

Revista de **FOLKLORÉ**

Fundación Joaquín Díaz



Editorial 3

Joaquín Díaz

Prácticas músico-danzarias en la provincia de Segovia: la comunidad..... 4
de Villa y Tierra de Pedraza. Análisis etnomusicológico

Víctor Sanz Gómez

Algunos personajes proverbiales y del refranero 26

José L. Rodríguez Plasencia

José Gómez Villa y la fiesta de Moros y Cristianos de Alcoy:..... 36
estudio y análisis de su obra

Ana María Botella Nicolás

SUMARIO

Revista de Folklore número 380 – Octubre de 2013

Portada: La Ilustración Artística – *La buenaventura*. Cuadro de José Llovera

Dirige la Revista de Folklore: Joaquín Díaz

Edición digital, diseño y maquetación: Luis Vincent

Fundación Joaquín Díaz - <http://www.funjdiaz.net/folklore/>

ISSN: 0211-1810

Patrocinado por la Obra Social y Cultural de Caja España / Caja Duero

Caja España 

Caja Duero 

Nunca deja de estar de moda el debate sobre la educación, o sea sobre la instrucción, es decir sobre cómo queremos que se construya el edificio de la personalidad humana desde los cimientos. Cada cierto tiempo nos obliga a ello una especie de hipócrita compromiso con quienes se están formando y siempre nos deja ese intercambio de ideas —cuando existe— un poso de incertidumbre: cuanto más cerca queremos estar de soluciones que nos tranquilicen más parecemos alejarnos de la certeza; cuanto mayor es nuestro empeño en demostrar la verdad de lo que defendemos se acrecienta más en nuestro interior la sensación de que estamos seleccionando la pieza equivocada y de que, probablemente, la figura que construimos no significa ni representa nada.

También cada cierto tiempo, quienes tienen en su mano las riendas de la educación —escritores juiciosos, maestros de la comunicación, pedagogos— vuelven los ojos con curiosidad a uno de los recursos más estimados por el ser humano desde que comenzó a vislumbrar el primer albor de su limitada inteligencia: el cuento. Y es que los relatos —cortos o largos, divertidos o terroríficos, fantásticos o palmarios— son algo así como la biografía de la humanidad. Su único currículum. Por eso no podemos prescindir de ellos: porque lo que contienen nos define, nos atañe y nos distingue.

Hay un miedo antiguo en el ser humano a estudiarse; un temor pánico a contemplarse solo y desnudo en el espejo que refleja defectos y virtudes. Es cierto que el individuo suele quedar sobrecogido y exhausto al comprobar toda la problemática de esa terrible prueba que le hace cobrar experiencia de sí mismo y enfrentarse en solitario con su propio destino. Y sin embargo ahí está la verdadera finalidad de la tradición y el último sentido de los cuentos. En dar una solución personal a los problemas del entorno y contrastar esas conjeturas con las de quienes nos rodean para convertir todo eso en experiencia y poder pasarlo a quienes nos sucedan. Porque en ese intercambio de formas y contenidos se forja la personalidad, ese conjunto de referencias que, ante nosotros mismos y ante los demás, nos caracteriza de alguna manera.

Se ha estudiado mucho la importancia del cuento como reflejo del ser humano y sus preocupaciones. Los trabajos de Propp, de Bettelheim, de Freud o de Jung son imprescindibles a la hora de comprobar por qué el individuo responde a determinados estímulos emocionales y cómo busca en ellos raíces o recuerdos que tienen que ver con sus genes, con su educación o con sus primeras sensaciones. El recuerdo de lo vivido es esencial, por tanto. Otra aportación puede ser la de la concisión. La frase «pues era» sustituye, generalmente a algunos circunloquios que abundan en las recreaciones literarias, con los que se pretende presentar al lector a un protagonista o una situación que, en el caso del narrador oral, aparecen con sólo abrir la puerta de esa habitación que es el relato. Son muy interesantes también los detalles que dan verosimilitud al cuento al acercar su historia a nuestra realidad. En la Cenicienta de Perrault, por ejemplo, este recurre al hecho de que las tres jóvenes sean hijas de distinta madre para justificar el trato que a la pobre niña le dan sus hermanastras. Lo mismo sucede en la versión de los hermanos Grimm, justificando el detalle de la humillación por la envidia que a las hermanas les provoca probablemente el nivel social superior de la primera mujer con respecto a la segunda: «Qué sucia está la orgullosa princesa», dicen cruelmente las hermanastras mientras se ríen.

Otro asunto controvertido es el de la moraleja que pueden encerrar los cuentos. Algunas de las colecciones —lo sabemos bien— se escribieron precisamente para servir de guía en el comportamiento de los más pequeños, por lo que parecía justificarse una actuación sobre algunos de sus fragmentos para evitar pasajes escabrosos o situaciones no deseadas. Perrault reconoce: «Hubiera podido hacer mis cuentos más agradables, mezclando en ellos esas cosas un poco libres con que se los ha acostumbrado amenizar; pero el deseo de agradar no me ha tentado jamás lo suficiente como para transgredir la ley que me he impuesto de no escribir nada que pueda herir el pudor o el decoro».

Vano intento el de controlar por decreto la instrucción o querer modificar las inclinaciones. Ética y moral, aunque son palabras que parecen significar lo mismo, tienen unos matices que convendría recordar: ética procede de *ethos* y significaba originariamente el lugar en el que se habitaba; la filosofía post aristotélica aceptó que esa morada podíamos ser nosotros mismos y sus paredes nuestra educación; moral proviene de *mos*, costumbre, y viene a responder al conjunto de hábitos que repetimos con cierta frecuencia, de donde moralidad significaría nuestra inclinación hacia alguno de los principios que rigen esas costumbres. El buen criterio, sin embargo, nace de la posibilidad de elegir y del acierto en la elección. La ética de los cuentos de tradición oral no obliga. Se basa en una propuesta razonable para usar el libre albedrío ante las alternativas que se desarrollan. Y esa es su mayor virtud: en esa propuesta, el buen narrador —el buen educador— nos ofrece la posibilidad de seleccionar las piezas con las que habremos de construir la figura, con las que edificaremos la vida.

PRÁCTICAS MÚSICO-DANZARIAS EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA: LA COMUNIDAD DE VILLA Y TIERRA DE PEDRAZA. ANÁLISIS ETNOMUSICOLÓGICO

Víctor Sanz Gómez

Escribir, pensar o hablar acerca de una comunidad de Villa y Tierra implica directamente hacerlo de una parte fundamental de la historia de España. En este caso, será una de ellas, situada en el centro de la provincia de Segovia, a los pies de la sierra de Guadarrama, la que ocupe el estudio etnomusicológico.

Desde el siglo XII, los líderes de la Reconquista aplicaron una nueva forma de organización del territorio en la margen sur del río Duero. La *Extrema Durii* se repobló con gentes del norte creando, para la nueva administración, los entes políticos conocidos como «comunidades de Villa y Tierra». San Pedro Manrique, Medinaceli, Atienza, Medina del Campo, Cuéllar, Segovia o Ávila (cuyos territorios nada tienen que ver con las provincias que hoy conocemos) son muestra de algunas de ellas. Su constitución se hacía en base a una villa cabecera a la cual, por decreto real, se le ofrecía un territorio a fin de administrarlo. Entre sus competencias estaban las de gestionar el asentamiento de los nuevos pobladores, defender los intereses de esas poblaciones y administrar los bienes comuneros —dehesas, pastos, montes, edificios—, en un ejercicio de democracia e igualdad y sometidos exclusivamente al poder del Rey. Bien es cierto que, con el paso del tiempo, fue tergiversado por corruptelas que llevaron a intentar establecer con distintos monarcas un régimen señorial. Aun así, las comunidades de Villa y Tierra supieron defender sus intereses y muchas de ellas lograron sobrevivir a estos envites aristocráticos y a la política municipalista y desamortizadora del siglo XIX. Ejemplo de esa permanencia es la comunidad de Villa y Tierra de Pedraza, cuyos pueblos supieron, manteniendo la independencia concejil en sus respectivos Ayuntamientos, defender un patrimonio comunal, cuya oriunda esencia se halla en el principio de los tiempos de otra nueva España.

Abundante es la bibliografía sobre esta agrupación, sobre todo de índole histórica, etnográfica y económica. Pero todavía no se ha abordado un estudio etnomusicológico acerca de esta realidad social que pueda establecer y completar el código de relaciones, ahora desde el punto de vista etnomusicológico, con el fin de obtener una identidad asentada en esta comunidad histórica en el segundo decenio del siglo XXI. Su peculiar patrimonio músico-danzario ritual es una de las manifestaciones fehacientes a día de hoy más importantes del folklore segoviano. Los objetivos que pretende conseguir este trabajo son los siguientes:

- Revelar las concomitancias y otras analogías entre dichos cuadros de danza en base a la realidad comunera.
- Mostrar la existencia de realidades musicales como la «hibridación transcultural» o el «folklorismo».
- Vislumbrar la belleza y singularidad de estas prácticas dentro del contexto provincial.

Valga también esta declaración de intenciones inicial para agradecer brevemente a todas aquellas instituciones y personas que han hecho posible esta investigación: la comunidad de Villa y Tierra de Pedraza; los Ayuntamientos de Arcones, Gallegos de la Sierra, Valleruela de Pedraza, Orejana y Torre Val de San Pedro; los grupos de danzas existentes de Arcones, Huerta, Gallegos, Orejana, Valleruela

de Pedraza y Torre Val de San Pedro; a Manolo, Lauri, Fidel, Paulino, Juan Francisco, Gregorio, Pedro, Ana, Antonio, José Antonio, Frutos, Emilia, Héctor, Nuria, Isaac y Sergio; y a aquellos que han transmitido la danza de generación en generación hasta el día de hoy y a la inmensa mayoría de juventud que hace posible la visibilidad de la práctica en estas seis localidades. En el campo académico, dar las gracias también a la Biblioteca Municipal de Cantalejo (Segovia) y a la profesora del Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid, Ruth Piquer Sanclemente.

El presente trabajo versará sobre el estudio de las prácticas músico-danzarias de carácter ritual que en la actualidad se ejecutan en las localidades de la comunidad de Villa y Tierra de Pedraza, provincia de Segovia, buscando la vinculación entre ellas propia de su realidad histórico-socio-política. Estas muestras, y la relación y ligazón comunera, han sido los principales motivadores de esta investigación; así como también la singularidad e importancia de estas muestras folklóricas.

Las danzas rituales propias de estos lugares, así como la agrupación de danzas, han formado parte de varios trabajos de investigación, en los que han sido abordados de manera muy superficial y sin atender a esta realidad comunal. En el ámbito provincial, cabe destacar primeramente la publicación del maestro del folklore segoviano, Agapito Marazuela. En su *Cancionero de Castilla*¹, recoge una recopilación de danzas rituales de toda la provincia de Segovia, así como unas breves nociones sobre las mismas, pero no hace mención a las que hubiere presentes en Tierra de Pedraza. El compendio etnomusicológico de Rosa María Olmos Clavijo, *Danzas rituales y de diversión en la provincia de Segovia*², presenta un estudio exhaustivo sobre el significado de danzas y analiza algunas de ellas, profundizando brevemente en las interpretaciones de Arcones, Valleruela de Pedraza y Gallegos y haciendo una breve descripción de carácter etnográfico de la danza, sin centrarse en un análisis etnomusicológico como el que pretende este trabajo. En el libro de Ángela Hurtado, Esther Maganto y Carlos Blanco, *La indumentaria tradicional segoviana*³, los autores explican los orígenes de los peculiares trajes masculinos de estas danzas, mencionando a algunos de los pueblos objeto del trabajo y un breve estudio comparativo; y cómo la mujer ha ido modificando su vestimenta según iba avanzando su inclusión en igualdad a estos bailes. A nivel nacional e internacional, el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*⁴, dirigido por el catedrático de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid, Emilio Casares Rodicio, trata las mismas apercibiendo las características de base que hay entre distintas regiones españolas y países hispanoamericanos.

Todas ellas dejan abierta la fuerte relevancia relacional de estas prácticas músico-danzarias. Partiendo de la realidad unitaria histórica, el estudio pretenderá resolver esta problemática a partir un análisis de la práctica músico-danzaria de las seis localidades donde se ejecutan desde el punto de vista actual, así como un estudio y análisis etnomusicológico relacional entre ellas a fin de obtener como resultado unas identidades y sistemáticas constructivas que den razón de ese Ayuntamiento comunero.

1 MARAZUELA ALBORNOS, Agapito: Diputación de Madrid; Segovia, 1969.

2 OLMOS CLAVIJO, Rosa María: Segovia: Excma. Diputación Provincial de Segovia, 1987.

3 LÓPEZ GARCÍA-BERMEJO, Ángela; MAGANTO HURTADO, Esther; MERINO ARROYO, Carlos: *La indumentaria tradicional segoviana*. Segovia: Obra Social y Cultural Caja Segovia, 2000.

4 [...] *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio, director; Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 1999-2002. VV. AA.: «Palos, danza de», DMEH, vol. 8; pp. 415-417; ICCMU, Madrid, 1999-2002.

Contextualización histórico-geográfica

La Tierra de Pedraza, con su villa cabecera y el alfoz dispuesto alrededor, se encuentra a los pies de la sierra de Guadarrama, que divide las aguas entre Madrid y Castilla. A partir de aquí se extiende hacia la campiña segoviana. Linda por el norte con los términos de Cabezuela, Valdesimonte y San Pedro de Gállos (C^{dad} de V^a y T^a de Sepúlveda); al sur, con la Comunidad Autónoma de Madrid; al este, con Prádena, Valleruela de Sepúlveda y Castroserna de Arriba (pertenecientes a la agrupación sepulvedana); y al oeste, con Pelayos del Arroyo, Sotosalbos, La Cuesta —en la actualidad, pedanía de Turégano— y Muñoveros (pertenecientes a la C^{dad} de Ciudad y Tierra de Segovia), y Caballar (perteneciente en el pasado a la Episcopaldia de Segovia, hoy villa eximida). Este territorio posee una articulación geográfica natural en base a que todas sus aguas vierten al río Cega, el cual se erige como arteria principal dentro de la Tierra de Pedraza⁵.

Está conformada en la actualidad por 18 municipios. Estos son: **Aldealengua de Pedraza** (que se encuentra dividido en cuatro núcleos: Ceguilla —donde reside el Ayuntamiento—, Cotanillo, Galindez y Martincano), **Arahuetes** (que presenta agregada la localidad de Pajares de Pedraza), **Arcones** (con las pedanías de Arconillos, Colladillo, Castillejo, Huerta y La Mata), **Arevalillo de Cega**, **Collado Hermoso**, **Cubillo (El)**, **Gallegos de la Sierra**, **Matabuena** (con las localidades de Matamala y Cañicosa), **La Matilla**, **Navafría**, **Orejana** (que posee cinco localidades: Orejanilla, El Arenal —donde se encuentra la casa consistorial—, Revilla, San chopedro y La Alameda), **la villa de Pedraza** (capital de la comunidad, que presenta dos pedanías: La Velilla y Rades de Pedraza), **Puebla de Pedraza**, **Rebollo**, **Santiuste de Pedraza** (que se encuentra dividido en tres localidades: Chavida, Urbanos y La Mata; y el agregado posteriormente Requijada), **Torre Val de San Pedro** (con los barrios de Val de San Pedro —conocido popularmente como El Valle— y La Salceda, incorporado a la postre), **Valdevacas y Guijar** (dividido en dos localidades: El Guijar —donde está ubicada la casa consistorial— y Valdevacas) y **Valleruela de Pedraza** (con los núcleos de Bercial y Tejadilla).

Debido a lo referido anteriormente, la comunidad presenta una orografía contrastante que el eminente abogado y etnógrafo Manuel González Herrero⁶ dividió en tres zonas: *la sierra*, *la zona de Pedraza o intermedia* y *la zona de transición a tierra llana*. Adscritos a la primera, situados en el piedemonte carpetano y cuyas lindes ascienden por la sierra de Guadarrama, se encuentran los municipios de Collado Hermoso, Santiuste de Pedraza, Torre Val de San Pedro, Navafría, Aldealengua de Pedraza, Arcones, Matabuena y Gallegos. En la segunda situación, se encuentran la villa de Pedraza y, rodeándola, Orejana, Arahuetes, Requijada —barrio de Santiuste de Pedraza— y Valleruela de Pedraza. Y finalmente, abiertos ya a la campiña segoviana y a la Tierra de Pinares: La Matilla, Rebollo, Puebla de Pedraza, Arevalillo de Cega, Valdevacas y Guijar, y El Cubillo.

Contexto socio-económico

La provincia de Segovia se ha visto afectada, al igual que el resto de la España rural, por el éxodo rural acaecido en los años 60. Así, la comunidad objeto de estudio también vio menoscabada su población por el fenómeno de la emigración, ya fuere al extranjero o a los centros urbanos. La población

5 MARTÍNEZ DÍAZ, Gonzalo. «Comunidad de Villa y Tierra de Pedraza». *Las Comunidades de Villa y Tierra de la Extremadura Castellana*. Madrid: Editora Nacional, 1983, pp. 359-368.

