como en formas de expresión y todo ello se debe al por qué fue realizado este trabajo por un servidor ya que el fin era hacer un programa de radio.

La antología citada es un resumen de lo grabado durante casi una década para hacer una emisión radiofónica para el circuito regional de Radio 1 en Castilla y León, programa que tuvo sucesivamente los nombres de *Raíces* cuando mi compañero era Luis González y de *El Candil* cuando tuve la fortuna de hacerlo con mis compañeros Ramón Marijuán y Néstor Cuñado. Todos y ante todo, amigos y apasionados por este mundo de la música tradicional. Si hubiera faltado cualquiera de estas dos premisas no hubiera sido posible hacer los programas como se hicieron y durante tan dilatado periodo de tiempo.

Los motivos están explicados en la documentación que acompañaron a esa publicación discográfica, y a ella se referirá Lola en los próximos minutos, pero antes de que esto suceda tengo que hacer…

Un punto y aparte para ustedes…

Secretamente, y en voz bajita, les tengo que decir que otra cuestión añadida es lo que en el fondo sucede en el corazoncito de quienes se acercan a estos mundos que a veces coincide, y a veces no, con lo que se expone por escrito. Estamos ante algo muy sutil: es el por qué (íntimo) de una persona y el para qué oficial**,** porque he visto que a veces el por qué se ha escudado en un para qué**.**

"*Para que la música tradicional no desaparezca de nuestros pueblos"*. Frase escuchada hasta la saciedad. Error, por mucho que recojamos en un pueblo, su repertorio desaparece igual si está de Dios que así sea. La despoblación del mundo rural termina con cualquier atisbo que estuviera unido a esa sociedad. Otra cosa es que te sirva a ti, ¡oh recopilador!, que recopilas porque te gusta… verlo, oírlo, cantarlo…

Si leemos lo que escribió Federico Olmeda en su *Cancionero Popular de Burgos* publicado en 1903, vemos que dice que lo hace para que se fortalezca una música nacional frente lo extranjero: **"**Francia, Italia, Alemania, Polonia, Rusia, Noruega (…) se presentaron al mun-

do mostrando los ricos trofeos…en cambio España (…) España in illo tempore tenía conquistado un puesto singular y característico en punto al arte (…), pero España ha perdido sus buenas tradiciones y al pueblo no se acude sino a por jotas y flamencos, y los compositores españoles de hoy en día se afanan en que este sea nuestro arte nacional". Esto es, nos dice que lo hace por amor patrio, para que los compositores tomen nota y así añade: "¿No es pues un deber de todos los españoles devotos del divino arte, procurar por todos los medios que España alcance el grado, que dados sus antecedentes debía ocupar?"[1].

Si la referencia la hace dentro de España, el amor patrio se traslada al de su patria chica: "Me dolía considerar que las demás regiones españolas, Vizcaya y Guipúzcoa, Galicia, Andalucía, Cataluña, Asturias hacen algo en punto al arte popular (…) y toman motivo de esto para echar en cara a Castilla su modo de ser"[2]. Aquí pues es amor regional.

Después se queja de lo costoso del trabajo sobre el terreno: "Se me presentaba difícil y penoso un viaje de exploración (…). Estas y otras dificultades que se me venían encima concluyeron por dar por tierra mis buenos propósitos…". Sin embargo su porqué más íntimo, la verdadera razón la encontramos leyendo lo que dice a continuación:

"Quiso la providencia que fuera con tan buena suerte que tropecé con esta canción que es la segadora nº 1 de Villalómez", cuyo texto bien elevado por cierto dice:

Todo lo cría la tierra,
todo se lo como el sol,
todo lo puede el dinero,
todo lo vence el amor.

Y aparta la idea de dejar sus propósitos comentando*:* "Fue bastante esta adquisición para que de nuevo renaciera en mí el entusiasmo. Ya no pensé más en no llevar a cabo mis estudios sobre música popular, sino en hacerlos con tiempo, con calma y con la posible comodidad…"[3].

Sobre la tonada previa Olmeda escribe: "No puedo sustraerme (…) a esta preciosa segadora" y al respeto continúa: "Todo en ella es bueno., lo es su ritmo, lo es su tonalidad, es grandioso el pensamiento literario y lo es la virtud expresiva que ella encierra y que la cantaba Tomasa Solórzano de quien la recogí, de edad de 48 años, de una manera acabada. No obstante ser una cantora eminentemente popular, observaba a maravilla las leyes naturales del sentimiento musical"[4]. Don Federico, que se le ve el plumero, que esto es pasión por la música en sí, no por amor a la patria.

Y se contradice de nuevo cuando dice por ejemplo lo correcto, como cura decimonónico que es, sobre los bailes: "Si alguien preguntara mi opinión acerca del uso del baile le contestara que mejor podrían servirse los hombres de otros entretenimientos o placeres…más honestos, más divertidos y desde luego más dignos de su especie. ¿Es algo formal y serio pasar el tiempo dando brincos aunque se trate de diversiones?"[5]. Incluso atestigua que parece una reunión de locos… Pero en el momento en que oye cantar y tocar la pandereta a las mujeres para el baile las cosas cambian. Por ejemplificar lo expuesto observemos la siguiente canción a lo llano:

1 Olmeda, F. (1903). *Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*. Sevilla: Librería editorial de María Auxiliadora, p. 7.

2 Olmeda, F. (1903). *Op. cit.,* p. 8.

3 Olmeda, F. (1903). *Op. cit.,* p. 9.

4 Olmeda, F. (1903). *Op. cit.,* p. 47.

5 Olmeda, F. (1903). *Op. cit.,* p. 97.

Imagen 1. Tonada "Todo lo cría la tierra" [Fuente: Olmeda, F. (1903). *Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos.* Sevilla: Librería editorial de María Auxiliadora, p.48].

Imagen 2. Tonada "Eres como el sol de hermosa" [Fuente: Olmeda, F. (1903). *Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos.* Sevilla: Librería editorial de María Auxiliadora, p.129].

En este caso la emoción musical le traiciona, tal y como muestra en la introducción de los bailables al agudo: "Pero para juzgar y apreciar la hermosura que alcanzan estas canciones (...) en la ejecución por las cantoras del pueblo, hay que oírselas cantar (...) a ellas mismas cantoras aprovechando (...) cuando el baile está animado (...). La voz la emiten un poco picaresca y nasal: los últimos sonidos de las cadencias los hacen muy largos y los poetizan con sus gargantas, algunas veces privilegiadas, fijándolos como si fueran excelentes profesoras de canto: la pandereta sigue dulcemente las ondulaciones de la canción (...) con graciosos mordentitos y apoyaturas (...) que las dicen con una flexibilidad que ya quisieran para sí muchos cantores de nota"[6]. ¡Don Federico!, ¡que nos va usted a salir bailarín a este paso!, ¡que se le sale la pasión por los poros!...

Treinta y cinco años más tarde, en el III Congreso Internacional de Musicología celebrado en Barcelona el 23 de abril de 1936, Antonio José, gran músico burgalés que sería asesinado pocos meses después, al comienzo de la Guerra Civil, dice al igual que Olmeda: "Recoger canciones populares es tarea penosa en cualquier región, pero en Burgos el empeño es de dificultades insuperables. Porque en Burgos apenas canta nadie (...)"[7]. Sin embargo después vuelve a aparecer la contradicción, pues especifica que hay cantares a cientos, que Olmeda recogió unos seiscientos y que él, en apenas unos meses de recopilación, otros cuatrocientos distintos a los de Olmeda.

De nuevo, es el "Amor Patrio" en el que parece asentarse su para qué recopilar ya que nos dice en su introducción que es para demostrar lo rica que es su provincia, frente a las otras que desprecian a Castilla, diciendo que no tiene canciones o que son importadas (y en esa defensa coincide con Olmeda).

A continuación, tras estos alegatos patrioteros, empieza a vérsele el plumero del porqué más íntimo de su trabajo cuando en ese congreso internacional mencionado comienza a entonar apasionadamente cantares de su recopilación durante su conferencia frente a musicólogos de todo el mundo. Dice al poco de comenzar su discurso: "Nada tan convincente como el ejemplo, tengan ustedes la bondad de oír sin ningún adorno y disculpando mi voz <<poquita, pero desagradable>>, esta canción de esquileo"[8]. La pieza que interpretó es la siguiente que incluimos en imagen.

Imagen 3. Tonada "Venga usted, madre" [Fuente: Martínez Palacios, A. J. (1980). *Colección de cantos populares burgaleses*. Madrid: Unión Musical Española, p. 27].

La siguiente canción que entonó Antonio José aparece referenciada en su compilación, tras la tonada previa y queda descrita con las siguientes palabras: "Otra canción de

esquileo muy bonita es esta otra". Esta pieza titulada "Que vengo enamorado" la transcribe en el cancionero del siguiente modo:

Tras los dos cantos de trabajo continuó*: "Oigamos ahora dos deliciosas canciones de cuna…*"[9] y de esta manera entonó hasta veinte canciones durante su conferencia, además

Imagen 4. Tonada "Que vengo enamorado" [Fuente: Martínez Palacios, A. J. (1980). *Colección de cantos populares burgaleses*. Madrid: Unión Musical Española, p. 28].

de un montón de ritmos de pandereta para ilustrarla, como diciendo: mirad los "casos" y entenderemos las "cosas", porque su por qué, Don Antonio José, es el apasionamiento por la belleza de una música que usted conocía perfectamente.

Bien, dejo a los grandes maestros y me pregunto cuál es mi porqué.

Yo, personalmente, no tengo una excesiva motivación regionalista. Creo también que lo que los compositores hagan con estos materiales dependerá únicamente de su capacidad creativa- o de la falta de ella- y allá cada cual con los materiales que quiera usar.

Mi motivo íntimo es porque me divierto, porque aprendo de maestros como Miguel Manzano, de los mismos intérpretes, de mis propias dudas, porque me emociono y porque hay algo que me ocurre con la música de tradición oral, con esa vieja palabra cantada, más que con ninguna otra música: que nunca agota mi capacidad de asombro. Todo esto me genera pasión, y si por ello soy un "folklorista", pues ¡qué le vamos a hacer!

UN CASO DE ESTUDIO: LOS PROGRAMAS *RAÍCES* Y *EL CANDIL* DE RADIO NACIONAL DE ESPAÑA

Lola Pérez Rivera

El caso de estudio que voy a exponer se fundamenta en los programas *Raíces* (1985-1987) y *El Candil* (1989-1994) que se mantuvieron en antena de 1985 a 1994 en Radio 1 de Radio Nacional de España en Castilla y León con una duración de media hora semanal. Concretamente vamos a centralizarnos –dado que el seminario hace referencia a *La palabra cantada*- en esa palabra cantada pero desde el ámbito profano obtenida a partir del trabajo de campo que llevaron a cabo Gonzalo Pérez Trascasa y Ramón Marijuán Adrián, junto con los técnicos de sonido Luis González Jiménez y Néstor Cuñado Valdivielso.

Precisamente todos los materiales que derivan de esta demarcación genérica –tanto los musicales como etnográficos- han servido de base para poder llevar a cabo mi tesis doctoral *El repertorio vocal profano en Castilla y León a través del trabajo de campo realizado para elaborar los programas Raíces y El Candil de RNE. 1985-1994*[1] defendida en la Universidad de Salamanca en diciembre de 2015.

La justificación de esta acotación al repertorio vocal profano se centraliza, por un lado, en que la mayor parte de los cantos religiosos que nos han llegado son claramente composiciones de autor -como se comprueba en los textos y las melodías- aunque no se conozcan los compositores por lo que reciben otras influencias no tradicionales y su tratamiento metodológico es muy diferente al del repertorio profano. Por otro lado, la música instrumental no ha sido incluida en la tesis doctoral expuesta porque todo el repertorio de dulzaina compilado ya fue estudiado y transcrito por la autora en el libro *La música de dulzaina en Castilla y León* al poder acceder a las mismas fuentes. Sólo restarían los toques de flauta y de gaita de fole, que exceden al marco de este estudio y que se verán resueltos en futuras líneas de investigación.

Motivaciones para recopilar en el caso objeto de estudio.

Para enlazar con la exposición de Pérez Trascasa y aplicando la premisa de ¿por qué recopilar? ya se especificaba que en este caso la motivación principal se basa en conseguir un producto radiofónico –en el que deben buscar el entretenimiento– para llegar a una audiencia amplia y, sobre todo, dar el valor merecido a los intérpretes e informantes que formaron parte de los programas *Raíces* y *El Candil*.

A este objetivo principal se pueden sumar otras razones motivadoras como el hecho de transmitir cultura, la pasión por el mundo tradicional, el don de gentes o el descubrimiento, entre otras. Pero además, los compiladores objeto de estudio presentan una incitación paralela que consiste en la conservación dado que todos los documentos musicales recopilados –tanto los radiados como los que no se emitieron– fueron salvaguardados.

1 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 RNE. 1985-1994. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, colección Vítor. [Sobresaliente cum laude. Premio Extraordinario de Doctorado].

Gracias a la preservación expuesta y al beneplácito de Pérez Trascasa de permitirme acceder a todos los fondos musicales y etnográficos que salvaguardaron pude llevar a cabo el estudio de los programas de radio y del repertorio vinculante al trabajo de campo previo.

Motivaciones personales para llevar a cabo este estudio

Frente a la pregunta ¿por qué recopilar? también podemos cuestionarnos ¿por qué investigar o estudiar un determinado repertorio musical producto de una recopilación?

Para poder dar respuesta a estas cuestiones debemos concretar que la investigación requiere de otros alicientes totalmente diferentes a los de recopilar. En mi caso surgieron una serie de motivos personales que me impulsaron a embarcarme en el estudio planteado.

El primero de ellos se basa en el amplio número de tonadas compiladas en una demarcación geográfica autonómica dado que hasta el momento de la concepción de los programas objeto de estudio sólo contábamos con trabajos de grabación de campo generales a nivel de España como la *Magna Antología del folklore musical de España* de García Matos[2]. Desde el punto de vista de recopilar en una comunidad autónoma las referencias sonoras existentes sólo abarcaban registros locales.

En segundo lugar, tras la búsqueda de fuentes que compartieran el mismo objetivo de llevar a cabo un trabajo de campo para realizar un programa de radio sólo conocemos el caso de Alan Lomax quien, en 1952, estuvo seis meses recogiendo repertorio tradicional español por encargo de la BBC inglesa por lo que, en este caso, era una apuesta novedosa en España.

Por otro lado, tras la escucha de los audios y los programas y conociendo la trayectoria profesional de los técnicos de sonido Luis González Jiménez y Néstor Cuñado Valdivielso, pudimos constatar la óptima calidad sonora de las grabaciones de campo por lo que hemos podido obtener unos registros sonoros perfectos para sus posteriores transcripciones, una de las herramientas básicas para el desarrollo de este trabajo.

La cuarta motivación personal se basa en la importancia que requieren los intérpretes y el valor que por ello hay que concederles. Los recopiladores, en este caso, cuentan con los más representativos o característicos de la tradición, maestros de maestros. Además, todos ellos son los verdaderos representantes de la tradición y, hasta hace muy poco, han sido personas a las que no se les ha dado la consideración merecida por parte de los recopiladores porque, en la mayoría de las ocasiones, ni siquiera aparecen sus nombres en las compilaciones escritas ni en las grabadas. Si estas personas son tan generosas en transmitir su legado musical sin recibir estipendio alguno y teniendo en cuenta que sin sus aportaciones nunca se podría haber llevado a cabo una obra de recopilación musical tradicional, creo que merecen un reconocimiento por ello. En este caso, tras la escucha de las entrevistas, queda demostrado que el equipo de trabajo siempre mantuvo un respeto y una consideración por todos ellos y han seguido agradeciendo sus aportaciones durante y después del trabajo de campo.

La siguiente argumentación presenta un enfoque práctico para la formación de los etnomusicólogos, musicólogos, antropólogos, sociólogos, etnógrafos y pedagogos, puesto que tanto la información etnográfica que incluyen los programas como la música compilada son elementos básicos y necesarios para el conocimiento de la música de tradición oral castellana y leonesa en esos años. Además, todas las grabaciones *in situ* contienen testimonios muy valiosos que sirven de elementos identitarios de la cultura de esta comunidad.

2 García Matos, M. (1992). *Magna Antología del folklore musical de España* [10 CD]. Madrid: Hispavox

Por último, dejamos los motivos personales como colofón de estas exposiciones. La amistad que compartimos con los realizadores de los programas y el gusto de haber conocido a muchos de los interpretes que cantan las tonadas compiladas hacen que conceda a esta investigación una gran importancia. Por un lado, Gonzalo Pérez nos propuso la idea de estudio cuando andábamos por otras directrices temáticas para el proyecto de tesis y, por otro lado, la muerte de Ramón Marijuán el 5 de mayo de 2011 nos llevaron a no dudar en la elección y a desarrollar el trabajo con un cariño especial.

Programas Raíces y El Candil de Radio Nacional de España.

Estos programas radiofónicos comienzan su andadura gracias a la idea de Gonzalo Pérez Trascasa de llevar a cabo un viaje por Castilla y León mostrando la música, las costumbres y diferentes aspectos etnográficos de las nueve provincias comunitarias en un medio "escrito en el aire". Los años 80 eran el momento propicio debido a la nueva formación de la autonomía castellano-leonesa, hecho que permitió el apoyo incondicional de Radio Nacional de España donde Pérez Trascasa trabajaba como jefe de Administración de la emisora en Burgos. De esta manera pudo contar con los mejores medios de grabación y con técnicos de sonido profesionales, además de medios de locomoción de la propia cadena radiofónica. También disponía de un conocimiento previo sobre la cultura inmaterial de esta comunidad por ser integrante de un grupo de folklore y haber hecho trabajo de campo con anterioridad.

Imagen 1. Gonzalo Pérez Trascasa en la sede de Radio Nacional de España en Burgos en 1990. [Fotografía cedida por Pérez Trascasa].

Si sumamos estas premisas a la facilidad de conseguir "porteros" de la tradición o de saber relacionarse con el mundo rural sin personas que le abran las puertas en la búsqueda de informantes consigue llegar a ellos en su propio entorno grabando en sus casas o en recintos locales amplios porque prefiere la frescura y naturalidad que se consigue en un entorno afable a la tensión que puede suponer para los intérpretes el grabar en un estudio de grabación.

El proceso de recolección de datos se lleva a cabo mediante dos técnicas complementarias entre sí: la entrevista y la observación participativa. Para la primera utilizan preguntas abiertas en las que no se delimitan las alternativas de respuesta ya que éstas pueden ser infinitas, con un cuestionario por entrevista personal semiestructurada[3].

El número de preguntas que integran un formulario es variable y siempre se enfocan al fin pretendido. Cada investigador plantea las suyas y no hay normas que respalden metodológicamente las propuestas. En el caso que nos ocupa las preguntas que forman el cuestionario son indirectas, abiertas a respuestas amplias y casi siempre las mismas, aunque no cerradas a la exclusividad. Son los recopiladores los que se encargan de dirigir la entrevista en función de las pretensiones buscadas. El cuestionario básico conllevaba seis preguntas:

1. ¿De dónde eres? y ¿a qué te dedicas o qué profesión tienes?
2. ¿Cómo fueron tus inicios como músico[4]?
3. ¿Qué era lo que tocaba?
4. Desarrollo de las costumbres: ¿Qué fiestas hay en el pueblo?
5. Fabricación de los instrumentos: Cómo se fabrican los instrumentos y cómo tenían el suministro organológico de los mismos[5]
6. Vida cotidiana[6].

Aunque aparentemente son pocas preguntas, mediante las mismas consiguen la información necesaria para cubrir los programas de radio desde el punto de vista etnográfico y aprovechan cada momento relevante para invitar a los intérpretes a cantar o ejecutar tonadas y toques que quedan, a su vez, registrados como audios. Son planteamientos ineludibles que no se desarrollan de un modo literal tipo encuesta, sino que los integran en el desarrollo del encuentro con los informantes[7].

La naturalidad con que son llevadas a cabo las entrevistas, el entorno donde se desarrollan y la empatía entre recopiladores e informantes consiguen, en más de una ocasión, que los nativos describan y relaten cuestiones no preguntadas en las mismas de un modo espontáneo. Ante estos nuevos testimonios, los investigadores muestran su respeto mediante una escucha atenta y van valorando la relación con el objetivo principal de estudio, vinculando los nuevos datos con nuevos interrogantes.

Gracias a todas estas premisas consiguen grabaciones de muy buena calidad, frescura y naturalidad en las mismas por la relación afín entre los compiladores y los intérpretes, un amplio número de tonadas, sobre todo por el interés particular por recoger todos los fondos musicales posibles, buenos intérpretes, una amplia variedad genérica y muchos datos extramusicales que nos acercan al conocimiento testimonial de los informantes.

3 Se trata de una guía de preguntas con las que el entrevistador tiene la libertad de introducir otras adicionales para precisar conceptos u obtener mayor información sobre los temas deseados.

4 Con esta pregunta entras en la memoria del intérprete que no duda en relatar quiénes fueron sus maestros, de quién aprendió, cuál era el ambiente en el que él había vivido musicalmente rodeado de otros músicos, quiénes eran los mejores y los peores, etc.

5 Puede parecer muy sencillo si tomamos como ejemplo una pandereta, porque los informantes te explican perfectamente cómo se hace ya que son ellos los propios fabricantes, pero también conocen a los mejores constructores de instrumentos solistas como dulzainas, gaitas o flautas).

6 Con esta cuestión se engloban aspectos vinculados al ciclo vital del intérprete o al ciclo anual de la localidad donde se recoge la información.

7 Todos los interrogantes planteados eran contestados por los informantes pero no necesariamente siguen el orden planteado. Los recopiladores buscan las respuestas, pero no de un modo inmediato.

Con todas estas premisas nace *Raíces*, programa que mantuvo su emisión durante dos temporadas: 1985-1986 y 1986-1987[8]. Dentro de la programación regional de Radio 1 se retransmitía todos los domingos a las 15:00 horas y estaba en antena durante media hora aproximadamente[9]. Para la elaboración del mismo Pérez Trascasa eligió al técnico de sonido González Jiménez como compañero de trabajo.

Imagen 2. De izquierda a derecha: Santiago González (caja), Pérez Trascasa, Pedro Barcina (dulzaina) y González Jiménez en El Almiñé (Burgos) en 1986. [Fotografía cedida por Pérez Trascasa].

En octubre de 1987 –tras las reposiciones veraniegas de *Raíces* Pérez Trascasa, Marijuán Adrián y el técnico Cuñado Valdivielso se embarcan en otra serie radiofónica denominada *A lo ligero y a lo pesao*. Eran programas de estudio o "quesitos"[10] de unos 8 minutos de duración que se emitían dos días a la semana en Radio 1. Abordaban noticias sobre nuevos discos o publicaciones o presentaban monográficos sobre instrumentos o bailes tradicionales de un modo muy ligero, con ciertas notas de humor y salpicados de voces sacadas del material de archivo de otros programas radiados con anterioridad. Finaliza su andadura el 14 de abril de 1988.

En 1989 -momento en el que se fusiona Radio Nacional de España y Radio Cadena Española- la sede regional cambia su ubicación de Burgos a Valladolid. Desde allí les ofrecen volver a hacer el programa *Raíces* pero con otra nomenclatura que transmita esa "renovación radiofónica regional" en la que se encontraban y decidieron llamarlo *El Candil*. Con este nombre se sigue emitiendo semanalmente hasta el año 1994, estando cinco temporadas en antena[11] (1989-1990, 1990-1991, 1991-1992, 1992-1993 y 1993-1994).

8 Las temporadas radiofónicas no son anuales sino que comienzan tras el periodo estival y finalizan antes del mismo pero del año siguiente (en verano se efectúan reposiciones de programas ya emitidos). En concreto *Raíces* empieza su andadura el 30 de septiembre de 1985 y finaliza el 26 de junio de 1987.

9 Se grababan en trabajo de campo *in situ* de 2 horas y media a 3, y de ahí se seleccionaban fragmentos hablados y musicales que cumplimentaran la media hora que duraba el programa. El modo de registro era en cinta abierta por lo que su selección se efectuaba a corte de tijera en la propia emisora, invirtiendo muchas horas para su montaje.

10 Se conocen así, en el argot radiofónico, a breves espacios o micro-espacios radiables.

11 El período anual de emisiones ha oscilado entre seis y diez meses.

Imagen 3. De izquierda a derecha: Mari Paz García y su esposo Adolfo del Río (tamborilero), Marijuán Adrián y Cuñado Valdivielso en Montes de Valdueza (León) en 1990. [Fotografía cedida por Pérez Trascasa].

PROGRAMA	AÑOS	DURACIÓN	TEMA	COMPONENTES DEL EQUIPO
Raíces	2 temporadas: 1985-1986 1986-1987	Media hora semanal	Música y viaje por Castilla y León	Pérez Trascasa y González Jiménez
A lo ligero y a lo pesao	Desde octubre de 1987 hasta abril de 1988	8 minutos 2 días a la semana	"Quesitos (*sic.*)" monográficos	Pérez Trascasa, Marijuán Adrián y Cuñado Valdivielso
El Candil	5 temporadas: 1989-1990 1990-1991 1991-1992 1992-1993 1993-1994	Media hora semanal	Música y viaje por Castilla y León	Pérez Trascasa, Marijuán Adrián y Cuñado Valdivielso

Tabla 1. Arco temporal en el que se sitúan los programas de estudio. [Elaboración propia]

En total son más de 200 programas archivados en los que participaron más de 1.000 personas como intérpretes y cuyo trabajo de campo sirvió para registrar unas 2.000 canciones. La totalidad de estas emisiones radiofónicas han sido digitalizadas (se graban en origen en cintas abiertas) y también todos los fondos musicales que compilaron en el trabajo de campo aunque hay que señalar que, hasta el momento de elaborar mi tesis doctoral, permanecían inéditos excepto los 10 discos compactos que conforman la colección *La música*

tradicional en Castilla y León[12] que integra 365 tonadas provenientes de 140 localidades de las nueve provincias de la comunidad.

Los documentos musicales compilados en los programas

En primer lugar debemos tener presente que todos los datos que se van a aportar en los epígrafes que abarcan este apartado están inmersos en la acotación "la palabra cantada" que describe este seminario pero solo en su ámbito profano siguiendo, de este modo, las premisas expuestas en la introducción de este artículo. Por lo tanto, nos vamos a centrar en los fondos vocales profanos que grabaron los componentes de los equipos de trabajo.

Ámbito geográfico abarcado

De todos los intérpretes seleccionados para la elaboración de los programas de radio sólo los pertenecientes a noventa y una poblaciones cantan tonadas vocales. Estos datos nos llevan a pensar que todavía en los años ochenta e, incluso, en la década posterior, en Castilla y León se mantienen infinidad de tonadas en la memoria de nuestros protagonistas sin que el tiempo ni los nuevos medios de comunicación de masas hayan hecho que desaparezcan en su totalidad. Estas noventa y una localidades se distribuyen en la comunidad de una forma más o menos homogénea en cuanto a su reparto provincial –entre diez y doce– exceptuando Segovia y Valladolid con cinco y tres respectivamente, debido al interés particular de los recopiladores por su amplio repertorio instrumental.

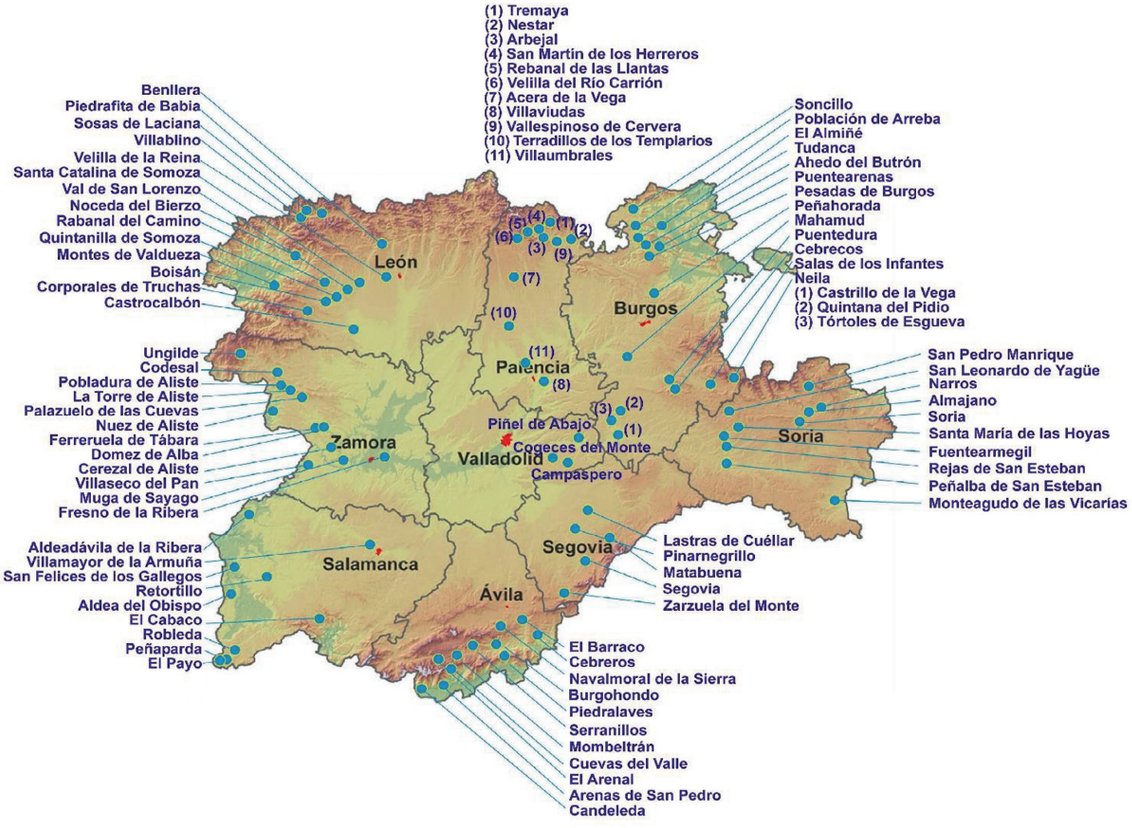


Imagen 4. Mapa que sitúa las localidades donde recopilaron el repertorio vocal en Castilla y León. [Elaboración propia].

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

En este mapa se muestra el ámbito geográfico abarcado en la compilación objeto de estudio donde se puede apreciar una mayor concurrencia de registros sonoros en las zonas montañosas donde, por causas naturales, se mantienen más las tradiciones.

Intérpretes

El primer aspecto que debo constatar es la elección de informantes que podemos denominar "estrella", sin los cuales no hubiera podido aportar todos los datos etnográficos y todos los documentos musicales que conllevan esta tesis doctoral. La mayor parte eran pandereteras, músicos de rondallas y personas "afamadas" en su entorno, que si bien no recibían estipendio, sí eran requeridas para bailes o rondas por su calidad o memoria como intérpretes en su tiempo. Algunos de ellos han sido grabados por muchos investigadores, pero, a diferencia de otras compilaciones, en ésta, tal y como ya hemos dejado constancia, no se utiliza una encuesta direccionada hacia un aspecto o aspectos muy concretos sino que, dentro de que el equipo de trabajo lleva preguntas consensuadas, otorgan total libertad a los intérpretes para expresar y cantar lo que quieran, con lo que su aportación al Patrimonio inmaterial se ve engrandecida.

También podemos constatar que las mujeres fueron las máximas depositarias del repertorio vocal profano estudiado porque, además de sus funciones como instrumentistas, eran las cantoras protagonistas de infinidad de géneros musicales como la mayor parte de los bailes, las canciones infantiles, las nanas, los cantos de boda o las Águedas, entre otros. Los hombres, a su vez, asumían el papel de la mayoría de las tonadas de ronda, de quintos, de trabajo y de las canciones de diversión y entretenimiento entonadas en la bodega. Por lo tanto, he comprobado que existía un papel identitario en cuanto a género femenino o masculino.

Imagen 5. Varios intérpretes recogidos en trabajo de campo por Pérez Trascasa y Marijuán Adrián durante la elaboración de los programas radiofónicos. [Fotografías cedidas por Pérez Trascasa].

Géneros musicales compilados

Con los documentos musicales compilados y los testimonios otorgados por los informantes hemos tenido que formular una nueva clasificación en torno a los géneros musicales.

Al encontrarnos con la transferencia de una misma tonada en diferentes secciones del ciclo vital o anual[13] hemos tenido que plantearnos una manera diferente de agrupar el repertorio que la que seguía o explicaba Crivillé[14] con el Instituto Español de Musicología. El poder oír a todos los informantes en un contexto amplio también nos ha llevado a trabajar este tema de la estructuración genérica desde una concepción muy alejada del registro de fichas y de las bases de datos muy utilizadas en el ámbito etnomusicológico porque no se corresponde con la realidad.

El Instituto Español de Musicología integraba los romances en el ciclo de Navidad; las nanas como género infantil en el ciclo de Carnaval y Cuaresma; las rogativas en el ciclo de mayo; las canciones de trabajo en el ciclo de verano y las canciones de boda en el ciclo de otoño. Observando el planteamiento expuesto podemos ver que estos géneros ocupaban un lugar muy forzado en la clasificación propuesta.

Por otro lado, la clasificación llevada a cabo por Miguel Manzano en el *Cancionero popular de Burgos*[15] es la que hemos seguido por considerar que las apreciaciones expuestas previamente respecto al Instituto Español de Musicología quedan solventadas. La música vocal profana queda asentada en los primeros cinco tomos de la compilación y el planteamiento clasificatorio queda establecido de la siguiente manera:

I. RONDAS Y TONADAS

a. Rondas individuales y colectivas
b. Tonadas líricas
c. Tonadas diversas para cualquier ocasión.

II. TONADAS DE BAILE Y DANZA

a. Jotas (melodías tonales y modales)
b. Jotas (repertorio reciente)
c. Jotas de estilo melódico.
d. Agudillos
e. Otros bailes y danzas
    i. Bailes de rueda
    ii. Bailes diversos coreados
    iii. El baile "agarrao"

III. CANTOS NARRATIVOS

a. Romances tradicionales
b. Romancero vulgar (narraciones tardías popularizadas)
c. Romancero "de cordel"
d. Coplas locales y de circunstancias
e. Tonadillas tardías popularizadas
f. Romances del repertorio infantil

13 Por ejemplificar, los intérpretes cantan unas cuarentenas como un tipo de canción de Carnaval o una canción infantil como nana.

14 Crivillé i Bargalló, J. (1988). *Historia de la música española: 7. El folklore musical.* Madrid: Alianza Música, p.118.

15 Manzano, M. (2001-2003). Cancionero popular de Burgos. Tomos I al V. Burgos: Diputación Provincial.

IV. CANCIONES INFANTILES

a. Sonsonetes y retahílas
b. Canciones de juego y entretenimiento
c. Cantos escolares
d. Juegos y bailes de primera mocedad

V. CANCIONES DEL CICLO ANUAL Y VITAL

a. Cantos de aguinaldo en Navidad y otras fiestas
b. Cantos de aguinaldo en la fiesta de los Reyes
c. Cantos de aguinaldo en la fiesta de Santa Águeda
d. La fiesta del gallo en Carnaval: cantos petitorios y otros cantos
e. Cantos petitorios en el "Jueves de todos"
f. Cantos petitorios de "Las Marzas"
g. Otras fiestas: mayos, San Juan, quintos, toros
h. Cantos de boda
i. Canciones de cuna
j. Cantos de trabajo
k. Cantos de diversión y pasatiempo

En este índice se muestran todos los géneros y especies musicales recogidos en la provincia de Burgos, que no tienen que ser comunes a la compilación objeto de estudio porque, a la hora de establecer criterios de ordenación se deben fundamentar en los fondos sonoros obtenidos de un determinado trabajo de campo y, a partir de los mismos, se debe establecer los parámetros que más se adecúen a les necesidades y prioridades de la investigación. En nuestro caso, la diferenciación más clara respecto al planteamiento de Manzano se centra en la subdivisión de las rondas individuales y colectivas, enmarcando a cada una dentro de la funcionalidad propia y no como bloque lírico.

Nuestra primera orientación, por lo tanto, va a estar directamente relacionada con la funcionalidad de las tonadas y con el contexto social en cuanto a su ejecución porque, siguiendo las concepciones aportadas por Pedrell de que "la más clara, fácil y práctica clasificación será la más sencilla, la que dé cuenta de la manifestación y acción social del canto"[16], creemos que lo que rodea a cualquier canción es igual de importante que el canto mismo. Basándonos en esta premisa hemos establecido cuatro niveles donde se pondrá de manifiesto el momento en el que esas canciones son interpretadas. En primer lugar se va a primar la consideración de aquellos cantos entonados en cualquier época del año, donde insertaremos los bailes y los romances. A continuación integraremos las tonadas vinculadas al ciclo vital y cerraremos la clasificación con aquellos cantos relacionados directamente con el ciclo anual, que tienen fechas fijadas en el calendario para su desarrollo musical.

Cada uno de estos apartados se seccionará en géneros o especies, quedando dispuesta la clasificación global de la siguiente manera:

1. Cantos para el baile

a. Baile suelto en ritmos ternarios

16 Pedrell, F. (1958). *Cancionero musical popular español. Volumen I*. Barcelona: Boileau, p.43.

b. Baile suelto en ritmos binarios
c. Baile suelto en ritmos irregulares
d. Baile "agarrao"
e. Bailes coreados
f. Otros bailes

2. Cantos narrativos
   a. Romances tradicionales
   b. Romances "vulgares"
   c. Romances "de cordel"
   d. Coplas locales y de circunstancias
   e. Tonadillas tardías popularizadas

3. Canciones del ciclo vital
   a. Repertorio infantil
      i. Canciones infantiles
   b. Repertorio de adultos
      i. Rondas
      ii. Canciones de quintos
      iii. Canciones de bodas
      iv. Canciones de cuna
      v. Canciones de trabajo
      vi. Cantos de diversión y pasatiempo

4. Canciones vinculadas al ciclo anual
   a. Navidad y Reyes
   b. Santa Águeda
   c. Carnaval
   d. Marzas
   e. Mayos
   f. San Juan
   g. Ánimas
   h. Toreras

Tras un análisis pormenorizado de las 648 tonadas objeto de estudio hemos podido aseverar que los géneros vocales profanos no se conservan en igual medida, tal y como se refleja en el gráfico adjunto. Destacan las rondas y los bailes por encuadrarse como momentos lúdicos y de relación entre ambos sexos, es decir, los más practicados en la vida diaria. También he comprobado que las canciones vinculadas a las bodas seguían plenamente asentadas en las memorias de los informantes porque formaban parte de un momento vital muy especial. Por último, debo destacar a su vez la amplia variedad de cantos de trabajo compilados debido, posiblemente, al hecho de que en la etapa de recopilación estas tonadas se utilizaban también a diario en el mundo rural.

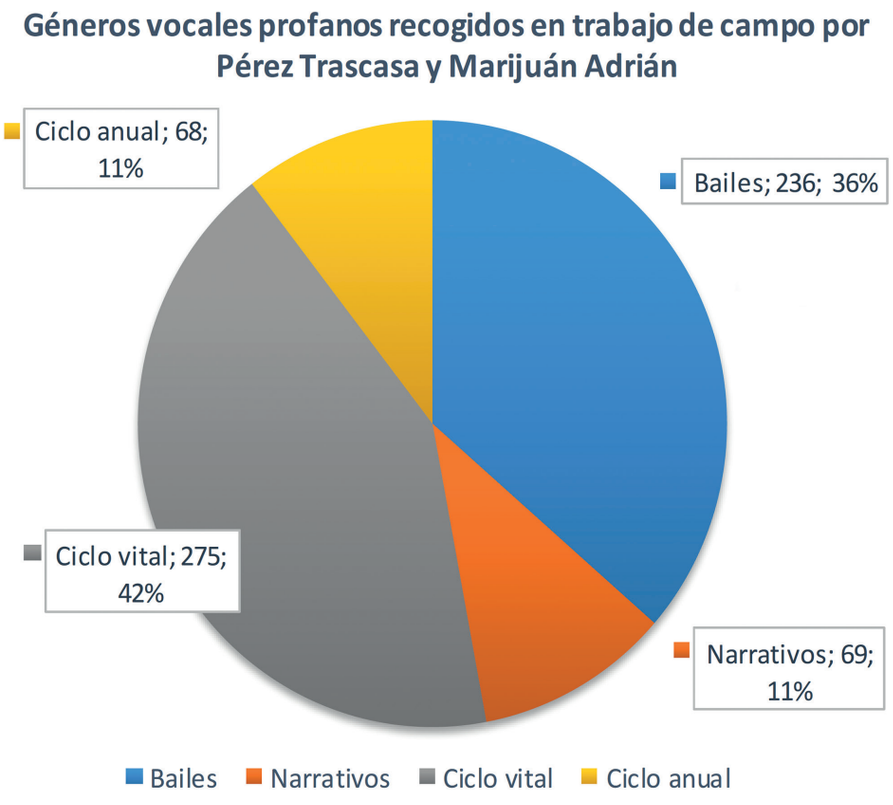


Imagen 6. Distribución de los géneros vocales profanos compilados en la investigación objeto de estudio. [Elaboración propia].

Además, debemos añadir que la recopilación es incompleta debido a la ausencia de una pretensión recopilatoria enciclopédica, por eso seleccionan a los informantes y consiguen un repertorio "desequilibrado" en cuanto a diversidad genérica donde, como hemos visto, predominan los temas coreográficos y rondeños, tanto por ser expresión de la profesión o gusto de los intérpretes, como por ser los demandados por los compiladores, porque no podemos olvidar que fueron programas emitidos por una radio generalista y con resultados de audiencia considerables.

También debemos ratificar que todas las tonadas compiladas son originales desde el punto de vista de que no han pasado por el filtro de lo comercial sino que son materiales distintos. Este es un aspecto muy importante porque en la recopilación objeto de estudio no se buscan exclusivamente rasgos sonoros tonales que admitan un acompañamiento armónico, ni ritmos binarios y ternarios simples que puedan ser ejecutados por instrumentos de percusión, ni elementos propicios para un resultado atrayente encima de un escenario, sino que se busca la autenticidad identitaria del propio repertorio.

Aspectos musicales, formales y textuales relevantes.

Tras un análisis pormenorizado de los fondos sonoros transcritos hemos podido constatar los siguientes aspectos relevantes dentro del campo etnomusicológico en el que se basa el caso de estudio propuesto.

Variantes y versiones.

El primer aspecto musical destacable nos acerca al proceso de las variantes y versiones musicales cuya diferenciación se basa en el reconocimiento de un mismo tipo melódico, en el caso de variantes, y en compartir la misma referencia textual pero no la musical, en el caso

de las versiones. En este caso, aunque los recopiladores intentaron elegir un repertorio muy variado en cuanto a géneros musicales tradicionales hemos encontrado algunos casos. La causalidad de esta variabilidad en los tipos melódicos se debe a la recogida de materiales musicales en localidades cercanas o, incluso, en el mismo pueblo pero a diferentes intérpretes, porque la mayor parte del fondo musical que se canta en un determinado núcleo rural forma parte de su propia herencia musical colectiva.

Por otro lado, el fenómeno de la improvisación o creación musical *in situ* de los intérpretes también supone esa variabilidad descrita, tal y como podemos ver en la siguiente imagen:

Imagen 7. Tres ejemplos de improvisación donde los informantes dejan patente en los textos el trabajo de campo llevado a cabo por los recopiladores. [Elaboración propia].

Vigencia de la sonoridad modal

La segunda apreciación musical que hemos observado es la vigencia de la sonoridad modal en la compilación expuesta destacando el modo de Mi y el de La, con menos presencia el de Sol y Do y no apareciendo el de Re, Fa y Si y, a su vez, hemos constatado que en algunas especies genéricas predomina más que en otras. En los años en los que los recopiladores graban a los intérpretes ya existían agentes externos a la tradición sobre todo los medios de comunicación de masas- que empezaban a asentarse en las vidas rurales difundiendo nuevos bailes, nuevos instrumentos, nuevas modas y nuevos ambientes sonoros, pero esta influencia no consiguió erradicar las tradiciones y sonoridades más arcaicas. Este es el motivo de la convivencia de tres ambientes sonoros en las tonadas objeto de estudio, donde hemos computado sonoridades modales diatónicas, modales cromatizadas o en evolución y tonales.

Además de los sistemas melódicos modales expuestos en la compilación objeto de estudio aparece otra sonoridad novedosa presentada en tres canciones que hemos denominado modo de Do sostenido porque se fundamenta en una escala natural formada a partir de la nota propuesta.

Imagen 8. Ejemplificación de dos de las tres piezas compiladas en la investigación objeto de estudio. En la parte inferior se muestra la sucesión melódica formada a partir del Do sostenido. [Elaboración propia].

Ningún sistema melódico de los expuestos manifiesta esta correlación interválica por lo que se trata de otra nueva sonoridad. Tras los veinte años que llevo estudiando la música de tradición oral española sólo he podido encontrar esta coincidencia sonora en Burgos, Segovia, Teruel y Mallorca pero es la primera vez que se deja asomar en Zamora y Salamanca.

Ritmos variados y originales

El tercer rasgo musical reseñable se fundamenta en los ritmos tan variados y originales que hemos transcrito de la compilación obtenida. Además de los binarios y ternarios -tan asentados en los bailes más característicos de la comunidad castellano-leonesa- se presentan múltiples combinaciones polirrítmicas sucesivas que cuando se ven asentadas en agrupaciones combinables binarias y ternarias continuas se producen ritmos "cojos" o "aksak" muy característicos de ciertos géneros, sobre todo bailables. También debemos dejar constancia de la presencia del ritmo libre, sobre todo en algunas tonadas de trabajo que se entonan con amplias vocalizaciones aflamencadas.

Otro distintivo rítmico peculiar son aquellas fórmulas de base regular que se agrupan de una manera irregular: son los cantos bailables denominados "baile charro", "charro" o "baile llano" en tierras zamoranas y "charro", "charro verdadero" o "agechao" en las salmantinas. Todos se fundamentan en el desarrollo de una línea melódica cuaternaria regular que lleva un acompañamiento rítmico basado en una agrupación irregular Esta amalgama simultánea concede una originalidad especial muy presente en las zonas descritas y prácticamente en desuso en el resto de territorio español.

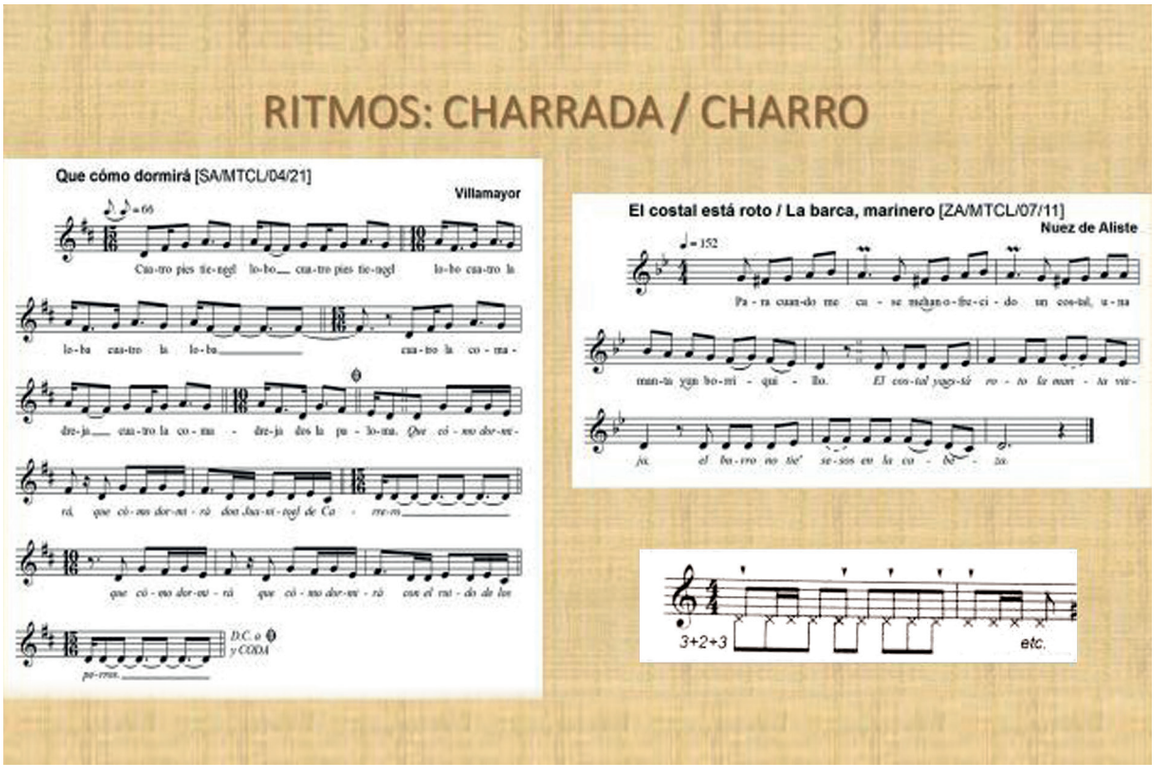


Imagen 9. Ejemplos de variedades rítmicas reseñables. En primer lugar un caso de ritmo cojo denominado charrada en Salamanca y, en segundo lugar se muestra otro caso de polirritmo simultáneo inmerso en la dualidad vocal e instrumental. [Elaboración propia].

Funcionalidad del acompañamiento

Aunque hay tonadas vocales profanas que se cantan *a capela*, la mayoría de este repertorio se suele acompañar con instrumentos de percusión y, en una menor medida, con otro tipo de instrumentación. Dentro de los idiófonos y membranófonos debemos poner en valor a dos de ellos que son exclusivos de tierras salmantinas, concretamente de la comarca Ciudad Rodrigo. El pandero cuadrado ejecutado con porra en Peñaparda y la sartén en El Payo son instrumentos autóctonos de los que no se han recogido datos que apunten su uso en ninguna otra zona de la Península.

También queremos resaltar el empleo del rabel en Nestar, localidad palentina del noreste, como instrumento cordófono acompañante más propio de tierras cántabras que castellano-leonesas aunque, por otro lado, es natural su empleo debido a la zona fronteriza donde se ubica este núcleo rural dado que no existen fronteras culturales.

La inmensa mayoría de las canciones expuestas son monódicas e individuales porque es el sistema más natural de cantar en el ámbito tradicional popular y, aunque las tonadas provengan de una memoria colectiva, siempre van a estar supeditadas a la interpretación personal de un cantor donde los factores internos y externos son proclives para su transmisión personal.

Estructuras musicales

Sobre las estructuras musicales hemos verificado el uso generalizado de la estrófica o simple y la compuesta formada por la sucesión de coplas y estribillo. Debemos también

añadir otro caso donde se vislumbra claramente la falta de adecuación entre la sintaxis melódica y la literaria y es la estructura de estribillo imbricado donde el espacio cadencial o de reposo de la estrofa ve acortada su duración a causa de la incorporación apresurada del estribillo. Este encabalgamiento entre texto y música es un recurso estético muy utilizado en música de tradición oral y, de hecho, aparece frecuentemente en las tonadas compiladas objeto de estudio.

Además de las estructuras más características expuestas hemos verificado el uso de fórmulas circulares, responsoriales, litánicas y antifonales.

Por último, debemos señalar un elemento novedoso que no nos habíamos encontrado hasta el momento de la investigación expuesta, y es aquel que se forma integrando el estribillo en la estrofa.

Imagen 10. Ejemplo de estribillo integrado en la estrofa. Como se puede observar los dos primeros incisos del estribillo se cantan tras los dos primeros de la estrofa, sin dejar finalizar la cuarteta íntegra, y tras el tercer y cuarto verso estrófico se interpreta el tercer y cuarto inciso del estribillo. [Elaboración propia].

Aspectos literarios

Centrándonos ahora en el aspecto literario y siguiendo la observación analítica debemos corroborar que se confirma la aseveración de Miguel Manzano, quien plantea que "si se hiciese un recuento estadístico de las fórmulas de los textos se llegaría a la siguiente conclusión aproximada: un setenta por ciento son cuartetas octosilábicas ( ), un veinte por ciento seguidillas, y el resto, un diez por ciento, mensuras poéticas y fórmulas estróficas de las combinaciones más dispares"[17]. Estos son los datos aproximados recogidos en la compilación estudiada respecto a las fórmulas poéticas utilizadas.

También en las coplas hemos reconocido muchas cuartetas octosilábicas y seguidillas intercambiables entre diversas tonadas -que he llamado textos de recambio- las cuales, en la mayor parte de las ocasiones, se ven expuestas a una falta de adecuación respecto a los

17 Manzano, M. (2010). *Escritos dispersos sobre música popular de tradición oral.* Ciudad Real: CIOFF España, p. 416.

acentos melódicos y que recibe el nombre de anisorritmia. Este hecho es algo tan típico que forma parte de la estética propia de estas músicas de tradición oral.

Respecto al emplazamiento de las tonadas que se desarrollan en versos irregulares debemos confirmar que son las piezas más evolucionadas o las más "modernas" de la compilación y que seguramente los cantores las aprendieron por la radio, la televisión o el cine. A su vez, cabe destacar el uso de muletillas e, incluso, remoquetes que no se tienen en cuenta para el cómputo de las sílabas de los versos porque son añadidos que no pertenecen a la fórmula estrófica establecida.

La siguiente característica reseñable de las formulaciones poéticas utilizadas por los intérpretes se centraliza en las tonadas que se desarrollan bajo la misma estructuración que las denominadas jotas "de estilo". Su mensura poética es una cuarteta octosilábica la cual, gracias a la repetición de algunos de sus versos, se asienta finalmente en el desarrollo de siete versos estructurados de la siguiente manera: b a b c d d a.

Por último hay que señalar que los idiomas locales se han respetado en todo momento, no teniendo problema en grabar en astur-leonés o en el peculiar modo de hablar de la localidad salmantina de Peñaparda.

Imagen 7. Adjuntamos dos ejemplos de Villablino (León) que muestran el respeto que los compiladores tienen por los idiomas locales. [Elaboración propia].

Esta actitud de respeto lingüístico de los recopiladores no ha sido consensuada por la inmensa mayoría de compiladores de esta zona castellano-leonesa.

Reflexiones finales

En líneas generales podemos concluir que las canciones tradicionales son un todo relacionado entre sí como la propia vida. Han servido para expansionar el ánimo, como diversión y entretenimiento, han acompañado las etapas vitales, los momentos anuales, han permitido distraer la hambruna, y han alimentado por sí mismas el espíritu y el alma de las gentes castellano-leonesas que vivieron de una forma muy dispar a la actual. Los cantos compilados son sólo una pequeña muestra de lo que se entonaba en esos momentos porque, como ya ha quedado dicho, están en un proceso agónico si no han desaparecido ya. Tengamos en cuenta que representan el proceso vital de nuestros antepasados, que en definitiva forman parte de nosotros mismos y de nuestro proceso hereditario, así que disfrutemos cantando todas aquellas manifestaciones que, en definitiva, nos pertenecen.

Valga este trabajo de investigación como reconocimiento y agradecimiento a la inmensidad de intérpretes que participaron en la compilación llevada a cabo por Pérez Trascasa y Marijuán Adrián y que hoy, en su mayoría, ya no se encuentran entre nosotros y sirva también como homenaje al trabajo llevado a cabo por Gonzalo Pérez y, sobre todo, a Ramón Marijuán, que sigue estando entre nosotros.

AUDIOVISUALES PARA EL ENCAJE DE LA MÚSICA TRADICIONAL EN EL ENTRAMADO EDUCATIVO

Juan Carlos Montoya Rubio

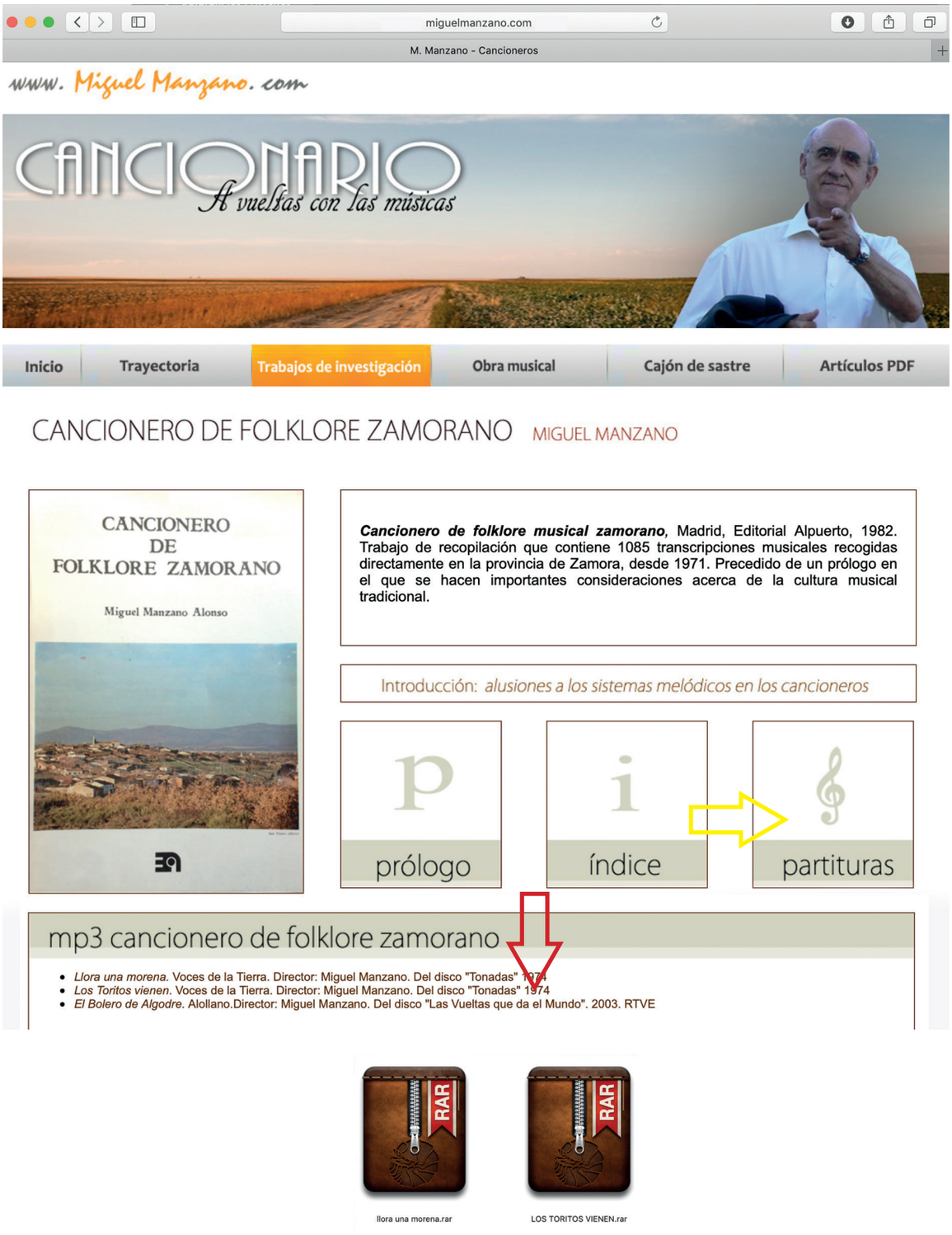
Introducción

Es habitual que en las aulas de educación musical, refiriéndonos de manera indistinta a las diversas etapas obligatorias, encontremos procedimientos focalizados en la música tradicional. Este aspecto es constatable si tomamos los libros de texto como medida de los conocimientos que suelen ser impartidos. No obstante, dichas aplicaciones didácticas suelen poseer unas características que no siempre favorecen la explotación de las inmensas potencialidades del folklore en general. Con todo, es común que el acercamiento a este tipo de contenidos se liquide con cierta rapidez, bien sea a través de una unidad didáctica concreta, bien por medio de pequeñas pinceladas repartidas por varias de las secuencias pedagógicas o bien, de manera más radical, olvidándolos por completo.

En los casos en los que la música tradicional es tratada, se observa que los contenidos desarrollados suelen caracterizarse por la escasez manipulativa y la acumulación de elementos conceptuales, lo cual no es lógico si tenemos en cuenta la propia interactividad que brota de toda la música popular en su conjunto. A ello se une que los docentes no siempre manejan con soltura los rudimentos metodológicos que se encierran en el mundo de la música tradicional y dichas carencias, en ocasiones, derivan en cierto desinterés a favor de otros procesos pedagógicos más prototípicos.

Sin embargo, este panorama que podría parecer desalentador no siempre se retrata lleno de pesimismo y, como el propio folklore musical, se muestra dinámico y difícilmente aprehensible en forma de una imagen fija. En este sentido, es evidente que hoy en día nos hallamos en un punto de inflexión que atañe a la educación en general pero también, muy particularmente, a la educación musical. De este modo, la irrupción de las tecnologías de la información y la comunicación, y dentro de ellas los recursos audiovisuales, pueden ser (y de hecho están siendo) un pretexto para rejuvenecer los métodos musicales y dotarles de un nuevo vigor que remoce los contenidos y, muy especialmente, el modo de abordarlos. Junto con este advenimiento de nuevas formas de transmitir patrones musicales, la idea de que el alumno puede ser agente de innovación e investigación activo, y no sólo sujeto pasivo, hace de la música tradicional un granero de recursos sin igual que ha de ser potenciado y explotado. Con la metodología adecuada, los discentes pueden participar directamente de la búsqueda, elaboración y disfrute de unos materiales que sirven para trabajar tantos espectros de la enseñanza de la música como se desee (desde los más vinculados como la danza, los instrumentos o el canto hasta otros menos evidentes como el propio lenguaje musical).

Con ello, nos remitiremos a prácticas que hacen emerger exitosos procedimientos basados en la música folklórica, de forma que se logre hacer converger las bondades de los medios tecnológicos con un tipo musical, el popular, que pudiera parecer alejado del mundo cibernético. Superar la falacia según la cual el uso de un modelo pedagógico como el descrito atenta contra la esencia de la música tradicional y hacer aflorar de todo ello jugosos procesos



Aplicación didáctica a partir de recursos online: de la informática al audiovisual (I)
Fuente: *www.miguelmanzano.com*

didácticos es una recompensa a la que no podemos renunciar los pedagogos musicales. En suma, hemos de entender como dinámicos los procesos culturales y, como tales, llenos de historia y vida futura, la cual se asegura al hacer partícipes a los alumnos del proceso de descubrimiento de dichas manifestaciones musicales.

En torno a la música tradicional y la educación: una mirada al currículo y su plasmación

Sería remarcar una obviedad advertir que en la práctica totalidad de los niveles de la enseñanza obligatoria se desarrollan, de un modo más o menos profuso, elementos vinculados a la música tradicional. A través del cotejo con maestros y profesores dedicados a la enseñanza de la música en diversas etapas, se constata que suele ser más habitual centrar el trabajo sobre estos contenidos cuanto más pequeños son los niños, por el elemento de simplicidad que, solo en ocasiones, llevan implícitas algunas melodías populares. Desde esos primeros años el tratamiento de estos contenidos es muy desigual, lo cual, curiosamente, entra en conflicto con algunas de las máximas de las pedagogías musicales más utilizadas en los últimos tiempos en nuestro país (herederas del carácter que imbuyó la pedagogía musical del siglo pasado en Centroeuropa), las cuales se basaban, casi sin distinción, en el fomento evidente del folklore musical autóctono. Si no nos centramos en la percepción de los docentes sino en datos como la aparición de estas melodías en los libros de texto se palpa, de manera indefectible, la descompensación entre la necesidad de llevar a cabo un tratamiento riguroso (que sería lo que esperaríamos encontrar en los modelos curriculares) y la infravaloración en las propuestas de las grandes editoriales.

Es preciso tener en cuenta que el paquete de contenidos que pueden y deben ser transmitidos desde la educación musical no ha variado en exceso en los últimos años pero, por el contrario, la tendencia a la reducción horaria de la educación musical sí es evidente, desde su propia implantación en la década de los noventa en las aulas de primaria. Por consiguiente, la escasa carga lectiva implica que las prácticas que se suponen como accesorias (para nuestra desgracia, en ocasiones, las de música tradicional) puedan quedar desamparadas. En todo caso, la baza más importante para su implementación rigurosa es que su potencial como nexo hacia la formación integral del alumnado queda fuera de duda (Touriñán López y Longueira Matos, 2010: 157). Por ello, además de centrarnos en el modo que puedan ser abordados estos desarrollos pedagógicos es altamente interesante apuntar de qué forma podría aumentarse su eficiencia a partir del uso de recursos audiovisuales, los cuales van presentando día tras día múltiples posibilidades de actuación en la educación general y, más concretamente, en la praxis musical.

Señalábamos con anterioridad que no es en el plano normativo donde se encuentran las principales trabas al uso del folklore musical en las aulas. Desde los inicios con la LOGSE y tras analizar la legislación que sucesivamente ha ido tipificando el contenido y la ubicación de la enseñanza de la música en los centros educativos, se constata que tanto los desarrollos curriculares estatales como los generados a nivel autonómico han tratado, de manera general, la cuestión de la música tradicional. No obstante, las aproximaciones que se han llevado a cabo no siempre han potenciado, por ejemplo, el conocimiento riguroso de las manifestaciones folklórico-musicales más cercanas al alumnado, como sería necesario, ni el modo en que pueden insertarse en el tejido social al que se vincula la realidad del discente.

Como indicamos al principio de este texto, los libros de texto suponen una buena manera de medir las prácticas más habituales porque, aunque estos recursos denostados en muchos casos no sean el mejor modo de tratar la especificidad de los contextos educativos (véanse, por ejemplo, algunas quejas recurrentes como las del caso andaluz resumidas por García Reyes, 2015), no cabe duda que suponen un modelo que muchos docentes siguen con cierta asiduidad. Por este motivo, a partir de ellos podremos hallar tendencias y similitudes más o menos acuciadas que, por lo general, nos servirán para extraer conclusiones al respecto. De manera general, será habitual encontrar tres modelos básicos de actuación que serán abordados en los siguientes párrafos.

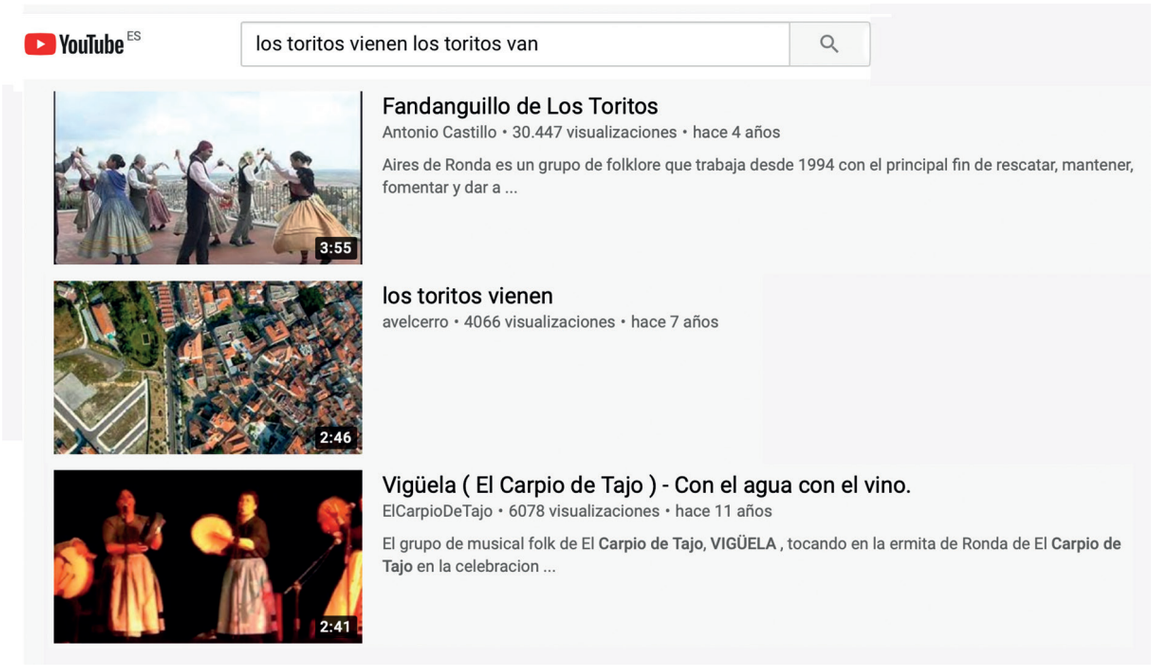
En primer lugar, algunas propuestas pedagógicas optan por dedicar una unidad didáctica a la música tradicional, lo cual no deja de ser un tratamiento aislado de un fenómeno global. Este procedimiento, sin embargo, cuenta con la ventaja de que se focaliza la atención, al menos en un momento concreto de las programaciones de aula, en contenidos que podrían pasar desapercibidos. Sin embargo, el tratamiento aludido es también un modo eficaz de justificar la ausencia de los contenidos tradicionales durante el resto del curso, de forma que éstos pasen sigilosamente a un segundo plano. Además, la unidad didáctica a la que nos referimos no siempre trata de vincularse fehacientemente con el entorno más cercano al alumno (ni siquiera, en ocasiones, dentro de la Comunidad Autónoma), ya que con frecuencia se tiende a tratar las llamadas "Músicas del Mundo", lo cual hace que alejemos más aún el foco de aquello que podría ser asimilado con naturalidad en las aulas de música. No favorece, por tanto, la mezcolanza entre términos que abrigan músicas no venidas de la tradición occidental, tal como quedan desgajadas en determinados escritos (Vega, 1997).

Si esta manera de proceder tiene sus inconvenientes, la siguiente que apuntamos tras el análisis de estos libros es aún menos alentadora. Se trata del tratamiento anecdótico de alguna música tradicional, con o sin vinculación directa con el alumno, dentro de alguna secuencia pedagógica dedicada de manera preferencial a otro asunto. Como puede intuirse, el tratamiento accesorio del folklore musical no augura nada bueno y, suele ocurrir, que se trata de ejercicios muy poco interactivos que justifican su presencia como meros elementos que puedan verse reflejados en las propuestas curriculares, pero sin mayores intenciones. Esta presencia residual es constatada en la comparativa con otro tipo de contenidos tratados (Ibarretxe, 2008: 108).

Con todo, la opción anterior no es la más gravosa, ya que se han hallado niveles enteros tratados en libros de texto donde se omite la música tradicional sin pudor alguno. Por lo general, su hueco queda completado por otras propuestas que pudieran parecer más actuales, con contenidos como la música de cine o la música popular urbana. Ello implica una falacia más: los mismos recursos con los que se trabajan los contenidos aludidos (absolutamente justificables, por otro lado) pueden desarrollar la música tradicional y, por consiguiente, el grado de significatividad al que se puede llegar es igualmente notable, siempre que el docente implemente una perspectiva correcta a la secuencia de aprendizaje.

En suma, con independencia del sello editorial al que nos remitamos, suelen hallarse unos paralelismos bastante coincidentes, que pasan por la presencia tangencial de la música tradicional, la ubicación marginal dentro del desarrollo programático general, el tratamiento rara vez interactivo de los contenidos (llevando a cabo actividades que parecerían no poder desarrollarse de un modo más intuitivo y actual, alejándolas de las motivaciones e intereses del alumnado) o la presentación de materiales desde un plano meramente conceptual, huyendo de las dinámicas procesuales que tanto bien hacen a las articulaciones didáctico-musicales y que son propios de la tradición de la música oral. Es curioso observar que las carencias en la elaboración conceptual de los materiales didácticos es reproducida en el plano metodológico, en tanto en cuanto los patrones interactivos propios de la enseñanza actual no parecerían casar bien con el folklore musical, idea que encierra cierto grado de perversión por desacertada e, incluso, malintencionada, ya que llevada al extremo, podría encorsetar la propia configuración de nuestro modelo educativo musical (Montoya Rubio, 2004).

Expuesto lo anterior, es de justicia señalar que existen propuestas que conjugan de manera acertada las metodologías activas, auténtico patrón de trabajo de los profesionales de la enseñanza de la música, con estos modelos venidos del folklore musical (Martínez García y Martínez García, 2007), pero no es menos cierto que las dificultades para un



Aplicación didáctica a partir de recursos online: de la informática al audiovisual (II)
Fuente: YouTube *https://goo.gl/nxS3hC*

cambio metodológico real han arraigado tanto que el docente no siempre encuentra recompensas para realizar el esfuerzo por implementar estas propuestas en las aulas de todos los niveles obligatorios.

