LOS Danzantes de Enagüillas en la Provincia de SEGOVIA

MAPA GEOGRÁFICO-FESTIVO A COMIENZOS DEL SIGLO XXI

Autora: **Esther Maganto Hurtado**

Tutor: **Honorio M. Velasco** (Catedrático de Antropología Social. UNED)

BI COLECCIÓN Becas de Investigación

INSTITUTO DE LA CULTURA TRADICIONAL SEGOVIANA
MANUEL GONZÁLEZ HERRERO

Edita
Instituto de la Cultura Tradicional Segoviana
"Manuel González Herrero"
DIPUTACIÓN DE SEGOVIA

Diseño y maquetación
Paulino Lázaro

Fotografías
Esther Maganto, organismos y colecciones particulares citados a pie de foto

Impresión
Taller Imagen

I.S.B.N.
978-84-86789-16-9

Depósito Legal
SG-194-2015

© De los textos y fotografías, sus autores.
Reservado todos los derechos.
Prohibida la reproducción total o parcial de la obra, sin autorización expresa de los titulares.

A mis dos soles, Mª Jimena de Lucas Maganto y Josebe de Lucas

MI VERDADERA ALEGRÍA

A mis padres, Alfredo Maganto y Luisa Hurtado, por su inmensa implicación

A mi suegro, Tito de Lucas, por su comprensión

Índice

Presentación de Francisco Vázquez Requero 9

Prólogo de Honorio M. Velasco 11

Agradecimientos 15

Introducción
Abriendo el camino... Una vivencia para una Beca de Investigación 25

I PARTE
LAS DANZAS DE PALOS. EL ESTADO DE LA CUESTIÓN A COMIENZOS DEL SIGLO XXI

CAPÍTULO 1
Al hilo de las enagüillas 43
Las danzas de palos, patrimonio cultural inmaterial 44
Despegue editorial en Segovia 50
Danzas de palos y nuevas tecnologías 54

CAPÍTULO 2
Las danzas de palos. Del presente al pasado para comprender el futuro 57
Teorías del presente para explicar el pasado 60
Del rito al ritual. El desplazamiento de espacios en las danzas de palos 76
Las danzas de palos: significados simbólicos y funciones sociales en la Europa Moderna (1500-1800) 89
El universo de la Fiesta del Corpus Christi. Reminiscencias del siglo XVI en el siglo XXI 112

CAPÍTULO 3
Danzas colectivas en una sociedad individualista 121
Modos de apropiación social en el territorio de estudio 121
Una conclusión reflexiva: la migración significativa y el nuevo desafío sociocultural de las danzas de palos 132
Hibridismo en el siglo XXI: individualismo y danzas de palos 135

II PARTE
EL TERRITORIO DE ESTUDIO. LAS DANZAS DE PALOS Y EL ENAGUADO

CAPÍTULO 4
"Peculiaridades" de la Tierra de Pedraza y de la Tierra de Sepúlveda 145
Paisaje natural y urbano, las villas y los barrios 147
Dos claves territoriales: el arte románico y la *Cañada de la Vera de la Sierra* 160
El culto mariano y la trashumancia: una explicación a la presencia de las *enagüillas* y las *faldillas* 178
Un "complejo" calendario festivo para las danzas de palos 200

CAPÍTULO 5
Una interpretación para las *enaguas* masculinas. Análisis sociohistórico 205
Un modelo de vestido "heredado": el "traje de danzante" 205
La enagua, prenda sexuada: *enaguas* femeninas, *enaguas* masculinas 215
Un mapa del *enaguado ritual* en la segunda década del siglo XXI 230

CAPÍTULO 6
El centro de mis miradas: las *enagüillas* y *faldillas* en las Tierras de Pedraza y de Sepúlveda (Segovia). Mapa geográfico-festivo y repertorio ritual 237
1910-1930, la "crisis" del *enaguado* masculino ritual 239
El territorio de estudio y el "traje de danzante" en las Tierras de Pedraza y de Sepúlveda. Variantes locales en torno a un nexo común: flores, puntillas y mantones 251
Trajes comunales frente a trajes familiares 269
La "danza" de las figuras rituales: la herencia de *Los Ennombrados, el Zorra o Zarragón,* y *las Gitanas* y Danzantas 271
La confluencia festivo-religiosa del *enaguado* y del repertorio ritual: danzas de palos y otras danzas procesionales 294