6 GONZÁLEZ HERRERO, Manuel. *La sombra del enebro: meditación de la Tierra de Pedraza*. Segovia: Ediciones Castellanas, 1992, pp. 18-19.

actual, según datos que obran en el Instituto Nacional de Estadística, es de 2.636 habitantes⁷. Desde el punto de vista económico, la mayoría de la población vive en las zonas llanas de la agricultura intensiva y ganadería menor (ovino) y en la zona de la sierra, de ganadería vacuna extensiva, aunque hay que reconocer en estos últimos años la importancia del turismo. Pedraza, con un importantísimo patrimonio histórico y natural, es uno de los centros neurálgicos del turismo en Segovia. La presencia de hoteles, hostales y restaurantes ha sido un revulsivo para la villa pedrazana, así como para localidades y municipios de la Tierra. Así, cabe destacar La Velilla, Navafría, Arcones, Collado Hermoso o Aldealengua de Pedraza —con su pista de esquí nórdico—, además de la infinidad de alojamientos de turismo rural que se hallan en todos los núcleos siendo esta cada vez más, a pesar del contexto de crisis, una nueva fuente económica para estos pueblos⁸.

El estudio de los datos referidos en el trabajo de campo revelan, primeramente, una auténtica deferencia mariana en estas danzas. Ante distintas advocaciones locales de la Virgen María, los pueblos celebran sus fiestas y los danzantes, en clara sintonía, ejecutan estas danzas rituales. Todas estas celebraciones se concentran alrededor de dos fechas en el calendario. La primera de ellas se halla en el mes de septiembre, bajo la influencia de la Natividad de N^{tra}. S^{ra}. Los núcleos de Valleruela de Pedraza⁹ y Arcones¹⁰ celebran por esos días las advocaciones del Rosario y del Amparo, y de la Lastra, respectivamente. En Valleruela, se danza el segundo fin de semana de septiembre y el siguiente lunes. En Arcones, se realiza la fiesta el fin de semana (sábado y domingo) más cercano al 9 de septiembre. En ambos casos coincide que el último día de la fiesta se realiza una romería hasta una ermita donde se deposita la imagen de la Virgen. Las siguientes festividades marianas son las que radican en torno al 7 de octubre, fiesta de la Virgen del Rosario. Orejana¹¹, Gallegos de la Sierra¹² y Torre Val de San Pedro¹³ celebran esta advocación: los dos primeros pueblos, el domingo más cercano al día 7; mientras que el tercero, el segundo fin de semana de octubre (sábado y domingo). Respecto al porqué de esa piedad popular a la Virgen María, puede tomarse, según las aportaciones que hace Manuel González Herrero, de los orígenes de la creación de estas comunidades, donde se nombró como patrona de cada una de ellas a una advocación distinta de María¹⁴. En el caso de la Tierra de Pedraza, según indica este insigne etnógrafo, su patrona es N^{tra}. S^{ra}. de las Vegas, fiesta celebrada el 7 y 8 de ese mismo mes,

7 Fuente: Instituto Nacional de Estadística. Este es el sumatorio de los datos de cada municipio. *Instituto Nacional de Estadística* [en línea] <http://www.ine.es/jaxi/menu.do?type=pcaxis&path=%2Ft20%2Fe260&file=inebase&L=0> [24 de abril de 2013].

8 VV. AA.: Rafael Ruiz Alonso, coordinador; Toledo: Obra Social y Cultural de Caja Segovia, 2007.

9 Entrevista a Héctor Berzal y Frutos Enebral. Valleruela de Pedraza, 9 de marzo de 2013.

10 Entrevista a Ana Hernanz. Arcones, 23 de febrero de 2013.

11 Entrevista a Francisco Sanz Martín. Orejana, 23 de marzo de 2013. Entrevista a Nuria, Isaac y Sergio. Orejana, 23 de marzo de 2013.

12 Entrevista a Emilia González. Gallegos, 4 de julio de 2013.

13 Entrevista a José Antonio Sebastián. Torre Val de San Pedro, 26 de marzo de 2013.

14 GONZÁLEZ HERRERO, Manuel. *Las Comunidades de Villa y Tierra en Segovia*. Segovia: Real Academia del Historia y Arte de San Quirce, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Segovia, 1998.

coincidiendo con la Natividad de N^{tra}. S^{ra}.¹⁵. Así, vemos celebraciones a partir del 9 de septiembre, o ya en octubre, en la solemnidad religiosa de la Virgen del Rosario.

Hecho que se comentará aparte es la interpretación fuera de estas fechas, en la que entrarán en lid conceptos como «folklorismo».

La vestimenta

Una de las características que llama la atención del espectador acerca de este repertorio es la indumentaria de los danzantes masculinos. Los hombres, en estos pueblos, visten para la interpretación de la danza ritual con ropas de estética femenil. El atavío consta de: unas *enagüillas* o *faldillas*, utilizando para el busto una camisa blanca de lino que puede tener en la pechera y puños, jaretas, bordados o tablillas; cintas y bandas que rodean al cuerpo y la cabeza, y «pañuelos de ramo» a modo de delantales, que cubren la parte delantera del hombre, portando también cintas de colores, escarapelas o tocados en la cabeza.



DANZANTES DE ARCONES
C.P. Antonio Muncio del Amo

Esta enunciación general halla distintas variantes en las localidades. En cuanto a las *faldillas*, o *enagüillas*, las podríamos clasificar en tres tipos. Serían los siguientes:

15 *Ibid.*

- **Arcones, Huerta, Orejana y Torre Val de San Pedro**

Encontramos un tipo más difundido de este elemento en estos pueblos. Estas *faldillas* se extienden hasta por debajo de la rodilla y poseen puntillas hechas a ganchillo de hilo blanco, con mayor o menor profusión y elaboración. Acompañan al vuelo de la falda unas cintas monocolor finísimas. Pueden ser de color rojo o azul, por lo general. A veces, supliendo al ganchillo, se intercalan vuelos de tela lisa blanca.

- **Gallegos de la Sierra**

En este pueblo, nos encontramos ante el traje con mayor sencillez de los tres tipos enunciados. Las *faldillas*, hechas de tela lisa blanca, tienen caída hasta por encima de las rodillas, con dobleces a modo de tablillas. Esto permite ver a los danzantes los «calzones», prenda interior que sí que llega por debajo de esta prenda y que presenta en su parte final, la visible, también adornos y bordados.

- **Valleruela de Pedraza**

En este pueblo, encontramos el ejemplo más colorido de los tres. Sus *faldillas* están hechas de tela rosa y presentan pequeñas cintas de pasamanería sencilla con puntillas a lo largo del vuelo de colores azul y blanco.

Otro aspecto importante de destacar son las bandas, cintas y otros atributos. En los siete pueblos aparecen estos elementos. Al igual que con las *enagüillas* o *faldillas*, encontramos variedad en su disposición:

- **Gallegos de la Sierra**

Su traje presenta dos cintas de raso liso ancho de color rojo, las cuales cruzan, tanto por el pecho como por la espalda, de un hombro a su cadera contraria. Después, suelen colgar hacia abajo rematadas con unos flecos. Incorporan también un fajín de la misma tela, el cual ayuda a fijar las cintas.

- **Arcones y Huerta**

Sus trajes presentan, al igual que los de Gallegos, las cintas cruzadas de igual manera. En estos dos ejemplos, las cintas serán de pasamanería; más finas y con labores vistosas. A su vez, presentan un pañuelo de gran colorido el cual rodea el cuello y cae por el torso, del que podemos tener muestra en la fotografía de los danzantes ya expuesta.

- **Valleruela de Pedraza**

En este caso, presentan únicamente dos cintas de pasamanería, las cuales se disponen en el torso cayendo desde los hombros. No llegan a la cadera y suelen ir rematadas con una pequeña borla. Por lo general, los danzantes las suelen llevar prendidas a la camisa; pero también, hay algunos que las llevan fijadas solo en la parte superior.



Tocado o «gorro» de Valleruela de Pedraza
Fotografía tomada por Víctor Sanz Gómez. A^o
Valleruela; mayo 2013

En ambos codos, los danzantes llevan cogidas en un punto, con cierto parecido a la escarapela, con una goma de color blanco, varias cintas finísimas de un mismo color (de las mismas características que las intercaladas en las *faldillas* en otros pueblos).

La danza de este pueblo presenta unos tocados característicos. También, de vivos colores, y con intercalaciones brillantes y ornamentado en su extremo superior con plumas, son los únicos que perviven en uso en la provincia de Segovia. Denominados como «gorros» por los danzantes, están realizados por materiales rígidos que hagan posible dar esa forma; presenta también remates dorados; y plumas en la cima de esta «mitra».

- **Torre Val de San Pedro**

Presentan dos cintas cruzadas de raso de colores. Estas salen desde la parte posterior cruzándose para después, en la parte anterior, caer desde los hombros paralelamente. Sus colores suelen combinar y están fijadas con el pañuelo de ramo, elemento que luego describiremos. Incorporan, al igual que los danzantes de Valleruela, el ornamento colorido en sendos brazos.

Presentan estos dos últimos pueblos una prenda confeccionada a base de cintas de pasamanería que, con más o menos diversidad en la gama, se descuelgan arrojando la espalda, cayendo desde los hombros. Tienen por nombre en ambos pueblos de «encintado».

- **Orejana**

Incorporan, al igual que los de Torre Val, dos cintas de pasamanería sencilla que en ningún momento cruzan y que se asemejan en su disposición a elementos como tirantes —aunque en este caso su función esté alejada—. Estos danzantes llevan un brazaletes en su brazo izquierdo, hecho con cinta también de pasamanería.

Salvo en Valleruela, en los otros seis pueblos la cabeza se ve adornada con un pañuelo de seda de gran vistosidad. Ese pañuelo es doblado desde sus dos puntas opuestas, a fin de obtener la mayor longitud posible y anudarlo en la cabeza. El nudo suele ir a la derecha o en la parte de atrás.

En cuanto al resto de elementos, aun percibiéndose distintas posibilidades, se encuentra una mayor homogeneización. La camisa, cabe decir que es de manga larga y de color blanco. En Orejana y Valleruela se conserva esta prenda hecha de hilo y que incorpora en la pechera pequeñas jaretas y bordados con detalles florales. En el resto de los pueblos se utiliza camisa de corte normal; aunque en todos los casos las mangas aparecen, por norma general, recogidas hasta la altura del codo. En las alpargatas de esparto de tela blanca, las cuales llevan incorporadas unas cintas de color negro para ser entorchadas alrededor de la pantorrilla, pueden encontrarse también bordados en tonos oscuros, como en el caso de Arcones. Pero, si hay una prenda que halla profusión en los cuadros de danza ritual de Tierra de Pedraza, es el denominado «pañuelo de ramo», debido a las formas vegetales que tiene bordadas y que, excepto en Gallegos, es utilizado como parte de la indumentaria del traje de danzante. Con una forma triangular isósceles, es muy semejante a los mantones de manila que tanto renombre tienen por todo el país, aunque de menor tamaño. Se ciñe en la cintura, cayendo el vértice en el que se encuentra el ángulo formado por los dos lados iguales en la parte posterior y aprehendiendo las otras dos puntas con alfileres. Lo sobrante cuelga por la parte de atrás.

Merece resaltarse en este análisis lo concerniente a la vestimenta masculina de la danza. Con rasgos semejantes a la existente en otros lugares de España, como Ampudia (Palencia) o Valverde de los Arroyos (Guadalajara), en Segovia se mantiene en esta comunidad, así como en otros dos pueblos de la Tierra de Sepúlveda (San Pedro de Gaillos y Valleruela de Sepúlveda). Respecto al origen de estos atuendos, han sido bastantes los etnógrafos y etnomusicólogos los que han investigado, sin llegar a un quórum o acuerdo sobre el porqué de dicha forma de vestir. Sobre ellas, se percibe la vinculación

con la antigüedad grecorromana y las primeras muestras escritas de su utilización aparecen en el siglo de oro¹⁶. Este traje es el propio de la danza ritual y así fue utilizado, hasta que entre los siglos XVIII y XIX se adoptó como traje de danzante el proveniente de la moda del «majismo» del nacionalismo español de corte dieciochesco: camisa de hilo de vuelo ancho, calcetas o medias, calzón o pantalón de media calza, faja y chaleco¹⁷. La identidad, dentro de las variantes, radica, en esta comarca histórica, en el mantenimiento en todos los grupos de danza que participan directamente de la celebración religiosa de la indumentaria anteriormente referida, siendo esta una característica diferenciadora dentro de la provincia de Segovia.

El repertorio

Cabe señalar a continuación la presencia de un orden determinado en la ejecución de la danza. A pesar de la distintas variantes, se aprecia el siguiente protocolo de interpretación:

- *En el templo, antes de salir la procesión o fuera del templo, tras emprender la comitiva litúrgica:*
Antes de salir la procesión, los danzantes ejecutan una danza. Suele ser esta de pleitesía hacia el santo o la Virgen. En Valleruela de Pedraza¹⁸ y en Orejana¹⁹ los danzantes ejecutan en este momento la danza que lleva por nombre *La Reverencia*.

En Arcones²⁰, es solo el domingo cuando se danza dentro de la iglesia parroquial. Se hace también *La Reverencia*. En Gallegos²¹ y Torre Val²², sin embargo, se danza fuera del templo al poco de salir la procesión. En el primer núcleo, se danza a la salida del templo parroquial *El Arco*. En el segundo, se ejecuta un paloteo que puede ser *La Marcha Real* o *Modistillas*. Y en el tercero, *La Reverencia*.
- *Durante el transcurso de la procesión:*
Solo en Valleruela²³ se conserva un orden preestablecido a lo largo de toda la procesión. Al punto de salir de la iglesia, los danzantes ejecutan una danza que responde a la figura coreográfica de «la de entrada». A mitad del transcurso, se danza una a «palo doble». La cuarta, cuando se llega el sábado a la plaza o el domingo a la ermita del Amparo, es «la de abrir y cerrar». En el resto de pueblos, se interpretan en distintas paradas definidas ya por tradición diferentes paloteos elegidos por los danzantes.

16 OLMOS CLAVIJO, Rosa M.ª, 1987: 67-70.

17 LÓPEZ GARCÍA-BERMEJO, Ángela; MAGANTO HURTADO, Esther; MERINO ARROYO, Carlos: *La indumentaria tradicional segoviana*. Segovia: Obra Social y Cultural Caja Segovia, 2000.

18 Entrevista a Héctor Berzal y Frutos Enebral. Valleruela de Pedraza, 9 de marzo de 2013.

19 Entrevista a Francisco Sanz Martín. Orejana, 23 de marzo de 2013.

20 Entrevista a Ana Hernanz. Arcones, 23 de febrero de 2013.

21 Entrevista a Emilia González. Gallegos, 4 de julio de 2013.

22 Entrevista a José Antonio Sebastián. Torre Val de San Pedro, 26 de marzo de 2013.

23 Entrevista a Héctor Berzal y Frutos Enebral. Valleruela de Pedraza, 9 de marzo de 2013.

- *Al llegar al templo:*

Antes de llegar al templo, los danzantes ejecutan la danza conocida como *El Arco*, *La Puente* o *El Enzaramao*. Esta espectacular danza elevatoria presenta unas características comunes en las evoluciones coreográficas, que después se examinarán. En todas ellas, el resultado final, prueba de pericia física y danzaria, es un arco —como su propio nombre indica— humano formado por ocho danzantes. En Arcones, antes de interpretar *El Arco*, tiene lugar la interpretación de *El Caracol*, danza de hermoso arcaísmo y sencillez. En Gallegos, el Arco se realiza en la plaza; dejando para el final el paloteo denominado *La Misa*.

Después, en muchos casos se danza en el mismo templo. El lunes, en la ermita de la Virgen del Amparo, tras entronizar a la Virgen en su hornacina, los valleruelanos interpretan el resto de paloteos del repertorio. Será aquí donde ocho mujeres participarán danzando, en este caso, sin compañía masculina. En este templo, también se da la bonita tradición de que los antiguos danzantes o jóvenes que están aprendiendo —ya sean mujeres u hombres, guardando esa relación de a ocho y sin la vestimenta referida para el grupo titular— ejecutan el resto de paloteos de la forma «la de entrada». Por tanto, podríamos hablar de una práctica extendida en la mayoría de la población, aunque bien es cierto que se da también cierta profesionalización en la figura titular del danzante. En Arcones, tras introducir a la Virgen de la Lastra en su ermita el domingo, los danzantes ejecutan *El Himno*.

La música de los paloteos es interpretada, en la actualidad, por la dulzaina con el acompañamiento del tamboril y, por supuesto, con el choque de palos. Suelen ser músicas sencillas y alegres, con un carácter *cantabile*, siendo en su mayoría fruto de la adaptación de otras piezas previas. Esas melodías previas provienen de danzas antiguas, de cánticos religiosos, de música culta (Clasicismo, danzas románticas), de canciones de moda, de romances... o son procedentes de otras regiones debido a los movimientos migratorios, por ejemplo: la trashumancia. Todas ellas, en su mayoría, se atienen a los cánones clásicos armónicos y fraseológicos de manera muy sencilla.

En Torre Val de San Pedro, se halla la significativa práctica de una danza ritual, si bien dentro de la iglesia, fuera de la procesión²⁴. Con el nombre de *El Arado*, esta se interpreta en el ofertorio de la Santa Misa. En la vía sacra de la nave central de la iglesia de Torre Val, las mujeres se disponen a danzar. En el devenir de la misma, ellas construyen y desmontan el apero de labranza que da nombre a la danza. Su melodía es interpretada por voz y acompañamiento de guitarra y percusiones tradicionales (almireces, morteros...).