De lo planteado hasta el momento se infiere una serie de carencias que, con mucha probabilidad, se reproducen en diversos contextos educativos a lo largo del país. Es pertinente preguntarse, al respecto, si las legislaciones que han ido sucediéndose durante los últimos años han aportado o no algo al proceso descrito. De manera general, no puede argumentarse que haya grandes cambios en la tipificación normativa, si bien es cierto que la propia filosofía de las leyes educativas puede servir para plantear determinados procedimientos dentro de las aulas. Al contrario de lo que parecía haberse apuntado en el análisis del apartado anterior, el folklore musical no posee un protagonismo palpable (tampoco tácito, a decir verdad). Aun teniendo en cuenta el escaso papel en las prácticas cotidianas, se constató en párrafos precedentes que en los primeros niveles de la enseñanza primaria había cierto desarrollo de estos procesos didácticos, sin embargo, se observa cierta descompensación en el plano legislativo en lo referente al uso de la música tradicional en las primeras edades. Como podía suponerse, el interés por potenciar las virtudes de las manifestaciones folklórico-musicales podría mostrarse con más vehemencia.

Con todo, desde nuestro punto de vista, uno de los mayores ámbitos de actuación que se abren para el campo de la música tradicional viene dado por la asimilación de las competencias básicas como herramientas de de desarrollo procedimental. En lo referente a música tradicional, el saber hacer al que nos conducen las competencias básicas contiene rasgos que atañen tanto al respeto por las manifestaciones culturales como a su propia vivencia, participación y comprensión. Además, se puede llegar a argumentar una ligazón entre el desarrollo de los contenidos de música tradicional desde un prisma competencial y su abordaje a partir de los medios audiovisuales.

El horizonte de la música tradicional desde el audiovisual

Es una evidencia que el uso de recursos y materiales tecnológicos sirve para incrementar exponencialmente las posibilidades de toda actuación pedagógica. En el plano musical, esta realidad se hace todavía más patente y, del mismo modo, el abordaje del folklore musical, no puede quedar al margen de esta contingencia. Es sabido que, en educación, las TIC pueden ser desarrolladas desde varios parámetros que se resumen, a grandes rasgos, en dos modalidades: la informática y el audiovisual. Sin desdeñar el primero de los dos ámbitos, resaltamos el poderío del segundo, en tanto en cuanto, a pesar de la escasa manufactura de los productos didácticos que se pueden rescatar a partir del audiovisual no siempre se suele actuar con ellos de la manera más acertada. Desde los medios audiovisuales es relativamente sencillo hacer emerger el resorte de significación que es tan necesario para abrir secuencias didácticas relativas a campos como el que abordamos, por desgracia no siempre cercanos a la realidad más inmediata del alumno. Un uso riguroso y apropiado de los mismos despeja dudas acerca de la idoneidad del propio recurso audiovisual (Giráldez, 1997).

Plantear un trabajo desde vídeos que contengan elementos de música tradicional es extremadamente enriquecedor, en primer lugar, porque, como fue señalado, existe un foco de significación al acercarse a los códigos visuales del alumno que puede revertir en beneficios pedagógicos. Por este motivo, es más que recomendable que, si se busca un acercamiento al mundo de la música popular, se pretenda hacerlo de forma actualizada (Arévalo Galán, 2009), desde modelos donde los alumnos se sientan cómodos y seguros, en tanto en cuanto los dominan, de forma la enseñanza del folklore musical no parta de presupuestos trasnochados, porque entendemos que su contenido no lo es.

Por otro lado, dichos medios nos van a permitir un acercamiento alternativo a la realidad musical, que nunca es unívoca, y que en el mundo globalizado en que nos movemos se vincula a muchas contingencias que hacen del producto musical un hecho mutable y adaptable. Por tanto, las versiones que podremos hallar enriquecerán la mirada en torno al fenómeno sonoro. Es preciso tener en cuenta que la paleta de elementos que describen un desarrollo tradicional, en muchas ocasiones, precisa de un entendimiento no sólo desde la propia "performance", sino desde los medios en que las manifestaciones son transmitidas, de forma que hallamos en el audiovisual una herramienta de gran poder para entender y hacer comprender el carácter procesual del folklore musical. Sin duda, todo esto apela directamente a un modelo didáctico muy concreto, que de entre las posibilidades existentes (Jorquera Jaramillo, 2010) potencie la participación del alumnado y la construcción del conocimiento autónomo.

Junto con lo anterior, hemos de manifestar que estos recursos, aplicados para el desarrollo de la música tradicional, no sólo no son accesorios o suplementarios para complementar otro tipo de actividades, a modo de ampliación o refuerzo pintoresco. Nada más alejado de la realidad. Una aplicación rigurosa de propuestas que partan de este tipo de productos podrán funcionar como verdadera matriz de aprendizaje, ya que en torno a ellos se pueden generar actividades aledañas que nos sirvan para cumplir con todas las prerrogativas de una secuencia al uso, si bien desde un planteamiento mucho más innovador y atractivo para el alumnado. Es sumamente desalentador observar cómo a pesar de los avances en el estudio etnomusicológico (Reig Bravo, 2010) y el interés por una educación musical global (Campbell, 2013) no se alcanza el deseado diálogo que se plasmase en las prácticas de aula.

En todo caso, para que podamos hablar de una consistencia inequívoca en el uso del audiovisual como herramienta útil dentro de las aulas de música, es absolutamente necesario que el docente integre dentro de sus prácticas habituales los procesos audiovisuales con

naturalidad, lo cual no siempre se consigue (Delgado Díaz, 2005). La convergencia de los nuevos medios de transmisión musical con los planteamientos didácticos que traten de integrarlos y la mirada pedagógica, esa intuición del docente que vehicula todo lo anterior hacia el atractivo de su propia materia, ha de ser el punto de partida de secuencias de trabajo que transformen el esqueleto básico de las unidades didácticas en la enseñanza obligatoria para adaptarlas a las nuevas posibilidades y necesidades educativas, entre las cuales ha de formar parte la música tradicional de manera singular, por su capacidad intrínseca de alentar nuevos conocimientos y afianzar elementos socioculturales que no pueden ser dejados de lado.

Teniendo en cuenta que tanto la educación musical como el resto de las áreas de conocimiento están inmersos en un cambio metodológico que atañe de manera particular a los recursos, es preciso reconocer en el audiovisual vinculado a la música tradicional un resorte de significación que afianza el conocimiento del contenido y su propia praxis. De este modo, las actividades prototípicas pueden quedar enriquecidas por informaciones varias venidas de portales de publicación en formato audiovisual, las prácticas dancísticas habituales pueden servirse del apoyo visual, los esquemas de seguimiento ya clásicos (por ejemplo, los musicogramas) pueden remozarse y resultar más pertinentes y sugerentes con el añadido de la generación de vídeos y, en suma, los postulados de los pedagogos del siglo pasado en los cuales han sido formados los docentes, pueden verse amparados por un creciente número de recursos que, día a día, permiten un mayor grado de conexión con los alumnos, haciendo que elementos como el que nos ocupa, que pudieran parecer lejanos a su gustos o preferencias, puedan llegar a ser sumamente significativos.

Conclusiones

Es evidente que los procesos educacionales han virado de manera significativa en los últimos tiempos. En este sentido, la característica diferencial que nos acerca a los alumnos podría hallarse en la transmisión inmediata de información y el modo en que las metodologías preexistentes pueden adaptarse a estos cambios. Para los docentes que tratamos de acercar la música tradicional al alumnado este hecho supone un reto. Esencialmente, utilizar los recursos de las TIC no puede entrar en conflicto con el trabajo sobre repertorios populares. Por este motivo se propone un acercamiento a la cuestión de la música tradicional en los desarrollos curriculares atendiendo a algunas prácticas que suelen repetirse con bastante insistencia en las propuestas pedagógicas pasadas y presentes en torno al folklore musical, si bien desde un prisma diferente.

Para ello, se ha mostrado como necesaria la contextualización de la enseñanza de la música en las etapas obligatorias, de forma que se atestigüe cómo, de manera reincidente, la música tradicional no ocupa un lugar central (siquiera importante) dentro de la maraña procedimental más habitual. Así, centramos nuestros esfuerzos en resaltar el punto de inflexión que debería suponer el momento actual, en el cual vivimos un cambio de paradigma, caracterizado por el incremento exponencial de recursos para el fomento del audiovisual en las aulas, perfilándose así una estructura singular para los procesos de enseñanza – aprendizaje.

Dado que los medios audiovisuales se han mostrado extremadamente eficientes en el desarrollo de materiales pedagógicos para la enseñanza de la música de manera general, es pertinente pensar que la traslación de estos parabienes al espectro de la música tradicional puede resultar, igualmente, una experiencia satisfactoria. En efecto, el desarrollo de contenidos venidos de este tipo de procedimientos es altamente significativo y permite acercar al alumnado a la música de tradición oral y aquella que jalona determinados eventos populares.

Con todo, la participación del audiovisual en las actividades testadas no es sino el comienzo de un recorrido del cual desconocemos el final, ya que si hoy en día hemos conseguido que, a través de ellos, los alumnos puedan conocer e interiorizar los patrones musicales propios de las manifestaciones que han de estudiar, quién sabe hasta qué punto la evolución de los propios recursos no les permita, además, acercarse con mayor nitidez al dinamismo y carácter procesual y adaptativo de las melodías tradicionales y, del mismo modo, desconocemos el potencial real y completo (aunque atisbamos sus posibilidades por medio de actividades como las puestas en práctica) para generar una interacción real entre elementos de la música tradicional y los alumnos.

Referencias bibliográficas

- Arévalo Galán, Azahara (2009). "Importancia del folklore musical como práctica educativa". *Revista Electrónica de LEEME* 23 <http://musica.rediris.es/leeme/revista/arevalo09.pdf> [Consulta: 7 de marzo de 2018].
- Campbell, Patricia S. (2013). "Etnomusicología y Educación Musical: Punto de encuentro entre Música, Educación y Cultura". *Revista Internacional de Educación Musical* 1, pp. 42-52.
- Delgado Díaz, José Carlos (2005). "La aplicación de la música canaria en las aulas: un reto didáctico para el profesorado". *Revista Electrónica de LEEME* 15 < http://musica.rediris.es/leeme/revista/delgado.pdf> [Consulta: 18 de enero de 2018].
- García Reyes, Alberto (2015). "La música andaluza, según la Junta: David Bisbal, los verdiales y el Rocío". *ABC* (20-09-2015) <http://sevilla.abc.es/cultura/libros/20150920/sevi-libro-musica-andaluza-201509191400.html> [Consulta: 7 de marzo de 2018].
- Giráldez Hayes, Andrea. (1997). "Educación musical desde una perspectiva multicultural". *TRANS Iberia* <http://www.sibetrans.com/trans/a317/educacion-musical-desde-una-perspectiva-multicultural-diversas-aproximaciones> [Consulta: 18 de enero de 2018].
- Ibarretxe, Gotzon (2008). "Diversidad de las culturas musicales en la ESO: modelos curriculares, materiales didácticos y prácticas". En Giráldez Hayes, Andrea (dir.) *Percepción y expresión en la cultura musical básica*, Madrid: MEPSYD, pp.103-120.
- Jorquera Jaramillo, Cecilia (2010). "Modelos didácticos de la enseñanza musical: El caso de la escuela española". *Revista musical chilena* 214, pp. 52-74 < http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902010000200006> [Consulta: 7 de marzo de 2018].
- Martínez García, Salvador y Martínez García, Manuel (2007). *Folklore murciano para la escuela. 37 Instrumentaciones Primaria y ESO*. Murcia: Consejería de Educación, Formación y Empleo.
- Montoya Rubio, Juan Carlos (2004). "Antropología, música y educación. La manipulación en el discurso educativo". *Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología* 21(1): 313-328.
- Reig Bravo, Jordi (2010). "Aportacions de l'etnomusicologia a la investigació en música". En VV.AA. *Actas del I Congrés Internacional Investigació en Música*, Valencia: ISEACV, pp. 58-60.
- Touriñán López, José Manuel; Longueira Matos, Silvana (2010). "La música como ámbito de educación. Educación 'por' la música y educación 'para' la música". *Teoría de la Educación* 22(2): 151-181.
- Vega, Carlos (1997). "Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos". *Revista musical chilena* 188 <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27901997018800004> [Consulta: 7 de marzo de 2018].

LA PALABRA CANTADA EN LOS ORÍGENES DE LA COMUNICACIÓN HUMANA: UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

David Fernández Durán

Introducción

Los orígenes de la música se han debatido desde la antigüedad en el ámbito de la filosofía y el pensamiento. Sin embargo, ha tenido que esperar al nacimiento de la musicología para contemplarse desde un planteamiento principalmente científico. El trabajo de Carl Stumpt *The origins of music* (1911) es una prueba de esos primeros intentos, los cuales fueron perdiendo interés en la disciplina, que centró sus esfuerzos en la música comparada y posteriormente la antropología de la música y etnomusicología de las diferentes culturas y pueblos del mundo. No ha sido hasta las últimas décadas, especialmente desde los años noventa y posteriores (la llamada década de la neurociencia), que diferentes aportaciones y avances en disciplinas paralelas o auxiliares han reabierto el debate. A partir de la posición evolutivo-sexual de Darwin, quien trató el tema en su *The Descent of man* (1871), por primera vez científicamente, pero desde una perspectiva biológica positivista, se ha retomado en la literatura científica. Precisamente por el hecho de que ámbitos de la biología evolutiva, la antropología física, arqueología, primatología, neurociencia y lingüística se hayan interesado por los orígenes de la música es significativo que doten de una atención más profunda y firme a la cuestión, además de señalar un aperturismo disciplinar. La edición de Merkel y Brown (2000) en el Instituto Tecnológico de Massachussets del monográfico *The origins of music* es un buen ejemplo de la realimentación interdisciplinar y las nuevas aportaciones que dan como fruto otras perspectivas y relaciones entre ámbitos de investigación que, a su vez, producen propuestas al nivel de las teorías de base.

Este ensayo propone entrar en el renovado debate sobre los orígenes de la música atendiendo al propio nacimiento y evolución de la comunicación humana, quizá una de las grandes preguntas de la ciencia, y contemplar las nuevas propuestas y discusiones científicas desde una perspectiva transversal. Para ello, es adecuado proponer una progresión del discurso de contenidos comenzando por la discusión de la relación del lenguaje con la música en las principales teorías evolutivas. A continuación, se tratan los sonidos de la comunicación los seres vivos, discutiendo su cualidad de "proto-música" y de inspiración o modelo en la génesis de la música. Después, se aborda la cuestión de los antepasados del hombre en relación con sus posibles nichos acústicos y posibles modelos de comunicación prelingüísticos. A partir de ahí, se tratarán las teorías sobre los orígenes de la música propiamente dichas y su relación con los orígenes del lenguaje, para finalizar con las tesis recientes que proponen un origen cantado o cantilado anterior a la palabra hablada, como es la propuesta del ensayo *The singing Neanderthals* (Mitten, 2006) o la tesis del musilenguaje (Brown, 2000).

Lenguaje, música y evolución

No hay duda de que el lenguaje ha surgido de un proceso de evolución, con mayor o menor extensión y número de etapas según las propuestas, donde abunda el debate especulativo que se va asentando sobre los diversos avances y descubrimientos en los que se apoya.

Uno de los problemas principales es que los órganos fono-articulatorios y productores del lenguaje hablado suelen estar formados por tejidos blandos o cartilaginosos, por lo tanto no fosilizan como los huesos y la comunidad científica debe apoyarse en otros materiales arqueológicos (líticos, óseos, pictóricos, etc.) y en otras disciplinas como la biología, primatología, psicología y neurociencias, lingüística y acústica para avanzar en la problemática.

Por una parte, se halla la dicotomía entre inteligencia y lenguaje, si la una precede al otro, aunque parece haber mayor consenso en atribuir al lenguaje avances en el desarrollo intelectual que, en todo caso, son factores interdependientes, ya sea de etapas cronológicas (gradualistas o no), o según se ponga el énfasis del discurso en las capacidades mentales o en las habilidades de comunicación. Por otra parte, según la naturaleza evolutiva, en función de si es directa o indirecta, podemos hablar de selección específica para el lenguaje, derivada e incluso dependiente de otros procesos y habilidades en desarrollo.

Teorías evolutivas sobre el lenguaje

Las teorías sobre la evolución del lenguaje requieren de la premisa que considera el lenguaje una diana directa de la evolución, no un sub-producto derivado de otros procesos de cambio. Para lo cual, se han debatido diversas tesis, cuyo primer exponente es la propuesta de Darwin y sus seguidores, que atiende a los mecanismos de la selección sexual. Las teorías del rol de la selección natural, a la hora de trasformar las habilidades lingüísticas, se pueden agrupar en los siguientes tipos:

- **Selección sexual**: Charles Darwin y neodarwinianos (Miller) ofrecen una explicación atendiendo a las ventajas en la comunicación como determinantes en el acceso al emparejamiento y por lo tanto, a la supervivencia de la especie. Está basada en las observaciones de Darwin, especialmente en las aves y sus conductas vocales, no en vano la ornitología es fuente también para la argumentación de la teoría de la evolución de las especies, como es sabido.
- **Cohesion social**: Robin Dumbar (1998) en su trabajo *Grooming, gossip, and the evolution of language*, plantea el origen del lenguaje a partir de las conductas observadas en la comunicación íntima de los primates en la conducta del acicalado mutuo . Los gestos y las vocalizaciones a corta distancia en son objeto de estudio más profundo en el campo de la primatología en la actualidad, con observaciones como observaciones de mucho interés en atención a los proceso evolutivos de la comunicación. La cohesión del grupo, según Dumbar mejorada por la comunicación, facilita la supervivencia y tiene como resultado un aumento progresivo de las poblaciones de homínidos (cuya tasa de crecimiento progresivo no se ha demostrado y es una crítica severa a la tesis).
- **Relación madre hijo**: En realidad es una variante del modelo de cohesión social de Dumbar. Sandra Trehub en varios trabajos plantea que, dada la importancia de la comunicación entre madre e hijo, en especial en las primeras etapas de la vida por cuestiones de supervivencia, una mejora en dicha comunicación es una ventaja evolutiva que se traduce en avances en la efectividad de los mensajes.
- **Desarrollo de habilidades mentales**: Ian Cross y otros autores defienden que las mejoras en capacidades y habilidades mentales, fruto de los avances en la comunicación son, en sí mismas, una ventaja evolutiva
- **Exaptación**: El lenguaje no es una diana de la evolución y se proponen diferentes versiones de evolución indirecta, a partir de diversos rasgos favorables, que son aprovechados para el desarrollo del lenguaje.

- **Sistema espejo**. Terrence Deacon, Michael Arbib y colegas, partiendo de los fundamentos de la capacidad de imitación para el aprendizaje y el papel de las neuronas espejo, proponen un proceso selectivo a partir de las ventajas que proporciona.

Protomúsica.

Los etólogos en sus descripciones sobre la comunicación acústica, especialmente en el reino aviar, en la tipología de las vocalizaciones suelen diferenciar lo que definen como "señales" (de contacto, de alimento, de peligro, etc.) de lo que denominan "canto". Aunque para ello se basen en diferencias funcionales y estructurales, el elemento estético no deja de estar de alguna forma presente. Esto se debe, no sólo a la complejidad de los patrones sonoros de los cantos en relación con las señales, en esencia más simples, sino que atiende a similitudes o ciertas semejanzas con lo que llamamos música. Connotaciones de todo tipo que están por aclarar desde el punto de vista analítico atendiendo a su posible naturaleza musical. Uno de los elementos que comparten son las limitaciones físicas que impone la acústica y en ese sentido puede hablarse de ciertos universales que son la intensidad, la variación de alturas, tímbricas y de duración. De la misma forma que la música juega con todos esos elementos para expresar componentes emocionales, los animales hacen lo mismo a través de la dicotomía tensión-relajación sonido-silencio etc., por ejemplo, el aumento de intensidad genera tensión, al igual que la velocidad de patrones de repetición, o la dimensión de altura en el discurso frente a los sonidos de base. En el reino animal, estos componentes proporcionan la información vital en la comunicación que es siempre emocional (conocer el estadio emocional de los congéneres proporciona una valoración del entorno insustituible), con independencia de la variedad y complejidad de las vocalizaciones de cada especie. En la búsqueda de antecesores del lenguaje se han rastreado señales referenciales o información referencial fuera del contenido emocional, pero sin éxito. El caso muy citado en la literatura de biología sobre los monos *Vervet (cercopiteco verde),* como antecedente, dado que tiene dos tipos de vocalizaciones muy diferenciadas de aviso, una para el leopardo y otra para el águila, ha sido muy cuestionado. La diferencia de las señales, una especie de ladrido seco para el águila y un aullido para el leopardo, obedecen al contexto no a una verdadera naturaleza referencial, que en este caso sería un animal. Puesto que si empleasen el aullido para avisar de la presencia del águila, estando en las copas de los árboles tendría un elevado costo en la supervivencia, dado que facilita al ave de presa la localización auditiva además de la visual. Mientras que el ladrido seco y corto dificulta dicha localización; y sin embargo, para el leopardo que no puede alcanzar a los monos, el aullido penetrante alerta sin problemas en un radio amplio y probablemente también a especies colaboradoras.

Pero los primates no son el ejemplo de biofonía que más se ha relacionado con la música, salvo el caso de los cantos de los gibones, citado por Darwin. Dadas sus características, es el reino de las aves desde la antigüedad el que se ha tomado como referente para estudiar el origen de la música y sus fuentes de inspiración en la naturaleza. Baste con citar los innumerables ejemplos en los que se referencia a las aves en la música de tradición histórica, como se puede encontrar en fragmentos de obras de Beethoven, Vivaldi y un sinfín de compositores, además del caso de Oliver Messiean (1908-1992), cuya producción tiene siempre relación directa o indirecta con la ornitología (por ejemplo su *Catalogue d'oiseaux*). El canto de las aves, no sólo ha servido de inspiración para la creación sino también para debatir el origen de la música, para lo cual, inclusive se han propuesto teorías que se fundamentan en la imitación de los sonidos aviares como elemento primordial. El caso paradigmático de la etnia *Kaluli* de Papúa-Nueva guinea, recogido por Steven Feld, muestra la importancia de

una clasificación ornitológica folklórica en la construcción de su identidad musical desde sus mitos creencias y valores.

Eduardo Martínez Torner, en el prólogo del *Cancionero musical de la Lírica popular asturiana*, apunta lo siguiente:

> El canto de los pájaros se acerca a la verdadera música, y no cabe hacer distinción entre ésta y el canto del hombre, por cuanto que ambos son expresión de la sensibilidad de seres vivos [...]. Solo debe servir los anterior para poner de manifiesto que el canto en el hombre es una facultad connatural, del mismo modo que en otras especies inferiores de animales, y no una creación posterior motivada por exigencias, ya espirituales, ya materiales.

El ilustre folklorista rechaza la posición evolutiva darwiniana, que se discutirá más adelante :

> Existen razones, dice Darwin, para suponer que el lenguaje articulado es una de las últimas, y ciertamente una de las más sublimes adquisiciones del hombre. Ahora bien: como el poder instintivo de producir notas y ritmos musicales existe en clases muy inferiores de la serie animal, sería absolutamente contrario al principio de la evolución admitir que la facultad musical del hombre tiene por origen las diversas modulaciones empleadas en el lenguaje de la pasión.

Y concluyendo señala:

> Cuando el hombre primitivo quisiera expresar las emociones que experimentaba en su vida salvaje, lo haría por medio de sonidos más o menos musicales acompañados de saltos o golpes rítmicos, cuyo aire dependería de la intensidad del sentimiento. No otra cosa es lo que hacen los niños cuando experimentan un goce producido por la presencia de una persona o la posesión de un objeto de su agrado. Tal es lo que obliga a suponer que la primera forma de la canción popular fue la danza.

En la fina intuición que caracteriza a Torner, cabe confirmar, posteriormente por la neurociencia, las primitivas conexiones corticales entre la música y el movimiento, conductas indisociables en muchas culturas indígenas; y por otro lado, parece anticipar de algún modo las teorías del origen gestual del lenguaje, apoyadas precisamente en los estudios de neuropsicología, atendiendo a estas conexiones primarias al nivel del sistema nervioso central. Se podía hablar incluso de una teoría del origen gestual de la música. Además, la tesis gestual se apoya actualmente en los estudios de primatología (Tomasello). Los grandes simios emplean la comunicación gestual, pero además usan habitualmente la percusión corporal, e inclusive, como es el caso de chimpancés, emplean objetos percutidos (por ejemplo, golpear un palo contra un tronco). Por último, la observación actual de las conductas vocales a corta distancia e íntimas, como en el acicalamiento (Dumbar), están mostrando antecedentes sónicos del lenguaje, observables sobre todo en laboratorio dada la dificultad en estudios de campo. Sea o no por imitación de los gestos vocales humanos, tanto los sonidos como los movimiento rítmicos labiales, clics, sonidos guturales etc., se anuncian como un objeto de estudio muy prometedor en torno a los antecedentes y evolución del habla (e.g. Lameira et al., 2015).

Homínidos y nichos acústicos

Tomando prestado de la ecología y de la biología la *Teoría de la construcción de nichos*, es decir, el estudio de la relación de una especie o población con el ecosistema en su aplicación a la acústica, podemos hablar de "nicho acústico" cultural por excelencia en el habla humana (Arbib, 2013). Si cada especie posee su nicho acústico específico, determinado por la evolución, se puede afirmar que sin duda los *australopitecus* tenían el suyo diferenciado ya del ancestro común con los primates. Probablemente, aparte de un repertorio gestual más evolucio-

nado gracias al bipedismo, ello iría acompañado de vocalizaciones con matices que pueden hacer pensar quizá en los primeros sonidos protolinguísticos. Pero a la especie que se otorga en la literatura por mayoría el estatus de poseer algún tipo de protolenguaje es al *homo erectus*. Podemos pensar que a su ancestro, el *homo habilis* y parientes, heredando el nicho acústico de los *australopitecus*, lo llevo a estadios más avanzados en cuanto a eficacia de la comunicación. Pero, por los datos, su postura bípeda ya asentada, el refinamiento de su industria lítica y el dominio del fuego, previsiblemente, hacen prever que, al menos a un nivel primario, se puede hablar de algún tipo de protolenguaje y tal vez de protomúsica. Esta última, quizá se pueda entender como un juego o entretenimiento puramente vocal pero con atribuciones proto-estéticas. Imitación de la naturaleza, recordando las teorías de los orígenes de la comunicación a partir de onomatopeyas y mímesis, que han podido potenciar habilidades y destrezas sónicas que han dado como resultado etapas nuevas en la evolución del lenguaje.

Teorías evolutivas en la música

Lo primero que hay que matizas al tratar las teorías evolutivas del origen de la música, es que su interconexión con el lenguaje, señalada en la literatura especializada, parece implicar que exista una condición previa necesaria, a saber, que la música represente en sí misma un objetivo de la evolución, una adaptación. La posición contraria, abanderada por S. Pinker (1994), significa que la música es, en sus propias palabras, un "cheeskake", un juguete derivado de la evolución del lenguaje ya conformado y por lo tanto, no podemos hablar de evolución propiamente dicha en el sentido biológico natural y sólo en el ámbito cultural humano (glosogenética). Los evolucionistas rechazan la posición de Pinker y plantean diversas opciones en la evolución de la música y su interacción posible con el lenguaje desde la primera tesis, la planteada por Darwin, teoría basada la selección sexual en un paralelo con la teoría de la evolución de las especies. Los neodarwinianos siguen esta corriente, por ejemplo Miller (2000), que actualiza tomado como punto de partida *The Descent of Man* y su observación de las conductas vocales aviares en relación con el cortejo y la reproducción.

Partiendo de que la música constituye en sí misma una adaptación evolutiva se deben proponer causas y con ese motivo se han elaborado otras teorías, desde la del propio Darwin, que muestran semejanzas con las tesis sobre la evolución del lenguaje. Aparte de la selección sexual, las mas señaladas son la cohesión social (propuesta de Robin Dumbar, 1996), su variante en la relación madre-hijo (Sandra Trehub), y la potenciación de habilidades o capacidades cognitivas, aunque una posición ecléctica puede ser también contemplada. Cross et al., (2013), proponen las siguientes:

La música promueve la cohesión del grupo

Varios autores proponen que la música se desarrolla a partir de la comunicación madre-hijo, fortalece los vínculos emocionales entre la madre y el bebé, y practica la extracción de la información del habla de los componentes musicales de la conversación, tales como las inflexiones vocales y los tonos léxicos que poseen varios idiomas orientales. Si la música puede transmitir información emocional a muchas personas a la vez, modulando el estado emocional del grupo, tiene como resultado en un efecto de unión entre su miembros (un efecto claramente identificado anteriormente en Blacking) Por ejemplo, la música puede proporcionar un marco mnemotécnico para el conocimiento de una comunidad, como una forma de expresar la estructura de las relaciones sociales que se estudian mediante taxones y clasificaciones del lenguaje, como proponen las tendencias de la etnociencia y antropología cognitiva.

La música es un producto de la selección grupal

La función potencial de la música en la selección al nivel del grupo debe evaluarse a la luz del amplio debate dentro del pensamiento evolutivo reciente sobre la naturaleza y mecanismos de selección social. En una evaluación integral de posibles modelos de selección evolutiva aplicables a las teorías de la prehistoria humana, diversos autores observan que la selección puede ocurrir en numerosos niveles, incluido el del grupo. Los comportamientos grupales afectan al entorno social en el que los individuos viven, se alimentan y se reproducen. Todas las escuelas teóricas, incluidas las que son escépticas sobre otros niveles del proceso evolutivo otorgado a la aptitud inclusiva individual, reconocen que tales intereses (individuales) a menudo pueden ser atendidos cooperando en lugar de competir con otros individuos de la misma especie. Como consecuencia de la interacción frecuente con las mismas personas, los comportamientos de un individuo son probablemente mecanismos para adquirir la forma de normas prosociales aprobadas que surgen dentro de una población o grupo. La adherencia a estas normas puede beneficiar a sus miembros al otorgar recompensas adicionales para los comportamientos y conductas realizadas como individuos. En otras palabras, se pueden determinar los comportamientos óptimos para el bienestar de un individuo mediante el compromiso con sus conespecíficos, así como entre cada individuo y su medioambiente. En una especie social, la probabilidad de que los individuos sobrevivan para procrear o tener una alta tasa de reproducción depende de su "aptitud cultural": cómo se comportan en relación con los demás en su grupo social, no solo en su condición física. Los comportamientos que contribuyen a la "cohesión grupal" pueden hacer que otros comportamientos cooperativos, como. Bowles y Gintis han demostrado a través de su modelo de la *Teoría del juego* que poblaciones [sin un control centralizador], cuyas interacciones están estructuradas de tal manera que los problemas de coordinación que se superen con éxito tenderán a crecer, a absorber otras poblaciones, y para ser copiado por otros. Se puede ver que, la aparición de comportamientos musicales como una norma prosocial que ayuda la coordinación dentro de un grupo, podría conducir al crecimiento de tales grupos y a la extensión de aquellos comportamientos. Las conductas musicales, no solo pueden convertirse en una norma de comportamiento por derecho propio, pero además, debido a sus fundamentos en poderosos motivos de conciencia social y expresiva, aquellos individuos con capacidades bien desarrolladas para la acción musical y la percepción que promueven, también deberían ser más capaces para identificar y relacionarse con otras normas de comportamiento interactivo social. Por lo tanto, en teoría, los comportamientos musicales encajan bien con los modelos de selección, tanto en el individuo y niveles de grupo.

La evolución de los patrones de conducta musical favorecen la vinculación socioemocional

Brown (2000), propone que la música y el lenguaje tienen orígenes comunes en un sistema único de comunicación. Según este autor, tanto la música como el lenguaje pueden ser concebidos atendiendo a su funcionamiento a niveles "fonológicos" y "significantes". El flujo de eventos sónicos que constituyen el lenguaje hablado se interpretan como elementos léxicos por medio de un sistema fonológico, cuyo resultado se alimenta en un "sistema proposicional" para la producción de voz, dentro del cual las unidades tienen valores relacionales (sintácticos) y referenciales (semánticos). Análogamente, se puede concebir un sistema fonológico como una corriente musical transformadora que suena en entidades discretas (por ejemplo, motivos, configuraciones armónicas), es decir, alimentado en un sistema sintáctico que especifica un conjunto de relaciones entre patrones de sonido y emociones, que se ocupa de los problemas de la emoción del sonido, la tensión y la relajación, rítmica pulso y

similares. En este modelo, en ambos sistemas que trabajan con información sónica, la música y el habla, se identifican como disociados, pero emplean niveles comparables de "procesamiento", cada uno derivado de un conjunto común de principios hipotéticos para interpretar y generar fraseo en acción y experiencia. Brown, propone que este conjunto común de principios surgió primero como un medio comunicativo vocal unitario, o "musilanguage", y ese lenguaje-música posteriormente se trasformó en capacidades separadas a través de un proceso de divergencia y especialización funcional. El lenguaje vino a cumplir funciones proposicionales, tales como la expresión de "valores de verdad" (en lógica, un valor de verdad es un valor que indica en qué medida una declaración es verdad), mientras que la música llegó a constituir un fenómeno preeminentemente social o interpersonal. Por tanto, sugiere que la función principal de la creación musical es promover la cooperación, la coordinación y la cohesión grupales.

Posteriormente, Brown agrega la noción de que la música refuerza el "groupishness", que él define como un conjunto de rasgos que favorecen la formación de coaliciones, promueven el comportamiento cooperativo hacia los miembros del grupo y permite crear el potencial de hostilidad hacia los que están fuera. La conducta musical apoya estos rasgos a través de las oportunidades que ofrece para la formación y manifestación de identidad de grupo, para la conducción del pensamiento colectivo (como en la transmisión de historia grupal y planificación de la acción), para la coordinación grupal a través de la sincronización (el intercambio de tiempo entre los miembros de un grupo), y para la catarsis grupal (la expresión colectiva y experiencia emocional). En definitiva, Brown considera que la música se ha establecido en las culturas humanas a través de su papel como "sistema de recompensa del ritual"; la música, para él, es un tipo de *Sistema modular* que actúa al nivel del grupo.

La música promueve la selección sexual

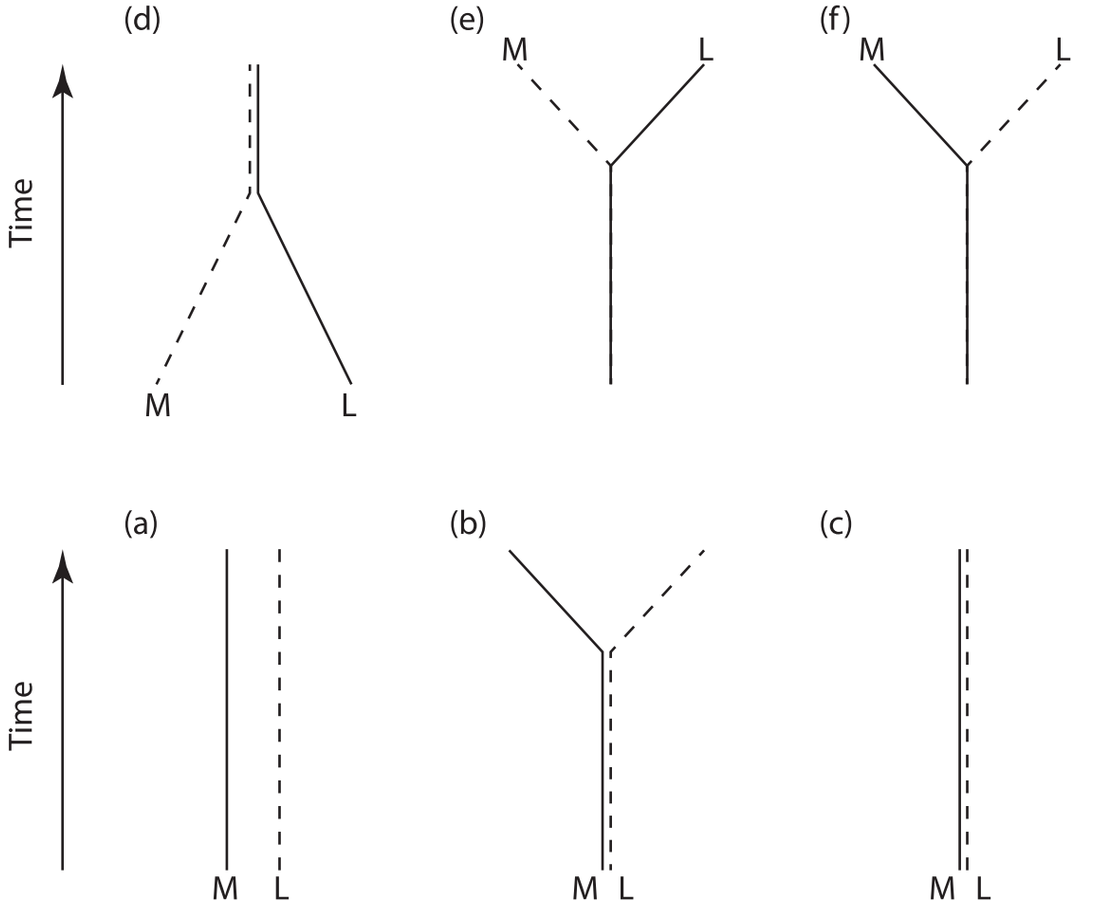
Charles Darwin (1871), propuso que la evolución de la música en el ser humano tiene sus raíces en los cantos de cortejo del reino animal. Él creía que lo simios producían las vocalizaciones más acrobáticas o virtuosísticas, con los mayores cambios de tono, cuando buscaban pareja. Miller (2000), sostiene que los comportamientos musicales pueden mostrar evidencias de aptitud física, edad, bienestar físico, inteligencia, creatividad, fertilidad. Sugiere que el baile revela aptitud aeróbica, coordinación, fuerza y salud; el control vocal puede revelar la confianza en uno mismo y el estado de motivación; la capacidad rítmica puede indicar la aptitud para secuenciar complejos movimientos de manera confiable; y la coordinación motriz puede revelar capacidad para automatizar comportamientos complejos aprendidos, lo cual precisa tiempo de práctica. La última característica también puede indicar, en adultos jóvenes, la disponibilidad sexual, puesto que implica ausencia de demandas o del tiempo de atención que requiere la crianza. Estas propiedades de las performances musicales y dramáticas podrían conducir a preferencias estéticas a partir de formas particulares de dichas conductas, lo que lleva a Miller a proponer que cualquier aspecto de la música que consideremos atractivo hoy, también podría haber sido atractivo para nuestros antepasados. La atracción habría establecido presiones de selección sexual a favor de conductas musicales que cumpliesen esas preferencias. Esta lógica, sin embargo, implica que cualquier rasgo musical para el que haya una preferencia será subsecuentemente atribuido a la selección sexual: por definición, selección, sexual o de otro tipo, para un rasgo particular, puede ocurrir solo si ese rasgo puede surgir por la mutación de un gen y puede ser heredado. Pero existen comportamientos y habilidades (por ejemplo, un lenguaje particular o música) que se puede transmitir de otras maneras. Además, si a la selección sexual se atribuye la responsabilidad en la evolución de los motivos que hacen que la mayoría de los humanos encuentren

características de la música estéticamente atractivas, entonces esperaríamos convergencia universal en dichos comportamientos. Pero, en contra se puede argumentar que mientras que los comportamientos musicales se encuentran en todas las culturas y comparten características dinámicas y motivaciones y usos sociales, las preferencias estéticas a menudo son específicas de la cultura. Miller argumenta que "si uno puede percibir la calidad, la creatividad, el virtuosismo, la profundidad emocional y la visión espiritual de la música de alguien, la selección sexual a través de la elección del compañero puede notarlo también "(p. 355); sin embargo, admite que tales razonamientos son muy especulativos, justificando que su tesis se presenta en realidad como una llamada para realizar ulteriores pruebas o investigaciones de naturaleza empírica.

La hipótesis de Miller podría proporcionar un mecanismo de base por el cual los comportamientos musicales pueden haberse ido refinado, perpetuando y difundiendo en la evolución humana. Aunque su teoría intenta explicar más el cómo las formas de conducta musical pueden haber evolucionado en la especie, en lugar del cómo los eventos musicales se volvieron más atractivos.

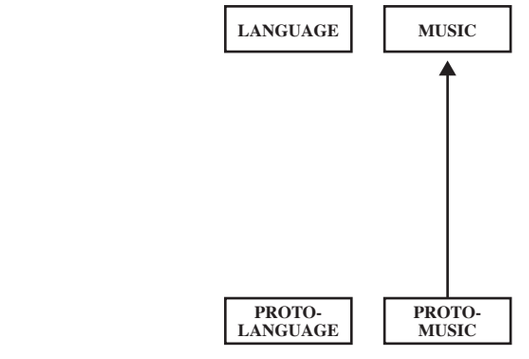
Música versus lenguaje

Pero el debate que planteó Darwin se remonta al mismo origen de la comunicación, en un punto en el que tal vez música y lenguaje no sean algo distinguible, base para tesis actualizada de un *musilenguaje* primigenio de Brown, del que se bifurcan música y lenguaje. A partir de esta propuesta se han contemplado otras posibilidades, hasta seis (Cross et al., 2013), que se expresan en el esquema siguiente:

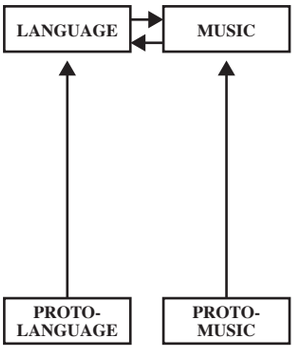


a) Música y lenguaje tiene orígenes separados y se mantiene como facultades distintas; b) música y lenguaje tiene un origen común pero divergen como facultades distintas; c) música y lenguaje tienen diferentes orígenes y permanecen separados; d) música y lenguaje tiene orígenes separados pero convergen con el tiempo la compartir características; e) el lenguaje precede a la música, que es una derivada evolutiva o exaptación del primero; f) la música precede al lenguaje, el cual es una exaptación o derivada de ésta (tesis de Darwin).

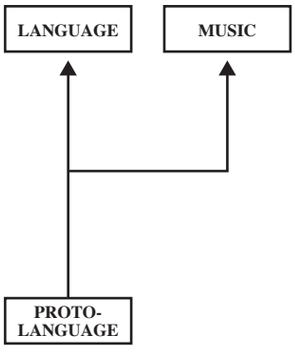
Brown (2000), propone cinco modelos posibles al incluir los conceptos de protomúsica y protolenguaje: 1) modelo paralelo donde protolenguje y protomúsica dan lugar a lenguaje y música por separado (c); 2) el origen es separado pero convergen posteriormente (f); 3) el protolenguaje da lugar a música y lenguaje; 4) la protmúsica da lugar a música y lenguaje; 5) el musilenguaje da lugar a música y lenguaje (tesis de Brown propiamente dicha). Diferenciar entre protomúsica y musilenguaje es de interés desde la perspectiva evolutiva, pues una cosa es fundamentar el origen de la comunicación en un precursor basado en la musicalidad y otra es combinar dicha musicalidad con elementos lingüísticos, como el autor propone.



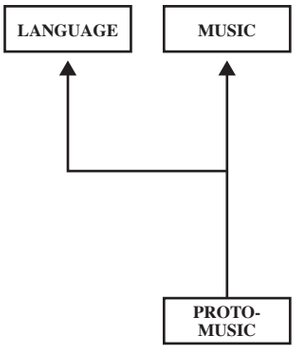
(1) PARALLELISM MODEL



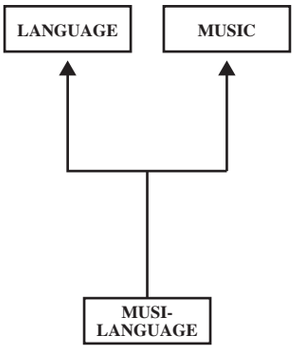
(2) BINDING MODEL



(3) MUSIC OUTGROWTH MODEL



(4) LANGUAGE OUTGROWTH MODEL



(5) MUSILANGUAGE MODEL

Aunque no haya sido señalado en la literatura, las propuestas de un *musilenguaje* o *protomúsica* tienen la ventaja de permitir explicar evolutivamente una cuestión que supone un abismo entre lenguaje y música: que el primero es destacadamente informativo y la segunda es sobre todo emotiva. Para entender la evolución del lenguaje es necesario poder explicar el control emocional que transforme o revierta la comunicación puramente emotiva del reino animal, donde continente y contenido convergen, pues el mensaje es la propia forma de la señal; mientras, en el lenguaje hallamos lo opuesto, en el modo informativo por excelencia,

donde continente y contenido del mensaje divergen. Parecer un detalle menor, pero el control ejecutivo o inteligencia emocional que requiere cambiar las pautas de comunicación y la tendencia instintiva de millones de años de evolución, por un sistema que pasa al extremo casi opuesto, implica cambios en conexiones establecidas en las estructuras límbicas del sistema nervioso central. Puesto que el lenguaje requiere una disociación de lo afectivo, ahora en el plano menor de la expresión prosódica, puede ser explicado con una transición gradual protomusical o musilingüística, donde el puro juego o entrenamiento lúdico del control del sonido en su dimensión emocional pueden ser esenciales para explicar esta divergencia o transición evolutiva.

The singing neradenthals y el *musilenguaje*

La cantidad de restos arqueológicos que se han ido sumando han permitido reconstruir con mucha mayor precisión las capacidades, habilidades, conductas y vida del hombre de neandertal, desterrando poco a poco muchas afirmaciones previas, no apoyadas en evidencias o datos, que se venían repitiendo en torno a su escaso desarrollo comparado con el hombre moderno. En paralelo a los hallazgos arqueológicos se han ido desarrollando diferentes tesis y teorías sobre el posible aspecto de la comunicación y el habla o *protolenguaje neandertal*, donde inclusive se baraja la presencia de elementos musicales en su construcción y evolución. Es el caso del llamado *musilenguaje* que postula Brown (2000), que en realidad pretende simplificar el problema haciendo que lenguaje y música desde el punto de vista evolutivo provengan de una fase previa en la que ambos son uno o *musilenguaje*; y para ello, es necesario un requisito, que el habla humana haya tenido una fase donde los patrones de alturas sean parte esencial de las estructuras fonéticas, es decir, los tonos léxicos propios de las lenguas tonales que hoy se observan muchos ejemplos en el mundo.

Inspirándose en la presencia de elementos musicales en el lenguaje, idea que proviene de las teorías de Darwin sobre la evolución sexual reflejadas en *The Descent fo Man*, Steve Mithen propone en *The singing Neanderthals* un modelo de lenguaje holístico que denomina de forma metafórica: *Hmmmmm,* en tanto que describe un sistema de comunicación sofisticado que es **H**olístico, **m**anipulativo**, m**ulti-modal, **m**usical y **m**imético en carácter.

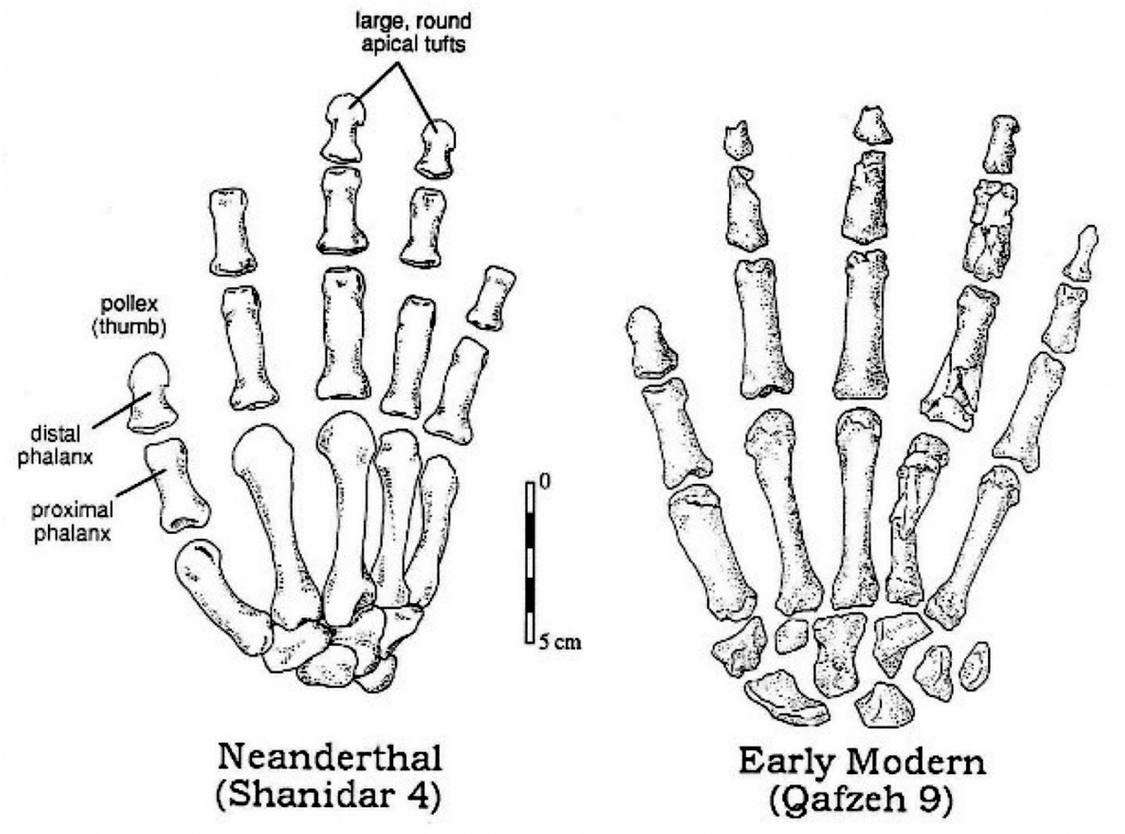
En cierto sentido, se puede afirmar que se ha pasado de un extremo al otro, de negar todo tipo de capacidades a nuestros antepasados o parientes evolutivos, a hacerlos prácticamente músicos profesionales. En todo caso, si consideramos la música como expresión, en su sentido más amplio, específica del ser humano, toda manifestación que pudiera considerarse musical de cualquier otra especie sería *protomusical* por definición. Si se posee protolenguaje su posible paralelo será algún tipo de *protomúsica*, puesto que música y lenguaje son dos constantes en la cultura humana y además son interdependientes en cognición, precepción y conducta.

Al igual que se han remarcado las capacidades de los neandertales, parte de la crítica es prudente a la hora de sobrevalorarlas, teniendo en cuenta los datos y evidencias en las diferencias fisiológicas y anatómicas con respecto al sapiens que, también aportan datos significativos.

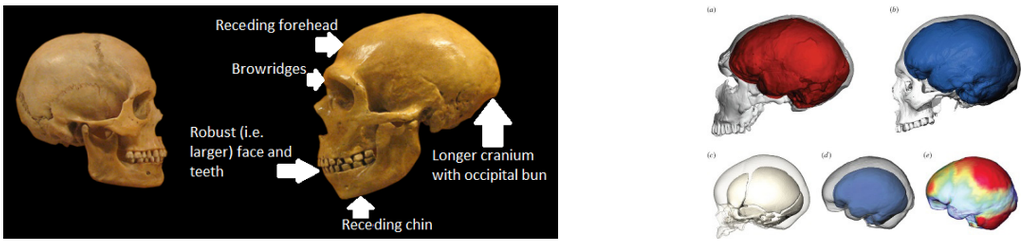
En este punto, vamos a observar dos entidades anatómicas esenciales en la música: las manos y el cerebro ¿Qué diferencias presenta la anatomía humana con respecto al neandertal? ¿Qué puede aportar dicha información en relación con las habilidades musicales? Veamos primeramente una Imagen de la estructura ósea mano de neandertal comparada con la humana a partir de los restos arqueológicos (tomado de R G. Klein 1989):

Son varias las diferencias que se puede observar a primera vista: en primer lugar, el neandertal posee más largas y redondeadas falanges distales (huesos de los dedos), pero

también menor complejidad en los carpianos (de la muñeca). En general, se puede decir que el neandertal, en relación con la fisiología en su conjunto, es más robusto y menos flexible. Ante una pregunta simple como quizá: ¿Podría un neandertal aprender a tocar el piano? La respuesta es no, su fisiología requeriría en todo caso un teclado adaptado y sus limitaciones en cuanto a plasticidad motriz le imposibilitaría para muchos requerimientos técnicos: extensión, acordes, paso del pulgar etc. Además, habría que considerar otros elementos fundamentales que no se recogen en la literatura, el tipo de tactilidad si es defectiva (hipotactilidad) sería otra dificultad añadida. Pero sobre todo, hay que atender a los procesos sensoriomotrices que se suman a la integración sensorial, algo que se requiere en la ejecución de todo instrumento musical.



Veamos ahora el cerebro. Si observamos las diferencias anatómicas del cráneo de un neandertal y un sapiens, a pesar de su mayor volumen, precisamente el neandertal es más reducido en las áreas correspondientes a los lóbulos parietales (áreas de integración sensorial), que en el hombre moderno es más abultado y redondeado. El neandertal también presentan lóbulos occipitales más prominentes (mayor importancia del procesamiento visoespacial) y por el contrario prefrontales reducidos (funciones ejecutivas, habilidades de pensamiento, creatividad etc.)

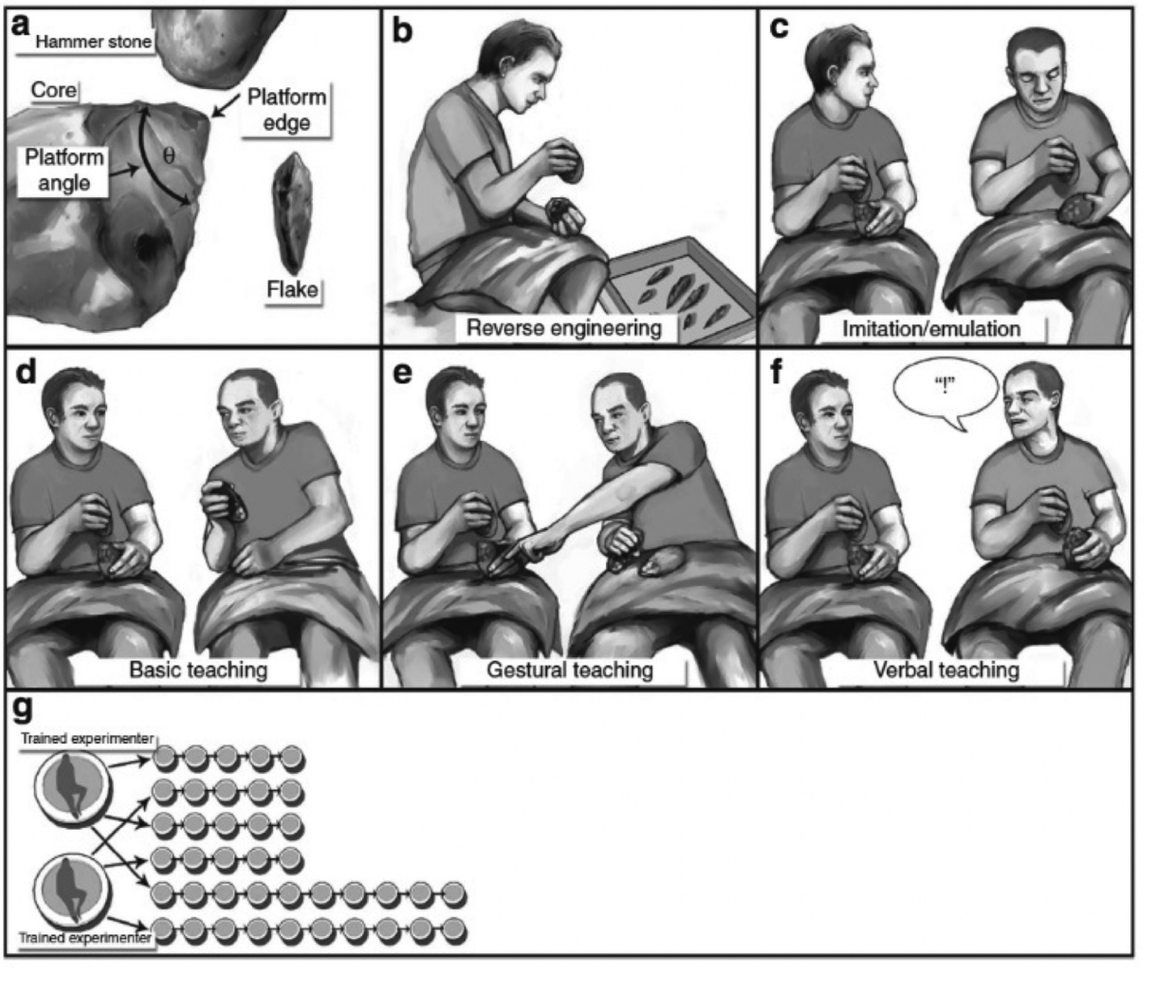


(Imágenes tomadas de Gunz et al., 2012)

Obsérvese, además, la marcada extensión de los lóbulos temporales desde la fisura lateral característica en los humanos en relación con otros homínidos. Lo cual tiene implicaciones funcionales importantes al corresponder a áreas esenciales en el procesamiento del lenguaje y de la música, pero también de la memoria (en conexión hipocampal), es decir, del aprendizaje y en relación con la regulación de las emociones.

Estas diferencias al nivel encefálico tienen consecuencias en la capacidad de comunicación, pese a que el neandertal poseía capacidades y habilidades incomparables en el reino animal, existe un salto cualitativo con respecto al hombre que la ciencia trata de explicar sin evitar, a veces, caer en el terreno de las conjeturas. Por tanto, decir que haya habido un evento catastrófico en la evolución del lenguaje, como afirma Bickerton, parece lógico, pero también que, dentro de procesos cronológicos más o menos duración, haya tanto cambios lentos como rápidos. Probablemente, alcanzar el nivel fonético que constituye la fusión consonante vocal haya sido uno de ellos.

El grado de habilidades que requiere la música es indisociable de unas capacidades de aprendizaje, a su vez correlacionadas con la capacidad de comunicación. Lo que el neandertal muestra en su industria es aplicable a los potenciales de modulación tímbrica que requiere el habla, un tipo de comunicación más tosco en el sentido de impreciso o ambiguo, pero presumiblemente muy evolucionado con respecto a los *homo erectus*. Con todo, el grado de habilidades que se requieren, tanto para construir o para ejecutar el sonido en un instrumento musical, distan mucho de ser comparables a las necesarias para construir una herramienta de piedra, como muestra el esquema siguiente:



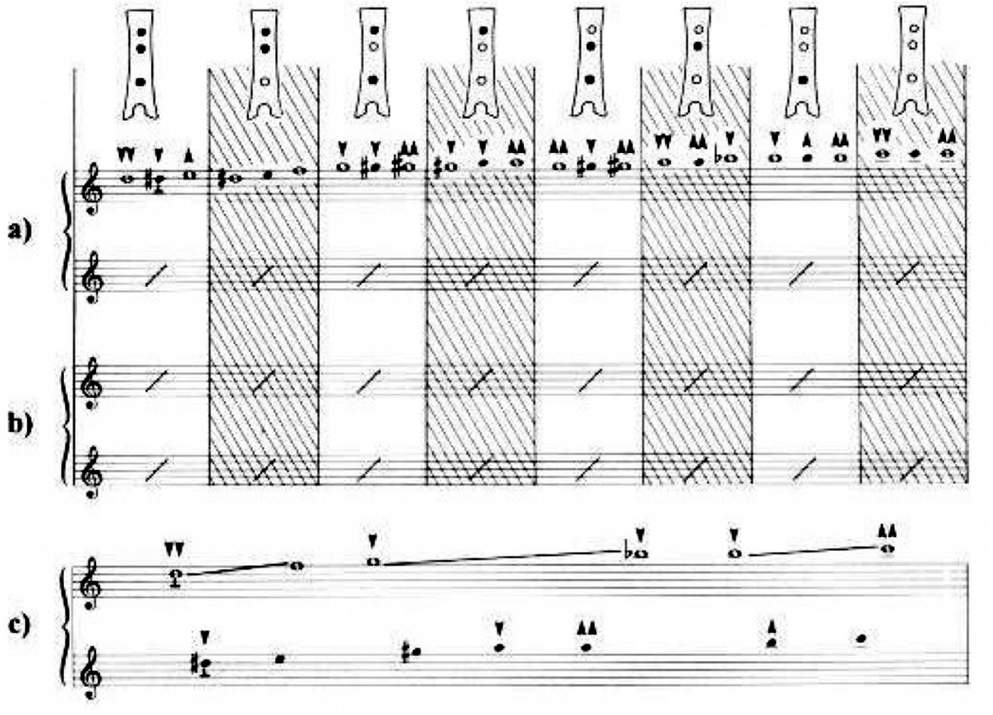
Sin embargo, los patrones básicos de aprendizaje de la imagen presentan constantes a través de la historia de nuestra especie, entre los cuales, se ha hecho especial hincapié en la capacidad de mímesis en la evolución del lenguaje, como es ejemplo la teoría del sistema-espejo (Terrance Deacon); donde el desarrollo potencial de la entidad anatómica discreta que representan las neuronas espejo, tiene un papel determinante en su desarrollo. Si bien, algunos estudios hablan de un cuello de botella en el aprendizaje, con un salto cualitativo en la mutación de rasgos evolutivos, quizá pensando en un paralelismo con un "evento catastrófico" señalado por Bickerton y otros.

Un descubrimiento muy controvertido fue el que se considera, por algunos, el instrumento musical más antiguo conocido, hallado en una cueva de Eslovenia en 1995 (Divje Babe), que consiste en un fragmento de hueso de oso con orificios que se asocia o identifica a una flauta, de medida en radiocarbono de ca. 36.000 años de antigüedad o más. La principal polémica se refiere a la atribución al hombre de neandertal por una parte de la crítica.

Aunque se ha llegado atribuir por azar a la mordedura de un carnívoro, los análisis pormenorizados de la separación de los orificios, su forma, así como de la distancia en la reconstrucción de la materia tonal que produce (escala) en emulaciones experimentales de ejecución, deja claro que se trata de un instrumento musical no diferentes a otras flautas de hueso halladas en yacimientos arqueológicos. La cuestión origen de la polémica es que el fragmento se localizó en estratos de restos neandertal. Pero, en contra de esta prueba, que bien puede ser explicada por el puro azar, se puede pensar que el neandertal la hubiese obtenido a través de contacto con sapiens, como se baraja en otros elementos de su cultura. No forma parte de su industria, ni por el material ni por los detalles.

Pero, volviendo a la imagen que muestra las diferencias óseas en la estructura de la mano, se puede afirmar, con bastante certeza, que no se corresponde con la anatomía neandertal y encaja a la perfección con la del hombre sapiens. El análisis detallado de las posibilidades sonoras del instrumento y los posibles tonos, testando todas las posibilidades

de ejecución (Kunej y Turk, 2000), evidencia un sistema de organización sonora, rango de frecuencias o posibles escalas, en principio no diferentes a las que se encuentra en culturas musicales indígenas, pero sin llegar a concretar con precisión la tipología debido a la dificultad de la naturaleza de la parte experimental del análisis:



Los trabajos sobre hallazgos óseos en los yacimientos de la Sierra de Atapuerca acerca del análisis sobre la capacidad acústica de cinco homínidos del pleistoceno (Martinez, Arsuaga, Bermudez, Carbonell et al., 2004), muestran que son compatibles con un patrón de sonido similar al humano, con una transmisión de potencia a través del oído externo y medio a frecuencias hasta 5 kHz, lo que sugiere que ya tenían capacidades auditivas similares a las de los seres humanos en este rango de frecuencias. Otra cuestión es considerar, por un lado, las capacidades preceptivas y por otro, las de emisión y articulación vocal. Con respecto a esto último, se ha destacado un elemento fisiológico, la evolución del tracto vocal y en concreto, el descenso laríngeo (en el ser humano se producen dos en el desarrollo: el primero, desde el nacimiento hasta la adquisición del habla; y el segundo, en la pubertad, que suele producir un descenso en la altura del tono de una octava en los hombres y de una tercera en las mujeres, por lo general). A través de reconstrucciones, varios autores señalan (Lieberman, 1992) la probable incapacidad del neandertal para producir determinados sonidos del habla humana (control lingual, labial y mandibular), que afectaría a una parte del rango de vocales y las consonantes no labiales o palatales. Pero más allá de ello, se puede poner en duda, a través de las diferencias encefálicas señaladas, la capacidad para producir o codificar en toda su amplitud el universal fonético del habla humana que es la fusión consonante-vocal, lo cual no impide protolenguajes y proto-musicalidad muy avanzados.

Un último apunte de interés es el análisis del componente evolutivo cognoscitivo, en especial, de la relación entre la percepción absoluta y la precepción relativa de la audición en el lenguaje y la música. La relativización auditiva es una condición *sine qua non* y universal para ambos y entre ambos modos de comunicación acústica. Si el hombre de neandertal poseía oído absoluto, como otras especies en el reino animal y se ha sugerido

en alguna ocasión, las consecuencias para la construcción de un lenguaje y una música en el sentido de "sonidos humanamente organizados", son catastróficas. La relativización auditiva permite, entre otras muchas cosas, la transposición de eventos sonoros a los niveles de percepción y emisión adecuados al contexto. Puesto que todas las especies superiores poseen percepción relativa en un grado u otro (recientes estudios reconocen aún un mayor nivel de relativización de lo esperado), la percepción absoluta, si es en correlación, más elevada que la relativa, limita las bases tanto del lenguaje como de la música en su dimensión de universales (y de perfecta interacción entre ambos). Los condena a grados inferiores de comunicación en todos los niveles, cuyo examen detallado excedería, con mucho, los límites de este debate y sería motivo suficiente para acuñar o definirlos como *protolenguaje*s o *protomúsicas*. Si no se posee capacidad de relativización auditiva equivalente a los niveles superiores de la *Teoría de la mente* (hasta un quinto nivel, según G. Bateson), específicamente humanos, no son posibles ni música ni lenguaje en sus formas conocidas que, en todo caso, serían "sonidos homínidamente organizados".

Referencias

- Barnard, A. (2012). Genesis of Symbolic Thought. New York. Cambridge university Press
- Beaucage, P. (2000). La etnociencia, su desarrollo y sus problemas actuales. Cronos: Cuadernos valencianos de historia de la medicina y de la ciencia, 3(1), 47-92.
- Bickerton, D. (1992). Language and species. Chicago University of Chicago Press.
- Blacking, J. (1974). How musical is man?. New York University of Washington Press.
- Brown S. (2000). The musilenguaje model of music evolution. En Wallin, Merker et al, (eds.) Origins of Music. Cambridge. MIT Press, 271-300.
- Darwin, C. (1888). The descent of man and selection in relation to sex (Vol. 1). London. Murray.
- Deacon, T. W. (1998). The symbolic species: The co-evolution of language and the brain. WW Norton & Company.
- Dunbar, R. (1996). Gossip, grooming and the evolution of language. Cambridge. Harvard UP.
- Cross et al. (2013). Culture and evolution. En M Arbib (ed.) Language, Music and the Brain. Cambridge. MIT Press.
- Dukas, R., & Ratcliffe, J. M (eds.). (2009). Cognitive. Ecology II. Chicago. University of Chicago Press.
- Feld, S. (2012). Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression. Duke University Press.
- Gardner, H. (2016). Estructuras de la mente: la teoría de las inteligencias múltiples. México Fondo de cultura económica.
- Gunz, P., Neubauer, S., Golovanova, L., Doronichev, V., Maureille, B., & Hublin, J. J. (2012). A uniquely modern human pattern of endocranial development. Insights from a new cranial reconstruction of the Neandertal newborn from Mezmaiskaya. Journal of human evolution, 62(2), 300-313.
- Harris, M. (1990). Antropología cultural. Madrid. Alianza.
- Huron, D. (2006). Sweet anticipation. Music and pychology of expectation. Cambridge. MIT Press.
- Johanson D., M. Edey (1981). El primer antepasado del hombre. Barcelona. Planeta.
- Klein, R. G. (1989). The Human Career: Human Biological and Cultural Origins. Chicago. University of Chicago Press.
- Kunej, D., & Turk, I. (2000). New perspectives on the beginnings of music: Archaeological and musicological analysis of a Middle Paleolithic bone 'flute'. En Wallin, Merker et al, (eds.) Origins of Music. Cambridge. MIT Press, 235-268.
- Lameira, A. R., Hardus, M. E., Bartlett, A. M., Shumaker, R. W., Wich, S. A., & Menken, S. B. (2015). Speech-like rhythm in a voiced and voiceless orangutan call. PloS one, 10(1), 116-136.
- Lieberman, P. (1992). On Neanderthal Speech and Neanderthal Extinction. Current anthropology, 33, 409-411.

- Martínez Torner, E. (2000). Cancionero musical de la lírica popular asturiana. Oviedo. Real Instituto de Estudios asturianos.
- Martínez, I., Rosa, M., Arsuaga, J. L., Jarabo, P., Quam, R., Lorenzo, C., ... y Carbonell, E. (2004). Auditory capacities in Middle Pleistocene humans from the Sierra de Atapuerca in Spain. Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America, 101(27), 9976-9981.
- Merriam, a. P. (1964). The Anthropology of music. Evantson. Northwestern University Press.
- Miller, G. (2000). Evolution of human music through sexual selection En Wallin, Merker et al, (eds.) Origins of Music. Cambridge. MIT Press, 329-360.
- Mitten, S. (2006). The singing Neanderthals: The origins of Music, Language, Mind and Body. Cambridge. Harvard University Press
- Patel, A. D. (2010). Music, language, and the brain. Oxford University Press.
- Pinker, S. (1994): The Language instinct. New York .William Morrow.
- Sachs, C. (1953). Rhythm and Tempo. A study in music history. New York. Norton.
- Thaut, M. H. (2005). Rhythm, music, and the brain: Scientific foundations and clinical applications (Vol. 7). New York. Routledge.
- Tomasello, M. (2010). Origins of human communication. Cambridge. MIT press.
- Trehub, S. E. (2003). The developmental origins of musicality. Nature neuroscience, 6(7), 669.
- Wallin, N. L., Merker, B., & Brown, S. (Eds.). (2001). The origins of music. MIT press.

SAN MARTÍN Y PEDRAZALES: ACERCAMIENTO AL BAILE SANABRÉS

Lucía Urones Sánchez

Al noroeste de la provincia de Zamora se encuentra la comarca de Sanabria, limitando con León, Orense y la zona portuguesa de Tras-os-Montes. Popularmente es dividida en la Alta Sanabria, fronteriza con Galicia, y la Baja Sanabria, situada en el valle de Hermisende y próxima a las comarcas de la Carballeda, Tábara y Aliste, todas ellas de la provincia zamorana.

Es una zona donde el folklore sigue muy arraigado a pesar de que el éxodo rural que se dio en todo el país hizo que la densidad de población disminuyera notablemente y con ella parte de sus tradiciones. El Baile sanabrés, concretamente, es una de las manifestaciones que aún siguen presentes, aunque con muchísimo menos peso en la tradición, pero con gran prestigio dentro de los grupos de bailes regionales que lo intentan preservar gracias a sus interpretaciones sobre el mismo.

Este baile es común a varios pueblos que se sitúan próximos al Lago de Sanabria, icono de la comarca por ser el más antiguo de origen glacial de la Península Ibérica y que acoge numerosos turistas año tras año. Gracias a trabajos realizados con anterioridad por folkloristas como Joaquín Díaz o Alberto Jambrina, entre muchos otros, contamos con grabaciones sonoras de estas piezas realizadas por los intérpretes tradicionales, pero el mayor soporte que ha ayudado a la creación de este breve ensayo ha sido el *Cancionero de folklore zamorano* (1982, MANZANO), donde se recogen la transcripción de trece Bailes sanabreses de los pueblos de San Justo, Puebla, Cerdillo, Rábano, dos de Vigo, Lobeznos, San Martín y Pedrazales, Pedralba de la Pradería, Murias, Valdespino y Castro.

Tras el estudio de estas partituras se ha llegado a una serie de conclusiones que serán ejemplificadas posteriormente con el caso individual de San Martín y Pedrazales, una misma pieza correspondiente a estos dos pueblos que distan a 8.5 km de distancia.

Las variables que se han tenido presente en el análisis etnomusicológico de las piezas mencionadas han sido el sistema modal, el ámbito y perfil melódico, el género, el estilo, la estructura y el patrón rítmico. Aquí se muestran los resultados de ese previo estudio, que se puede consultar para verlo con más detalle en mi Trabajo de Fin de Estudios, *Baile sanabrés: Análisis musical, coreográfico y comparación con grupos de folklore en la actualidad*, defendido públicamente en septiembre de 2017.

Decíamos anteriormente que el Baile sanabrés era una suite de bailes, concretamente cinco que son el corrido I, jota ladeada, corrido II, jota chaconeada y jota punteada. Dependiendo del pueblo pueden tomar unos nombres un otros, como en el caso Rábano o Lobeznos que sustituyen corrido II por habas, o avellanas en Vigo, pero aquí se han puesto los más comunes. Estos cambios terminológicos pueden deberse a las letras de las estrofas, ya defendido por Crivillé (1983) cuando explica que el nombre de las Habas verdes viene de uno de los estribillos que más se cantaba.

Eran interpretados en días de fiesta o en el baile dominical, es decir, su función era lúdica, no entra en el ningún aspecto ritual ni religioso como se puede observar en otros

bailes o danzas de la tradición. El estilo en todos es silábico, es decir, una nota por cada sílaba, aunque ocasionalmente aparezca algún adorno pero que en ningún caso toma la suficiente importancia para plantearnos un estilo semiadornado o melismático.