Conclusiones 319
Aportaciones 319
Nuevas tramas, nuevas investigaciones 321
Reflexión:¿es posible la confluencia de la "vida moderna" y la Cultura Tradicional en los estilos de vida actuales? 322

Anexo I. Tabla Repertorio Territorio de Estudio 324

Anexo II. Mapa del enaguado en Segovia, siglo XX y siglo XXI 326

Bibliografía 327

Reseña académica 341
Tutor: Honorio M. Velasco 341
Autora: Esther Maganto Hurtado 343

Presentación

El estudio, con rigor científico, de la relación de las danzas con la cultura tradicional constituye uno de los elementos nucleares necesarios para comprender la esencia y estructura del entramado de actuaciones de nuestros ancestros que, generación tras generación, han venido conformando una manera o forma de ser y hacer que ha derivado en un conjunto de tradiciones, que delimitan y definen a los pueblos.

El estudio de las danzas unidas, o no, al hecho religioso, con las lógicas evoluciones por mor del tiempo, suponen un valioso material etnográfico que el Instituto de la Cultura Tradicional Segoviana Manuel González Herrero no ha querido, ni puede desdeñar.

Cuando por fin, un libro como el de Esther Maganto ve la luz, de alguna forma, observamos, con satisfacción, que hemos completado con éxito nuestra labor.

En efecto, de nada serviría el apoyo a la investigación sin que los frutos de la misma no puedieran quedar, para siempre, contenidos en un libro, como el que hoy el lector tiene entre sus manos y que supone un nuevo hito en el haber del Instituto.

La obra de Esther Maganto supone una aportación inestimable al conocimiento de los rituales y las inveteradas costumbres a las que se asocian las danzas tradicionales.

El acercamiento a la idiosincrasia de un pueblo no puede soslayar el estudio de las formas de celebración, que generación tras generación, conforman una identidad, cuyo conocimiento es esencial para su comprensión activa y veraz, y las danzas, en los aspectos que nos ha desvelado Esther Maganto contribuyen, en una gran medida, al cumplimiento de este objetivo.

Francisco Vázquez Requero
Presidente de la Diputación de Segovia

Prólogo

En la cultura tradicional las danzas son tal vez uno de los elementos con mayor capacidad de perdurabilidad en el tiempo, no sin transformaciones, pero perviviendo en sus formas básicas que contrastan particularmente respecto a prácticas artísticas de las sociedades modernas, en las que las artes análogas se sitúan más bien en la moda o en la vanguardia. Conviven con ellas y no sólo se producen exhibiciones simultáneas de todos esos estilos sino que se realimentan unos de otros. En las danzas tradicionales es posible que se reconozcan elementos básicos del ritual mejor que en las modernas que sin embargo parecen quedar difuminados por la función de espectáculo a demanda. Pero también las danzas tradicionales a menudo se ofrecen en espectáculos a demanda como festivales y muestras. Si bien muchas, si no todas, remiten a contextos primarios de pertinencia, tales como celebraciones festivas en numerosas comunidades. Y están integradas dentro de ellas a veces como parte más relevante desde el punto de vista social y de identificación colectiva, a lo que se añade también a menudo el de interesante actividad de atracción turística. No pocas de las danzas de las que se habla en este libro presentan esta doble "representación": la que se ofrece en festivales y la que se desarrolla en las poblaciones durante la fiesta. Se trata de un desdoblamiento de función característico de determinados usos tradicionales en las sociedades modernas. (No sólo en las europeas. También ocurre lo mismo con las danzas de grupos étnicos en todos los países del mundo). Y ciertamente a veces se trata de un contrapunto armonizado, de modo que la exhibición a modo de espectáculo refuerza la estima y el valor otorgado en la propia comunidad y otras, como es bien sabido, genera cierto esquizoidismo que deja al descubierto dos caras de lo que llamamos lo "tradicional", una de las cuales no se considera la auténtica e incluso a veces una de las cuales parece sombrear a la otra. Por un lado, el atractivo del espectáculo estimula a los grupos de intérpretes, por otro lado, la rutina de la "representación" en casa parece deslucir el brillo que se cree percibir cuando se ejecuta fuera. Por un lado, la presencia masiva de turistas eleva el protagonismo del grupo de intérpretes, por otro lado, esa misma presencia llega a trastocar los valores de la celebración. Parece el ineludible destino de lo "tradicional".