Respecto a las melodías, la mayoría de las utilizadas en estas danzas son, por norma general, provenientes de la adaptación/variación de melodías preconcebidas. Agapito Marazuela, en el *Cancionero de Castilla*, refuta este pensamiento: la música de la que se obtiene un paloteo es anterior al mismo. Así, podemos leer:

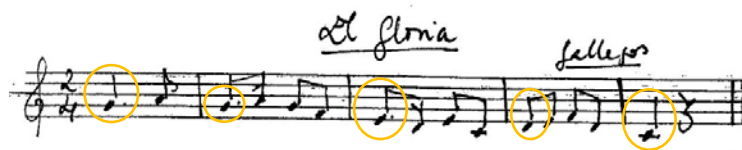
... Estos temas de los paloteos corresponden al género de la canción danzada, pues los danzantes de manera intuitiva, de un vals, de un pasodoble e inclusive de una marcha, como la «Marcha Real», han sacado danzas. Por eso es de suponer que en este caso la canción es anterior a la danza...²⁵

En el repertorio actual de la comunidad de Villa y Tierra de Pedraza se percibe esa adaptación comentada. Entre los ejemplos más característicos está el paloteo que lleva por nombre «El Gloria»,

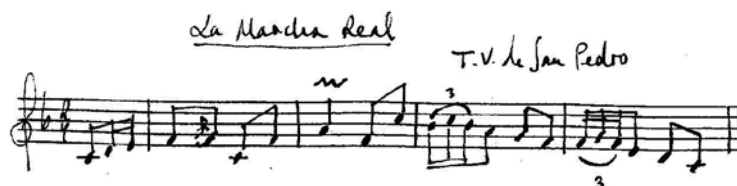
24 Entrevista a José Antonio Sebastián. Torre Val de San Pedro, 26 de marzo de 2013.

25 MARAZUELA, Agapito, 1969: 28.

de Gallegos de la Sierra, cuya melodía primigenia propone entroncar este trabajo con dicho canto litúrgico del sacrificio de la Misa, proveniente de la *Missa de Angelis* y canto habitual en las parroquias de pequeño tamaño hasta la llegada del Concilio Vaticano II²⁶.



La presencia de *La Marcha Real*, pieza militar que hoy es el Himno Nacional de España, podría entenderse en base a las investigaciones realizadas por la profesora María Nagore Ferrer. Con el nombre de «Marcha Granadera», aparece en las *Ordenanzas Generales* firmadas por Carlos III en 1768. Al año siguiente, se estableció la «Marcha de Granaderos», entre otras, a fin de rendir honores al Rey, al Santísimo Sacramento y a otras altas dignidades reales, políticas y militares. La «Marcha Granadera», dedicada al uso marcial, no sería utilizada como símbolo representativo hasta la prohibición del conocido «Himno de Riego», durante los periodos absolutistas de Fernando VII y el reinado liberal de Isabel II. En 1843, durante el reinado isabelino, el nombre derivaría en el de «Marcha Real». Su uso se dio fuera de palacio, en los actos públicos, para los cometidos ya referidos; pero sin ser proclamada canto o himno nacional, aunque bien es cierto que, ante la ausencia de esa muestra lírica, el pueblo tomó esa música militar como símbolo patriótico en torno a la monarquía²⁷. Así, como marcha de honor ante sus patrones sería tomada por las gentes de los pueblos, creando variaciones de la «Marcha Real» en el paloteo de *La Marcha Real* o *La Reverencia*. Se explica el uso de la melodía y el gesto de pleitesía ya que es la pieza que abre en muchos de los pueblos la práctica músico-danzaria en la procesión, ya sea comenzando dentro del templo o ya fuera, en las calles de la localidad.



Con nombres «exóticos» como el de *Modistillas*, *La Cachucha* o *Polka*, la inventiva del pueblo se adentra en los nuevos géneros populares como el cuplé, la escuela bolera o la música de salón. El cuplé es la canción compuesta en los primeros cuarenta años del siglo xx en castellano o en otra lengua peninsular, de tamaño breve y que podía tener, o no, una forma poética a la que se le añade un colorido folklórico así como giros propios del habla popular²⁸. La mayoría de estas piezas se realizaron en Madrid, y son las que más fama adquirieron por toda la geografía nacional. De ahí que vayan adhiri-

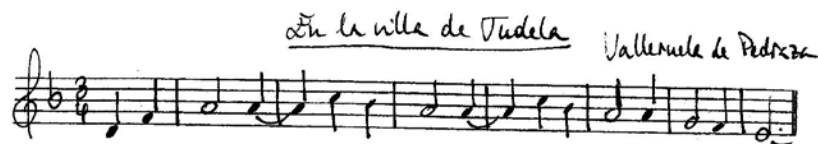
26 [...] Kyriale. *Extracted from...* (2007): 29*.

27 NAGORE FERRER, María: «Historia de un fracaso: el "Himno nacional" en la España del siglo XIX», vol. 187-751 (septiembre-octubre 2011), pp. 827-845.

28 *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Director y coordinador general, Emilio Casares Rodicio. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1999-2002, 10 vv. Baliñas, María. «Cuplé». *Diccionario de la música...* Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1999-2002, vol. 4, pp. 317-325.

dos a este género los clichés y tópicos propios del entorno capitalino. *Batallón de Modistillas*, cuplé de aquellos años, fue adaptado para ser danzable por las gentes del pueblo de Torre Val de San Pedro²⁹.

También los géneros del vals, la mazurca o la polka, proveniente de la Europa del Norte, también se vio acomodado a fin de servir los intereses estéticos en la creación musical.



La cachucha, género de baile y música proveniente de la Escuela Bolera³⁰, también se ha visto dentro de la campo de actuación de las gentes del pueblo. Género que, aunque su origen fue creado desde el folklorismo fusionado con las corrientes europeas, para entrar a formar parte de la danza académica, regresó de nuevo al pueblo; en este caso, adaptada al recio carácter de las danzas de paloteo. Aparece en Arcones y Gallegos bajo el nombre de *La Cachucha*, percibiéndose en dichas variaciones una permanencia de los valores de construcción de la rítmica y la melodía.

Respecto a la danza del Arco, *La Puente* o *El Enzaramao*, conserva en todas sus variantes y denominaciones un tema que presenta una melodía jotesca, con un tempo *allegro*, intercalando unas cadencias bien delimitadas. Las variantes melódicas, así como su realización, no son únicas de esta zona, ya que según indica Agapito Marazuela en la partitura bajo el nombre de la *Danza del Castillo*, está extendida por toda la provincia³¹, así como los testimonios actuales que indican la ejecución.

Estos ejemplos no son otra muestra de la movilidad de la música y del ingenio de los danzantes y músicos que, desde géneros a priori antagónicos entre sí, supieron renovar el suyo propio, dando lugar a una transculturación o hibridación transcultural bien definida para conferirle un nuevo uso: de la música de baile profano a una muestra litúrgica. Así, se refuta la afirmación de Agapito Marazuela, dándose la posibilidad de este análisis a todo el género de danzas rituales.

Adjuntamos finalmente una tabla organizativa en la que aparecen las muestras más representativas del repertorio de cada uno de los cuadros de danza, mostrando las relaciones existentes:

29 CONTRERAS GARCÍA, Mariano; CONTRERAS SANZ, Félix; MONAGO RODRÍGUEZ, Petra Andrea: *Cancionero segoviano de música popular*. Segovia: Segovia Sur, 2000, p. 147.

30 *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Director y coordinador general, Emilio Casares Rodicio. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1999-2002, 10 vv.

Suárez-Pajares, Javier. «Cachucha». *DMEH...* Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1999-2002, vol. 2, pp. 856-857.

31 MARAZUELA, Agapito: Segovia: Diputación de Madrid, 1969, pp. 196-197.

	Arcones	Huerta	Orejana	Gallegos de la Sierra	Torre Val de San Pedro	Valleruela de Pedraza
Danzas de paloteo	<i>La Reverencia</i>	<i>La Reverencia</i>	<i>La Reverencia</i>	<i>La Reverencia</i>	<i>La Marcha Real</i>	<i>La Reverencia</i>
	<i>El Himno</i>	<i>El Himno</i>				
	<i>Los Pajaritos</i>	<i>Los Pajaritos</i>	<i>El Trébol</i>	<i>El Perrito</i>	<i>San Antonio</i>	<i>En la villa de Tudela</i>
	<i>La Cuatrera</i>	<i>La Cuatrera</i>	<i>Los tres puntos</i>	<i>El Gloria</i>	<i>Polka</i>	<i>El Peral</i>
	<i>El Negrito</i>	<i>El Negrito</i>	<i>El Acordeón</i>	<i>El Negrito</i>	<i>Polka antigua</i>	<i>Las Castañuelas</i>
			<i>El Submarino</i>	<i>La Filoxera</i>	<i>El Garrote</i>	<i>Qué bonita eres</i>
	<i>La Cachucha</i>	<i>La Cachucha</i>	<i>El Doble (2 opciones melódicas; 1 de ellas, en relación con una danza de Valleruela)</i>	<i>La Cachucha</i>	<i>Vals La Giralda</i>	<i>La Cachucha</i>
					<i>La Modistilla</i>	
			<i>Las Palomas</i>	<i>La Salve</i>	<i>Jota</i>	<i>Quien quiere ir conmigo a la plaza</i> <i>La de abrir y cerrar</i>
<i>El Credo</i>	<i>El Credo</i>	<i>El Credo</i>	<i>El Credo</i>			
			<i>La Misa</i>			
Danzas elevatorias	<i>El Arco</i>	<i>El Arco</i>	<i>El Arco</i>	<i>El Arco</i>	<i>La Puente</i>	<i>El Enzaramao</i>
Otras danzas	<i>El Caracol</i> <i>La Rueda (*)</i> <i>Encintado (*)</i>	<i>El Caracol</i> <i>La Rueda (*)</i>			<i>El Arado</i> <i>El Pollo (**)</i> <i>La Rueda (**)</i>	

(*) La Rueda: baile de divertimento que se ejecutaba en las plazas de los pueblos de Segovia en las noches de velada previas a la fiesta. Dan cuenta de él Agapito Marazuela o Carlos Porro (véase bibliografía). El Encintado: apunta Ana Hernanz que no pertenece a la tradición de Arcones.

(**) Danzas reconstruidas por los danzantes de Torre Val. Las melodías proceden de danzas de paloteo interpretadas en dicha localidad. La pérdida de las coreografías ha supuesto una redefinición de la danza. Mientras que los hombres palotean, las mujeres hacen evoluciones coreográficas alrededor, ya que el metro ternario invita y se interrelaciona con el mundo de la jota.

Estas danzas dan muestra de distintos conceptos que trabajaremos después, pero no serán objeto del trabajo ya que no forman parte de una tradición consolidada y asentada sobre la tradición oral.

La incorporación de la mujer

Infinidad de documentos refutan la práctica masculina de este tipo de danzas en la España de los últimos siglos³². No sería hasta la creación de Sección Femenina del Movimiento cuando la mujer entra a formar parte de la interpretación



Huerta, 2004

Fotografía cedida por Gema Benito González

32 En el caso de Segovia, hay distintos estudios que abordan ese periodo histórico. Uno de ellos es: LÓPEZ GARCÍA-BERMEJO, Ángela; MAGANTO HURTADO, Esther; MERINO ARROYO, Carlos: *La indumentaria tradicional segoviana*. Segovia: Obra Social y Cultural Caja Segovia, 2000.

de este tipo de manifestaciones. Este departamento de la rama femenina de la que fuera Falange Española promovió, entre otras iniciativas, la recopilación, difusión y enseñanza del repertorio de música de tradición oral de las distintas provincias en grupos locales, que formarían en conjunto los Coros y Danzas de España. Así, desde su creación en 1942, la mujer comenzó a interpretar danzas y bailes, también aquellos de carácter ritual. Después, sería la propia Sección Femenina la que propusiera la incorporación de la mujer en el entorno rural en aquellas cuadrillas de danzantes de hombres. No sin recelos de ancianos y tradicionalistas, las féminas se fueron abriendo hueco en un terreno vedado hasta entonces y del que participan a día de hoy en igualdad de condiciones.

Los grupos de danzas asentados en la comunidad de Villa y Tierra de Pedraza muestran también esa interpretación mixta, aunque lo harán de distinta manera en cada uno de ellos. En Arcones, Gallegos y Huerta las danzas son ejecutadas por ocho personas: cuatro hombres y cuatro mujeres³³. Cabe señalar el caso de Valleruela de Pedraza, en el que los paloteos son ejecutados por ocho personas íntegramente del mismo sexo, ya sean hombres o mujeres³⁴. Será en el segundo, denominado como «la de entrada», en el que participen los dieciséis danzantes (ocho mujeres y ocho hombres); el resto de danzas serán interpretadas exclusivamente por hombres. Mención aparte también merece la agrupación de Orejana³⁵ donde se da la práctica mixta de hombres y mujeres y donde se hace partícipe del hecho danzario a un gran número de danzantes (hasta treinta y dos) desde la infancia hasta los 25 años de edad, donde no entra en cuenta el número de danzantes de ambos sexos ya que, dentro de los cuatro grupos que salen, el número es variable. En Torre Val de San Pedro, donde existen danzas interpretadas o por hombres o mujeres, las danzas de paloteo están destinadas a la interpretación exclusiva masculina. Excepción ya mencionada líneas arriba es la danza de *El Arado*. Solo hay tres danzas en las que se da una interpretación conjunta de ambos sexos: *La Puente*, *El Pollo* y *La Rueda*³⁶.

La coreografía: figuraciones, descriptivismo...

Las danzas de esta comarca de Segovia presentan innumerables rasgos propios en cada localidad. Sea como fuere, todavía se percibe en las interpretaciones danzarias rituales esa vinculación histórica que existe entre los núcleos que conforman esta comunidad.

La primera tiene lugar al comienzo de cada danza de paloteo. Antes de comenzar la elaboración propiamente dicha de la danza, se ejecuta una introducción músico-coreográfica. En ella, los danzantes golpean los palos sobre la figura de compás. Puede ser breve como en el caso de Gallegos, donde el dulzainero interpreta la fórmula cadencial que da fin a la primera evolución de la danza y los danzantes giran sobre sí mismos sin moverse del sitio; o como en el caso de Arcones, Huerta, Valleruela de Pedraza y Orejana, donde el gaitero realiza la primera frase musical hasta tres veces mientras los paloteadores realizan una figura de cruz percutiendo con sus palos el ritmo de la figura de medida de compás. Esta se puede realizar de dos maneras:

33 Entrevista a Ana Hernanz. Arcones, 23 de febrero de 2013. Entrevista a Gema Benito. Huerta, 16 de febrero de 2013.

34 Entrevista a Héctor Berzal y Frutos Enebral. Valleruela de Pedraza, 9 de marzo de 2013.

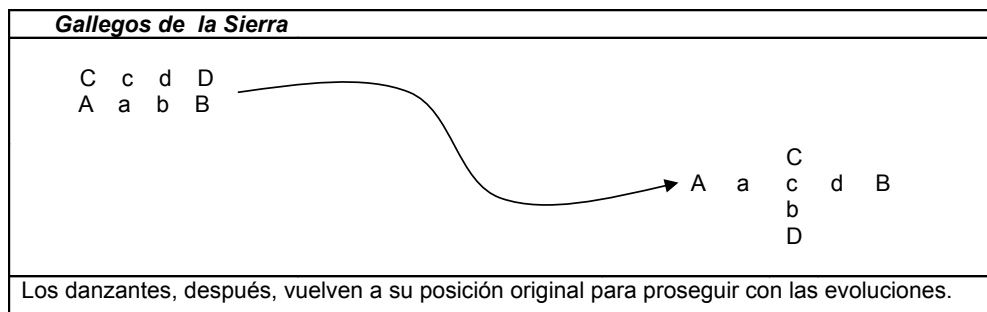
35 Entrevista a Francisco Sanz Martín. Orejana, 23 de marzo de 2013.

36 Entrevista a José Antonio Sebastián. Torre Val de San Pedro, 26 de marzo de 2013.

Valleruela de Pedraza	
A B a b c d C D	1ª repetición de la frase musical
	2ª repetición de la frase musical
<p>En la tercera repetición de la frase musical, los danzantes vuelven a la posición inicial deshaciendo el proceso. Tras la misma, comienzan las evoluciones propias de cada danza de paloteo.</p>	

Arcones y Orejana	
A B a b c d C D	1ª repetición de la frase musical
	2ª repetición de la frase musical
<p>En la tercera repetición de la frase musical, los danzantes vuelven a la posición inicial deshaciendo el proceso. Tras la misma, comienzan las evoluciones propias de cada danza de paloteo.</p>	

En Gallegos, la cruz se construye únicamente en *La Reverencia*. Tras las evoluciones coreográficas, la ejecución de la cruz se realiza en los *ritornellos* que existen entre las mismas en las cuales los danzantes, tras construir la figura a la cual llegan dirigiéndose a su puesto directamente sin una construcción coreográfica elaborada, rinden respeto. La primera cruz responde al siguiente esquema:



Vease aquí, de nuevo, el carácter ritual, ahora convergente con el cristianismo, adoptando como signo de respeto previo a la interpretación propiamente dicha la realización de la figura más importante de esta religión.

Otro gesto que entronca con el pasado de estas danzas es el presente en la danza *La Cachucha* de Arcones. Su melodía, inspirada en el siglo XVIII español, nada tiene que ver con el ritualismo que destila el gesto de los danzantes. En la segunda sección melódico-coreográfica de la danza, los danzantes se inclinan hacia el suelo golpeándolo a modo del trabajo de la tierra³⁷.