En cuanto al género decir que es mixto ya que era interpretado por las vecinas generalmente que cantaban y se acompañaban de su pandereta. En algunas ocasiones, siendo una fiesta mayor o si el pueblo tenía gaitero, este se sumaba a las vecinas y hacían música juntos, aunque esto supone que la estructura del baile se modifica tras introducir momentos de interludio del gaitero.

Se exponen a continuación los rasgos principales y distintivos baile por baile. Se deja señalado que aquí se muestra el caso más común, aunque haya variantes que difieran en algunos ejemplos, es decir, no se generaliza que todos los corridos I, por ejemplo, sigan exactamente estos patrones, existen otras partes de Baile con modificaciones en algunos parámetros. Todos los análisis e ilustraciones han sido realizadas por quien escribe estas líneas.

- Corrido I

Nos encontramos ante un tiempo cuaternario (4/4) con un tempo rápido. La estructura consta de una estrofa sin estribillo, compuesta por dos frases más la repetición de la primera tras un silencio. La mensura poética es una cuarteta octosilábica correspondiendo los cuatro versos con las dos frases musicales y la repetición de los dos

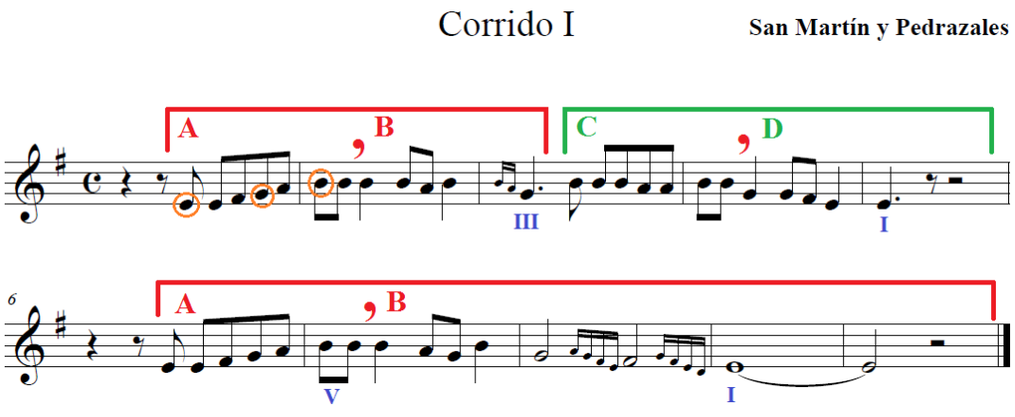


Ilustración 1: Análisis formal del corrido I

Cuando mi madre cuece
yo me enharino
pa' que diga mi novio
que yo he cocido

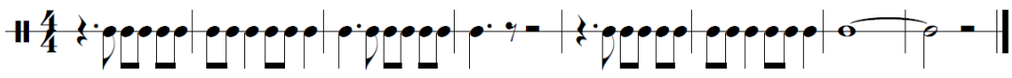


Ilustración 2: Ritmo melódico base del corrido I

primeros al igual que el primer inciso melódico.

El rasgo más común que tienen cada baile con sus homónimos de otros pueblos es, por un lado, la estructura de la que ya hemos hablado y por otro, el patrón rítmico de sus melodías, véase en el caso del Corrido I el patrón base en la ilustración 2.

Predominan en esta parte los sistemas modales de mi, con algunas inestabilidades y cromatizaciones, aunque en el caso de San Martín y Pedrazales se da un modo de la con un ámbito de sexta en la que el perfil melódico se mueve sin apenas saltos.

- Jota ladeada

La primera de las tres jotas, en un compás binario de subdivisión ternaria (6/8). En el cancionero ya mencionado del etnomusicólogo Miguel Manzano se explica en una nota a pie de página que éstas presentan un tempo más vivo de lo usual.

Es una jota de Tipo 1, copla sola, si seguimos la clasificación que establece el mismo autor en su estudio sobre La Jota como género musical (1995), con una cuarteta octosilábica, sin repeticiones de ningún tipo.

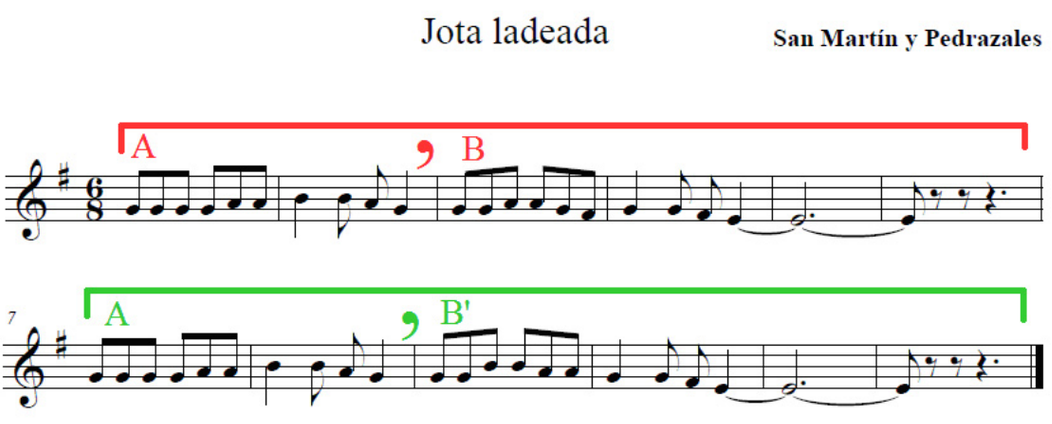


Ilustración 3: Análisis formal de la jota ladeada

Triste estoy porque nací
y alegre porque me muero
que me ha venido una carta
que he de ir derecha al cielo.

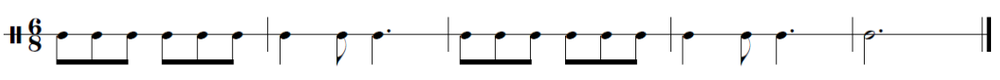


Ilustración 4: Ritmo melódico base de la jota ladeada

La figura 4 nos muestra el patrón base de la rítmica de sus melodías, las únicas variantes que existen son para adaptar textos a la melodía.

En este caso los sistemas modales más frecuentes de los materiales estudiados son el modo de mi y el de la, encontrándose la jota ladeada de San Martín y Pedrazales en este último modo citado, con un ámbito de cuarta, bastante pequeño y con un perfil

melódico que también se desarrolla por grados conjuntos, sin grandes saltos interválicos.

- Corrido II

Como en la primera parte, estamos ante un compás cuaternario, (4/4) de tempo similar. La estructura varía con respecto al primero en que en esta ocasión sí tiene estribillo, estando la estrofa compuesta por dos frases casi idénticas la una a la otra divididas a su vez en dos semifrases (A y B). El estribillo está imbricado, es decir, se interpreta sin pausa al acabar la estrofa y también se divide en dos frases similares entre sí.

La mensura poética es una cuarteta octosilábica en la estrofa y una seguidilla en el estribillo, versos de 7 y 5 sílabas con rima asonante en los pares.

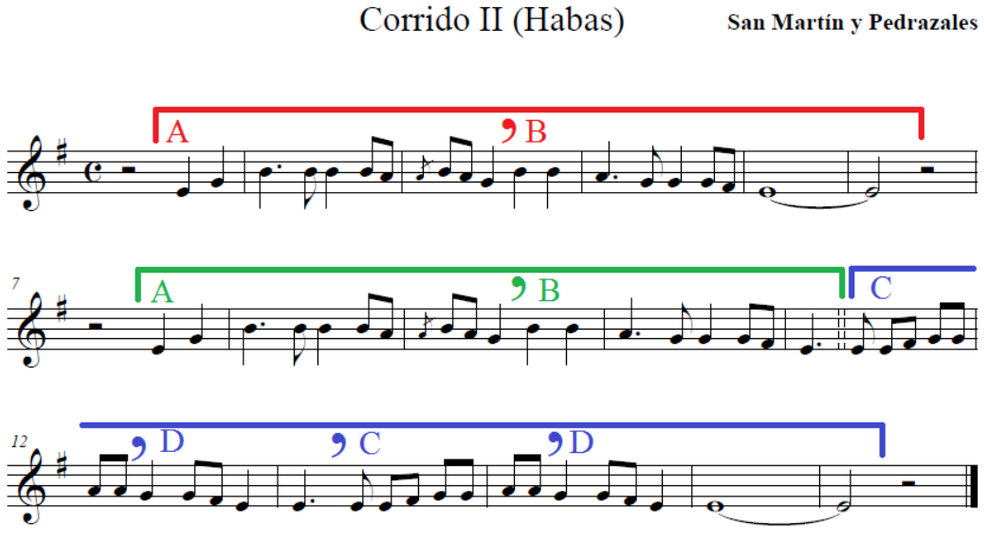


Ilustración 5: Análisis formal del corrido II

Has contado mal de mí
a quien tanto me quería
a ti todo te contaba
a mi todo me decía.

Dices que no la quieres
vienes de verla
ahora sí que lo creo
que vas con ella.

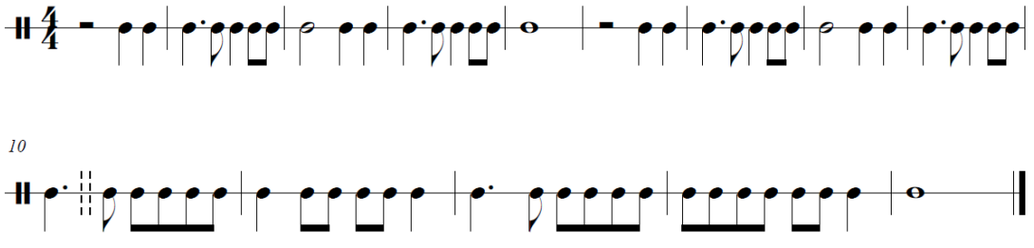


Ilustración 6: Ritmo melódico base del corrido II

En la figura 6 se observa el ritmo base de los corrido II, con apenas diferencias entre las variantes estudiadas. No se ve entre ambos corridos una relación lo suficientemente estrecha como para asegurar un origen común como sí ocurre con algunas de las jotas como se verá posteriormente.

Tanto la sonoridad modal de mi como la de la tienen relevancia en esta parte del Baile sanabrés, como en el caso de San Martín y Pedrazales, donde seguimos en el mismo sistema que las partes anteriores, modo de la, con un ámbito de quinta y una línea melódica ondulante como se puede observar en la partitura de la ilustración 5.

- Jota chaconeada

La segunda de las jotas, también en 6/8, es la que más variaciones presenta en cuanto a estructura, aspecto que por lo general ha sido definitorio para saber ante qué tipo de baile nos encontramos.

Todas las variantes estructurales están formadas por tres frases, divididas a su vez en dos semifrases cada una de ellas. La forma que más abunda es la de Tipo II, siguiendo la clasificación mencionada en el apartado de jota ladeada, compuesta por copla más muletilla (un inciso más). Existe también Tipo I, copla sola (como la primera jota de la suite), o Tipo III, copla más estribillo corto.

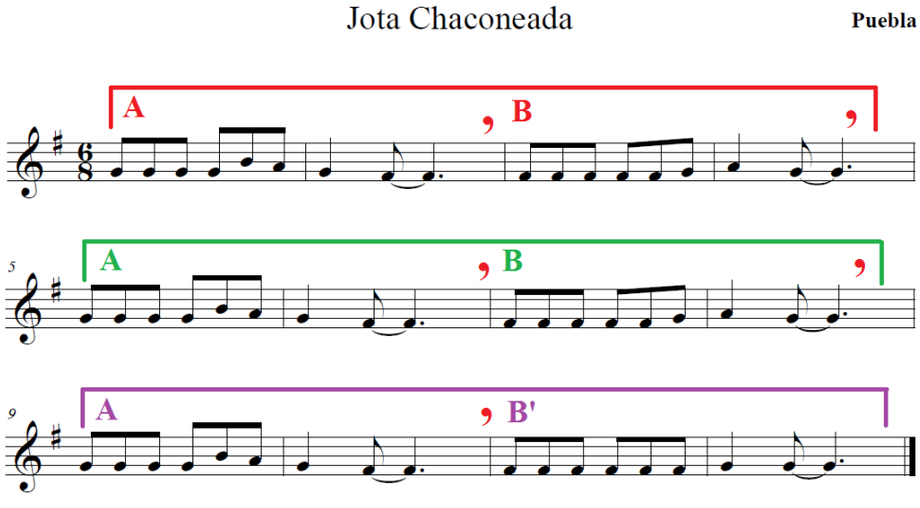


Ilustración 7: Análisis formal de la jota chaconeada más frecuente (Tipo II)

El caso de San Martín y Pedrazales es especial ya que se trata del Tipo V, copla más estribillo imbricado, estructura de la jota punteada lo cual puede crear confusión a la hora de discernir musicalmente ante qué parte del Baile nos encontramos.

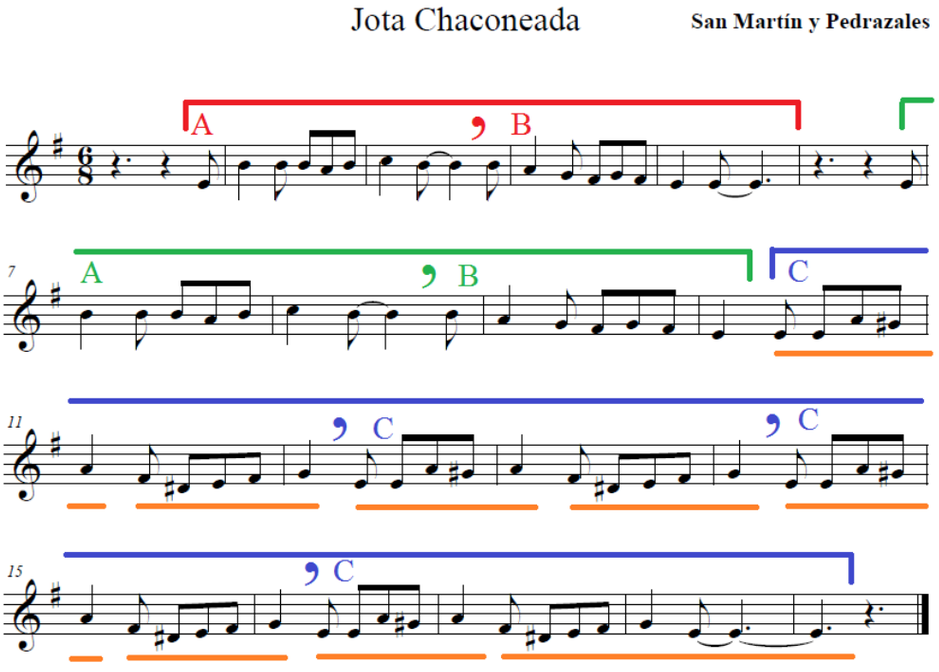


Ilustración 8: Análisis formal de la jota chaconeada de San Martín y Pedrazales

En el jardín de mi amor,
me ha cogido una tronada
como estaba entre las flores
llovía y no me mojaba.

Que no la llames, que ya no viene
que está metida entre los laureles
ay los laureles, ay los laureles,
que no la llames, que ya no viene

Rítmicamente se parece mucho a la jota ladeada como se puede observar en la Ilustración 9 y se distingue por la presencia del estribillo, a pesar de que en aquellas que son de tipo I, copla sola, es muy difícil saber por qué se denomina de otra manera más allá que por motivos coreográficos.

A pesar de que la modalidad ha primado en el resto de los bailes existen ejemplos tonales, pero no es así con la chaconeada donde no ha aparecido ningún caso de sistema tonal. En el caso de San Martín y Pedrazales estamos ante un modo de la con el III grado inestable y el VII cromatizado. El ámbito es más amplio, debido quizá a su parecido con la punteada.

- JotaJota punteada

La última de las jotas, también en compás binario de subdivisión ternaria presenta una estructura de Tipo 5, copla más estribillo imbricado. La estrofa, como en los casos anteriores, se puede dividir en dos frases con sus dos semifrases, por lo general similares entre sí. Lo característico de este baile está en su estribillo, formado por

terrazas, es decir, motivos melódicos idénticos que se van transportando descendentemente. La métrica de la punteada consiste en cuarteta octosilábica en las estrofas y cuatro versos decasílabos en el estribillo.

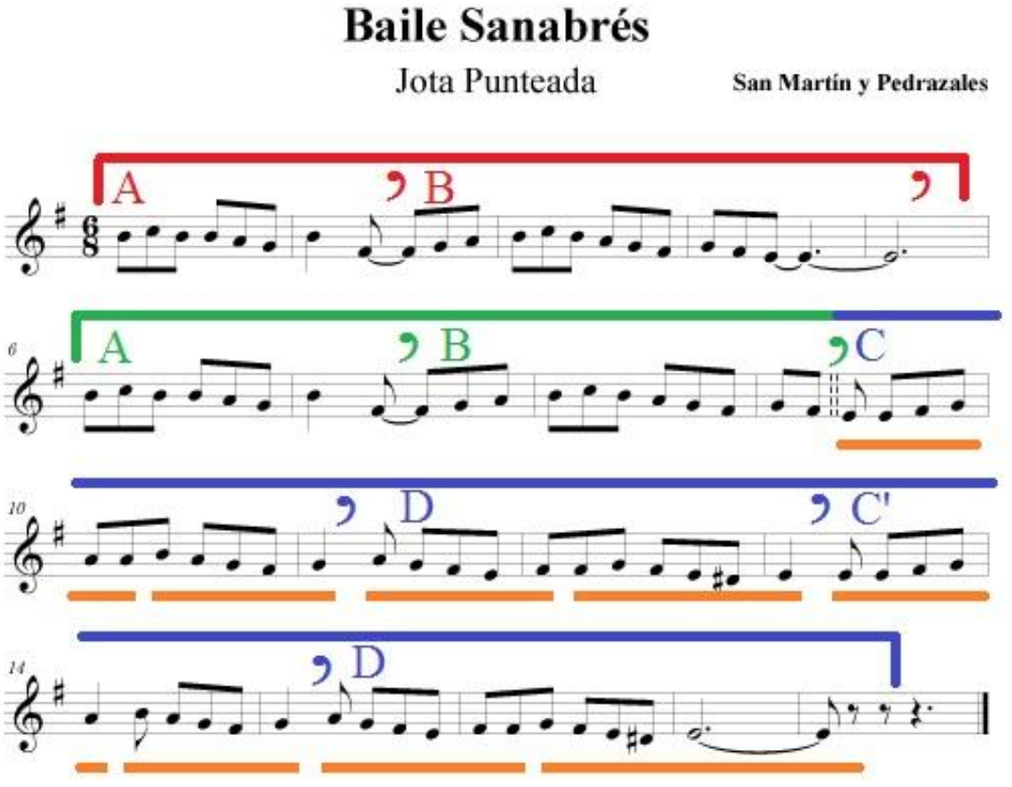


Ilustración 10: Análisis formal de la jota punteada

Una jotica y no más
y nos vamos a la cama
que no estoy aquí no más
pa' divertir la chavala.

Al salir de Cuba y al desembarcar
un cubano, madre, me quiso robar
me quiso robar, le dije que no,
que para un cubano no peino yo.

Ilustración 11: Ritmo melódico base de la jota punteada

El patrón rítmico que se muestra en la ilustración 11 plantea las figuraciones de la melodía, aunque como ocurre en las partes anteriores hay algunos pueblos que presentan pequeñas variantes.

Hay varios ejemplos modales pero la tonalidad es el sistema que más llama la atención ya que es en la parte que mayor número de veces aparece. En el caso de San Martín y Pedrazales, sin embargo, es un modo de la con el VII cromatizado, pero en el que se observa que está evolucionando hacia la tonalidad, aunque no se pueda hablar todavía de ella por su comportamiento melódico.

Parámetros que aquí no se han tratado, pero se han tenido en cuenta, son la mayor profundidad de estudio en la parte de las letras, las coreografías y las interpretaciones, aunque estas han sido menos representativas ya que la mayor fuente de estudio ha sido soporte escrito.

Se han tratado en este análisis los distintos Bailes sanabreses mencionados como si de variantes melódicas se tratasen para así poder entender las características principales de cada una de ellas y poderlas diferenciar del resto de partes. Se entiende por otro lado, que cada parte dentro de una misma suite puede estar en sistemas modales distintos dependiendo de la evolución de cada uno.

La jota punteada es la más evolucionada de toda la suite, ya que presenta ámbitos muy amplios, un desarrollo de perfil melódico con mayor movimiento que el resto y la tonalidad está más presente que la modalidad. La hipótesis que se plantea tras este acercamiento al Baile y que en investigaciones futuras se pretende tratar de resolver es si la jota chaconeada es la parte del baile más "joven" (sin necesidad de poner fecha) debido a que no tiene sus parámetros tan prefijados como el resto y porque tiene características de unas y de otras, pudiendo decir que le falta identidad para definirse como parte independiente si no fuera por la aceptación entre los intérpretes y por la parte bailable.

BIBLIOGRAFÍA

- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep (1983: Historia de la música española. 7. El folklore musical, Alianza Editorial, Madrid.
- MADRID MARTÍN, Pablo, Alberto JAMBRINA LEAL y José Manuel GONAZLEZ MATELLÁN (1986) Música tradicional Sanabria, Tecnosaga, Madrid, Vol. 2-5
- MANZANO ALONSO, Miguel (1982) Cancionero de folklore zamorano, Alpuerto, Madrid
- MANZANO ALONSO, Miguel (1995) La Jota como género musical, Alpuerto. Madrid

LA MÚSICA CELTA EN LA PROVINCIA DE LEÓN. DE LA IMITACIÓN DE MODELOS FORÁNEOS A LA REINTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DE TRADICIÓN ORAL

Norberto Magín Prieto Tarancón

La música celta es una corriente estética muy polémica si se valora desde un punto de vista de la tradicional oral, ya que es una música que se ha presentado como tradicional cuando no se basaba en esta. No obstante, ha tenido su *boom* y en diversas regiones europeas y españolas la han utilizado hasta el punto de que por una gran parte de la población la han asumido como propia. Todo esto me ha llevado a realizar una investigación de casi dos años sobre el fenómeno en la provincia de León y el objetivo en esta comunicación es contextualizar este fenómeno a nivel internacional y nacional, describir cuáles han sido los elementos que han utilizado los medidadores en León para incluirla dentro de esta corriente estética y realizar una cronología del hecho en la provincia.

En primer lugar, ¿existe la música celta, entendiéndola como una música heredara de una cultura hispana prerromana? No, es una utopía creer que se puede recuperar una música de la que no hay referencias escritas sobre ellas. La música celta es una corriente estética de renovación de la música tradicional que ha ido ligada a reivindicaciones de identidad y de políticas de marketing en una serie de naciones que se autodenominan "naciones celtas" –Irlanda, Escocia, Isla de Man, Bretaña, Cornualles y Gales-. Su origen, según James Porter, se encuentra en una corriente filosófica del siglo XIX que pretendía agrupar un grupo de lenguas con esa designación[1]. Esto se puede observar bien desde un punto de vista historiográfico, ya que las investigaciones del siglo XIX realizadas en las naciones, como las de Robert MacAdam[2] y J. W. Jackson[3], no utilizaban esta denominación y sin embargo, a principios del siglo XX, investigadores como Henry Leigh[4] y James Travis[5] ya hablan específicamente de música celta.

Por otro lado, desde un punto de vista musical, ya había música escrita en las naciones celtas antes de la aparición de esta corriente estética. James Porter describe cómo en el siglo XVIII empiezan a aparecer compositores que adaptaban la música tradicional de las naciones celtas como Escocia o Irlanda a la forma sonata y a una afinación temperada. Asimismo, Porter relata que en el siglo XVII emergen los instrumentos más paradigmáticos de este estilo musical, el arpa *huw* y la gaita *Highland*[6]. Por otro lado, Stokes y Bohlman hacen referencia a Michael Coleman como uno de los primeros artistas en grabar música celta de Irlanda

1 Porter, James. "Introduction: Locating Celtic Music (& Song)," *Western folklore* 57, no. 4 (1998): 208.

2 MacAdam, Robert "Ancient Irish Trumpets," *Ulster Journal of Archaeology*, First Series, 8 (1 de enero de 1860): 99–110.

3 Jackson, J. W. "The Race Question in Ireland," *Anthropological Review* 7, no. 24 (1 de enero de 1869): 54–76.

4 Leigh, Henry. "The Celt in Music," *The musical Quarterly* 19, no. 4 (1 de octubre de 1933): 401–416.

5 Travis, James. "Celtic Music," *Bulletin of the American Musicological Society*, no. 8 (octubre 1945): 14–16.

6 Porter, "Introduction...", 212-213.

a principios del siglo XX[7], y yo he encontrado grabaciones en *youtube* del acordeonista John J. Kimmel de la misma época[8].

No obstante, el fenómeno de la música celta, tal como la conocemos hoy en día, es un fenómeno que nace a finales de los años setenta sobre todo en la región de Bretaña en Francia. Por un lado, en 1970 se programa en Bretaña la primera edición del mayor festival celta en el mundo, -El Festival de Lorien´t-, y por otro, esta región desarrolló una de de las más importantes industrias discográficas de música regional de Europa y tuvo como artista principal la figura de Alan Stivell[9]. No obstante, en esta época inicial también destaca The Chieftains en Irlanda[10] o Capercaillie en Escocia[11].

Su difusión, según el etnomusicólogico Javier Campos, se debió a su relación con la ideología *hippie*[12], constituida con pensamientos neo-románticos en reacción contra la globalización y el capitalismo y a favor de la conservación de la naturaleza y la renovación de la música tradicional, como encontramos también en escritos de Dietler[13] y Juan Renales Cortés (referido a la realidad gallega)[14]. Sin embargo, tal fue su expansión, que a partir de 1994, la música celta entró en el *mainstream* dentro de la *world music*[15], por lo que se produjo una dicotomía entre un origen de reacción contra el capitalismo y su participación dentro de este.

En cuanto a España, el discurso céltico se introduce en Galicia, según Xoán Manuel Estévez, por el cantor-arpista Emilio Cao. Este, junto a Antón Seoane, X. Ferreirós, Rodrigo Romaní o Xurxo Maroñas, entre otros, formaba parte del colectivo "*Movimento Popular da Canción Galega*", nacido en el ambiente universitario de la universidad de Santiago, que en febrero de 1975 celebra por primera vez un histórico Festival en el Pabellón de Santa Isabel de Santiago. Dichos músicos conocen en 1976 a Alan Stivell en un viaje a Bretaña y este termina escribiendo un texto en el primer disco de Emilio Cao, titulado *Fonte do Araño*. Cao no fue el único, pues la cantora Pilocha grabó un disco y formó junto a Seoane, Romaní y Quico de Cariño un grupo llamado Roi Xordo, y más tarde Faíscas do Xiabre, formado por gaitas y percusión. Al final, en éste grupo se origina Milladoiro. El nombre proviene de los *milladoiros*, que eran piedras apiladas que los peregrinos depositaban en diferentes lugares en el peregrinaje a Compostela. Los integrantes tomaron como referencia el sudeste francés y sacaron a la luz el disco *A Galicia de Maeloc* en 1979[16], el cual, ya en el mismo título se observar esa búsqueda de la unión pancéltica, ya que Maeloc fue un obispo bretón que se asentó en Galicia[17]. Del mismo modo, en esta época destaca la figura de Antón Corral, un

7 Stokes, Martin & Philip V. Bohlman, (ed.). *Celtic Modern: Music at the Global Fringe* (Lanham, Md: Scarecrow Press, 2003): 17.

8 Warholsoup1002, "John J. Kimmel - Medley Of Irish Reels 1909 Accordion Solo," youtube, *https://www.youtube.com/watch?v=y76LmMqiKL0*, (9 de julio de 2015).

9 D. Winick, Stephen "Breton folk Music, Breton Identity, & Alan Stivell's Again," *The Journal of American folklore* 108, no. 429 (1995): 334-336.

10 Porter, "Introduction...", 214.

11 McKean, Thomas. "Celtic Music & the Growth of the Feis Movement in the Scottish Highl&s," *Western folklore* 57, no. 4 (1998): 245.

12 Cabe señalar que el primer grupo de música celta en la provincia de León se formó en una comuna *hippie* situada en la localidad berciana de Matavenero

13 Dietler, Michael. "Celticism, Celtitude and Celticity. The Consumption of the Past in the Age of Globalization," in *Actes de la Table Ronde de Lepzig* (Celtes et Gaulois dans l´histoire, l´historiographie et l´idéologie moderne, Glux-en-Glenne: Bibracte, Centre Archéologique Européen, 2005): 237–248.

14 Renales Cortés, Juan. "A música dos celtas e a música celta," in *Unión Libre : Cuadernos de* vida e *Culturas*, 15, 2000, 39.

15 Hale, Amy & Philip Payton. *New Directions in Celtic Studies* (University of Exeter Press, 2000): 19.

16 Estévez, Xoán Manuel. "Encontro o feito diferencial galego na música," in *o Feito diferencial galego na música* (Un Novo estilo para a música galega, o nacemento da música folk, Museo do Pobo Galego. Santiago de Compostela: A Editorial da Historia, 1997): 206.

17 Rodriguez Fer, Claudio, *Meus Amores celtas,* Unión libre 15 (Edicios do Castro, 2010): 102.

artesano que montó en Ortigueira un taller de instrumentos y una BG y que más tarde daría lugar al famoso Festival de Ortigueira[18].

En cuanto a Asturias, para Ana Pozo el primer elemento que preparó la posterior eclosión de la música celta fue la creación en 1974 de la sección "*Conceyu Bable"*, el partido político "*Conceyu Nacionalista Astur*" o asociaciones culturales como "*Lliga Celta d´Asturies".* Más tarde, en 1977, el actual responsable de la delegación asturiana del Festival de Lorient, viaja por primera vez a este festival[19].

En la década de los ochenta se empieza a desarrollar lazos de unión entre Galicia, Asturias y las demás naciones celtas. Por un lado, Xoán Manuel Estévez afirma que músicos gallegos empezaron a actuar en el "Festival Intercéltico de Lorient" y que los músicos de afuera empezaban a sentir un respeto por los festivales gallegos. Por otro, en 1984 son invitados los asturianos Lisardo Lombardía Yenes, el "*Colectivo Etnográfico Belenos"* y tres músicos aficionados a un festival en Irlanda y otro en Cornualles y en 1985 el grupo Beleño[20] actúa por primera vez en el Festival de Lorient.

Otro hecho importante es estas dos regiones fue a aparición de asociaciones de defensa de lo tradicional. En Galicia aparece en 1984 la "*Universidade Popular de Vigo"* que tenía dos funciones: formar a nuevos artesanos y recuperar y conservar los instrumentos propios del país. En Asturias se crea la "*Xunta pola Defensa de la Llingua Asturiana",* la cual, organizará eventos culturales con música folk como medida de propaganda[21]. Asimismo, en esta etapa empiezan a desarrollar su carrera figuras de relevancia como los gallegos Luar na Lubre, Xosé Manuel Budiño o Mercedes Peón[22] y los asturianos Felpeyu o Yan de Cubel[23].

Por lo que se refiere a la interpretación y construcción de instrumentos, en esta época surgen tres nuevas escuelas: por un lado, el artesano Foxo crea en Ourense la Escola de Gaitas da Deputación de Ourense[24] en 1985, por otro, Álvaro Seivane funda junto a su padre y su hermano en La Coruña el "Obradoiro de Gaitas Seivane" en 1986[25].

El *boom* se produce a mediados de los años noventa. En 1995 se recupera el "Festival do Mundo Celta" de Ortigueira, suspendido a mediados de los ochenta[26] y destacan en las listas de éxitos las figuras de Carlos Núñez en Galicia y José Antonio Hevia en Asturias. El primero acompañó a The Chieftains en una gira por EEUU y en 1996 publica el disco *A irmandade das estrellas*[27]*.* El segundo, publica en 1998 Tierra de nadie y se convierte, según Ana Pozo, en el máximo exponente de la "eclosión y consumición masiva de música celta" que vivió en esos años Asturias[28]. Asimismo, en esta etapa aparecen gaiteras femeninas como Cristina Pato y Susana Seivane[29] y el grupo Berrogüeto se le concede un premio a la mejor grabación internacional de *músicas do mundo* por su disco publicado en 1996 titulado *De Naviculária*[30].

18 Viana, Javier. "Celtas. Viejos mitos con ropas nuevas," n.d. (2000): 5.

19 Pozo Nuevo, Ana. "El concepto de música celta en la cultura asturiana," *Revista de musicología* XXVIII, no. 1 (2005): 536-537.

20 Pozo, "El concepto de música celta...", 538-539.

21 Pozo, "El concepto de música celta...", 536

22 Estévez, "Encontro o feito diferencial...", 207-212, 218.

23 Rodríguez, *Meus amores celtas,* 103.

24 "Real banda de gaitas," *Realbanda*, 20 de marzo de 2016, http://www.realbanda.es/gal/xlfoxo.htm.

25 "Obradoiro," *Seivane*, 20 de marzo de 2016, http://www.seivane.es/es/obradoiro/index1.html.

26 Losada, Óscar, "La cuna del folk gallego," *Diario de León*, 9 de julio, 2000, sec. Revista.

27 Estévez, "Encontro o feito diferencial...", 215.

28 Pozo, "El concepto de música celta...", 539.

29 Campos Calvo-Sotelo, Javier. "We´re on the Celtic Fringe!! Celtic Music and Nacionalism in Galicia," *Made in Spain*, Routledge Global Popular Music Series, 2013, 56.

30 Estévez, "Encontro o feito diferencial...", 216.

ELEMENTOS QUE HAN POSIBILITADO EL DESARROLLO DE ESTA CORRIENTE ESTÉTICA EN LEÓN

León es una provincia española perteneciente a la comunidad autónoma de Castilla y León, con una extensión de 15.581 km², siendo una de las más grandes de España. Limita con tres comunidades autónomas: por el norte con el Principado de Asturias y Cantabria, y por el oeste con Galicia. La provincia está dividida en siete partidos judiciales -Sahagún, León, La Bañeza, Ponferrada, Astorga, Cistierna y Villablino- y en 211 municipios o Ayuntamientos. No obstante, cabe señalar, que las dinámicas en torno a la música celta que estoy describiendo en esta comunicación no han tenido la misma incidencia en todo el territorio, sino que se han desarrollado con más firmeza en los partidos judiciales de Ponferrada, Astorga, Villablino y León. En el siguiente gráfico, donde señalo en verde donde más informantes y actuaciones se han realizado y en azul cuando ha sido anecdótico–véase mapa 1-.

Mapa 1- Mapa político de León

En estos partidos judiciales han surgido una serie de mediadores como instituciones públicas, asociaciones culturales, periodistas, columnistas, partidos políticos o los propios músicos que han construido una identidad según los modelos de la corriente estética de la música celta con el fin de reflejar una identidad cultural distinta frente a un grupo opresor –en este caso la cultura castellana-, tal como ha pasado en las demás regiones celtas y han descrito Amy Hale y Philip Payton[31]. Para ilustralo, Reiss, describe cómo la "Liga Gaélica" utilizaba la danza tradicional y la música en sus convecciones para simbolizar la auténtica cultura Irlandesa[32]. De modo similar, las investigadoras Beatriz Santana y Ana Pozo[33] revelan cómo la

31 Hale & Payton, *New Directions in*..., 21.

32 Reiss, Scott. "Tradition & Imaginary: Irish Traditional Music & the Celtic Phenomenon," in *Celtic Modern*: Music at the Global Fringe (Lanham, Md: Scarecrow Press, 2003), 150.

33 Pozo, "El concepto de música celta...", 533.

música celta se ha utilizado como baluarte en las reivindicaciones nacionalistas gallegas y asturianas respectivamente[34].

En León, ésta identidad se ha construido bajo una idea de conexión cultural entre otras regiones donde también se ha desarrollado esta corriente estética, como el norte de Portugal, Asturias y Galicia. En particular, esta idea fue refrendada por numerosos informantes de mi investigación, como los políticos Abel Pardo[35] y Eugenio López[36], los músicos Luis Nicolás[37], Cristina Falagán[38], Jorge Prada[39] y Ángel Carril[40], el programador José Javier Fidalgo[41], e incluso por el investigador Xaime Estévez[42].

De este modo, los elementos que han utilizado los mediadores para introducir esta corriente estética en León han sido: la exaltación de un paisaje, la interpretación histórica de la gaita, las reivindicaciones respecto a un pasado lejano y las reivindicaciones lingüísticas.

Exaltación del paisaje

La música celta, como establece Scott Reiss, se construye con una imagen y un sonido característico que han sido conformados, en parte, por la industria discográfica. Para éste, el mercado a través del marketing ha configurado una "comunidad virtual céltica" que ha ensalzado un determinado paisaje o *ethonoscape*[43]. Otros autores entienden que esa exaltación del paisaje viene dada porque la música celta se suele relacionar con una religión animista-panteísta[44] o una actitud ecologista, tal como se pueden encontrar en artículos de Ana Pozo[45], Xoán Manuel Estévez[46] y Johanne Devlin Trew[47], o en las respuestas que recibí del representante José Manuel R. Valtuille[48]. De todas formas, lo cierto es que, como alude Xoán Manuel Estévez, artistas tan relevantes de Bretaña o Galicia como Alan Stivell o Emilio Cao respectivamente han utilizado la exaltación del paisaje como una de sus temáticas transversales[49].

¿Cómo es este paisaje? Diversos autores han reflexionado sobre el paisaje típico celta. Chapman, por ejemplo, contrapone las diferencias entre el estilo de vida anglosajón y celta y concluye que los primeros tendían a vivir en valles y los segundos en las montañas[50]. Por otra parte, Tansey[51] y Johanne Devlin[52] describen respectivamente Irlanda y el Valle de

34 Santana Díaz, Beatriz. "Una Revisión Historiográfica de la Investigación Protohistórica de Galicia.," *Arqueoweb: Revista sobre Arqueología en Internet* 4, no. 1 (2002): 2.

35 Pardo, Abel. *"La música celta en la provincia de León,"* Grabación de video, 31 de enero del 2015.

36 López, Eugenio. *"La música celta en la provincia de León,"* Grabación de audio, 2 de enero del 2016.

37 De la Torre, Carlos et al. *"La música celta en la provincia de León,"* Grabación de video, 17 de enero del 2015.

38 Falagán, Cristina. "*La música celta en la provincia de León,"* Grabación de video, 23 de enero del 2015.

39 Prada, Jorge & David Alcalá. *"La música celta en la provincia de León,"* Grabación de audio, 1 de Abril 2016.

40 Manuel Álvarez, Luis. "El folklore de la región castellano leonesa es uno de los más ricos del país," *Diario de León*, 17 de marzo, 1985, sec. Bierzo.

41 Fidalgo del Campo, José Javier. *"La música celta en la provincia de León,"* Grabación de video, 23 de enero del 2015

42 Estévez, "As gravacións...", 79–92.

43 Reiss, "Tradition & Imaginary..., 161-162

44 El animismo-panteísmo son concepciones del mundo donde la naturaleza es el elemento vertebrador del universo.

45 Pozo, "El concepto de música celta...", 533.

46 Estévez, "Encontro o feito diferencial...", 204.

47 Devlin Trew, Johanne. "Diasporic Legacies: Place, Politics, & Music among the Ottawa Valley Irish," *Celtic Modern: Music at the Global Fringe*, 2003, 95.

48 R. Valtuille, José Manuel. *"La música celta en la provincia de León,"* Grabación de video, 23 de enero del 2015.

49 Estévez, "Encontro o feito diferencial…", 204.

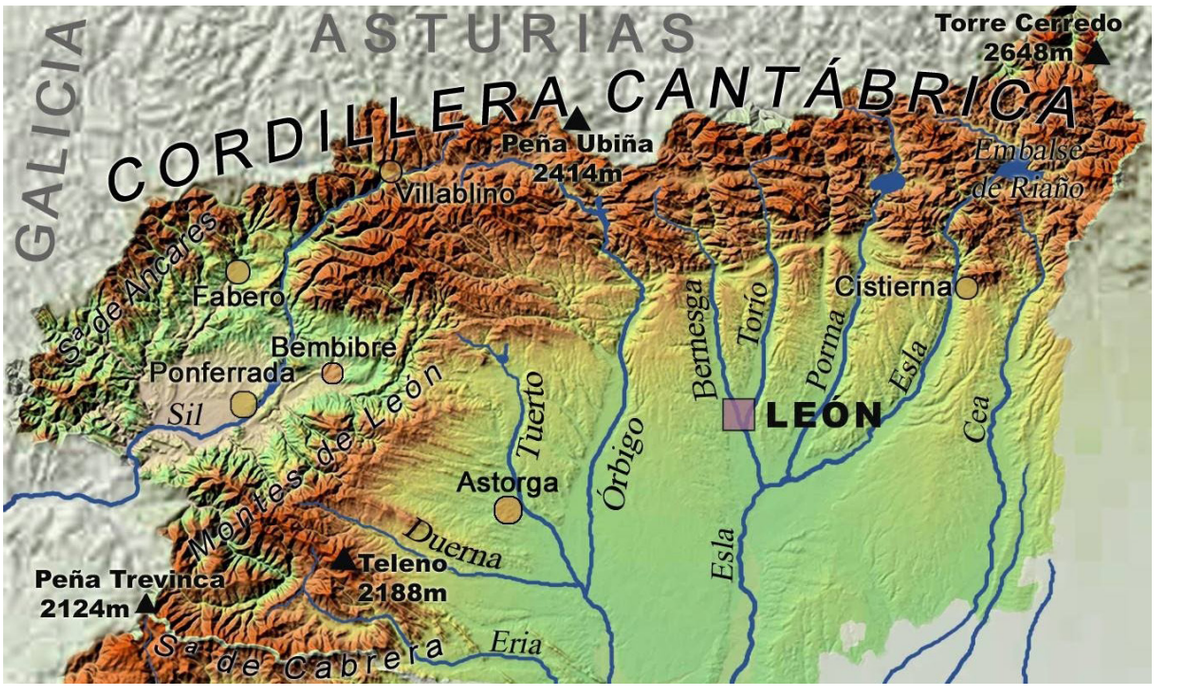
50 Chapman, Malcolm, *The Celts. The Construction of a Myth* (London: The Macmillan Press LTD, 1992): 187.

51 Reiss, "Tradition & Imaginary..., 163.

52 Devlin Trew, Johanne. "Diasporic Legacies: Place, Politics, & Music among the Ottawa Valley Irish," *Celtic Modern: Music at the Global Fringe*, 2003, 111-112.

Ottawa en Canadá con un perfil Atlántico de humedad, grandes ríos, vientos y montaña. En cuanto a Galicia, como enuncian Reiss[53] y Campos, se han inscrito en ese perfil céltico o atlántico, con el fin de huir de los estereotipos mediterráneos y andaluces[54].

En el caso de la provincia de León, a pesar de la ausencia de mar, su orografía y su clima se acercan a este paradigma de viento y lluvia expuesto por Tansey o Johanne. Por un lado, en el norte nos encontramos con la Cordillera Cantábrica, que nos limita con Asturias y conforma una serie de valles que por sus características singulares han sido declarados por la UNESCO como reservas de la biosfera: Picos de Europa, Alto Bernesga y los Argüellos en el noreste, Babia, Luna, Laciana y Omaña en el noroeste[55]. Por otro lado, nos encontramos con otro sistema montañoso que separa la provincia en dos partes: los Montes de León, que a su vez se unen por el oeste con las Montañas Galaico-Leonesas. Estos sistemas crean una orografía escarpada en medio de la comarca del Bierzo, de menor altitud que el resto, con una diferencia en altura de 1.700 metros entre las tierras más bajas y el Pico Catoute (2.114m). Por ésta pasa el río Sil, principal afluente del principal río gallego, el Miño, que nace en la parte más occidental de la cordillera cantábrica y recorre las comarcas de Babia, Laciana y Alto Sil antes de llegar al Bierzo –véase mapa 2-.



Mapa 2- Mapa físico de León

La interpretación de la gaita

La gaita de "fole" es el instrumento más icónico de la música celta, durante mi investigación me he encontrado con alegatos por parte de músicos leoneses como "para mí el instrumento celta rey es la gaita"[56], "a mí lo celta me sugiere la sonoridad de instrumentos como la gaita"[57]. Asimismo, una de las razones por las cuales se ha convertido en tal ha sido porque fue el instrumento de la Armada Británica desde finales del siglo XVIII[58].

53 Reiss, "Tradition & Imaginary..., 162.

54 Campos, "We´re on the Celtic Fringe…", 53-54.

De este modo, el fenómeno de la música celta ha ido ligado a un *revival* de la gaita a partir de los años ochenta, documentado por Miguel Manzano[59] o por Héctor-Luis Suárez[60]. En mi investigación me encontrado con muchos intérpretes de gaita, mucho más que otros instrumentos tradicionales como la chifla y la dulzaina. La interpretación de éstos ha sido anecdótica, limitándose a un concierto en el Festival Reino de León y en a las *pubs sessions* que se producían después de cada concierto en el bar Cuervo[61].

Por consiguiente, ¿han existido intérpretes de la gaita en León antes del fenómeno de los años ochenta? La verdad es que concurren varias hipótesis. Por un lado, encontré la posición de Miguel Manzano, que considera que la única gaita autóctona en Castilla y León es la sanabresa y que este instrumento era residual en la parte más occidental de la provincia. Para éste, los únicos instrumentos que tuvo constancia fue la dulzaina y la flauta de tres agujeros y para ello hace referencia a un *baile de la dulzaina* y algunas publicaciones etnográficas que describen paisajes al son de la dulzaina, incluso en el Bierzo[62]. Por otro lado, el etnógrafo Héctor-Luis Suárez tiene una publicación sobre instrumentos populares de la provincia de León, y para éste, la gaita, antes del *revival*, se interpretó en las comarcas del Bierzo, Cabrera, Babia Alta o la Montaña Oriental[63]. En cuanto a la dulzaina, Suárez señala la escasez de investigaciones realizadas sobre este instrumento, por lo que se limita a nombrar los dulzaineros que han seguido tocando en los últimos treinta años y enumera las poblaciones donde hay constancia que los hubo desde mediados del siglo XIX. Estos se suelen situar en la parte más oriental de la provincia, incluyendo las poblaciones alrededor de la capital[64]. Del mismo modo, existe una investigación –a la cual no he podido tener acceso- publicada por Rafael Busto Ferrero, en la cual analiza la gaita en el oeste de León[65].

Reivindicaciones de un pasado lejano

La construcción de identidades se pueden clasificar, según el antropólogo Luis Díaz Viana, en dos tipos: mitológicas e históricas. En la primera, hay una aspiración a volver lo que se fue como pueblo, aunque esa aspiración nunca hubiera llegado a tener traducción territorial o comprobación documental; en la segunda, se busca volver a obtener derechos, competencia y privilegios como reino o nación[66]. Por tanto, en las regiones donde se ha fomentado la música celta ha existido estas dos tipos de reivindicaciones.

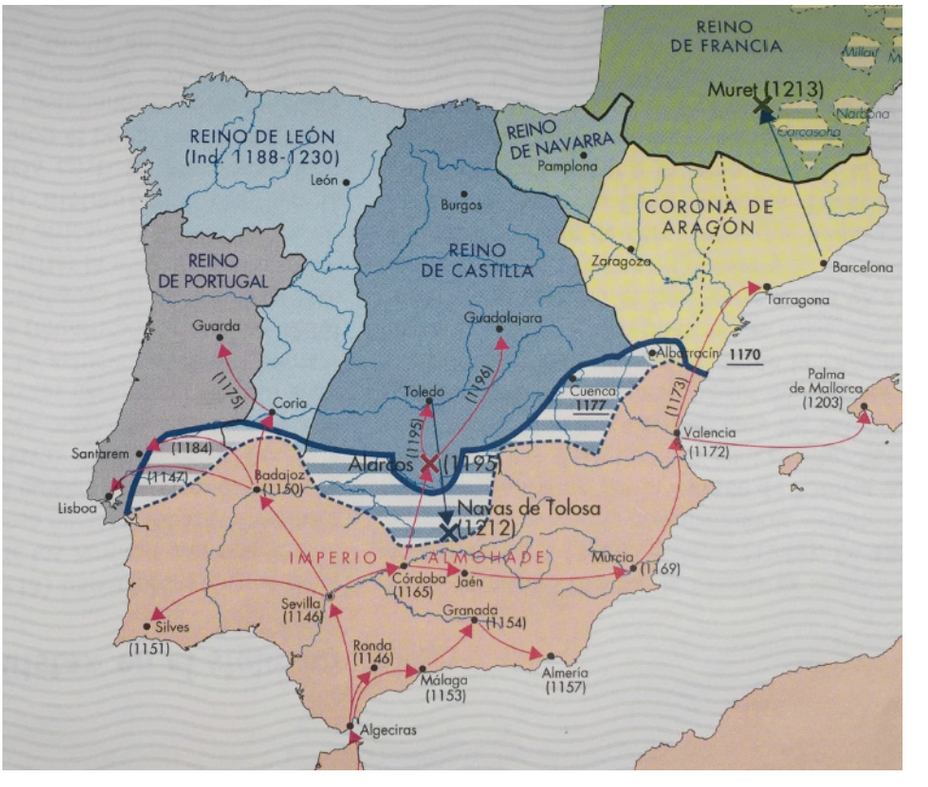
Por un lado, en cuanto a la primera, los hallazgos arqueológicos han sido el principal elemento utilizado por los mediadores para justificar esa identidad, tal como establecen Dietler[67], Inés Sastre y Óscar López[68]. De este modo, se ha evocado a la reconstrucción de una comunidad mágica que se relaciona profundamente con etiquetas como el *new age* o la *world music*[69], en particular, Dietler describe dos recreaciones de formas de vida y de hechos históricos en el Sur de Inglaterra, la *Brigantia* o la *Cantiaci*[70]. En cuanto a León, se han utilizado para realizar recreaciones "mágicas" el Castro del Chano en el valle de Fornela[71] y el Castro Xanaba en Fabero[72].

Por otro lado, en cuanto a la segunda, a parte de los hallazgos arqueológicos se puede encontrar cuando se evoca a una época dorada idealizada, tal como describe Scott Reiss[73] en el caso de Irlanda. En León, ese pasado dorado se encuentra en la Edad Media, cuando el Reino de León ocupaba Asturias, Galicia, el norte de Portugal, y las provincias de León, Zamora, Salamanca y Cáceres –véase mapa 3[74]-. Todo esto dejó una herencia cultural y arquitectónica que ha llevado a que la música celta haya estado presente en recreaciones de hechos históricos sobre la Edad Media: -Señor de Bembibre[75], Justas Medievales de Hos-

pital de Órbigo[76], la batalla de Alfonso Pérez el Batallor[77], mercados y juegos medievales a la sombra de grandes construcciones realizadas en esta etapa como la Catedral de León[78], el Castillo de los Templarios de Ponferrada[79] o el castillo de Cornatel de Priaranza del Bierzo[80].

Reivindicaciones lingüísticas

Por último, la lengua supone otro de los grandes elementos en la construcción de la identidad que tanto se relaciona con la música celta, como ya he establecido anteriormente. El primer nivel reivindicativo de estas naciones fue la revitalización del gaélico[81], una lengua no es de origen germánico, como el Inglés[82]. En este sentido, encontré dos referencias –un artículo de James Porter[83] y un artículo en un periódico local[84]- que alude a una reunión/desfile en Dublín en Agosto de 1901 a la que asistieron representantes de la liga "Pancéltica" con el fin de resurgir el gaélico como elemento vertebrador en esa construcción "pancéltica". Este tipo de asociación también es descrita por Reiss como *Conradh na Gaeilge*[85].



Mapa 3- Reinos de la Península Ibérica en el siglo XIII

En España, como establece Lois Kuter, a pesar de que en Galicia y Asturias su herencia lingüística no provenga del gaélico, sino del latín vulgar, existen elementos comunes con las naciones gaélicas –Bretaña, Cornualles, Escocia, Gales, Irlanda e Isla de Man-[86]. Uno de estos elementos puede ser la legitimación de su propia lengua. Según Javier Campos, la

76 Prado E. Á. "El Villar, del monasterio al monte," *Diario de León*, 30 de mayo de 2007, 29.

77 Valencia, Ana G. "El pueblo revive la batalla que libró a León del yugo de Alfonso el Batallador," *Diario de León*, 31 de julio, 2001, 19.

78 "Música celta," *Diario de León*, 22 de marzo del 2001, 14.

79 Esteban Lobato, Amalia. "Cormac y Brath supieron complacer a su público," *Diario de León*, 22 de septiembre, 1985, 18.

80 Cerezales, P. & M. Macías. "Y se oyeron espadas en Cornatel," *Diario de León*, 29 de julio, 2004, 16.

86 Kuter, Lois "Celtic Music," *The Concise Garland Encyclopedia of World Music* (Routledge, 11 de enero de 2013): 320.

música celta en Galicia ha ido de la mano de una reivindicación lingüística[87] y, en Asturias, Ana Pozo indica que la reivindicación lingüística surgió de la "celtización" del Principado[88].

En León, el proceso ha sido similar, la corriente estética de la música celta ha ido ligado con reivindicaciones del leonés y el gallego, en concreto, durante el boom de esta corriente en la ciudad León se realizaron festivales denominados *Nueche Celta*[89] o *Reinu de Llión*[90] y durante mi trabajo de campo de campo en el Magosto Celta de Balboa escuché a la población autóctona hablando en gallego y pude ver cómo en uno de los escenarios había un *grafiti* que ponía "Esto é Galiza" –véase imagen 1-.

ETAPAS DEL DESARROLLO DE ESTA CORRIENTE EN LEON

La corriente estética de la música celta se ha producido en tres etapas. En la primera se producen las primeras actuaciones de grupos adscritos a esta corriente en León y aparece un *revival* de la interpretación de la gaita, en la segunda aparecen los primeros grupos autóctonos con un repertorio basado en temas propios y versiones de grupos de fuera de León y se organizan macrofestivales celtas y en la tercera los grupos empiezan a incorporar a su repertorio música de tradición oral.

Primera Etapa (1980-1997)

La primera etapa se inicia en septiembre de 1980, cuando el primer grupo que se etiquetó como música celta en España –Milladoiro- actúa en Ponferrada[91], y finaliza en 1996 cuando Carlos Nuñez actúa por primera vez en León y Ponferrada[92]. Esta etapa se caracteriza porque se

Imagen 1- Instantánea del escenario situado en Balboa

construye las bases del *boom* de la segunda, ya que el contexto que voy a describir a continuación influyó de manera notable a una generación que en estos años eran niños o adolescentes, tal

87 Campos, "We´re on the Celtic Fringe…", 60.

88 Pozo, "El concepto de música celta...", 533.

89 "Hevia regresa a la Catedral," *Diario de León*, 22 de marzo del 2001, sec. Cultura.

90 "Catorce horas de folklore y tradición," *Diario de León*, 3 de Octubre del 2002, sec. Cultura.

91 López-Valls, Javier. "Bibiano y Milladoiro, dos ejemplos de música gallega actual," *Diario de León*, 9 de mayo de 1980, 47.

92 Frá, Carlos, "La música tradicional ya no es algo por lo que acomplejarse," *Diario de León*, 7 de febrero de 1997, sec. Cultura/espectáculos.

como pude observar cuando preguntaba a mis informantes sobre su edad. La mayoría de ellos en el momento de la entrevista tenían entre treinta y pocos y alrededor de los cuarenta de manera mayoritaria –véase gráfico 1-.

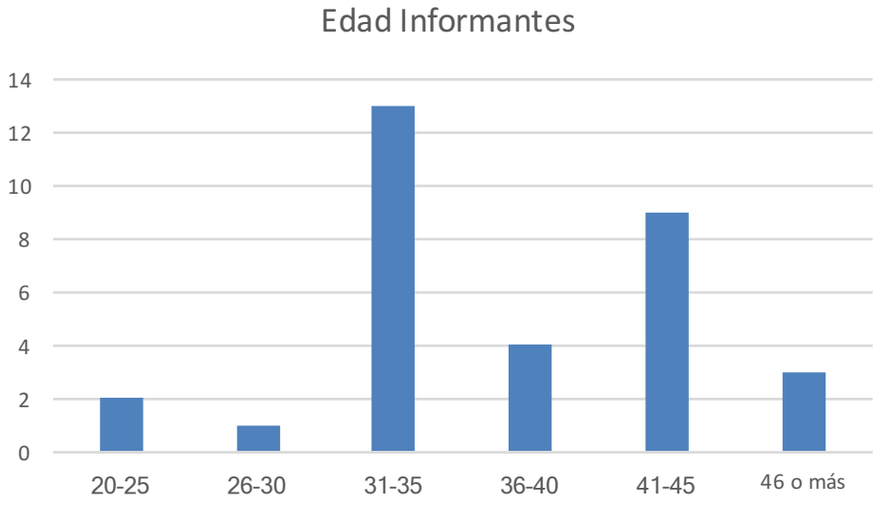


Gráfico 1- Edad de los informantes del TFM

Esta generación creció bajo una dinámica generalizada a nivel nacional de recuperación del patrimonio cultural de cada región y por tanto, de una búsqueda de identidad por parte de ésta. Así, nacen los primeros grupos de renovación de la música tradicional, que en la zona de castilla se etiquetaron como *folk* y en Galicia y Asturias como celta. En la provincia de León, estas dinámicas generaron por un lado, la publicación de varios trabajos etnográficos como el "Cancionero Berciano" de Amador González Ayerbe y Esteban de la Puente[93], el "Cancionero del Reino de León" de Juan Hidalgo Montoya[94], y el "Cancionero Leonés" de Miguel Manzano y Ángel Barja[95]; y por el otro, la aparición de diversos grupos de música *folk* que Manzano describió de la siguiente forma:

> Un fondo instrumental formado por guitarras que rasguean o puntean acordes, apoyadas a veces por un contrabajo o una guitarra baja; alguna flauta de pico, laúd o bandurria que interpreta las introducciones e intermedios o dobla las voces (en los casos de un mayor *acercamiento a las fuentes* se puede escuchar también alguna dulzaina, rabel, gaita o zanfoña); [...] y una base rítmica formada por panderetas, castañuelas, tambores y un variado muestrario de instrumentos idiófonos que añaden colorido a la percusión"[96].

Paralelamente, a estos fenómenos se produce un *revival* de la interpretación de la gaita en el partido judicial de Ponferrada. Durante este periodo he podido constatar las siguientes formaciones de gaita: *Escola de Gaitas* Villafranca del Bierzo, Aires del Sil, Grupo de Gaitas el Castro de Columbrianos, Escuela de Gaitas de Camponaraya[97], Fuentes nuevas[98] y el grupo el grupo de Brisas del Sil[99]. Además, en 1989 y 1992 se crean dos Bandas

93 De la Puente, Esteban & Amador Diéguez Ayerbe. *Cancionero berciano* (Ponferrada: Instituto de Estudios Bercianos, 1977).

94 Hidalgo Montoya, Juan. *Cancionero del Reino de León* (Madrid: Antonio Carmnoa, 1978).

95 Manzano Alonso, Miguel & Angel Barja *Cancionero leonés,* 6 vols. (León: Diputación Provincial de León, 1989).

96 Manzano & Barja, *Cancionero Leonés...*, 52.

97 G., A. "Cabañas previno sobre el olvido comarcal en medio del silencio Institucional," *Diario de León*, 9 de septiembre de 1991, sec. Bierzo.

98 Bello, Diego. *Las BBGG en el Bierzo,* Cuestionario por internet, 22 de mayo del 2016.

99 "Programa del viernes y sábado," *Diario de León*, 26 de septiembre de 1985, sec. Bierzo.

de Gaitas, Templarios de Oza[100] y Castro Bergidum[101] respectivamente, con una estética similar a las bandas de gaitas de las regiones celtas. Tal fue la importancia de la gaita en esta zona de León, que la primera escuela que daba gaita en la ciudad de León contó como profesor a José Javier Fidalgo del Campo, fundador de la Banda de Gaitas Templarios del Oza[102].

Por último, en esta etapa se producen las primeras actuaciones de grupos etiquetados como celta. En mi revisión del Diario de León y de la programación del Área de Cultura de la Universidad de León contabilicé 140 actuaciones de estos grupos. De estas, los grupos que más actuaron fueron Milladorio (12 actuaciones), Labanda (10 actuaciones), Celtas Cortos (7 actuaciones), Na Lúa (6 actuaciones), Cormac (5 actuaciones) y la Escuela de Gaitas de Villafranca del Bierzo (5 actuaciones) –véase gráfico 2-, siendo los ayuntamientos incluidos dentro del partido judicial de Ponferrada los más activos –véase gráfico 3-. En particular, cabe señalar que el ayuntamiento de Ponferrada fue el primero que programó por primera vez a Milladoiro en 1980[103], a grupos extrajeros –Bleizi Ruz en 1981[104] y 1984[105] y Gwendal en 1984-, un "Festival de Música Celta"[106], y un encuentro de bandas de gaitas[107].

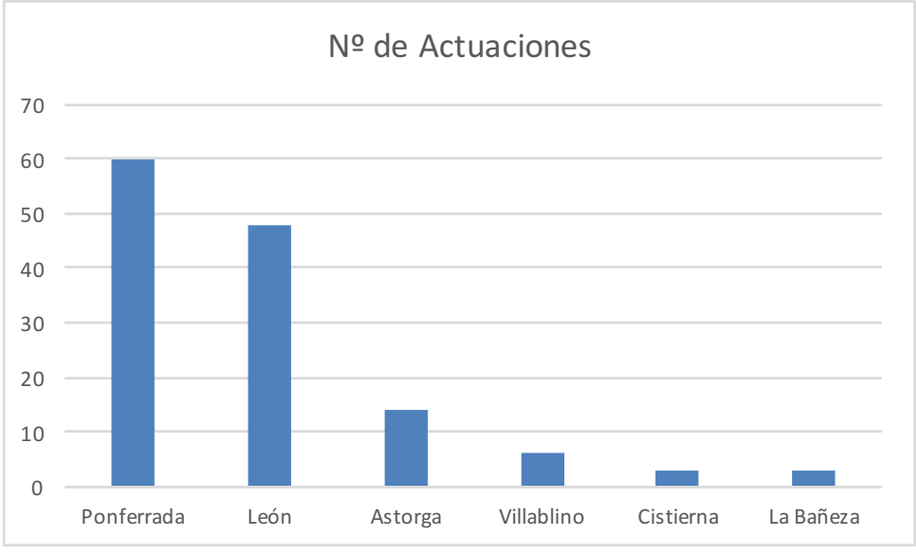


Gráfico 2- Número de actuaciones de grupos fuera de León entre 1980 y 1996

Segunda etapa (1997-2004)

A nivel nacional, el inicio de esta etapa se produce en 1996 con la publicación del primer disco de Carlos Núñez[108], *Irmandade das Estrelas,* tal como me comentó el dueño de la

100 Fidalgo, "*La música celta…".*

101 Prada, "*La música celta…".*

102 Fidalgo, "La música celta…".

103 L., J. "El folk oscureció al rock," Diario de León, 24 de septiembre de 1980, sec. Bierzo.

104 Palacios, G. "Comenzaron los actos conmemorativos del año Internacional del Disminuido," *Diario de León*, 20 de noviembre de 1981, sec. Bierzo.

105 R. Prada, Eulalia & Ricardo L. Témez. "Actuación del grupo de música celta 'Bleizi Ruz' el próximo miércoles en el Pabellón Municipal," *Diario de León*, 28 de enero de 1984, sec. Bierzo.

106 "Programa de las fiestas…".

107 Carrera, Valentín, "Programa para hoy," *Diario de León*, 7 de Septiembre de 1992, sec. Bierzo.

108 Frá, Carlos. "La música tradicional ya no es algo por lo que acomplejarse," *Diario de León*, 7 de febrero de 1997, sec. Cultura/espectáculos.

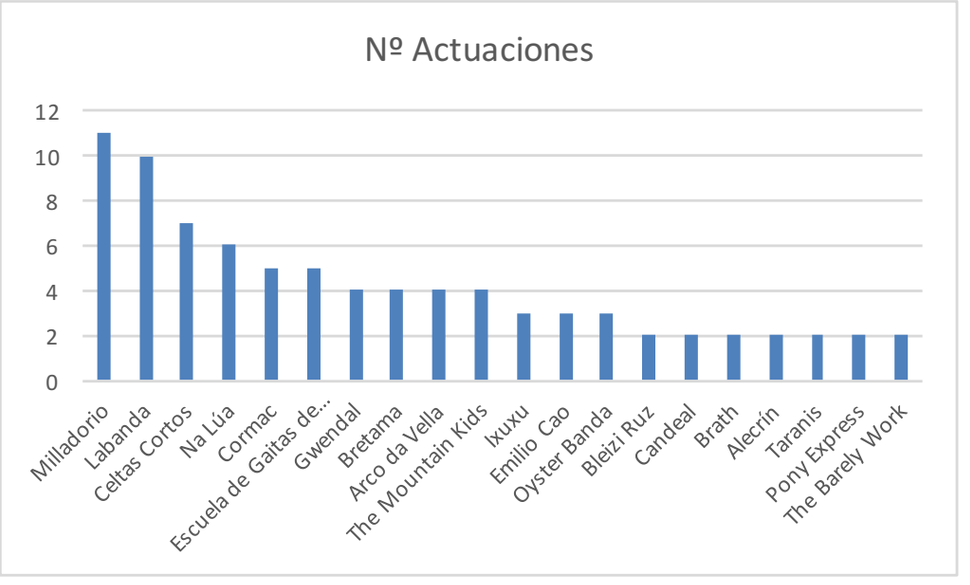


Gráfico 3- Número de actuaciones por partidos judiciales de León entre 1980 y 1996

agencia de representación de música de raíz "Legados" José Manuel R. Valtuille[109]. Además, también en 1996 se consolida la formación Mägo de Oz con la publicación del álbum *Jesús de Chamberí*[110]. No obstante, en León considero que el impacto de la música celta comienza en 1997 por dos motivos. En primer lugar, el 6 y el 7 de Febrero de ese año Carlos Núñez actuó por primera vez en solitario en León[111] y Ponferrada respectivamente; en segundo lugar, en 1997 se crean los primeros grupos celtas de la provincia: Aira da Pedra en Ponferrada, y Sog y Parr en León. Desde ese momento hasta el 2003 se crean alrededor de 16 grupos, aumentan el número de ayuntamientos y asociaciones que programan estos grupos en sus fiestas patronales y se realizan cinco macrofestivales celtas con identidad propia donde actúan los artistas nacionales e internacionales más relevantes de ese momento.

En primer lugar, los primeros grupos de música celta de León estaban compuestos por gente joven que, en su mayoría, tocaban canciones propias, gallegas, asturianas, bretonas, irlandesas y escocesas. Se forman por toda la provincia, aunque destacan por el número de actuaciones y reconocimientos los grupos formados en el partido judicial de Ponferrada, como Aira da Pedra, Abraxas, Rapabestas o Antubel –véase gráfico 4-. Del primero destacar una gira que realizó por la Bretaña Francesa[112], del segundo su premio "Luar de la Música" al mejor tema del año[113], del tercero su actuación en Ortigueria[114], y del cuarto el primer premio en la segunda edición del certamen Cuartu los Valles de Navelgas (Asturias)[115].

Además, cabe señalar, que al igual que pasó con Gändalf (Astorga) se encontraban ligados a una Banda de Gaita, en particular el gaitero de Aira da Pedra era el director de la Banda de Gaitas Castro Bergidum, el de Abraxas dirigía la Banda de Gaitas do Concello de O Barco, el de Rapabestas era codirector de la Banda de Gaitas Templarios del Oza, el de Antubel terminó

109 R. Valtuille, "*La música celta…*".

110 Suárez, Ricardo. "El rock como espectáculo," *Diario de León*, 24 de junio del 2001, sec. León.

111 Frá, "*La música tradicional …*"

112 Casado, José. "El grupo berciano Aira da Pedra lleva su música por toda la Bretaña," *Diario de León*, 25 de julio del 2001, sec. Cultura.

113 Franco, Daniel. "Abraxas tocará mañana en Galicia," *Diario de León*, 4 de julio del 2000, sec. León al sol.

114 "Aira da Pedra, el domingo en Ortigueira," *Diario de León*, 13 de julio de 2001, sec. El Bierzo.

115 Varela, Miguel A. "Celtas," *Diario de León*, 12 de julio de 2001, sec. Opinión.

formando la Banda de Gaitas Abelladeira o el de Gändalf se había iniciado a este instrumento en la Banda de Gaitas Sartaina de Astorga.

En cuanto a León y a Villablino, los grupos con mayor repercusión tuvieron su origen en diferentes *jam sessions.* Por un lado, en León capital destaca las de "La Casilla" y la del "Yamboré" que fueron el germen de *Parr* y Sog[116], por otro, en Villablino la bodeguina Catoute fue testigo de la formación de *Struendu*[117].

En segundo lugar, aumenta la inversión de las instituciones públicas en esta corriente estética debido a un auge de las formaciones políticas regionalistas[118], de estas destaca "Unión del Pueblo Leonés", que llegaron a obtener tres procuradores en las Cortes, tres diputados provinciales y más de ciento cincuenta concejales y cien alcaldes pedáneos en la legislatura de 1999/2003[119].

Este contexto hizo que se realizaran dos Macrofestivales celtas denominados "Festival Celta de Castilla y León Música-Naturaleza" en la parte más occidental de la provincia y que fueron financiados por la Junta de Castilla y León con tres millones y medio de pesetas[120] en la primera edición y 14,5 millones de pesetas[121] en la segunda, además de diversas aportaciones de la diputación de León, de ayuntamientos cercanos y de la Caja de Ahorros Caja España. Del mismo, en la capital de León, la concejalía de juventud dirigida por un concejal

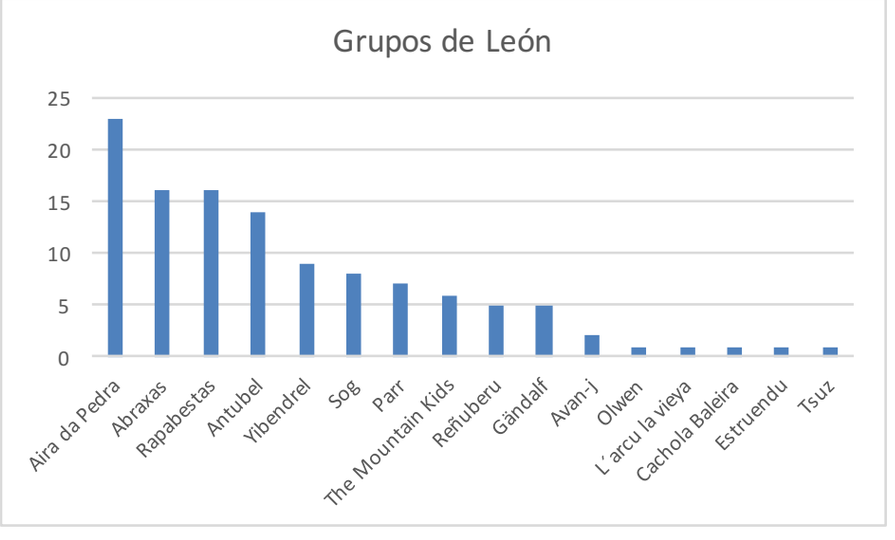


Gráfico 4 Número de actuaciones de grupos de León entre 1997 y 2003

de Unión del Pueblo Leonés programó dos Macrofestivales con el nombre de "Festival Reinu de Llión", donde no he podido obtener datos sobre su financiación, aunque sí recogí que fue criticado por la oposición por su coste[122].

116 García, Sergio. *"Las jam sessions en León,"* Grabación de audio, 8 de noviembre del 2015.

117 Sabugo, José, Aurora Pazos & Manolo Marentes. *"La música celta en la provincia de León,"* Grabación de video, 4 de enero del 2015.

118 "Resultados Electorales," junta *de Castilla y León*, 29 de Febrero, 2016, http://www.jcyl.es/web/jcyl/Elecciones/es/Plantilla100/1265096415792/_/_/_.

119 Corral González, Margarita "Un análisis del comportamiento político y electoral en Castilla y León.," in *VII Congreso español de ciencia política y de la administración* (Democracia y buen gobierno, Mexico: México D.F., 2009), 22.

120 Cuevas, Marcelino. "Villafranca y Vega de Espinadera," *Diario de León*, 31 de julio de 1998, sec. Cultura.

121 "La junta ayuda con 14 millones al festival celta," *Diario de León*, 20 de octubre del 2000, sec. El Bierzo.

122 "Denuncian irregularidades en los gastos del festival celta," *Diario de León*, octubre 16, 2001, sec. León.