La tradición es un proceso, aunque generalmente se toma como una cualificación con todo tipo de connotaciones. En el sentido más positivo supone la continuidad en el tiempo de la comunidad, la sucesión de las generaciones asumiendo su pasado, o al menos aquellos aspectos de su pasado que más se valoran, etc. Y no solo, pero fundamentalmente el proceso implicado se reconoce como transmisión oral. En relación a prácticas culturales como las danzas la tradición conlleva generalmente la percepción de inmutabilidad a lo largo de los tiempos, arrancando de un tiempo remoto. Muy pocas veces se

halla documentación que lo corrobore en tanto que práctica y aun es menos probable que se tengan datos concretos de la primera presencia en una localidad determinada. La tradición en todo caso revela que la comunidad la considera representativa y proyecta en el tiempo la identificación que tiene con ella. De los danzantes con enagüillas o de las danzas de paloteo en este libro se proporcionan nuevos datos de la historia de su ejecución en Europa y en España durante siglos. Y se formulan hipótesis razonables sobre su recepción en poblaciones segovianas. Seguramente se trata de danzas que tal vez entraban en el repertorio de comparsas que recorrían en tiempos las poblaciones españolas y que acabaron arraigando en algunas poblaciones y luego fueron acomodadas en formas levemente variadas que con los años y las intervenciones de individuos fueron adquiriendo fuerte sabor local. Julio Caro Baroja ha mostrado los caracteres principales de estas danzas en tierras castellanas y leonesas y también su estrecha relación con otras danzas como las que se denominan de "ramos" y en otras áreas las de "moros y cristianos" o los "dances". Y aportó también alguna documentación histórica que revela su amplia difusión en el siglo XVII. Por la documentación actualmente disponible no sería aventurado decir que ya lo era en el XV. E incluso pudieran haberse ejecutado ya en algunos lugares en tiempos posteriores a la repoblación.

Las danzas como ritual contienen ciertamente alguna virtud. Cuando se pretende definirlas en términos de "sacralidad" –lo que no es exactamente equivalente a religiosidad- cabe la tentación de presumir algún componente que se supone existente en los orígenes. Parece como si por ejemplo en los lazos, los gestos, los giros, los palos, la disposición de los danzantes en el paloteo,... hubiera una huella. Pero los orígenes son más bien imaginados. Ciertamente las formas son relevantes para el ritual, en particular la indumentaria y también los palos. No sólo la indumentaria, especialmente cuando se trata de enagüillas, aparece como un rasgo anacrónico, casi todo el resto de elementos también lo son, lo que refuerza el sentido de vestimenta ritual con la que los intérpretes no sólo se visten, se transforman. Una doble transformación para adoptar un papel especial en la celebración y también para integrarse en una entidad colectiva que opera como si fuera un "cuerpo", múltiple, desdoblado, que se requiere que actúe coordinadamente como uno solo. También los palos y otros instrumentos tales como ramos, arcos, cintas, pañuelos, con los cuales se "viste" también el movimiento. Este es un "vestido" multisensorial, sonoro, visual, kinésico que recrea un "lenguaje" singular conjuntándose a la vez con la música y la canción. Y del mismo modo que se trata de una conjunción de lenguajes, en su ejecución se trata también de un "programa" formado por una serie de números o "lazos" que tendrían que tomarse por lo que palabra dice, "en-lazados". Se diría que interpretados fuera del contexto de la celebración festiva ya sea patronal o del Corpus u otra fiesta no significan lo mismo. En las exhibiciones en muestras o festivales se ejecutan separadamente como si fueran simplemente números adicionales, pero en la celebración siguen un orden según alguna lógica tradicional pero a la vez ajustada a los distintos momentos de ella. A las fases introductorias suceden lazos que muestran la diversa composición que sus habilidades son capaces de llegar a formar y alcanzan algún punto de clímax o apoteosis, para finalizar en despedida. Es decir, la virtud de la danza está más bien en su ejecución. A veces esto se entiende instrumentalmente, es decir, la habilidad de los danzantes brilla cuando se ha ejecutado la danza a la perfección, sin errores ni titubeos. Pero tiene un significado más profundo: en cada performance, cada vez que se interpreta, se sigue un guión, que al igual que una historia sólo se comprende si se cumple, si se ejecuta por entero. Los lazos van proporcionando dinamismo a la sucesión de las fases, en ciclos de tensión y distensión, pero en gradiente de intensidad y de habilidad y activada por la actividad múltiple a varias bandas, acompañada por el ritmo