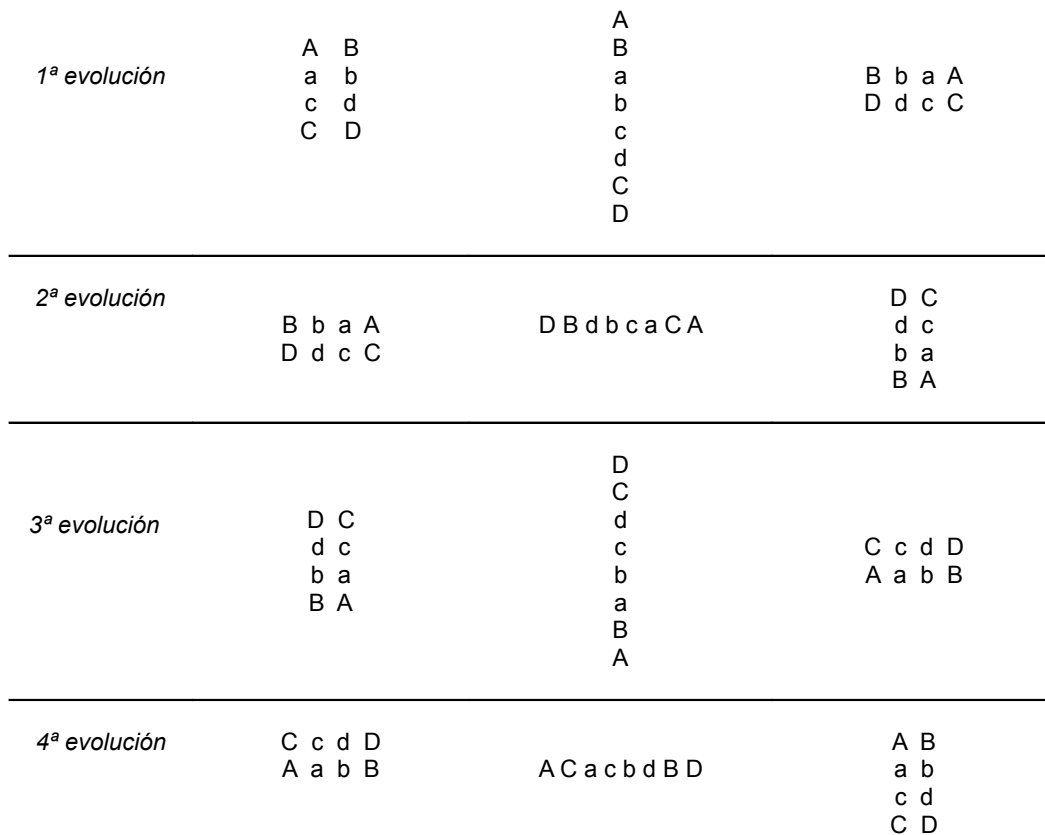
Encontramos otro gesto significativo en las establecidas en la primera categoría en las danzas que llevan por nombre *La Reverencia* (en Torre Val, la danza *La Marcha Real* y *Modistillas*) en la tabla clasificatoria del repertorio. En ella, se observan gestos de pleitesía, inclinando la cabeza, hincando el palo izquierdo en el suelo y cargando el derecho sobre su hombro, o haciendo una genuflexión, en los «ritornellos» que se dan entre las repeticiones. Caso excepcional es el ya expuesto de Gallegos, en el que abandonan su posición en la danza para crear la cruz en cada uno de estas brevísimas cadenzas de la dulzaina.

Otra semejanza hallada en estas danzas se encuentra en la primera evolución coreográfica. La mayoría de las presentes en el repertorio estudiado poseen la siguiente figura. Esta evolución coreográfica consiste en la conversión horizontal de las calles o filas por la entrada de los *guías* a la parte interior y la salida de los *contraguías* para proceder al cambio de orientación. Se repiten los movimientos en sentido contrario hasta volver al origen de la figura. Precisamente, es esta figura la que se conoce en Valleruela de Pedraza como «la de entrada»:

37 Algunos investigadores, como Joan Amades, defienden que estas prácticas a nivel universal tendrían una vinculación clara con la prosperidad de las cosechas. No es cuestión de este trabajo ahondar en los orígenes posibles de las danzas rituales en nuestro país; han sido muchos los investigadores, por ejemplo, Manuel García Matos en *Lírica popular de la Alta Extremadura* y, a día de hoy, no se ha alcanzado quórum a este respecto debido al carácter oral de estas prácticas.

A B a b c d C D a b A B C D c D A B a b c d C D	A B a b c d C D a b A B C D c d	a A B b c C D d a A B b c C D d	a b A B C D c d
--	--	--	--

Pero si hay una danza que hace gala de esa identidad es la que lleva por nombre *El Arco*, *La Puente* o *El Enzaramao*. Extendida por toda la provincia (Fuentepelayo, Cantalejo, Armuña o Carbonero el Mayor), llama la atención por la construcción humana elevatoria que le da nombre. Aquí, en esta Tierra, la analogía se encuentra en las evoluciones coreográficas previas a la construcción del arco. Con distintas variantes en las distintas localidades, se aprecian unas características colectivas que dan muestra de esa realidad comunera: la más llamativa es la transformación de la figura inicial de la misma forma que las danzas de paloteo (cuatro orientaciones). Estos cambios se llevan a cabo mediante el entrecruce de los danzantes manteniéndose los ocho en una misma fila que podríamos denominar como «cadenas humanas». Se percibe en las mismas un esquema interno prototipo que se resume en lo siguiente:



Las variantes locales dan distintas opciones melódicas y coreográficas, pero en todas ellas se percibe esta peculiaridad que en el esquema anterior se ha referido. El clímax se halla al final cuando los danzantes construyen el mencionado arco humano. Tras erguir la figura humana, la imagen de la Virgen pasa por él como símbolo de homenaje y pleitesía, así como con claras connotaciones rituales. Según Rosa María Olmos Clavijo, la danza elevatoria está extendida por España y Europa; y siguiendo los presupuestos de la Etnología, se les atribuye un concepto homeopático o imitativo que subyace en el imaginario colectivo dentro de la fertilidad de los campos³⁸. En Arcones, estas evoluciones coreográficas que se muestran en el esquema de la danza anterior se realizan en *El Caracol*, cuya ejecución (como ya se ha apuntado) es previa a la danza del Arco. En ella, los danzantes, tras ejecutar estas figuras simétricas, realizan una única fila siguiendo a uno de sus compañeros que comienza a desenvolverse alrededor de ellos par a par, ofreciendo semejanza el nombre de la pieza a estos movimientos de los danzantes.

La familia y la danza

En todos los casos observamos, con abundancia, la sucesión de los ascendientes por parte de los más jóvenes. Suele darse este hecho entre padres e hijos/as, coincidiendo como es el caso de Arcones o Valleruela, ambos danzando en el mismo grupo; así como, en relaciones de segundo grado (tío-sobrino/a; abuelo-nieto/a...). Para todos ellos la presencia en la danza es algo voluntario y no existe una cláusula hereditaria, como pueda existir en otros lugares, que propicie o impida la entrada a formar parte del grupo. Si la hubo en el pasado, hoy no se ha podido corroborar; lo que sí que es cierto es la predisposición mayoritaria de aquellas personas que en su casa han visto a sus mayores el día de la fiesta vestirse y danzar. Tampoco existe la disposición de las «quintas» para danzar, es decir, solo danzaban los mozos, antes de marchar a cumplir el servicio militar; o la de soltería³⁹. Ahora, hombres y mujeres, sin coacción por la edad ni por el sexo, han hecho posible, rompiendo esas tradiciones, la supervivencia de estas prácticas que hoy podemos ver.

Merece también la pena tener en cuenta el hecho del atavío masculino. Con un parecido indudable con las vestimentas femeninas, no entraremos en el origen, pero sí en su disposición a lo largo del cuerpo. Aquí, las mujeres (si están casados) y madres de los danzantes entran en juego vistiendo meticulosamente a los hombres horas antes de la interpretación de las danzas. Percibido por ellos como algo natural, «ya que alguien les tiene que ayudar»⁴⁰, puede ser una señal clara del ritualismo que impregna estas danzas y que muchos estudios están abordando⁴¹.

38 Para más información sobre la danza ritual en la provincia de Segovia, véase OLMOS CRIADO, Rosa María: *Danzas rituales y de diversión en la provincia de Segovia*. Segovia: Excma. Diputación Provincial de Segovia, 1987, pp. 72-73.

39 Entrevista a Francisco Sanz Martín. Orejana, 23 de marzo de 2013. Existen testimonios en pueblos como Mozoncillo o Fuentepelayo en los que, a día de hoy, se sigue guardando la relación de mocedad para danzar los días pertinentes.

40 Entrevista a José Antonio Sebastián. Torre Val de San Pedro, 26 de marzo de 2013. Entrevista a Héctor Berzal y Frutos Enebral. Valleruela de Pedraza, 9 de marzo de 2013. Entrevista a Ana Hernanz. Arcones, 23 de febrero de 2013.

41 Véase un ejemplo: FORNARO BORDOLLI, Marita; DÍAZ RODRÍGUEZ, Antonio; ELI RODRÍGUEZ, Victoria; CÁMARA DE LANDA, Enrique: *Nuestra Señora de la Salud. Fregenal de la Sierra. Música Tradicional Extremeña. Contextos festivos y protagonistas grupales* [grabación audiovisual]. Valladolid: Universidad de Valladolid (Aula de Música), 2005.

El éxodo rural y la recuperación de la danza

La vestimenta arcaica y femenil de los danzantes masculinos hace pensar, a priori, que nos encontramos ante una práctica histórica asentada a lo largo de los siglos. Bien es cierto que así hay testimonios⁴², pero la realidad de la Segovia rural fue la de tantos y tantos lugares de España en la que, en busca de encontrar un porvenir mejor, en los años 50 y 60, los jóvenes salieron de esta zona serrana, una de las patrias de la transhumancia ganadera segoviana⁴³.

En todos los pueblos se abandonó la práctica en estos años, hasta que a finales de los años 70 se vuelve a recuperar la tradición de danzar como lo hicieron en el pasado. La iniciativa emprendida por el sacerdote D. Félix Arribas, cura párroco en esos años en las parroquias de Arcones y Gallegos, sería de vital importancia para la comarca. En 1975, los jóvenes de estos dos pueblos recuperaron las danzas rituales⁴⁴. Este hecho, junto con la vuelta al pueblo de los emigrantes que un día tuvieron que partir ya asentados económicamente, serían los dos revulsivos necesarios en la zona para la recuperación del repertorio. Posteriormente, en Orejana, se recuperaría el cuadro de danza en 1977⁴⁵; en Torre Val de San Pedro, en 1978⁴⁶.

En este punto, es conveniente hablar del folclorismo. Tan novedoso en su denominación como antiguo en su costumbre, los grupos que practican la danza ritual en tierra de Pedraza han participado fuera de ese contexto su repertorio. Véase el caso de Arcones, donde ejecutan esas danzas en celebraciones matrimoniales a la salida de los recién casados de la iglesia; el caso de Valleruela⁴⁷, saliendo a danzar, incluso, en festivales fuera del pueblo... El grupo de danzas de Orejana⁴⁸ salió también a danzar fuera del municipio en los primeros años de la recuperación de la danza. En la actualidad, los grupos no tienen por costumbre participar en otros eventos de carácter folclórico y su actividad se circunscribe a las celebraciones litúrgicas en las que se desenvuelve la danza ritual. Ya que la mayoría de los danzantes no viven fuera del pueblo, el grueso de los ensayos y de la preparación suele coincidir, precisamente, con la solemnidad religiosa, aunque en muchos de los casos suelen quedar una vez al mes donde repasan sus repertorios.

Aun en menor medida, la danza sigue saliendo fuera del contexto ritual. El caso más relevante es el protagonizado por el grupo de danzas de Orejana, participando en la presentación del CD realiza-

42 Los testimonios gráficos y orales ofrecidos por Francisco Sanz Martín (Orejana) y José Antonio Sebastián (Torre Val de San Pedro) indican de manera fehaciente la presencia de estas vestimentas con una antigüedad consolidada.

43 A esta realidad hace varias referencias Manuel González Herrero en: GONZÁLEZ HERRERO, Manuel. *La sombra del enebro: meditación de la Tierra de Pedraza*. Segovia: Ediciones Castellanas, 1992, 526 pp.

44 Pregón de Fiestas. Arcones, 2010. Entrevista a Emilia González. Gallegos, 4 de julio de 2013.

45 Entrevista a Francisco Sanz Martín. Orejana, 23 de marzo de 2013.

46 Entrevista a José Antonio Sebastián. Torre Val de San Pedro, 26 de marzo de 2013.

47 Entrevista a Héctor Berzal y Frutos Enebral. Valleruela de Pedraza, 9 de marzo de 2013.

48 Entrevista a Francisco Sanz Martín. Orejana, 23 de marzo de 2013.

do por la madrileña Escuela de Folklore Plaza de Castilla⁴⁹ en la Sala Galileo Galilei de la capital de España. Esta grabación presenta un paloteo, cuya melodía está recogida en este pueblo, y que lleva por nombre *El Doble*. En este pueblo, la interpretación de la danza se ha trasladado, a su vez, a otras fiestas religiosas celebradas el fin de semana posterior a la celebración de la Asunción de N^{tra}. S^{ra}: San Ramón, el sábado; y el domingo, San Roque. En la festividad de San Ramón, la acción músico-danzaria se circunscribe solo al núcleo de *El Arenal*, en el transcurso de la procesión del santo por las calles del barrio. Sin embargo, en San Roque, se celebra en la iglesia de San Juan Bautista, parroquia del concejo de Orejana. En Gallegos, el grupo de danzas realiza el último fin de semana de agosto un festival en el que no solo interpretan algunas de sus danzas de paloteo, sino que el grueso del repertorio viene de bailes folklóricos no provenientes de la tradición del pueblo.

Municipalidad o localidad en la danzas de la Villa y Tierra de Pedraza

Este último epígrafe abordará la realidad que presentan estas danzas en el contexto de las localidades y municipios que se interpretan; es decir, donde se asienta la representatividad e identidad en las interpretaciones que tienen lugar en las fiestas anteriormente referidas. Encontramos un valor de la danza como valor de concejo (entiéndase por municipio), en las fiestas marianas de Valleruela, Arcones y Orejana. En todas ellas, el centro de la fiesta radica en la iglesia parroquial de la que dependen los núcleos que forman parte de los distintos términos, y donde todo el pueblo, ya sea en romería o en procesión, traslada a la Virgen.

Caso diferente es el de Gallegos, Torre Val o la fiesta agostiza de El Arenal. En el primer caso, estamos a un municipio con un único núcleo de población. En el segundo, porque la fiesta se circunscribe al núcleo de Torre Val (conocido entre los segovianos como «La Torre»). Cada localidad tiene su propia iglesia parroquial y cada una celebra su fiesta independientemente de las otras. Y en la última de ellas porque, aun siendo el mismo cuadro de danza, la fiesta se circunscribe a la pequeña capilla que existe en El Arenal, dedicada a San Ramón. En San Roque, de nuevo, la celebración religiosa se celebra en la iglesia parroquial de Orejana, participando de ella todo el municipio.

En cuanto a la procedencia de los danzantes que conforman dichas realidades plurilocales, decir que en la actualidad se circunscribe a los núcleos capitalinos municipales, ya que son a los que más gente se encuentra vinculada. Bien es cierto que, como informó Francisco Sanz, en Orejana participaron danzantes de los otros núcleos que componen el municipio; no solo de El Arenal⁵⁰.

En el municipio de Arcones, se da otra experiencia en relación a la práctica músico-danzaria. Como se refirió en los apuntes del trabajo de campo, en esta localidad se recuperaron estas manifestaciones en 1974. Años más adelante, según informan Ana Hernanz y Gema Benito⁵¹, jóvenes del núcleo de la localidad de Huerta que danzaban en Arcones (véase de nuevo la noción de colectividad danzaria concejil o parroquial) enseñaron esas mismas danzas a adolescentes de su mismo barrio. Hasta ese

49 «La Escuela de Folklore Plaza Castilla presenta en directo» [en línea], en <http://www.diariofolk.com/noticia/la-escuela-de-folklore-plaza-castilla-presenta-en-directo-en-fasostenido/> [24 de abril de 2013]. Este testimonio se ve refutado con el siguiente vídeo: SAN PABLO MARTÍN, Víctor: «Danza el Doble. Fa sostenido» [en línea], en <http://www.youtube.com/watch?v=5wmRvA-6U-0> [24 de abril de 2013].

50 Entrevista a Francisco Sanz Martín. Orejana, 23 de marzo de 2013.

51 Entrevista a Ana Hernanz. Arcones, 23 de febrero de 2013. Entrevista a Gema Benito. Huerta, 16 de febrero de 2013.

momento, en Huerta no existieron, según testimonios orales recogidos para este trabajo, prácticas de este tipo. Por tanto, estamos hablando, de nuevo, de «hibridación transcultural» y de «folklorismo», ya que se adopta como propia una danza que, en su origen y a la luz de este trabajo, se encuentra vinculada a una celebración determinada; así como la posibilidad de asentamiento de una identidad local en base a un repertorio que pertenece al conjunto de localidades que conforman Arcones.

Conclusiones

La realidad comunera que pretendía investigar este trabajo ha quedado más que comprobada con los datos analizados. Ha sido posible establecer, a pesar de la pérdida de varios y valiosísimos testimonios de música y danza, esa vinculación socio-histórica que distintos etnógrafos, como Manuel González Herrero y Luciano Municio Gómez, habían descrito sobre esta comunidad histórica. El presente estudio ha venido a completar, desde el panorama de la investigación musicológica, el estudio de cómo la música y la danza también pueden ser parte fundamental a la hora de establecer los vínculos de relación que en sus publicaciones muestran estas dos grandes figuras de los estudios segovianos modernos.