Tercera etapa (2004-Actualidad)

El cambio de etapa viene dado por varias razones. Por un lado, disminuye el número de instituciones que programan esta música, en el 2003 no se programa la tercera edición del Festival Reino de León, y tampoco se vuelve a programar ningún festival patrocinado por la Junta de Castilla y León. No obstante, a partir del 2009 se vuelve a programar el Festival Reino de León[123], aunque se realiza dentro de las fiestas tradicionales de San Froilán y con menor carga política y los dos lugares utilizados como sedes para los festivales "Música y Naturaleza" siguen organizando hoy en día festivales como el Magosto Celta de Balboa (en el 2015 realizaron su XXIII edición) y el Festizaje (en el 2015 realizaron su IX Edición).

Por otro lado, existe un cambio de mentalidad en los músicos. Grupos como Aira da Pedra, Gändalf o Antubel empiezan a incorporar en su repertorio arreglos de música tradicional leonesa, grupos como Yibendrel, Abraxas, Olwen o Parr se deshacen y nacen otros como L´arcu la Vieya, Pandetrave, Tsuniegu, que basan su repertorio en música de tradición oral. No obstante, también cabe mencionar, que esta nueva tendencia sigue conviviendo con lo vivido en la anterior etapa, como ejemplo, Sog o Rapabestas siguen basando su repertorio en canciones propias y siguen naciendo grupos como Moher o Cecina de León que siguen basando su repertorio en canciones propias y versiones de las denominadas naciones celtas.

En conclusión, la corriente estética de la música celta ha tenido una notable repercusión social en la provincia de León durante el periodo comprendido entre 1980 y 2004. He documentado e identificado 18 grupos y 10 BBGG; 82 actuaciones, 67 noches celtas y 10 festivales. No obstante, esta corriente no ha tenido la misma incidencia en toda la provincia, sino que la mayoría de la actividad se ha producido alrededor de los partidos judiciales de León, Astorga, Villablino y sobre todo Ponferrada, que es donde ha contado con más apoyo social. Por un lado, la inclusión en esta corriente estética ha dado salida nacional e internacional a los músicos autóctonos y ha posibilitado el desarrollo económico de algunas zonas, por otro, se ha perdido el contacto con la tradición oral y se ha construido una identidad que ha menudo se contradice con los datos extraídos por los etnógrafos.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

Entrevistas

- Bello, Diego. *Las BBGG en el Bierzo,* Cuestionario por internet, 22 de mayo del 2016.
- De la Torre, Carlos et al. *"La música celta en la provincia de León,"* Grabación de video, 17 de enero del 2015.
- Falagán, Cristina. "*La música celta en la provincia de León,"* Grabación de video, 23 de enero del 2015.
- Fidalgo del Campo, José Javier. *"La música celta en la provincia de León,"* Grabación de video, 23 de enero del 2015
- García, Sergio. *"Las jam sessions en León,"* Grabación de audio, 8 de noviembre del 2015.
- Garrido, Manolo & Ivan Taca. *"La música celta en la provincia de León,"* Grabación de video, 5 de febrero del 2015.

123 Gancedo, Emilio. "León, ciudad del arco atlántico," *Diario de León*, 20 de junio de 2009, sec. Suplemento Especial.

- López, Eugenio. *"La música celta en la provincia de León,"* Grabación de audio, 2 de enero del 2016.
- Manuel Álvarez, Luis. "El folklore de la región castellano leonesa es uno de los más ricos del país," *Diario de León*, 17 de marzo, 1985, sec. Bierzo.
- Pardo, Abel. *"La música celta en la provincia de León,"* Grabación de video, 31 de enero del 2015.
- Prada, Jorge & David Alcalá. *"La música celta en la provincia de León,"* Grabación de audio, 1 de Abril 2016.
- R. Valtuille, José Manuel. *"La música celta en la provincia de León,"* Grabación de video, 23 de enero del 2015.
- Sabugo, José, Aurora Pazos & Manolo Marentes. *"La música celta en la provincia de León,"* Grabación de video, 4 de enero del 2015.

Internet

- "Obradoiro," *Seivane*, 20 de marzo de 2016, *http://www.seivane.es/es/obradoiro/index1.html.*
- "Real banda de gaitas," *Realbanda*, 20 de marzo de 2016, http://www.realbanda.es/gal/xlfoxo.htm.
- "Resultados Electorales," junta *de Castilla y León*, 29 de Febrero, 2016, http://www.jcyl.es/web/jcyl/Elecciones/es/Plantilla100/1265096415792/_/_/_.
- Warholsoup1002, "John J. Kimmel - Medley Of Irish Reels 1909 Accordion Solo," youtube, *https://www.youtube.com/watch?v=y76LmMqiKL0*, (9 de julio de 2015).

Hemeroteca Diario de León

- "Aira da Pedra, el domingo en Ortigueira," *Diario de León*, 13 de julio de 2001, sec. El Bierzo.
- "Catorce horas de folklore y tradición," *Diario de León*, 3 de Octubre del 2002, sec. Cultura.
- "Catorce horas de folklore y tradición," *Diario de León*, 3 de Octubre del 2002, sec. Cultura.
- "Denuncian irregularidades en los gastos del festival celta," *Diario de León*, octubre 16, 2001, sec. León.
- "Hevia regresa a la Catedral," *Diario de León*, 22 de marzo del 2001, sec. Cultura.
- "Hevia regresa a la Catedral," *Diario de León*, 22 de marzo del 2001, sec. Cultura.
- "La junta ayuda con 14 millones al festival celta," *Diario de León*, 20 de octubre del 2000, sec. El Bierzo.
- "Programa del viernes y sábado," *Diario de León*, 26 de septiembre de 1985, sec. Bierzo.
- Carrera, Valentín, "Programa para hoy," *Diario de León*, 7 de Septiembre de 1992, sec. Bierzo.
- Casado, José. "El grupo berciano Aira da Pedra lleva su música por toda la Bretaña," *Diario de León*, 25 de julio del 2001, sec. Cultura.
- Cuevas, Marcelino. "Villafranca y Vega de Espinadera," *Diario de León*, 31 de julio de 1998, sec. Cultura.

- Enríquez, Manuel. "El valle de Fornela festeja la Lughnasa," *Diario de León*, 8 de marzo, 2000, 9.
- Frá, Carlos, "La música tradicional ya no es algo por lo que acomplejarse," *Diario de León*, 7 de febrero de 1997, sec. Cultura/espectáculos.
- Frá, Carlos, "La música tradicional ya no es algo por lo que acomplejarse," *Diario de León*, 7 de febrero de 1997, sec. Cultura/espectáculos.
- Frá, Carlos. "La música tradicional ya no es algo por lo que acomplejarse," *Diario de León*, 7 de febrero de 1997, sec. Cultura/espectáculos.
- Franco, Daniel. "Abraxas tocará mañana en Galicia," *Diario de León*, 4 de julio del 2000, sec. León al sol.
- G., A. "Cabañas previno sobre el olvido comarcal en medio del silencio Institucional," *Diario de León*, 9 de septiembre de 1991, sec. Bierzo.
- Gancedo, Emilio. "León, ciudad del arco atlántico," *Diario de León*, 20 de junio de 2009, sec. Suplemento Especial.
- L., J. "El folk oscureció al rock," *Diario de León*, 24 de septiembre de 1980, sec. Bierzo.
- López-Valls, Javier. "Bibiano y Milladoiro, dos ejemplos de música gallega actual," *Diario de León*, 9 de mayo de 1980, 47.
- Losada, Óscar, "La cuna del folk gallego," *Diario de León*, 9 de julio, 2000, sec. Revista.
- Macías, M. "Fabero mira al pasado celta y romano," *Diario de León*, 13 de julio, 2013, 14.
- Palacios, G. "Comenzaron los actos conmemorativos del año Internacional del Disminuido," *Diario de León*, 20 de noviembre de 1981, sec. Bierzo.
- R. Prada, Eulalia & Ricardo L. Témez. "Actuación del grupo de música celta 'Bleizi Ruz' el próximo miércoles en el Pabellón Municipal," *Diario de León*, 28 de enero de 1984, sec. Bierzo.
- Suárez, Ricardo. "El rock como espectáculo," *Diario de León*, 24 de junio del 2001, sec. León.
- Varela, Miguel A. "Celtas," *Diario de León*, 12 de julio de 2001, sec. Opinión.

Fuentes secundarias

- Busto Ferrero, Rafael. "La gaita en el oeste de la provincia de León," *Etno-Folk: Revista galega de etnomusicoloxía*, no. 11 (2008): 253–283.
- Cadden, Jerry. "Role of the Composer," in *Celtic Modern: Music at the Global Fringe,* Lanham, Md: Scarecrow Press, 2003, 122.
- Campos Calvo-Sotelo, Javier. "We´re on the Celtic Fringe!! Celtic Music and Nacionalism in Galicia," *Made in Spain*, Routledge Global Popular Music Series, 2013, 53–63.
- Chapman, Malcolm, *The Celts. The Construction of a Myth,* London: The Macmillan Press LTD, 1992.
- Corral González, Margarita "Un análisis del comportamiento político y electoral en Castilla y León.," in *VII Congreso español de ciencia política y de la administración* (Democracia y buen gobierno, Mexico: México D.F., 2009), 22.

- D. Winick, Stephen "Breton folk Music, Breton Identity, & Alan Stivell's Again," *The Journal of American folklore* 108, no. 429 (1995).
- De la Puente, Esteban & Amador Diéguez Ayerbe. *Cancionero berciano* (Ponferrada: Instituto de Estudios Bercianos, 1977).
- Devlin Trew, Johanne. "Diasporic Legacies: Place, Politics, & Music among the Ottawa Valley Irish," *Celtic Modern: Music at the Global Fringe*, 2003, 95.
- Díaz Viana, Luis. "Castilla y León, un territorio cuestionado: retóricas del espacio y del tiempo en la construcción de identidades," *Revista de dialectología y tradiciones populares* 65, no. 1 (30 de junio, 2010): 47.
- Dietler, Michael. "Celticism, Celtitude and Celticity. The Consumption of the Past in the Age of Globalization," in *Actes de la Table Ronde de Lepzig* (Celtes et Gaulois dans l´histoire, l´historiographie et l´idéologie moderne, Glux-en-Glenne: Bibracte, Centre Archéologique Européen, 2005).
- Estévez, Xoán Manuel. "Encontro o feito diferencial galego na música," in *o Feito diferencial galego na música* (Un Novo estilo para a música galega, o nacemento da música folk, Museo do Pobo Galego. Santiago de Compostela: A Editorial da Historia, 1997).
- Hale, Amy & Philip Payton. *New Directions in Celtic Studies* (University of Exeter Press, 2000).
- Hidalgo Montoya, Juan. *Cancionero del Reino de León* (Madrid: Antonio Carmnoa, 1978).
- Inés Sastre Prats, Óscar López Jiménez, et al. "Europa en la creación de los modelos célticos en España: el síndrome del patito feo.," *Arqueoweb: Revista sobre arqueología en Internet* 3, no. 3 (2001): 1.
- Jackson, J. W. "The Race Question in Ireland," *Anthropological Review* 7, no. 24 (1 de enero de 1869): 54–76.
- Kuter, Lois "Celtic Music," *The Concise Garland Encyclopedia of World Music* (Routledge, 11 de enero de 2013): 320.
- Leigh, Henry. "The Celt in Music," *The musical Quarterly* 19, no. 4 (1 de octubre de 1933): 401–416.
- MacAdam, Robert "Ancient Irish Trumpets," *Ulster Journal of Archaeology*, First Series, 8 (1 de enero de 1860): 99–110.
- Manzano Alonso, Miguel & Angel Barja *Cancionero leonés,* 6 vols. (León: Diputación Provincial de León, 1989).
- Manzano Alonso, Miguel. *Nuevas música para gaita de fole*, Nuevas músicas para instrumentos tradicionales 2 (Zamora: Gráficas Duero, 2007): 21.
- McKean, Thomas. "Celtic Music & the Growth of the Feis Movement in the Scottish Highl&s," *Western folklore* 57, no. 4 (1998).
- Porter, James. "Introduction: Locating Celtic Music (& Song)," *Western folklore* 57, no. 4 (1998).
- Pozo Nuevo, Ana. "El concepto de música celta en la cultura asturiana," *Revista de musicología* XXVIII, no. 1 (2005): 529–542.
- Reiss, Scott. "Tradition & Imaginary: Irish Traditional Music & the Celtic Phenomenon," in *Celtic Modern*: Music at the Global Fringe (Lanham, Md: Scarecrow Press, 2003), 150.

- Renales Cortés, Juan. "A música dos celtas e a música celta," in *Unión Libre : Cuadernos de* vida e *Culturas*, 15, 2000.
- Rodriguez Fer, Claudio, *Meus Amores celtas,* Unión libre 15 (Edicios do Castro, 2010).
- Santana Díaz, Beatriz. "Una Revisión Historiográfica de la Investigación Protohistórica de Galicia.," *Arqueoweb: Revista sobre Arqueología en Internet* 4, no. 1 (2002): 2.
- Stokes, Martin & Philip V. Bohlman, (ed.). *Celtic Modern: Music at the Global Fringe* (Lanham, Md: Scarecrow Press, 2003).
- Suárez Pérez, Héctor-Luis. *Instrumentos populares*, Biblioteca leonesa de tradiciones 21 (León: Edilesa, 2008): 33-35.
- Travis, James. "Celtic Music," *Bulletin of the American Musicological Society*, no. 8 (octubre 1945): 14–16.
- Viana, Javier. "Celtas. Viejos mitos con ropas nuevas," n.d. (2000).
- VVAA, *Guía de las Reservas de la Biosfera Españolas*, Organismo Autónomo Parques Nacionales (Ministerio de medio Ambiente, 2011): 13.

SEÑOR MÍO JESUCRISTO. COMO EL PUEBLO DANZA A DIOS EN LA TRADICIÓN ZAMORANA

Antonio Martin Ramos

El tema que se expone en esta comunicación, está dentro de las investigaciones en músicas de tradición oral y dentro de los estudios locales sobre las danzas de paloteo. Para ceñirme a la extensión de la comunicación, he optado por poner el foco sobre una danza de paloteo en concreto – el lazo[1] Señor Mío Jesucristo- interpretada en varias localidades zamoranas. A partir de esta acotación, analizaré como el pueblo crea toda una *performance* de expresión coreútica, musical, textual y escénica; a partir de una oración del rito católico.

La oración del Señor Mío Jesucristo forma parte del *introito* de la misa como Acto de contrición, siendo el primer acto de arrepentimiento por los pecados cometidos como ofensa a Dios. En los textos siempre aparecen los tres conceptos claves: el sentimiento de dolor, el rechazo y el propósito de enmienda. Esta oración es una adaptación del *Confiteor*, que ya aparece muy desarrollada en el *Misal Tridentino*[2] de San Pío V en 1570 elaborado después del Concilio de Trento. Esta oración en latín –hasta el Concilio Vaticano II en 1965- representa el *mea culpa* en la eucaristía:

CONFITEOR. Misal Tridentino de San Pío V (1570)

Confiteor Deo omnipotenti,
beatae Mariae semper Virgini,
beato Michaeli Archangelo,
beato Ioanni Baptistae,
sanctis apostolis Petro et Paulo,
ómnibus Sanctis, et vobis, fratres;
quia peccavi nimis cogitatione, verbo et opere;
mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa.
Ideo precor beatam Mariam semper Virginem,
beatum Michaelem Archangelum,
beatum Ioannem Baptistam,
sanctos apostolos Petrum et Paulum,
omnes Sanctos, et vos, fratres,
orare pro me ad Dominum, Deum nostrum.
Amen

1 *Lazo* es el término con el que se conocen cada una de las danzas que forman el paloteo de una localidad. Según las encuestas y trabajos de campo, tradicionalmente se denomina *danza* al conjunto de lazos, así como al grupo de danzantes.

2 *Missale Romanum : ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini restitutum summorum pontificum cura recognitum. Taurini: Marieti 1964.* Editio XX iuxta typicam Vaticanam.

A partir del Concilio Vaticano II en 1965, y la reforma del sacramento de la Eucaristía, en el acto de contrición aparecen diferentes oraciones, más o menos desarrolladas textualmente bajo la misma idea del arrepentimiento frente a las ofensas a Dios. Las oraciones fundamentales son: *Yo pecador* - traducción del Confiteor -, *Yo Confieso* y *Señor Mío Jesucristo*:

ORACIÓN YO PECADOR

Yo, pecador me confieso a Dios todopoderoso
a la bienaventurada siempre Virgen María,
al bienaventurado San Miguel Arcángel,
al bienaventurado San Juan Bautista,
a los santos Apóstoles Pedro y Pablo,
a todos los santos, y a vosotros, hermanos,
que pequé gravemente de pensamiento, palabra y obra;
por mi culpa, por mi culpa, por mi gravísima culpa.
Por eso, ruego a Santa María siempre Virgen,
al bienaventurado San Miguel Arcángel,
al bienaventurado San Juan Bautista,
a los santos Apóstoles Pedro y Pablo,
a todos los santos, y a vosotros, hermanos,
que roguéis por mí a Dios nuestro Señor.
Amén.

ORACIÓN YO CONFIESO:

Yo confieso ante Dios Todopoderoso
y ante vosotros, hermanos,
que he pecado mucho
de pensamiento, palabra, obra y omisión:
por mi culpa, por mi culpa, por mi gran culpa.
Por eso ruego a Santa María, siempre Virgen,
a los ángeles, a los santos y a vosotros, hermanos,
que intercedáis por mi ante Dios, nuestro Señor.
Amén

La oración que nos interesa para esta comunicación aparece en múltiples versiones dentro de la doctrina católica, con diferentes desarrollos textuales a partir de los conceptos originales de la oración, siendo actualmente esta primera forma, más reducida, la más habitual en el misal:

ORACIÓN SEÑOR MÍO JESUCRISTO

Señor mío Jesucristo,
Dios y hombre verdadero,
Creador, Padre y Redentor mío.

Por ser Tú quién eres, Bondad infinita,
y porque te amo sobre todas las cosas,
me pesa de todo corazón haberte ofendido.

También me pesa que puedas castigarme
con las penas del infierno.

Ayudado de tu divina gracia
propongo firmemente nunca más pecar,
confesarme y cumplir la penitencia que me fuere impuesta.

Amén.

ORACIÓN SEÑOR MÍO JESUCRISTO. Versión más desarrollada.

Señor mío, Jesucristo,
Dios y Hombre verdadero, Creador, Padre y Redentor mío,
por ser Vos quién sois y porque os amo sobre todas las cosas,
me pesa de todo corazón haberos ofendido;
propongo firmemente nunca más pecar,
apartarme de todas las ocasiones de ofenderos,
confesarme y, cumplir la penitencia que me fuera impuesta.

Ofrezco, Señor, mi vida, obras y trabajos,
en satisfacción de todos mis pecados, y, así como lo suplico,
así confío en vuestra bondad y misericordia infinita,
que los perdonaréis,
por los méritos de vuestra preciosísima sangre, pasión y muerte,
y me daréis gracia para enmendarme,
y perseverar en vuestro santo amor y servicio,
hasta el fin de mi vida.
Amén.

Teniendo en cuenta que esta oración en la tradición española es utilizada en numerosos ejercicios de piedad popular, como en las novenas[3] a diferentes advocaciones y rosarios, existen numerosas versiones del anterior texto propuesto.

ORACIÓN SEÑOR MÍO JESUCRISTO[4]. Ansó (Huesca).

Señor mío, Jesucristo,
Vos tomásteis carne humana
En el vientre de María
Para redimir las almas.
Sufristeis tantos azotes,

3 Ejercicio de devoción que se practica durante los nueve días anteriores a una festividad, muy habitual en la tradición española.

4 Señor Mío Jesucristo. Informante: Bernarda Aznar Ornat. Fondo de Música Tradicional CSIC. M20-443. Recopilador: Arcadio de Larrea Palacín. 1956. *http://musicatradicional.eu/piece/19212* [Consulta 3 nov 2016]

De Martos la bofetada,
De Pilatos la Sentencia,
De Longinos la lanzada.
No permitáis, Gran Señor,
Que se pierdan nuestras almas.
Rogamos todos a Dios
Y a su Madre soberana
Que nos alcance el perdón
Y nos dé la gloria santa.
Con los ángeles. Amén.

Lo que verdaderamente es fundamental en el aspecto como texto religioso, y en cuanto al hecho que nos ocupa en esta comunicación, la danza de paloteo *Señor Mío Jesucristo*, es cómo el pueblo; en primer lugar, elabora su propia versión de la oración, simplificando ideas y conceptos a través de una métrica sencilla a manera de retahíla casi infantil, para poder recordar y palotear; y por último, y no menos importante, como el pueblo se adelanta en décadas a la Iglesia Católica del Concilio Vaticano II (1965) en la idea de traducir los textos del latín al castellano. Existen cuadrillas de danzantes en activo en el primer tercio del s. XX, y con toda seguridad[5], también en siglos anteriores; y mientras toda la liturgia se desarrollaba en latín, el pueblo ya interpretaban en castellano sus danzas dentro del ámbito religioso. Al menos, podemos documentar estas letras en castellano -o portugués, en el caso de Tras os Montes- a principios del s. XX, como atestiguan los testimonios orales de los danzantes que he podido entrevistar, y la documentación revisada (Mourinho: 1984). Bien es cierto que esta traducción y posterior simplificación pudo ser hecha por algún ministro de la Iglesia, docto en latín; teniendo en cuenta, en primer lugar, que el pueblo llano no dominaba el latín; y en segundo lugar, que aparecen prácticamente los mismos textos en áreas geográficas[6] muy distantes entre sí.

Esta danza aparece documentada en diferentes versiones al menos en las provincias de Palencia, Segovia, Valladolid, Soria, Guadalajara, los Tras os Montes portugueses y Zamora.

En la provincia de Palencia[7], se han conservado versiones diferentes en la comarca de la Tierra de Campos, concretamente en las localidades de Autilla del Pino, Autillo de Campos, Becerril de Campos, Frómista, Saldaña, Villamartín de Campos, Catromocho y Fuentes de Valdepero.

Danza de paloteo Señor Mío Jesucristo.
Becerril de Campos (Palencia)

Señor Mío Jesucristo
Dios y hombre verdadero
Creador y redentor,
De la tierra y de los cielos
Perdónanos Dios, amén
A nosotros Dios también.
Pésame Señor de todo corazón
besando la tierra
Perdónanos Dios a todos
Y danos la gloria eterna.

Danza de paloteo Señor Mío Jesucristo.
Berrueces de Campos (Palencia)[8]

Señor Mío Jesucristo
Dios y hombre verdadero
Creador y redentor,
De la tierra y de los cielos
En el nombre de Dios, amén
y nosotros dos también.
Que Pésame Señor de todo corazón
besando la tierra
y después danos Señor
a todos la gloria eterna.

Danza de paloteo Señor Mío Jesucristo[9]**.**
Saldaña (Palencia)

Señor Mío Jesucristo
Dios y hombre verdadero
Creador y redentor,
De la tierra y de los cielos
Pésame Señor, pésame Señor
de todo corazón
besando la tierra
y perdónanos a todos
aquí y en la vida eterna.

8 Recurso digital: http://perso.wanadoo.es/cjrodriguez/musica.htm

9 Transcripción del músico palentino Andrés Moro.
Recurso digital: *https://alejodevahia.files.wordpress.com/2013/02/2-4-sec3b1or-mc3ado-jesucristo.jpg* [Consulta 3 nov 2016]

FIG. 1. Señor Mío Jesucristo. Saldaña (Palencia)

2. Señor Mío Jesucristo. Berrueces de Campos (Palencia)

En la provincia de Segovia, Manuel García Matos recogió en 1951 en Nava de la Asunción al dulzainero Faustino Garzón Martín "tío Coche" una versión del Señor Mío Jesucristo (FIG. 3); y en 2012 (FIG.4) aparece una interesante versión del mismo pueblo (Porro: 2012,197) que demuestra la brecha entre la música que cantan los danzantes para memorizar el lazo y lo que realmente suena en la puesta en escena.

Danza de paloteo Señor Mío Jesucristo.

Nava de la Asunción (Segovia)

Dios y hombre verdadero
Señor Mío Jesucristo
Dios y hombre verdadero
Creador y redentor,
De la tierra y de los cielos
La bendición de Dios, amén
y a ti te caiga también.
Que Pésame Señor de todo corazón
Pésame en la tierra
Que vayamos a gozar
De Dios a la vida eterna.

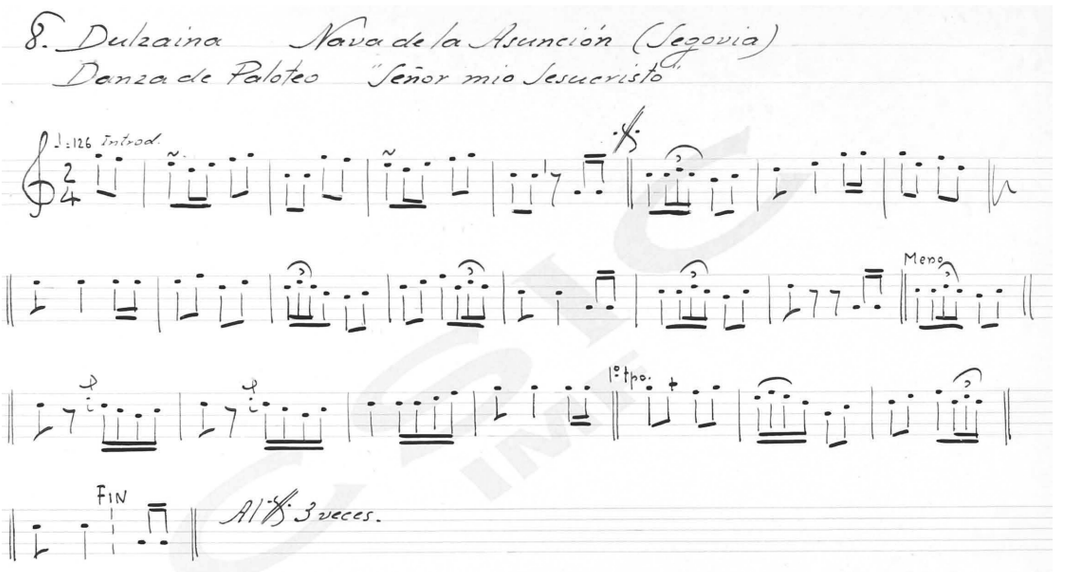


FIG. 3. Señor Mío Jesucristo. Nava de la Asunción (Segovia).

Transcripción 1951: García Matos. Fondo de Música Tradicional. CSIC.

FIG. 4. Señor Mío Jesucristo. Nava de la Asunción (Segovia). Transcripción 2012.

En la provincia de Valladolid, también está documentada una versión de la localidad de Torrelobatón, publicada por el sello RTVE[10] y posteriormente transcrita (Pérez Rivera: 2004, 451) que se aleja más respecto a las versiones zamoranas en cuanto a texto, música y danza.

Danza de paloteo

Señor Mío Jesucristo. Torrelobatón (Valladolid)

Señor Mío Jesucristo
Padre de mi corazón
Perdonadme mis pecados
Que bien sabéis que lo son
Perdonados y acabados
Y a todo os pido perdón
Y a la hora de lamuerte
Que me echéis la absolución
En el nombre de Dios, amén
Y a todos los dos también.
Bésame Señor de todo corazón
Besame la tierra
Y perdonanos Señor
Y danos la vida eterna

FIG. 5. Señor Mío Jesucristo. Torrelobatón (Valladolid)

En las provincias de Soria y Guadalajara aparecen similitudes entre las danzas de las localidades de Los Llamosos y Galve de Sorbe (López y Casa: 1998), respectivamente; en las que también aparece la danza del Señor Mío Jesucristo con un texto muy similar a la tradición zamorana, a pesar de ser las versiones más alejadas en el espacio.

Danza de paloteo

Señor Mío Jesucristo. Galve de Sorbe (Guadalajara)

Señor Mío Jesucristo
Dios y hombre verdadero
Criador y redentor,
De la tierra y de los cielos
En el nombre de Dios, amén
Y nosotros dos también.
besando la tierra
que nos lleve usted a gozar,
con Dios, a la Gloria eterna

Las versiones documentadas (Mourinho: 1984, 486) más próximas en el espacio con respecto a las zamoranas son las localizadas en diferentes aldeas del Concello de Miranda do Douro (Portugal), resultan muy parecidas en el texto, así como en la manera de danzar y la instrumentación .

Dança de pauliteiros

Acto de contriçao. Miranda do Douro (Portugal)

Señor Mío Jesú Cristo
Dios y hombre verdadero,
Criador y redentor,
Y salbador del cielo y tierra
Y en el nombre de Dios, amén
Y de nosotros nós tambien
Pésa-me Señor, de todo el corazón
De Bos haber ofendido
Besando la tierra
Perdonai-mos, Señor Mío
Dainos la glória eterna
Mas, ai, eterna!

Y después de esta introducción, en la que se atestigua la existencia de versiones del *Señor Mío Jesucristo* muy similares en un área geográfica amplia, podríamos afirmar de la existencia de un repertorio más o menos coincidente en este género de danzas. Encontramos danzas de paloteo con temáticas similares si analizamos todos los estudios locales de

este género coréutico, observando temas recurrentes, como los lazos de temática religiosa, amorosa, bélica, locales o del romancero. Incluso encontramos danzas con prácticamente el mismo texto, como pueden ser lazos como: los oficios, mambrú, o la enramada. Este es el caso del lazo en el que centro la comunicación, el Señor Mío Jesucristo.

La danza de paloteo Señor Mío Jesucristo, en la tradición zamorana se ha conservado hasta hoy en las localidades de Almaraz de Duero, Muelas del Pan y Tábara; en versiones ciertamente parecidas, pero que guardan elementos propios del carácter en la danza de cada localidad.

Danza de paloteo Señor Mío Jesucristo.
Almaraz de Duero (Zamora)

Señor Mío Jesucristo
Dios y Hombre verdadero
creador y redentor
en la Tierra, en el Cielo, y en el suelo
¡Y en el nombre de Dios Amén,
y nosotros dos también!
Que pésame Señor que de todo corazón
que besando la tierra,
perdonarnos Gran Señor
y darnos la Gloria Eterna.

Danza de paloteo Señor Mío Jesucristo.
Muelas del Pan (Zamora)

Señor Mío Jesucristo
Dios y hombre verdadero
Creador, redentor,
Salvador de cielo y tierra.
En el nombre de Dios, amén
Y de los otros dos también.
Pésame Señor de todo corazón
Que besando la tierra
Perdonanos Señor Mío
Y danos la gloria eterna

Danza de paloteo
Señor Mío Jesucristo. Tábara (Zamora)

Señor Mío Jesucristo
Dios y hombre verdadero
Creador y redentor,
De los cielos y la tierra
Y de los dos
En el nombre de Dios, amén
Y los otros dos también.
Que pésame Señor de todo corazón

Que besando la tierra
Perdonando nuestras culpas
Y danos la gloria amén

Las 3 versiones del texto del *lazo Señor Mío Jesucristo* en la provincia de Zamora, ciertamente son muy parecidas. Cada localidad adapta los versos 4 y 9, pero sin variar el significado completo de la oración. En el verso cuarto, referido al lugar que ocupa Jesucristo en el cielo y en la tierra; en Almaraz de Duero el texto reza*: "en la tierra, en el cielo, y en el suelo";* en Muelas del Pan: *"salvador de cielo y tierra"*; y en Tábara: *"de los cielos y la tierra y de los dos"*. En el noveno verso, de la misma manera, cada pueblo crea una expresión diferente y así constatamos tres formas diferentes de implorar perdón a Dios, que difieren en la forma, pero no en el significado. En Almaraz rezan: *"Perdonarnos Gran Señor"*; en Muelas*: "Perdónanos, Señor Mío"* y en Tábara: *"perdonando nuestras culpas"*.

De esta manera, cada pueblo cuando dirige su oración ante Dios de manera tradicional, adapta el texto al castellano y a un lenguaje más llano y cercano, que el habitual en las oraciones de la doctrina católica.

Los versos son generalmente octosilábicos, y van generando una cadena silábica en el texto que marca una clara subdivisión binaria, que ayuda a la acentuación de los golpes del paloteo:

SE-ñor MÍ-o JE-su-CRIS-to
DIOS y HOM-bre VER-da-DE-ro

El componente musical más importante dentro del paloteo es el ritmo mientras la melodía representa un vehículo para arropar la rítmica del texto, la métrica y la danza.

Este lazo, como una gran mayoría de los paloteos, tiene un lógico sentido binario, propio de la marcha, con las diferentes combinaciones coréuticas de dos, cuatro y ocho danzantes que hacen caminando al desplazarse. Este sentido binario se acentúa aún más cuando la propia inercia de entrechocar los palos es alzar y golpear. Por esta razón la mayoría de las danzas comienzan en anacrusa, usando el tiempo débil para el alzar, y dejando el tiempo fuerte, para el choque entre los palos.

Los patrones rítmicos que van paloteando son asimismo subdivisiones binarias del pulso, juegos con corcheas y negras, en las que el tiempo fuerte del compás coincide con el golpe fuerte entre los danzantes.

Musicalmente, en las melodías existe una diferencia notable en lo que cantan los danzantes, y lo que posteriormente suena en la interpretación instrumental, debido en mi opinión; en primer lugar, a la libertad de vestir el texto musicalmente por cada instrumentista tradicional – no así el ritmo que exige patrones fijos para cuadrar los movimientos del paloteo- y por último, a la adaptación de determinadas melodías a la sonoridad, tesitura y armadura de determinados instrumentos[11] populares, como es el caso de la flauta y el tamboril en algunas danzas zamoranas.

11 En el caso de la provincia de Zamora, en estas tres localidades se emplea con la danza la flauta de tres agujeros y el tamboril. Esta flauta tiene escasas posibilidades para ejecutar intervalos cromáticos y alteraciones en su afinación tradicional, lo que provoca una sonoridad dura y al mismo tiempo especial a la que se adaptan las melodías del paloteo.

Las diferentes melodías de esta danza no han sufrido una fijación en cuanto a la instrumentación, ya que cada generación de danzantes, y cada instrumentista que ha interpretado las danzas, siempre ha adaptado las melodías a su manera de tocar. Son por tanto, unas danzas vivas en el sentido que son cambiantes por naturaleza. Las diferentes circunstancias hacen que estas se vayan adaptando a los tiempos y se produzcan en ellas unos procesos naturales de cambio (Martín: 2014).

La evolución melódica, por tanto, complica las transcripciones musicales, en el sentido de que cada instrumentista que interpreta la danza, elabora su propia versión del lazo, que además tampoco coincide exactamente con las versiones cantadas. Por tanto es importante destacar el nombre del intérprete a la hora de presentar una transcripción.

La estructura del lazo Señor Mío Jesucristo tiene en todas las versiones zamoranas las siguientes partes:

1. Pasacalle. Solo en el caso de Tábara, los danzantes bailan esta melodía con picado de jota y castañuelas, mientras se cruzan con la pareja y vuelven a su sitio.

FIG. 6. Pasacalle de danzantes. Tábara (Zamora)

2. Señal ó *tintintan tararin tin tan*[12]. En el caso de Almaraz de Duero, antes de esta señal, se interpretan los primeros compases de la melodía para que los danzantes sepan que lazo se va a interpretar. Después de estos compases previos se interpreta la señal, una pequeña melodía de aviso con la flauta y un golpe del tamboril en la última nota, que coincide con el saludo o venia inicial de los danzantes a la imagen devocional o público, y marca el comienzo de la danza.

3. Lazo. Es la danza propiamente dicha que se repite siempre 4 veces repitiendo la misma danza en diferentes posiciones hasta que los danzantes se sitúan en la posición inicial. Cada una de estas posiciones se denomina *calle*[13]

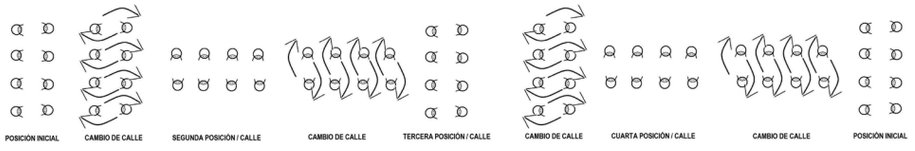


FIG. 7. Cambio de posiciones de los danzantes en cada calle

12 Onomatopeya que imita las notas de la flauta que indican el comienzo del lazo. Es el modo que utilizan los danzantes para referirse a la señal de comienzo.

13 Es importante no confundir estas posiciones con un movimiento también llamado *calle*.

En el caso del lazo Señor Mío Jesucristo, la danza tiene las siguientes partes:

3. Calle/Rueda. Corresponde a la parte que se va recitando como una retahila:

Señor Mío Jesucristo

Dios y hombre verdadero

Creador, redentor,

Salvador de cielo y tierra.

La interpretación de esta parte corresponde a las secuencias de movimiento *Calle* (Muelas y Almaraz) y *Rueda* (Tábara). La secuencia de movimientos de Calle no es igual en Muelas que en Almaraz. En Muelas, los 8 danzantes van avanzando a lo largo de la calle paloteando sobre dos óvalos concéntricos, y en los extremos entrechocan los palos con los danzantes de la otra fila. En Almaraz de Duero, solo van desplazándose los *guías* – danzantes de los extremos-, mientras los *panzas* –danzantes del centro de la formación- giran sobre su propio eje para palotear con los *guías.*

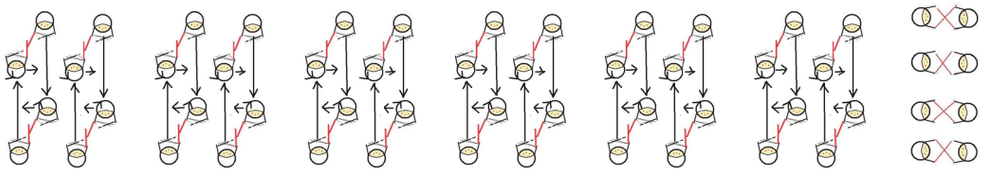


FIG. 8.Movimiento de Calle. Muelas del Pan

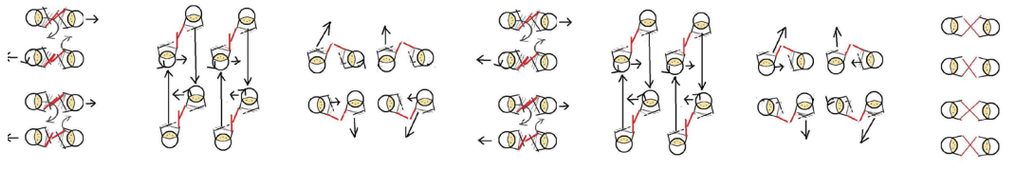


FIG. 9. Movimiento de Calle. Almaraz de Duero

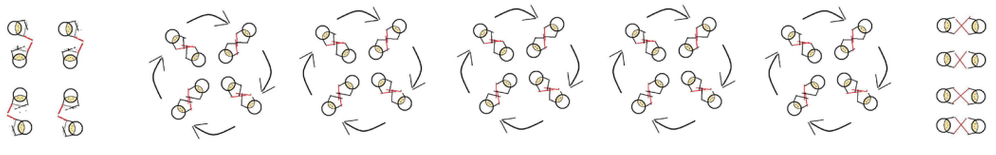


FIG. 10. Movimiento de Rueda. Tábara

4. El cielo y la tierra. En el 4º verso -*"Salvador de cielo y tierra"*- hay diferentes interpretaciones en cuanto a texto y movimiento en cada localidad referidas al concepto de cielo y tierra. En Almaraz hay dos gestos fundamentales para expresar por medio de la danza estos conceptos, que al mismo tiempo son los más gráficos y los más simples. En la *"tierra"* golpean en la parte inferior del cuerpo, en el *"cielo"*, dan un golpe fuerte con los palos en la parte superior del cuerpo, y en el *"suelo"*, golpean el suelo con los palos. En Almaraz además los danzantes se quedan arrodillados, después de golpear en el suelo. Este movimiento encierra en sí, un gesto muy primario de imploración a Dios, y al mismo tiempo refuerza el vínculo del hombre como ser terrenal. Hay que tener en cuenta, que este lazo es el único que se danza

dentro de la Iglesia en las tres localidades, en sus respectivas fiestas, y este movimiento por tanto, es un elemento simbólico dentro del rito. Es la manera que tiene el pueblo de expresar a través del movimiento el significado de la oración, Jesús como el Salvador de todo lo conocido, el cielo y la tierra. Entendiendo también la tierra como sustento del hombre dada por Dios.

5. Señal de la Santa Cruz. Corresponde al texto *"En el nombre de Dios, amén, y de los otros dos también"*. En esta parte, los danzantes ejecutan con diferentes peculiaridades un movimiento con los palos, persignándose, dibujando en el aire el símbolo de Cristo y la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu santo; rematando el verso con una vuelta o choque de palos. En Almaraz de Duero este movimiento de palos lo hacen arrodillados, como símbolo de arrepentimiento. La cruz es el símbolo más popular del cristianismo, y encierra en sí infinidad de simbologías, desde la bendición, el punto de encuentro para los cristianos, o el árbol de salvación después de la muerte de Cristo por el hombre. Estos movimientos en la danza contribuyen a enaltecer los acontecimientos religiosos de las comunidades católicas de Almaraz, Muelas y Tábara; siendo estos momentos dentro del rito católico los que dan sentido a esta danza, donde se junta el espacio y el tiempo ritual, para favorecer sentimientos de pertenencia e identidad (Pelinski: 2011). El pueblo mediante esta representación de movimientos expresa la pertenencia a la Iglesia como comunidad de creyentes a través de la danza tradicional.

6. Arrepentimiento de los pecados. En los versos *"Pésame Señor, que de todo corazón que besando la tierra"* vuelve a ponerse de manifiesto la idea fundamental de la oración, que ya aparecía en el *Confiteor*. El concepto de arrepentimiento por los pecados cometidos, dentro del acto de penitencia. Que enlaza con la idea de arrepentimiento de la oración del Yo confieso, que reza: *"por mi culpa, por mi culpa, por mi gran culpa"*. Los danzantes de Muelas golpean tres veces al suelo en señal de penitencia, recordando a la oración del yo confieso. En Almaraz este gesto de penitencia se refuerza además con un movimiento lento para levantarse del suelo; mientras en Tábara estas palabras de arrepentimiento, se subrayan saltando los danzantes por diagonales. Paradógicamente, a pesar de ser una oración tradicional en forma de danza, con este marcado carácter penitencial y de contrición; en ninguna localidad zamorana, la danza se ejecuta en ese momento de la Eucaristía, interpretándose, bien en la entrada, o en el ofertorio. Posiblemente, al ser una danza instrumental, en realidad, en muchos casos solo los danzantes conocen la letra, y ésta, el desconocimiento o una tradición mal entendida y perpetuada, podrían ser las razones por las que los sacerdotes y los danzantes, actualmente han decidido insertar esta danza de paloteo como ofrenda o como entrada, en vez de lo que realmente es, una oración del acto de penitencia.

7. Perdón de los pecados. La secuencia final de movimientos de danza con el texto: *"Perdónanos, Señor Mío, y danos la Gloria eterna"* vuelve a recordar a la finalidad de la oración: el perdón de los pecados a través de la intersección de Dios. En esta parte, en todas las localidades se interpreta una secuencia de movimientos muy parecida, que suele acelerarse un poco, llamada en Almaraz de Duero *repaso*, que consiste en entrechocar los palos mientras se va cruzando con el compañero y con el compañero de enfrente, para terminar con un choque frontal, o cambio de posición que indica el final de la danza.

FIG. 11. Movimiento de repaso. Almaraz, Muelas y Tábara.

8. Venia. Es el saludo final común a todas las danzas. Los danzantes flexionan el cuerpo inclinando la cabeza y el tronco a modo de saludo reverencial, en dirección al altar.

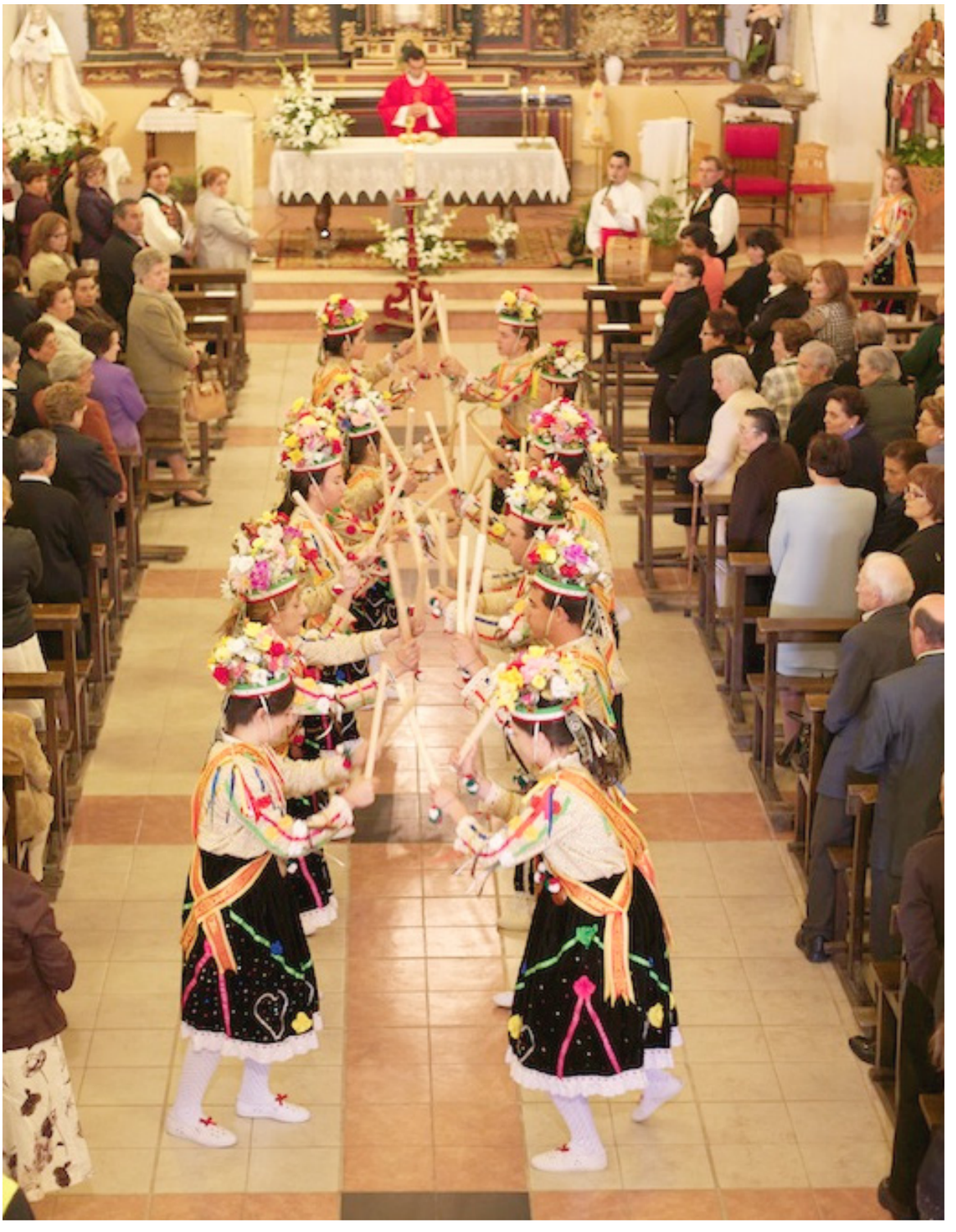
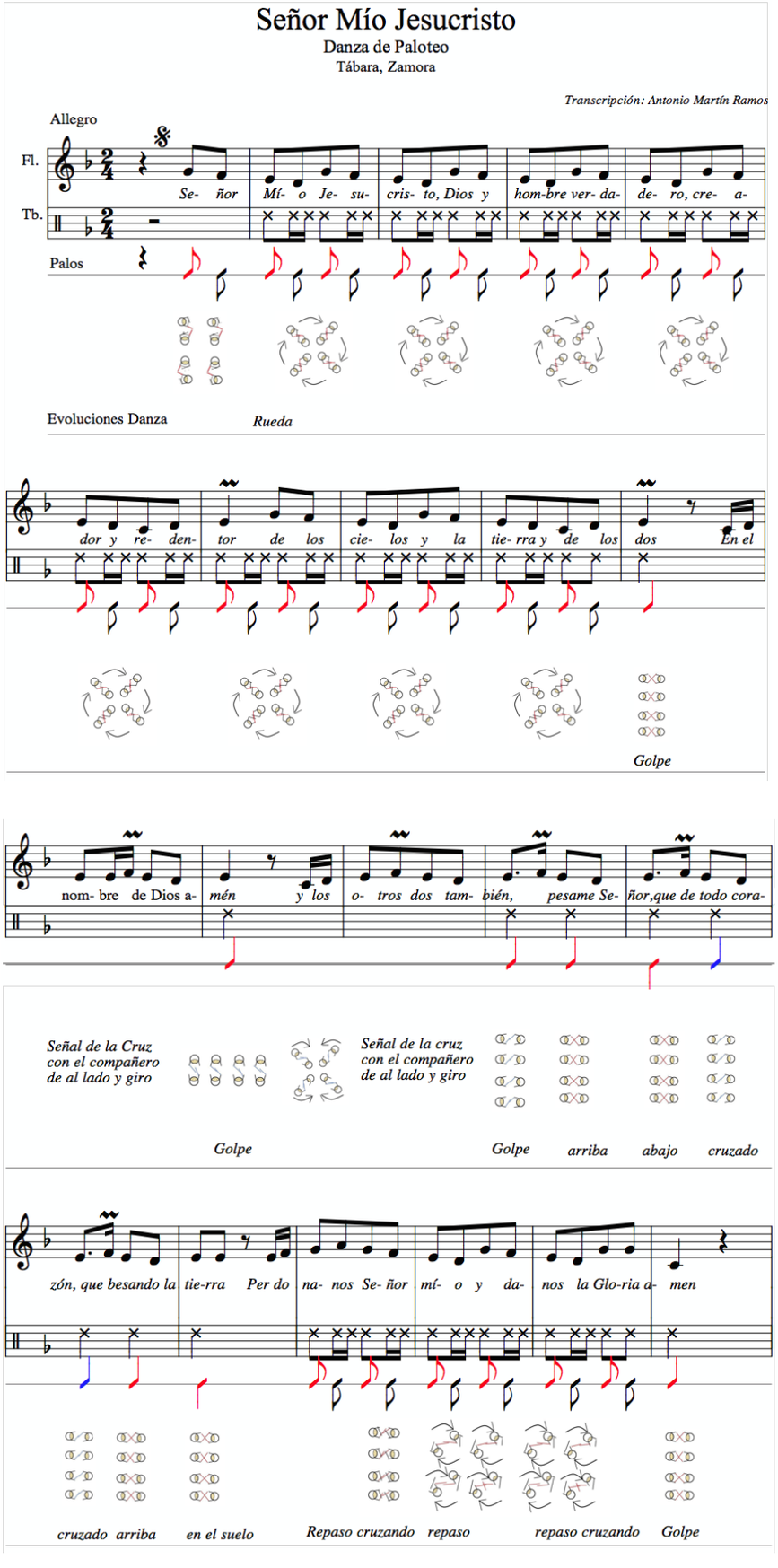
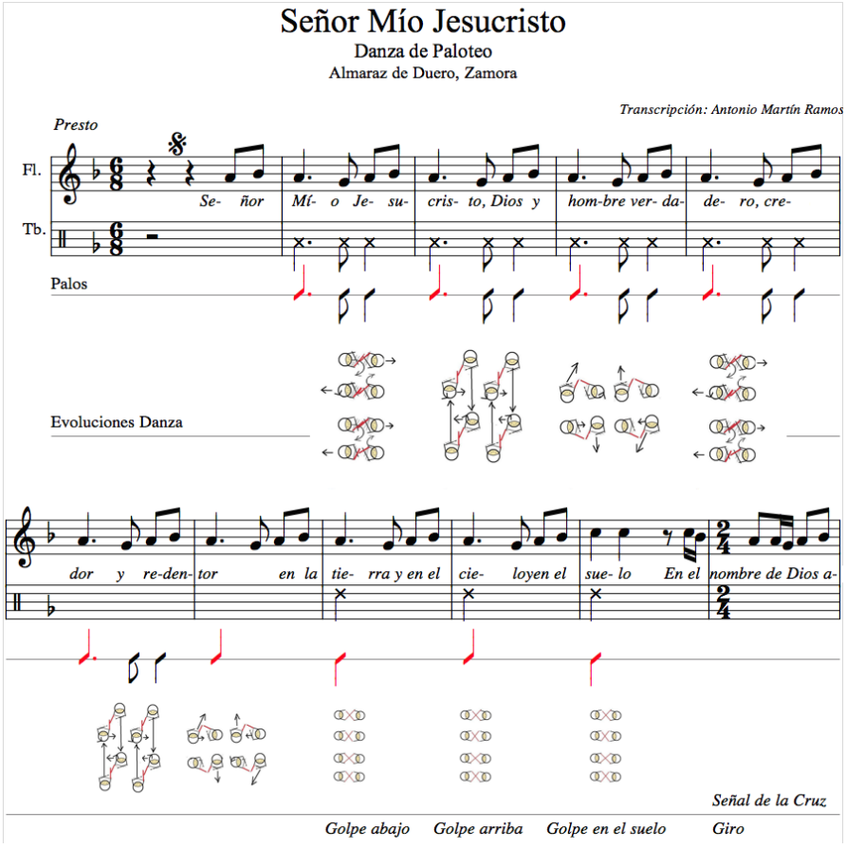
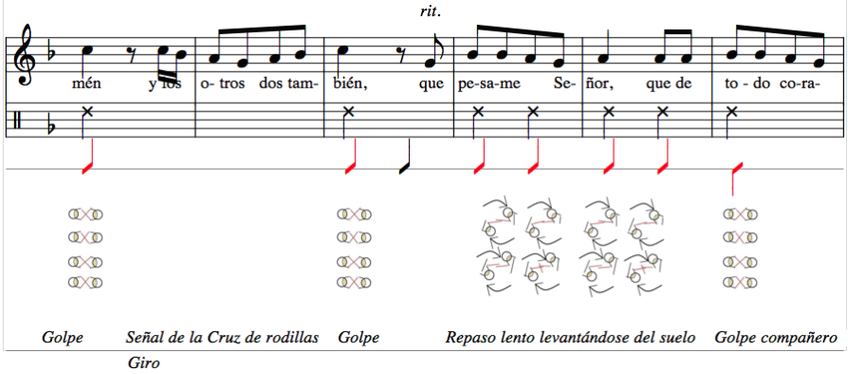
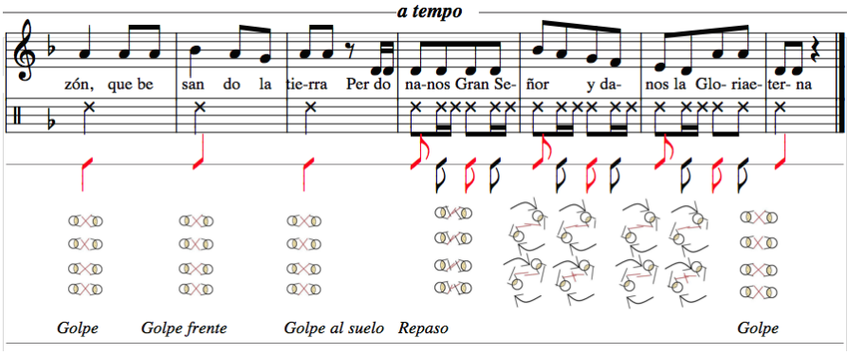


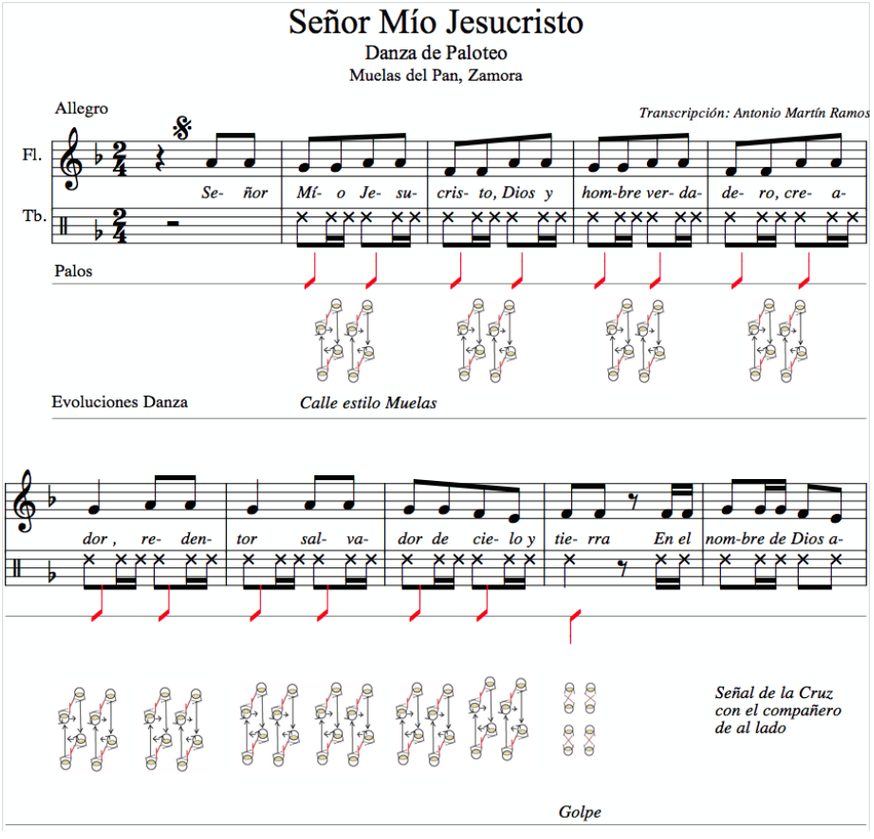
FIG. 12. Danzando Señor Mío Jesucristo en la Iglesia. 2011. Almaraz de Duero (Zamora)

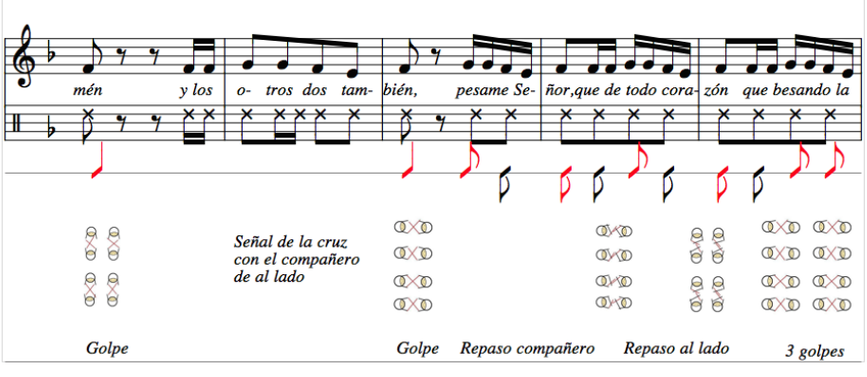

Señor Mío Jesucristo
Danza de Paloteo
Tábara, Zamora
Transcripción: Antonio Martín Ramos
Allegro
Fl.
Tb.
Palos
Se- ñor Mí- o Je- su- cris- to, Dios y hom-bre ver- da- de- ro, cre- a-
Evoluciones Danza
Rueda
dor y re- den- tor de los cie- los y la tie- rra y de los dos En el
Golpe
nom- bre de Dios a- mén y los o- tros dos tam- bién, pesame Se- ñor,que de todo cora-
Señal de la Cruz con el compañero de al lado y giro
Golpe
Señal de la cruz con el compañero de al lado y giro
Golpe arriba abajo cruzado
zón, que besando la tie-rra Per do na- nos Se- ñor mí- o y da- nos la Glo-ria a- men
cruzado arriba en el suelo
Repaso cruzando repaso
repaso cruzando Golpe

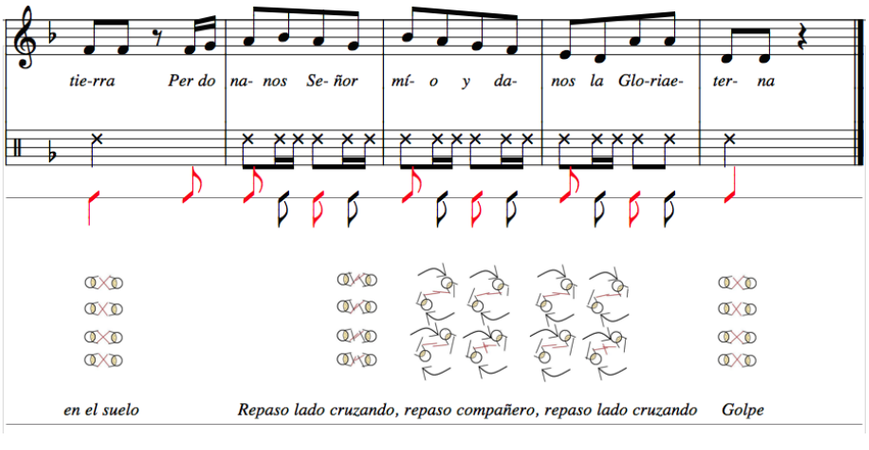

Señor Mío Jesucristo
Danza de Paloteo
Almaraz de Duero, Zamora
Transcripción: Antonio Martín Ramos
Presto
Fl.
Tb.
Palos
Se- ñor Mí- o Je- su- cris- to, Dios y hom-bre ver- da- de- ro, cre-
Evoluciones Danza
dor y re-den- tor en la tie- rra y en el cie- loyen el sue- lo En el nombre de Dios a-
Señal de la Cruz
Golpe abajo
Golpe arriba
Golpe en el suelo
Giro


rit.
mén y los o- tros dos tam- bién, que pe-sa-me Se- ñor, que de to - do co-ra-
Golpe
Señal de la Cruz de rodillas
Giro
Golpe
Repaso lento levantándose del suelo
Golpe compañero


a tempo
zón, que be san do la tie-rra Per do na-nos Gran Se- ñor y da- nos la Glo- riae- ter- na
Golpe
Golpe frente
Golpe al suelo
Repaso
Golpe


Señor Mío Jesucristo
Danza de Paloteo
Muelas del Pan, Zamora
Allegro
Transcripción: Antonio Martín Ramos
Fl.
Tb.
Se- ñor Mí- o Je- su- cris- to, Dios y hom-bre ver- da- de- ro, cre- a-
Palos
Evoluciones Danza
Calle estilo Muelas
dor , re- den- tor sal- va- dor de cie- lo y tie- rra En el nom-bre de Dios a-
Señal de la Cruz con el compañero de al lado
Golpe


mén y los o- tros dos tam- bién, pesame Se- ñor,que de todo cora- zón que besando la
Señal de la cruz con el compañero de al lado
Golpe
Golpe
Repaso compañero
Repaso al lado
3 golpes


tie-rra Per do na- nos Se- ñor mí- o y da- nos la Glo-riae- ter- na
en el suelo
Repaso lado cruzando, repaso compañero, repaso lado cruzando
Golpe

CONCLUSIONES

Lo que acabamos de ver, con estas tres danzas zamoranas, son tres maneras diferentes de cómo el pueblo tradicionalmente ha reelaborado una oración a través de los movimientos de la danza, y como utiliza el movimiento para orar.

En primer lugar, lo que hace el pueblo es adaptar el lenguaje de la oración en latín, al castellano, y populariza la letra a través de melodías rítmicas y sencillas, que permitan su memorización.

Utiliza un elemento fácil de conseguir como son los palos de madera, para crear un tipo de danza diferente a todos los demás géneros de danza y baile, con una finalidad puramente estética para ofrecer a Dios, no de divertimento y disfrute.

A la hora de presentar una oración danzando a Dios, se hace mediante el orden. Dios como orden del universo frente al caos, por esta razón, estas danzas requieren esfuerzo, penitencia, y ensayo. Este orden lo impone el maestro de danza –llamado *regla* en algunas localidades zamoranas- que impone disciplina y rectitud. En estas danzas no se computa la improvisación, como en el baile tradicional, y todo está perfectamente ensayado y delimitado. Este orden se observa en otros aspectos como la disposición de los danzantes, su colocación, o incluso el número par de los danzantes para crear movimientos homogéneos, armónicos y equilibrados.

El pueblo entiende que para danzar a Dios hay que presentarlo bajo un aspecto de uniformidad en diferentes aspectos. Así solemos ver uniformidad en estaturas y equilibrio de fuerzas para palotear; ya sean danzas interpretadas por niños o jóvenes. Esta uniformidad la podemos observar también en la indumentaria, que al contrario que ocurre en el resto de indumentaria popular, que es variada y no uniforme; para estas celebraciones se elaboran indumentos especiales buscando una estética prácticamente idéntica.

Dios representa el equilibrio, por tanto estas danzas tienen un aspecto equilibrado de movimientos simultáneos, una postura corporal correcta, y conllevan además cierta habilidad y pericia a la hora de ejecutarlas. Esta habilidad ordenada en movimientos resulta bella y digna de ofrecer a Dios.

El pueblo valora otras virtudes a la hora de ofrecer algo a Dios, como es la seriedad, la virtud, la castidad o la inocencia; por estas razones durante décadas han sido niños o jóvenes varones los encargados de danzar a Dios, entendiéndolos fuera de todo pecado, dignos de ser ofrecidos a Dios.

Estas danzas, por tanto, son el resultado de lo que el pueblo considera tradicionalmente armónico y bello, y las presenta ante Dios con la finalidad de obtener el perdón de sus pecados a través de la penitencia.

BIBLIOGRAFÍA

López de los Mozos, José Ramón / Casa Martínez, Carlos de la
1998. "Datos acerca de la "Danza" de Los Llamosos (Soria) y su comparación con algunos otros aspectos semejantes de la provincia de Guadalajara" en Revista de Folklore, nº 208. Diputación de Valladolid, Valladolid

Martín Ramos, Antonio
2015. "Procesos de cambio en las danzas de paloteo. El caso de Almaraz de Duero" En Trans Revista Transcultural de Música. Sibe.

Mourinho, Antonio Maria
1984. *Cancionero Tradicional y danças populares mirandesas*.

Pelinski, Ramón
2011. *La danza de Todolella.* Institut Valenciá de la Musica. Castellón

Pérez Rivera, Lola
2004. *La música de dulzaina en Castilla y León.* Exmo. Ayuntamiento de Burgos. Burgos.

Porro, Carlos A.
2012. *Repertorio segoviano para dulzaina. Tonadas y bailes recogidos por Manuel García Matos en 1951. Bernardos, Abades y Nava de la Asunción.* Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz, Diputación de Valladolid. Valladolid.

GRABACIONES:

"La música tradicional en Castilla y León" RTVE Música. Vol. 7 nº 16b

RECURSOS DIGITALES:

- Eulalia Castellote Herrero. Canciones y danzas de palos de Guadalajara. *http://www.lyraminima.culturaspopulares.org/actas/alcala/23-castellote.pdf* [Consulta 3 nov 2016]
- Raúll Conde: Análisis comparativo de la 'Danza' de Galve de Sorbe y de la fiesta del Corpus en Valverde de los Arroyos.*Cuadernos de Etnología de Guadalajara*. *http://www.lagarlopa.com/analisis-comparativo-de-la-danza-de-galve-de-sorbe-y-de-la-fiesta-del-corpus-en-valverde-de-los-arroyos/* [Consulta 3 nov 2016]
- Señor Mio Jesucristo. Saldaña (Palencia) CSIC. Fondo de Música Tradicional. *http://musicatradicional.eu/piece/19212* [Consulta 3 nov 2016]
- Señor Mío Jesucristo. *https://alejodevahia.files.wordpress.com/2013/02/2-4-sec3b1or-mc3ado-jesucristo.jpg* [Consulta 3 nov 2016]
- Señor Mío Jesucristo. Berrueces (Palencia) http://perso.wanadoo.es/cjrodriguez/musica.htm.

EL BAILE DE LA CARRASQUILLA

Julia Andrés Oliveira

"Este baile de la Carrasquilla es un baile muy disimulado,
pero así, como sin quererlo, aparece en todos lados."

Baile juego, baile infantil, baile de bodas e incluso en una sección "del todo vale" o, mejor dicho: bailes diversos para cualquier ocasión.

No debe extrañarnos porque realmente este baile junto a otros de difusión masiva, la *Gerigonza* o el *Terentemplén*, se han interpretado por toda la geografía española y han llegado a traspasar nuestras fronteras. Allá donde se han bailado se han adaptado a unas circunstancias no solo funcionales sino de edad y de género.

El baile, por definición, goza de un aspecto lúdico con un marcado carácter espontáneo, sin embargo ¿Tendría este baile esa espontaneidad? Se trata de una coreografía que, en todo caso, funciona o realiza las acciones que el texto, cantado, va enumerando. Las variantes en la coreografía vienen marcadas por las variantes textuales. La acción de los bailarines está muy limitada y quizás sea esta una de las razones por las que este baile pasa a formar parte del repertorio infantil. Los maestros de escuela lo empleaban como un recurso para trabajar la expresión corporal y la psicomotricidad a la vez que se cantaba.

Durante el tiempo que duró esta investigación tuve la oportunidad de escuchar no solo variantes, también versiones musicales de este baile. Sin embargo, no puedo decir lo mismo en relación al texto. Las variaciones en el mismo se producían, generalmente, en el orden de exposición de los temas tratados. Para que el lector pueda entender a lo que me refiero mostraré a continuación un texto de La Carrasquilla (Manzano 2016, 811):

Este baile de la Carrasquilla	10
Es un baile muy disimulado	10
Que poniendo la rodilla en tierra	10
La otra mano se pone al costado	10
Mariquilla menea el cedazo	10
Que en mi tierra se dan cachavazos	10
Esta vuelta que dan en Madrid	10
En mi tierra no se baila así	10
Que se baila, se baila de espalda	10
Mariquilla, menea esa saya	10

Formado por un número variable de versos decasílabos, posee una acentuación anapéstica, dos sílabas átonas seguidas de una sílaba acentuada. La melodía se asienta sobre un ritmo binario, de subdivisión ternaria (Manzano 2006, 811), lo que lleva al oyente a sentir ese pulso a tres muy presente en la acentuación de los versos. La adecuación texto-música, es decir, la coincidencia o no del acento musical con el textual, es totalmente sincrónica. Así pues, estamos ante un caso de isorritmia

Hay tres argumentos comunes en todos los textos:

1) Presentación y descripción del baile
2) Territorialización del baile: *En mi pueblo se baila…*
3) Alusión a un personaje femenino y a las distintas acciones que pone en práctica.

Conectando con el tema de las variantes textuales, en el grueso de tonadas analizadas he observado que el orden en la cual aparecen estas tres partes es variable para el punto 2 y 3. El punto 1, siempre inicia el baile. Sirve de anuncio para los oyentes de qué baile va a dar comienzo. Por tanto, no experimenta grandes cambios o mutaciones.

Otro aspecto importante a señalar en la cuestión literaria es la inclusión de palabras autóctonas que estimulan un mayor sentimiento de apropiación e identidad. Rasgo muy frecuente en el repertorio popular de tradición oral.

Observemos este texto recogido en Muelas del Pan (Zamora)[1]:

Baile de las Carrasqueras

Y es el baile de las carrasqueras
es un baile muy disimulado
que se baila de rodilla en tierra
y el pescuezo un poco regañado
que en mi pueblo no se baila así
que se baila de lado, de lado
que en mi pueblo no se baila así
que se baila de espaldas, de espaldas
Sandonguera menea la saya
Sandonguera sacude el cedazo
Vida mía agárrala por brazo
vida mía vuélvela a agarrar
y ajajá y más ajajá
que en mi pueblo se suelen besar
y ajajá y más ajajá
que en mi pueblo se suelen tumbar.

Varias palabras contenidas en esta variante del baile son propias del dialecto lingüístico de la zona, con un pasado en el habla leonés. Esta lengua ha ido poco a poco perdiéndose hasta quedar casi extinta. Una de las fuentes donde aún conservamos palabras de este singular vocabulario es en las tonadas del repertorio musical popular. El pueblo ha continuado cantando el texto fielmente a la manera en la que lo aprendieron, pese a ya no emplear esas denominaciones.

Hemos comentado que es un baile que ha sido tratado de diferentes maneras en las clasificaciones llevadas a cabo. Esta variedad viene dada por las diferentes visiones y usos de La Carrasquilla. La encontramos en repertorio de adultos, pero en la actualidad es un baile inminentemente empleado en el repertorio infantil. Una nueva consulta a las variantes textuales nos pondrá en situación. He aquí el texto recogido en Mogaraz, Salamanca[2].

1 Asociación Etnográfica BAJODUERO (2005). *El Baile y La Canción Tradicional en Zamora. 25 años de la Asociación Etnográfica BAJODUERO.* Madrid: TECNOSOGA, S.A. CD 1, pista 25.