que se marca y que envuelve cuando se chocan los palos, transcurre la danza como una historia que tuviera un final apoteósico.

La tradición admite otras varias perspectivas de análisis, una lo es de proximidad y en su trama se descubren entonces los finos hilos de la sociabilidad, con lo que el papel que han jugado y juegan en ese proceso las personas concretas es vital. Se sabe que la tradición oral se va produciendo entre tres o a lo más cuatro generaciones en convivencia y genera constantemente relatos de transmisión y de aprendizaje en los que a menudo se narran vicisitudes de la interpretación, se comentan las habilidades de algunos con la indumentaria, con los pasos o con los instrumentos, el apasionamiento y la entrega de otros, etc. En el detalle la tradición se carga de emoción y también de rutina y sobre todo de vinculaciones que no sólo son las del parentesco sino la de los implicados en ella, de tal modo que si fuera posible percibirla en largos tramos temporales se verían conjuntos de convivencia formados por "generaciones" –en el sentido de maestros y aprendices, veteranos y novatos- que se suceden. Pero a la vez se entiende que rodeados por e integrados en las comunidades. Este proceso suscita tanto o más fascinación que la que puedan generar supuestos orígenes remotos. Tanto más cuanto se conocen los distintos periodos por los que ha ido pasando en el tiempo, desde tiempos álgidos y de entusiasmo participativo a tiempos de desafección. En la actualidad se habla de "patrimonio vivo" y se sabe que en no pocas ocasiones por distintas circunstancias ha estado casi moribundo, por lo que propiamente le correspondería llamarlo "revitalizado". La clave está en esa trama de "generaciones", que no sólo recupera lo que ya pertenecía al fondo de la memoria sino que lo convierte en práctica para la vida presente y compromiso para el futuro.

En este libro de Esther Maganto se han expuesto varias de las perspectivas antes mencionadas. Lo que supone una aportación valiosa al conocimiento de la cultura tradicional en Segovia. Para el Centro de Cultura Tradicional "Manuel Herrero" supone un paso importante en el desarrollo de sus objetivos. Y en general todos los segovianos tienen en este libro una contribución muy destacada a la salvaguarda del Patrimonio Inmaterial a la que la Convención de la UNESCO de 2003 nos invitó a comprometernos.

Dr. Honorio M. Velasco
Catedrático de Antropología Social. UNED.
Director del Departamento de Antropología Social y Cultural de la UNED.

Agradecimientos

A todos los que me abrieron las puertas... a las danzas de palos

Sin saberlo, me lo han dado todo. Todo y más, a lo largo de un año de intensísimo trabajo en el que he recorrido las siete localidades segovianas donde permanecen las *enagüillas* y las *faldillas* como parte fundamental del atavío ritual masculino usado en las danzas de palos. En la Tierra de Pedraza: Arcones, Gallegos de la Sierra, Orejana y sus barrios, Valleruela de Pedraza y Torre Val de San Pedro; y en la Tierra de Sepúlveda: Castroserna de Abajo y San Pedro de Gaíllos.