A día de hoy, estas danzas siguen vigentes dentro de los contextos litúrgicos en el que fueron utilizadas desde antiguo manteniendo su función y su carácter en la comunidad de fieles. De lo ritual, se denota el componente social; el cual también se encuentra en el orgullo que presentan los habitantes de cada pueblo y en el afán de los danzantes por mejorarse y mejorar sus danzas; de ahí las variaciones que hemos encontrado, pero que demuestran a día de hoy el gusto de una estética común genuina y auténtica en todos estos lugares. Así también queda probada la existencia de los conceptos etnomusicológicos de «hibridación transcultural» y «folklorismo», dando cuenta de que el arcaísmo de estas danzas es solo aparente y que se encuentran en constante evolución.

Por concatenación, de lo social se destila la importancia que tuvo en el momento de la recuperación el concepto del «folklorismo». El sacar a la luz trajes y danzas supuso un revulsivo para todos estos cuadros de danza en pro de salir por los pueblos, principalmente de la comarca, para mostrar el trabajo realizado, saliendo las danzas fuera del marco tradicional ya definido. En la actualidad, se sigue dando esa corriente; aunque en menor medida y recayendo la mayor importancia, a pesar del laicismo imperante en la sociedad, el día de la fiesta.

Este análisis podría ser extendido primeramente a las prácticas existentes de nuestra provincia, a fin de obtener un estudio relacional de las manifestaciones que en ella se hallan en el que se analice el concepto de identidad provincial; también podría extenderse esta forma de estudio a otras comarcas históricas donde se perciba en la actualidad esa vinculación entre los núcleos que la conforman. En la historia de España es muy abundante la presencia de este tipo de agrupaciones que pueden permitir adentrarse en un estudio musicológico que, en muchos casos (como el presente hasta este momento) está sin empezar, a fin de realizar a la postre un estudio que refleje verdaderamente su difusión, ya no atendiendo a lo político, sino a la realidad de su propagación en regiones más allá de las establecidas por convención, que podríamos llamar, naturales. La aproximación realizada abre la puerta a un estudio organológico de los instrumentos que se ponen en lance para la interpretación de estas danzas, un estudio que abarque lo social y que ahonde en el estudio de los distintos dulzaineros y tamborileros que las hacen posible melódica y, en parte, rítmicamente, y sus ámbitos de influencia, dentro y fuera de Tierra de Pedraza, la interrelación que pueda existir con patrones musicales o coreográficos existentes en otras localidades limítrofes; para después realizar un estudio etnomusicológico de este tipo de prácticas que abarque mayores extensiones de territorio con el objetivo de establecer un análisis sobre este tipo de prácticas que en Segovia y por toda España se encuentran. Así, también abre

la posibilidad de un reestudio etnomusicológico que podría dilucidar en el futuro los cambios que se pudieran dar en los grupos, así como si hubiera posibles recuperaciones de las muestras músico-danzarias en los municipios y localidades que conforman dicha realidad histórica.

Bien valga este trabajo para dar a conocer una realidad que, gracias a Dios, a día de hoy sigue siendo posible gracias al esfuerzo de todos los danzantes. Su tesón es la piedra fundamental de este trabajo. Pedraza, tierra de pastores, de la transhumancia; tierra del turismo, tierra del cordero; tierra del enebro... y, con este trabajo, tierra de danzantes.

Víctor Sanz Gómez

BIBLIOGRAFÍA

- AMADES, Joan: *Costumari català: el curs de l'any*. 4.ª edición; facsímil del publicado en 1950. Barcelona: Salvat, 2003, 5 vv.
- CÁMARA DE LANDA, Enrique: *Etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales; Colección Música Hispana Textos. Manuales, 2003.
- CARRAL DE LA TORRE, Ignacio: *Folklore de Castilla*. Segovia: Obra Cultural de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, 1985.
- CONTRERAS GARCÍA, Mariano; CONTRERAS GARCÍA, Mariano; CONTRERAS SANZ, Félix; MONAGO RODRÍGUEZ, Petra Andrea: *Cancionero de música popular*. Segovia: Segovia Sur, 2000, 301 pp.
- CUESTA POLO, Marciano: *Danzas de paloteo rituales del Corpus y Libros de Cofradía en Veganzones*. Segovia: Ayuntamiento de Veganzones, 2007, 185 pp.
- [...] *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio, director; Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1999-2002, 10 vv.
- DONOSTIA, José Antonio de; TOMÁS, Juan: *Instrumentos de música popular española: terminología general: ensayo de clasificación*. [s. l.], [s. n.]; 1947.
- GARCÍA MATOS, Manuel: *Lírica popular de la Alta Extremadura*. Edición facsímil del original de 1944. Pilar Barrios Manzano, edición. Mérida: Universidad de Extremadura, 2000, 429 pp.
- GONZÁLEZ HERRERO, Manuel. *La sombra del enebro: meditación de la Tierra de Pedraza*. Segovia: Ediciones Castellanas, 1992, 526 pp.
- GONZÁLEZ HERRERO, Manuel. *Las comunidades de Villa y Tierra en Segovia*. Segovia: Real Academia del Historia y Arte de San Quirce, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Segovia, 1998.
- [...] *Kyriale. Extracted from the Graduale Romanum 1961*. Reedición de la edición latina original por los monjes de la Abadía de Solesmes. Richmond (Virginia): Church Music Association of Music, 2007.
- LÓPEZ GARCÍA-BERMEJO, Ángela; MAGANTO HURTADO, Esther; MERINO ARROYO, Carlos: *La indumentaria tradicional segoviana*. Segovia: Obra Social y Cultural Caja Segovia, 2000.
- [...] *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Sociedad de Etnomusicología; Madrid, 2001.
- MERRIAM, Alan P.: «Usos y funciones», *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*; págs. 275-296; Sociedad de Etnomusicología; Madrid, 2001.
- MARAZUELA ALBORNOS, Agapito: *Cancionero de Castilla*. Segovia: Diputación de Madrid, 1969.
- MARTÍ I PÉREZ, Josep: *El folclorismo: uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Editorial Ronsel, 1996.
- MARTÍNEZ DÍAZ, Gonzalo: *Las comunidades de Villa y Tierra de la Extremadura Castellana*. Madrid: Editora Nacional, 1983.
- MÍNGUEZ, Luis: *Orejana: historia de un pueblo*. Alcorcón: Asociación Cultural «San Ramón», 1992.

NAGORE FERRER, María: «Historia de un fracaso: el “Himno nacional” en la España del siglo XIX», *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 187-751 (septiembre-octubre 2011), pp. 827-845.

NETTL, Bruno: *Música folclórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza Música, 1996.

OLMOS CRIADO, Rosa María: *Danzas rituales y de diversión en la provincia de Segovia*. Segovia: Excma. Diputación Provincial de Segovia, 1987.

PELINSKI, Ramón: *Presencia del pasado en un cancionero castellonense*. Universitat Jaume I, Diputació de Castelló; Castellón, 1997.

[...] *Ritmos, bailes y danzas de Castilla y León*. Valladolid: Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León, Junta de Castilla y León, 2002.

SÁNCHEZ, María Ángeles: *Fiestas en España*; Barcelona: Lunweg Editores, 2006.

TEJERO COBOS, Isidoro: *La dulzaina de Castilla: Folclore y regionalismo*; Cultura Castellana, Segovia, 1981.

VV. AA.: *Folclore y costumbres de España*, F. Carreras y Candi, director; Casa Editorial Alberto Martín; Barcelona, 1943.

VV. AA.: *Tierras de Segovia: magia de luz*, Rafael Ruiz Alonso, coordinador; Toledo: Obra Social y Cultural de Caja Segovia, 2007.

BIBLIOGRAFÍA DIGITAL

[...] «La Provincia. Municipios» [en línea]. *Diputación Provincial de Segovia*. <http://www.dipsegovia.es/> [3 de abril de 2013].

«La Escuela de Folklore Plaza Castilla presenta en directo *En Fasostenido*» [en línea], en *Diariofolk. Revista de actualidad musical*. <http://www.diariofolk.com/noticia/la-escuela-de-folklore-plaza-castilla-presenta-en-directo-en-fasostenido/> [24 de abril de 2013].

HERRERO, Guillermo: «Fiestas de la Ofrenda en Torre Val» [en línea], en *El Adelantado de Segovia*. http://www.eladelantado.com/noticia/provincia/134167/fiestas_de_la_ofrenda_en_torre_val [3 de mayo de 2013].

SAN PABLO MARTÍN, Víctor: «Danza el Doble. Fa sostenido» [en línea], en *Youtube*. <http://www.youtube.com/watch?v=5wmRvA-6U-0> [24 de abril de 2013].

GRABACIONES

FORNARO BORDOLLI, Marita; DÍAZ RODRÍGUEZ, Antonio; ELI RODRÍGUEZ, Victoria; CÁMARA DE LANDA, Enrique: *Nuestra Señora de la Salud. Fregenal de la Sierra. Música Tradicional Extremeña. Contextos festivos y protagonistas grupales* [grabación audiovisual]. Valladolid: Universidad de Valladolid (Aula de Música), 2005.

ALGUNOS PERSONAJES PROVERBIALES Y DEL REFRANERO

José Luis Rodríguez Plasencia

Según la Real Academia, refrán es todo «dicho agudo y sentencioso de uso común, repetido tradicionalmente de modo inalterable». Aunque como escribí en el prólogo de mi obra *De tomo y lomo (El origen y significado de frases hechas, dichos populares y refranes)* (1997: 19), autores hay que amplían esta definición y señalan que, además de simbólico, el refrán, expuesto en forma poética, debe manifestar una verdad comprobada. Lo que presupone la existencia de una experiencia personal anterior al enunciado del mismo. Es decir, que los dichos y refranes no nacieron caprichosamente. Todos tienen su fundamento, su génesis... y su porqué. De ahí su continuidad a lo largo de los años, ya que esa experiencia primera se sigue contrastando de modo continuado. Claro que algunos de ellos —los meteorológicos principalmente— han cambiado... Y no por culpa de quienes los lanzaron al ruedo de la vida, sino por motivos que no hace el caso referir aquí.

El temario de los refranes es muy variado, pues abarca desde los referidos al amor-noviazgo a los de amor-matrimonio, pasando por los alusivos a la agricultura, la ganadería, el tiempo, los meses, la caza y la pesca, la comida y la bebida, el dinero, la salud, las enfermedades... Y a personajes, reales unos, imaginarios o mitológicos otros. Personajes que han pasado a formar parte de nuestro acervo popular, a nuestra gramática parda, a nuestra filosofía popular, sin que en la mayor parte de las ocasiones tengamos noticias de su vida y de sus obras. Este ha sido el motivo que me ha impulsado a escribir el presente trabajo: descubrir a algunos de estos personajes —reales o de fábula— que hemos incorporado a nuestro acervo cultural.

He aquí algunos de ellos.

MARI ANGOLA/ MARIANGOLA.- Personaje proverbial que es mencionado en el dicho *Las gracias de Mari Angola*, para referirse a una persona simple y sin gracia o, como escribe Luis Montoto (*Personajes, personas y personillas, que corren por las tierras de ambas Castillas*, tomo II, citado por M.^a Soledad Carrasco en su edición de la *Vida del escudero Marcos de Obregón*, de Vicente Espinel, tomo I, descanso 8.º, nota 45, p. 167): «La Mariangola de la frase debió de ser una mujer que alardeando de graciosa, jamás dijo gracia alguna, sino insulseces y pampiroladas». Así, escribe Espinel: «Asomó mi despensero con un platillo de mondongo, más frío que las gracias de Mari Angola».

MARICASTAÑA.- La expresión proverbial *En tiempos de Maricastaña* se emplea para referirse a un tiempo muy remoto, de leyenda y fantasía, cuando cualquier cosa, aun disparatada, era posible.

Se la tenía, pues, como un personaje genérico, no específico, como Marizápalos, Marisabidilla, Marimacho, Mariquilla, Marisarmiento... Aunque Julio Cejador, en su edición de *Los sueños* dice que Maricastaña significó antiguamente mujer casta, recogida y defendida en su virtud, como la castaña, protegida y encerrada en su erizo.

José Godoy y Alcalá (*Ensayo histórico-etimológico-filosófico sobre los apellidos castellanos*, pp. 68-69. Cit. Vega, 1952: 54) dice que Maricastaña, cuyo apellido cree femenino de Castaño, estuvo en el siglo XIV con su marido y dos hermanos al frente del partido popular de Lugo, que resistía el pago de los tributos que el obispo, como señor, imponía; «resistencia —añade— en que no escasearon excesos

y violencias, hasta matar al mayordomo del mismo obispo. La nombradía de hembra tan varonil debió extenderse por la comarca, y no es improbable que sea la misma que ha asumido la representación de vagos tiempos remotos. Por lo menos, no registra la Historia otra Maricastaña más célebre, ni tanto».

Según otros autores, la tal Maricastaña fue dueña de una taberna o al menos empleada en una de ellas, ya que castaña es, entre otras cosas, vasija o frasco de forma semejante a la de la castaña, utilizada para contener líquidos, alcohólicos, por ejemplo. Y en México, es un barril pequeño. Con lo cual todo quedaría en el mundo de los mesones, antiguos lupanares donde alcohol y sexo venían a ser una misma cosa.

Lo de castaña no pasaría de ser el femenino de castaño, color.

El dicho ha quedado actualmente para referirse a una antigüedad muy remota.

Como respuesta a cualquier afirmación desatinada o quimérica suele decirse también: «En el tiempo de Mari Castaña y del rey don Tereso, sucedió eso»; rey que no consta en ningún epítome o crónica por lo que se presupone que es una invención destinada a buscar un nombre que rimara con eso. De todos modos al igual que *Maricastaña* es un sustantivo que alude a un tiempo tan inaccesible, tan legendario, que ni memoria queda de él o su tiempo.

MARIMORENA.- Según el *Diccionario de la Lengua Española*, marimorena es camorra, es decir, riña o pendencia y buscar camorra, provocar a alguien para hacer que se enfade, pelee o discuta. Se menciona en la expresión proverbial *Armarse la Marimorena*.

Clemencín (*Comentarios al Quijote*. Nota 36, cap. XXVI, 1.ª parte, s/f: 1269), glosando la expresión proverbial «sobre eso morena» (*El Quijote*, 1.ª parte, cap. XXVI, pág. 225) dice que «hay quien atribuye el origen de esta voz a las quimeras que antiguamente excitó una "María Morena", tabernera de Madrid, y dieron ocasión a ruidosos procesos judiciales, que se guardaban, según se dice, en el archivo de Sala de Alcaldes de Casa y Corte».

José María de Zuaznávar (*Noticias para literatos acerca de los Archivos públicos de la hoy extinguida Sala de Señores alcaldes de Casa y Corte*. Folleto, 8 páginas, impreso en San Sebastián en el año 1834. Cit. de Iribarren, 1996: 39), aludiendo a las causas judiciales anteriores a 1700, escribe que había entre ellas algunas curiosas, como la formada el año 1579 contra Alonso de Zayas y Mari Morena, su mujer, «tabernera de corte», por tener en su casa cueros de vinos y no quererlos vender. Y añade: «Es muy verosímil que el nombre y apellido de esta mujer encausada, su clase y la calidad de su culpa, hubiesen dado origen desde el año 1579 a la expresión, hoy muy usual de "Marimorena" por pendencia».

Otros autores consideran significativo que la mayoría de las taberneras y venteras del siglo XVI se llamasen María —recuérdese la Maritornes del *Quijote*, criada de la venta de Palomeque el Zurdo, donde fue apaleado nuestro hidalgo, nombre que familiarmente ha pasado a designar a la criada ordinaria, fea y hombruna—; mujeres rudas y desvergonzadas todas ellas, asturianas en su mayoría, que no dudaban en enzarzarse en las pendencias con los hombres. Con lo cual el dicho tanto pudo referirse a la mujer de Alonso Zayas como a una tabernera —María— cualquiera.

Lo de morena —también según estos autores— solo sería un modo típico y tópico de referirse a la mujer española en general.

Otra versión, que se equivoca en cuanto a la fecha, sitúa la acción en una taberna madrileña del siglo XIX, cuya propietaria era una mujer de mucho carácter, *la Marimorena*. Según parece, tanto ella

como su marido, reservaban los mejores vinos para los clientes de alcurnia, hasta que un grupo de parroquianos asiduos le echó en cara tal preferencia, y exigieron deber los mismos caldos que aquellos. Se negó el matrimonio a sus requerimientos, por lo cual se armó una trifulca tal que hasta tuvo que intervenir la justicia para poner orden.

NANITA, LA.- Nombre que aparece en las expresiones familiares *En tiempos de la Nanita* o *El año de la Nanita*, con la cual nos referimos a una época remota e incierta.

En el ABC de 18 de noviembre de 1952 —Sección *Miscelánea pintoresca*—aparecía un despacho de la Agencia Cifra donde podía leerse que en el archivo parroquial de San Juan Bautista y Santo Domingo de la villa de Cillón (Ciudad Real), se insertaba en el libro octavo de bautismos, en su folio 253, vuelto, una nota de tipo folklórico, muy curiosa, que decía así: «Este año de 1634 es llamado de la Nanita porque una mozuela de 15 a 16 años paseó, según parece, toda la España cantando la Nanita en coplas que decían:

¡La Nanita se murió!
Y la llevan a enterrar
Con espuelas y botines
Y manto capitular».