2 GARCÍA MATOS, M. (Reed. 1992) *Magna Antología del Folklore Musical de España.* Madrid: HISPAVOX. CD 6, pista 15

La Carrasquiña

El baile de la Carrasquiña
es un baile muy disimulado
que hincando la rodilla en tierra
todo el mundo se queda parado
Alevanta, alevanta el mandil
que ese baile no se baila así
que se baila de espalda, de espalda
Sandunguera menea esa saya
que ayer tarde bien me la meneabas
Sandunguera menea esos brazos
y a la media vuelta se dan los abrazos
que en mi pueblo no se estila eso
que se estila un abrazo y un beso.

El etnólogo J. Pérez Vidal[3], defiende precisamente un origen en el repertorio adulto y a modo de imitación, éste acabaría siendo bailado por los niños.

La siguiente variante está recogida en un cancionero infantil. No hay beso ni abrazo, en su lugar, se dan palmadas y se menean los pies. El personaje femenino recibe el nombre de Mariquilla

Baile de la Carrasquilla[4]

Este baile de la Carrasquilla
es un baile muy disimulado
que en hincando la rodilla en tierra
todo el mundo se queda parado
A la vuelta, la vuelta a Madrid
que este baile no se baila así
que se baila de asas, de asas
Mariquilla menea esas faldas
que menea, menea esos pies
que a la vuelta se baila al revés
ea, ea, yo no digo nada
que a la vuelta se dan las palmadas.

En común a las variantes aquí mostradas y las que he podido consultar se dice del baile que es muy disimulado o muy "simulado". Con respecto a este último término, Pérez Vidal apunta (Pérez 1986: 200):

La versión de Huelva parece una de las mejor conservadas y más correctas, Empieza así:

Este es el baile de la carrasquiña,
este es el baile de los simulados;
que en poniendo la rodilla en tierra,
todos los hombres se quedan pasmados…

3 PÉREZ, J. (1986). *Folklore infantil canario.* Madrid: Ed. del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria.

4 MARTÍN, Mª Jesús; CARBAJO, C. (2009). Cancionero infantil de la Región de Murcia…pp.176.

Esta versión y las portuguesas son las únicas de las conocidas en que se dice «es el baile de los simulados», esto es, «de las simulaciones», por las que se hacen mientras se baila. En las demás versiones (canarias, extremeñas, cartagenera, gallegas, portorriqueña, ...), se ha abandonado la expresión que parece primitiva -simulado no es muy usual.

Con todas sus variaciones y cambios de significado, la esencia del baile permanece y su adaptación al repertorio infantil es un hecho. Haciendo un guiño al nombre del Seminario podríamos decir que además de *Palabra cantada* es coreografiada.

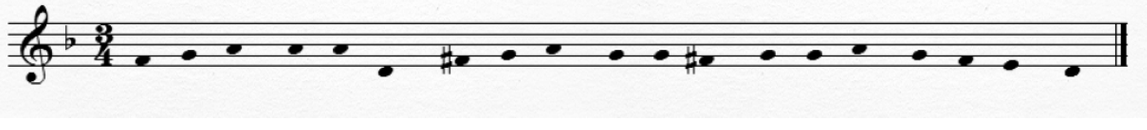
Sabemos ya, pues, que el baile lo marca el texto, pero ¿Qué ocurre con la música?

Para poder dar respuesta a esta pregunta he consultado 61 melodías adscritas a este texto y he llegado a las siguientes conclusiones que paso a enumerar seguidamente:

- Se trata de una melodía tonal mayoritariamente. Solo he recogido un caso de sonoridad modal[5].
- Prácticamente la totalidad de las músicas analizadas obedecen a un comportamiento de variante musical. Es decir, son similares entre ellas, pero aportan pequeñas particularidades que las diferencian.
- Del análisis pormenorizado de las mismas he concluido que existen cuatro perfiles melódicos sobre los que se asientan la gran mayoría de las variantes.

Tipo melódico A.

Tipo melódico B.



Tipo melódico C.

Tipo melódico D.

Existe un número de melodías que no se adecúa a ninguno de estos tipos melódicos y

formarían parte de un quinto grupo donde se ubicarían las versiones melódicas.

- Cada tipo melódico se localiza en una zona geográfica concreta, siendo el aquí denominado Tipo melódico B el más difundido por la geografía española[6].
- La provincia de Burgos es la única donde tres de los citados tipos melódicos confluyen, A, C y D.
- Su inclusión en el repertorio de dulzaina ha hecho que el final de este baile, formado por una melodía con comportamiento circular, concluya con un salto de quinta justa ascendente dando un sentido conclusivo al mismo.

En los siguientes ejemplos observamos, en primer lugar, la melodía tomada del repertorio vocal y documentada en fuentes anteriores al acompañamiento con dulzaina; y, en segundo lugar, podemos apreciar el cambio en la cadencia final, ya adaptada al toque de este instrumento.

- Melodía vocal

-Melodía instrumental

Hoy en día es fácil escuchar esta segunda melodía adaptada al texto e interpretada por los cantores y cantoras al acompañamiento de la pandereta, castañuelas o bien la misma dulzaina. He aquí un ejemplo más de la adaptación continua de la tradición a las circunstancias del momento.

- Existen versiones de este baile en Portugal, así como en América del Sur. La variante más extendida en el país luso la encontramos también en Brasil. Sirvió como fuente de inspiración al compositor H. Villalobos para la pieza *Moda da Carranquinha*, segunda de las danzas incluidas en la suite de danzas *Brinquedo de Roda* (1955).

Podíamos concluir que este baile adquiere, desde el punto de vista melódico, un mayor interés al encontrarse infinidad de variantes musicales a través de las cuales ha pervivido en las memorias de los intérpretes. Esta diversidad conecta directamente con el amplio número de fuentes musicales donde aparece documentado. Desde F. Olmeda, pasando por K.Schindler, S. Córdova y Oña, M. García Matos hasta M. Manzano, entre otros, incluyeron

una o varias variantes o versiones musicales en sus obras de recopilación. Si a este número de tonadas añadiésemos aquellas que quedaron solo con el texto, el número de documentos se amplía notablemente.

Los motivos de que este baile, junto a otros muy concretos, hayan tenido una difusión tan extensa podría deberse a la adaptación del mismo y posterior inclusión en el repertorio infantil, siendo la figura del maestro una pieza clave para esa diseminación.

Hoy en día es muy popular y forma parte de la mayoría de los repertorios de los grupos de danzas. Su aprendizaje sigue estando ligado al ámbito escolar, ya que al tratarse de una estructura musical muy simple y repetitiva, con una sonoridad tonal, hacen que se trate de una pieza muy sencilla para ser interpretada y memorizada. El texto, dotado de una acentuación "pegadiza", ayuda a ese fácil aprendizaje. Todos ellos son elementos y recursos muy presentes en las melodías que componen el repertorio infantil.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía metodología y variantes

- ADAMS, C. (1976). "Melodic contour tipology" en *Ethnomusicology* 20/2. pp. 179-215
- AROM, S. (1991). "Modelización y modelos en las músicas de tradición oral" en Francisco CRUCES (ed.) y otros. Traducción por J. AYATS (2001). *Las Culturas Musicales*. Madrid: Ed. Trotta.
- BLACKING, J. (1977). "Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change" en *Yearbook for Traditional Music.* Issue 9. pp. 1-26.
- BRAILOIU, C. (1949). *"Le folklore musical"* en *Musica aeterna.* pp. 319-320
- CÁMARA, E. (2003). *Etnomusicología.* Madrid: ICCMU, Colección Música Hispana. Manuales. Capítulo II. *Metodologías de análisis de la música*. pp403 y ss.
- FORNARO, M; OLARTE, M. (1998). *Entre rondas y juegos. Análisis comparativo del repertorio infantil tradicional de Castilla y León y Uruguay.* Uruguay: Universidad de la República. Escuela Universitaria de Música.
- FRENK, M. (1978). *Estudios sobre lírica antigua.* Barcelona: Ed. Castalia. pp. 85
- GARCÍA, R. (1953). *Por tierras maragatas.* León: Gráficas Cornejo. pp. 41
- GIL, B. (1958). "La Jerigonza en la actual tradición" en *Anuario Musical del Instituto Español de Musicología,* vol. XIII. pp. 129-158
- G. MATOS, M. (1944). *Lírica popular de la Alta Extremadura.* Madrid: Unión Musical Española.
- MANZANO, M. (2001). *Cancionero popular de Burgos.* Burgos: Excma. Diputación Provincial de Burgos. Vol. I. Capítulo 10: *Las variantes melódicas.* pp. 189-200
- NETTL, B. (1982). "Types of tradition and transmission" en FALCK, R. y RICE, T. (eds.) *Cross-Cultural perspectives on music.* Toronto: University of Toronto Press. pp. 3-19.
- PALACIOS, M.A. (1984). *Introducción a la música popular castellana y leonesa.* Segovia: Consejería de Educación y Cultural de la Junta de Castilla y León.
- PELINSKY, R. (2000). *Tango nomade.* Buenos Aires: Ed. Corregidor.
- TORNER, E. (1920). *Cancionero Musical de la Lírica Popular Asturiana*. Madrid: Est. tipográfico Nieto y Cía. pp. 17
- REY, E. (1989). "Aspectos metodológicos en la investigación de la música de tradición oral" en *Revista de Musicología,* vol. XII, nº 1, pp. 149 y ss.

Bibliografía relacionada con la coreografía del baile tradicional

- CAPMANY, A. (1931). "El baile y la danza" en *Folklore y costumbres de España*. Vol. II. Barcelona. pp. 169 y ss.
- G. MATOS, M. (1957). *Danzas Populares de España. Castilla la Nueva.* Madrid: Instituto español de Musicología del C. S. I. C., Sección Femenina del F. E. T. y de las J. O. N. S.
- G. MATOS, M. (1964). *Danzas Populares de España. Extremadura.* Madrid: Instituto español de Musicología del C. S. I. C., Sección Femenina del F. E. T. y de las J. O. N. S.

- G. MATOS, M. (1971). *Danzas Populares de España. Andalucía.* Madrid: Instituto español de Musicología del C. S. I. C., Sección Femenina del F. E. T. y de las J. O. N. S.

- "Ignotus". (1959) *Danzas Típicas Burgalesas. Tradiciones y costumbres.* Burgos.

Bibliografía con mención específica al baile de las Carrasquillas

- CONTE, A. (2006). "Las danzas del Sobrarbe" en *Comarca del Sobrarbe, la huella de sus gentes*. Zaragoza: Diputación General de Aragón. Colección Territorio 23, vol. 23, Capítulo 4. pp. 257-268

- CRIVILLÉ, J. (1983). *Historia de la música española. El folklore musical.* Madrid: Alianza Música. Vol. 7. pp. 254-255.

- CUSCOY, L. Diego. (1943). *El folklore infantil.* Instituto de Estudios Canarios. CSIC.

- MANZANO, M. (2006). *Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral.* CIOFF-España. Vol. I. pp. 810-815

- PÉREZ, J. (1986). *Folklore infantil canario.* Madrid: Excmo. Cabildo Insular de Canarias. pp.190 y ss.

- REVIEJO, C.; SOLER, E. (1998). *Cantares y decires. Antología de folklore infantil.* Madrid: SM. pp. 19

Bibliografía general

- ADLER, Guido (Erika Mugglestone. trad.). (1982). *"Guido Adler´s The Scop, Method and Aim of Musicology (1885). An English translation with and Historico-Analitycal Commentary"* en *Yearbook for traditional Music 13*

- ASENSIO, J. C. (2003). *El canto gregoriano*. Madrid: Alianza Música.

- CHAVES, M. (2011). "El rol de la mujer española en la transmisión de la tradición oral" en actas del I Congreso Internacional de Ideología de Género. Pamplona: Universidad de Navarra. pp. 1-6.

- ECO, U. (2ª Ed. 2002). *Cómo se hace una tesis*. Trad. BARANDA, L. y CLAVERÍA, A. Barcelona: Gedisa ed.

- FERNÁNDEZ, I. (1997). "Del Paleolítico a la romanización", primera parte de *Historia de la música española,* vol. I. Madrid: Alianza Música.

- PÉREZ, L. (2004). *La música de dulzaina en Castilla y León. Compilación de toques tradicionales.* Burgos: Ayuntamiento de Burgos, CIOFF España e INAEM.

- PRATS, Llorenç. (1997). *Antropología y Patrimonio.* Barcelona: Ed. Ariel.

- SALAZAR, A. (1972). *La música en España. Desde las cuevas prehistóricas hasta el siglo XVI.* Vol. I. Madrid: Espasa-Calpe.

Cancioneros

- COELHO, B. (1997). *Músicas e danças tradicionais no Ribatejo.* Santarem

- CÓRDOVA, S. (1948-1955). *Cancionero popular de la provincia de Santander.* Santander. Vol. I, Cancionero infantil español.

- GARCÉS, G. (1999). *Cancionero popular del Alto Aragón*/ edición a cargo de Blas COSCOLLAR. Zaragoza: Diputación de Huesca, Diputación general de Aragón.

- GIL, B. (1987). *Cancionero popular de La Rioja*/ edición crítica de ROMEU J., TOMÁS J. y CRIVILLÉ J. Barcelona: CSIC.

- HIDALGO, J. (1969). *Cancionero popular infantil español.* Madrid: Ediciones Carmona.

- LEÇA, A. (1945). *Música popular portuguesa.* Oporto: Ed. Domingos Barreira.

- MARTÍNEZ, A.J. (1980). *Colección de cantos populares burgaleses (Nuevo cancionero burgalés)*/ presentación, comentarios e índices por BARRIUSO J., GARCÍA F. y PALACIOS M. Madrid: Unión Musical Española.

- MANZANO, M. (2011). *Cancionero básico de Castilla y León, selección, ordenación y estudio.* Colección de estudios de etnografía y folklore. Junta de Castilla y León

- MANZANO, M. (2001). *Cancionero popular de Burgos.* Burgos: Excma. Diputación Provincial de Burgos. Vol. II, *Tonadas de baile y danza.*

- MANZANO, M. (1993). *Cancionero leonés.* León: Excma. Diputación de León. Vol. I. Tomo II: *Tonadas de baile*

- MANZANO, M. (1982). *Cancionero de folklore musical zamorano.* Madrid: Editorial Alpuerto.

- MARTÍN, Mª Jesús; CARBAJO, C. (2009). *Cancionero infantil de la Región de Murcia.* Murcia: Consejería de Educación, Formación y Empleo, Servicio de publicaciones y estadística: Universidad de Murcia.

- ANDRÉS, J. (Coord.); VV.AA. (2011) *Estudio de la Magna Antología del Folklore Musical de España de Manuel García Matos.* CIOFF España, INAEM.

- M. NEILA, P. (1984). *Cancionero de la Garganta (Cáceres)*. Cáceres: Institución cultural "El Brocense" de la Excma. Diputación Provincial de Cáceres

- OLMEDA, F. (1903). *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos.* Sevilla: Librería Ed. María Auxiliadora. Reed. Facs. Con una introducción de MANZANO, M. (1992) Burgos: Excma. Diputación Provincial de Burgos

- PÉREZ, J. (1986). *Folklore infantil canario.* Madrid: Ed. del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria.

- RICIS, G. (1981). *Obra musical PALENTINA DEL Maestro Guzmán Ricis.* Presentación y comentarios de GUZMÁN, L. Prólogo por PRIETO, C. Palencia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Palencia

- SAMPAIO, G. (1944). *Cancioneiro Minhoto*. Oporto

- SÁNCHEZ, A. (1943). *Nuevo Cancionero salmantino: colección de canciones y temas folklóricos inéditos.* Salamanca: Imp. Provincial.

- SCHINDLER, K. (1941). *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal.* New York: Hispanic Institute in the United States.

- SEGUÍ, S. (1980). *Cancionero Musical de la provincial de Valencia.* Con la colaboración de OLLER, Mª Teresa, LÓPEZ, J. L., PARDO, F. y GARRIDO, S. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.

- TORRALBA, J. (1982). *Cancionero popular de la provincia de Cuenca.* Cuenca: Excma. Diputación Provincial de Cuenca.

- TORRES, Mª Dolores. (1972). *Cancionero popular de Jaén.* Jaén: Institutos de Estudios Gienenses.

- VV.AA. (1987-1989). *Canciones y danzas de nuestra tierra (Burgos).* Burgos: Excma. Diputación Provincial de Burgos, Cámara de Comercio e Industria. Tres volúmenes. Transcrito por varios autores, presentados a concursos de recopilación.

Partituras

- GURIDI, J. (1946). "La Carrasquilla" en *Danzas Viejas*. Madrid: Unión Musical eds.
- VILLALOBOS, H. (1955). "Moda da Carrasquinha" en *Brinquedo de Roda.* Sao Paulo y Río de Janeiro: Eds. Irmaos Vitale.

LA MÚSICA POPULAR RELIGIOSA EN LA PROVINCIA DE SORIA: PROPUESTA DE CLASIFICACIÓN Y ANÁLISIS EN EL MARCO DEL *CANCIONERO POPULAR SORIANO*

Julia Escribano Blanco

INTRODUCCIÓN

El proyecto del Cancionero Popular de Soria

En el año 2014 el departamento de Cultura y Juventud de la Diputación Provincial de Soria convocó unas Becas de Investigación Etnográfica para Jóvenes Investigadores con el fin de recopilar y estudiar la música popular y de tradición oral de la provincia. Siendo una de las beneficiarias de la beca, he tenido la oportunidad de formar parte del equipo de investigación junto a mis compañeros Susana Arroyo y David Álvarez. El trabajo de campo llevado a cabo por todo el territorio provincial nos ha permitido recopilar en estos tres años una cuantiosa cantidad de material musical, sobre todo de tipo religioso. Este hecho llamó mi atención ya que en las diferentes localidades podía conservarse más o menos repertorio popular de tradición oral y sin embargo, prácticamente todas tenían algún cántico religioso. Pero, ¿por qué es la música religiosa una de las más abundantes y mejor conservadas en la provincia de Soria? Para tratar de contestar a esta pregunta parece necesario partir de la explicación de dos puntos fundamentales: la *dimensión espiritual del hombre* y la *función comunicativa* de la música.

Usos y funciones de la música

Al estudiar la música como parte integrante del ritual festivo y manifestación de la cultura es importante considerar dos términos clave: los *usos y funciones* de la música[1]. El uso hace referencia al modo en que se emplea la música en la sociedad, mientras que la función apunta a las razones de dicho uso. Atendiendo a la clasificación de estos términos propuesta por Alan P. Merriam[2], puede decirse que los cánticos religiosos son, en todos los casos, una práctica musical relacionada en uso con la *dimensión espiritual del hombre* y un repertorio eminentemente funcional, cuya principal función es la *comunicativa.*

La *dimensión espiritual del hombre* es uno de los aspectos esenciales para el ser humano y su comprensión del mundo. Como apunta el antropólogo Clifford Geertz[3], el hombre necesita la religión para hacer frente al *caos,* entendiendo este como "un tumulto de hechos a los que les falta no sólo interpretación sino también la posibilidad de interpretación"[4]. Hay tres puntos en los que el *caos* amenaza con irrumpir en el hombre: en los límites de su capacidad

1 Alan P. Merriam, "Usos y funciones de la música". *Las culturas musicales*, (Madrid: Editorial Trota, 2008): 276.

2 Merriam basa su clasificación de usos en las categorías que sobre los materiales culturales que realiza Herskovits, M.J. *Man and his Works*, (New York: A.A Knopf, 1948).

3 Clifford Geertz. *La interpretación de las culturas* (Barcelona: Gedisa Editorial, 2003): 96.

4 Ibid, 97.

analítica, de su fuerza de resistencia y en los límites de su visión moral. Puede afirmarse por lo tanto que la religión afronta los principales problemas del individuo: el desconcierto, el sufrimiento y la sensación de paradoja ética a la que nos enfrenta el *caos*, dotándonos de unos símbolos de orientación general en la naturaleza, en la sociedad y en todo cuanto hacemos[5]. La búsqueda de claridad inherente al hombre hace de la religión un medio necesario para la compresión y el orden; hace de la religiosidad todo un modo de vida.

La función que prevalece en este tipo de música es, como ya se ha apuntado, la *comunicativa*, ya que se busca ante todo la transmisión del mensaje: los cánticos deben servir como guía o medio para hacer llegar cierta información a aquellos que comprenden la lengua en que están compuestos. Debe predominar la inteligibilidad del texto, hecho que ya vino determinado por la religión oficial con el Concilio Vaticano II cuya reforma litúrgica buscaba acercar el mensaje al pueblo[6]. Por ello, parece necesario que este repertorio goce de unas características músico-textuales específicas que faciliten esa función de comunicación. Para caracterizar la música religiosa popular de los pueblos de Soria debemos partir de su clasificación y análisis.

PROPUESTA DE CLASIFICACIÓN Y ANÁLISIS

Clasificación del repertorio

En general la música religiosa popular tiene temáticas muy variopintas como la fe, las creencias, la historia sagrada, los ritos y ceremonias del culto litúrgico oficial, las devociones a Dios, Cristo y a los Santos, la moral, las costumbres, etc. Los cantos paralitúrgicos y devocionales son los más extendidos y los más comunes los encontramos en las fiestas y devociones más antiguas del calendario festivo (Cuaresma, Semana Santa, Navidad y Reyes, fiestas y Santos patronos de cada lugar). La clasificación del repertorio religioso recopilado en los pueblos de la provincia de Soria en el marco de su *Cancionero Popular de Soria* se apoya en los criterios de clasificación del repertorio religioso establecidos en el volumen VI. *Cánticos religiosos* del *Cancionero popular de Burgos*[7] de Miguel Manzano Alonso, que ordena las piezas según el calendario litúrgico. De este modo quedan dispuestos cuatro grandes bloques: 1. Ciclo de Navidad 2. Ciclo de Pascua de Resurrección 3. Santos y devociones y 4. Cantos litúrgicos en latín. Es importante decir que esta es una propuesta de clasificación, susceptible de modificaciones en función de las necesidades que presente el repertorio en el transcurso de su estudio.

CLASIFICACIÓN DEL REPERTORIO POPULAR RELIGIOSO	
1. CICLO DE NAVIDAD	1.1. Cantos de la misa del gallo
	1.2. Romances navideños interpretados en Navidad
	1.3. Villancicos
2. CICLO DE PASCUA DE RESURRECCIÓN	2.1. Viacrucis
	2.2. Cánticos didácticos y piadosos
	2.3. Peticiones cuaresmales
	2.4. Semana Santa
	2.5. Pascua de Resurrección

3. SANTOS Y DEVOCIONES	3.1. Cánticos a la Virgen
	3.2. Cánticos a los Santos
	3.3. Cánticos para pedir agua y rogativas
	3.4. Ánimas
	3.5. Rosario de la Aurora
4. CANTOS LITÚRGICOS EN LATÍN	

Tabla 1. Clasificación del repertorio popular religioso

Ciclo de Navidad. De este primer ciclo hemos podido recoger ejemplos de los siguientes tres apartados:

1. Cantos de la Misa del Gallo[8]. Esta subsección ha sido creada *ad hoc* debido al registro de un tipo de cantos que se entonaban para la Misa del Gallo del día de Nochebuena.
2. Romances navideños interpretados en Navidad. Hay varios romances de temática navideña que se interpretan en otras épocas del calendario festivo (como en Cuaresma), por lo que para esta subsección decidimos resaltar el tiempo de interpretación de los cantos: *en Navidad*.
3. Villancicos. En este caso incluimos cánticos de temáticas diversas relativas al nacimiento del niño, a los pastores o al viaje a Belén. Algunos villancicos se entonan con acompañamiento instrumental.

Ciclo de Pascua de Resurrección. Este ciclo se corresponde con la segunda parte del año litúrgico y se estructura en torno a la Semana Santa como núcleo central, precedida del tiempo de Cuaresma. De forma simultánea a ambos tiempos tienen lugar festividades y advocaciones a la Virgen María y a los demás santos y teniendo esto presente se ha establecido la siguiente subclasificación del repertorio:

1. Viacrucis y calvarios. El ejercicio del viacrucis[9] es una de las prácticas populares más arraigadas. En esta sección se incluyen cánticos como *Perdón, oh Dios mío* o *Acompaña a tu Dios alma mía,* uno de los más difundidos por la provincia.
2. Cánticos didácticos y piadosos. En este apartado incorporamos los cánticos de mandamientos y sacramentos, *El arado* o *La baraja*. Aunque son músicas de instrucción religiosa vinculadas a la Cuaresma, es común que estas tonadas se interpreten también en días de Semana Santa, por lo que su clasificación dependerá del uso que de estas se haga en cada localidad.
3. Peticiones cuaresmales. Son los cantos que las niñas del pueblo entonaban para conseguir dinero y sufragar los gastos del alumbrado y decorado del *Monumento* del día de Jueves Santo. Los hemos clasificado a su vez en dos grupos:
    i. Domingos de Cuaresma y fiestas. Los textos de estos cánticos aluden al relato evangélico de cada uno de los domingos de la cuaresma, en orden sucesivo. Algunos otros textos apuntan a festividades de santos que se celebraban también en caso de caer en domingo: San Matías (24 febrero), el Ángel de la Guarda (1 marzo), San José (19 marzo) o la Anunciación de la Virgen (25 marzo)

ii. Otros cantos para peticiones cuaresmales. Además de los cánticos petitorios, a la hora de pedir las niñas cantaban otros repertorios que, debido a su uso, incluiremos en esta sección.

Cantos de Semana Santa. Este es el apartado más amplio dentro del ciclo de Pascua de Resurrección. En él encontramos:

i. Bendición de los ramos (Domingo de ramos)

ii. Días de Semana Santa (Pasión en quintillas)[10]. En este caso optamos por el criterio de similitud textual, agrupando un conjunto de composiciones que narran los distintos episodios que acontecen en la Semana Santa y que son reconocibles por tener estrofas de cinco versos.

iii. Jueves Santo. Estos cánticos conmemoran los momentos más relevantes de la festividad: la última cena, el lavatorio, la traición de Judas y el prendimiento.

iv. Viernes Santo. Es uno de los subapartados más variados. Incluye cánticos penitenciales para la Carrera, relatos de Pasión y muerte de Cristo u otros relativos al encuentro de Jesús con su Madre, al descendimiento o al Santo Entierro.

v. A la Dolorosa. Cánticos a la Virgen de los Dolores que suelen entonarse el Viernes Santo, pero que también han trascendido a otras fechas del año litúrgico.

Pascua de Resurrección (Procesión del encuentro). Estos cánticos van describiendo el reencuentro entre la Virgen María y Jesús resucitado en la procesión de la mañana del Domingo de Pascua. Es uno de los repertorios más numerosos en cuanto a textos y se trata de una de las pocas prácticas aún vigente en muchos de los pueblos de Soria.

Santos y devociones. En este apartado incluimos los cánticos del culto a los santos y las fiestas devocionales que, a diferencia de lo que sucede con el ciclo anual anterior, poseen una fecha fija en el calendario. Hemos subdividido la sección en:

1. Cánticos a la Virgen María. Gozos, salves y advocaciones a la Virgen.
2. Cánticos a los Santos
3. Cánticos para pedir agua y rogativas[11]. Aunque este subapartado podría ir incluido en alguno de los anteriores, finalmente decidimos separarlo al priorizar el acto de rogativa, que puede estar dirigida a la Virgen, a los santos o a algún Cristo.
4. Ánimas. Estos cánticos reflejan las creencias y prácticas que giran en torno al culto de los difuntos celebrado en el mes de noviembre, esa Novena de las benditas ánimas del Purgatorio.
5. Rosario de la Aurora. Los Rosarios de la Aurora son cánticos normalmente vinculados a la Virgen pero al registrar también auroras a santos (San Sebastián en Vozmediano o San Miguel en la localidad de Ágreda) decidimos crear esta subsección.

Cánticos litúrgicos en latín. El latín era la lengua oficial para los actos litúrgicos del rito católico hasta la reforma del Vaticano II y por tanto la mayoría de los textos previos a dicho momento se entonaban en este idioma. Los cánticos litúrgicos en latín registrados en

tierras sorianas son muy poco numerosos, pero hemos recogido alguno que merece su sitio en esta sección del cancionero.

Muestra del repertorio: transcripción y análisis de tres piezas

La selección de las siguientes tres piezas como muestra del repertorio popular religioso recopilado en tierras de Soria pretende justificar la creación de esos nuevos apartados de repertorio antes mencionados, así como la modificación de algunos preexistentes en la clasificación de los cánticos religiosos. Así mismo, se muestra a continuación la transcripción y el análisis musical de cada una de las tonadas para facilitar la posterior caracterización músico-textual del repertorio.

"A media noche por hilo" (La Anunciación). Santa María de las Hoyas

Se trata de un *canto para la Misa del Gallo*, subapartado dentro del Ciclo de Navidad, que fue grabado en la localidad de Santa María de las Hoyas a la informante Petra Viñaraz. En este caso estamos ante un cántico de compás ternario en subdivisión binaria con un perfil melódico en arco por cada verso, que se mueve en un ámbito de 4º justa (do-fa) y cuya melodía se mueve por grados conjuntos. Estas características apuntan hacia un sistema protomelódico, tendente más bien a la sonoridad modal. En cuanto a la relación músico-textual, se trata de un cántico silábico ya que a cada sílaba le corresponde una única nota, y simple, puesto que se compone únicamente de estrofas. La métrica textual es típica de romance, con hemistiquios octosilábicos de rima asonante en los versos pares.

Imagen 1. Partitura "A media noche por hilo". Santa María de las Hoyas

Y a media noche por hilo
los gallos quieren cantar
oye mi Dios una voz
no podía sosegar.

Llamando llamar a un ángel
no tarda mucho en llegar
-"Que me lleves esta carta
y a María singular
trátamela con cariño
no la vayas a enfadar".
Siete vueltas dio al palacio
sin saber por dónde entrar
si no es por una "vivera"
donde la Virgen está.
-"Ave María de gracia
Jesús me ha enviado acá
que purifique tu vientre
que esta noche ha de encarnar
y un niño como dos soles
que Jesús se ha de llamar".
Y entonces dice la Virgen:
"¡Hágase su voluntad
en el cielo y en la tierra
y en toda la cristiandad!"
Y el veinticinco de marzo
día de Nuestra Señora
si nosotras la servimos
ella nos dará su gloria.

"Jesús que triunfante entró". Muñecas

Este es un canto de *Pasión en quintillas*, subsección de los Cánticos de Semana Santa del

Ciclo de Pascua de Resurrección. Fue registrado en la localidad de Muñecas. Musicalmente se caracteriza por el uso de polirritmos sucesivos con la combinación de compases de 3/4 y 2/4. Presenta un perfil melódico ondulado y se mueve en un ámbito de 7º menor (re-do). Puesto que su nota final es un sol, la armadura contiene dos bemoles y el VII grado está siempre alterado (fa sostenido) se puede afirmar que está en la tonalidad de Sol menor. Es una pieza silábica con una estructura simple ya que carece de estribillo. Lo más característico quizá sea su estructura poética[12]: se trata de estrofas de cinco versos octosilábicos que riman en asonante pares e impares entre sí. Cada verso se corresponde con un inciso melódico y el cuarto verso se repite retomando el inciso melódico del tercer verso.

Imagen 2. Partitura "Jesús que triunfante entró". Muñecas

"Rogativa al Santo Cristo del Consuelo" (1º Novena). Deza

Esta última pieza, muestra del repertorio analizado, justifica la necesidad de incluir

Jesús que triunfante entró
domingo en Jerusalén
por Mesías aclamó
y todo el pueblo en tropel
a recibirle salió

Las calles entapizadas
con muchos ramos y telas
las capas se las quitaban
tirándolas por la tierra
por donde el Señor pasaba.

Con muchos ramos y palmas
jazmines y violetas
que sembraban por la tierra
por donde el Señor pasaba
se abrieron todas las puertas.

Fueron muchos los obsequios
y grandes recibimientos
de Nuestro Padre amoroso
santo, santo, Rey del cielo
-¡Santo!- repitieron todos.

un subapartado dedicado a los *Cánticos para pedir agua y rogativas* dentro del bloque Santos y devociones. Es la primera de las novenas de rogativa realizada al Santo Cristo del Consuelo de la localidad de Deza. Se caracteriza por estar en un compás ternario de subdivisión binaria con un perfil melódico que dibuja grandes arcos melódicos y se mueve en un ámbito de 5º justa (fa# - do#). Atendiendo a su sonoridad y por la armadura empleada podemos pensar que se trata de una pieza en tonalidad mayor (en este caso Re mayor), cuyos puntos de reposos recaen sobre el III grado y presenta como nota final el V grado. En cuanto a la relación músico-textual[13] se trata de un canto silábico y compuesto con una breve fórmula a modo de muletilla que alterna los versos "Compasión Señor" y "Nuestro Redentor" entre las estrofas. Estas son cuartetas de versos hexasilábicos con rima asonante en los pares. A cada dos ver-

13 Por cuestiones de espacio en este documento quedan recogidas únicamente las cuatro primeras estrofas de la pieza y sus estribillos, que sirven como muestra para el análisis textual.

sos les corresponde un inciso melódico seguido de la breve fórmula del estribillo.

Imagen 3. Partitura "Rogativa al Santo Cristo del Consuelo". Deza

Caracterización músico-textual

Tras realizar la clasificación y el análisis de una gran parte del repertorio religioso re-

Cristo del Consuelo
Virgen del Rosario
mandadnos el agua
para los sembrados
Compasión Señor.

Los trigos se secan
las hierbas no nacen
los pobres ganados
perecen de hambre
Nuestro Redentor

Cristo del Consuelo
maría de Deza
en tus manos deja
todas las cosechas
Nestro Redentor.

Pecadores somos
pero arrepentidos
a tus pies postrados
perdón te pedimos
Compasión Señor.

copilado en el marco del *Cancionero Popular de Soria* –del que acabamos de ver detalladamente tres ejemplos– puede determinarse que esta música es, dentro de la popular tradicional, la que más canciones de autor tiene tanto en letras como en melodías. Este hecho le confiere unas características textuales y musicales reconocibles.

Los textos son en su mayoría *de autor*, caracterizados por tener construcciones gramaticales complejas, vocabulario culto y técnico, epítetos, metáforas, cultismos, comparaciones y símbolos desconocidos por la gente del pueblo[14]. El hecho de que muchos de los textos sean de autor ha facilitado su conservación en libros devocionales o pliegos sueltos y se han divulgado en copias escritas a mano. Un ejemplo claro de este tipo de letras lo encontramos en los Viacrucis, cuyos cánticos fueron difundidos por frailes y religiosos que predicaban la Santa Misión por las diferentes parroquias. El más extendido por la provincia de Soria es *Acompaña a tu Dios alma mía*, y tanto en sus construcciones gramaticales como en su fórmula poética (versos decasílabos y dodecasílabos) está presente esa mano culta:

Acompaña a tu Dios, alma mía
cual vil asesino llevado ante el juez
y al autor de la vida contempla
por ti condenado a muerte cruel.

No obstante, encontramos también fenómenos de hibridación literaria[15]: textos *popularizantes* y textos *popularizados*: de origen culto transformados por el uso popular. Los prime-

ros refieren a letras de autor pero compuestas al estilo popular, con un lenguaje más cercano al pueblo y evitando metáforas y cultismos. Por otro lado, el paso del tiempo y la infidelidad parcial de la memoria ha popularizado otros textos de origen culto, donde las letras son transformadas por quienes las interpretan, son reinventadas, adaptadas al habla del lugar o mutiladas por fallos de memoria.

En cuanto a las características musicales de este repertorio, cabe señalar que el hecho de que se trate en su mayoría de músicas *de autor* le otorga dos puntos distintivos: el predominio de los sistemas tonales sobre los modales (y ligeramente de la tonalidad mayor sobre la menor) y una cierta severidad y sobriedad en el estilo[16]. Sin embargo, además de estas músicas de autor fácilmente reconocibles también podemos encontrar músicas *populares* y músicas de *estilo popularizante*[17]. Es común encontrar textos religiosos de autoría conocida entonados con una melodía popular, incluso perteneciente a algún género profano que tenga la misma métrica textual. Así mismo, las músicas de estilo popularizante son unas de las más extendidas y están compuestas a imitación del estilo popular por un músico profesional.

CONCLUSIONES

Este breve estudio partía de una cuestión fundamental que surgió tras la realización del trabajo de campo llevada a cabo por tierras sorianas en el marco del *Cancionero Popular de Soria*: ¿por qué la música popular religiosa es una de las más abundantes y mejor conservadas en la actualidad? Después de realizar una propuesta de clasificación de este repertorio y una caracterización de la música recopilada, puede afirmarse que este hecho se debe a dos cuestiones fundamentales:

En primer lugar, que se trate de una de las músicas más abundantes responde a razones vinculadas con su uso: la *dimensión espiritual del hombre*, esfera inherente a la naturaleza del ser humano y por tanto muy relevante a nivel personal y social. Es lícito que la memoria conserve aquello que más aprecia, y estos cánticos decoran momentos imprescindibles de la vida de quienes los han interpretado. Por otra parte, esta música es vivida, sentida y compartida por toda una comunidad que entona los cantos en un mismo impulso. Esto hace que las melodías sean conocidas por la gran mayoría de los informantes de la zona, facilitando su preservación y difusión.

En segundo lugar, es posible que su conservación hasta la actualidad se deba a su *función comunicativa* encaminada a la transmisión del mensaje, que hace que este repertorio cuente con unas características músico-textuales concretas que facilitan su salvaguarda: músicas con esquemas musicales más tonales y ritmos más familiares y letras extensas que, por uno u otro motivo suelen estar recogidas en soporte de papel. La conservación de la mayor parte de los textos de los cánticos religiosos ha hecho que estos puedan seguir entonándose en la actualidad.

BIBLIOGRAFÍA

- CÁMARA de Landa, Enrique. "La cantabilidad en la experiencia musical religiosa bonaerense. Una propuesta analítica desde el repertorio de Semana Santa". *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica II*, José Luis Alonso Ponga, David Álvarez Cineira, Pilar Panero García y Pablo Tirado Marro (coords.), 227-242. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2010.
- GEERTZ, Clifford. *La interpretación de las culturas.* Barcelona: Gedisa Editorial, 2003.
- HERSKOVITS, M.J. *Man and his Works*. New York: A.A Knopf, 1948.
- MANZANO Alonso, Miguel. *Cancionero Popular de Burgos*. Vol. VI Cánticos religiosos. Burgos: Diputación Provincial de Burgos, 2005.
- MERRIAM, Alan P. "Usos y funciones de la música". *Las culturas musicales*. Madrid: Editorial Trota, 2008.

ARCAÍSMOS SONOROS EN LA MÚSICA POPULAR DE TRADICIÓN ORAL SORIANA

Susana Arroyo San Teófilo

Desde el verano de 2014 en que, mis dos compañeros, Julia y David, y yo misma, empezamos las campañas de trabajo de campo para la Becas Etnográficas de Jóvenes Investigadores convocadas por la Excma. Diputación Provincial de Soria, hemos sido testigo en primera persona del abundante, variado y rico material de Música Popular de Tradición Oral que, aún en los albores del siglo XXI, sigue enraizado en la memoria de generaciones de sorianos cuya infancia, mocedad, juventud y edad adulta, estuvo acompañada por múltiples piezas de diversos géneros, ritmos y sonoridades.

Esta recopilación pretende, en primera instancia, contribuir a configurar ese mapa de Música de Tradición Oral de España tan necesario y reclamado desde Olmeda, Martínez Torner y García Matos hasta Miguel Manzano[1]. Por otro lado, su futura proyección en forma de cancionero como salvaguarda de lo oral a lo escrito, genera mecanismos de estudio que permiten explorar, por ejemplo, el paso del tiempo a través de las melodías.

A continuación, presentamos una breve muestra en 16 ejemplos, recopilados a lo largo de la provincia y procedentes de distintos géneros, cuyo comportamiento melódico denota el grado de antigüedad y arcaísmo latente en este repertorio soriano.

Conviene tener en cuenta que "la transcripción y el análisis se realiza en base a lo que un cantor, cantora, músico tradicional o informante interpreta o crea en un momento puntual[2]". Así, con lo escrito, se puede dibujar un patrón bastante cercano a los sonidos y ritmos de cualquier pieza musical sobre el que poder estudiar, analizar y reinterpretar dicha pieza, sin embargo, no es el único modo de discernir su antigüedad. La escucha musical al cantar o interpretar las piezas genera un *ethos* interno muy específico para cada sonoridad. La acción conjunta de estos tres modos de abordarlo (transcripción+ escucha+ canto), será la receta con la que poder identificar cada patrón sonoro.

SONORIDADES EN LA MÚSICA POPULAR DE TRADICIÓN ORAL

Este repertorio es un tipo de música diferente a la de autor ya que posee esquemas, estructuras y formas propias de organizar los sonidos y ritmos. Esto queda patente al observar con detenimiento el modo el que se desarrolla el discurso melódico en cada una de las piezas.

Tal y como ha expuesto en varios artículos el profesor Manzano[3], la música tonal tiene una antigüedad de no más de cuatro siglos. Parte de la música de autor del Renacimiento pero es a partir del siglo XVII, cuando se generaliza el uso de un sistema musical tonal, tanto en su vertiente Mayor como menor, que se sigue usando hasta nuestros días, aunque con nuevas formas de lenguaje en cada momento.

1 Manzano Alonso, M. (2001). *Cancionero Popular de Burgos*. Tomo I. *Rondas y Canciones* (p.160). Burgos: Excma. Diputación Provincial de Burgos.

2 Así lo define Manzano Alonso, M. (2001). Op. Cit., p. 159.

3 Por ejemplo, consta señalado en Manzano Alonso, M. (2001). Op. Cit.,p.166.

Los ejemplos que se van a mostrar a continuación entroncan directamente con la sonoridad presente en el repertorio de Canto Gregoriano (anterior a esas composiciones Renacentistas del siglo XVI), cuyas melodías se ajustaban a los esquemas modales más puros. En el caso de la Música Popular de Tradición Oral, concretamente de España, se presentan en ese estado puro (es decir, diatónico) o con influencia de los sistemas tonales perceptible a través de la presencia de inestabilidades en alguno de sus grados.

Este tipo de sonoridades vienen determinadas fundamentalmente por cuatro elementos:

- Posición de los semitonos y los tonos en cada una de las sucesiones melódicas.
- Relevancia especial que tiene el sonido básico sobre el resto.
- Las melodías no fluyen de la misma manera ni están sujetas a las normas tonales donde la Tónica, Subdominante y Dominante (I, IV y V grado respectivamente) determinan la direccionalidad y los puntos de reposo.
- A veces no necesitamos los siete sonidos de una escala diatónica para su configuración y completo desarrollo.

En concreto, nos centraremos en valorar, analizar y estudiar los discursos musicales considerados más vetustos, metodológicamente clasificados en dos bloques diferenciados: las protomelodías y los sistemas melódicos modales, presentes de manera abundante entre los ejemplos de nuestra recopilación.

En el caso de las protomelodías son un tipo de estructuras independientes muy bien definidas al estar supeditado el ritmo al texto y dejar a un margen el desarrollo del discurso musical. Por el contrario, los sistemas modales se hallan en el otro extremo de los sistemas Tonales, en cuya evolución se llega primero al menor y luego al Mayor.

PROTOMELODÍAS O ESTRUCTURAS ARQUETÍPICAS

Se entiende por **sistemas protomelódicos** a las sucesiones de solo dos, tres o cuatro sonidos que han sobrevivido en las músicas tradicionales en el repertorio de recitativos rítmicos, sonsonetes, retahílas, cantilenas y otras estructuras melódicas arcaicas. Este tipo de sistemas melódicos se halla presente en el repertorio de Canto Gregoriano (salmodia y cantilenas) y en músicas populares de tradición oral pero no ocurre en el caso de la música de autor.

En este tipo de piezas el texto es el verdadero protagonista el cual, sobre una melodía muy básica, sirve de soporte sonoro al recitado rítmico de la palabra.

En el análisis llevado a cabo por el profesor Miguel Manzano en el *Cancionero Popular de Burgos*[4] respecto al uso de protomelodías señala que son fórmulas habituales para los romances y para algunos de los cantos más vetustos del repertorio religioso.

En el caso de Soria, se unen las retahílas infantiles como fórmulas de recitación.

El caso más sencillo de protomelodía localizado en el repertorio de música popular de tradición oral soriana se reduce a piezas cuya melodía se desarrolla tan solo con dos sonidos a distancia de tono; es decir, de un ámbito de 2º Mayor.

El juego de niños *¿A dónde vas chinito?* de Cirujales del Río se asienta sobre un recitado melódico entre dos únicos sonidos convirtiéndolo en un sonsonete más rítmico que melódico (Ejemplo 1).

4 Comentado por Manzano Alonso, M.(2001). Op. Cit., p.174.

Si ampliamos este ámbito a una nota más, localizamos un nuevo ejemplo de recitado sobre tres sonidos a distancia de 3º Mayor (dos tonos). *Gallo, gallo, qué mal cantas* empleado en Muñecas por los niños para pedir en Carnaval una modesta limosna que invertir luego a modo de merienda, mantiene ese carácter de declamación, aunque aporta un desarrollo mayor que el caso anterior (Ejemplo 2).

Como parte del repertorio religioso, cabe destacar otro ejemplo desarrollado bajo este mismo ámbito: *El reloj de la Pasión* que se interpretaba en la Semana Santa de Borobia (Ejemplo 3). Todas sus horas se articulan en tres sonidos que, como si de la dirección circular de un reloj se tratara, genera una reiteración musical que parece nunca tener fin. La prioridad es el contenido del texto apoyado por las pausas inesperadas del ritmo en la mitad y final de cada verso que emulan el toque de las horas en un reloj.

El canto que entonan en la localidad rayana de Almazul en la procesión del traslado de la Virgen de la Soledad de la iglesia del pueblo hasta la ermita *Suban los cuatro encargados*, es un ejemplo de estructura arquetípica en una serie de cuatro sonidos abarcando así el ámbito de una 4º Justa (dos tonos y un semitono). Aun siendo muy pocos los sonidos con los que poder desarrollar la melodía, su nota final determina un punto de reposo muy claro (Ejemplo 4). Bien es cierto que, a nivel metodológico, el ámbito de 4º es una amplitud considerable para establecer el límite para una estructura arquetípica.

El siguiente ejemplo sobrepasa este margen dado que la melodía se desarrolla con cinco sonidos configurando una 5ºJusta (2 tonos y 1 semitono). Procede de la localidad de Losana, al Sur de la provincia limitando con Guadalajara donde, el día de Nochebuena, se lleva a cabo una especial ronda profana llamada "Los gorriones". Este ejemplo viene a confirmar que no es necesario contar con las siete notas del sistema musical para que la melodía esté desarrollada al completo. Con tan solo cinco de ellas, es posible detectar la sonoridad monal en la que se mueve esta melodía, pero el lado rítmico sigue siendo la base de su desarrollo. Podríamos decir que se halla a medio camino entre una protomelodía y un sistema modal de desarrollo melódico incompleto (Ejemplo 5).

El profesor Manzano[5] amplia el radio de estructuras arquetípicas al hexacordo e incluso a "otros intervalos amplios" en algunos ejemplos concretos de la música popular de tradición oral donde la fórmula rítmica sigue siendo el detonante para tal consideración. En las piezas del repertorio soriano transcrito y analizado hasta el momento, los ejemplos con ámbito melódico superior a la 5º poseen una configuración más definida desde el punto de vista musical donde el texto y la melodía se equiparan en importancia, por lo que serán tratados en el apartado contiguo.

SISTEMAS MODALES: MODOS

El otro sistema musical presente en la música popular de tradición oral en el cual se denotan rasgos de un ambiente sonoro arcaico, es lo que en teoría musical llamamos **modo**: un sistema organizado con los siete sonidos naturales de la escala diatónica (en total posee cinco tonos y dos semitonos). Así tenemos un modo diferente usando como sonido básico cada una de las notas musicales de la escala diatónica: modo de Do, modo de Re, modo de Mi, modo de Fa, modo de Sol, modo de La y modo de Si.

La posición de los tonos y semitonos resulta distinta en cada uno de ellos además de que el sonido básico que determina el modo adquiere una importancia especial en cada caso,

5 Manzano Alonso, M. (1986). *Estructuras arquetípicas de recitación en la música tradicional* en *Revista de Musicología*. SEdM, Vol. IX, 2, 357-397.

lo que le confiere un colorido y sensación concreta. El modo de Mi siempre pecará de un halo de tristeza y sosiego determinado por el semitono recurrente entre Mi y Fa, mientras que el modo de Sol se mostrará más sobrio asentándose en los dos tonos existentes entre sus tres primeras notas.

Habitualmente es la nota *finalis*, así nombrada por el monje benedictino Guido d'Arezzo ya en el siglo XI, la que nos indica el posible modo en el que se halla circunscrita la pieza, puesto que, no es hasta el final donde se revela verdaderamente la sonoridad de la melodía al llegar a su punto de reposo.

En estos sistemas modales, además de ese sonido básico presente tanto en el desarrollo y como en el punto final de la melodía, habitualmente suele repetirse otro sonido que funciona como cuerda recitativa, sin embargo, tal y como hemos visto anteriormente, hay ejemplos musicales en los que no están presentes los siete sonidos, pero la configuración y desarrollo sonoro de la melodía es comprensible al completo.

Cualquiera de los modos mencionados, puede tener como formato de presentación una serie diatónica (todos los sonidos naturales) o una serie con algunos de los sonidos inestables o cromatizados (uno o varios grados alterados temporalmente un semitono hacia arriba o hacia abajo respecto al diatónico).

Desde el punto de vista de la evolución musical, son los sistemas sonoros los que, a priori, nos ayudan a determinar "cómo ha pasado el tiempo", discurriendo del sistema modal al tonal (primero al menor y luego al Mayor), y entre ellos del modal diatónico a sistemas con sonidos inestables o cromatizados.

Además de que las melodías estén adscritas a estas series sonoras, el arcaísmo viene también definido en otros aspectos tales como el perfil de la melodía con dirección suave por grados conjuntos (intervalo de 2º) y evitando saltos que superen una 4º o 5º.

A continuación, mostramos varios ejemplos enclavados en cuatro de los siete modos; desafortunadamente no hemos localizado hasta el momento piezas musicales amparadas bajo la sonoridad de modo de Do, modo de Re, modo de Fa y modo de Si, habitualmente escasos en todos los repertorios de música popular de tradición oral.

MODO DE MI

Es considerada la sonoridad más arcaica pero también la más abundante en todos los repertorios de música popular de tradición oral, tanto en su versión diatónica como con las inestabilidades propias en el II, III y VI grado.

En la muestra de los 100 ejemplos analizados para llevar a cabo este breve estudio (todos ellos procedentes del material musical de nuestra recopilación soriana), destaca el uso del modo de Mi en un total de 45 piezas apareciendo en estos formatos de variantes sonoras:

- Diatónico
- Con II grado inestable
- Con III grado inestable
- Con II grado cromatizado y III grado inestable
- Con II y III grado cromatizados

Tan solo los dos primeros responden a comportamientos lógicos de evolución melódica. La estabilización de los grados inestables del modo de Mi da lugar a otros tres modos más.

Así, si el modo de Mi diatónico asume un II grado cromatizado, da lugar a la serie sonora del modo de La. Si el modo de Mi diatónico asume un II y VI grado cromatizado da como resultado el modo de Re. Y, por último, la cromatización del II, III y VI grado del modo de Mi da lugar al modo de Sol.

De estas tres constantes evolutivas, tan solo hemos localizado un ejemplo que explique gráficamente uno de estos comportamientos (en el ejemplo 7 se explica el paso previo del modo de Mi al modo de La).

El formato básico del modo de Mi es su versión diatónica conformado por la serie de sonidos naturales entre Mi y su octava superior. El romance de *Blancaflor y Filomena* de Fuentetoba ofrece ese sentimentalismo propio de este modo acentuado por el uso de un ámbito melódico de 5º Justa (Mi- Si). La tensión y el dolor de la truculenta historia del hombre que maltrata y abusa de su cuñada se agudiza con una estructura melódica que reposa brevemente al final del segundo verso, pero fluye de manera directa hasta cadenciar en Mi en el cuarto verso (Ejemplo 6).

En el siguiente ejemplo se introduce en este patrón una inestabilidad sonora. El II grado del modo de Mi fluctúa entre el sonido natural y alterado en este, popularmente llamado, *El Arado*, pieza religiosa en la que cada parte del invento romano se convierte metafóricamente en una parte del palo en que Cristo murió crucificado. El inciso melódico empleado en los tres primeros versos del ejemplo de Alcoba de la Torre (Ejemplo 7) crea un ambiente sonoro muy recurrente que reposa finalmente en el último verso como si de una salmodia medieval se tratara repitiendo el mismo sonido final dos veces. La sonoridad de esta pieza se halla en un paso previo en la evolución al modo de La.

Una de las dos melodías empleadas en Bocigas de Perales para las peticiones cuaresmales[6], presenta su III grado unas veces natural y otras veces alterado un semitono por arriba: sonido inestable. (Ejemplo 8). En los incisos melódicos de los tres primeros versos, en sonido Sol aparece sostenido lo que genera la sensación de convertirse en sensible y dar un pequeño salto hacia la sonoridad del tono menor de La. Esa inflexión queda anulada al final de la melodía al reposar en Mi con un tetracordo diatónico, directo y descendente desde el VI grado (Do).

Para finalizar el análisis del comportamiento del modo de Mi, mostramos el romance titulado *El amor vence al dinero* de Fuencaliente del Burgo en el que se hallan inestables tanto el II y como el IIII grado. En el caso del III siempre aparece alterado (cromatizado) mientras que el II solo lo hace cuando la melodía va en dirección descendente. La melodía clara y pegadiza de la pieza permite al cantor poder desarrollar mayor expectación en su discurso textual (Ejemplo 9).

De vuelta de nuevo al género religioso, cabe señalar otro ejemplo de petición cuaresmal; en esta ocasión de Torrearévalo para el 5º Domingo de Cuaresma, octava dedicada a Lázaro. En este discurso melódico asentado en el modo de Mi, el II y III grado aparecen en todo momento alterados un semitono por arriba; es decir, cromatizados. El semitono y los dos tonos correlativos que se crean en el primer tetracordo del modo de Mi diatónico, ven alteradas sus posiciones del patrón Semitono+ Tono+ Tono+ Tono al esquema Tono+ Semi-Tono+ Tono+ Tono. La distancia total del intervalo es la misma pero esta modificación hace que la sonoridad cambie por completo e incluso nos pueda resultar alejada de los patrones a los que solemos estar habituados (Ejemplo 10).

MODO DE LA

Junto con el modo de Mi, es uno de los esquemas sonoros más repetidos en la música popular de tradición oral, apareciendo en el repertorio soriano también de una manera muy abundante. AI igual que el modo de Mi puede presentarse bien diatónico bien con el III, VI y VII inestables.

En este caso es posible contar con ejemplos que poseen inestabilidad sonora en todos los grados.

Partimos de la sonoridad del modo de La con una pieza perteneciente a la celebración de El Reinado de Villálvaro, ronda profana que llevaban a cabo los mozos la noche de Nochebuena. *Las Campanillas* (Ejemplo 11) se circunscribe en esta sonoridad en formato diatónico en la que el VII grado funciona como subtónica.

Bajo este mismo sistema modal se encierra *La Cristalina*, pieza recopilada en la localidad de Liceras que se cantaba en la ronda profana que los mozos hacían también por Nochebuena, a interpretarse en la puerta de las casas donde hubiera mozas. En un estrecho ámbito de 5ºJusta se desarrolla esta melodía de perfil muy ondulante. (Ejemplo 12).

El siguiente ejemplo es un paso previo entre la sonoridad modal del caso anterior y el tono menor. El romance de *La pastora devota del rosario* de Alcozar se presenta inicialmente en la sonoridad de La menor ya que, hasta el primer reposo (tras el segundo verso), el VII grado aparece siempre cromatizado (Sol sostenido), sin embargo, la melodía cambia de dirección al finalizar el tercer verso donde ese VII adquiere su sonoridad natural (Ejemplo 13) llevando a un modo de Mi con III inestable.

Como señalamos al principio de esta exposición, en los modos en los que puede haber algún grado alterado (modo de Mi o modo de La), la evolución del mismo puede ir por diferentes caminos. Ya hemos visto el caso de la alteración en el VII grado, lo que supone el paso de lo modal a lo tonal menor. En el ejemplo siguiente se da este mismo paso de lo modal a lo tonal, aunque menos completo puesto que tan solo afecta a la tercera inicial. El III grado es el que define si estamos ante una sonoridad modal o tonal menor, o una sonoridad sonoridad tonal Mayor. El canto para la petición cuaresmal del Domingo de Ramos de Montejo de Tiermes (Ejemplo 14) juega con estas dos sonoridades, al aparecer en unas ocasiones la 3º Mayor (intervalo de dos tonos) y en otras la 3º menor (intervalo de un tono y un semitono).

El modo de Re resulta de un modo de La con el VI grado cromatizado. La *Procesión del encuentro* del Domingo de Resurrección de Barca es, precisamente, una melodía a medio camino de ambos al presentarse el VI grado una vez natural y otra alterado, sin embargo, esta inestabilidad no modifica la sonoridad total de la pieza puesto que tan solo aparece en esas dos ocasiones y el resto de la pieza se desarrolla sobre los cuatro primeros sonidos del modo (Ejemplo 15).

Finalizado el estudio de los dos modos que pueden presentar modificaciones temporales en algunos de sus sonidos generando la evolución del sistema modal, presentaremos un ejemplo circunscrito en un modo que se presenta exclusivamente de forma diatónica: modo de Sol.

MODO DE SOL

Junto al modo de Mi y modo de La, el modo de Sol resulta abundante entre los ejemplos recogidos y transcritos en nuestra recopilación hasta el momento (15 ejemplos sobre los 100 analizados). Se caracteriza por una sonoridad sobria, aunque con notas lánguidas que invitan a la emoción. Su ámbito no supera los 5 o 6 primeros sonidos del modo destacando la ausencia de sensible lo que elimina cualquier rasgo tonal.

El romance sobre *El cura sacrílego* recogido en Quintanilla de Nuño Pedro comienza con la sonoridad propia del tono mayor que se ve inesperadamente rota al llegar a un VII grado alterado descendentemente en la armadura que aleja del todo la sonoridad inicial. (Ejemplo 16)

CONCLUSIONES

En base a los ejemplos analizados del repertorio soriano podemos concluir que es mucha la diversidad sonora existente en esta provincia dentro de las estructuras arquetípicas y sonoridades modales, llegando incluso a existir casos de localidades concretas en las que estos esquemas sonoros residen aún de manera anquilosada.

Tanto en las protomelodías como en los sistemas modales, los géneros más repetidos son el religioso por antonomasia, las retahílas y sonsonetes infantiles y el romancero, aunque señalando de manera especial algunos casos procedentes de las rondas profanas de Navidad y de El Reinado.

Los únicos casos aún inexistentes en el repertorio recogido y transcrito son los referidos a las sonoridades del modo de Do, modo de Re, modo de Fa y modo de Si, *rara avis* en la mayor parte de los repertorios.

Es posible que un buen intérprete de música de tradición oral, conocedor del repertorio y poseedor de estas sonoridades, sea capaz de crear nuevas piezas al estilo de las sonoridades arcaicas puesto que "el cantor popular posee una verdadera conciencia de la estructura musical de su interpretación, una conciencia mayor que la que tiene del texto si cabe"[7].

Por lo tanto, no podemos afirmar que todos los ejemplos de sonoridad modal tengan componente de antigüedad. Lo que sí podemos concluir es que el uso de estos patrones modales fue anterior a los recursos compositivos empleados en la música de autor y ello nos permite considerar que el repertorio de música popular de tradición oral responde a esquemas sonoros de gran antigüedad.

4. EJEMPLOS MUSICALES

Ejemplo 1

¿A dónde vas chinito?

Cirujales del Río

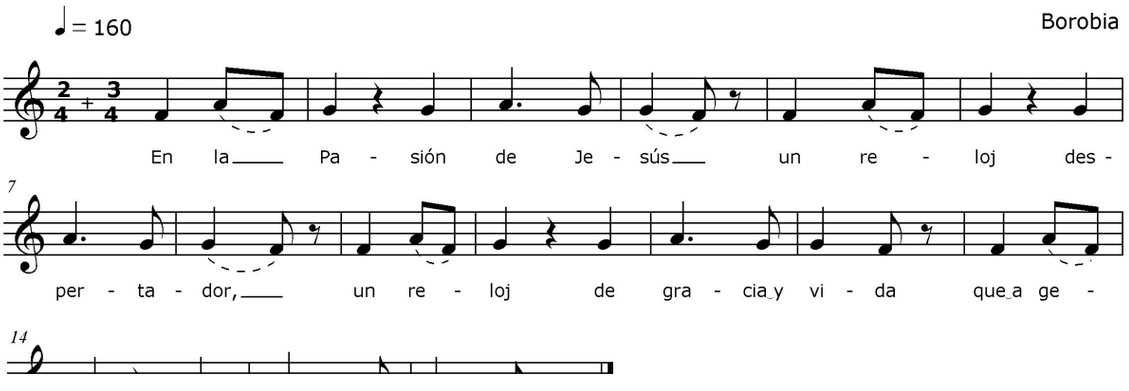
7 Crivillé i Bargalló, J. (1975). *El sistema de organización melódica en algunas canciones de trilla de Tarragona, Castellón y Mallorca. Un factor de identidad cultural* en *Anuario Musical*. XXX, 155-166.

Ejemplo 2

Gallo, qué mal cantas

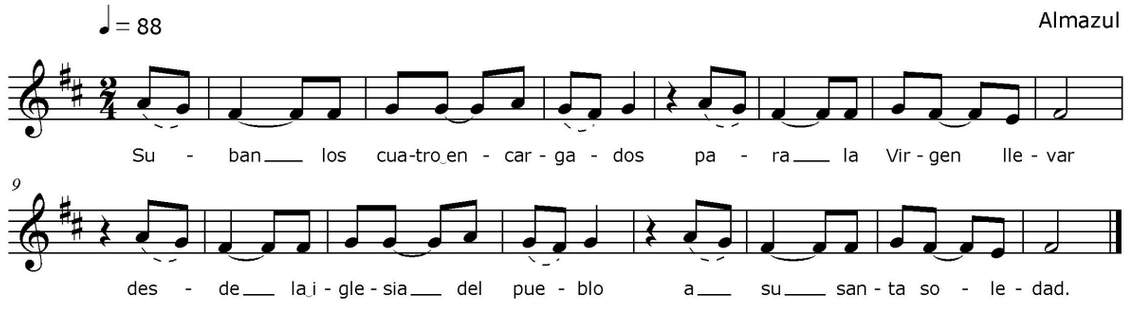
Ejemplo 3

El reloj de la Pasión



Ejemplo 4

Suban los cuatro encargados



Ejemplo 5

Esta noche es Nochebuena

Ejemplo 6

Blancaflor y Filomena

Ejemplo 7

El arado

Ejemplo 8

Hoy es el primer domingo

Ejemplo 9

El amor vence al dinero

Ejemplo 10

Lázaro te estoy llamando

Ejemplo 11

Las campanillas **Villálvaro**

Ejemplo 12

La Cristalina

Ejemplo 13

La pastora devota del rosario

Ejemplo 14

Hoy es Domingo de Ramos

Montejo de Tiermes

Ejemplo 15

Procesión del encuentro

Barca

Ejemplo 16

El cura sacrílego

Quintanilla de Nuño Pedro

BIBLIOGRAFÍA

- Arom, S. (2001). Modelización y modelos en las músicas de tradición oral. En F. CRUCES, F. *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología* (pp. 203- 232). Madrid: Trotta.
- Crivillé i Bargalló, J. (1975). El sistema de organización melódica en algunas canciones de trilla de Tarragona, Castellón y Mallorca. Un factor de identidad cultural. *Anuario Musical*, XXX, 155-166.
- Crivillé i Bargalló, J. (1981). Sistemas, modos y escalas de la música tradicional española. *Revista de Folklore*, 6, 3- 10.
- Donostia, J. A. de (1946). El modo de mi en la canción popular española. *Anuario Musical,* I, 153-179.
- Manzano Alonso, M. (1986). Estructuras arquetípicas de recitación en la música tradicional. *Revista de Musicología* de la SEdM, IX (2), 357- 397.
- Manzano Alonso, M. (1988-91). *Cancionero leonés*. León: Diputación Provincial de León.
- Manzano Alonso, M. (2001). *Cancionero Popular de Burgos. Tomo I:* Rondas y canciones. Burgos: Excma. Diputación Provincial de Burgos.
- Manzano Alonso, M. (2006). *Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral. Aspectos musicales*. Madrid: CIOFF- España.
- Nettl, B. (1985). *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza editorial.

LA PANDERETA EN BURGOS: NUEVAS PERSPECTIVAS DE ESTUDIO A TRAVÉS DEL TRABAJO DE CAMPO

Alba Chicote Cuesta

¡Para el diablo que cruce de noche el camino real de Tardajos frente a las casas del pueblo!

Llega usted a la indicada localidad y lo primero que se encuentra los días que repican recio, es un baile de pandereta de *eehe usted y no se derrame* y si con buenos modos pide que le permitan el paso porque el ganado del coche puede atropellar a alguno, así le escucha a usted como ahora vigilan los alcaldes, y gracias si después de muchas consideraciones de que le permitan el paso, no le apedreen, porque gastan un geniecito aquellos vivientes, que aquí te quiero ver, justicia tardajina:

Porque siempre fueron majos
los mocitos de Tardajos[1]

Periódico satírico El Papa Moscas 1880

INTRODUCCIÓN

La pandereta en Burgos ha sido, hasta la fecha, objeto de estudio desde un punto de vista musical enfocado en recoger los patrones rítmicos y no dando tanto valor a otros aspectos más etnográficos. Con este nuevo estudio se busca aportar un nuevo enfoque basado en la forma de usar el instrumento en las distintas comarcas de la provincia. La investigación está basada en entrevistas personales a informantes de distintas zonas de Burgos. Pese a ser conscientes de lo tarde que se realiza esta labor se han obtenido testimonios, documentación visual y sonora de un gran valor etno gráfico, material que nos aporta una información valiosísima de aspectos hasta ahora no valorados, ampliando así las investigaciones realizadas hasta la fecha.

Cada repertorio de una zona o de una comarca conllevaba un contexto, un patrón rítmico, una manera de usar el instrumento, una indumentaria y una forma de bailar. Hay que ser conscientes de que actualmente lo que hacemos es interpretar la tradición, no somos parte de ella, esta quedó fosilizada en el momento que se rompió la cadena de transmisión y se produjo un cambio en la forma de vida y, por tanto, en la sociedad. Cuando interpretamos una canción o una danza, hay que entender lo que hace la persona de la cuál estás aprendiendo, el contexto que tenía la pieza y por qué se hace de esa manera[2].

Este afán de conocer realmente como era la realidad burgalesa y aprender de los que todavía por los pueblos tiene cosas que decir, es lo que ha motivado este estudio sobre el uso de la pandereta en nuestra provincia. Un instrumento que dirigía el baile de todos nuestros pueblos y que por desgracia actualmente se ha perdido en riqueza de formas y toques arraigados a la tierra y a la cultura, maneras de hacer que forman parte de la configuración identitaria de cada comarca.

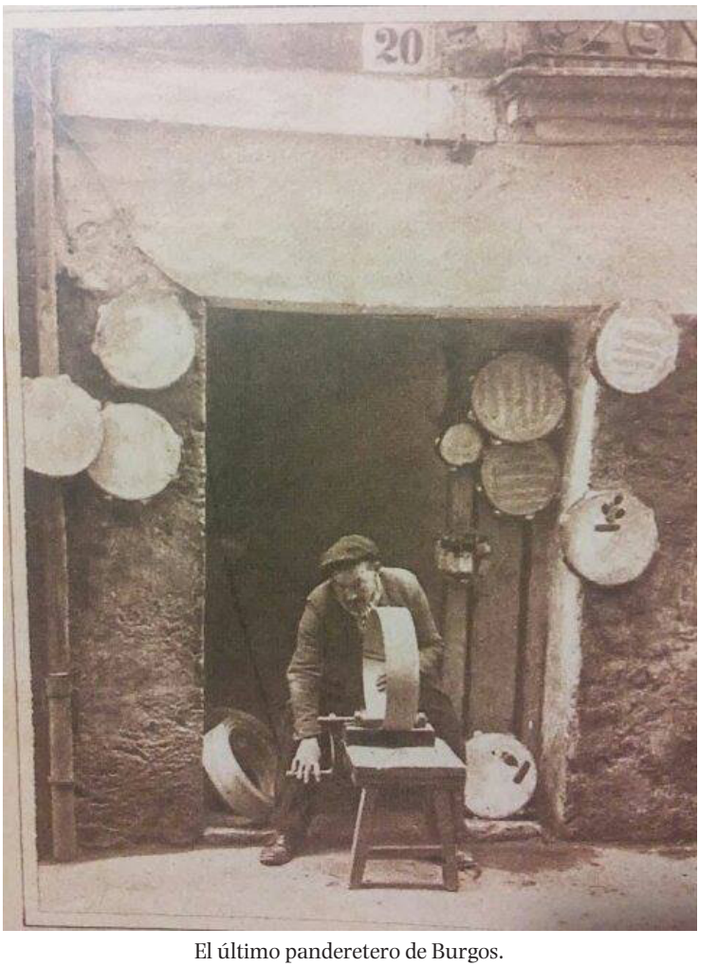
1 El papa moscas, periódico satírico. 20 agosto 1880.N.132.

2 Vídeo recomendado, testimonio de David Álvarez Cárcamo: https://vimeo.com/171734739.

Lo que a continuación se va a mostrar es el resultado del trabajo que tenemos hasta la fecha, ya que la investigación sigue su curso y actualmente se encuentra en su primera fase, el trabajo de campo, fase no cerrada que durará mientras quede gente a la que preguntar aunque esta información sea en muchos casos sesgada o incompleta.

LA PANDERETA EN SU CONTEXTO SOCIAL

Se suele decir que era la reina del baile y es cierto. Antes de los famosos organillos, *chinganillos* o gramolas, la pandereta fue la encargada no solo acompañar el baile, sino de guiarlo. Siguiendo las directrices que nos marca El Cancionero Popular de Burgos, escrito por Miguel Manzano, vamos a dar unos breves apuntes sobre este instrumento en nuestra provincia. En este cancionero anteriormente citado se nos aportan las fechas en las que este instrumento fue desapareciendo de nuestras comarcas. En las zonas del norte se ha conservado hasta fechas más recientes como los años 40 o 50. En el sur y el oeste de la provincia dejó de ser protagonista a principios del siglo XX. En la comarca de la Bureba a lo largo de la década de los 30 hasta el estallido de la Guerra Civil, cuando desaparece este instrumento por completo, salvo algunas excepciones. Cuanto más aislada esté la zona más tiempo tarda en adaptarse a las corrientes modernas y, por lo tanto, más se conserva lo antiguo.



El último panderetero de Burgos.
Revista Estampa

Por eso en las zonas pasiegas del norte de Burgos, incluso en los años 60 se podían encontrar a grupos de mozas y mozos bailando al son de la pandereta en la entrada de una cabaña. En una ocasión nos contaba Elías Rubio, conocido escritor burgalés, cómo le explicó una pasiega que para llamar al baile hacía tocar el cuerno y al reclamo acudían los de las cabañas

cercanas.

Esta obra también nos habla de otros aspectos que hemos corroborado con nuestro trabajo, como por ejemplo la pandereta normalmente era tocada por mujeres, pero no es extraño que aparezcan hombres que también lo hicieran, a veces igual que las mujeres. En otros testimonios nos cuentan que la tocaban de manera diferente. Respecto al tamaño las hay variadas, desde 20 centímetros a las más grandes de 35 centímetros, podría decirse que unos tamaños abundan más en ciertos lugares, como por ejemplo las grandes en las zonas más norteñas y las de un tamaño más reducido en la sierra, pero no es una norma. Respecto a su nombre, también hay variantes, desde pandero, pandera o la más común pandereta. En Neila tradicionalmente se la llama pandera y también, encontramos este término en varias coplas de Población de Arreba.

Las maneras más habituales de conseguir este instrumento en los pueblos podían ser: comprársela a un artesano, como el que se encontraba en la capital burgalesa[3], o en alguna feria o romería, lo que era más común. En los últimos tiempos ya no era habitual fabricarlas en casa, pero sí hacer las labores de mantenimiento como arreglar el parche o apaños similares, el instrumento tenía que durar lo máximo posible. Inclán Leiva en el libro de "D anzas típicas burgalesas"[4] transcribe un documento que narra la fiesta que se formaba por San Bernabé junto a la ermita de Villalbura, y cuenta cómo las mozas de Arlanzón iban a Burgos todos los años a comprar la pandereta que estrenarían ese día en el baile que este pueblo era encargado de abrir. En ocasiones se las vendían pintadas con textos alusivos a ellas como: "vivan las mozas de Arlanzón".

Las panderetas en Burgos se caracterizan también por ser de poco peso, de aro más bien fino y de sonaja recta sin acanaladuras. En ocasiones podemos encontrar la madera pintada sobre todo en tonos amarillos y rojos.