Sin saberlo, en mi trabajo de campo, cada uno de los alcaldes y cada danzante y sus familias, me han aportado infinidad de detalles para trazar la historia "viva" de las danzas de palos y otras danzas procesionales que se conservan en un pequeño territorio geográfico, atravesado e influido enormemente por el "abrazo" de la *Cañada de la Vera de la Sierra*. Mi lista de "informantes" es interminable, pero quiero dejar constancia de algunos nombres, en los que las gentes de estos pueblos se verán, seguro, reconocidos.

Tierra de Pedraza

- **Arcones.** Laureana Martín, la Alcaldesa, junto a la familia Municio, Víctor y Ana, maestros de danzas de las jóvenes generaciones. También Vicenta Sanz, hija de Salustiano Sanz, danzante de principios del siglo XX.
- **Gallegos de la Sierra.** El Alcalde, Juan Francisco Lucas, además de Francisco Grande -"Zorra" y maestro de danzas desde hace más de treinta años-, y la "hornada" de danzantes de la década de 1980 que sigue al pie del cañón: Rafa, Luis, Gloria, Ana, Clemen, Cati, Fuencisla, Piedad... junto a Jorge, y los más jóvenes que se incorporan cada verano.
- **"El país" de Orejana.** El Alcalde, Fidel Gilarranz, y el músico del cuerno de cabra, Andrés "Peras". En el barrio de El Arenal, las hermanas Braulia y Antonia Hernanz; en Orejanilla, los danzantes Domingo Martín y Félix Hernanz, además de Yaiza Martín, de la familia Santa Engracia, y sus compañeros, que hoy constituyen el relevo generacional.
- **Valleruela de Pedraza.** El Alcalde y danzante, Goyo Enebral, además de Florencio Álvaro -sacristán, danzante e impulsor de la recuperación de las danzas a comienzos de la década de 1980-. Junto a ellos, la familia Álvaro, la familia Berzal y los danzantes como Frutos, Santiago... y los más jóvenes, entre los que figuran Gonzalo, Rubén...
- **Torre Val de San Pedro.** Paulino Adrián, el Alcalde, junto a Jose Antonio Sebastián y Pedro de la Calle, dos pilares fundamentales en sus papeles de impulsores y de dul-

zainero. También a Toñi, por su ayuda atenta y tempranera en la iglesia, además de los danzantes, Pedro y Juan de la Calle, Luis Delgado... y las mujeres que los acompañan desde hace tres décadas.

Tierra de Sepúlveda

- **Castroserna de Abajo.** Mª Luisa González, Alcaldesa, hija y hermana de danzantes, junto a la Cofradía de la Virgen de los Remedios, los danzantes de siempre -como Florencio de la Mata-, y la generación actual de danzantes con Patricia, Javier, Amaya...
- **San Pedro de Gaíllos.** Su Alcaldesa Esther Castro, el dulzainero Pablo Orgaz, Arantza Rodrigo (en representación del Centro de Interpretación del Folklore y la Cultura Popular y el Museo del Paloteo), Demetrio Casado, Pedro Luis Siguero y los danzantes más mayores, Agustín y Vicente, y los actuales como Luis, Ismael, Ernesto...