Este año fue muy estéril. Valió el pan dos reales y la fanega de trigo ochenta. Por ello, se concibe que el recuerdo de un año fatal se ligase al de una canción puesta en boga en esas fechas. Pero Iribarren se pregunta (1990: 167) si esa canción de la *Nanita* que se murió no aludiría a un personaje proverbial anterior. «De todas formas —añade—, ya sabemos que para los manchegos el año de la Nanita fue 1634, año célebre por su esterilidad y por el precio escandaloso que alcanzó el pan».

PACHECA.- Nombre que se cita en el dicho *Esto parece el corral de la Pacheca* para referirse a un lugar donde predomina el barullo y la confusión, habida cuenta de la barahúnda, la anarquía y el desorden que en tales locales solía producirse.

En sus inicios, el teatro español fue una actividad cultural de origen popular, de ahí que las primeras representaciones tuviesen lugar en los conocidos como *corrales de comedias*, es decir patios interiores de alguna manzana de casas, en donde se montaba un escenario simple y se habilitaban para los especta-



Teatro Español (antiguo Corral de la Pacheca)

dores tanto el espacio descubierto restante del mismo como las habitaciones, palcos, que daban a él. Otros corrales de estos primitivos teatros nacieron en los corrales de las posadas.

El primero de estos corrales, por antigüedad, fue el Corral de Isabel Pacheco, apodada la Pacheca.

PEDRO BOTERO.- Forma parte del dicho *Las calderas de Pedro Botero* donde las calderas, figurada y familiarmente, se refieren al infierno, y Pedro Botero al diablo en persona.

Según Fernández Garmón (1986: 89-90), Botero y sus calderas provienen de un famoso tintorero manchego que tenía ocho enormes tinajas de cobre para dar tintura al paño. Aunque, en realidad, se llamaba Pedro Gotello, «pero como siempre el pobre andaba pringado de pez, se quedó con el "Botero"». Calderas que se hicieron famosas en toda La Mancha tanto por su tamaño como por el color el color rojo, muy vivo, que estampaba a sus paños.

Covarrubias (1964: Art. *Caldera*) escribió que *Caldera de Pedro Botero* se toma por el infierno y que se fundaba en algún particular que él no alcanzaba a dilucidar, aunque sospechaba que «debía ser algún tintorero caudaloso que hizo cualquier caldera capacísima».

Correas (1924: 36) recoge *En las ollas de Pedro Botello*, y escribe: «En las calderas; tómalas el vulgo por tinas infernales de fuego y penas: dicen que comenzó de un rico hombre de pendón y caldera y después maestro de Alcántara, que desbarató muchas veces a los moros con varios ardidés, y coció muchas veces cabezas de ellos en unas grandes calderas, y sería para presentarlas, y dicen que los despeñaba en una sima u olla muy profunda».

PELAYA.- Nombre proverbial que aparece mencionada el dicho *Como el juramento de Pelaya*, que hace alusión a la persona que promete o jura algo e inmediatamente se retracta de lo prometido o jurado.

Personaje al parecer imaginario que aparece mencionada en la siguiente cuarteta atribuida a Góngora:

Pariendo juró Pelaya
De no volver a parir,
Y luego volvió a decir
Jura mala en piedra caya...

PENSEQUE.- Personaje ficticio que se cita en el dicho *A Penseque lo ahorcaron*. Según el *Diccionario de la Lengua Española*, es vocablo que deriva de la expresión *pensé que* y que coloquialmente es excusa o explicación que se da por un error nacido de ligereza, descuido o falta de meditación. Es voz de necios, pues se refiere a los mentecatos, que disculpan sus yerros con un «pensé que...» resignado. Claro que el número de necios, como el de tontos, debe de ser enorme, si nos atenemos a la copla popular:

A Creíque y a Penseque
Los ahorcaron en Madrid;
Pero han debido dejar
Muchos hijos por ahí.

Así, no es de extrañar que popularmente se diga: *Penseque, asneque y burreque, todos son hermanos*.

PEROGRULLO.- Perogrullo («Pedro —según él mismo confiesa en *La visita de los chistes*, 1996: 528) de Quevedo—, y no Pero Grullo, que quitándome una d en el nombre, me hacéis el santo, fruto») es

un personaje fantástico al que la tradición popular atribuye máximas, axiomas y verdades —*Verdades de Perogrullo*— tan evidentes por sí mismas que por sabidas y probadas es sandez o simpleza decirlas; es decir, perogrulladas o verdades o certezas que, por notoriamente sabidas, son necedad o simpleza el decirlas.

De Pero Grullo escribe José Godoy (*Ensayo histórico etimológico filológico sobre los apellidos castellanos*, citado por Iribarren, pág. 161-162): «Este personaje aparece como testigo de escrituras de 1213 y 1227 del becerro de Aguilar de Campoo. Coetáneo y coterráneo suyo era un Pedro Mentiras, con quien debió formar antítesis, si es que se trata del que ha hecho famosa la naturalidad de sus verdades».

Para José Godoy, pues, este personaje era palentino. Sin embargo para el anónimo autor de *La pícaro Justina* (1981: 254-255), novela de principios del siglo XVII, Pero Grullo era asturiano, «porque hay una profecía de Pero Grullo, que fue asturiano, de que en Asturias ha de venir por el río una avenida de oro y toneles de vino de Ribadavia, y por estar prevenidos para la pesca andan siempre descalzos».

Y Quevedo (1996: 528-531) atribuye las siguientes verdades al tal *Pero*:

*Muchas cosas nos dejaron
Las antiguas profecías:
Dijeron que en nuestros días
Será lo que Dios quiera.
Si lloviere hará lodos;
Y será cosa de ver
Que nadie podrá correr
Sin echar atrás los codos.*

*El que tuviere tendrá,
Será el casado marido,
Y el perdido más perdido
Quien menos guarda y más da.
Las mujeres parirán
Si se empuñan y parieren,
Y los hijos que nacieren
De cuyos fueron serán.*

PETETA.- Según el *Diccionario de la Academia*, Peteta es, familiarmente, Patillas o el diablo. Se usa en frases como estas: *Ya se lo llevó Pateta* y *No lo hiciera Pateta*. En esta acepción se escribe con mayúscula. Familiarmente, es persona que tiene un vicio en la conformación de los pies o de las piernas. Según consejas de viejas, se quedó cojo cuando fue despeñado a los abismos infernales por el arcángel san Miguel.



Alhendín (Granada)

El *Diccionario de Autoridades* (1979: Art. Peteta) dice que es apodo que se da a quienes tienen algún defecto en los pies, y anota la expresión *No lo hiciera*, o *no lo dijera Pateta*, frase con que se pondera la disonancia que hace alguna acción o se da a entender que una cosa está mal hecha.

Se lo llevó Peteta se emplea para decir que el diablo se llevó a alguien.

PICIO.- Autores refieren que a principios del siglo XIX existió en Granada un zapatero de nombre Pi-

cio, natural de Alhendín, que por matar al amante de su mujer fue sentenciado a la última pena. A última hora se recibió la noticia del indulto, pues se demostró que el pobre zapatero tenía razones más que sobras para hacer lo que hizo y fue tal y tanta la sorpresa que le causó tan inesperada nueva, que cayéndosele a poco el cabello, las cejas y las pestañas, y llenándosele de tumores la cara, quedó tan monstruoso y deforme, que en breve pasó a ser citado como tipo de la fealdad más horrorosa.

Se retiró después a Lanjarón, donde, por no querer quitarse de la cabeza el pañuelo que constantemente le tapaba a fin de no descubrir la calva, jamás entraba en la iglesia; y por no descubrirse ante el Santísimo en la procesión del Corpus, fue desterrado de Lanjarón y marchó a vivir a Granada donde acabó sus días.

El dicho *Más feo que Picio* se refiere a una fealdad desproporcionada e inusual.

PIYAYO.- Según Manuel Barrios (1982: 71), el Piyayo fue un cantaor ambulante que supo imprimir una característica tonalidad sudamericana a los tangos malagueños.

El poeta José Carlos de Luna escribió una original semblanza de este viejo artista callejero.

¿Tú conoces al Piyayo:
Un hombrecillo renegro,
Reseco y chicuelo;
La mirada de gallo,
Pendenciero,
Y hocico de raposo,
Tiñoso...
¡A chufila lo toma la gente,
Y a mí me da pena
Y me causa un respeto imponente!...



Como referencia a este personaje andaluz se dijo lo de *Eres más feo que el Piyayo*.



Rita, la cantaora

RITA LA CANTAORA.- Con este nombre fue conocida la cantante de flamenco Rita Giménez García, nacida en Jerez de la Frontera (1859) y muerta en Zorita del Maestrazgo, Castellón (1937). Se inició en el cante en su ciudad natal, para pasar posteriormente a cantar junto a La Macarrona, Fosforito el Viejo, La Coquinera y Juan Brea en los cafés cantantes madrileños, entre ellos el Café Romero, donde se ofrecían pequeños espectáculos de flamenco a los clientes mientras consumían sus bebidas. Su última actuación ante el público tuvo lugar en el Café de Magallanes (1934) con motivo de un festival benéfico que reunió a varios artistas veteranos.

Debido a su genio alegre y su facilidad para arrancarse a bailar o a cantar cada vez que un parroquiano o espectador se lo pedía, su nombre y su figura quedaron inmortalizados en las populares frases ¡Eso, a Rita, la *cantaora!* y ¡Eso lo va a hacer Rita, *la cantaora!*, que no dejan de tener su toque chulesco y despectivo, para indicar que nadie de los presentes quiere hacer una cosa.

ROQUE.- Según el *Diccionario de la Lengua*, la *casa de tócame Roque* es, figurada y familiarmente, aquella en que vive mucha gente, hay mala dirección y el consiguiente desorden. Y añade que se dice aludiendo a la casa de vecindad de este nombre que hubo en la calle del Barquillo, de Madrid, y que hizo famosa el sainete de don Ramón de la Cruz: *La Petra y la Juana o el buen casero*, más conocido por *La casa de tócame Roque*, y por los numerosos alborotos que en ella se organizaron cuando las autoridades municipales decidieron demolerla en 1850 por insalubre y ruinosas.

Iribarren (1990: 216) cita a Natalio Rivas (*Memorias contemporáneas. Séptima parte del Anecdotario histórico*, págs. 29-31, Madrid, 1953), para quien el referido inmueble de la calle del Barquillo fue derribado en septiembre de 1850. Lo habitaban más de 80 vecinos, que armaban continuos ciscos y marimorenas entre ellos. Cuando el dueño comunicó a los numerosos inquilinos que tenían que desalojar la casa, estos le amenazaron con matarle. Les dio un plazo de dos meses para marcharse. Volvió a darles un segundo plazo de tres meses. Y como se negasen nuevamente, puso el caso en conocimiento del jefe político don José Zaragoza, quien consiguió, por fin, que los tozudos ocupantes abandonasen sus inmundas y ruinosas viviendas.

Por su parte, Fernández de los Ríos (*Guía de Madrid*, 1876. Cit. por Vicente Vega 1960: 244-245) escribe que a través de la espaciosa huerta del convento de Santa Teresa, extinguido en 1868, se prolongaron algunas calles que se estrellaban en sus tapias. «Entre ellas figura la costanilla de Santa Teresa (hoy Campoamor), donde se alzaba la casa en que Juan y Roque, dos hermanos, disputaban diciendo: “Tócame a mí, tócame Roque”, tan famosa en Madrid».

Otros dicen que la fama que alcanzó dicha casa no fue por las disputas fraternales de Juan y Roque, sino por la extraordinaria cantidad de vecinos que albergaba, cuyas frecuentes pependencias llegaron a ser tan sonadas en la Corte que vino a quedar en la expresión mencionada.

Luis Coloma (1923: 5) escribe que tan célebre como la *Casa de Tócame Roque* fue el también madrileño *Corral de los Chicharos*: “Formaba éste, como aquélla, una especie de Arca de Noé, en que sin más lazos de unión que la recíproca vecindad y la general pobreza, anidaban no siempre en paz ni en gracia de Dios, individuos, parejas, familias y aun tribus, de todos estados, condiciones y oficios” (*sic.*).

El *Corral de los Chicharos* tenía dos fachadas formando escuadra: una a la calle del Cerro-Fuerte, otra a la de Antón Martín.



SANTIAGO.- Sabido es que, desde la antigüedad, los pueblos solían tener un grito de guerra, una voz comúnmente aceptada para excitarse y animarse al entrar en combate, o durante él. Una muestra de ello se encuentra en la Biblia (*Jueces 7, 18*). Cuando Gedeón se disponía a atacar a los madianitas, advirtió a sus tropas: «Cuando toque yo la trompeta y la toquen los que van conmigo, la tocaréis también vosotros en derredor de todo el campamento y gritaréis: ¡Por Yavé y por Gedeón!».

«Afirman algunos que “¡Santiago y cierra España!” era el grito más común con que los ejércitos cristianos acometían a los agarenos y algún autor ha precisado que comenzó a usarse en tiempos de don Alonso el Casto (791-842), aunque otros objetaron que su antigüedad fuese tan remota, pues no

se encontraba en el "Poema del Cid", ni consta que se diese en la batalla de las Navas, ni en la de Nájera, ni en la de Olmedo, ni en la de Villalar siquiera» (Vega, 1952: 191).

Rodríguez Marín no está de acuerdo con esta última apreciación y en su edición crítica del *Quijote* (segunda parte, cap. LVIII, tomo 8.º, 1931: 56-57) escribe que la costumbre, hoy perdida, de invocar a Santiago en las batallas, «si no nació en la de Clavijo, en que es fama que el Apóstol, en un caballo blanco, asistió por su persona, matando infinidad de moros, viene —al menos— de tiempo muy remoto, como se echa de ver por estos dos pasajes del Cantar de Mío Cid» (edición crítica de don Ramón Menéndez Pidal, 1982: 731 y 1137-1139).

Los moros llaman Mafómat, et los cristianos santi Yague.

.....
*Con los alvares mio Cid ferirlos va:
 «¡En nombre del Criador e d'apostol santi Yague,
 feridlos, cavalleros, d'amor o de voluntad!»*

Es decir, que fue en la batalla de Alcocer —según refiere el poema del Cid (verso 731)— donde aparece la primera advocación escrita a Santiago, y que fue desde la supuesta batalla de Clavijo cuando quedó la piadosa costumbre de solicitar la ayuda del santo.

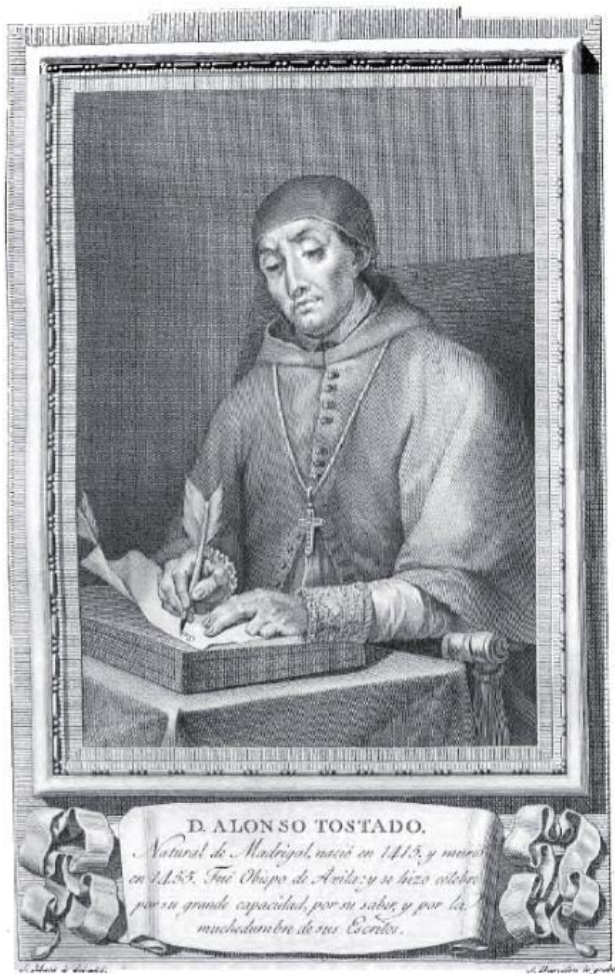
Al primitivo grito de «¡Santiago!» se añadió más tarde lo de «¡Cierra, España!», que algunos han entendido mal y escrito «¡Cierra España!», como si se dijese a Santiago que debía *cerrar España*, protegerla, guardarla, cuando en realidad lo que se pide al santo es que faje, que acometa contra el enemigo. Así Covarrubias (1984: Art. Cerrar) señala que «"cerrar con el enemigo" es embestir con él». Igualmente lo recoge el *Diccionario de Autoridades* y el actual de la Lengua Española entre las acepciones de *cerrar*. Así, el primero, dice: «Cerrar. Metafóricamente, acometer un ejército á otro», y el segundo, «trabar batalla, embestir, acometer».

La diferencia entre *cierra España* y *cierra, España*, aparece ya en el *Quijote* (2.ª parte, cap. IV): «Sí, que tiempos hay de acometer, y tiempos de retirar, y no ha de ser todo "¡Santiago, y cierra, España!"», por ejemplo.