Como hemos señalado, el fin principal de la pandereta es acompañar a la voz y marcar el baile de los domingos. Este aspecto es fundamental para entender la importancia que tiene saber guiar correctamente, ya que en ella está la guía de todo lo que pase, por eso es muy diferente tocar sin baile a tocar para el baile. Por tanto hay una serie de fórmulas que indican el cambio de paso o incluso el final. Aunque las letras pueden ser modificadas o inventadas en el momento, el toque de la canción debe de ser el mismo, dándose la característica de que, aunque las parejas más alejadas no oigan la letra, solo con los toques sepan perfectamente si es el estribillo o la copla. Por tanto no es lo mismo saber tocar la pandereta que ser tocadora.

No todas las mozas tocaban, cada una tenía sus gustos y unas eran más apañadas que otras. Se iban turnando el instrumento de una a otra para que todas bailaran. Generalmente en Burgos solo una moza tocaba y las demás cantaban.

La moza que toca es la que lleva el baile y se hace lo que ella vaya indicando con la pandereta: comienza una estrofa que la viene a la cabeza y el resto de chicas que estén cantando al oírla la siguen con sus voces, en otras ocasiones la tocadora cantaba sola las estrofas y el estribillo ya entraban todas, según fuera costumbre en el pueblo así se haría. Cuando se cansa o se la agotan los cantares pasa el instrumento a otra y esta marcha al baile, porque como bien dice la copla: *la que baila se divierte y la que toca bien se amuela.*

3 FERNÁNDEZ DE MATA, Ignacio, ESTEBÁÑEZ GIL, Juan Carlos, Estampa de Burgos. Artículos de eduardo Ontañón en la revista *Estampa* (1928-1936), Burgos, 2016, pp. 124.

4 INCLÁN LEIVA, Ramón: "Ignotus", Danzas típicas burgalesas, en colaboración con JUSTO DEL RÍO VELASCO, Burgos, 1959, pp. 52-57.

No se puede hablar de reglas en la tradición, pero sí de aspectos generales, pues dentro de una tendencia comarcal cada pueblo podía tener sus propios hábitos o maneras de hacer.

METODOLOGÍA DE TRABAJO

Ya, Federico Olmeda vio la riqueza que tenían las tierras burgalesas en 1903, de la cual deja constancia en Cancionero Popular de Burgos o Folk-lore de Castilla. Cien años después se publicará el Cancionero Popular de Burgos escrito por Miguel Manzano en 2001. Esta obra es la más completa con diferencia ya que al ser la última publicada engloba todo el material anterior y lo amplia considerablemente. En este cancionero se dice, con gran acierto, que Olmeda conoció la tradición viva, mientras que cuando se hizo la labor de campo para el cancionero de 2001 ya no se recogían cosas vivas en la mayoría de los casos, sino recuerdos de las mismas, este hecho hace que se pierda soltura y se descontextualicen las cosas, teniendo que ser muy hábiles y llevar una correcta metodología de trabajo a la hora de realizar las entrevistas. Si en 2001 ya se enfrentaron a este problema, el de hablar con la última generación que lo vivió o incluso ni siquiera llegaron a participar en los bailes, hoy día la labor se complica aún más si cabe.

No existe ninguna obra dedicada íntegramente a la pandereta en Burgos lo cual, dado lo grande y variada que es la provincia, daría para un trabajo extenso.

Los cancioneros anteriormente citados dedican unas páginas en las que se contextualiza su uso o su función y se elaboran unos patrones rítmicos que acompañaban a muchas de las distintas tonadas que se incluyen. Dado que son obras enfocadas a aspectos más puramente musicales que etnográficos, se dan apuntes sin especificar en la mayoría de los casos los lugares donde se hacía esto o aquello.

Por tanto, tenemos una pequeña laguna a la hora de poder ser fieles al repertorio y a la tradición de cada lugar, consideramos que conocer las tonadas a la pandereta con la manera de usar el instrumento en las distintas localidades que es tan o igual de importante que saber el patrón rítmico con el que se ejecutan. Por este motivo pretendemos con este estudio completar y ampliar los datos que ya poseemos de estos trabajos precedentes y tratar de resolver ciertas limitaciones a la hora de saber exactamente cómo se acompañaron esas tonadas, dado que solo tenemos las partituras y las letras, pero nos faltaba algo fundamental, saber cómo usar el instrumento.

Gracias a la consulta de los audios de dicho cancionero depositados en la Excma. Diputación Provincial de Burgos[5], los aspectos puramente sonoros en los que se puede escuchar el toque real tocado con mayor o menor soltura por la tocadora, queda más o menos solventada, porque pudimos escuchar de primera mano a aquellas pandereteras que fueron grabadas hace 20-30 años, y oír esos matices imposibles de plasmar sobre el papel es lo más parecido a viajar en el tiempo. Hemos contado también con material audiovisual del archivo del Grupo tradicional Gavilla, donde además de las cintas sonoras que aportaron para la edición del cancionero anteriormente mencionado, existe todavía mucho material que no ha sido tratado y nos está aportando mucha información.

Pero no todo se puede saber con el audio y la partitura de la canción. Todo trabajo etnográfico que pretenda acercarse lo más posible a la realidad debe basarse, mientras se pueda, en fuentes primarias como los testimonios de quienes vivieron lo que estamos contando, para aportar a todo este material un contexto. Por ello nuestra principal fuente de

5 Agradecer al archivo de la Diputación de Burgos que desde el primer momento facilitara la consulta de este material, el cual aún se encontraba aún sin digitalizar.

información han sido las personas mayores a las que hemos entrevistado. Si hace 30 años eran 10 personas las que podían aportar datos importantes en un pueblo, hoy día quedan dos o una y de edad muy avanzada, entre los 80 y los 100 años generalmente. Como un regalo pudimos hablar con una mujer de 102 años que nos bailó la jota y hasta la rueda, siendo esto una gran excepción.

Lo que encontramos son recuerdos, canciones inconclusas o referencias a mujeres y hombres ya fallecidos que *¡esos si eran los que sabían!*, pero en la actualidad se cuenta con la tecnología como aliada, la cual nos permite cómodamente grabar audio y vídeo de buena calidad y con mucha facilidad, para después analizar y contrastar el material obtenido con lo ya publicado.

Pese a este panorama que puede sonar desolador, es muy valiosa la labor que aún se puede hacer, siempre desde una forma crítica y siendo conscientes de que su contenido a veces sesgado puede llevar a equívocos, por eso se debe contrastar lo máximo posible y nunca hacer de la excepción la norma.

Todos esos datos unidos confeccionan una información valiosísima para reconstruir el patrimonio inmaterial de un pueblo o una comarca. Por ello creo que es hora de dar una vuelta de tuerca apoyándonos en la gran labor que se ya hizo antes por nuestros predecesores y sumar a todo ese repertorio que ya poseemos los aspectos visuales que hoy podemos registrar más accesiblemente. Así, aportaremos toda la información posible y real para que sirva de referencia a todos aquellos que quieran asomarse al rico patrimonio burgalés.

Después de analizar el resultado obtenido, llegamos a la conclusión de que no se ha dado el valor que a nuestro juicio merece la visualización del tocador. Ver la manera de coger el instrumento, la posición o la postura, cómo y cuándo se realizan los cambios para el baile entre otros muchos aspectos, nos parece esta una herramienta muy importante a la hora de comprender la ejecución de los ritmos para paliar las carencias que nos deja un documento puramente sonoro, creemos que al igual que somos estrictos en el estudio de la indumentaria, diferenciando en ocasiones comarcas o incluso pueblos dentro de una misma comarca por según qué tipo de picado o bordado, deberíamos aplicar el mismo rigor en el estudio de los aspectos musicales.

RESULTADOS DEL TRABAJO DE CAMPO REALIZADO

La mayoría del trabajo de campo ha sido realizado durante la primavera y el verano de 2016 y 2017. Determinados lugares han sido completados con material recogido con anterioridad y todo ello contrastado con la información que ya poseíamos por publicaciones y materiales consultados como los que ya se han citado en el apartado anterior.

Se han incluído las comarcas trabajadas hasta el momento y comenzamos por la sierra siguiendo la pista que nos proporcionó Soria. Una vez que tuvimos una idea clara de cómo era el panorama allí, comenzamos a trabajar en la parte noreste occidental de la provincia, los valles de Zamanzas, Manzanedo, Los Altos, Valle de Sedano, el valle de Valdebezana o el Alfoz de Santa Gadea. Entre medias también intentamos tener una idea de cómo era las zonas cercanas a Burgos y llenar el vacío de información ya que no se consideran zonas representativas de este instrumento.

La selección de municipios visitados no ha sido un rastreo pueblo por pueblo. Hemos acudido en primera instancia a los lugares que actualmente son referencia de la pandereta en Burgos como Población de Arreba, Neila o Palazuelos de la Sierra. Posteriormente se ha tratado de hacer la zona cercana a estos núcleos y otros que hemos ido conociendo en el transcurso de la investigación. El objetivo era cubrir lagunas según la necesidad, bien geográficas o bien informativas y contrastar la información que poseíamos hasta la fecha.

En este trabajo solo se han incluido los lugares donde se han obtenido testimonios e información de nuestra propia labor de investigación. Tenemos datos que incluyen más lugares y de otras comarcas pero, debido a que todavía no tenemos una visión general de las mismas, hemos de ir incorporando este material sucesivamente en otras fases del estudio, así como la información de fuentes secundarias que hemos ido estudiando.

En esta publicación vamos a centrarnos en los aspectos visuales de tocar el instrumento, lo cual no implica solamente la estética de sujetar la pandereta de una determinada forma, sino también la manera de percutir el instrumento característico que va vinculado a una zona geográfica determinada y el cual puede tener variantes zonales.

FORMA A[6]

FORMA B[7]

COMARCAS DE BURGOS

6 Romería en Valdivielso organizada por el Orfeón burgalés en 1949. Fuente: *http://www.rtve.es/alacarta/videos/revista-imagenes/vieja-castilla/2885194/.*

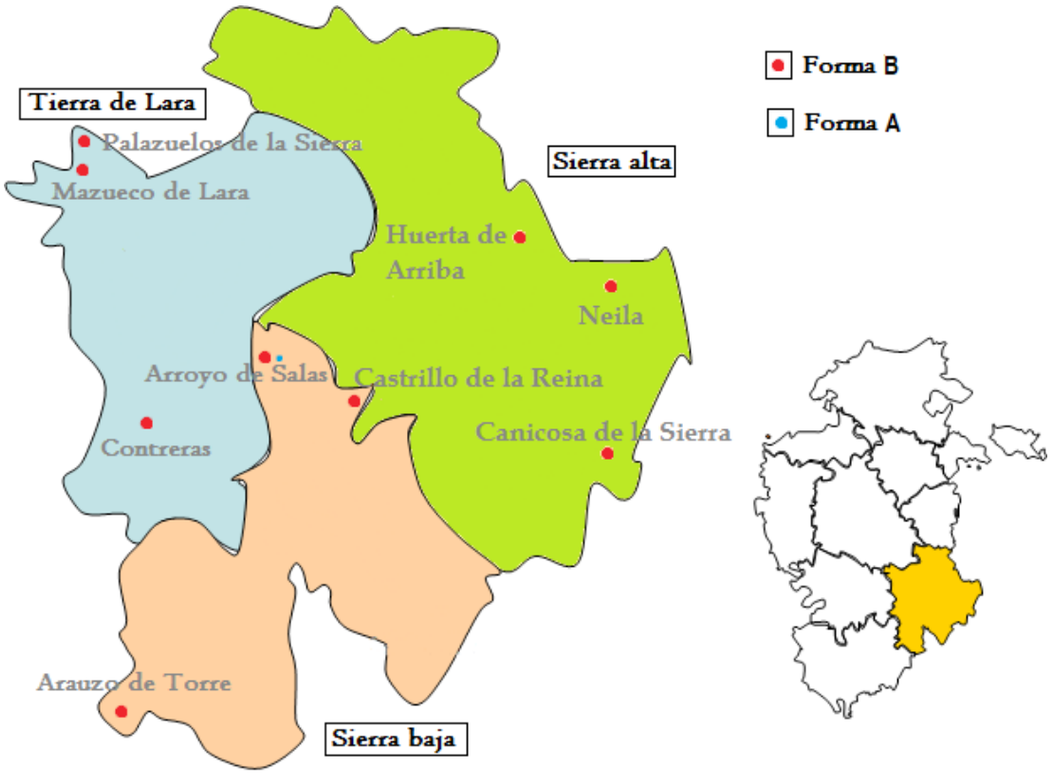
7 Fuencaliente del Burgo. Fuente: Archivo histórico Provincial de Soria. Ref:1410

SIERRA DE LA DEMANDA

Esta comarca es de las que más datos hemos obtenido dado que es a la que más tiempo se la ha dedicado. Todos los testimonios confirman que la manera de coger el instrumento era agarrando el aro desde dentro, como en la imagen de la forma B. Solo en un caso en Arroyo de Salas se hizo referencia a un hombre que tocaba cogiéndola como la forma A, considerándolo una excepción y una rareza por la propia informante.

Como en todas las comarcas las gente entrevistada tiene edades muy avanzadas, en la mayoría de los casos, salvo por ejemplo en Arroyo de Salas, Palazuelos de la Sierra o en Neila, las tocadoras no han sabido tocar una pieza entera, pero sí lo suficiente para ver el patrón rítmico y en otros casos en los que esto no fue posible, sí sabían explicar cómo recordaban tocar otras mozas que fueron tocadoras, sus madres o sus abuelas.

Todos los municipios en los que se ha obtenido información corresponden a una misma corriente o tipología la cual, a grandes rasgos, se caracteriza por coger la pandereta del modo B. Dependiendo del pueblo se mueve más o menos el instrumento, bien de arriba abajo (muy exagerado en Neila) o de izquierda a derecha llevando el instrumento hacia la mano. El patrón rítmico de la jota diferencia la copla del estribillo, siendo el estribillo donde se hace el *riscao* o *arrastrao*. A continuación se exponen los testimonios más completos o relevantes obtenidos en esta comarca.



Comenzaremos por Neila, el pueblo donde es más conocida la *pandera* de toda la sierra. Guadalupe González fue la persona a la que más se grabó desde los años 80, ya antes la sección femenina trabajó con ella para recoger los bailes y cantos de esta villa trashumante.

En el año 1988 para el programa "El candil" de Radio Nacional, Gonzalo Pérez Trascasa y Ramón Marijuan grabaron a la señora Guadalupe González cuando contaba con 86 años. Para esta investigación nos entrevistamos con Guadalupe Fernández de la Cuesta, hija

de la anteriormente citada y, dado que lo que nos contó es lo mismo que cuenta su madre en el programa de radio, hemos considerado más correcto trascribir el testimonio original, el cual escuchamos en una copia del programa que Guadalupe guarda con mucho cariño. Hemos incluido la descripción que realiza del contexto del baile del Villano por su valor:

- Testimonio Guadalupe 86 años (Grabación de 1988):

Desde pequeña en casa siempre ha habido pandera, los domingos teníamos que ir a tocar la pandera nosotras si queríamos bailar jotas y popurrís que nos apañábamos, también el valseao. No había más que una pandera y cantábamos tres o cuatro mozas las canciones, muchas canciones, las letras no importaban el caso era tocar.

Éramos tres barrios El Cristo, La Plaza y el Barrio San Miguel. Venia el primero de mayo y teníamos que ir a buscar las cintas, antes todo el mundo tenía cintas, se las entregaban a los soldados cuándo les daban la licencia. Unas cintas muy buenas, y esas son las que pedíamos las mozas para ponérselas a las mayas, niñas pequeñas de 6 o 7 años. Luego había que devolverlas a quien nos las había prestado. Las del Cristo anda que no llevaban cintas. La danza del villano la bailaban 6 niñas, dos de cada barrio. Al bailar lo de "Al villano" había que dar un salto para que las cintas se movieran bien y cuántas más cintas llevarán más bonito era. Las personas del pueblo nos felicitaban por la niña que más cintas había llevado, y se las gritaba ¡Hala! ¡Hala! ¡Hala! para que saltaran más alto.

Tal día como hoy San Miguel hacíamos merienda, por el día lo pasábamos las mozas solas y por la noche ya invitábamos a los mozos a cenar y se hacían muchos bailes, las unas en la plaza, las otras en otro sitio… Antes íbamos las mujeres a por el mayo al pinar. Sí, las mujeres, y poníamos tres, uno en cada barrio y luego lo vendíamos a los madereros y ese dinero lo empleábamos tal día como hoy para hacer la merienda del mayo. El mayo lo traían las mozas del monte porque no había mozos, estaban en Extremadura, venían en mayo y ya se quedaban todo el verano.

En el mes de abril y hasta últimos de mayo las mozas de los barrios no nos hablábamos más que buenas tardes o buenos días, porque estábamos buscando las cintas por todo el pueblo para conseguir las más posibles para que nuestras mayas fueran las mejores. Si teníamos familiares en Huerta de Arriba o en Quintanar mandábamos que nos mandaran las cintas para ponerlas aquí, se ponían hasta 60 o 70 cintas cada maya, con alfileres por delante, por detrás, en los hombros, en el pelo, hacíamos una moña en el pelo y poníamos otra cinta y luego un galón que llamábamos, una cinta estrechita en el picaporte que es una trenza de 5 hilos y luego con ellos hacíamos el picaporte y ya en medio poníamos la cinta.

Guadalupe Fernández de niña con la pandera.
Guadalupe Fernández en Neila.

Guadalupe Fernández de la Cuesta nos contó como ella coge la pandereta "del revés a todo el mundo" porque su madre y todas en Neila siempre lo han hecho así. En Soria tuvimos la suerte de coincidir con una sobrina la cual nos tocó el repertorio de su pueblo exactamente de la misma manera que lo hace su tía, con el mismo movimiento de la pandera, el mismo patrón rítmico y la misma forma de sujetarla. Nos contó cómo la había enseñado su madre Concepción, hermana de Guadalupe, a la que a su vez la había enseñado su madre Guadalupe González, ya que la música en su familia siempre había estado muy presente y la pandera siempre se había tocado en casa.

Castrillo de la Reina es muy conocido por su indumentaria serrana. Este pueblo tuvo la suerte de que prácticamente desde el primer cuarto de siglo se fijaron en su indumentaria y por tanto se han conservado muchas piezas testigo que en otros pueblos se han perdido. Sufrió, como Neila, un proceso de refolclorización tanto en la indumentaria como en el repertorio cantado y bailado. Este hecho nos lo corroboran los testimonios obtenidos en los que hablan de concursos de danzas o bailes organizados y coreografiados, hecho que permitió conservar muchas cosas y transformar tantas otras.

- Testimonio Cirila 102 años (grabado en Salas de los Infantes en 2016):

Yo no la se tocar, yo no he tocado. Tocaban todas las que iban con mi madre esas si sabían. Algunas la tocaban muy bien.

Nosotras cantábamos con las sayas coloradas y el pañuelo a la lora y unos guantes, cuando hacia frio tenías que ponerte los guantes. Por bailar nos dieron 200 persetas unos señores que venían de Barcelona y vinieron a Burgos a vernos bailar, y la Catalina de Aragón y yo bailamos la jota y que de aplausos nos daban. Las demás fueron aprendiendo luego para las danzas.

Yo he cantado todo porque mi madre tenía un libro con los cantares apuntados y me lo enseñaba todo y cantábamos con alguna otra. Me gustaba mucho, por eso yo bailar y cantar lo he bailado y cantado todo. De la pandereta algo me enseño mi madre pero ya no me acuerdo mucho. Metían el dedo por el agujero y movían los dedos y la pandereta también. No la cogían más que dos o tres.

El padre de Saturnino había sido sacristán, y como había sido sacristán habían comprado una pandereta para el pueblo y la tenía todo el tiempo él y la usaba o se la pedían.

Pandereta de Castrillo de la Reina.

En Arroyo de Salas, un pequeño pueblecito cerca de Salas de los Infantes, encontramos a Leonor que, para nuestra sorpresa, nos tocó la pandereta a la perfección con una soltura que pocas veces se encuentra ya. Quizás debido a lo pequeño que es el pueblo han permanecido unidos manteniendo la tradición viva hasta hace escasas décadas.

- Testimonio Leonor 86 años (grabado en Arroyo de Salas en 2016):

Todos los domingos se hacía baile a la pandereta a las seis de la tarde o así y jugábamos al corro de baile a baile, todo muy familiar. Los mozos iban a Hoyuelos, por una bota de vino y estábamos todos juntos, padres, abuelos y mozos. Bailábamos a la jota, el agarrao, a la rueda, el vals, tango y el "fol trot", cada una lo hacía como podía.

Había uno que la cogía diferente, el tío Bernardino, pero tocaba los mismos ritmos. Tocaba igual que nosotras pero de esa otra manera, no sé por qué. El resto así de arriba, metiendo el dedo también, pero eso del agujero depende gustos.

La jota se bailaba en parejas así todos juntos pero sin fila y se pedía el favor, si te lo pedían mientras bailabas pues tenías que cambiar de pareja. El ultimo baile pues es el más importante porque con quien bailabas luego te acompañaba a casa, y no se podía decir que no, porque estaba muy mal visto. Que rabia daba cuando estabas tan a gusto bailando con un chico que te gustaba y venía otro a pedirte favor. Pero hacíamos nuestras mandingadas y si no querías pues te dabas un poco la vuelta y te hacías la tonta un poco, o decías que te rozaba el zapato y no podías salir, pocas veces era porque estaba feo pero alguna vez sí que lo hacíamos.

Se ponía una y tocaba unos cuantos bailes, tocaba un ratito cada una, se tocaba lo que se quería, nadie te pedía cosas, si empezabas la acababas, no pasabas la pandereta en el medio del cantar.

Todas tocaban igual más o menos, había algunas que tocaban bastante bien y otras que tocaban mal, porque no solo era tocar que también había que cantar. Si no llevas el ritmo pues no se puede bailar. Los bailes de antes eran diferentes a los que se ven ahora, no se parecen, eso de tantas vueltas y levantar la saya, de eso antes nada y ahora se agarran mucho.

Leonor tocando la jota en Arroyo de Salas

Remedios (Palazuelos de la Sierra)

En Palazuelos de la Sierra tuvimos la suerte de poder grabar a dos señoras lo cual nos ayuda a corroborar mejor la información obtenida. Encontramos el mismo patrón que en toda la sierra, con alguna variación zonal en la forma de ejecutarlo y en el movimiento de la pandereta.

- Testimonio Remedios 90 años (Grabado en 2016, Palazuelos de la Sierra):

Yo tocar eso sí, se cogía así y se tocaba así: tin tiririn, tin tiririn. La he tocado pero ya hace muchísimo. En el baile la tocaban muchas pero ya no están. La Cesarea, esa sí que la tocaba bien. La jota y de todo cantábamos, ahí donde la bolera, en la cantina ahí debajo, la jota y muchos cantares. Que bien bailaba mi padre la jota, se bailaba a lo suelto, tin tin tin y ala. Al principio pues hacíamos así con las sonajas, así se empieza y luego ya el cantar. La pandereta era más pequeña que esta tuya pero igual. Yo la cojo del agujero porque me gusta.

- Testimonio Braulia 98 años. (Grabado en 2016, Palazuelos de la Sierra):

En la bolera se hacia el baile pero en invierno en la casa concejo que era la sala grande. Para el hacer el baile se tocaba la pandereta, había tres o cuatro mujeres, pero se tocaba de una en una, la mejor pues igual tocaba dos o tres bailes y luego otra, porque bailar queríamos bailar todas. Tocaba una y esa cantaba y luego otra y así. Se tocaban jotas y pasodobles. Cuando la jota se bailaba en pareja, cada uno con su pareja pero sin fila ni nada, cada uno con quien le sacara al baile, si no había chico pues chica. Había parejas de mucho relevo, y si no te sacaba otro y se paraba el baile pues seguías con el mismo otra vez. Cuando te sacaban te pedían favor y salías, qué tiempos aquellos…

La jota es muy alegre, pasodoble también se baila muy bien, todo el mundo bailaba más bien o más mal… El pasodoble se tocaba así seguido y la jota pues como la jota.

Entonces no había otra cosa que la pandereta, se aprendía sola, si se te daba un poco pues eso y si no pues nada. Aquí hombres no había ninguno que supiera tocar que yo recuerde.

Éramos tres o cuatro para la pandereta, la una era la Modesta, la otra Juana, no recuerdo más nombres. Todos los domingos se hacía el baile por la tarde. El baile de gaita solo el día de fiesta, había unos famosos en Villamiel, el día de San Juan se hacía fiesta y venían, uno con la gaita y otro con el tambor y hacían el baile. Recuerdo que íbamos a beber agua al arroyo la mañana de San Juan antes que saldría el sol, cuando se tenía alguna dolencia.

En el baile se bailaba también a la rueda, no me acuerdo del cantar, pero se cantaba al corro, lo hacía la juventud, pero con la pandereta esto no se tocaba, solo se cantaba.

En la casa concejo mientras estaba el baile había un señor que iba montado en la yegua y con una bota llena de agua iba tirando a la gente, parecía que iba meando, el Fiolas, eso lo he conocido yo.

Braulia (Palazuelos de la Sierra)

En Mazueco de Lara, se ha recogido el mismo patrón que en Palazuelos de la Sierra ya que sus términos municipales lindan y tradicionalmente siempre hubo mucho contacto entre ambos, bajando los de un pueblo al baile del otro y viceversa.

- Testimonio Julia 88 años (grabado en Mazueco de Lara en 2016):

Se hacía el baile con pandereta cuándo yo era moza, también Toribio con un acordeón y más tarde Pepe se hizo una gaita de madera tallada.

Se hacía cualquier domingo el baile, la difunta Paula tocaba muy bien la pandereta, tocaba solo una y ya cantábamos todas y ya estaba el baile hecho. La pandereta la tocaba cualquiera de las chicas, yo también sabía algo, pero sobre todo las más mayores.

Una vez estuve bailando la jota hora y media, vinieron 15 o 20 mozos de Palazuelos a la fiesta y se turnaban para bailar conmigo, decían que daba gusto que me dejaba llevar y no era de estas paradas. A mí me gustaba mucho bailar, como a mi madre.

Arauzo de Torre es un pueblo entre la sierra y la ribera burgalesa. El testimonio de pandereta de esta localidad tiene quizás más importancia que otros debido a que no consta recogida pandereta en la ribera hasta la fecha. Este instrumento puede que debido a la fuerza de la música de la gaita o del ya más moderno organillo, quedó eclipsado. Pero, como vemos, sí quedan vestigios que demuestran su presencia hasta fechas no más lejanas que en otros lugares que se consideran con mayor tradición. La manera de tocarlo corresponde al mismo patrón recogido en la sierra burgalesa y al testimonio que hay en Rejas de San Esteban, provincia de Soria[8], que aunque no se encuentre cerca de este municipio y a falta de investigar la ribera burgalesa, nos permite unir el sureste burgalés hacia la sierra esta forma de tocar sin miedo a equivocarnos demasiado.

- Testimonio Prudencia 90 años. (Grabado en Arauzo de Torre en 2016):

Yo la tocaba bien, pero ya tengo los dedos muy torpes y muy mal. Mi marido tocaba una gaita, cuándo éramos jóvenes el tocaba y las mozas bailábamos, con 17 o 20 años o así. A mí me gustaba mucho tocar la pandereta, aquí cantares se cantaban muchos.

La pandereta era de la moza, teníamos cuatro o cinco mozas, yo tenía una así como esta de grande. Entonces bailaban las mozas, unas veces tocaban unas y luego otras. Tocaba una y otras cantaban, todas no sabían tocar, pero unas cuántas sí, aunque más nos gustaba bailar.

Cuando era agarrao se bailaba agarrao cada uno con su pareja y cuando era hacer el corro pues todos se agarraban. Para bailar la rueda el día de San Pedro, que son fiestas, todos los del pueblo se agarraba, se hacían dos corros uno más grande y otro más pequeño en medio y se cambiaban entre parejas, daba lo mismo donde la mujer o el hombre, eso ya era con gaita[9]. El paso no era el de jota, cantaban un cantar pero ya no me acuerdo: - A la rueda rueda, donde el viento lleva…

ZONA NORTE: LAS MERINDADES

Las Merindades engloban muchos valles y comarcas, por eso nos hemos centrado primero en los que sabíamos que existían testimonios de pandereta ya recogidos.

La zona occidental está geográficamente ubicada en una montaña separada por la frontera entre Cantabria y Burgos que conforman una misma comarca cultural. Había tres o cuatro ferias y mercados más importantes que son Soncillo, Reinosa, Ruerrero o Polientes. Estos lugares concentraban varias veces al año toda la población de la zona y con ellos iban y venían los cantares de aquí y de allá.

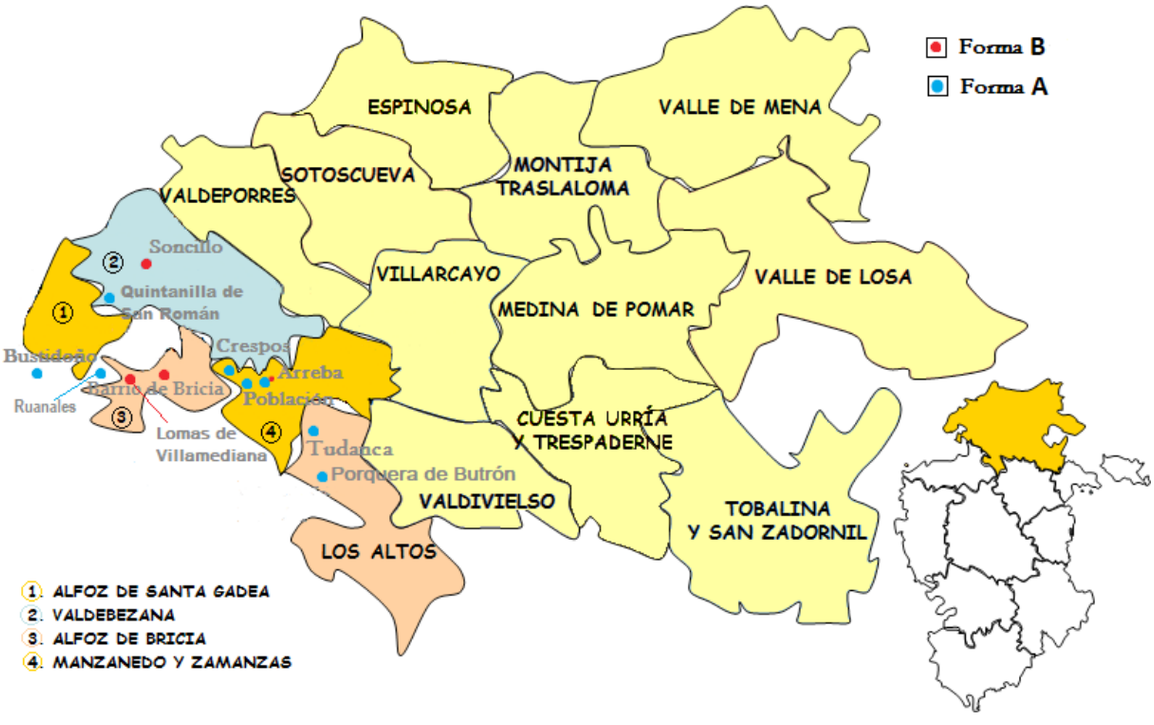
En los testimonios recogidos hasta la fecha, la manera general de coger la pandereta es de la forma A, salvo en los pueblos del del Alfoz de Bricia y Soncillo, donde la técnica es la misma pero agarrándola del modo B. Se da la peculiaridad de que realizan determinados toques golpeando con el dorso de la mano, lo que actualmente denominamos *mano vuelta*, siendo por ejemplo en la jota el ritmo con el dorso de la mano el que se hace en el estribillo,

8 Mismo patrón en la jota pero con diferencias comarcales.

9 En toda esta comarca, como en otras burgalesas y sorianas, se llama gaita a la dulzaina y gaiteros a los dulzaineros.

y arrastrando en la copla. Existen diferencias según zonas a la hora de ejecutarlos, pero a grandes rasgos se mantienen los mismos patrones.

Comenzamos por el valle de Manzanedo, siendo igual en el vecino valle de Zamanzas. En Población de Arreba se hizo el baile hasta prácticamente los años 50, las últimas tocadoras fueron Carmen Iñíguez y su hermana Teresa, ya desde los años 80 Gonzalo Pérez Trascasa y Ramón Marijuan grabaron a estas hermanas. Después acudirían otros colectivos como el Grupo Tradicional Gavilla de las cuales sacaron mucho repertorio. Incluso nosotros en la actualidad hemos tenido la oportunidad de estar en varias ocasiones con Carmen, siendo siempre emocionante compartir con ella sensaciones.



Población de Arreba, Crespos y Arreba:

- Testimonio Guadalupe Íñiguez 78 años (Grabado en Crespos en 2014):

Los domingos era cuando se hacia la fiesta, se iba a Población, porque era el núcleo para estar más cerca de los cuatro pueblos: Crespos, Arreba, Población y Báscones. Se bailaban jotas y pasodobles, todo tocado por una panderetera, siempre de población, porque las demás nunca llevábamos las nuestras. Tocaba una y dos o tres chiquillas la acompañábamos cantando. De vez en cuándo también se tocaba el agudo o a lo ligero, pero eso yo ya lo conocí poco porque solo lo sabían bailar las mayores y era más complicado de tocar y bailar. La que tocaba bien era Carmen. Las niñas no bailaban con las mayores pero lo hacían entre ellas al lado y no veas tú, bailaban más que nosotras.

El baile se hacia dónde está la iglesia, antes había un juego de bolos, se empezaba a las seis porque teníamos que volver a Arreba a meter las ovejas, volvíamos todos los chicos y chicas juntos. Tocaba una y cantaban varias y luego pasaba la pandereta a otra y cantaban otras, porque es muy cansado, tú piensa que querían bailar también, pero el que tocaba mejor pues ese le tocaba tocar más, como dice "el que baila se divierte y el que toca bien se amuela".

Nos poníamos unas chicas con otras y entonces subían los chicos y como antes no había televisión había mucha picardía, y siempre había alguno que te gustaba entre todos, y entonces tocaba la pandereta y ya a bailar, chicos y chicas. Siempre había alguna que no bailaba, había una que la pobre siempre estaba sentada, ninguno la sacaba. Cuando dos se gustaban más pues se alejaban un poquito del grupo a bailar para que no les irían a sacar y ya como que se les respetaba. Esa era la manera de cómo se bailaba y salían novios.

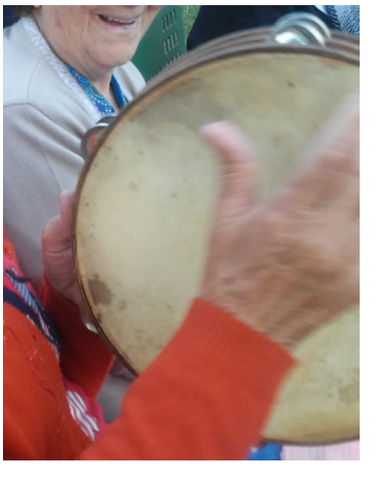
Yo no toque nunca en el baile, tocar lo hacían las más mayores, pero aprendí el toque de ver a mi madre que tocaba muy bien y cantaba en casa.[10] *Las que tocaban cuando yo iba al baile, eran las de la edad de mi hermana Casilda o mi hermana Begoña, de la época de más tocar eran Carmen, Casilda mi hermana, Sevia también de Arreba, Lupe la de Crespos... Luego había otra etapa de otras más jóvenes y luego ya estaba la mía. Luego la gente se empezó a marchar, unos se iban para Burgos, otros a Bilbao, yo a Avilés, y al quedarse los pueblos sin juventud pues se dejó de hacer el baile.*

Guadalupe Íñiguez en 2015

Lomas de Villamediana Barrio de Bricia y Soncillo, estos tres municipios son los ejemplos de esta comarca que hemos encontrado hasta la fecha en el que se coja la pandereta de la forma B. Es curioso ya que en las zonas vecinas como en el valle de Manzanedo, Zamanzas o el valle de Sedano lo hacen de la forma A, el toque si mantiene el patrón de estos otros valles caracterizándose por ejecutarse con la mano vuelta el estribillo de la jota, o el *agarrao*.

Como ejemplo de lo anteriormente dicho en Lomas de Villamediana (BU) nos tocó la pandereta cogida del modo B y en Ruanales (CA), a escasos kilometros lo hizo de la manera A, en ambos pueblos las mozas acudían a los bailes del uno y del otro. Este es un buen ejemplo de cómo pueden convivir varias formas de tocar en un mismo lugar.

Barrio de Bricia



Soncillo

- Testimonio Araceli 85 años (Barrio de Bricia, 2016):

Antes se tocaba y bailábamos, mi madre la tocaba muy bien, yo ya no tocaba. Que yo

recuerde todas la cogían así. Barrio de Bricia era el pueblo al que venían todos los de alrededor, era el centro.

- Testimonio de Socillo (Grabado en Torre, 2016):

En Soncillo recuerdo mucho el baile con la pandereta. Yo fui, pero de tocar ya no me acuerdo mucho. Tocaban muchas pero luego vino la guerra y lo estropeo todo, se paró todo porque estábamos en el frente, luego ya no fue igual.

La cogían así que yo recuerde, de esa otra manera que dices puede que alguna pero que yo recuerde más así.

Hemos creído conveniente incluir el testimonio grabado a Elisa en Bustidoño (CA), la cual nos tocó el baile a la perfección, consiguiendo una auténtica joya de documento, porque aunque pertenece a la actual provincia de Cantabria, la comarca cultural es la misma que la zona burgalesa del Alfoz de Santa Gadea.

- Testimonio Elisa 80 años (Grabado en Bustidoño en 2016):

De mi edad aquí tocábamos todas. Ya de más mayores con niños y todo hacíamos reuniones en la escueluca y tocábamos y así aprendían ellos a bailar. El baile, cuando era joven, se hacía en la casa concejo o en portalones que había que no estaban cerrados, se hacía todos los domingos y en todos los barrios.

En la fiesta en la Cabaña de Hijedo, que íbamos todos los de estos pueblos de Burgos y de aquí, nos llamaban a los de los Riconchos para que tocáramos, iba mi madre a tocar al baile y yo también toqué después. Se bailaba la jota, el agarrao, la habanera y lo ligero.

No recuerdo en la zona de Santa Gadea a nadie tocar la pandereta, yo eso allí no lo vi, siempre querían que fuéramos los de aquí para tocar. Los de Santa Gadea eran muy buenos bailando, eso sí, más que nosotros, pero nosotros éramos los que tocábamos.

Aquí había dos chicos que la tocaban bastante bien. El difunto Adrián la tocaba como cualquier mujer, los golpes no los daba igual, pero para el baile estupendamente. Luego había otro más mayor que ese todo igual que las mujeres.

Elisa tocando una jota en Bustidoño

Pandereta antigua de Bustidoño

ZONA CENTRAL

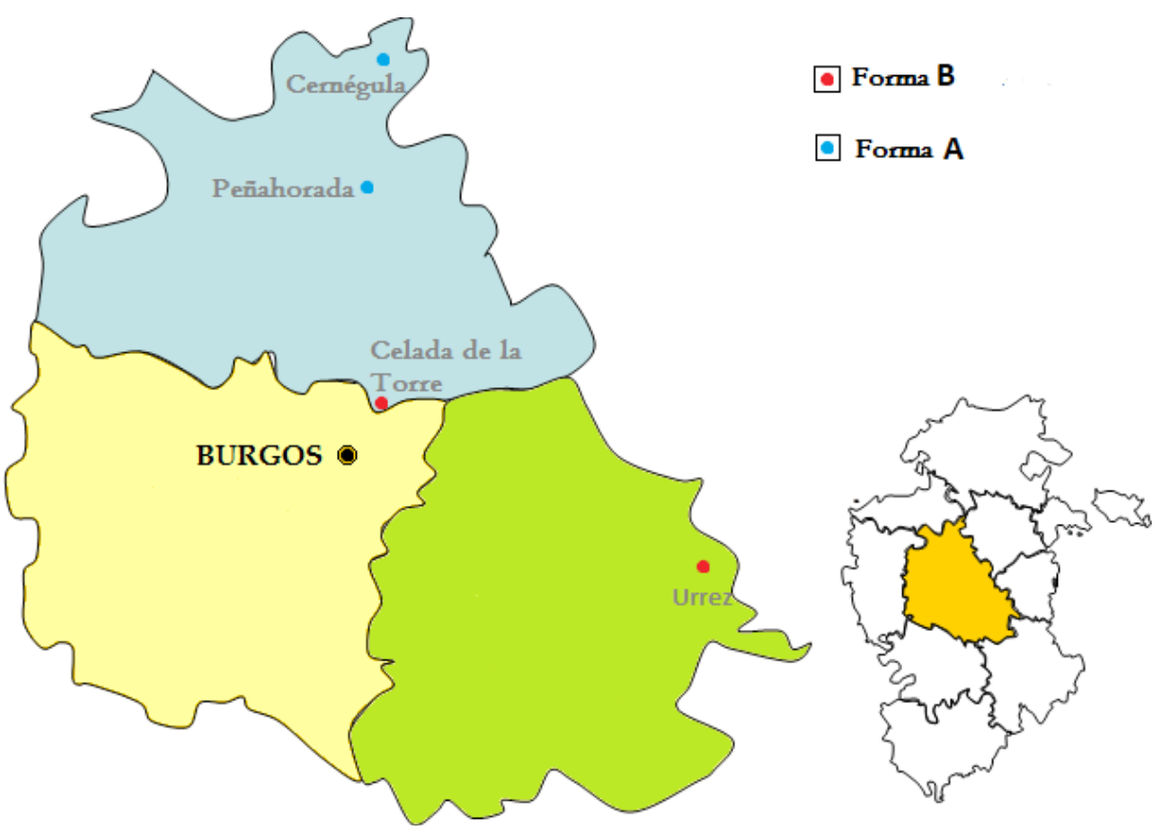
Pocas referencias hay sobre pandereta en los alrededores de la ciudad de Burgos.

En el pueblo de Peñahorada, Gonzalo y Ramón grabaron para Radio Nacional una jota tocada por Purificación Conde en 1992, cuando esta contaba con 68 años. También existe publicado otro documento sonoro de unos altillos[11] tocados en Cernégula, en nuestra visita registramos también el toque de jota y agarrao por parte de varias vecinas de este municipio.

Testimonios que nos hablan de recordar el baile tenemos también en Vivar del Cid, recogido por el Grupo Tradicional Gavilla, en el cual la señora Lucrecia les habló de cuando se tocaba la pandereta en la era al lado de la iglesia y cómo iba decorada con cintas de vivos colores. Para este estudio Rosa Martínez nos contó có mo en época de su madre se llamaban a la panderetera de Rioseras para que acudiera a tocar a Vivar.

El cancionero de Burgos nos habla también de Vivar del Cid y Villayerno Morquillas, que junto a Peñahorada y Cernégula fueron de los últimos pueblos de la zona en perder este instrumento.

Ya por otra zona más pegada a la sierra, encontramos el pueblo de Urrez perteneciente a la comarca de los Juarros. Allí estuvimos con la hermana de la Tia Quica a la que ya en los años 80 grabó el grupo Gavilla para su repertorio, nos tocó como recordaba que lo hacían sus hermanas, recuperando así la parte visual del rico repertorio a la pandereta que ya conocíamos del municipio.



- Felipa 84 años (grabado en 2016, Celada de la Torre):

Recuerdo el baile y ver tocar en Hurones cuándo íbamos a las fiestas, de allí era mi madre. Ponían a las panderetas unas cintas muy bonitas.

En Celada también se hacía el baile, allí en donde la bolera, cuándo venían los agosteros después de segar buenas jotas se echaban, mi padre bailaba muy bien. La pandereta aquí también se tocaba, en Vivar del Cid la que más cantaba allí era la Lucre.

Felipa (Celada de la Torre) 2016

- Florinda Conde 74 años (grabado en 2016, Peñahorada):

Mi padre siempre tocó la pandereta, mi madre era de Cernégula y también sabía, pero como mi padre lo hacía tan bien tocaba siempre él. Mi hermana Puri hacia el baile en Cernégula porque de mocita se fue a cuidar a una tía que teníamos allí y aprendió, cuándo íbamos a la fiesta enseguida la cogían para que tocara. Mi padre y mi hermana la cogían igual, pero luego los toques yo creo que iguales iguales no los hacían, muy parecidos sí, pero mi hermana tocaba más con la mano abierta.

También hubo aquí un pastor, no sé de donde vendría, que la tocaba muy bien, íbamos todas a su casa a que nos enseñara los cantares. Yo recuerdo tanto porque era la pequeña y mis padres eran mayores cuándo nací, a mi padre siempre le gustó mucho la música, siempre nos cantaba, por eso me se yo todas.

CITA FINAL

Si no se mira por la conservación de las costumbres propias y honestísimas, si se desprecian los testimonios vivos, tradicionales y fehacientes, que se conservan en los pueblos de las provincias, y muy principalmente en la de Burgos, si aquí falta todo principio de regionalismo y se prefiere lo extraño a lo propio (...). No dejaremos nosotros de contemplar con amargura cómo, una tras otra, van desapareciendo las cosas propias de nuestro terruño[12].

Federico Olmeda

BIBLIOGRAFÍA

- ARCHIVO PROVINCIAL. EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE BURGOS. Cintas del trabajo de campo realizado para la Edición del Cancionero Provincial de Burgos.
- ARCHIVO DEL GRUPO TRADICIONAL GAVILLA. Material sonoro y visual del trabajo de campo realizado en las décadas 80 y 90 del siglo XX.
- ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SORIA. Fondo fotográfico.
- FERNANDEZ DE MATA, Ignacio, ESTÉBANEZ GIL, Juan Carlos, Estampa de Burgos. Artículos de Eduardo Ontañón en la revista Estampa (1928-1936), Burgos, 2016.
- INCLAN LEIVA, Ramón: "Ignotus", Danzas típicas burgalesas, en colaboración con Justo Del Rio Velasco, Burgos, 1959.
- MANZANO ALONSO, Miguel, Cancionero Popular de Burgos, Excma. Diputación Provincial de Burgos, 2016.
- OLMEDA, Federico, Folk-lore de Castilla o Cancionero Popular de Burgos, Burgos, 1903.

WEBGRAFÍA

www.prensahistorica.mcu.es

www.tierrasdeburgos.blogspot.com
(Agradecer al blog tierras de Burgos prestarnos los mapas de las distíntas comarcas de Burgos)

www.rtve.es

LA INFLUENCIA EN EL ÁMBITO RURAL BURGALÉS Y SORIANO DE LAS CANCIONES ITALIANAS QUE LLEGARON DURANTE LA GUERRA CIVIL Y SU PAPEL CATALIZADOR DE NUEVAS COTIDIANIDADES

Carlota Martínez Sáez

"Estoy encantado de que los italianos aterren al mundo con su agresividad, por una vez, en lugar de encantarlo con sus guitarras[1]".

Benito Mussolini.

GUERRA CIVIL Y LA ITALIA DE MUSSOLINI

Durante estos últimos años estamos viviendo un periodo de continuas conmemoraciones tales como el centenario de La Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa o el 80 aniversario de la Guerra Civil Española. Este tipo de remembranzas sirven para acercarnos más si cabe a sucesos como éstos, que cambiaron el destino de la humanidad hace tan solo un siglo.

Este es el motivo por el que en los últimos años hemos asistido a una abertura hacia la historia local y cultural sobre la guerra, que nos ayuda a comprender un conflicto fratricida, enormemente complejo desde la perspectiva de nuestras ciudades o pueblos, así como a sus protagonistas, quizá nuestros propios familiares.

Tampoco hay que olvidar que uno de los elementos menos estudiados en todos los conflictos ha sido el de la música y la influencia que ésta ejerce durante las guerras sobre sus protagonistas. Quizá sea hora de ir acabando con este lastre.

A esto debemos de sumar, que, si han sido pocos los estudios que han abordado la internacionalización de la Guerra Civil y el papel de los italianos enviados por Mussolini, prácticamente ninguno de ellos se ha centrado en la influencia y recuerdos que estos soldados dejaron en los pueblos en los que pasaron largos periodos de tiempo, ni en la influencia que su música produjo. A través de fotografías, cartas, diarios y testimonios que hemos ido recogiendo en las provincias burgalesa y soriana, así como, en Italia a descendientes de aquellos soldados, hemos podido observar estas percepciones entre los diferentes mundos que se encontraron a través de las canciones y bailes que unos trajeron y otros transformaron. En definitiva, hemos intentado documentar esta influencia musical y su cotidianidad como iconos de un tiempo pasado del que aún quedan voces, ecos. Y quizá dentro de poco, solo recuerdos...

1 CIANO, G. Diario (1937-1943), Barcelona, Editorial Crítica, 2004, p 100

INTERVENCIÓN ITALIANA.

Lo primero que haremos será establecer una breve contextualización de la intervención italiana en la Guerra Civil y el papel determinante jugado por las provincias de Soria y Burgos.

De forma sintética diremos que Italia fue un país que se vio envuelto en la Primera Guerra Mundial (1915-1918), en una difícil y agitada posguerra (1919-1921) y finalmente en un complejo proceso revolucionario que llevó a la trasformación del país en un régimen nacionalista totalitario, como fue el fascismo bajo la batuta de Benito Mussolini hasta la muerte de éste en 1943.

El periodo de 1935-1939, con la llegada de los italianos a España, coincide con el periodo de máximo liderazgo y popularidad del régimen de Mussolini entre los italianos.

Para remontarnos brevemente al inicio de la intervención de aquel ejército en España, debemos señalar que no fue hasta enero de 1937 cuando empezaron a desembarcar en nuestro país grandes unidades de tropas italianas, aunque no sería hasta el inicio de la Batalla de Guadalajara cuando adquiriesen el nombre con el que fueron conocidas en España: Cuerpo de Tropas Voluntarias o C.T.V (con el que pasaré a denominarlas

Soldados italianos en la Sierra del Almuerzo (Soria), Noviembre de 1937. Uno de ellos morirá en la guerra.
Archivo Personal NandoCorda

de aquí en adelante).Los efectivos humanos que componían este C.T.V procedían de dos claros y diferenciados grupos: Por un lado, el Regio Esercito italiano, con unidades regulares, conformadas en torno a la famosa División Littorio, que llegó a participar como extra en la famosa película de romanos "Escipión el Africano". Y por otro, la *Milicia Volontaria per la Sicurezza Nazionale*, formada por los famosos Camisas Negras, en torno a la división Fiamme-Nere- XXIII de marzo. A estos grupos habría que añadir un tercero llamado Flechas, que a la postre derivaría en tres divisiones: Flechas Negras, Flechas azules y Flechas verdes; en éstas la oficialidad era italiana pero la tropa, española. Esto es lo que explica por qué algunos soldados burgaleses o sorianos (muchos de aquella famosa Quinta del Biberón, la última en ser llamada a filas) murieron en el frente portando uniforme italiano.

En lo que atañe a los soldados, en su mayor parte eran trabajadores sin cualificar o agricultores desocupados de las regiones del sur de Italia, donde las penurias eran el pan de cada día. Una buena parte de ellos pensaron que iban a ser trasladados a trabajar la tierra a la recién conquistada Abisinia(ahora la conocemos como Etiopía) y no a la guerra española, aunque cuando fueron informados de su destino decidieran continuar. Ello nos lleva al famoso debate en torno a la voluntariedad de estas tropas. ¿Por qué vinieron a España? Está claro que es imposible establecer una respuesta cerrada ya que lo lógico es que hubiera tantas respuestas como soldados vinieron a nuestra tierra. Aun así, podemos establecer a rasgos generales una explicación en torno a los soldados y otra para los oficiales. En lo que respecta a los soldados, parece que la ideología fascista no jugó un papel tan determinante como el de la motivación o necesidad económica de los que tenían su origen en el sur italiano. Hay que recalcar que la media de hijos por soldado era de 4-5, los datos de paro realmente alto y el sueldo era equivalente a cuatro veces lo que cobraba un maestro allí.

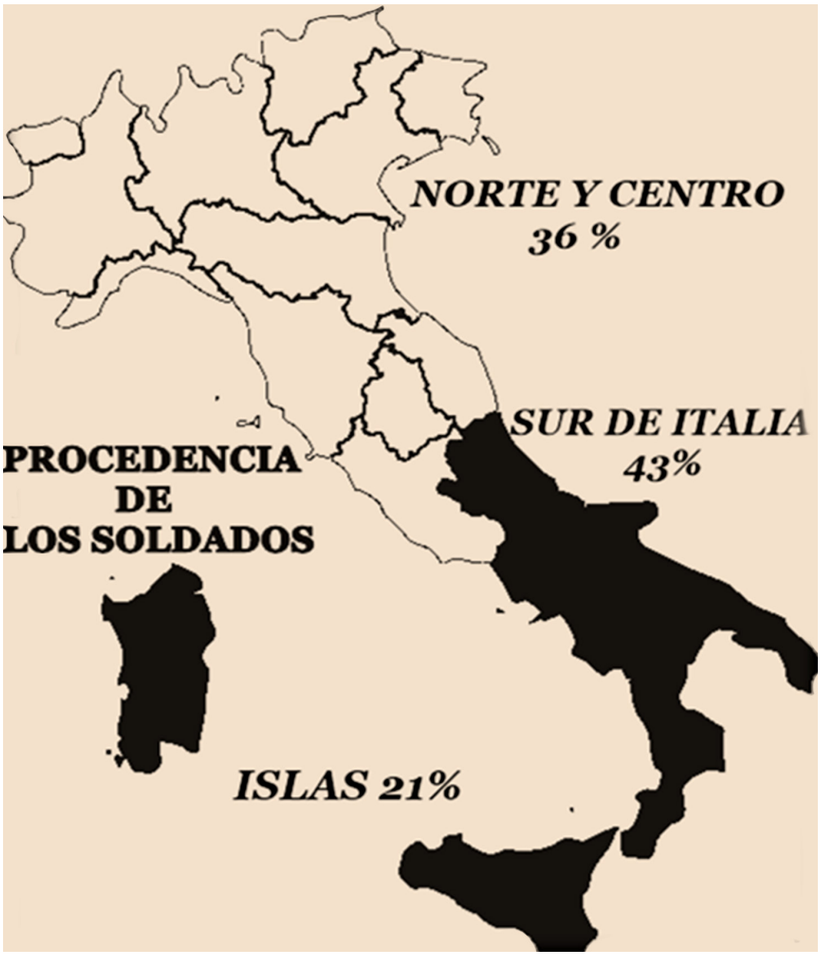
Para hacernos una idea del nivel de penurias que se vivía en el sur italiano podemos fijarnos en esta cita del famoso escritor italiano Primo Levi, que relató en una de sus obras cómo vivían aquellas gentes al margen de todo tipo de progreso, centrados en el campo, con una tierra árida y desagradecida:

> *En esas zonas de Italia, los niños eran queridos, adorados, mimados por las madres, que temían por sus enfermedades, les amamantaban durante años, no los soltaban ni un minuto y los llevaban consigo, a la espalda o en brazos, envueltos en mantillas negras…(…) Muchos de ellos morían, los otros crecían precoces y después contraían el paludismo, se ponían amarillos y deprimidos y se hacían hombres y se iban a la guerra o a América o se quedaban en el pueblo, a curvar la espalda, como bestias, bajo el sol, todos los días del año*[2].

A estos problemas económicos debemos sumarle la temida presencia de la mafia en los territorios de Sicilia, Nápoles o Calabria. Uno de los grandes éxitos para el aparato propagandístico fascista fue anunciar que Mussolini había acabado con ella pero la realidad estaba lejos de esa afirmación. Lo cierto es que la mafia aterrorizaba y extorsionaba a los comerciantes y a los agricultores sin ningún reparo.

Para la mayoría de estos hombres la guerra española no fue fácil. Si nos fijamos en los expedientes de deserciones cometidas por los soldados italianos vemos razones mundanas: hombres que no quieren volver al frente y se auto-mutilan, como el sangrante caso del soldado napolitano Antonio Dell´ammo, que con 35 años decidió inyectarse a sí mismo gasolina en uno de sus gemelos en un cine de Aranda de Duero donde estaba acantonada su unidad[3]. La gravísima infección que se autoinfligió no evitó que fuera condenado a más de cinco años de cárcel. La desesperación de algunos voluntarios italianos les hacía llegar a extremos insólitos de crueldad consigo mismos.

Como el caso de este soldado tenemos muchos en las provincias burgalesa y soriana, unos por necesidad o miedo a la guerra y otros por cuestiones del corazón, según podemos



ver en algunas sentencias como la del soldado de 31 años Carlo A., que fue condenado a dos años de prisión por desertar en Miranda de Ebro e irse a Bilbao. ¿El motivo? Había dado la palabra a su novia de ir a conocer a su futuro suegro. La única defensa que esgrimió ante el tribunal militar fue un simple y sincero: "No podía faltar a esa reunión porque tenía que estar a la altura de la dignidad de mi nombre"[4].

La procedencia de los soldados encausados por diferentes motivos durante la guerra tampoco deja lugar a dudas: el origen de los hombres se divide entre un 16% procedente del norte, 20% del centro y un amplio 64% del sur y las islas. Es decir que las zonas más desfavorecidas fueron las que aportaron más hombres al ejército de "voluntarios" de Mussolini.

Como vamos a ver más adelante, para los soldados italianos, España no fue desde el principio un ambiente ajeno. Se veían reflejados en sus pueblos y sus gentes. Davide Lajolo escribe en una de sus novelas autobiográficas lo que le dijo su *attendente* (ayudante que sirve a un oficial italiano) cuando se encontraban en un pueblo llamado Las Inviernas, de Guadalajara:

Parece que estoy en mi pueblo, teniente. También aquí las casas y las calles se parecen. El mundo está lleno de pobres[5].

4 AUSME, Sentenza nº 710 del 13 noviembre 1937.

5 LAJOLO. D. Il voltagabana. Mondadori. Milano. 1978, p.56.

También hay que destacar que su carácter abierto y mediterráneo se asemeja bastante al español, lo que unido a la facilidad de entenderse en ambos idiomas garantizó en muchos claros una clara sintonía con las personas de los lugares donde descansaban.

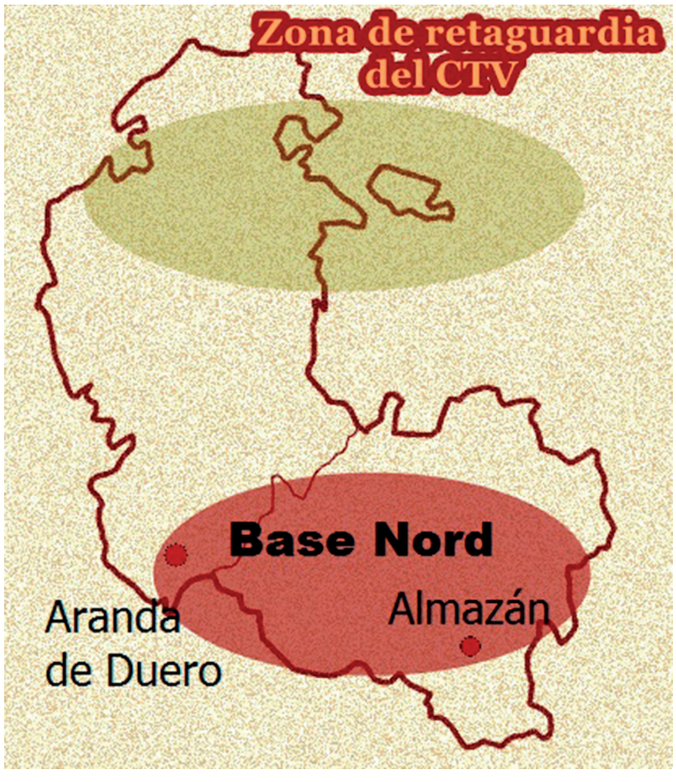
El mismo George Orwell llego a escribir sobre la facilidad de trato de los españoles:

> *Es fácil hacer amigos en España y casi era embarazosa la generosidad de los españoles que interpreta como una auténtica larghezza di spiritu*[6].

Otro asunto muy distinto, como hemos dicho, son los motivos que trajeron a España a los oficiales italianos. En su mayoría nos centraremos en los rangos de Tenentes y Sottotenentes (los alféreces provisionales de España), ya que son los que más recuerdos han dejado entre los habitantes de Soria y Burgos. En su mayoría provenían de las universidades y habían accedido al cargo por realizar los cursos obligatorios de complemento. Eran inexpertos jóvenes de 22-26 años que nunca habían combatido pero que creían a pies juntillas en el decálogo fascista, que iba a hacer de Italia una nación fuerte y orgullosa.

El entonces Teniente Renzo Lodoli, ingeniero que acababa de regresar de luchar en Abisinia como miembro de un batallón de estudiantes voluntarios fascistas y que narró en sus memorias su paso por tierras burgalesas y sorianas, explicaba:

> *Todos nosotros éramos fascistas. En aquel entonces todos los italianos eran fascistas. Había una organización fascista de universitarios, de donde posteriormente surgirían los más antifascistas.*



Por último, podemos decir que a lo largo de la guerra llegaron a España más de 70.000 soldados italianos aunque nunca estuvieron a la vez en suelo español más de 40.000. Establecer una cifra exacta es una tarea complicada, ya que las oscilaciones fueron producto de las continuas restructuraciones que sufrió este contingente (hasta cinco) en tan solo tres años de guerra.

6 ORWELL,G. Omaggio alla catalogna, Mondadori, Milán, 1993, p. 123

LAS PROVINCIAS DE SORIA Y BURGOS PARA EL CTV

¿Cuándo llegaron los primeros hombres a nuestros pueblos? La respuesta da muestra de la importancia que este territorio tuvo para los italianos. El CTV comenzó a llegar en enero de 1937 al puerto de Cádiz. Mientras la división Littorio fue enviada a la conquista de Málaga a inicios de Febrero, el resto de hombres fue enviándose vía férrea a la nueva "Base Nord", creada entre Aranda de Duero y Almazán. Para hacernos una idea del volumen de hombres que llegó hablamos de más de 18 batallones a las órdenes del general Coppi[7], contando con que un batallón normalmente tenía en torno a 800 hombres.

¿Para qué se les trae hasta aquí? La respuesta es para poder reorganizarles en tres divisiones de camisas negras. Nuestro territorio se usó durante toda la guerra por los italianos para reorganizar sus fuerzas. El motivo es sencillo: el famoso ferrocarril Valladolid- Ariza.

Esta línea discurría por las provincias de Burgos, Soria, Valladolid y Zaragoza. Los italianos no hicieron sino aprovecharse de la importancia de las estaciones de Aranda de Duero, Osma o Almazán y además les daba la oportunidad de poder trasladar rápidamente a sus tropas desde el norte (que todavía no había caído en manos de los sublevados) hasta el nordeste, que daba acceso al frente de Aragón y Cataluña.

LA VIDA EN EL FRENTE Y LA MÚSICA

Como dice un famoso refrán castellano, "Quien canta su mal espanta". Qué momento más propicio entonces que una guerra para utilizar la música con fines militares.

Desde el principio de los tiempos, música y guerra han estado unidos. Los ejércitos egipcios y romanos contaban con un sonido de percusión particular para avisar de las diferentes técnicas de ataque a emplear, o simplemente se usaban para acompañar a los soldados en las largas marchas que tenían que realizar[8].

Como vamos a ver a continuación, las canciones e himnos creados por los italianos durante la Guerra Civil tienen un altísimo valor documental que nos abre nuevas y ricas perspectivas con las que acceder a nuestro propio pasado[9]. Gracias a ellas vamos a conocer viejos recuerdos de las mujeres, los niños o simplemente qué miedos, inquietudes o esperanzas tenían aquellos hombres.

RAPPORTO

Los soldados pasaban la mayoría de su tiempo en posición de lenta y anodina espera. A lo largo de todas las guerras empleaban ese tiempo en prácticamente lo mismo: Escribir cartas, leer viejos periódicos que les recordaran a casa, hablar de qué hacer cuando volvieran de la guerra, de sus novias... pero, sobre todo, los soldados italianos lo empleaban en cantar.

Según el soldado español Fernando Pérez, que combatió con ellos en las unidades mixtas, tenían un repertorio inagotable y empleaban cualquier instante para cantar. Explica que de una manera no escrita estaba establecido qué se cantaba y en qué momento.

Por ejemplo, después de comer en la mesa de oficiales y mientras esperaban el postre, gustaban de cantar canciones famosas que hablaban bien de la nueva gloria conquistada en Abisinia o dedicándose a recuerdos más nostálgicos como el *"Mamma Ritorno"*.

---

7 ALCOFAR NASSAES. J.L. CTV. Los legionarios italianos en la Guerra Cvil Española. 1936-1939. Dopesa, Barcelona, 1972, p. 75.

8 DE LATORRE, R. Historia de la música militar en España. Ministerio de Defensa, Madrid, 2000.

9 DE LA OSSA MARTÍNEZ, M.A. La Música en la Guerra Civil española. Ediciones de la U. de C. La Mancha, Cuenca. 2009

El Teniente Giovanni Sorba tocando la mandolina con sus hombres durante la ofensiva de Aragón.

Entre la tropa, por el contrario, gustaban de cantar en cualquier situación, incluso llegaban a pasarse los brazos por los hombros si el ánimo subía. Cantaban casi sobre cualquier tema y hasta para establecer su disgusto sobre un oficial tenían un sistema musical llamado *Rapporto Signor Colonello.*

Traducido al castellano rapporto significa súplica, dándonos idea del tema de la composición. Era una manera que tenían los soldados italianos de saltarse la cadena de mando cuando sufrían una injusticia por parte de un superior. La canción hablaba de una triste historia ocurrida posiblemente en La Gran Guerra, en la cual un oficial niega a un pobre soldado ir de permiso para ver a su novia enferma. Para cuando le otorga el permiso y consigue llegar a su lado, está ya ha fallecido.

Cuando los soldados se disgustaban amenazaban con "meterse a rapporto"[10] pero en la realidad pocos lo hacían por miedo, refugiándose en la canción con sus compañeros.

OSTERIAS

Cuando disfrutaban de los descansos lo solían emplear en ir a las cantinas y beber, derivando en este momento sus gustos musicales hacia unas composiciones muy populares y tradicionales, sobre todo en el sur de Italia, llamadas "osterias". Estas canciones no tenían un nombre como tal, sino números correlacionados a los que se iban añadiendo composiciones inventadas por los propios hombres, normalmente éstas eran de corte más obsceno pero también moralizante como veremos en el siguiente ejemplo, en el que la última estrofa está dedicada a la Divina Comedia de Dante. Su estructura, según podemos ver, era la de estrofas de cuatro líneas con ocho silabas, formando diferentes pareados.

10 PÉREZ SEVILLA Y AYALA, F. Italianos en España (reportaje retrospectivo de 1936 y 1939). Madrid, Ediciones del movimiento, 1958. p.6

Osteria nº *zero…*

Osteria nº uno
Al casin non c´ènesuno
Ci son solo preti e fratti
Che s´ilcualanobeati"

Osteria nº *Due…*

Osteria Numero Tre
La Peppina la failcaffè
fa i caffè una volta al mese
conlePezze del Marchese.

Dammela un yo, biondina,
dammela un yo, bionda!

(ES) Osteria del paraiso
Dante fue con una sonrisa,
Beatriz era su mujer (…)
Ella no va a volver…

Como estamos viendo "Cantar para ellos era una función tan normal como la respiración" [11]

HIMNOS FASCISTAS

Los himnos de guerra tienen siempre unos objetivos muy claros: por un lado, infundir ánimo a los hombres para que no duden y en segundo lugar, son útiles en la retaguardia, para fabricar un tipo de pegamento ideológico que les una. Uno de los elementos arquetípicos de este tipo de composiciones son las palabras dedicadas a menospreciar y brutalizar al enemigo, al igual que, los elementos o frases hechas que daban ese carácter agresivo a la ideología fascista. Tenemos, por ejemplo, en la canción *Il legionario* la siguiente frase "Oh, come e dulce ilpoter moriré, per la patria ostra e per Il Duce".

El Teniente Giovanni Sorba Soldados italianos comiendo el rancho en Sotillo del rincón (Soria), en noviembre de 1937
Colección Francone

Desde que llegó al poder Mussolini en 1922, siempre se centró en intentar ganarse a la generación más joven, para poder moldearla. En todos los escritos y discursos de la época fascista se otorgaba a la juventud el poder del Estado, pero curiosamente eran relegados por un funcionariado nepotista en el que los lazos de amistad y familia pesaban sobre cualquier tipo de valía.

11 ibidem

Dentro de esta política se encuentra la elección de la canción *Giovenezza* que no significa otra cosa que juventud, *Primavera di belleza*, como himno del partido fascista

> *Salve o pueblo de héroes, salve a la patria inmortal,*
> *han renacido tus hijos con la fe el ideal, el valor de tus guerreros, la virtud de tus pioneros, la visión de Alighieri, hoy brillan entodos los corazones. Juventud, Juventud, primavera de belleza, en la aspereza de la vida, tu canto retumba y va.*

Giovinezza acompañaba a los hombres en cualquier celebración, era repetida incansablemente en la radio, en los conciertos, o en los discursos del famoso noticiero LUCE (del que deriva en España el famoso NO-DO). Sin ser el himno real del país (como sí lo era la Marcia Reale, representando el paradigmático poder del rey en aquel régimen), era usado en muchos casos por encima de él. La relación entre estos dos himnos nos da muestra de la complicada idiosincrasia del régimen.

A continuación veremos la descripción que hace en su diario el legionario Franco Bonezzi de su llegada al pueblo burgalés de Peñaranda de Duero, donde sale a recibirles todo el pueblo:

> *Aquí por primera vez vemos una muestra real de simpatía, el pueblo entero es una fiesta. Todo está dispuesto para recibirnos dignamente. Somos recibidos por los pequeños cantándonos Giovenezza y otras canciones, incluso los niños están en uniforme, muy guapos, se parecen mucho a nuestros pequeños balilla fascistas.*[12]

> *El siguiente himno en el que nos detendremos será Facceta Nera, canción que pasaría a convertirse en el principal motivo de sainete contra los italianos en ambos bandos, tanto el sublevado como el republicano, ya que adoptaron la melodía de esa popular canción para reírse de los soldados alpinos.*

De nuevo recurriendo al diario del soldado Fernando Pérez Sevilla y Ayala, rescatamos el siguiente testimonio

> *Desde que les vimos comenzamos a oír su "Facceta Nera". Típica canción de guerra italiana, muy en boga entonces y nacida de la campaña de Abisinia*

A continuación veremos la primera parte de la letra de la canción traducida al castellano y la versión en romanes o romanesco de la misma (que pertenece al conjunto dialectal de Italia central). Esta versión era la más popular en España. Hay que tener en cuenta que en Italia el habla dialectal es algo corriente, dándose casos en los que los soldados italianos tenían verdaderos problemas para entenderse con los acentos más cerrados, llegando a declarar que era mucho más fácil entenderse con un español.

Carita negra,
bella abisinia
Espera y mira que la hora se acerca
Cuando estaremos contigo,
te daremos otra ley y otro rey.
Carita negra,
bella abisinia
Tel levaremos a Roma liberada
Serás besada por nuestro sol
Y una camisa negra tú serás
Carita negra,
serás romana
Tu bandera será la italiana
Marcharemos junto contigo
Y desfilaremos frente al Duce y frente al rey.

Faccettanera,
Bella Abissina
aspetta e spera, che giàl´ora si avvicina.
QuandosaremoInsieme a te,
noi ti daremo una altralegge, un altrorè.
Faccettanera,
piccolaabissina,
ti porteremo a Roma, liberata.
Dalsolenostro tu saraibaciata,
sarai in camicianerapure te.
Faccettanera,
sarai romana;
latuabandierasarà sol quella italiana.

Noimarceremoinsieme a te
E sfileremoavanti al Duce e avanti al Rè!
Faccettanera,
ch'eriabissina,
aspetta e spera, - si cantò – l'ora è vicina.
Or che l'Italiaveglia su di te,
noi ti portiamo un'altralegge e un vero Re!

12 BONEZZI, F. El diario del nonno fascista, Edizione Robin, Roma, 2006, p.19.

La canción narra una anécdota ocurrida durante la conquista de Etiopía un año antes, la historia de una pequeña niña negra (de ahí "carita negra") que es protegida por los soldados italianos. La canción, aunque popular desde el momento en que fue compuesta por Giuseppe Micheli[13] nunca fue muy bien vista por el gobierno fascista ya que chocaba con las leyes de segregación que había implantado en el país, prohibiendo por ejemplo las relaciones entre soldados italianos y mujeres abisinias (ni que decir tiene que esta política fue un completo fracaso, no siendo los italianos demasiado dados ni a respetar las leyes, ni a discriminar en base a ninguna raza, y la misma historia de la canción parece que en realidad trata de una niña mestiza, fruto de una relación prohibida.)

Como curiosidad añadir que a principios de los años noventa y sin saber muy bien cómo ni por qué, esta canción se puso de moda en todas las discotecas italianas en versión "disco". (No sabemos si los jóvenes italianos conocían realmente el significado ni la historia de la canción pero no vamos a achacarles algo de lo que aquí pecamos de sobra)

RELACIONES CON LOS SOLDADOS ITALIANOS POR PARTE DE REPUBLICANOS Y NACIONALES

Los italianos para los españoles republicanos

FUERTE DE SAN CRISTÓBAL.

¡Válgame Dios, qué jaleó!
¡Cuánto palo y cuánto tiro!
Lo que no se le va en llanto
Se le va a Franco en suspiros.
Dígale a Mussolini
lo que sucede,
para que le traigan tila,
si acaso pueden.
Dicen que los falangistas
no quieren ser italianos,
más les hubiera valido
acordarse más temprano.

Esta canción hace referencia a una fuga que tuvo lugar en mayo de 1938 en el Fuerte de San Cristóbal de Pamplona. La ponemos de ejemplo porque la letra nos habla de la enemistad entre falangistas e italianos durante la guerra (aunque fueran del mismo bando).

También podemos rescatar del olvido la siguiente canción que hace referencia en su última estrofa a la importante participación (tanto en hombres como en material), del ejército italiano en la famosa batalla del Ebro[14].

Los moros que trajo Franco
en Madrid quieren entrar
mientras queden milicianos
los moros no pasarán.
Si me quieres escribir
Ya sabes mi paradero
Tercera Brigada Mixta
primera línea de fuego.
En el Ebro se han hundido
las banderas italianas
y en los puentes solo quedan
las que son republicanas.

13 BOSWORTH, R. J. Mussolini´s italy. Life Under the Fascist Dictatorship, 1915-1945. Penguien, New York, 2007, pp. 368-369.
14 DE LA OSSA MARTÍNEZ, M.A. op.cit, p. 488

Michelle Francone junto con algunos compañeros, en Almazán (Soria), Diciembre 1937 Colección Francone

Los italianos para los españoles nacionales

Aunque la relación entre los mismos soldados sublevados y los italianos distaba mucho de ser buena en retaguardia (el motivo no es otro que cierta envidia hacia su facilidad de trato con las mujeres, su cuidado aseo personal y el sueldo que cobraban), en los testimonios de primera línea, sí encontramos verdaderas muestras de camaradería. En los dos siguientes fragmentos vamos a ver como la importancia de la música no solo salvaba las asperezas de una relación entre contendientes, sino que evocaba la nostalgia en el que cantaba y en el que escuchaba:

> *Recuerdo que cuando estábamos acampados cantaban esas canciones italianas. En el fondo me producía nostalgia pensar que estaban tan lejos de su tierra, porque yo siempre he tenido la manía de querer vivir donde nací*
>
> *José María Costa Velasco, Tercio de Monserrat.*
>
> *Por la noche aquel teniente se ponía a tocar ese piano del viejo casino y le aplaudían de las dos líneas. Hasta que llegaba alguna bomba y se acabó*
>
> *Fernando Pérez, Brigadas mixtas*

MORIR CANTANDO

Si el uso de las canciones en la guerra lleva a matar, indudablemente también lleva a morir. En la mayoría de textos que relatan las medallas otorgadas por el gobierno italiano a sus caídos, suele ser frecuente que narren brevemente su muerte, declarando por ejemplo que "murieron cantando Giovenezza mientras animaban a sus hombres a continuar con el ataque, y que su última palabra fue para su Duce". La realidad es bien distinta, lógicamente.

Si ponemos como ejemplo al sottotenente Leonello Tiezzi lo entenderemos rápidamente. Tiezzi, que era maestro en Italia pero estudiaba por las noches derecho, estaba casado y acababa de ser padre. El prefecto de la ciudad de Florencia le ofreció "amablemente" ir a España como voluntario si quería conseguir trabajo a su vuelta como abogado[15]. Tiezzi murió en 1938 en tierras aragonesas, después de haber pasado largos periodos en tierras sorianas y burgalesas. Sus últimas palabras fueron para su madre y su mujer, pero en los documentos oficiales no consta. Debió ser un hombre muy querido por sus compañeros, ya que uno de ellos anoto lo siguiente en su diario:

Tú, Tiezzi, has tenido una esposa. Una hermosa mujer (muchas veces nos la mostrabas) que siempre te escribió y te sigue escribiendo y el Furiere marca todas esas cartas como "Fallecido". Te esperaba en Italia y teníais un hijo que caminaba ya solo, en la ciudad de las flores, un niño gordo que se parecía a ti y ya es huérfano y quizá, inconsciente, llora en el pecho de su madre[16]

LAS BANDAS DE MÚSICA ITALIANAS DURANTE LA GUERRA

La "jazz band" del sargento Francone. Colección Francone.

Las bandas de música eran las formaciones musicales más populares durante la Guerra Civil. Quizá fuera porque estaban continuamente presentes en la vida cotidiana tanto de la retaguardia como del frente. Las bandas musicales nacieron con un fin guerrero, como hemos dicho anteriormente. Ningún bando destacó sobre otro durante la guerra por el uso de las bandas musicales, ambos recurrieron a ellas por igual.

Como muestra de esta vida diaria de las bandas de música vamos a dejar hablar a las imágenes, en este caso las realizadas por el sargento italiano Michelle Francone, que llego a España con su cámara de fotos y su trompeta, donde ejerció como director de la banda de música de su unidad de ingenieros, en la división Littorio. Gracias a la generosidad de sus hijos podemos contemplar a día de hoy estas valiosísimas instantáneas. La vida de Michele fue acorde a la de las generaciones de aquel primer tercio del siglo XX, injusta. Al volver de España y con el dinero que había logrado ahorrar, consiguió casarse con su madrina de guerra y tuvo dos preciosos niños. La guerra, esta vez la Segunda Guerra Mundial, volvió a reclamarle y esta vez no lo devolvería, ya que murió unos días antes de finalizar el conflicto, debido a un accidente fortuito con un cañón durante unas maniobras en una academia donde ejercía como instructor.

16 LODOLI, R. Domani posso moriré, Roma Fascista, 1939, p. 165.

LA VIDA EN LOS PUEBLOS Y SU IMPACTO EN LA COTIDIANIDAD.

Los niños.

Si hay un colectivo que recuerda más vivamente a los soldados italianos y su llegada y estancia en los pueblos burgaleses y sorianos son los niños. Ellos no solo quedaron impactados con la llegada de aquellos hombres, sino que interactuaron más con ellos puesto que les seguían a todas partes, bien fuera por aquellos pequeños recados que les encargaban y por los que recibían pequeños dulces, chocolate, perras o por la simple novedad. Un motivo más peligroso y que tiñó de luto a muchos pueblos fue el de robarles munición a aquellos soldados para jugar con ella, con las consiguientes tragedias que eso acarreó.

Testimonios más amables nos hablan de su vida diaria en aquellas villas, como el testimonio de Irene de Andrés, hija de maestros, que recuerda como en su pueblo, Belorado, había muchas tropas italianas alojadas en las antiguas escuelas y por la mañana cuando ella pasaba, mientras se afeitaban y aseaban todos juntos fuera, lo hacían siempre cantando. En otros pueblos burgaleses otros simpáticos ancianos, entonces sagaces *chiguitos*, recordaban como:

> *Me cogía todo el rato y me daban perras por cantarle. Si lo hacía bien me daban chocolate. Decía que le recordaba a su hijo*
>
> *Cillaperlata, Burgos.*
>
> *A Juanito el italiano le daban chocolate por cantarles canciones (ellos tenían muchos hijos)*
>
> *Quintana de Valdivielso, Burgos*

Y efectivamente así era, cada soldado tenía una media de 4 o 5 hijos por lo que rodearse de niños, sobre todo aquellos que tenían la misma edad que los suyos propios en Italia, parecía un ejercicio de nostalgia que ha derivado en que a día de hoy en muchos pueblos, algunos de esos niños "adoptados" por los italianos, todavía reciban el sobrenombre de *el italiano.*

La comida.

El tema de la comida también es muy recordado, debido a la carestía existente en toda España. Los italianos no dudaban en repartir su rancho entre las poblaciones, formándose largas colas por la mañana para recoger pan blanco y café, y por el mediodía los famosos macarrones. El motivo es simple, por un lado aquellos hombres provenientes también del mundo rural empatizaban rápidamente con esas gentes, viendo su propia miseria reflejado en ellos, y por otro, con dinero en el bolsillo y cansados de su propio rancho, preferían comprar huevos o gallinas a los vecinos del pueblo y pagar a alguna señora para que se las guisara.

En un pueblo de La Rioja, San Vicente de Sonsierra, la señora Palmira González recordaba cómo les cantaban:

> *Macarrones siempre ponen /a las horas de comer /macarrones siempre ponen / a las horas de comer*[17].

Los bailes.

> *Si te dabas a respetar te respetaban y tan amigos en el baile eh. ¡Y Como bailaban algunos!*
>
> *Felisa Cantera, Villaño (Burgos)*

Los bailes eran organizados por los soldados italianos en la mayoría de pueblos en los que se hospedaron, ya fuera usando la banda de música de la unidad o usando un gramófono. Al parecer la canción que causaba sensación en aquellos momentos y que todavía canturrean algunas de nuestras abuelas no es otra que la escrita por Cesare Andrea Bixio y Ennio Neri en 1931 llamada *"Parlamid´amore Mariù"* y que quizá nos recuerde a recientes campañas publicitarias de una conocida marca de perfumes. La canción fue escrita para aparecer en la película *Gliuomini, che maschalzoni*! (1932), que podemos traducir con un ¡Qué sinvergüenzas son los hombres!, narrando la historia de un chófer (interpretado por el famoso Vittorio De Sica) que se enamora de la dependienta de una perfumería.

A los soldados italianos, sobre todo los oficiales, que durante su vida universitaria habían tenido acceso al cine, les tenía enamora esta canción. Mariù no es otra cosa que un diminutivo cariñoso aplicado a las marías.

Colección Francone.

17 *GIL ANDRÉS, C.* Lejos del Frente. La Guerra Civil en la Rioja Alta. Critica contrastes. Barcelona, 2006, p. 346.

Come sei bella, più bella
stasera, mariù!
splende un sorriso di
stellanegliocchituoiblu!
anche se avversoil
destino domanisarà
oggi ti
sonovicinoperchèsospirar?
Non pensar!
parlamid'amore, mariù!
tutta la mia vita seitu!

¡Qué bella eres,
y aún más esta noche Mariú!
¡Brilla una sonrisa de estrellas
en tus ojos azules!
Aunque el destino se oponga,
mañana llegará.
Hoy estoy cerca de ti,
¿por qué suspiras?
¡No lo pienses!
¡Háblame de amor, Mariú!
¡Mi vida entera eres tú!

El siguiente testimonio del pequeño pueblo de El Almiñe da cuenta de lo que decimos, ya que era una familia de 18 hijos que prácticamente sobrevivió a base del rancho y pan que los italianos les daban, aunque un italiano se encaprichó de la hermana mayor y la llevaba todas las mañanas un ramo de flores, pero no consiguió en este caso conquistar su corazón:

"El legionario acudía todas las noches a cantar a mi hermana y le decía siempre a gritos que por qué ella no se podía enamorar de él y la quería llevar a Italia y la cantaba algo de amoreamoremariù"

Las mujeres y matrimonios.

Era muy normal ver a los oficiales y soldados italianos pasear y moverse por todo el pueblo y sus alrededores, impecables, presumidos y bien perfumados. Hay que tener además en cuenta que según recuerdan muchos, no eran pocas las jóvenes que tenían novio italiano con el que iban a pasear por las tardes.

Por ello quizá surgieron ciertas envidias y se hicieron muy populares algunas canciones, haciendo las advertencias oportunas a las jóvenes sobre su espíritu enamoradizo que despertaban estos italianos. Hemos recogido la siguiente tonadilla en el pueblo burgalés de Busto de Bureba que da cuenta de lo que decimos:

"Las mocitas de este pueblo ya no nos dicen adiós porque viene el italiano y las monta en el camión"

De esa actitud conquistadora italiana se acuerdan también otros vecinos. Uno de ellos, que vivía justo al lado de una de sus cocinas, todavía se acuerda de cómo a su hermana, que era jovencita, la tenían mártir y llegó un punto en que prefería no salir de casa ya que la seguían a todos los lados diciéndole: "signorina, signorina". Incluso iban a ver a su madre para decirla "signora, yo casar con la signorina".

Otra tonadilla recogida en ambas provincias también hacía referencia a esas suspicacias que despertaban los enamoradizos italianos:

"Los italianos, gastan chistera, bota muy alta y camisita de seda. Y en el empeine llevan charol y por la calle van haciendo el maricón. Españolita, no te enamores, que pronto iremos ahí los españoles"

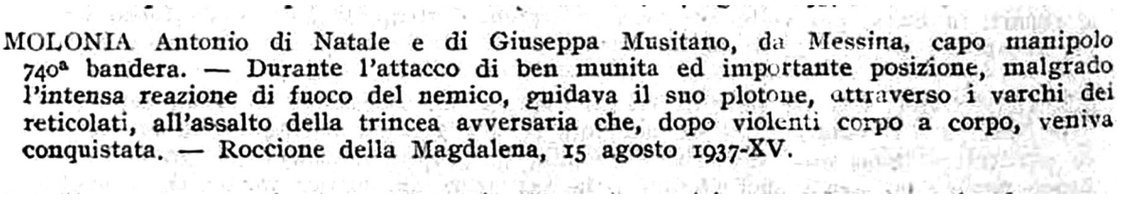
La realidad es que la descendencia italiana en España fue numerosa, tanto de hijos de madres solteras que cayeron en las promesas de estos soldados italianos, que por su porte y elegancia las enamoraba rápidamente en sus estancias, como de aquellos que sí que hicieron valer sus compromisos y se quedaron a vivir en España, formando su familia y sus propios negocios tras la guerra. Y muestra de ello son los apellidos italianos que podemos encontrar a lo largo de la geografía española provenientes de estos matrimonios

"Todos los días un oficial italiano venía a buscar a mi hermana a la pieza mientras estábamos trillando. Se ponía a cantar y a mi hermana la podían los demonios de que la viera de esas trazas. Que enfados".

EL TESTIMONIO ORAL FRENTE A LA DOCUMENTACIÓN.

Muchas de las críticas que tiene la historia oral están enfocadas en la inexactitud de los recuerdos, la fabricación de nuevas memorias tras acabar la guerra...pero existen verdaderos casos que nos harán reflexionar sobre la importancia de la historia oral en la guerra, aunque desgraciadamente estemos dándonos cuenta demasiado tarde.

Celia Recio, una antigua enfermera del hospital de los italianos de Valladolid que se casó con un comandante italiano que acabaría siendo del estado mayor de Mussolini durante la Segunda Guerra Mundial, nos contaba cómo era la vida en Briviesca cuando estaban los italianos, recordando vivamente a un soldado llamado Antonio Molonia, por su facilidad por tocar el piano: *Un legionario llamado Antonio Molonia subía todas las noches al segundo piso del casino de Briviesca a tocar el piano porque lo tocaba muy bien y le dejaban. Todos le escuchábamos desde abajo."*



MOLONIA Antonio di Natale e di Giuseppa Musitano, da Messina, capo manipolo 740ª bandera. — Durante l'attacco di ben munita ed importante posizione, malgrado l'intensa reazione di fuoco del nemico, guidava il suo plotone, attraverso i varchi dei reticolati, all'assalto della trincea avversaria che, dopo violenti corpo a corpo, veniva conquistata. — Roccione della Magdalena, 15 agosto 1937-XV.

Como podemos ver a continuación en la documentación del Estado Italiano figura una medalla al valor entregada a un tal Antonio Molonia, procedente de Messina, durante el ataque al Puerto del Escudo (Burgos). ¿Será nuestro pianista?

FACCETA NERA Y GUADALAJARA

Ya hemos hablado anteriormente de la famosa canción italiana de Facceta Nera (o carita negra) en sus versiones italianas, pero ahora a lo que nos referiremos será al uso que los españoles de ambos bandos la dieron. A lo largo de toda la Guerra Civil fue muy común un intercambio intercultural de melodías, Como ha señalado Jerry Silverman: "Los americanos que luchaban en la Abraham Lincoln cantaban el Venga Jaleo y a la melodía rusa de Katusha, los partisanos italianos la colocaron un texto contra Mussolini"[18]

Pero en el caso de Facceta Nera sorprende la virulencia con la que la tonadilla se extendió por todo el país y sigue siendo abiertamente recordada. Para entender todo este revuelo por una canción deberemos situar el contexto en el que esto ocurrió. Los italianos, recién desembarcados en España se habían prácticamente paseado en la conquista de Málaga y confiaban ciegamente en su famosa *Guerra Celere* y su potente maquinaria militar, pero en la primavera de aquel año de 1937 sufrirían la gran derrota del fascismo italiano a nivel mundial: Guadalajara.

Esta fallida toma de Madrid rápidamente fue ampliándose tanto en la prensa extranjera como en la nacional, usando la derrota con diversos intereses. Los republicanos por fin habían conseguido una victoria (aunque no supusiera un avance significativo), y los nacionales por fin podían mirar por encima del hombro a sus compañeros italianos, a los que acusaban de altanería.

Muchos generales sublevados no podían ocultar su satisfacción, aunque fuera una derrota de su propio bando. Existen muchos testimonios de oficiales reunidos en bares de

Burgos y Salamanca que brindaron por el valor de los republicanos. Pero la cosa fue a más, como se refiere el soldado Luis Martínez: *"Después de Guadalajara le pusimos nuestra propia letra a su himno y se lo cantábamos para tomarles el pelo y ellos lo encajaban deportivamente"*[19]

Esta derrota dibujó en la opinión pública una imagen de los italianos que llega hasta hoy: la imagen de la cobardía. Santos Martínez Trejo aún recuerda como cantaban a los italianos con la melodía de Facceta Nera:

> *"Guadalajara no es Abisinia /Las carreteras las teníais construidas /y seis en paso retrocedéis/ pronto la guerra nos la vais a hacer perder". "Los italianos, en Guadalajara / le dieron a Miaja la cruz laureada / los italianos nos van a joder /porque la guerra nos van a hacer perder".*

Ni que decir tiene que se creó rápidamente toda una leyenda negra en torno a los soldados italianos, pero en honor a la verdad, deberemos decir que los italianos han sido soldados valientes a lo largo de su historia (baste recordar las legiones romanas o aquellos tercios de infantería de la monarquía hispánica formados por italianos y que combatieron en todas nuestras guerras)

Lo cierto es que el asunto de Guadalajara tenía en vilo al alto mando italiano. El mismo yerno de Mussolini, el famoso Conde Ciano (que sería años después fusilado por su suegro) escribió en su diario: *No podemos arriesgar el prestigio de Italia sobre las espaldas de veinte batallones de infantería.*[20]

Las versiones que hemos logrado recopilar de la famosa canción de Guadalajara son incontables, por lo que procedemos a exponer algunos ejemplos:

Lo que de verdad es cierto en todo este asunto es que el CTV constituía un nutrido ejército moderno, que necesitaba mucha retaguardia para poder operar (como así han hecho

Guadalajara no es Abisinia,
aquí los rojos tiran bombas como piñas.
¡Menos palabras y más valor,
que viva España y la Falange de las J.O.N.S.!"
Guadalajara no es Abisinia
Los españoles, aunque rojos son valientes
Menos camiones y más cojones
Bergonzolisinverguenzi y general de las dirroti
Para tomar trijueque con los "bambinis" que portas
No basta con pelotones
Hay que venir con pelotas.

Me estas cabreando ya con Abisinia,
Cuéntame algo de Guadalajara.
Tomasteis muchas tierras para huir.
¡Dad gracias a la legión y a la Mehaja!
De Guadalajara hasta Sigüenza
Chaquetearon 50.000 sinvergüenzas.
Chaquetearon que fue un horror,
Pues hubo alguno que llego hasta Badajoz"
"Los italianos, son gente fina:
Lo mismo beben ron, que coñac que gasolina..."

Burgo de Osma (Soria).

Los italianos se marcharan
y de recuerdo un bebe te dejaran.
Con cuna y todo para que le arrulles.
Y una chupeta para cuando el niño llore.
Y un cochecito para pasear
y mil pesetas para poderlo cuidar.

Los italianos en la trinchera
No se desprenden de sus camisas de seda,
En el empeine llevan charol
Y por la calle van haciendo el maricón..."

Quintana de Valdivielso (Burgos)

el resto de ejércitos desde la Primera Guerra Mundial). Por tanto los italianos tenían mucho "Comando di Stazione", hospitales, talleres...en los pueblos de retaguardia como Soria, burgos, La Rioja. Lo que daba la falsa sensación de que no estaban nunca en la guerra[21].

Por otro lado no hay que olvidar la voluntariedad con la que aquellos hombres llegaron a España y que era una guerra que no alcanzaban a comprender por completo. Un periodista italiano observaba en una carta: *Nadie siente espiritualmente esta guerra y nadie comprende su importancia. Dicen que el territorio perdido es español y que Italia no pierde nada. Se consideran vendidos: carne de cañón y nada más. No odian al enemigo.*

En otro ejemplo tenemos una carta a su diario del famoso escritor americano Ernest Hemingway:*El Generalisimo Franco se encuentra ahora que no puede depender de los italianos, no porque los italianos sean cobardes, sino porque una cosa son italianos defendiendo la línea de Piave y el Monte Grappa contra una invasión y otra cosa son los italianos enviados a combatir en España cuando esperaban ir a hacer el servicio a guarniciones en Etiopia*[22]

Durante la misma batalla de Guadalajara el general italiano, Roatta, anotó como un problema de primera índole el que sus propios hombres no odiaban al enemigo, a lo que Mussolini contestó: *siempre es difícil, cuando los soldados no sienten que están defendiendo sus propios hogares. No resulta fácil establecer un espíritu militar*[23].

MÚSICA E HISTORIA: LA TONADILLA DE BURGOS Y LOS TRENES FASCISTAS.

La música y las canciones también nos dan muchas informaciones históricas que de otra forma quedarían enterradas en los recuerdos de la vida común. En la siguiente versión de Facceta Nera cantada a los italianos en Burgos, vemos elementos de estudio muy interesantes para comprender la idiosincrasia fascista italiana.

El dictador Benito Mussolini, dentro de todas sus promesas al pueblo italiano, se esforzó por alcanzar una muy vistosa e importante, que no fue otra que conseguir que los trenes italianos llegasen puntuales a las estaciones. El éxito era continuamente anunciado a la opinión pública por radio y prensa, quedando vivamente calado en aquella generación italiana.

A día de hoy ha pasado a convertirse en un dicho muy italiano cuando se da el caso de un retraso ferroviario. Se puede llegar a oír entonces "Con Don Benito esto no pasaba", que a nosotros quizá nos recuerde a ciertos pantanos.

Colección Francone.

"Ritorna Vincitore" dijo el Duce
Y el bravo Legionario vino a España
Dispuesto a merendarse al mismo Azaña, A
Prieto, a Pajarillo y a Negrín.
Guadalajara no es Abisinia
No digan nunca que esto ha sido una ignominia
Por Don Benito, qué atrocidad,
Jamás se ha visto una mayor velocidad

"Comando Militare di Stazione"
Según en Burgos rezan los carteles
Es causa del retraso de los trenes
Y siendo cosa vuestra, es natural
Guadalajara no es Abisinia
No digan nunca que esto ha sido una ignominia
Por Don Benito, qué atrocidad,
Jamás se ha visto una mayor velocidad

EL IMPACTO ACTUAL DE LAS CANCIONES ITALIANAS Y LA MEMORIA.

Desde que la Guerra Civil finalizó en 1939, los recuerdos y la memoria se han ido modificando y decantando en muchos casos, en un proceso tan natural como buscado por el nuevo gobierno. El estudio de la música y las canciones traídas por los italianos es una clara muestra de cómo a través de algo tan trivial se pueden contrarrestar esos recuerdos impuestos.

Al acabar la guerra, una guerra ganada principalmente por el material y los hombres enviados por la Italia fascista, lo que más le interesaba a Franco era desviar la atención sobre ese hecho, y nada mejor para ello que prefabricar esa fama de cobardes e inútiles que llega todavía hasta hoy si preguntamos por aquellos hombres.

Lo que tenemos en nuestras manos, musicalmente hablando, es un repertorio transmitido oralmente durante más de ochenta años, ampliamente extendido por muchas zonas de España y con patrones comunes, lo que no significa que en pequeñas zonas aparezcan canciones distintas que nos arrojen todavía más luz sobre la investigación histórica.

> *« ¿Sabéis lo que ha sido la guerra de España? Si no lo sabéis, jamás comprenderéis lo que ocurre delante de vuestros ojos; no comprenderéis nunca nada del fascismo ni del comunismo ni de la religión ni del hombre: jamás comprenderéis nada de nada, porque todos los errores y las esperanzas del mundo se concentraron en aquella guerra; como una lupa concentra los rayos del sol y provoca fuego, así ardió España con todas las esperanzas y errores del mundo; y hoy el mundo sigue crepitando por aquel fuego».*
>
> *Leonardo Sciascia, Los tíos de Sicilia.*

BIBLIOGRAFÍA.

- ALCOFAR NASSAES, J.L. CTV. Los legionarios italianos en la Guerra Cvil Española. 1936-1939. Dopesa, Barcelona, 1972
- BONEZZI, F. El diario del nonno fascista, Edizione Robin, Roma, 2006
- CIANO, Galeazzo. Diario (1937-1943), Barcelona, Editorial Crítica, 2004
- Coverdale. J. La intervención fascista en la Guerra Civil Española. Alianza Editorial, 1978
- DE LA OSSA MARTÍNEZ, M.A. La Música en la Guerra Civil española. Ediciones de la U. de C. La Mancha, Cuenca. 2009
- DE LATORRE, R. Historia de la música militar en España. Ministerio de Defensa, Madrid, 2000.
- GIL ANDRÉS, *C.* Lejos del Frente. La Guerra Civil en la Rioja Alta. Critica contrastes. Barcelona, 2006.
- LODOLI,R. Domani posso moriré, Roma Fascista, 1939
- ORWELL,G. Omaggio alla catalogna, Mondadori, Milán, 1993
- PACKARD,R y Packard,E. Imperio de balcón: Italia fascista en guerra. Editorial Ayacucho, 1943.
- PÉREZ SEVILLA Y AYALA, F. Italianos en España (reportaje retrospectivo de 1936 y 1939). Madrid, Ediciones del movimiento, 1958.
- SILVERMAN, J. "Chronicling Music of the Holocaust", The New York Times, 2 de abril de 2000.

Archivos Personales Consultados.

- ARCHIVO PERSONAL DE LA FAMILIA TIEZZI
- ARCHIVO PERSONAL DE NANDO CORDA.
- ARCHIVO PERSONAL FAMILIA SORBA.
- COLECCIÓN FRANCONE, FAMILIA DE MICHELE FRANCONE.

RITOS Y DANCES EN LOS LÍMITES DE CASTILLA Y ARAGÓN: EL CASO PARTICULAR DEL ALTO JALÓN

Santiago Álvarez Bartolomé

Oficiales de la Soldadesca de Iruecha.

INTRODUCCIÓN

Durante el verano las aldeas del Alto Jalón recobran su antigua vitalidad. Localidades como Iruecha, Judes o Codes son capaces de atraer a centenares de personas a sus fiestas. El éxito de estas, que ya querrían muchas localidades de mayor entidad, radica en la capacidad de organización de las respectivas comisiones de fiestas.

Desde hace unos cuantos años Codes también es conocida por haber recuperado, después de 40 años de olvido, la conocida como "Soldadesca de Codes". Una fiesta de interés turístico regional que tiene gran parecido con la "Soldadesca de Iruecha".

Iruecha y Codes son dos pequeñas localidades colindantes entre si pertenecientes a las provincias de Soria y Guadalajara, respectivamente. El interés y sorpresa inicial por la reciente recuperación de estas fiestas y la poca información publicada al respecto nos hizo preguntarnos si ambas soldadescas podían tener un mismo origen y si en otros pueblos cercanos también se habían celebrado festejos similares.

A partir de aquel momento iniciamos un trabajo de prospección basado en la realización de entrevistas a personas de edad avanzada. El resultado fue sorprendente ya que descubrimos que en otras localidades cercanas también hubo fiestas muy similares.

Durante esta fase inicial conseguimos los textos de varias obras de teatro popular que sirvieron para representar fiestas de moros y cristianos, pastoradas y sainetes satíricos. También recogimos información sobre antiguas danzas ya desaparecidas y las letras de las canciones que los mozos cantaban durante su ejecución. En todos los casos localizamos fotografías antiguas e información sobre las danzas, los trajes y otros elementos que consideramos que podían tener interés etnográfico.

El trabajo se ha completado con la realización de una revisión bibliográfica de la escasa documentación publicada hasta el momento, que en algunos casos aporta nuevos datos a nuestro estudio.

El análisis de los textos nos permite constatar una clara relación entre los festejos que se celebraban en Castilla y Aragón. Los textos se transmitieron desde un primer momento de forma oral, aunque con el devenir de los años acabarían siendo transcritos y aprendidos de memoria por sus intérpretes. Todos ellos presentan numerosos elementos de contacto entre sí y están plagados de palabras locales que todavía escuchamos a nuestros mayores. También hemos encontrado numerosas alusiones a sucesos y personajes históricos como la guerra de la Independencia, la batalla de Lepanto e incluso aspectos históricos anteriores. También aparecen restos de antiguos cultos a la fertilidad y a la tierra.

MARCO GEOGRÁFICO Y ECONÓMICO

La Sierra del Solorio, enclavada en el Alto Jalón, es un territorio mal comunicado y accidentado de marcado carácter ganadero y forestal, que se encuentra repartido administrativamente en tres provincias: Guadalajara, Soria y Zaragoza.

Desde un punto de vista geográfico la Sierra del Solorio empieza su recorrido en la divisoria de las cuencas del Tajo y del Ebro y extiende sus dominios en dirección este, delimitada por el río Jalón en su zona norte y por el río Mesa al sur. Naciendo ambos en tierras castellanas descienden progresivamente hacia Aragón.

Se caracteriza por estar a una altitud media elevada y tener un relieve abrupto apreciándose un desnivel general de sur a noreste. Algunas cimas emblemáticas de esta serranía sobrepasan los 1300 metros como **La cruz de Hierro** de Maranchón (Guadalajara) o el **Alto de San Sebastián** de Judes (Soria). Desde estas cotas va descendiendo progresivamente una extensa paramera a medida que recorre la provincia de Soria y se adentra en la provincia de Zaragoza.

Se trata de un extenso territorio rico en costumbres antiguas pero poco estudiado, que todavía esconde infinidad de lo que hoy podríamos considerar tesoros culturales y naturales. El sabinar de la Sierra del Solorio es uno de los bosques más extensos y mejor conservados de esta especie en Europa. La singularidad de esta formación arbórea no radica en el tamaño de sus árboles, sino en la extensión ininterrumpida de sabinas. Además, al contrario de lo que sucede en la mayoría de sabinares ibéricos, en los Sabinares del Jalón y del Mesa estas coníferas crecen sin mezclarse con otras especies. Los Sabinares del Jalón constituyen un lugar de interés comunitario (LIC) de unas 19.000 hectáreas que continúa su recorrido por territorio castellano-manchego por el denominado LIC de las Parameras de Maranchón, Hoz del Mesa y Aragoncillo con aproximadamente 47.000 hectáreas.

Aparecen en estos montes parajes sugerentes cómo el despoblado de Algondrón, el castillo de Almadaque, el pueblo de Chaorna, el Hoyo Redondo de Judes, que conforma una gran dolina ocupada por enebros, o la misma laguna de Judes, instalada en una depresión de origen kárstico.

Avelino Hernández (1982) dedicó unas líneas a este sabinar: *"Recuerdo que te prometí enseñarte un sabinar más serio que el que envuelve a Calatañazor. Aquí lo tienes"*

Este marcado carácter forestal y serrano dio origen a pequeñas aldeas, bastante espaciadas, dedicadas principalmente a la actividad ganadera y al aprovechamiento forestal. Las tierras de labor fueron siempre escasas formando pequeñas manchas por todo el sabinar en las que desde antiguo se cultivó cereal.

También fueron muy frecuentes las construcciones ganaderas tradicionales, sobre todo chozones sabineros y parideras.

La producción ganadera, de caprino y ovino, jugó un papel económico muy importante en el pasado de la comarca. Sin embargo, fue el trato del ganado caballar y muy especialmente la actividad muletera la que hizo que esta tierra fuese conocida fuera de sus límites comarcales.

La posición estratégica de la comarca del Alto Jalón y los diferentes episodios históricos que en ella se han sucedido han contribuido al enriquecimiento cultural de muchas de sus fiestas tradicionales. Localidad de Judes (Soria).

La muletería fue una actividad muy importante, que aparecería primero en Judes y más tarde en Maranchón. En este sentido Benito Pérez Galdós, en la 4ª serie de sus "Episodios Nacionales" dedica unas líneas a estos hombres: *"recorren hoy ambas Castillas con su mular rebaño, y por su continua movilidad, por su hábito mercantil y por su conocimiento de tan distintas regiones son una familia, por no decir raza muy despierta, y tan ágil de pensamiento como de músculos. Alegran los pueblos y los sacan de su somnolencia, soliviantan a las muchachas, dan vida a los negocios y propagan las fórmulas de crédito [...]"*

VIAS DE COMUNICACIÓN

A pesar de la situación estratégica de esta comarca, a mitad de camino entre Madrid y Zaragoza, se puede decir que la mayoría de localidades que mencionamos en este trabajo se encuentran mal comunicadas sobre todo si las comparamos con otros territorios próximos. Las únicas carreteras existentes cruzan la sierra de norte a sur, comunicando Iruecha con Santa María de Huerta, Arcos de Jalón, el valle del Mesa y Maranchón.

Paradójicamente, algunos autores señalan que en el pasado se daba una realidad bien distinta. En este sentido Martínez Naranjo (1997) sostiene que en la antigüedad era una zona central de paso natural obligado que ponía en contacto amplias áreas importantes, comunicado por un lado el Ebro medio con el interior de la Meseta, por otro lado comunicaba el Sistema Ibérico y la zona levantina.

La antigüedad del poblamiento de esta serranía se remonta a tiempos muy antiguos, Martínez Naranjo (1997) asume la idea propuesta por diferentes autores de que esta zona está ubicada en el área nuclear de la Celtiberia. Las localidades de Ocilis (Medinaceli) y Arcóbriga (Monreal de Ariza), atestiguan la antigüedad de la ocupación de este territorio.

Durante la Edad Media el histórico "***Camino real de Aragón***" discurría también entre estos montes pasando por las localidades de Maranchón e Iruecha, adentrándose en Aragón a través de Cabolafuente hasta alcanzar el valle del Jalón a la altura de Cetina.

TOPONIMIA

Un aspecto lingüístico que no ha pasado desaparecido para algunos investigadores como Menéndez Pidal (1948) es la curiosa toponimia de la comarca. Este autor indica que entre las localidades de Iruecha y Chaorna se puede trazar una línea imaginaria que marca el límite de 2 dialectos del euskera. Tratándose de voces de claro origen prerromano, singularmente por sus raíces *yru* e *ech*-a *(tres casas)*, y Chaorna, *Echa-forma* (casa al amparo, sombra o cobijo), persistentes en el vascuence actual.

Otros topónimos cercanos como Ovétago, Farzazoso, Mochales o Amayas reforzarían esta teoría aunque también se explica la existencia de esta toponimia vasca mediante la temprana repoblación de estas localidades por gentes procedentes de los reinos de Navarra y Aragón.

ELEMENTOS HISTÓRICOS

A continuación destacamos algunos episodios históricos que hemos visto recogidos, de manera más o menos explícita, en los textos de las representaciones teatrales que hemos estudiado.

LA RECONQUISTA Y LA DIOCESIS DE SIGÜENZA

Medinaceli y su tierra tuvieron una importancia singular en época musulmana por tratarse de la capital de la Marca Media durante los siglos X y XI. Las crónicas musulmanas la describen como una ciudad encontrada en ruinas en el año 711 por Tarik y poblada por musulmanes.

No obstante, con el avance cristiano hasta los límites del río Duero durante el siglo X, se traslada a Medinaceli desde Toledo la capital de la frontera Media recibiendo el general Galib el encargo de fortificar la villa con el auxilio de numerosos albañiles reclutados en su entorno.

En 1106 Alfonso VI recupera para los cristianos Medinaceli, que continuó siendo la cabecera de una extensa comarca de la que se precisaron sus límites durante la primera mitad del siglo XII.

Minguella (1910), indica que en la concordia de 1197 ya aparecen los nombres de todas las localidades de la comarca lo que indica una continuidad en su poblamiento. De hecho continuó la presencia musulmana hasta varios siglos después.

Todas estas localidades dependían eclesiásticamente de la antigua diócesis de Sigüenza, de la que consta la existencia de su obispado desde el siglo VI según puede leerse en las actas del tercer Concilio de Toledo, firmadas por Protógenes "*Segontiae ecclesiae episcopus*".

LA TOMA DE VILLARROYA DE LA SIERRA

La batalla de Gómara y la posterior toma de Villarroya de la Sierra, por el Conde de Medinaceli en 1448, es uno de los episodios menos conocidos de la historia medieval del Alto Jalón. Colección del duque del Infantado (pintado en 1638).

Otro periodo de hechos históricos destacable coincide con la segunda mitad del siglo XV. En esta época se produjeron una serie de enfrentamientos entre los reinos cristianos de Castilla y Aragón que afectaron profundamente a las aldeas de todo el Condado de Medinaceli. Bueno Tabernero (2017) detalla cómo se desencadenaron los hechos.

En este sentido, durante el año 1448, tras la batalla de Gómara, se produjo la captura y encarcelamiento del IV Conde de Medinaceli, Gastón de la Cerda y Sarmiento, en territorio aragonés durante casi dos años. Tras su puesta en libertad se dedicó en cuerpo y alma a vengar su cautiverio y las infames condiciones de rescate que le fueron impuestas.

El lugar que eligió para llevar a cabo su venganza fue la localidad de Villarroya de la Sierra (Comunidad de Calatayud), tomando su fortaleza en 1452. Dos días después de la toma de Villarroya, las tropas del Conde tomaron también la fortaleza de Villalengua.

La respuesta aragonesa no se hizo esperar y ante la imposibilidad de recuperar ambas localidades, los monarcas aragoneses decidieron hacerle la guerra al Condado de Medinaceli, de tal modo que la mayor parte de sus aldeas fueron duramente atacadas por las tropas aragonesas siendo saqueadas y quemadas. Los censos de población de la época indican que los que no pudieron huir a tiempo a otras zonas del condado más seguras, murieron. Localidades como Iruecha, Judes, Codes o Chaorna, limítrofes con Aragón, quedaron yermas y despobladas durante algún tiempo, aunque pocos años después tras un proceso de repoblación y reconstrucción recobrarían nuevamente su actividad.

LA EXPULSIÓN DE MORISCOS

Los textos de algunas representaciones de moros y cristianos de la zona confunden sistemáticamente a los moros con los turcos y con los moriscos.

En todo el Alto Jalón residía una comunidad musulmana fuertemente abrazada a sus creencias religiosas. La zona estuvo bajo la jurisdicción del Tribunal de la Inquisición de Cuenca. De todos los procesos que de él nos han llegado, un tercio se abrieron a moriscos de esta zona. En 1495, el médico alemán Jerónimo Münzer visitó Arcos de Jalón y nos dejó escrito que en esta pequeña villa todos eran sarracenos menos el alcalde.

En las localidades de Judes y Alconchel se ha conservado hasta nuestros días el apodo familiar "moracho" para designar a sendas familias de ambos pueblos.

Durante el siglo XVI la iglesia, y más concretamente el Tribunal de la Santa Inquisición, realizó ingentes esfuerzos que perseguían la conversión de esta comunidad. A principios del siglo XVII se procedió a su expulsión definitiva. Fueron numerosas las causas que contribuyeron a la culminación de esta empresa. La mayoría de la población musulmana, tras un siglo de conversión forzosa, continuaba manteniendo sus ritos y practicando su religión. Coincidiendo con la rebelión de las Alpujarras (1568-1571) se extendió la idea de que esta comunidad era una amenaza para la monarquía hispánica. Eran numerosas las incursiones de piratas berberiscos que contaban con la complicidad de los moriscos españoles. Por Europa se discutía la cristiandad de España a causa de la permanencia de esta comunidad y se temía la colaboración entre estos y el imperio turco otomano. No en vano los turcos suponían una gran amenaza para los intereses de España.

LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA

A principios del siglo XIX, coincidiendo con la invasión napoleónica y la consiguiente guerra por la Independencia, se sucedieron en toda España una serie de acontecimientos que marcarían el devenir de nuestra historia moderna. La guerra se estima que costó a España una pérdida de población superior a los 500.000 habitantes, por causa directa del conflicto y de las hambrunas de los años 1808 y 1812.

A escala comarcal este conflicto tuvo un gran impacto. Las tropas francesas atravesaron en numerosas ocasiones el sur de Soria siguiendo el Camino real de Aragón, con destino a Madrid o Zaragoza. En ***La Gazeta del Gobierno*** nº 14 de 1809 se informa que en marzo de aquel año se estableció en Iruecha un destacamento de 1800 franceses que iban camino de Aragón.

La mañana del 22 de marzo de 1809 los franceses fueron atacados por el comandante Rafael Paredes, Capitán de la Provincia de Soria, con una comisión de hombres de la Junta de Molina de Aragón. Asediados por todos los flancos se situaron en una llanura a tiro descubierto. Tras realizar 2 descargas cerradas de munición se dieron a la fuga con el resultado de 50 hombres heridos, 9 ó 10 muertos, 2 prisioneros y se incautaron 3 caballos, el equipaje oficial, un gran número de mochilas y diferentes armas (fusiles, bayonetas, sables), entre otros efectos.

El resentimiento de la población local por las exigencias de manutención y los desmanes de las tropas francesas, dio lugar a numerosos incidentes y episodios de violencia. A través de la documentación de la época se sabe que los franceses exigieron enormes contribuciones, llegando a ser temidos en todas las localidades que dejaban a su paso. Los ecos de aquellos excesos a buen seguro que duraron muchos años. A modo de ejemplo, en la cercana localidad de Mochales, colindante con Iruecha, la ***Gaceta de la Regencia de las***

Españas daba fe del suceso acaecido en aquella localidad el 7 de mayo de 1812. Aquel día las tropas francesas ahorcaron al alcalde, a otro vecino y a un soldado, robaron a sus habitantes y despojaron de su ropa a las mujeres en mitad de la plaza. Hecho esto se fueron del pueblo imponiendo una contribución de 100 cahíces de trigo y otros tantos de cebada que debían llevarles a Torralba de los Frailes, en Teruel. Para garantizar esta contribución se llevaron como rehenes a los párrocos del mismo Mochales, Villel de Mesa y Milmarcos, entre otros vecinos.

Los Oficiales que participan en la Soldadesca de Codes, recuerdan en muchos aspectos a los de Iruecha. Entre ambos cuerpos de soldados se observan algunas diferencias en su traje y en las normas de ejecución de los actos religiosos en los que participaban. Imagen: Asociación cultural de Codes.

LOS FESTEJOS DEL ALTO JALÓN

Hasta la década de 1960 las localidades de Iruecha, Codes, Cabolafuente, Alconchel y Torrehermosa celebraron una serie de fiestas populares muy vistosas.

Un denominador común de todas ellas era su marcado carácter religioso. En este sentido, eclesiásticamente hablando, todas estas localidades pertenecieron hasta 1955 a la histórica Diócesis de Sigüenza (Guadalajara). La Soldadesca de **Iruecha** se celebra en honor a la *Virgen de la Cabeza*. La Soldadesca de **Codes** en honor a *San Roque* y en la localidad de **Cabolafuente** los festejos se dedican al *Cristo de la Piedad*. En **Torrehermosa** y en **Alconchel** las fiestas eran en honor a San *Pascual Bailón*. No en vano en la localidad de Torrehermosa nació San Pascual Bailón en 1540 y realizó algunos de sus milagros más conocidos en Alconchel.

Los festejos en todas estas localidades contenían un acto teatral alrededor del cual se configuraban otros elementos. Se caracterizaban por la riqueza y variedad de personajes que en ellos aparecían.

En **Alconchel**, donde se celebraban los actos más ricos y variados, tanto por la complejidad de los diálogos que se escenificaban como por la riqueza de los personajes que par-

ticipaban. Se celebraba una guerra o pugna entre moros y cristianos y un segundo acto consistente en una pastorada. En esta localidad existió un tercer acto teatral que no hemos podido estudiar que se denominaba la "Francesada" y estaba inspirado en la guerra de la Independencia. Además de teatro también se hacían danzas de paloteo, de cintas, de espadas y bailes con pitos y castañuelas.

En la localidad de **Iruecha** se celebran dos representaciones teatrales, una entre moros y cristianos y otra de carácter satírico. Participan en los actos un cuerpo militar de oficiales que se encarga de correr las banderas y se bailan diferentes danzas.

En **Cabolafuente**, de manera similar a Iruecha, se representaba una lucha de moros y cristianos que recorría las calles de la localidad. También se bailaban algunas danzas con música y cánticos y se escenificaba una pastorada o diálogo entre pastores en la que intervenían diferentes personajes.

En **Torrehermosa** no había moros y cristianos pero se celebraba una pastorada muy vistosa en la que participaban pastores y el demonio. Se realizaban danzas y se le cantaban numerosas coplillas al santo patrón.

Codes es la única localidad en la que no se realizan actos teatralizados con diálogos. Su soldadesca consiste en un grupo de oficiales que dan protección a San Roque. Durante los festejos se corren banderas por las calles en diferentes ocasiones.

LA SOLDADESCA DE CODES

Codes perteneció a la provincia de Soria. Hoy es uno de los tantos pueblos que perdieron su ayuntamiento en los años 70. Actualmente se integra, con otras aldeas, en el municipio de Maranchón (Guadalajara). Apenas 12 ó 14 personas pasan en él todo el invierno. Perteneciente al antiguo Ducado de Medinaceli, formaba parte de la cuadrilla de la Sierra Alta, junto con Iruecha y otras aldeas. Limita con las localidades sorianas de Judes e Iruecha.

Cuando uno se dirige hacia esta población, lo primero que sorprende, desde la lejanía, es su curioso emplazamiento. Como si de un poblado celtibérico se tratase, en lo más alto de un otero, a más de 1300 metros de altura, se yergue Codes. Con muy buen juicio sus vecinos han escogido el eslogan *"Codes, por todo lo alto".*

Para acceder hasta esta población la estrecha carretera se encabrita en torno a la falda de la montaña para, poco a poco, irle ganando metros a la altura. Finalmente, cuando se llega arriba, lo primero que se encuentra es una gran balsa de agua, protegida por fuertes muros pétreos.

El agua fue un bien muy escaso en el pasado, más aún para una población situada en lo alto de un otero. El supuesto caos estructural del pueblo, es sólo apariencia, ya que todas las calles conducen sutilmente el agua de lluvia hasta el navajo. Su delicioso empedrado facilita la tarea.

Codes sería célebre aunque no se diesen estas circunstancias. Su "soldadesca", junto con la de Iruecha (Soria), son las más septentrionales de esta zona de Castilla.

A pesar de su nombre, la soldadesca de Codes no consiste en una representación de Moros y Cristianos.

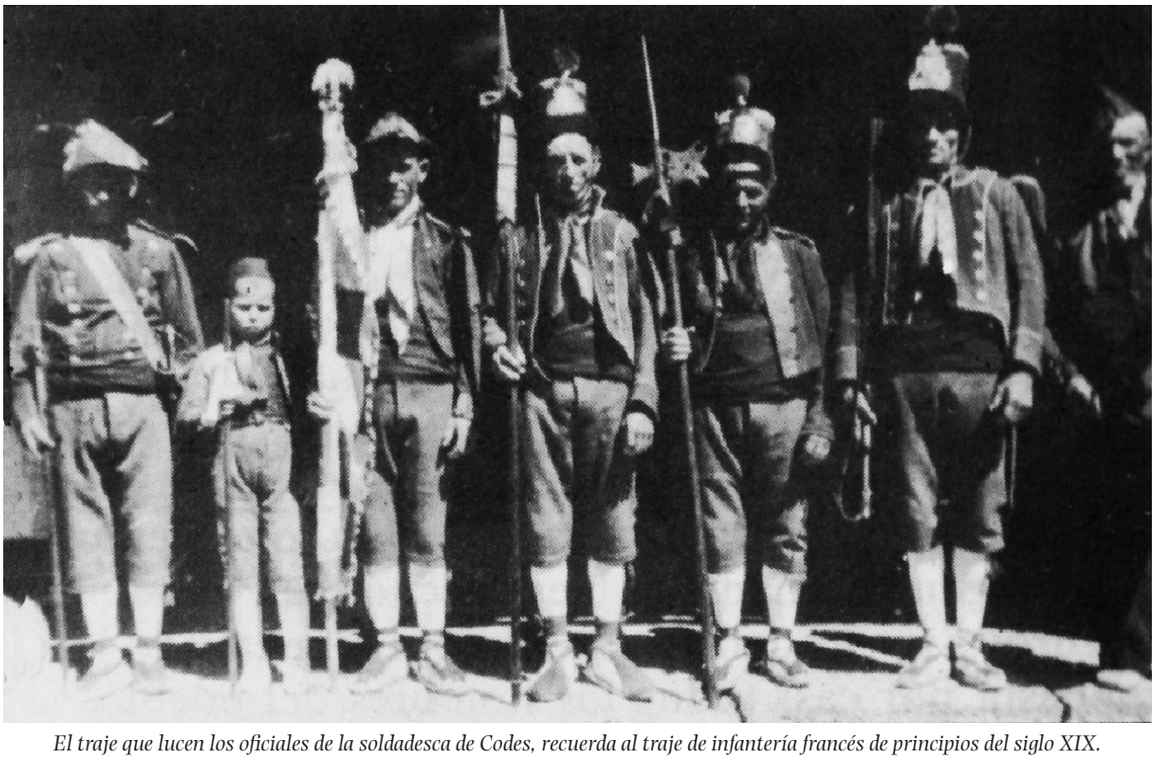
La fiesta recibe esta denominación porque en ella participa una escuadra de soldados u **oficiales** que se encargaban de dar solemnidad durante la festividad de San Roque, protegiendo su imagen. Probablemente en sus orígenes dependió de la Cofradía de este santo.

La soldadesca de Codes dejó de celebrarse durante los años 1960 como consecuencia de la despoblación. Hasta que finalmente, en 1996, Javier Bueno y otros entusiastas del pueblo se pusieron a trabajar para recuperarla.

Imagen: Asociación cultural de Codes.

Actualmente, la fiesta se celebra el 16 de agosto, onomástica de San Roque, enmarcándose dentro de los festejos que se ofrecen a la Virgen del Buen Suceso. La soldadesca de hoy y la de antes han variado en cierta manera, antiguamente, de madrugada, un tamborilero se encargaba de "tocar diana", buscando a la gente de casa en casa y organizando poco a poco la formación del cuerpo de soldados. En casa del capitán de los oficiales se tomaba un condumio de verdad. Posteriormente se juntaban todos los mozos y partían juntos a cazar: liebres, conejos, perdices, codornices y algún que otro tordo que servían para preparar la cena de aquella noche.

Hoy, los actos empiezan de buena mañana, tras la misa solemne, ofrecida a San Roque. Momento aprovechado para realizar una bonita procesión en la que la soldadesca circula en formación acompañada del tañer de las campanas. Una vez finalizada, el abanderado, situado frente a San Roque, corre la bandera 24 veces sobre su cabeza.



El traje que lucen los oficiales de la soldadesca de Codes, recuerda al traje de infantería francés de principios del siglo XIX. Imagen: Sinforiano García Sanz.

El Pinche, durante la soldadesca de Codes, luce un arma de hierro que durante el resto del año se custodia y expone en el Museo Diocesano de Sigüenza.

Los ancianos de Codes conservan insondables los arcanos de esta fiesta. Nadie ha conseguido desvelar el contenido de los juramentos que se "juramentaban" antiguamente frente a la vieja ermita.

El cuerpo que forma esta soldadesca está compuesto de cinco graduaciones. Primeramente el **Capitán** que lleva el bastón de mando y va acompañado por un chaval que hace las veces de **Monaguillo**, la siguiente graduación es la de **Bandera**, encargada de "correr" la misma cuando la ocasión lo requiere. El **Pinche primero y segundo** son los siguientes, y lucen unos pinchos de hierro que se custodian y exponen durante el año en el Museo Diocesano de Sigüenza.

El **Escobeta,** encargado de señalizar mediante un arcabuzazo, el instante en que finaliza el correr de la bandera. Finalmente el **tamborilero**, encargado de tocar diana y de amenizar el devenir de la procesión.

El traje es del tipo de Iruecha, corresponde al traje militar de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, aunque pudiera ser más moderno el de Codes. Ambos se diferencian por el tipo de sombrero, siendo de medio queso o dos puntas el de Iruecha y el de Codes de copa alta con visera. Otra diferencia relevante es la presencia de plumeros rojos en el de Iruecha. Respecto a las casacas se observa la presencia en Iruecha de dragonas doradas con charreteras en todos los oficiales, no siendo igual en Codes.

El traje de Codes consiste en casaca azul turquí con collarín y solapa encarnada y botonera dorada, faja alrededor de la cintura. Chaleco gris y pañuelo encarnado alrededor del cuello. Calzón largo por debajo de la rodilla de color azul turquí, media blanca y zapatilla esparteña.

Uno de los actos más emotivos de la soldadesca de Codes se produce durante "**el correr de las banderas**" o bandereo, como se denomina a este acto en otras localidades. Se trata de una escenificación en la que algunos de los miembros que integran la soldadesca ondean la bandera frente al público congregado.

Respecto a la bandera, presenta algunos elementos que pueden aportarnos datos interesantes sobre el origen de la organización miliar que la custodia durante la festividad de San Roque. Se trata de una bandera jaquelada, de escaques blancos y rojos, que presenta en su centro un gran cuadro blanco con una cruz de cuatro brazos doblemente acorados en color rojo. Bajo esta cruz reza *Codes 16 de agosto de 1928*.

La cruz que aparece en la bandera de Codes, recuerda a la cruz de San Andrés, que empezó a utilizarse, sobre todo a finales del siglo XVI y principios del XVII, por los tercios de Infantería.

No podemos juzgar el seguimiento y arraigo que esta soldadesca tuvo en el pasado, probablemente muy diferente del que hoy conocemos. Pero puedo asegurar que es encomiable el entusiasmo que derrochan los codeños actualmente en la representación de su soldadesca. Me resultó emocionante ver cómo Leoncio y Teófilo, dos ancianos convalecientes, se encaminaban animosos a besar la bandera que les habían corrido ante la puerta de sus casas.

Es habitual que personas convalecientes o simplemente que han hecho una promesa soliciten a los abanderados que les corran las banderas en la puerta de su casa o las detengan a su paso en el punto más señalado.

Oficiales de la soldadesca de Iruecha (2014) posando para los medios después de la celebración de la representación de moros y cristianos.

Se da la circunstancia de que el año 2004 fue el primero, en la historia aún por escribir de este lugar, en que la soldadesca fue representada íntegramente por mujeres. Un nuevo cambio que sin duda ha dado vitalidad y lucidez a esta fiesta.

LA SOLDADESCA DE IRUECHA

Durante los últimos años la soldadesca de Iruecha ha ganado en popularidad y brío, recuperando parte del esplendor que tuvo en el pasado. En 1991 fue declarada fiesta de interés turístico regional, desde entonces cada año se ha ido incrementando el número de personas que acuden a esta localidad a ver esta fiesta popular única en su género en toda Castilla y León. La conocida como soldadesca de Iruecha es una fiesta de marcado carácter religioso que se integra dentro de las fiestas que se celebran en honor a la Virgen de la Cabeza. En ella un grupo de oficiales asiste a los principales actos religiosos y vela por su correcta organización y ondea las banderas.

Durante estas fiestas el pueblo organiza una representación teatral al aire libre integrada por dos actos de temática y orígenes diferentes.

El primer acto es propiamente una representación de moros y cristianos en la que se aprecia la característica pugna entre el bien y el mal. Por un lado aparece el bando cristiano integrado por cuatro soldados a los que en algunos momentos de la obra acompaña un ángel que les ayuda y en representación del mal aparece un grupo de cuatro guerreros moros.

El segundo acto que se representa es el conocido como "Sainete del alcalde" en el que se produce un interesante enfrentamiento entre unos militares y los poderes de la localidad que encarnan el señor alcalde y el párroco de la localidad.

Diferentes autores como Sebastián Febrel (1973) han documentado que antiguamente hubo danzas.

Oficiales de la Soldadesca de Iruecha durante la visita realiza por el gobernador de Soria en 1955. Sobre el caballo aparece Bernardo Bartolomé García y al fondo un grupo de oficiales custodiando una de las banderas de la Soldadesca. Imagen: Museo etnográfico de Iruecha.

DANZANTES DE ESPADAS DE IRUECHA

Es ciertamente escasa la información conocida sobre las antiguas danzas de Iruecha. En las diferentes ocasiones que hemos acudido a esta localidad nunca dimos con gente mayor que nos arrojara luz sobre esta antigua tradición, de ahí que incluso fuésemos un tanto escépticos sobre su antigua existencia.

Sin embargo, poco a poco hemos ido cambiando de opinión, sobre todo a medida que hemos ido sabiendo más acerca de las celebraciones que también se producían en otras aldeas cercanas a Iruecha. Por orden cronológico la primera referencia a estas danzas corresponde a Sebastián Febrel, quien publica un trabajo en Revista de Soria en 1974. Este autor describe las antiguas danzas de espadas, sin hacer ninguna referencia a otros tipos de danzas habituales en la comarca como las de palos, cintas o pitos.

"El lunes siguiente al último domingo de abril se celebra con soldadesca y diversiones, un baile de espadas. Es una danza guerrera, religiosa de origen remoto: íbera. Salen los danzantes en círculo, cruzan por cadenas de largas espadas con las cuales al ritmo rápido de la dulzaina tejen y destejen bonitas figuras, destacando el brillo de las espadas sobre los colores de los trajes regionales. Este baile de las espadas de Iruecha, es de hondo sabor primitivo. Se refiere al parecer y tiene el mismo significado este baile de las espadas de Iruecha, que la espata-dantza vasca, tan varonil y vigorosa por su recia y soberbia estampa. Créese que la espata-dantza vasca la bailaban los euskaros, cuando en su lucha contra los romanos, enterraban a sus muertos, ensalzando el valor y las virtudes del guerrero caído".

Desconocemos si Sebastián Febrel conoció personalmente estas antiguas danzas. Es poco probable que así fuera ya que a mediados de los años 50 ya no se bailaban. Es una lástima que en la década que Febrel desarrolló sus investigaciones no se hubiera acercado a las vecinas localidades de Alconchel, Cabolafuente y Torrehermosa donde todavía quedaban numerosas personas que recordaban el desarrollo de las mismas. En estos pueblos también hubiera conseguido información sobre los trajes que lucían los danzantes durante su ejecución.

A Sebastián Febrel debe reconocérsele el mérito de haber establecido una interesante teoría sobre el origen de Iruecha y la posible procedencia de sus primeros moradores.

Durante los años 50 la Sección Femenina, se dedicó a recuperar, a través de las asociaciones de Coros y Danzas, las manifestaciones folclóricas de toda España, unas veces con más acierto que otras. En este sentido sabemos que durante el otoño de 1955 esta organización visitó las localidades de Judes e Iruecha. Para aquella ocasión se vistieron de gala los oficiales de la Soldadesca de Iruecha y algunas mozas sacaron de sus arcones los antiguos trajes tradicionales. Se bailaron para la ocasión las tradicionales jotas de la comarca pero no nos consta que se representasen las antiguas danzas. Sin embargo, es probable que en aquella época todavía hubiese personas mayores que las recordasen.

Las actuales danzas de Iruecha empezaron a bailarse de nuevo en 1991, representadas por mujeres que visten traje de piñorra y que escenifican el baile de espadas y cintas. No habiendo rastro del baile de paloteo.

Pensamos que las antiguas danzas de Iruecha tuvieron que ser muy similares a las que también se celebraban en Cabolafuente, Alconchel y Torrehermosa, sobre todo por su proximidad geográfica. En estos tres pueblos eran interpretadas por mozos vestidos de blanco, engalanados con cintas de colores. En base a esta suposición, es posible que los antiguos danzantes de Iruecha fuesen originalmente varones y acompañasen a la procesión de la Virgen de la Cabeza y que también se encargasen de cortejar con sus danzas la representación de moros y cristianos y la comedia del Sainete del Alcalde.

Los oficiales de la Soldadesca de Iruecha custodian la imagen de la Virgen de la Cabeza. De Izquierda a derecha, sujetando la cruz parroquial, Faustino del Olmo Guillén. Oficial, Clemente Tomás Gonzalo y derecha Marcos Bartolomé Casado. En segunda fila: Bernardo Bartolomé García, y sujetando las andas Eduardo Bartolomé Bueno y Modesto Bartolomé Bueno. Imagen: Museo etnográfico de Iruecha.

Baile de Jotas en Iruecha, durante la visita realizada en 1955 por el gobernador de Soria.
En la imagen se puede observar que junto con la Virgen se sacaron en procesión dos banderas de la soldadesca y la cruz.
Los oficiales aparecen custodiando la imagen de la Virgen de la Cabeza. Imagen: Museo etnográfico de Iruecha.

OFICIALES DE IRUECHA

Los oficiales de Iruecha, también conocidos como Oficiales de la Virgen, son uno de los elementos más significativos que participan en la Soldadesca.

Este grupo de soldados viste con traje militar del siglo XIX y su importancia es fundamental en el conjunto de todos los festejos que se celebran en honor a la Virgen de la Cabeza, hasta el punto que esta "soldadesca" ha prestado su nombre al conjunto de actos que se celebran durante la fiesta.

Gonzalo Millán (2011) indica que ya existían durante la primera mitad del siglo XV-II, estando formalmente constituidos y disponiendo ya de unos estatutos y ordenanzas que establecían su naturaleza y regulaban su régimen y forma de gobierno. En este sentido ya aparecen como tal en el año 1728 en el libro de cuentas y limosnas de Nuestra señora de la Virgen de la Cabeza de Iruecha.

Las soldadescas o grupos de oficiales se popularizaron en varias regiones de España, sobre todo durante el siglo XVII, coincidiendo con diferentes contiendas bélicas que en aquel momento tenían lugar contra los turcos en el mediterráneo oriental. La integran un total de 8 miembros: **6 oficiales**, un *capitán, un teniente, un alférez, un sargento primero, un cabo primero y un cabo segundo* y **2 abanderados**. Cada uno de ellos con una vestimenta particular y unas normas a seguir.

Los oficiales de nuestra señora de la Cabeza, tenían unas funciones bastante bien definidas que se recogían en sus estatutos. Debían comprometerse a servir a la Virgen durante ocho años, cambiando de grado cada año.

Estaban obligados a comprar pólvora para las salvas solidariamente junto con el Mayordomo de la Cofradía de la Virgen, quien pagaba la mitad del gasto. También debían man-

La danza de espadas de Iruecha guarda un cierto parecido con la desaparecida danza de espadas que se bailaba en Alconchel. La recuperación de las antiguas danzas de Iruecha ha sido posible gracias a la información recogida por Carmen de la Mata durante el siglo XX.

En algunas danzas de espadas españolas los danzantes acababan degollando a un actor que hacía de mayoral y sobre este hacían subir al ángel de pie sobre el entrelazado de espadas. La ejecución del mayoral además de simbolizar la substitución del jefe viejo también representa la victoria sobre el campo contrario. Imagen: Berta Vara Hernández.

Grupo de moros de la soldadesca de Iruecha dispuestos a asaltar el pueblo. Año 2014.

tener en práctica el arte de correr las banderas, un entrenamiento que empezaba quince días antes de que comenzasen las fiestas. También se encargaban de tirar salvas en el cementerio. Participaban activamente durante la celebración de los oficios religiosos y, el día de la Virgen, de buena mañana, acompañaban a los músicos a dar diana por el pueblo.

Sin embargo, la función más importante, y que todavía se mantiene, consistía en estar presentes custodiando las banderas y corriéndolas durante la representación de moros y cristianos.

Los oficiales también debían acatar unas normas de subordinación recogidas en sus propios estatutos y podían ser castigados en caso de no cumplirlas. Por ejemplo: no podían dormirse durante los actos religiosos, hablar deshonestamente, proferir palabras malsonantes o vestir sin limpieza, entre otras cosas.

La vestimenta de los Oficiales de Iruecha era muy parecida a la de los Oficiales de Codes, en ambos casos es un reflejo bastante fidedigno del traje de infantería del siglo XIX, aunque presenta algunas diferencias. Hoy ha perdido algunos elementos, como las pelucas, pero se mantiene muy fiel al que se describe en los estatutos de 1874.

El **capitán** debe vestir peluca, sombrero con plumero, casaca, dos dragonas, calzón corto, media blanca y zapato de orejetas, dos dragonas doradas, un espadín con cinto, chapa y bastón.

El **teniente** debe vestir con uniforme integrado por las mismas piezas que el capitán distinguiéndose en la clase y en llevar una dragona dorada y una charretera plateada.

El **alférez** viste también con peluca, sombrero con plumero, casaca, dragona y charretera.

El **sargento primero,** el **cabo primero** y el **cabo segundo** visten las mismas piezas que el alférez además de correa, sable, galones y una alabarda. Este último, además, tenía

Grupo de oficiales corriendo las banderas en la plaza del frontón de Iruecha.

a su cargo un tambor, dos bastones, dos cajas de tambor, un cañón embutido en un tajón y una bolsa de baqueta para la pólvora.

Además todos ellos debían vestir calzón corto, media blanca y zapato de orejeta.

CORRER LAS BANDERAS EN IRUECHA

Son cuatro las banderas que custodian los oficiales de la Soldadesca. Tres de ellas conocidas como de la Virgen y una cuarta, de los moros. Las banderas que hoy conocemos fueron restauradas en 2014 dado su mal estado de conservación. Según Casado Aguilera (1906) estas banderas datan de principios del siglo XX y probablemente sustituían a las anteriores del siglo XIX. Sus dimensiones rondan los dos por dos metros de largo y llevan en sus extremos moharra y regatín. Junto a la moharra penden cintas de seda y vicos de colores que imitan las corbatas que ostentan las banderas del Ejército.

Una de las funciones más destacadas de los oficiales consiste en ***correr las banderas***. Actualmente las banderas se corren antes y después de la soldadesca. No obstante, antiguamente se corrían en tres fechas señaladas.

Se corrían por primera vez quince días antes de que empezaran las fiestas. Para este primer ensayo se reunían los oficiales frente a la ermita de San Roque, a las afueras del pueblo, muy cerca de donde hoy se celebra la soldadesca.

La víspera de la fiesta se volvían a correr por segunda vez. En esta ocasión los oficiales debían lucir sus capas y proceder de la misma manera que lo habían hecho dos semanas antes.

Por último corrían las banderas el día en que se escenificaba la Soldadesca. Los antiguos estatutos de los oficiales lo describen en el siguiente modo:

"El lunes, además de asistir a las funciones religiosas según costumbre y como queda demostrado, a las dos de la tarde se dará comienzo a la soldadesca, llevando las dos banderas y los dos tam-

bores con los músicos, yendo lo primero al padrón de la Virgen a rezar y correr las bandera, y se marcharán los cristianos por las eras del Mesón y los moros por el Pradillo a unirse al Egido Pilón donde se correrán las banderas y saldrán a parlamento los dos jefes con los bastones en ademán pacífico, no hay conformidad, se retiran un poco, vuelven a acercarse y se pelean con los citados bastones, se retirarán por tercera vez, y volviendo a acercarse enfurecidos se pelean con las espadas, seguidamente se dan tres subidas y tres bajadas y cambiándose de sitio, se vuelven a correr las banderas, después van volviendo por el costado del pozuelo los cristiano y llegando a su sitio se darán dos descargas y arremetiendo los moros contra los cristianos se defienden estos y los moros caen en tierra, y al poco tiempo pasarán por encima de éstos las banderas encarnada y se levantarán confiriéndose, dando pruebas de alabanza a la Virgen"

En Iruecha, al igual que en Codes hemos observado una gran devoción y entusiasmo en el momento en que los oficiales corren las banderas.

"Los cofrades se reunirán en casa del Capitán quince días antes de la festividad, llevando todos capa, y yendo a casa del Alférez se pasará al sitio acostumbrado de San Roque a correr las banderas, las que tomará el Capitán y extendidas se rezará por las obligaciones de costumbre, y un paternóster por las mayordomas y mujeres de los oficiales difuntas. Luego las banderas serán corridas por todos los hermanos y volviendo a casa del Alférez se gastará este un pan y el hermano entrante un cuartillo de aguardiente. El Alférez y Cabo pueden tener instrucción con las banderas después de hecho lo antes referido hasta el viernes próximo a la festividad".

REPRESENTACIÓN DE MOROS Y CRISTIANOS DE IRUECHA

Hoy, la representación de moros y cristianos de Iruecha es una fiesta singular ya que es la única que se representa en su categoría en toda Castilla y León. Desde finales del siglo XIX, a esta representación teatral se le denomina "La Soldadesca".

El origen de esta representación no está muy claro. Las primeras referencias documentadas por Gonzalo Millán (2011) sobre la celebración de una "soldadesca" en Iruecha, no se sabe con certeza si se refieren propiamente a los oficiales o bien a la representación de moros y cristianos. La primera vez que de forma explícita se menciona una representación de moros y cristianos aparece recogida en las Ordenanzas que debían cumplir el cuerpo de oficiales. Este documento fechado en 1874 es realmente interesante porque en él se describe concisamente como era la representación de moros y cristianos a finales siglo XIX.

Mujeres luciendo traje popular y oficial de la Soldadesca. De izquierda a derecha: Presentación Ibáñez Bartolomé, Sebastián Ibáñez Bartolomé y Eulalia Ibáñez Bartolomé. Otoño de 1955. Imagen: Museo etnográfico de Iruecha.

Gonzalo Millán (2011) indica que tradicionalmente se han interpretado dos textos distintos. Uno denominado el del "tío sordo" de extensa duración y otra

El bando cristiano de la representación de Moros y Cristianos de Iruecha lució hasta hace pocos años un traje un tanto anacrónico, propio de la infantería de los siglos XIX o XX. Imagen: Museo etnográfico de Iruecha.

más breve conocido como "la corta" pero de mayor dificultad, atribuida a Don Mariano Casado. En ambos casos, este autor, considera que con toda seguridad datan de finales del siglo XIX.

En el texto que actualmente se representa participan cuatro figurantes que actúan como cristianos y cuatro más como moros. Durante el acto también participa "el ángel", una figura muy característica de todas las representaciones teatrales que se celebran en Soria y Aragón.

Un aspecto de esta representación que nos parece muy relevante es el hecho que los cristianos se transformarán durante la representación del "sainete del Alcalde" en militares que pretenden saquear Iruecha.

Todos los personajes que participan en la Soldadesca de Iruecha son muy similares a los que participaban en la representación de moros y cristianos de Cabolafuente.

A través del texto de los diálogos conocemos algunos de los personajes que participan en esta representación. Aparecen cuatro soldados cristianos comandados por el denominado general cristiano y cuatro soldados moros. El capitán moro se llama **Mustafá**, el soldado moro nº 2 se llama **Alí**, el moro nº 3 se desconoce su nombre y el moro nº 4 se llama **Muley**.

Hasta el año 1991 el bando cristiano vistió el traje de infantería, que en algunos aspectos recuerda al de los oficiales de la Soldadesca de Codes. No obstante, a partir de aquel año fue substituido por un traje de inspiración medieval. El bando moro se ha vestido tradicionalmente con un traje de inspiración oriental, dotado de turbante, ropas anchas y brillantes.

La representación teatral de moros y cristianos se divide en 3 partes claramente diferenciadas. En la primera parte se adivina la amenaza de las tropas musulmanas que se

avecinan sobre la localidad de Iruecha para cautivar la talla de la virgen y convertir a los cristianos de la localidad en el día de su fiesta. Aparece el moro Muley para traer una embajada del capitán moro en la que pide que le sea entregada la imagen de la virgen de la cabeza.

Antes de que finalice esta primera parte se inicia un diálogo entre el capitán moro y el ángel que recuerda al diálogo que se produce en Torrehermosa entre el demonio y el ángel.

En la segunda parte de la representación el bando cristiano desprecia la embajada del bando musulmán y se inicia un diálogo solemne y de tono elevado muy pronunciado frente a las tropas de cada bando con el fin de enardecer los ánimos previos al combate. En esta segunda parte se inicia por fin la pelea entre ambos bandos sucediéndose una lucha de espadas.