TÍA COTILLA.- Era la tal *tía Cotilla*, apodo con que se conoció en Madrid a una tal María de la Trinidad, mujer de sesenta y cuatro años, esquelética y ligera en el andar que, puesta al frente de una sanguinaria pandilla de milicianos, acometía con una enorme navaja a cuantos liberales indefensos hallaba a su paso, acompañada por sus lugartenientes García y Sieteiglesias. Condenada varias veces a galeras, el asesinato de un tambor de urbanos la llevó al cadalso, donde pereció el 25 de mayo de 1838, junto con sus compinches. Estos, según se dice, se mostraron arrepentidos de sus acciones, no así la *tía Cotilla*.

La expresión *tía Cotilla* o *Cotilla*, simplemente, quedó en lenguaje popular tanto como sinónimo de mala mujer o como referencia a la mujer que se entrega con pasión a murmurar y a traer y llevar chismes y cuentos.

TÍO PACO.- Personaje proverbial ficticio —o al menos no se sabe que existiera—, arquetipo o paradigma de la experiencia, del desencanto o el desengaño. La frase *Ya vendrá el tío Paco con la rebaja* explica que las fantasías, los sueños o las esperanzas que ponemos en algo o alguien —esperanzas que el ensueño y la imaginación agrandan—, cuando llega el momento de la verdad no se muestran o no son tan buenas y favorables como se imaginaron en el momento de concebirlas, ya que el tiempo, es decir, *el tío Paco*, se encarga de ponerlas en el sitio que les corresponde o de darles la justa medida.



TOSTADO, EL.- Alonso Tostado, también conocido en su tiempo como Alonso de Madrigal, por su lugar de origen, y como el Abulense, por ocupar el obispado de Ávila, fue un eclesiástico y escritor español nacido a principios del siglo xv, un pozo de sabiduría que ya a los veinticinco años tenía fama de ser una de las personas más sabias y doctas de su tiempo. Fue catedrático en la Universidad de Salamanca y asistió al Concilio de Basilea. Realizó una labor enciclopédica tal, que solo de los libros históricos de la Biblia escribió veintiún volúmenes, amén de otros tratados y estudios diversos, como *Historia Sagrada* y *Mitología pagana*. Según dicen, en su vida llegó a escribir unos 53.880 pliegos. De ahí provino *Escribir o saber más que el Tostado*, dicho que se emplea para indicar que una persona sabe mucho, como es obvio.

Sobre su sepulcro se puso la inscripción: *Hic stupor est mundi, qui scibile discutit omne*: «Aquí está el estupor del mundo, que discute todo lo que se puede saber».

TURPÍN.- Juan Turpín fue un prelado francés que murió en el 800. Nada se sabe de su

nacimiento y posiblemente su nombre no se habría hecho tan famoso de no habersele atribuido erróneamente una crónica sobre Carlomagno, dejándole para la posteridad el sambenito de mentiroso, ocasión que dio lugar al dicho *Ser más mentiroso que Turpín*.

Se sabe que Turpín era monje de Saint-Denis cuando fue llamado a ocupar la silla episcopal de Reims. Turpín fue uno de los doce obispos franceses que asistieron al Concilio de Roma, presidido por el papa Esteban II. A este buen prelado se le atribuyó un historia de Carlomagno, que fue considerada durante la Edad Media como la verdadera historia de ese rey y su sobrino en España, a pesar de estar plagada de fábulas y dislates. La crónica, que fue redactada años después de la muerte de Turpín, se trata de una pura ficción, y fue escrita en su primera parte —cinco capítulos— en Santiago de Compostela por un monje español, según unos, o por un monje o clérigo francés afincado en Santiago, según otros. El resto de los capítulos —que comprenden la segunda parte—, fueron compuestos por un monje del monasterio de San Andrés de Viena, sobre canciones de gesta o tradiciones épicas.

VARGAS.- *Averígüelo Vargas* es una frase proverbial que se dice para indicar que un asunto o negocio está muy intrincado y es difícil de averiguar o resolver.

Sobre su origen corren varias versiones, aunque la opinión más generalizada es que se dijo por el licenciado Francisco de Vargas, colegial que fue de Santa Cruz de Valladolid, hombre despierto y de gran talento, al que eligió por su secretario el rey don Fernando el Católico, y a quien remitía todos los memoriales para que él los informara, diciéndole: «Averígüelo, Vargas».

VITO.- Según unos era hijo de Hylas, rico pagano de Sicilia y, según otros, de un senador romano que tuvo por nodriza a Crescencia y por preceptor a Modesto, ambos cristianos, con quienes fue martirizado durante el gobierno de Diocleciano.

En cuanto a su relación con la afección nerviosa, baile o mal que lleva su nombre y que ha dado lugar al dicho *El baile de San Vito*, nada concreto hay. Para Fernández Garmón (1986: 100), sin embargo, la cosa parece estar clara. La iconografía representa al santo con una caldera al hombro, aludiendo a la muerte en aceite hirviendo que Diocleciano le había preparado como premio al haber curado a su propio hijo de unos horribles ataques epilépticos que padecía desde niño. Pero cuando todos esperaban verle morir achicharrado, lo que vieron fue que el santo se arremangó la capa y empezó a bailar una especie de rock-and-roll que contagió a toda la corte imperial empezando por el emperador.

Sin embargo, Garmón no explica el porqué de esa afición tan repentina del santo por el baile; aunque fácil de suponer es que las convulsiones entre las que murió se debieran a las torturas a que fue sometido.

Más plausible es suponer que el *baile de San Vito* recibiese este nombre porque, siglos atrás, se invocaba a este santo implorando su curación; o porque al curar la epilepsia al hijo de Diocleciano, los movimientos espasmódicos, involuntarios, desordenados, amplios y desprovistos de ritmo —semejantes a un baile alocado—, que caracterizan la enfermedad, quedaran asociados con quien logró hacerlos desaparecer y se identificaran con él en su aspecto externo o de baile.

El dicho hace referencia a personas muy inquietas, que no pueden estar tranquilas durante mucho tiempo.

José Luis Rodríguez Plasencia
Escritor

BIBLIOGRAFÍA

- BARRIOS, M. (1982): *Modismos y coplas de ida y vuelta*. Cultura Hispánica. Madrid.
- CERVANTES, M. de:
**Don Quijote de la Mancha* (s/f). Comentado por Clemencín. Ediciones Castilla. Madrid.
**Don Quijote de la Mancha* (1931). Ed. Fco. Rodríguez Marín. Espasa-Calpe. Madrid.
- COLOMA, L. (1923): *Juan Miseria*. Editorial Vizcaína. Bilbao.
- CORREAS, G. (1924): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Madrid.
- COVARRUBIAS, S. de (1984): *Tesoro de la lengua castellana o española*. Turner. Madrid.
Diccionario de Autoridades (1979). Madrid.
Diccionario de la Lengua Español (2001). Ed. Espasa Calpe. Madrid.
- ESPINEL, V. (1972): *Vida del escudero Marcos de Obregón*. Edición de M.^a Soledad Carrasco Urgoiti. Castalia. Madrid.
- FERNÁNDEZ GARMÓN, M. (1986): *Con la cruz y los faroles. Origen y picaresca del dicho religioso*. PS editorial. Madrid.
- IRIBARREN, J. M.^a (1996): *El porqué de los dichos*. Departamento de Educación y Cultura. Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de Viana. Gobierno de Navarra.
- QUEVEDO, F. de (1931): *Los sueños*. Ed. Julio Cejador. Espasa-Calpe. Madrid.
- RODRÍGUEZ PLASENCIA, J. L. (1997): *De tomo y lomo (El origen y significado de frases hechas, dichos populares y refranes)*. Editorial El Drac. Madrid.
- VEGA, V. (1952): *Diccionario ilustrado de frases célebres y citas literarias*. Gustavo Gili, Barcelona.
(1960): *Diccionario ilustrado de anécdotas*. Gustavo Gili. Barcelona.

JOSÉ GÓMEZ VILLA Y LA FIESTA DE MOROS Y CRISTIANOS DE ALCOY: ESTUDIO Y ANÁLISIS DE SU OBRA

Ana María Botella Nicolás

Resumen

Este estudio consiste en analizar y sacar a la luz la obra menos conocida del compositor murciano José Gómez Villa. La obra a la que nos referimos tiene que ver con la Música Festera, un tipo de composición compuesta ex profeso para la Fiesta de Moros y Cristianos, en este caso de Alcoy. La música de Moros y Cristianos es una música incidental en constante evolución que ha marcado un antes y un después en la historia de la Música Festera con sus tres formas para el desfile: la marcha cristiana, la marcha mora y el pasodoble. Además, es una importante aportación artística y cultural que ha enriquecido el repertorio musical para banda y tiene unos contenidos propios que le dan ese sello original de género musical que posee.

Palabras clave: Música de Moros y Cristianos, Fiesta de Moros y Cristianos, Análisis musical.

Introducción

Analizamos en este artículo la obra musical menos estudiada del compositor murciano José Gómez Villa para la Fiesta de Moros y Cristianos de Alcoy, concretamente la marcha cristiana *L'entrà dels cristians* y los pasodobles *Font Roja* y el *Dianer alcoià*. También dedicamos un apartado a la producción que Gómez Villa compuso para la semana murciana de Cieza.

Comenzamos por definir qué es la Fiesta de Moros y Cristianos. Según Botella¹, la Fiesta de Moros y Cristianos es una conmemoración festiva enmarcada en hechos históricos, evocadora de batallas contra la morisma invasora, es decir, una celebración que rememora la pugna entre los moros y los cristianos por la lucha del castillo de la ciudad. Estas fiestas se encuentran repartidas por toda la geografía española, siendo más características en todo el Levante español y sobre todo en las poblaciones de Alicante y Valencia. Como expresa Mansanet, la fiesta es en principio eso, «fiesta», pero ha conjuntado sus elementos materiales y espirituales, que son los propios de la naturaleza humana, en un proporcionado equilibrio de perfección, especialmente en la variante valenciana de la Fiesta, que ha logrado como ninguna esa armonía de elementos².

Continuamos con una pequeña aproximación conceptual al término de Música Festera o Música de Moros y Cristianos. Según Barceló, por Música Festera entendemos *todas aquellas composiciones dedicadas a la Fiesta, al Santo Patrón, o a la evocación de cualquiera de estos dos elementos consustanciales*³. Es un tipo de música compuesta expresamente para la Fiesta de Moros y Cristianos que

1 BOTELLA, Ana María. «Orígenes de la música en las Fiestas de Moros y Cristianos de Alcoy». *Revista de Folklore*, 372, (2013): 28.

2 MANSANET, José Luis. «La Fiesta de Moros y Cristianos como institución y su ordenación», *Actas del I Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos*, tomo I, 1976, p. 348.

3 BARCELÓ, Joaquín. *Homenaje a la Música Festera*. Torrent: Selegraf, 1974, p. 19.

constituye un patrimonio musical y cultural de gran relevancia. Sabemos que sus orígenes datan del año 1817 y los encontramos en Alcoy cuando la *filà* (comparsa) Llana se hace acompañar por primera vez en el desfile de una banda de música. Es la banda del Batallón de Milicianos Nacionales y por extensión el nacimiento de la Música Festera. En ese año, la única música que en fiestas sonaba en la calle era la que emitían cajas y trompetas. La Llana, o la Primera de Lana, contrató los servicios de la única banda musical que por aquel entonces había en Alcoy, origen y germen de la actual banda Primitiva. El resultado de esta iniciativa fue tan acertada que la dirección festera le concedió el privilegio de ser ella quien acompañara siempre al capitán del bando moro y que tomara la primera posición en la Entrada relegando así a la *filà* de cargo al segundo lugar. Este hecho fue en principio bien aceptado por las demás, puesto que ninguna de ellas podía competir con la Llana en magnificencia a causa de la parte musical. Así fue durante veintitrés años, ya que en 1840 la *filà* que tenía el cargo de capitán, en la persona de don Antonio Cordón, protestó enérgicamente en el momento de la salida de la Entrada porque, por aquel año, también su *filà* poseía una banda de música para las fiestas, como la mayor parte de las comparsas que en 1840 existían.

Por otra parte, el Concurso de Composición de Música Festera de Alcoy⁴, certamen emblemático y pionero de todos los celebrados hasta el momento, data del año 1949 cuando el Ayuntamiento considera que la Música Festera sufre un estancamiento —por resultar poco novedosas y obsoletas las piezas que se componen— y quiere sacarla de esta situación, es decir, quiere potenciar la composición de este tipo de música⁵. Según Valor citado por Botella, *se premian unas partituras de edición muy pulcra e impecables desde el punto de vista técnico y temático, que según Valor Calatayud quedaron casi exclusivamente para ser interpretadas sobre atriles*⁶.

En este concurso, Gómez Villa consigue un primer premio con la marcha cristiana *L'Entrà dels Cristians* (1966) y dos segundos premios con los pasodobles *Font Roja* (1964) y *El dianer alcoià* (1967). Analizaremos, desde el punto de vista de la musicología, estas tres piezas que han dejado su huella en el terreno de la Música Festera y por extensión de la Música Festera Alcoyana, y desarrollaremos más en detalle la primera de ellas, pues ha sido clave en la composición de marchas cristianas en el mundo festero. Además, haremos referencia a la obra religiosa del compositor en la región de Murcia, como hemos reseñado anteriormente.

Desarrollo

José Gómez Villa (1924-2001) nace en Cieza (Murcia) el 17 de marzo. Comienza sus estudios musicales en la Academia Municipal de Música de esta ciudad, donde además es músico. En 1945 aprueba oposiciones a sargento (trombón) y un año después a brigada (bombardino) en Cartagena. Posteriormente, en 1947, es destinado a Tarifa, donde conoce a Rafael Campuzano, con el que tuvo una gran amistad que finalizaría con la muerte de aquel. En 1949 es destinado finalmente a Alicante, donde será nombrado subteniente en 1965.

4 En adelante nos referiremos a él como CCMF.

5 BOTELLA, Ana María. «Análisis estilístico de la música de moros y cristianos». *Revista Música y Educación*, 86 (2011): 94-95.

6 VALOR, Ernesto. «La música y los músicos alcoyanos en la Fiesta de Moros y Cristianos», en VV. AA., *Actas del I Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos, tomo II*, Caja de Ahorros Provincial de la Excm. Diputación de Alicante, Alicante, 1976, p. 753.

Profesionalmente, se interesa por la composición y así entra a formar parte de la SGAE (Sociedad General de Autores de España) en 1950. Tan grande sería su permanencia en esta institución, que en el año 2000 esta le brinda un homenaje por sus 20 años en la misma.

En 1949 es destinado a Alicante, donde dirige durante 20 años la banda de música de San Vicente del Raspeig, la Sociedad Musical La Esperanza. Esta formación le realizará un homenaje en 1997. Entre su producción destacan, sobre todo, pasodobles y marchas para la Semana Santa de Cieza. Fallece en Alicante el 20 de diciembre de 2001 a los 77 años de edad.

*L'entrà de Cristians*⁷ – Marcha Cristiana (1966)

Marcha cristiana ganadora del primer premio en el CCMF del año 1966. A pesar de estar encuadrada en el estilo de música cristiana, responde en su mayoría a la tipología del pasodoble, hecho que quizá esté provocado por la clara tendencia del autor a la composición de este género y porque, en sus orígenes, las marchas cristianas no tenían una estructura clara y se asemejaban al pasodoble. La colección de Música Festera *Ja Baixen* grabó la pieza en el volumen 30 —*Alcoi. Concurs de Música Festera (1965-1981)*— interpretada por la Sociedad Unión Musical de Alcoy. Su estreno tuvo lugar en el Teatro Calderón de Alcoy el día 20 de noviembre de 1966.

En el aspecto melódico, encontramos una distribución prácticamente clasicista en la organización de los periodos, las frases y las semifrases. Aparecen frases bien cuadradas de 16 compases, repartidas en dos semifrases de 8 que produce una sensación de claridad formal y estructura diáfana; no podemos olvidar que con esta pieza todavía estamos dentro del periodo «clásico» de la Música Festera, pues hablamos del año 66, en el cual este tipo de música todavía no despuntaba demasiado. Con el motivo rítmico de tan solo tres notas, una corchea y dos semicorcheas, el compositor construye toda la obra y lo utiliza de forma anacrúsica y tética para dar ese sentido de marcha; es el caso de la introducción formada casi exclusivamente por este diseño con el acorde arpegiado de la tonalidad principal (Fa mayor), al unísono de trombones y trompas, que repetirá para conexas las dos secciones de la pieza.

En cuanto al ritmo, se usa el compás binario de 2/4 muy marcado. La acentuación coincide con las partes fuertes del compás, salvo los motivos en anacrusa y las notas a contratiempo que llenan el acompañamiento. Las células rítmicas más usadas son las corcheas, los grupos de semicorcheas y sus combinaciones junto con el puntillo. También se utilizan *ostinatos* en la percusión para afianzar el carácter de marcha.

Armónicamente, la estructura predominante es el arpeggio del acorde de tónica, del de subdominante y del de dominante. La textura muy diáfana combina partes homofónicas con otras contrapuntísticas, aunque en mucha menor medida. Los finales de las frases aparecen marcados con cadencias perfectas conclusivas y con semicadencias en el tono de la subdominante. Es una armonía clásica y sencilla con la que afianza claramente la tonalidad principal. Toda ella se encuadra en el área de Fa mayor, una tonalidad alegre acorde con el sentido de esta marcha cristiana, pasando por tonalidades afines y vecinas a la principal como son la dominante y la subdominante, en el caso de la sección B o el III grado, La menor, en el caso de la introducción.