Durante la pelea, al capitán cristiano se le cae la espada al suelo y el capitán moro desciende de su caballo para iniciar una batalla cuerpo a cuerpo en la que ganará Mustafá. Poco antes de que Mustafá acabe con el capitán cristiano interfiere el á ngel para convertir al cristianismo a Mustafá y a todos sus soldados con la excepción del moro nº 2.

En la tercera y última parte del acto se inicia un diálogo entre el ángel y el moro nº 2 que todavía no se ha convertido al cristianismo. Una larga y accidentada pelea precede a la fulminación del último por parte del ángel que finalmente consigue que adopte también la fe de Cristo y venere a la Virgen de la Cabeza.

SAINETE DEL ALCALDE DE IRUECHA

Se conoce en Iruecha como "Sainete del Alcalde" a una interesante representación de tono satírico en la que participan tres personajes: el **alcalde** de Iruecha, el **capellán** y un **militar forastero**.

Se trata de una comedia, única en su género en toda la comarca, inspirada probablemente en la gran crisis que sufrió España a principios del siglo XIX y en los efectos que tuvo la guerra de la Independencia (1808-1814) sobre la localidad de Iruecha.

Empieza el sainete con la llegada al pueblo de un militar que irrumpe en las eras de la localidad solicitando la presencia del alcalde de Iruecha. Al poco de iniciarse el diálogo entre ambos personajes, el militar requiere al alcalde de Iruecha la entrega de alimentos para sustentar a sus tropas:

¿No entiende lo que digo?

Lo que pido son raciones

Y alojamiento en este momento mismo.

...

El alcalde se encarga de explicarle al general que la localidad se ha quedado sin

El conocido en Iruecha, como "Sainete del Alcalde", es una actuación teatral de carácter satírico en la que participan el Alcalde y el Párroco de esta localidad y un grupo de militares que exigen alojamiento y raciones para sus tropas. Imagen: Museo etnográfico de Iruecha.

hombres y sin mozos por culpa de la guerra, restando únicamente en el pueblo mujeres, niños y lisiados.

Poco a poco, va subiendo el tono del diálogo entre Alcalde y militar, y este, además de requerir comida, también solicita alojamiento para sus tropas:

Dice que no tiene nada

¡Lo vamos a comprobar!

¡*Soldados en cuanto yo de la orden*

Este pueblo hay que arrasar!

Después de varias escusas interpuestas por el alcalde llegan las primeras amenazas. El militar amenaza con dar la orden a sus soldados de arrasar Iruecha. Y poco después incluso llega a chantajear al alcalde con apropiarse de las mujeres.

Aparece en escena también la figura del capellán de Iruecha que media entre el militar y el alcalde:

La guerra dura ya mucho.

Nos está matando a todos

a ustedes con las espadas

a nosotros, sin cebada.

Y consigue el capellán que los militares abandonen Iruecha sin hacen mal:

La soldadesca tiene hambre

Si no hay nada en este pueblo

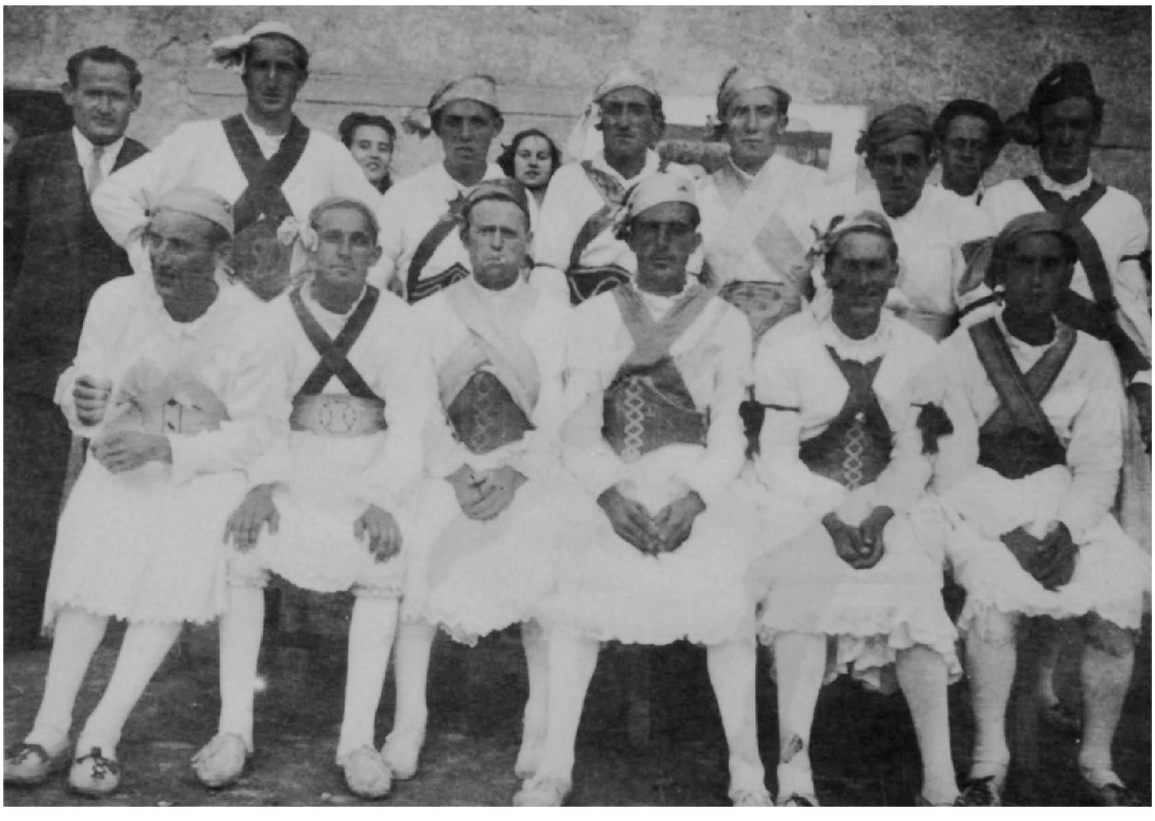
Nos iremos cuanto antes.

El militar que aparece en esta parte de la función es el mismo que previamente ha actuado como soldado cristiano durante la soldadesca. Este hecho explica porque hasta el año 1991 el bando cristiano de la soldadesca vestía un traje militar de infantería, considerado anacrónico para esta parte de la función, pero muy apropiado para ser lucido en este sainete.

EL DANCE DE ALCONCHEL

Alconchel se encuentra a mitad de camino entre las localidades de Iruecha y Torrehermosa, su término se encuentra muy próximo al de Judes. Las fiestas patronales de esta localidad tenían fama en toda la comarca. A ellas acudían masivamente los mozos de Judes, Iruecha, Chaorna, Montuenga, Cabolafuente, Torrehermosa y otras muchas localidades. Queremos agradecer a Berta Vara Hernández su ayuda y generosidad al facilitarnos una copia de un trabajo inédito sobre el antiguo dance de Alconchel (2004). El éxito de estas fiestas radicaba en la complejidad y contenido de los actos que se programaban. Estos estaban integrados por danzas de paloteo, de espadas, de pitos y de cintas. Además de estas danzas también se celebraba una compleja representación teatral compuesta de dos partes. La primera consistía en una pastorada en la que intervenían diferentes personajes y la segunda parte era una representación de moros y cristianos. Los mayores recuerdan también que antiguamente hubo otra representación basada en la Guerra de la Independencia que cono-

Grupo de actores que participaban en el dance de Alconchel.
Imagen: Berta Vara Hernández.



Danzantes de Alconchel. En la cabeza lucían un cachirulo y en la cintura llevaban atado un fajín de gran tamaño. De cintura para abajo lucían enaguas con puntillas y filigrana, calzones debajo de ellas, falda bordada y medias. Todas estas prendas de color blanco reluciente y generosas en puntillaje. Imagen: Berta Vara Hernández.

cían como "la Francesada". Vara (2004) señala que la primera parte de la representación, la pastorada, estaba pensada para causar risas y generar alborozo entre los espectadores ya que utilizaba un vocabulario soez cargado de chanzas. La segunda parte, la guerra de moros y cristianos, presentaba un lenguaje mucho más formal y de marcado carácter histórico.

DANZANTES DE ALCONCHEL

En Alconchel tenían lugar las danzas más complejas de toda la zona, en ellas había paloteo, juegos de cintas, danza de espadas y pitos.

Se representaba una **danza de cintas** en la que intervenían 12 danzantes, agrupados en tres grupos de cuatro que mediante giros, vueltas y bailes iban trenzando cintas de colores que colgaban de lo alto de un palo que se situaba en el centro de un círculo que delimitaban los mismos danzantes y que era sujetado por varios hombres. Según indica Berta Vara este tipo de danza, en sus orígenes, sólo era representado por hombres aunque durante los últimos años recuerdan que empezaron a bailarlo también mujeres.

En la **danza de paloteo** se acompañaban de música. Ello facilitaba el paloteo, sobre todo en los ensayos. Las canciones que acompañaban a esta danza las cantaban los acompañantes de los paloteadores.

La **danza de espadas** era muy vistosa y de difícil ejecución, durante su representación los danzantes iban formando diferentes figuras de tipo religioso, como la Custodia. La danza finalizaba elevando, sobre la base formada por las espadas, a un ángel. Personaje este último que también participaba en la pastorada y en la representación teatral de moros y cristianos.

Existió un cuarto tipo de **danza con pitos y castañuelas** que también era representado por el grupo de 12 danzantes.

En el dance de Alconchel era habitual que se bailaran danzas de pitos y castañuelas. Imagen: Berta Vara Hernández.

ALGUNAS CANCIONES RECITADAS DURANTE LA EJECUCIÓN DE LAS DANZAS

Ejecución del dance de paloteo de Alconchel en su desenlace final. Imagen: Berta Vara Hernández.

Dicen que se ha de llevar

El gavilán ha venido
Dice que se ha de llevar
La mejor hembra del nido
Que habite en este lugar.
Eso fuera si no hubiera
Mocitos en el lugar
Que salieran al camino
A matar al gavilán
Tran, tran, trairo, lirairo, lirariro
Tran, tran, trairo, lirá.

De la gloria dulce prenda

De la gloria dulce prenda admirable Sacramento
De la gloria dulce prenda su nombre será bendito
En los cielos y en la tierra.
Es la pura concepción María de gracia llena
Sin pecado original
Por siempre alabada sea. Tran, tran, etc.

Toma la tutela

Toma la tutela, tómala tu, tú
Toma la tutela
Mocita de la salud. Arriba cordera
La sal de Jesús quien fuera la celda donde habitas tú
Donde habitas tú. Tran, tran, etc.

De color de grana

Como las perdices son tan agraciadas
Tienen el piquito de color de grana
Sus pintadas plumas
Dan mucha alegría
Y toda la gracia
De aquellas patitas
Tan recoloradas.
Un lorito lindo se fue de la jaula.
Tran, tran, trairo, Lirairo, lirariro
Tran, tran, trairo, lirá.

Derriba la flor

Jesucristo, su padre y su madre
San Pedro y San Pablo
Y San Bartolomé
Que cantaba la pájara madre
Por encima del árbol
Del verde limón
Con las alas aparta las ramas
Y así el pico derriba la flor
Derriba la flor
Tran, tran, trairo, lirairo, lirariro
Tran, tran, trairo, lirá.

La danza de cintas que se baila en Iruecha, una vez finalizada la representación de moros y cristianos, guarda un gran parecido con las que se bailaban antiguamente en Alconchel y Cabolafuente.

En Alconchel se bailaba una danza de cintas en la que intervenían 12 danzantes, agrupados en tres grupos de cuatro, que mediante giros, vueltas y bailes iban trenzando cintas de colores que colgaban de lo alto de un varón. Situado en el centro del círculo, varios hombres sujetaban el palo central. Imagen: Berta Vara Hernández.

Unos meses antes de San Pascual empezaba una larga temporada de ensayos, que siempre tenían lugar al atardecer, tras finalizas los trabajos del campo. Las danzas se acompañaban de música de guitarras y bandurrias que tocaban los mismos hombres del pueblo. Los últimos que dirigieron estos ensayos fueron Pedro Amo y Mariano Vicent.

Las danzas se celebraban en la plaza de Alconchel. Al terminar, los danzantes seguidos por gran parte del público recorrían las calles del pueblo, deteniéndose para bailar en varios puntos. Entre baile y canto se les obsequiaba con bollos y refrescos que los mismos vecinos de Alconchel sacaban de sus casas para agasajarles.

Las mujeres se encargaban de confeccionar los trajes. Los danzantes vestían de cintura para arriba con camisa blanca de manga larga y cuello redondo con puntilla de encaje a su alrededor. Cruzaban el pecho un juego doble de bandas anchas cuyo color variaba según la colocación del danzante en la formación de la danza.

En la cabeza lucían un cachirulo y en la cintura llevaban atado un fajín de gran tamaño. De cintura para abajo lucían enaguas con puntillas y filigrana, calzones debajo de ellas, falda bordada y medias. Todas estas prendas eran de color blanco reluciente y generosas en puntillaje.

El calzado consistía en alpargatas de esparto atadas con cordones de diferentes colores.

Durante los últimos años, antes de desaparecer, los danzantes adoptaron el traje típico aragonés de baturro.

LA REPRESENTACIÓN TEATRAL DE ALCONCHEL

La representación teatral la integraban dos partes claramente diferenciadas en las que participaban diferentes personajes. La primera, la **pastorada** de carácter satírico y la segunda una representación de **moros y cristianos**.

En el dance de Alconchel participaban dos pastores, uno que actuaba de mayoral y otro de joven zagal, escenificando una pugna entre el bien y el mal. En ella también participaban personajes blancos, un ángel y San Pascual, que luchaban contra el demonio. Imagen: Berta Vara Hernández.

Durante la representación de moros y cristianos de Alconchel el rey moro animaba a sus tropas para que acudieran a estorbar al bando cristiano. Imagen: Berta Vara Hernández.

Ambas representaciones teatrales reciben el nombre de la "Toma de Aínsa". Con esta denominación aparecen en un manuscrito firmado por Saturnino Larena Tejedor, que vivió en Alconchel entre los años 1898 y 1931.

Existió un texto anterior a La Toma de Aínsa, que también incluía una pastorada y una representación de moros y cristianos.

LA PASTORADA DE ALCONCHEL

Los actores, durante esta parte de la representación, escenificaban una pugna entre el bien y el mal. Los personajes blancos y buenos eran un ángel y San Pascual, que luchaban contra el Diablo. Aparecía también en la representación un personaje llamado Tragaldabas que interaccionaba con ironía con dos pastores, uno que hacía de mayoral y otro de joven zagal.

Los textos de esta representación proceden del Pirineo, a ellos se fueron incorporaron numerosos parajes de pueblos cercanos como el camino de Iruecha, la Granja de Algondrón o el término de Judes.

Esta representación teatral estaba dividida en 18 escenas en las que se relatan las travesuras que un pastorcillo le hace al pastor mayoral. El robo de un cordero en Algondrón, unos garbanzos en el término de Judes y un enjambre en la misma zona son la excusa para articular un diálogo en el que participa el bien y el mal, encarnados por el ángel y el demonio. El primero encarga a los pastores que organicen fiestas solemnes en honor a San Pascual mientras que el demonio invita a los pastores a que renieguen de la fe cristiana.

Durante las últimas escenas del acto aparece un personaje caricaturesco, llamado Tragaldabas que adopta una actitud graciosa mientras interacciona con los pastores dando paso a la representación de moros y cristianos, mediante un bando en el que da aviso que unos moros procedentes de Chaorna se aproximen a Alconchel para impedir las fiestas.

« Que he visto grandes tiazos
en el camino de Chaorna
y les oí que decían con una voz abrutada
que en Alconchel era hoy fiesta
y venían a estorbarla;
por eso vengo a avisarles,
tío Atanasio de mi alma »

Durante la obra se utiliza un lenguaje desenfadado, plagado de expresiones coloquiales.

REPRESENTACIÓN DE MOROS Y CRISTIANOS DE ALCONCHEL

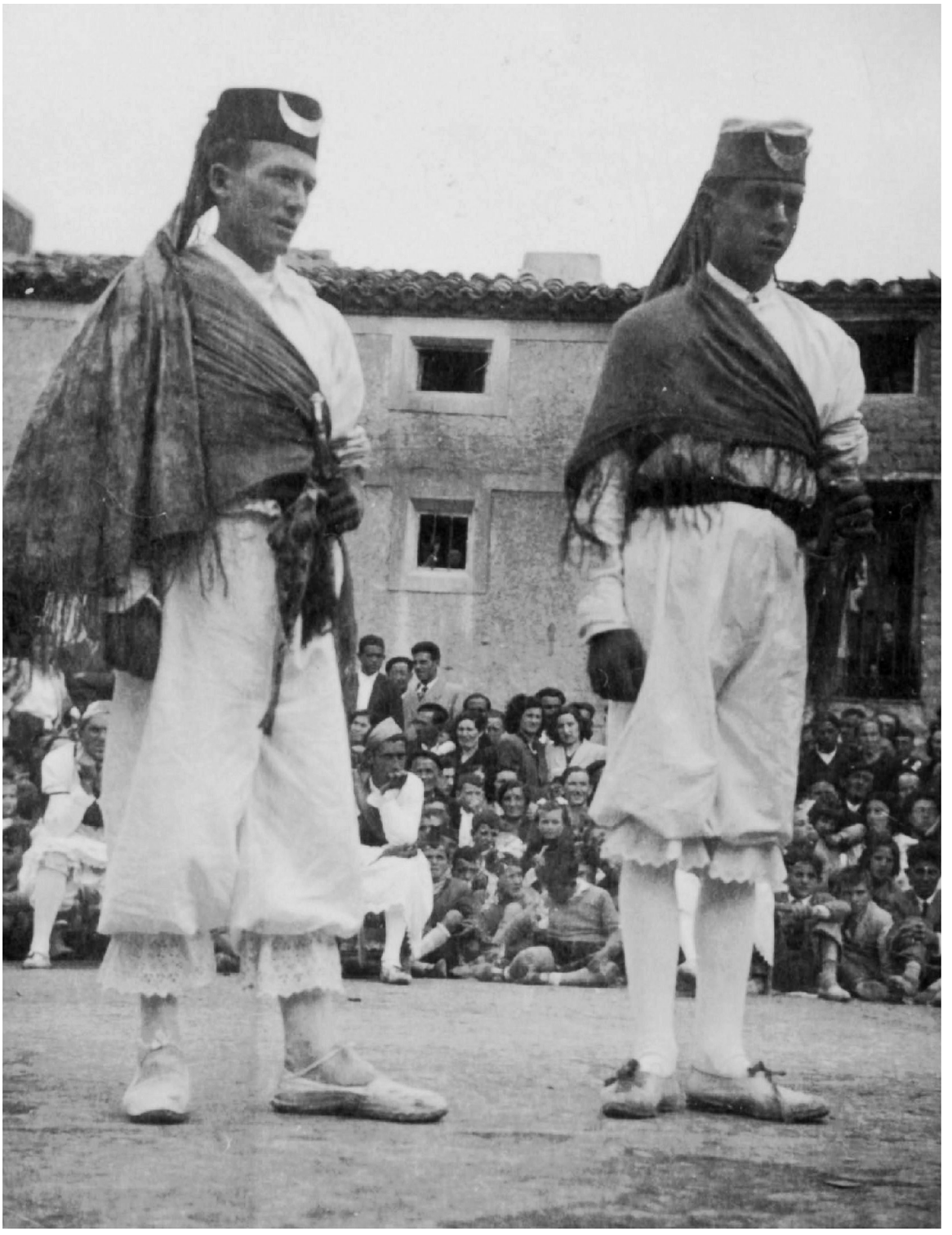
El manuscrito moderno que recoge la representación de moros y cristianos de Alconchel lleva por título "La Toma de Aínsa". Desconocemos en que año empezó a representarse en Alconchel. Pero sospechamos que los motivos que propiciaron la substitución de la representación antigua, por esta otra, estaban relacionados con el origen no aragonés del texto original. En este sentido Ibáñez Lacruz (1997) investigador de la contradanza de Cetina, sostiene que el antiguo texto de Alconchel tenía un origen claramente castellano, por los reyes que aparecen citados en los diálogos y por el hecho de que en sus versos se falta el respeto a las gentes de Aragón: "Aragoneses tunantes" o "Aún sois más malos que Judas". En este sentido resulta difícil precisar cual podría ser su localidad de procedencia, quizá alguna aldea soriana próxima a Alconchel como Montuenga, Judes o la misma Iruecha. O más lejana como podría ser la Hinojosa (Guadalajara).

Curiosamente, el texto antiguo tuvo aceptación en otros pueblos y se extendió por la comarca de Calatayud, llegando a Cetina a través de Alhama de Aragón donde también fue representado. La versión moderna que se celebraba en Alconchel era una clara adaptación o trasplante del espectáculo que se celebra en Aínsa (Huesca). En él se evoca la famosa batalla del rey Garci Jiménez contra los moros en el año 724. Cuenta la leyenda que en aquella batalla apareció una gran Cruz en el cielo que dio la batalla a los cristianos y en aquel lugar se erigió un monumento años más tarde. De esta leyenda procede el actual blasón de Aínsa, consistente en una cruz encima de una carrasca, y a él se hace referencia en la escena vigésima del texto:

« Notable suceso ha sido:
Cuando se dio la batalla,
Vi una cruz muy prodigiosa
encima de una carrasca.
El cielo está por nosotros,
pues defendemos su causa
y esta cruz he de poner
en mi blasón y en mis armas »

En este texto participan dos tipos de figurantes. Por un lado aparecen los que representan el "bien" o "personajes blancos" integrados por los cristianos, el ángel y San Pascual y los "personajes negros" que encarnan el "mal" y son interpretados por los moros y el diablo.

En "La Toma de Aínsa" participaban el general y el capitán cristiano, cuatro soldados cristianos y San Pascual. En el bando musulmán actúan el Rey Moro y su capitán, cuatro soldados, la Reina Mora y sus dos hijos Mauro y Lucinda.



Soldados del bando musulmán de la representación de moros y cristianos de Alconchel durante la escenificación del año 1952. De izquierda a derecha David Alonso y Primitivo Enguita. Imagen: Berta Vara Hernández.

Durante la representación de moros y cristianos de Alconchel los hijos del rey moro acudían a pedir clemencia ante el general cristiano para que no acabara con la vida de su padre. Imagen: Berta Vara Hernández.

La obra está integrada por 24 escenas. Tras una serie de diálogos entre cristianos y musulmanes se consigue tomar la plaza fuerte de Aínsa. Más tarde los cristianos capturan al general moro. Tras la intervención de los hijos del general moro y su mujer, toda la familia mora y sus tropas se convierten al cristianismo.

La vestimenta de la familia real musulmana es un tanto curiosa. La reina mora y su hija visten un traje compuesto de medias blancas, vestidos de encaje por debajo de las rodillas, toquilla que cubre sus cabezas y alpargatas. El rey moro y su hijo también visten de blanco, llevando capa a su espalda y una suerte de enaguas que se ciñen a los muslos con cintas de colores. Blusón de color y turbante blanco. Los soldados también visten de blanco, llevando blusón y enaguas blancas. Un pañuelo encarnado les recorre el pecho yendo atado a la cintura por un costado. En la cabeza lucen sombrero militar con la media luna.

El general cristiano viste traje militar ambientado en la primera década del siglo XX, con botas de cuero, pantalón rojo y numerosas insignias. Una banda con la bandera nacional recorre el pecho y un fajín encarnado rodea la cintura. Los soldados cristianos llevan un traje militar más sencillo también de principios del siglo XX.

FRANCESADA DE ALCONCHEL

La Francesada dejó de interpretarse muchos años antes de que lo hicieran las otras dos representaciones teatrales. Estaba ambientada en el periodo de la Guerra de la Independencia. En este sentido la tradición popular explica que los franceses llegaron a Alconchel procedentes de los montes de Algondrón encontrando refugio en la ermita de Alconchel. Esta fue saqueada e incendiada siendo la imagen de San Pascual salvada de la quema *in estremis* por los mozos de Alconchel.

Probablemente este suceso tuviera lugar durante el mes de marzo del año 1809, cuando 1800 soldados franceses que habían tomado la localidad de Iruecha huyeron hacia Aragón donde les esperaban refuerzos. *(Ver Gazeta del Gobierno nº 14. 1809).*

Actores y danzantes de la Pastorada de Torrehermosa.
Imagen: María Yubero Gutiérrez

EL DANCE DE TORREHERMOSA

Nos encontramos ante una pastorada con una fuerte carga religiosa. El papel que debería desempeñar el mayoral lo representa el patrón de Torrehermosa, San Pascual Bailón, santo nacido en esta localidad y de oficio pastor. Uno de los milagros que se le adjudican a San Pascual era su capacidad para que las ovejas respetaran los sembrados.

La figura del rabadán es desempeñada por "El gracioso", un personaje torpe, poco formado pero que juega un papel importante durante toda la representación, enfrentándose por un lado al demonio e introduciendo en cada caso los diálogos de los danzantes.

Participan también el ángel y el demonio, como en otras pastoradas aragonesas.

Una característica de esta representación teatral es que en ella actúan todos los danzantes mientras se recita la vida de San Pascual.

Danzante primero:

Narra el nacimiento y vida del santo en su pueblo natal y los milagros obrados en esta localidad y sus actos de beneficencia con los más pobres. Su familia, siendo hijo de Martín Bailón e Isabel Jubero.

Danzante segundo:

Se encarga de explicar la estancia de este personaje histórico en la vecina localidad de Alconchel donde se dedicó a la guarda de ganado.

Danzante tercero:

Explica la estancia del santo en la localidad zaragozana de Balconchán donde durante una temporada se dedicó a la guarda de ganado y el ajuste mantenido con el propietario de los ganados. En esta localidad se produjeron algunos de los milagros relacionados con la vida de pastor de San Pascual.

Danzante cuarto:

Explica cómo se hace religioso en el reino de Valencia, gracias a Santa Clara y San Francisco.

Danzante quinto:

Lo que recita el quinto danzante es un claro ejemplo de anacronismo, en estos versos se relata nuevamente el debate entre bien y el mal, mezclando la lucha entre españoles y franceses y entre moros y cristianos.

Danzante sexto:

Trata de la muerte del santo en la localidad castellonense de Villareal.

Danzante séptimo:

Se explican los famosos golpes de San Pascual, tras su muerte, presagio de los milagros que vendrían.

Danzante octavo:

Explica las virtudes y milagros realizados por San Pascual sobre cojos, mancos y otras dolencias.

ALGUNAS CANCIONES RECITADAS DURANTE LA EJECUCIÓN DE LAS DANZAS

ASOMARON LOS FRANCESES

Asomaron los franceses por el puerto de Perpiñán
Unos tiran por Bayona y otros por San Sebastián
Y otros tiran por Burdeos a París a rematar

EL VERDE LIMÓN

Jesucristo su padre y su madre,
San Pedro y San Pablo y San Bartolomé
y estaba la pájara madre encima
del árbol del verde limón
con las alas ya aparta las ramas
con el pie y las patas derriba la flor
Tran tran trailo larailo larón

UN COJO SE CAYÓ A UN POZO

Un cojo se cayó a un pozo y otro cojo lo sacaba,
y otro cojo le decía, cojo de la mala garra,
Si soy cojo no soy cojo y si soy cojo
con el otro me tendré.

LA HOJA DEL PINO

La hoja del pino que alta que está
Como es menudita quien la cojera
Su galán le dice yo la cogeré.
Si no es con la mano será con el pie.

LA DIOCESIS DE SIGUENZA

La diócesis de Sigüenza te tiene gran devoción
Te regala el estandarte de la peregrinación
Nosotros agradecidos de tantísimo favor
Dedicamos este dance a nuestro Pascual Baylón.

Danzante de Torrehermosa
Imagen: María Yubero Gutiérrez

Retrato de un grupo de chicas de Judes (Soria) posando junto a los danzantes de Torrehermosa (Zaragoza). Durante las fiestas de los pueblos del Alto Jalón era muy habitual que los mozos y mozas de la provincia de Soria se desplazaran a los pueblos vecinos de Guadalajara y Zaragoza. Estos intercambios contribuyeron al enriquecimiento de los dances. De Izquierda a derecha, arriba: Clemente Martínez Gutiérrez, Clementa García de la Hoz, Pedro Sobrino de la Llave. Centro: Félix García Mateo, Bienvenida Cerro Mazo y Pascuala Atance Gutiérrez. Abajo, Félix Atance Gutiérrez y desconocido. Torrehermosa entre 1952 y 1954. Imagen: Bienvenida Cerro Mazo.

Danzantes de Cabolafuente, posando junto al cristo de la Piedad a principios de siglo XX.
Imagen: Lorenza López Martínez

EL DANCE DE CABOLAFUENTE

El dance de Cabolafuente dejó de interpretarse en 1952, aunque hubo algunos intentos de recuperarlo en 1956 y 1957 año en que desapareció definitivamente.

No hemos encontrado información acerca de su antigüedad y origen. Se celebraba el día 14 de septiembre, coincidiendo con los festejos que se dedican al Cristo de la Piedad. En los actos participaban danzantes, se representaba una pastorada y se escenificaba una batalla a caballo de moros y cristianos.

Gracias a la memoria de **Lorenza López Martínez**, natural de Cabolafuente, hemos podido conseguir los textos de la representación de moros y cristianos así como las letras de algunas de las canciones que se recitaban. Durante muchos años los textos estuvieron perdidos. La gente del pueblo intentó recuperarlos pero la persona que se encargaba de su enseñanza a los quintos de Cabolafuente había emigrado a Madrid y fueron dados por desaparecidos. En una ocasión, Lorenza acudió a la cercana localidad de Iruecha, durante un mes de agosto, coincidiendo con los festejos que se celebraban en honor de la Virgen de la Cabeza. Durante la celebración de la Soldadesca de Iruecha, Lorenza observó un gran parecido entre los textos de Iruecha y los que recordaba de su pueblo, intentando conseguir sin éxito una copia de los textos de Iruecha. Finalmente, después de muchos años apareció una copia manuscrita de los antiguos textos de Cabolafuente en unas cuartillas antiguas.

DANZAS DE CABOLAFUENTE

En Cabolafuente participaban cuatro parejas de danzantes que bailaban tres tipos de danzas, una de paloteo, otra de espadas y también un juego de cintas. El paloteo era con pa-

sos y música y recorría las calles del pueblo acompañando a la imagen del cristo de la piedad. La gente iba cantando diferentes canciones al son de la música.

Algunas imágenes antiguas y los recuerdos de Lorenza nos permiten definir con bastante precisión como fueron los trajes de los danzantes que, en esencia, eran prácticamente idénticos a los que se vestían en las localidades de Torrehermosa y Alconchel, y probablemente así serían antiguamente los que se lucían durante las danzas de espadas de Iruecha.

Vestían con pañuelo blanco atado a la cabeza y camisa blanca de manga larga y cuello de picos. Por encima del codo llevaban atadas las mangas con rosetones de cintas de colores. Lucían una banda cruzada que desde el hombro recorría el pecho y se anudaba a la cintura.

Llevaban atado a la cintura un fajín de gran tamaño, de forma trapezoidal, que hacía de unión entre la parte superior del traje y la inferior. De cintura para abajo lucían medias blancas, de encaje, hasta por encima de las rodillas. Calzón blanco hasta las pernillas y enaguas blancas, de lienzo fino, hasta la rodilla, con bastante vuelo, bordadas de suizo y mucho puntillaje. Las zapatillas eran blancas con lazos de colores sobre el empeine.

La mayoría de canciones se han perdido, aunque durante la entrevista realizada a Lorenza López recogimos algunas de ellas.

Los trajes que se vestían durante la representación de moros y cristianos de Cabolafuente, muestran un claro desfase histórico en tanto que el bando moro vestía un traje de inspiración oriental y el bando cristiano al modo militar de los siglos XIX y principio del XX. Imagen: Lorenza López Martínez

El cristo de la piedad

Dime, dime tu a dónde vas
Ya te lo diré que voy a festejar
A esa imagen bella del cristo de la piedad.
Trairo lairo lalairo lalairo
Trairo lairo lará
Trairo lairo lalairo lalairo
Trairo lairo lará

El gavilán

Si no hubiese ni tuviese mocitos en el lugar
Que salieran al camino a matar al gavilán
el gavilán ya ha venido y dice que se va a llevar
la mejor polla del nido que ha nacido en el lugar.
Trairo lará, trairo lará.
Que salieran al camino a matar al gavilán

Paloteo de Cetina

Paloteo de cetina, paloteo de Monreal
Que si se ha ido que se vaya
Y él *solito volverá*
Trairo lará, trairo lará.

El que quiera venir a la fiesta

El que quiera venir a la fiesta
Que se celebra en este lugar
En la cola que alarga los pasos
Nadie se detenga vengan sin parar
Trairo lairo lalairo lalairo
Trairo lairo lará
Trairo lairo lalairo lalairo
Trairo lairo lará

PASTORADA DE CABOLAFUENTE

Se celebraba en la plaza una comedia en la que intervenían pastores: un mayoral y el zagal. Esta obra teatral era una típica representación entre el bien y el mal en la que también intervenía el diablo y el ángel. Los vecinos de Cabolafuente consideran perdida totalmente esta parte de la función ya que no se conservan los diálogos. Lorenza López recuerda que los pastores interaccionaban con el diablo y el ángel. El grupo de pastores quería acudir a la procesión pero el diablo se lo impedía. Finalmente tras la mediación del ángel conseguían ir. El diablo era un personaje muy temido por los niños de Cabolafuente. Este iba vestido de rojo, con la cabeza tapada y rabo negro.

REPRESENTACIÓN DE MOROS Y CRISTIANOS DE CABOLAFUENTE

También se escenificaba una batalla entre moros y cristianos, como sucede en Iruecha y Alconchel. Los personajes blancos estaban encabezados por la figura del ángel y las tropas cristianas que estaban compuestas por un general cristiano que iba acompañado de tres soldados que se enfrentaban al General Moro, llamado *Muhamet*, al que también acompañaban tres moros, uno de ellos llamado *Alíz o Ali*.

Se representaba por la mañana. El pueblo salía en procesión del templo parroquial con la imagen del Cristo de la Piedad. El general cristiano, al salir del templo, recitaba unas alabanzas al cristo y daba la bienvenida al público congregado.

Junto a la barbacana que hay a la salida de la iglesia aparecía Alíz, el soldado moro nº1, que había sido enviado en embajada por el general moro solicitando al pueblo que les entregara la imagen del cristo.

El bando cristiano se negaba y, montados a caballo, proseguían la procesión acompañados de las reinas moras y cristianas y del público asistente que avanzaba rodeando la imagen del santo y sosteniendo cintas de colores.

Se producía una nueva envestida de Alíz frente a los cristianos y aparecía el general moro con la intención de acabar con la religión cristiana en Cabolafuente y destruir la imagen del cristo.

Continuaba el acto a través del establecimiento de un diálogo entre ambos bandos en el que los cristianos replicaban a las tropas moras pidiendo que se convirtieran a la fe cristiana.

Se enzarzaban en una serie de acusaciones y de enfrentamientos. Los cristianos se apeaban de sus caballos, momento este en el que intervenía por primera vez el ángel pidiendo la conversión de las tropas moras.

El bando moro marchaba a la plaza de abajo del pueblo mientras los cristianos continúan hablando sin moverse del sitio. A continuación, la procesión proseguía su camino hasta que llegaban a la plaza de abajo donde, nuevamente, se establecía un diálogo entre moros y cristianos. Los moros, en este parte de la escenificación, intentaban comprar la imagen de cristo con grandes riquezas, territorios en Europa y soldados turcos.

Ante la negativa de los cristianos se iniciaba una batalla en la que los moros conseguían la imagen del cristo y los cristianos entregaban sus tropas y caballos. Los moros se dirigían con la procesión nuevamente a la plaza de arriba. En este sitio se enfrentan nuevamente contra los cristianos e intervenía nuevamente el ángel implorando la rendición y la adopción de la fe católica. Finalmente se convertían todos al cristianismo menos el soldado *Alíz*. Tras una serie de diálogos entre Alíz y el ángel este también se convertía.

Durante la procesión desfilaban dos reinas, una mora y otra cristiana, acompañadas de sus doncellas. Estos personajes no tenían un papel activo en la representación pero acompañaban a la imagen del Cristo de la Piedad durante todo el recorrido de la procesión.

Los trajes que se lucían durante esta parte del acto, muestran un claro desfase histórico en tanto que el bando moro vestía un traje de inspiración oriental y el bando cristiano vestía al modo militar de los siglos XIX y principio del XX. Tanto el rey moro como Aliz vestían con turbante, camisola, fajín y pantalones bombachos blancos.

ELEMENTOS COMUNES DE CONTENIDO

En las antiguas fiestas del Alto Jalón coincidían simultáneamente numerosos elementos folklóricos. Todos ellos aparecen formando una unidad de acontecimientos homogéneos, aunque si los analizamos de manera individual, uno por uno, se aprecia que son elementos dispares y probablemente con orígenes diversos.

Se pueden agrupar en tres grandes categorías. Aparecen por un lado ***representaciones teatrales***, que hacen referencia a sucesos históricos, más o menos contrastados. Otro elemento muy característicos son ***las danzas*** que acompañan a la representación teatral y por último aparece un elemento singular que no se repite en todas estas fiestas pero que nos parece interesante analizarlo, son los ***oficiales*** o cuerpos de soldados que aparecen en Iruecha y Codes.

Muchos de estos elementos, aparentemente inconexos, son muy habituales en otras fiestas populares del valle del Ebro. En este sentido, durante el siglo XVIII se empezó a popularizar en Aragón la palabra ***DANCE*** para referirse a este tipo de manifestación cultural tan compleja.

El dance, por tanto, es una representación teatral, típicamente aragonesa, de carácter dramático en la que necesariamente se bailan danzas. Una pequeña pieza de teatro popular que durante décadas ha sido sometida a la corrección de sus organizadores e intérpretes.

El ángel representa el principio del bien, el poder celestial. Entre sus funciones destaca la mediación ante el patrón de la localidad para conseguir que el demonio o los moros no consigan su propósito.

Este tipo de escenificaciones populares fueron estudiadas por Mercedes Pueyo Roy en 1973. La autora analizó más de 70 dances de todo Aragón. Lamentablemente, entre todos ellos, no se encontraban los de Torrehermosa, Alconchel y Cabolafuente. Tampoco los elementos singulares que aparecen en los festejos de Iruecha y Codes.

Durante las próximas líneas seguiremos la estructura analítica propuesta por Pueyo (1973) en su obra.

TEATRO POPULAR

El objetivo de este tipo de representaciones al aire libre era atraer la atención del público. Los espectadores, procedentes de todos los rincones del Alto Jalón, se congregaban en estas localidades con la intención de divertirse y olvidar sus problemas diarios. Durante los días de fiesta no cabía una aguja en todos estos pueblos. Era gente de todas las edades, que no querían perderse la ocasión de escuchar estas obras basadas en acontecimientos históricos ya que tenían una fuerte componente formativa y de entretenimiento.

Se trataba de un espectáculo público que sólo se representaba una vez al año coincidiendo con las fiestas patronales de la localidad. En él, participaba casi todo el pueblo y este era el motivo por el que despertaba tanto interés. Cada nuevo elemento que se incorporaba a la obra era analizado por la gente y se esperaba la respuesta que despertaba entre el público. Hay que tener en cuenta que sin público no existía espectáculo.

Durante los siglos XVIII y XIX un grueso importante de la población era analfabeta. La mayoría se dedicaban a la ganadería y a la agricultura de secano. La gente prácticamente no se movía de sus localidades salvo cuando llegaban las fiestas de los pueblos cercanos. Están fiestas eran, por tanto, ideales para relacionarse con la gente de los pueblos vecinos.

Las escenificaciones en la plaza del pueblo requieren de público, del mismo modo que el público requiere de la obra teatral para que el dance tenga éxito. Cada año la localidad de Iruecha es capaz de atraer a más público a sus fiestas patronales.

La organización de este teatro seguía las propias normas del pueblo, una tradición que admitía muy pocas modificaciones aunque es cierto que no tenía normas rígidas.

Algunos de los hechos históricos que se rememoran tienen más de nueve siglos de antigüedad y, lógicamente, no se conservan documentos escritos de esta antigüedad. Sin embargo, otros acontecimientos son más recientes y si hemos encontrado documentos históricos que nos ayudan a comprenderlos mejor.

En este sentido, sobre todo para los hechos históricos más antiguos, Pueyo (1973) aprecia un cierto paralelismo entre la literatura del Dance y la del Romancero. Los puntos de contacto entre ambos son su métrica octosílaba, con pares asonantados, aunque en los textos de los dances se aprecia menor desarrollo artístico.

La poesía que aparece en estos textos tiene un denominador común. Apreciándose por una parte una exaltación de la guerra y, simultáneamente, un cierto desprecio ante los peligros que durante su representación se detallan. Los actores se regocijan en las escenas de más tensión de la comedia sin mostrar temor ante los moros, el infierno o los invasores franceses. Durante el desarrollo de las obras también se aprecia una continua exaltación nacional.

LA TRANSMISIÓN DE LOS TEXTOS

Pueyo (1973) sitúa en la comarca pirenaica de la Ribagorza las representaciones teatrales más genuinas. A partir de estas localidades los dances se fueron extendiendo y enriqueciendo con elementos que en su comarca de origen no se conocían.

En este sentido, clasifica los dances de Aragón en tres grandes grupos. Uno pirenaico, otro del Valle del Ebro y un tercero desperdigado por tierras del sur de Teruel. En el grupo del Valle de Ebro se incluyen los dances que se representaban en el valle del Jalón.

Existe un cierto paralelismo entre las danzas de cintas y la antigua costumbre de plantar mayos para celebrar la llegada de la primavera.

Este tipo de manifestaciones teatrales se propagaban de pueblo en pueblo siguiendo dos procedimientos. Por un lado se daban fenómenos de **trasplante** entre localidades más o menos lejanas. Este tuvo que ser el mecanismo utilizado para que apareciera en Alconchel una representación teatral típica del Pirineo de Huesca: *La Toma de Aínsa*.

La **imitación** fue el otro procedimiento utilizado en la propagación de este tipo de festejos. Este fenómeno, de menor alcance, se producía entre pueblos cercanos. A veces, mediante matrimonios mixtos entre gente de ambas localidades, en otros casos, mediante el cambio de residencia de vecinos que se desplazaban a trabajar a los pueblos de al lado o simplemente, durante las visitas a las fiestas de las localidades vecinas donde se aprovechaba para memorizar textos o fragmentos que luego se incorporaban a las otras celebraciones.

Merece la pena destacar el caso de la soldadesca de Iruecha en la que no participa el personaje del "demonio", habitual en las representaciones que se celebraban en "Torrehermosa", "Alconchel" y "Cabolafuente". Sin embargo, en su texto encontramos fragmentos de diálogos que recuerdan a los que aparecen en los textos de Torrehermosa y Cabolafuente.

Torrehermosa	**Iruecha**	**Cabolafuente**
Demonio	Moro 1º	General Moro
El corazón se me abrasa *de rabia y envidia muero* *yo he de vengar mi rencor* *con este maldito pueblo [..]* *si cojo a algunos de estos* *que quieran hacer función* *los he de llevar al infierno*	*De cólera y rabia ardo* *no* sé cómo no reviento. *al ver qué están provocando* *estos cristianos perversos* *con su gran devoción* *a los moros y al infierno*	*estoy rabiando de cólera* *de furor, ira y rencor* *por ver si puedo acabar* *con la religión cristiana* *y también con este pueblo* *que Cabolafuente llaman* *hoy que su fiesta celebran.*

Tabla 1: Fragmentos de los textos de las representaciones teatrales de Torrehermosa, Iruecha y Cabolafuente en los que se aprecian algunos paralelismos en su contenido que demuestran que en el pasado hubo préstamos entre localidades.

Una característica de los textos durante los siglos XVIII y XIX fue su constante evolución y deformación. Sobre todo cuando su transmisión no era escrita, y debían memorizarse de año en año.

Hemos encontrado numerosos paralelismos entre los textos de la representación de moros y cristianos de las localidades de Iruecha y Cabolafuente (Tabla 1). Del mismo modo también se observan muchas similitudes entre las pastoradas que se celebraban en Torrehermosa y Alconchel.

REPRESENTACIONES TEATRALES Y SUS PERSONAJES

En los textos se reproducen tres tipologías distintas de escenificaciones teatrales que, a pesar de tener elementos en común, son muy diferentes y escenifican tres tipos de funciones claramente distintas:

a) Las Pastoradas

b) Representaciones de moros y cristianos

c) Francesadas

En cada una de estas representaciones intervienen una serie de personajes distintos que las caracterizan. En todas ellas se produce un juego o debate entre el bien y el mal en el que participan personajes blancos y negros, en función de si representan o preconizan el bien o el mal.

En algunas localidades las representaciones eran simples ya que solamente se representaban pastoradas, como fue el caso de Torrehermosa. En otras localidades se representaban dos tipos de funciones y los dances más complejos tenían pastorada, moros y cristianos y francesada, como acontecía en Alconchel.

LAS PASTORADAS

Personajes blancos: pastores, patrón de la localidad, ángel y tragaldabas.

Personajes negros: demonio

Se trata de una típica representación religiosa, en la que los personajes son pastores. Recitada en versos octosílabos. Su origen más remoto está en la poesía lírica provenzal del siglo XIII y en la liturgia, ya que los textos más genuinos incluyen ecos lejanos de los trovadores provenzales.

Mercedes Pueyo (1973) considera que el origen de este tipo de representación teatral está en el Pirineo, desde donde se propagaron por todo el valle del Ebro mediante fenómenos de trasplante entre localidades lejanas o bien mediante la imitación entre pueblos vecinos.

Según esta autora, a partir del Siglo XVII y principios del siglo XVIII se generalizaron por muchas partes de Aragón.

En los textos se escenifica una obra de teatro en la que participan pastores y las fuerzas superiores del mundo. En palabras de Mercedes Pueyo, se trata de una pugna entre los espíritus celestes contra los infernales. En un principio este tipo de representaciones se realizaron en el interior de las iglesias, siendo un eficaz método de enseñanza e incluso de catequesis. Del mismo modo que durante la edad media se educaba con la iconografía de los frescos o con la figuración representada en los canecillos, los dances tenían una finalidad muy similar en un contexto histórico en el que había importantes bolsas de analfabetismo. El antece-

dente más remoto de estas representaciones son los actos sacramentales que, poco a poco, salieron de los templos para ocupar la plaza del pueblo.

Gracioso en Torrehermosa	**Zagal en Alconchel**
¡Gracias a Dios que he llegado *Aunque bien cansado vengo,* *Porque he olido a función* *Y me he venido corriendo* *Y ya que me he sosegado* *Voy a ver si vino tengo (echando mano a la bota)*	*Mayoral en qué peligro* *Que me he visto en esta tarde.* *Se nos vino un corderillo* *A las manos, a otros tres* *Zagales y a Bartolillo;* *Más después de bien asado a comerlo nos pusimos* *En la granja de Algondrón.*

Tabla 2: Los rabadanes de las pastoradas juegan un papel principal durante toda la obra teatral. Este personaje, denominado Gracioso en Torrehermosa y Zagal en Alconchel se caracteriza por utilizar un lenguaje sencillo, satírico muy popular que arranca la carcajada fácil del público.

Los personajes principales son el **mayoral** o pastor jefe, el **rabadán** o gracioso y las fuerzas del bien y el mal, el ángel y el **demonio**. En algunos dances también participan los danzantes como actores como es el caso de la pastorada de Torrehermosa, donde los danzantes van recitando, uno a uno, las virtudes y milagros hechos por San Pascual.

El **rabadán**, denominado **gracioso** en Torrehermosa o **zagal** en Alconchel juega un papel principal durante la obra teatral. Este personaje se caracteriza por su lenguaje sencillo, satírico y muy popular. Se encarga de animar el espectáculo. (Tabla 2).

En su lenguaje se aprecia una crítica sencilla e ingenua y propia del pueblo. En sus diálogos hay menciones continuas a parajes conocidos por los pastores del pueblo y de los pueblos vecinos como es el caso de la granja de Algondrón, el camino de Chaorna, el término de Judes, etc…

El mayoral es el personaje sensato y en algunos casos algo pedante. En Torrehermosa, su papel lo desenpeña San Pascual. En el caso de esta localidad se trata de un personaje histórico nacido aquí y que antes de ser religioso fue pastor. Este personaje acostumbra a mandar sobre el rabadán y tiene un claro papel pedagógico:

¿Cómo has tenido vergüenza
Con tus tres compañeritos
De asar un cordero hurtado?

El **diablo** pretende que el pueblo no pueda celebrar sus fiestas ni honrar a su santo patrón. Este personaje encarna durante todo el festejo al pecado y al mal. También pretende que durante la celebración persista el desorden y por el tono de su voz pretende causar miedo entre el público.

El ángel representa el principio del bien, entre sus funciones durante la representación destaca la mediación ante el patrón de la localidad para conseguir que el demonio no consiga su propósito.

El **Tragaldabas** es un personaje que solamente aparece en el dance de Alconchel, quizá importado de otra zona ya que no aparece en los dances de Torrehermosa ni Cabolafuente. Representa un papel cómico mientras establece diálogos con los pastores. Al final del

acto se encarga de anunciar la llegada de los moros a Alconchel, iniciando de este modo la siguiente parte de la representación teatral.

En el texto de la antigua representación de Alconchel (anterior a la toma de Aínsa) , que se celebró desde finales del siglo XIX hasta principios del siglo XX se aprecian elementos históricos que nos recuerdan a las luchas que hubo en esta zona rayana de Castilla y Aragón durante el siglo XV.

Ibáñez Lacruz (1997) sugiere para estos textos una posible procedencia castellana al citarse reyes castellanos y algunos agravios contra los aragoneses:

¡Caramba que me derriba
Y no puedo estar derecho!
Aragoneses tunantes
¿Por qué me los estáis vendiendo?
¡Porque no vendís patatas
Que es más sano para el Cuerpo?
Aún sois más malos que Judas,

Durante el siglo XV, se sucedieron diferentes luchas entre aragoneses y castellanos, sobre todo en la zona oriental del Condado de Medinaceli, que provocaron la destrucción de numerosas localidades.

REPRESENTACIÓN DE MOROS Y CRISTIANOS

Personajes blancos: cristianos, patrón de la localidad y ángel.

Personajes negros: moros, turcos, demonio.

Se trata de un tipo de representación con una fuerte carga patriótica basada en hechos acaecidos en el pasado. Los cristianos se ven atacados por un escuadrón de musulmanes que pretende convertir al islam a los vecinos del pueblo. Mediante embajadas el bando moro transmite intención de guerra a los cristianos.

La figura del ángel es muy importante en esta representación ya que los cristianos, viéndose incapaces de vencer a los musulmanes, acaban siendo ayudados por este personaje. Tras su intercesión, los musulmanes acaban abrazando la fe de cristo.

El antecedente histórico de esta obra teatral a simple vista parecería lógico buscarlo en la reconquista. No obstante, los textos de este tipo de representación recogen algunos detalles que los alejan de este periodo histórico y los acercan a la Europa de principios del siglo XVII.

En este contexto histórico, Mercedes Pueyo (1973) sostiene que en realidad se está luchando contra los moriscos y los falsos conversos. En los textos se aprecia claramente cómo se confunden sistemáticamente a los turcos con los moros. La autora sostiene que realmente este tipo de representación está rememorando las luchas internas de tipo religioso que hubo en toda España durante el siglo XVII. Los turcos estaban muy unidos en muchos aspectos a los moriscos del interior de España.

Esta confusión entre moros y turcos aparece recogida en los textos de Iruecha y Cabolafuente. Por un lado se aprecia una clara inspiración en el periodo de la reconquista durante el siglo XII. Por otro lado durante toda la representación también se hace alusión continua a las batallas que se libraban durante el siglo XVII contra el avance otomano en el Mediterráneo oriental y en los Balcanes hasta Austria.

Mediante los poderes del ángel, los moros de la soldadesca de Iruecha se convierten al cristianismo y se consigue perpetuar la fe cristiana en la localidad.

Moro 3º Iruecha	***Cristiano 3º Iruecha***	***Cristiano 4º Iruecha***
[…] Si haces caso a lo que te digo *Y aceptas lo que te digo* *Te hará Virrey de Turquía* *Y gobernador del turco* *Serás un gran sultán […]*	*Yo estoy pronto a pelear* *Contra toda la Turquía* *Seguro estoy de ganar* *Con la ayuda de María.*	*Yo que soy el más valiente* *A mí me toca decir* *Que voy a matar más moros* *Que de África han de venir*

General Moro Cabolafuente	***General Moro Cabolafuente***	***General Moro Cabolafuente***
Te daré treinta mil turcos *Para que tú te defiendas* *Pero si nada queréis* *Me lo llevaré a la fuerza.*	*De morir entre combates* *Ni las cristalinas olas,* *En caudalosos raudales* *ni el abundante Danubio* *ni embravecidos los mares*	*A Constantinopla iréis atado,* *A cola de mi caballo*

Tabla 3: Fragmentos de los diálogos de algunos personajes que participan en las representaciones teatrales de moros y cristianos de Iruecha y Cabolafuente en los que se aprecian continuas alusiones a Turquía, Constantinopla, a los intentos de tomar Viena y a las combates que se libraron en el Mediterráneo durante el siglo XVII.

En los textos se están describiendo sucesos históricos del siglo XVII en los que se explica la participación de las tropas turcas. Las crónicas recogen como los turcos llegaron a cruzar el Danubio alcanzando las puertas de Viena y otros acontecimientos en torno a la Batalla de Lepanto (Tabla 3).

Los nombres propios de los personajes que aparecen en la representación de moros y cristianos de Iruecha refuerzan esta teoría. El general moro se hace llamar Mustafá, nombre propio que recibieron durante los siglos XVI y XVII varios sultanes otomanos de Constantinopla. El resto de personajes musulmanes de la representación reciben nombres propios frecuentes entre los moriscos españoles.

El Imperio otomano, desde Constantinopla, durante muchos años buscó la complicidad de los moriscos españoles. Estos realizaron varias incursiones en las costas españolas ayudados por los piratas berberiscos del norte de África que provocaron numerosos incidentes en la costa. También se produjeron varias revueltas, como las llevadas a cabo por los moriscos de las Alpujarras. Se conocen casos de moriscos fugitivos que se adentraron en los reinos cristianos de España cometiendo a su paso numerosas fechorías contra símbolos cristianos, destrozando imágenes religiosas, profanando cementerios o martirizando a religiosos.

Los moriscos fueron odiados por las altas esferas del estado y por el mismo pueblo. Se les odió por ser falsos conversos. Se les intentó asimilar a través de una política de acercamiento durante todo el siglo XV pero de nada sirvió. Antes de su expulsión acogían a los turcos y a los piratas berberiscos.

La batalla de Lepanto supuso para Europa un gran alivio, ya que fue el fin de las correrías del imperio otomano contra los diferentes pueblos de Europa. La expulsión de los moriscos de España pocos años después supuso el final de un largo periodo histórico marcado por largos procesos inquisitivos que no dieron ningún resultado.

En todo Aragón se conocen pocos textos que tengan su origen en los hechos históricos de la Reconquista y uno de ellos es la representación que se celebra en Aínsa. En estos textos aparece el rey Aragonés Garci Jiménez, monarca aragonés que lideró aquel periodo histórico. Curiosamente este texto es el que se vino celebrando en Alconchel desde principios del siglo XX, siendo este un claro ejemplo de trasplante entre localidades muy alejadas.

Pueyo (1973) sostiene que al pueblo le vino muy bien añadir estos textos de moros y cristianos a sus representaciones teatrales porque se realzaba el poder del bien y del mal y se contribuía a la salvaguarda de la fe de Cristo.

LAS FRANCESADAS

Personajes blancos: españoles (alcalde y párroco).

Personajes negros: militares franceses

Otro elemento histórico que observamos en las fiestas populares del Alto Jalón son las representaciones teatralizadas inspiradas en la época de la invasión napoleónica de España.

Estas obras teatrales rememoran los hechos que tuvieron lugar en toda España y, muy particularmente, en el Alto Jalón, cuando durante el primer tercio del siglo XIX las tropas de Napoleón invadieron España y Portugal para poner al mando de la dinastía hispánica a José Bonaparte, hermano de Napoleón.

Expresan la tensión vivida, el temor y el clima de inquietud frente a la llegada de las tropas napoleónicas a las aldeas de la comarca. A través de algunos documentos históricos sabemos que en el año 1812 hubo ejecuciones públicas en Mochales (Guadalajara). También conocemos que en otras aldeas próximas al camino Real de Aragón hubo destacamentos franceses que intimidaban a la población local con la exigencia de tributos y alimentos para sus tropas.

Existieron dos representaciones teatrales, la conocida en Alconchel como "francesada" y otra en Iruecha que recibe el nombre del "Sainete del alcalde". Desafortunadamente no se han conservado los textos de la francesada de Alconchel pero sí los de Iruecha.

Esta última se representa de manera intermitente, la última vez que la presenciamos fue durante las fiestas de agosto de 2011.

Los oficiales de la soldadesca de Iruecha se encargan de proteger la custodia de la Virgen de la Cabeza, durante la batalla de moros y cristianos.

Intervienen en el bando español el alcalde y el párroco de la localidad que supuestamente está siendo ocupada por las tropas napoleónicas en busca de alojamiento y raciones para sus tropas.

Se trata de una representación que tiene un cierto paralelismo con las pastoradas. En este caso el personaje del **alcalde** tiene una gran semejanza con el papel que representa el rabadán que, durante el desarrollo de la obra, interpreta un papel de gracioso y pícaro. El **párroco,** por el contrario, recuerda al mayoral de la pastorada, que representa la sensatez y la seriedad.

Los **militares** acceden a la localidad exigiendo raciones para sus tropas y alojamiento. Claramente interpretan un papel equivalente al del demonio o los moros en el resto de representaciones. En definitiva, son los personajes negros o representación del mal. Finalmente acaban siendo expulsados de la localidad gracias a las artes oratorias del párroco de la localidad.

El texto de esta representación teatral tiene una cierta carga religiosa ya que entre los actores que lo representan figura el capellán de la localidad.

En el contexto histórico del siglo XIX se sabe que los franceses gravaron con numerosas cargas a los ayuntamientos de numerosas localidades. Este hecho se aprecia en algunos fragmentos de la representación:

‹‹ ¿No entiende lo que digo?
Lo que pido son raciones
Y alojamiento en este momento mismo ››

Durante este periodo numerosas parroquias perdieron parte de su tesoro siendo confiscadas por el bando francés. La pretensión del expolio de la parroquia se deja entrever en los siguientes fragmentos:

‹‹ Además, mi iglesia es pobre
Justo para velas y pan ››

Aparecen otras referencias a las guerras napoleónicas en los textos de las canciones que se cantaban durante el baile de las danzas de Torrehermosa "Asomaron los franceses" y en algunos fragmentos de algunas pastoradas como la representada también en Torrehermosa en la que se confunden moros y franceses indistintamente.

LOS OFICIALES

Los oficiales aparecen únicamente en las fiestas patronales de Iruecha y Codes. No deben ser confundidos con los cristianos que luchan contra los moros durante la representación teatral. Ambos personajes lucían trajes militares pero los que han llevado los oficiales se caracterizan por su mayor antigüedad.

Es difícil precisar en qué periodo fueron incorporados a los festejos de estas localidades aunque hay documentos que acreditan que ya existían como tal en el siglo XVIII.

Los trajes de los oficiales de Iruecha y Codes recuerdan en algunos de sus elementos, a los trajes de la infantería del siglo XIX. Quizá estén inspirados en el equipaje oficial que fue interceptado, en 1809, durante la ***batalla de Iruecha*** a la infantería francesa.

ELEMENTOS COMUNES DE FORMA

LAS DANZAS

Las representaciones teatrales que acabamos de describir no podrían ser consideradas verdaderos dances si en ellas no aparecieran simultáneamente danzas.

Hemos identificado cuatro tipologías de danzas: paloteo, espadas, cintas y pitos. Cada una tiene unas normas de ejecución distintas.

En las representaciones más antiguas hemos constatado que los danzantes siempre eran varones. El paloteo y el movimiento de las espadas requerían de gente joven y fuerte que fuese capaz de soportar estos ejercicios tan violentos. Antes de que desaparecieran en Torrehermosa y Alconchel empezaron a participar mujeres.

Curiosamente, en los recientemente recuperados bailes de espadas y cintas de Iruecha son exclusivamente las mujeres las que se encargan de su baile.

DANZAS DE PALOS O PALOTEO

Este tipo de danzas se bailaban en Torrehermosa, Alconchel y Cabolafuente. Es posible que en Iruecha también se bailaran pero nadie en el pueblo lo recuerda.

El paloteo es un tipo de danza de gran difusión y con una enorme área de distribución. Son habituales en Cataluña, Aragón, Castilla y León y muchas otras regiones.

Se han formulado varias teorías que intentan descifrar su origen y antigüedad. No cabe duda que en un primer momento se trató de un espectáculo con una fuerte componente de guerra que simulaba el combate y la lucha. No obstante, el hecho de golpear la tierra fuertemente durante el baile también ha sido interpretado con un significado agrario y pastoril.

DANZAS DE ESPADAS

Las danzas de espadas aparecen en los dances con igual desarrollo que lo hace el paloteo. Este tipo de representación folclórica tiene una profunda componente bélica. El sacrificio humano parece estar representado en este tipo de baile donde después de bailar en torno al guía de la danza se procede a su sacrificio simbólico.

Beltrán Martínez (1989) sugiere que durante la Edad del Bronce se originaron bailes de espadas similares en los que se fingían luchas o batallas y el sacrificio del jefe viejo.

Pueyo (1973) indica que en algunas pastoradas los danzantes acababan degollando al mayoral y sobre este hacían subir al ángel de pie sobre el entrelazado de espadas. Hemos encontrado fotografías antiguas que acreditan que en el baile de espadas de Alconchel se procedía de este modo. La ejecución del mayoral además de simbolizar la substitución del jefe viejo también representa la victoria sobre el campo contrario y nosotros apuntamos que significa la victoria del bien sobre todas las cosas.

Se desconoce con exactitud su origen aunque diversos autores le suponen un origen celtibérico, germánico o nórdico. Ruiz Vega (2001) insinúa que este tipo de danza podría estar entroncada con la danza de espadas vasca.

DANZAS DE CINTAS

Este tipo de danza se escenificaba en Torrehermosa y Alconchel y también ha sido recientemente recuperada en Iruecha.

Se cree que la danza de cintas podría tener un cierto paralelismo con la costumbre de plantar los mayos en numerosas localidades de España.

En la mayoría de representaciones teatrales del Alto Jalón tuvieron mucha aceptación las luchas de moros contra cristianos. La localidad de Iruecha sigue conservando esta antigua tradición.

DANZAS DE PITOS

Los pitos y castañuelas se representaban en Alconchel. Se considera que es el tipo de danza más moderno y fue el último que pasó a integrar parte de los dances.

LOS TRAJES

En Alconchel, Torrehermosa y Cabolafuente se conservó hasta el siglo XX un tipo de traje de danzante muy antiguo. Este traje de sayeta blanca ricamente decorado con puntillas también fue muy habitual en otras regiones de España: Utande (Guadalajara), Alija del Infantado (León), Cisneros (Palencia) Fuente Carreteros (Córdoba) o Ateca (Zaragoza).

Una característica que nos indica su antigüedad son las bandas de seda que recorren el pecho de los danzantes. Bandas de seda idénticas a las que aparecen dibujados en el Alto Jalón se aprecian también en los danzantes que aparecen en las cerámicas íberas de San Miguel de Liria (Valencia). Este traje tan primitivo se acompañaba del clásico pañuelo aragonés en la cabeza.

Desconocemos como era el traje primitivo de los danzantes de Iruecha ya que no se han conservado documentos que lo describan. Actualmente, las mujeres de Iruecha, utilizan el típico traje soriano de piñorra para su representación pero es muy probable que antiguamente utilizaran un tipo de atuendo similar al de los demás pueblos de la comarca.

Los actores de las pastoradas llevaban trajes más sencillos. El mayoral y el rabadán aparecían vistiendo de pastores con zamarra de piel de borrego, bota de vino y garrota.

El Tragaldabas de Alconchel, lucía traje blanco con trozos zurcidos de colores, garrota y sombrero de ala redonda.

El diablo vestía con traje de color rojo causando miedo a todos los chiquillos del pueblo. El ángel lucía túnica blanca con alas y corona en la frente.

Los trajes utilizados durante las representaciones de moros y cristianos son un tanto anacrónicos. Mientras que los moros o turcos llevan trajes de corte oriental los cristianos acostumbran a llevar un uniforme que no es anterior al traje militar de finales del siglo XIX.

La confusión en el vestido surge de los mismos textos de las representaciones. En la mayoría de las ocasiones los propios actores desconocen que clase de vestido llevaban los personajes históricos a los que pretenden representar.

Tras la recuperación de la fiesta de moros y cristianos de Iruecha hemos constatado la substitución del traje militar que usaban los cristianos por un traje de corte medieval.

LAS MELODIAS

No hemos podido escuchar las antiguas melodías. No obstante, se recuerda que de la cercana localidad de Labros acudían gaiteros a amenizar con su música estos bailes. Se trataba de una melodía muy repetitiva que servía para marcar un ritmo de dos por cuatro. Sobre su origen se han establecido numerosas teorías. Pueyo (1973) sostiene que podría tratarse de melodías de origen céltico.

LAS BANDERAS

Las banderas son un elemento militar que acompaña a los oficiales en las procesiones durante su desfile. Ellos son los responsables de custodiarlas. Son un símbolo protector del pueblo y una muestra de fervor religioso y patriotismo

Existe un cierto paralelismo entre las soldadescas de Iruecha y Codes. San Roque es un santo estrechamente relacionado con esta tradición. Antiguamente en Iruecha los oficiales se reunían quince días antes de celebrar la soldadesca, frente a la ermita de San Roque donde corrían las banderas por primera vez. En Codes, todos los actos de la soldadesca giran en torno a este mismo santo. Sin embargo, en Iruecha los oficiales y las banderas se encargan de custodiar una imagen de la Virgen de la cabeza durante la representación teatral de Moros contra Cristianos.

En Codes, la cruz que aparece sobre su bandera recuerda a la conocida como cruz de Borgoña. Esta cruz fue incluida en los escudos de armas y banderas de España en 1506 y es la más representativa de todas las utilizadas por los tercios españoles y los regimientos de infantería durante los siglos XVI, XVII y XVIII.

CONCLUSIÓN

Una vez analizados los elementos de forma y contenido más representativos de las antiguas fiestas de los pueblos del Alto Jalón podemos afirmar que el dance aragonés tuvo un gran arraigo en los pueblos que hemos estudiado y su fama trascendió más allá de los límites administrativos de Aragón ya que acudían espectadores a verlos de pueblos pertenecientes a las provincias de Soria y Guadalajara.

En los dances del Alto Jalón encontramos un elemento singular, la francesada, que rememora los trágicos sucesos de la guerra de la Independencia. Estando presente en las canciones que se cantan durante los bailes de los danzantes, también hay referencias a estos hechos en las pastoradas y las localidades de Alconchel e Iruecha les dedicaron un espacio principal dentro del repertorio teatral de sus fiestas: la francesada de Alconchel y el Sainete del Alcalde en Iruecha.

Las embajadas de soldados moros que arengan al bando cristiano para empezar la guerra son muy habituales en las representaciones de moros y cristianos.

Los dances del valle del Jalón desbordaron los límites de Aragón celebrándose también en la localidad soriana de Iruecha. No obstante, el dance de esta localidad se enriqueció con otros elementos de origen castellano como los oficiales o las banderas que no hemos observado en los pueblos estudiados de Zaragoza.

Aunque estas fiestas tengan una clara ascendencia aragonesa parece ser que los textos más antiguos de las representaciones de moros y cristianos tuvieron origen castellano. Desde la provincia de Soria estas obras se popularizaron en los pueblos del valle medio del Jalón durante el siglo XIX.

En esta comarca se da una alta concentración de trajes de danzante antiguos. Este hecho no es habitual en el resto de dances de Aragón lo que podría indicar que se trata de un elemento primitivo del espectáculo y propio de la zona.

Las personas entrevistadas en las localidades de Torrehermosa, Alconchel y Cabolafuente consideran que la pérdida de sus dances está relacionada con la despoblación de los años 1960 del siglo XX. Sin embargo debemos destacar que las localidades de Iruecha y Codes, que sufrieron con mayor severidad las consecuencias de la despoblación, han conseguido afianzar la recuperación de sus antiguas fiestas desde principios del siglo XXI. El éxito de la recuperación ha tenido mucho que ver con la implicación de los vecinos y muy especialmente, en la localidad de Iruecha, el impulso y apoyo del capellán.

BIBLIOGRAFIA

ALONSO CORTÉS, Narciso. Representaciones populares. Paris, 1924.

ÁLVAREZ BARTOLOMÉ, Santiago y CONDE SUÁREZ, Raúl. Dance de Torrehermosa (Zaragoza). Revista de Folklore 306. Valladolid, 2006.

ÁLVAREZ BARTOLOMÉ, Santiago. La soldadesca de Codes. Revista sexmas 8, Molina de Aragón, 2005.

BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio. El baile de palos en el dance aragonés.

BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio. El dance aragonés: planteamientos y problemas generales. 1989.

BENÍTEZ MARCO, María del Pilar y LÓPEZ DUESO, Manuel. Nuevos datos sobre la Morisma de Aínsa: estudio y edición de tres versos del texto. Revista Alazet, nº 22. Huesca 2010.

BRISSET MARTÍN, Demetrio. Fiestas hispanas de moros y cristianos.

BUENO TABERNERO, Antonio. Clares y alrededores, una mirada al pasado. 2017.

CASADO AGUILERA, Mariano. Opúsculo de Nuestra Señora de la Cabeza excelsa Patrona del Pueblo de Iruecha. Logroño,

CONDE SUAREZ, Raúl. Danzantes de Guadalajara, viaje por la provincia a través de sus danzas tradicionales. Guadalajara. 2006.

DÍAZ DÍAZ, Teresa. El uniforme de la soldadesca de Mazuecos (Guadalajara). 2013.

FRAILE GARCÍA, Nicanor. Maranchón (mi pueblo), apuntes para la historia de una villa que no tiene Historia. Guadalajara, 1994.

GARCÍA SANZ, Sinforiano. Breves datos de la desparecida "Soldadesca" de Codes. Cuaderno de Etnología de Guadalajara. 1987.

GOIG SOLER, Isabel. Tal y como vivíamos. Soria, 2015.

GONZALO MILLÁN, David. Iruecha, su templo parroquial, cofradías, fiestas y tradiciones. Soria, 2011.

HERNÁNDEZ, Avelino. Donde la Vieja Castilla se acaba: Soria, 1982.

IBÁÑEZ LACRUZ, Joaquín. Crónica de Cetina: el siglo XIX. Cetina, 2012.

IBÁÑEZ LACRUZ, Joaquín. El Cid en su destierro: itinerario por Cetina y el Alto Jalón. Madrid, 2016.

IBÁÑEZ LACRUZ, Joaquín. Libro conmemorativo del VI centenario de San Juan Lorenzo de Cetina (1397-1997). Cetina, 1997.

LÓPEZ DE LOS MOZOS, José Ramón. Fiestas tradicionales de Guadalajara. Guadalajara, 2000.

MANRIQUE ROMERO, Alberto. Guía para descubrir el Alto Jalón. Valladolid 1999.

MARTÍNEZ NARANJO, Juan Pablo. El inicio del mundo celtibérico en el interfluvio Alto Jalón-Mesa. Complutum, 8, 1997.

MINGUELLA ARNEDO, Toribio. Historia de la Diócesis de Sigüenza y de sus Obispos. Madrid. 1910.

PUEYO ROY, Mercedes. El Dance en Aragón, origen y problemas estructurales de una composición poética. Zaragoza. 1973.

RUIZ VEGA, Antonio La Soria Mágica, fiestas y tradiciones populares. Gráficas Ochoa. 2001.

SEBASTIÁN FEBREL, F. La Danza de espadas de Iruecha y Casarejos y la espata-danza vasca. Revista de Soria nº. 24, 1974.

VARA HERNÁNDEZ, Berta. La Toma de Aínsa, dance de Alconchel de Ariza. Trabajo inédito sin publicar. 2005. Diario de Mallorca nº 138, Año II, 18 de mayo de 1809. Gazeta del Gobierno nº14, 31 de marzo de 1809.

INFORMANTES

Iruecha | Irene Bartolomé Tejedor, Bernardo Bartolomé García y María Tejedor Cortés.

Codes | Javier Bueno, Leoncio y Prudencio.

Judes | Clementa García de la Hoz, Bienvenida Cerro Mazo y Pilar Bartolomé Monge.

Alconchel | Berta Vara Hernández, José Manuel Monge Bailón, Ignacio Solana Donosa y Nemesio Bailón.

Torrehermosa | Eloy Yubero y Pilar Gutiérrez.

Cabolafuente | Lorenza López Martínez.