Formalmente, la estructura es binaria con introducción y esquema A – B que responde a la organización formal utilizada en la Música Festera, con la salvedad de la vuelta a la sección A. Esta sección está en el tono principal de Fa mayor y la sección B en el tono de Si b mayor, la subdominante, que es un recurso

7 *L'Entrà de Cristians*: La Entrada de Cristianos.

que ya han empleado otros compositores, pero en pasodobles y no en marchas. Se desarrollan tres materiales temáticos (A, B y C), periodizados de la misma manera los dos primeros, en frases de 16 compases (8+8) que se repiten idénticas, y el tercero en una frase de 20 (8+12).

El movimiento o *tempo* de la obra responde al estilo de marcha cristiana: un aire muy moderado, muy tranquilo, con la negra a 96 pulsaciones. Los matices están presentes durante todo el discurso musical, muy exagerados, sobre todo los de acentuación e intensidad para cambiar el color orquestal. En apenas unos compases pasamos de los *pianos* a los *fortes* para indicar cambio de tema o de diseño melódico. Numerosos *crescendos* y reguladores marcados inundan toda la partitura, siempre matizados por la percusión de la caja y del bombo.

Desde el punto de vista instrumental, presenta una plantilla propia del pasodoble con la percusión característica y ningún refuerzo en las graves, como sería habitual, o un aumento de la percusión. El acompañamiento que realiza la percusión es muy sencillo y no corresponde con el ritmo de marcha que deben tener estas piezas para el desfile. La distribución instrumental es:

a. Viento madera: flauta, oboe, requinto, cuatro clarinetes (principal, primero, segundo y tercero), cinco saxofones (dos altos, primero y segundo, en Mi b; uno barítono; y dos tenores, primero y segundo, en Si b).

b. Viento metal: dos fliscornos (uno primero y uno segundo), tres trompetas (una primera en Si b, una segunda y una tercera), tres trompas (una primera, una segunda y una tercera), tres trombones (uno primero, uno segundo y uno tercero), dos bombardinos (uno primero y uno segundo) y dos bajos.

c. Percusión: bombo, caja, plato y timbales.

Introducción (compases 1-20):

La pieza comienza en parte fuerte y marcada, con una introducción de 20 compases en la tonalidad de Fa mayor, a cargo del viento metal de manera triunfal, que realiza diseños melódico-rítmicos de corchea-dos semicorcheas sobre una progresión arpegiada del acorde de tónica, que será la célula generadora de la obra:

Ejemplo n.º 1



Esta introducción aparece periodizada en una frase de 16 compases, dividida en dos semifrases de 8, a (compases 1-8) y a' (compases 9-16), donde la segunda es una repetición de la primera, pero modulada al tono de La menor. Los últimos cuatro compases de la introducción son variación de los cuatro primeros, para terminar en una cadencia perfecta sobre el tono original. Los cuatro primeros compases de las dos semifrases son más marciales y rítmicos, en dinámica fuerte, y contrastan con los cuatro últimos que son melódicos y suaves (*p*):

Ejemplo n.º 2

Semifrase a

Semifrase a'

Los timbales y la caja realizan el mismo redoble a manera de *ostinato* en los cuatro primeros compases de las primeras semifrases, y negras en los cuatro siguientes para hacer también la diferenciación entre los dos miembros de la semifrase:

Ejemplo n.º 3

Timbal

Caja

Sección A (compases 21-84):

En el compás 21 comienza la sección A y con ella el primero de los temas en el tono de Fa mayor. El tema A (compases 21-52) está formado por una frase anacrúsica A (compases 21-36) que se repite igual, A (compases 36-52), y se divide en dos semifrases de 8 compases, a (compases 21-28) y a' (compases 28-36) en el caso de la frase A, y en a (compases 36-44) y a' (compases 45-52) en el caso de la segunda frase. La melodía está interpretada por la madera de manera lírica y expresiva, a la vez que cantábile, pues parece un material temático propio del pasodoble más que de una marcha cristiana:

Ejemplo n.º 4

Semifrase a



Semifrase a'



El viento metal acompaña con notas a contratiempo y los saxofones altos se mantienen sonando de dos en dos compases, ya que realizan blancas ligadas actuando de elemento cohesionador al soportar el peso de la melodía:

Ejemplo n.º 5

Mad. Flis.
8^a
p

Sax. Altos

Saxos tenores y bombardinos reafirman el tema con negras acentuadas y marcadas por el metal a contratiempo, lo mismo que la percusión.

En el compás 52 asistimos a un nuevo material temático que es el tema B o primer fuerte (compases 52-84), para romper absolutamente con el tema A, que acabamos de escuchar. Se presenta periodizado de la misma manera que el tema anterior, es decir, a través de una frase A (compases 52-68) de 16 compases que se repite igual, A (compases 68-84), y se divide en dos semifrases a (compases 52-60) y b (compases 60-68) en el caso de la primera frase A, y a (compases 68-76) y b (compases 76-84) en el caso de la segunda. La primera semifrase es brillante y de gran potencia sonora y está formada por motivos rítmicos de corchea con puntillo-semicorchea y negras, y la segunda es más lírica y expresiva y se construye a base de cuatro semicorcheas con sus dos primeras notas articuladas:

Ejemplo n.º 6

Semifrase a



Semifrase b



Además de contrastar desde el punto de vista melódico, rítmico y dinámico, como hemos visto, las dos semifrases lo hacen también tímbricamente, ya que la primera corre a cargo del viento metal y la segunda aparece interpretada por la madera. La percusión, a través del plato, golpea incesante y a *tempo*, creando una atmósfera que oscurece la melodía principal (solo en la primera semifrase).

El tema termina con una cadencia perfecta conclusiva sobre el acorde de Fa mayor que da paso a un puente o enlace (compases 85-92) formado por progresiones sobre el acorde de tónica, similares a la introducción y terminando de manera muy conclusiva y con sensación de final.

Sección B (compases 93-120):

Comienza una sección que nada tiene que ver con la anterior, pues el compositor irrumpe en ella de manera brusca, con *forte* y *piano* súbito en el tono de Si b mayor. Inmediatamente y sin enlace expone el tema C (compases 93-112) que está formado por una frase de 20 compases dividida en dos semifrases, a (compases 93-100) y b (compases 101-112). Está interpretado por el viento madera más fliscornos y trompetas al unísono. La segunda semifrase aparece modulada al tono de Do mayor y al final de la misma a Fa mayor:

Ejemplo n.º 7

Semifrase a



Semifrase b



Es en esta tonalidad sobre la que el compositor iniciará 8 compases a modo de conclusión, formados por el material temático de la introducción, en terceras paralelas, que termina en el IV grado suspendido. A continuación se vuelve a repetir esta sección completa y el compositor soluciona la semicadencia en dominante con un *da capo*, para volver a repetir la sección A y terminar así la obra, ya que los compases que en la exposición hacían de puente, ahora actúan de coda, muy conclusivos en el tono de Fa mayor.

Primera marcha cristiana que gana el premio de CCMF y que presenta una estructura que se asemeja a los pasodobles de la época dorada de la Música Festerá.

Font Roja (1964) y El Dianer Alcoia (1967) – Pasodobles

Las melodías de los dos pasodobles dianeros⁸ son, por lo general, muy expresivas y cantábiles. La periodización de las mismas es clara y viene estructurada en frases de 16 compases divididas en semifrases de 8. Son frases binarias y temas más melódicos que rítmicos, aunque responden al principio del contraste, es decir: si el primer tema es melódico, el siguiente será rítmico. Respecto a sus comienzos, se utilizan más melodías anacrúsicas que téticas y los finales son todos masculinos. Los motivos que forman las melodías son células rítmicas de corcheas, corchea-dos semicorcheas o cuatro semicorcheas, en su mayoría. Abundan los grados conjuntos y el fluir rápido de las notas, y también son característicos los grupos de valoración especial como tresillos, cinquillos, seisillos, etc. Los temas de las composiciones (dos o tres), muy alegres y cantábiles, son contrastantes en melodía, tímbrica y dinámica, siendo el primero de ellos un tema expresivo y suave que contrasta con el segundo que es fuerte y brillante, que a su vez vuelve a contrastar con el tercero que se expone en dinámica suave. El compositor emplea todo tipo de matices de acentuación y articulación para llenar de colorido y carácter a las melodías que son circenses y bailables.

Todos los pasodobles están escritos en compás de dos tiempos, es decir, en el compás de 2/4 para que la acentuación propia de la distribución de pulsaciones de dos en dos coincida con los pasos de marcha, es decir: la primera pisada con el pie izquierdo en fuerte y la segunda pisada con el pie derecho en parte débil⁹. Este compás binario viene acentuado por la percusión, tanto a *tempo* como a contratiempo, según el fragmento que se quiera destacar en cada momento, e incluso estas contraacentuaciones sirven para producir un *ritardando* en la obra y dar paso a una nueva sección o material. Son característicos entre dos y cuatro compases a contratiempo y sincopados en el comienzo o para enlazar distintas secciones. Destaca la ausencia de polirritmias o de efectos rítmicos elaborados o novedosos.

No existen enlaces armónicos complicados, ni armonías disonantes; reina la armonía clara, diáfana y tradicional. Las modulaciones que se realizan a través de cuartas, del círculo de quintas de los relativos o de la dominante del nuevo tono, son muy predecibles. Los finales de frase y las secciones principales aparecen claramente marcadas a través de cadencias y semicadencias. Las piezas descansan sobre una armonía que, a modo de bajo continuo, está desarrollada por la parte grave del metal (bajos y bombardinos) que traduce la tonalidad. El acompañamiento o relleno armónico está formado por notas a contratiempo de corchea con silencio y notas sincopadas. El entramado armónico traduce una doble textura, por un lado de melodía acompañada, y por otro lado de contrapunto imitativo en forma de pregunta y respuesta entre la madera y el metal y entre el viento madera entre sí. Esta textura se ve ligeramente oscurecida en los pasajes de puente o material de enlace entre las secciones.

Formalmente, estos dos pasodobles festeros responden a una estructura binaria, con dos secciones y con un fragmento introductorio y otro de cierre: I + A – B (trío) + coda. En el primer caso hablamos de la introducción y en el segundo de la coda. En la primera sección, la sección A, se expone el primero de los temas de cierta importancia en la composición, que es el tema A. Es la presentación del primer material creativo que se suele dividir en dos frases de 16 compases cada una, que a su vez se periodizan en semifrases de 8. El tema B o primer fuerte es un pasaje en volumen fuerte para contrastar con el tema A, que viene interpretado por una familia distinta al tema anterior. El principio formal

8 El pasodoble dianero: es una pieza de aire vivo sobre 110 a 120 M/M que es llamado pasodoble ligero en el resto de las poblaciones festeras, excepto en Alcoy que se llama «dianero» (*dianer*).

9 No podemos olvidar que la Música Festera es herencia de la música militar, cuyo fin es el desfile. Para ello, el compás de dos tiempos es el más idóneo.

y melódico que sigue este material es el contraste, es decir, aparece expuesto por el viento metal o por aquella sección de la madera que no expuso melodía principal en el tema A. La segunda sección o sección B recibe el nombre de trío. En esta sección se presenta el segundo tema importante en la obra, que llamaremos tema C. Es un tema que contrasta fuertemente con todo lo expuesto anteriormente, ya sea en tímbrica, en dinámica o en melodía. Se trata de un material melódico muy expresivo e íntimo en el cual el compositor desarrolla todo su potencial compositivo.

Se emplean las apoyaturas, acentos, reguladores y *sforzandos* que, acompañados de la percusión, refuerzan el sentido armónico de la pieza y la dotan de expresividad. En realidad se utiliza toda la gama de matices de intensidad (*p*, *pp*, *mf* y *ff*) sin más coloraturas que algún *ritardando* que suspende momentáneamente el desarrollo de la música y crea tensión; aun así mantienen la homogeneidad agógica por lo general. Las plantillas instrumentales no superan los 33 instrumentos y el viento madera es la sección protagonista en la mayor parte de los temas, aunque cuando el compositor quiere crear contraste opone el viento metal.

Otro tipo de composiciones del Maestro Villa

Hombre de profunda devoción religiosa y enamorado de la Semana Santa de su tierra, compuso para la misma un gran número de marchas procesionales y pasodobles. La marcha procesional es la música que acompaña los desfiles procesionales y que ha sido concebida para las cofradías y hermandades. Es un género musical que responde a una estructura o forma musical y a un estilo o carácter. Respecto a la forma musical, la marcha procesional o marcha fúnebre consta de tema, desarrollo, trío y reexposición, pudiendo desarrollar dos fragmentos opcionales y por tanto suprimibles, llamados introducción y coda. El carácter queda determinado por el compás, el ritmo y el *tempo* y, por supuesto, por la adaptación y adecuación al acto para el cual ha sido concebida la obra: la procesión. Es un género que goza en España de gran popularidad y es interpretado por una banda de música.

Entre las marchas procesionales que ha compuesto el maestro Villa para la semana murciana encontramos: *El Cristo del Perdón* (1948), *El Cristo del Consuelo*, *La oración del huerto* (1948), *Semana Santa ciezana* (1994), *El Santo Cristo* (1996), *La unción de Betania* (1997), *El beso de Judas*, *El Cristo de la Agonía*, *Encuentro de Jesús y María en la calle de la Amargura*, *La Samaritana*, *San Pedro*, *Santísimo Ecce Homo*, *Virgen de Gracia y Esperanza*, *El Descendimiento* (1997), *La Sagrada Cena* (1999), *La Flagelación* y *La Piedad*.

Ejemplo n.º 8: El Cristo del Perdón (clarinete principal)

EL CRISTO DEL CONSUELO
CLARINETE PRAL. MARCHA FÚNEBRE JOSÉ GÓMEZ VILLA

D.C. hasta Fin.

Por su parte, los pasodobles compuestos por Gómez Villa están dedicados a distintos pasos que desfilan en las procesiones ciezasanas. Entre estos, podemos destacar: *Ángel triunfante* (1972), *La corte-sía* (1994), *Que la Magdalena te guíe*, *La aparición de Jesús a María Magdalena*, *Santa María Salomé*, *El traslado del Señor de la cama* (1997) y *La Virgen del Amor Hermoso* (1998). Es autor finalmente del *Himno a la Virgen del Buen Suceso*, patrona de Cieza, y del *Himno a la Santa Faz* (Alicante), ciudad por la que sentía una gran devoción. A continuación reseñamos aquellas obras de su producción que han quedado grabadas y aquellas que todavía no lo están:

Sus marchas procesionales grabadas son:

- | | |
|--------------------------------|--|
| - El Cristo del Consuelo | - Encuentro de Jesús y María
en la calle de la Amargura |
| - El Cristo del Perdón (1948) | - La samaritana |
| - La oración del huerto (1948) | - San Pedro |
| - Semana Santa ciezana (1994) | - Santa María Magdalena |
| - El Santo Cristo (1996) | - Santísimo Ecce Homo |
| - La unción de Betania (1997) | - Virgen de Gracia y Esperanza |
| - El beso de Judas | |
| - El Cristo de la Agonía | |

Sus marchas procesionales sin grabar:

- El Cristo del Consuelo
- El Santo Cristo
- El Descendimiento de Cristo (1997)
- La Sagrada Cena (1999)
- La flagelación
- La Piedad

Sus pasodobles grabados:

- Ángel triunfante (1972)
- Dejad que los niños se acerquen a mí (1994)
- La cortesía (1994)
- Que la Magdalena te guíe
- La aparición de Jesús a María Magdalena
- María Salomé

Sus pasodobles sin grabar:

- El traslado del Señor de la cama (1997)
- Virgen del Amor Hermoso (1998)

En 1995, la Junta de Hermandades Pasionarias, en reconocimiento a su labor, lo distingue nombrándolo «Compositor de la Semana Santa de Cieza» y en 1997 las cofradías ciezanos le tributaron un merecido homenaje, al que posteriormente se fueron sucediendo otros.

Conclusiones

Con la música de Moros y Cristianos hemos conocido y sacado a la luz una faceta poco o nada estudiada y tal vez olvidada de este gran compositor murciano. Su estilo de composición tan especial nos ha acercado al mundo de la marcha procesional y del pasodoble y nos ha descubierto todo un repertorio musical de composiciones para la Semana Santa murciana. Es importante reconocer la producción de Gómez Villa, pues ha dejado huella en la Música de Moros y Cristianos.

Dra. Ana María Botella Nicolás
Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal
Facultad de Magisterio
Universitat de València

BIBLIOGRAFÍA

BARCELÓ, Joaquín. *Homenaje a la Música Festera*. Torrent: Selegraf, 1974.

BOTELLA, Ana María. «Análisis estilístico de la música de moros y cristianos». *Revista Música y Educación*, 86 (2011): 92-119.

BOTELLA, Ana María. «Orígenes de la música en las Fiestas de Moros y Cristianos de Alcoy». *Revista de Folklore*, 372 (2013): 28-38.

MANSANET, José Luis. «La Fiesta de Moros y Cristianos como institución y su ordenación», *Actas del I Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos, tomo I, 1976*, pp. 347-391.

VALOR, Ernesto. «La música y los músicos alcoyanos en la Fiesta de Moros y Cristianos», en VV. AA., *Actas del I Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos, tomo II, Caja de Ahorros Provincial de la Excm. Diputación de Alicante, Alicante, 1976*, pp. 753-790.

Lámalo compartir Lámanos futuro

Caja España y Caja Duero hemos dicho sí a crear juntas un gran futuro. Nace una nueva Caja, abierta a todos, en la que sumamos nuestras fuerzas para ofrecerte cada día el mejor servicio.

Caja España 

Caja Duero 