Sin saberlo, en mi trabajo de archivo, son también muchos los que en sus búsquedas informáticas, en sus préstamos o en las conversaciones telefónicas y en las entrevistas, han logrado facilitarme los datos precisos:

- Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico Museo del Traje: la siempre competente, María, de la Biblioteca.
- Museo Etnográfico de Castilla y León: Emilio, Bibliotecario y Resp. de Comunicación.
- Museo Provincial de Segovia: su Director, Santiago Martínez, y Cristina Gómez, Conservadora y amante de su trabajo.
- Museo del Paloteo y Centro de Interpretación del Folklore y de la Cultura Popular de San Pedro de Gaíllos (Segovia): con Arantza Rodrigo a la cabeza.
- Obispado de Segovia, Juan Cruz y párrocos locales.
- Teresa Llorente, historiadora e investigadora segoviana.
- Ángela López García-Bermejo, Profesora de Labores en la Escuela de Magisterio e historiadora de la indumentaria tradicional segoviana.
- Conchi Bayón, artesana segoviana ligada a Nava de la Asunción y Cuéllar.
- A Josephine Rodríguez, amiga, filóloga francesa y Master en Protocolo, y a su hijo, Pedro Arribas, les doy las gracias por su ayuda con la bibliografía francesa y portuguesa. Y a Elena Rodríguez, egiptóloga francesa, le agradezco sus consultas en Francia y Alemania.
- A mis amigos, el folklorista y etnomusicólogo segoviano, Pablo Zamarrón, y su mujer, Carmen Infante, les agradezco su cercanía y les debo la ilustración sobre el mapa actual del *enaguado* masculino ritual en la provincia de Segovia.

Benditos dulzaineros, tamboriteros y maestros de danza

En este año de idas y venidas, de reflexiones, de enlaces de conversaciones, de músicas oídas, escuchadas y estudiadas, mi reconocimiento más sincero, se lo dedico al *instrumentero* y los *instrumenteros,* y a sus sucesores, los *dulzaineros* y *tamboriteros*, y con ellos a los *maestros de danz*as, puesto que han constituido en el pasado y conforman en la actualidad el gran eslabón histórico en el mantenimiento y la conservación del repertorio musical y coreográfico de las danzas de palos y las danzas rituales, hoy convertido en Patrimonio Cultural Inmaterial. Ellos, los *musiqueros* y *músicos* del territorio de estudio, son los que han conseguido mantener un repertorio homogéneo, con *lazos* y nexos compartidos en melodías y coreografías, distinguido claramente de las melodías y otras ejecuciones coreográficas que se mantienen en otras zonas de la provincia de Segovia.

Mi homenaje pues al *instrumentero*, tal y como recogen los libros de cofradías tanto de Torre Val de San Pedro como de Orejana, para referirse al único músico que hace sonar una flauta acompañada de un tambor hasta el inicio del siglo XIX, en el año 1802; también a los *tamboriteros,* voz que se plasma en 1825, y a los *instrumenteros* que les siguen, ya en plural y referidos a dos oficios, citados desde esta fecha en adelante. Mi respeto y admiración a los *dulzaineros* –acompañados por los *tamboriteros-,* quienes se documentan a su vez en el territorio de estudio y tempranamente frente a otras zonas, en 1833[1]; y mi profundo agradecimiento a los maestros de danzas, fiables en sus memorias espléndidas, que recogieron y mantienen cada movimiento en detalle, y que lo enseñaron y muestran a las jóvenes generaciones a lo largo del compromiso de toda una vida.

Benditos dulzaineros son los que se han cruzado en mi camino, en mis recorridos solitarios en busca de melodías e informaciones, y en mi aprendizaje constante. Conocí las danzas de palos de la mano de los danzantes de Torre Val de San Pedro, como Pedro, Juan y Andrés de la Calle, además de Luis Delgado y "El Rubio", en la etapa de recuperación de sus danzas de palos mediada la década de 1980, y veinticinco años después he regresado a *La Torre* para contar su historia, y la de seis localidades que la circundan, donde permanece el atavío de las *enagüillas* y las *faldillas*, el centro de mis miradas y reflexiones constantes. Durante un año, mis metas no han sido otras que las de desvelar sus entresijos, y las razones de su uso masculino y ritual, y mientras, con paso amable, firme y experto, me ha acompañado Demetrio García, dulzainero de La Matilla, que se "estrenó" en Siguero en el año 1952: él enseñó las danzas de palos y los hombres le enseñaron la danza de *El Cordón* (con la melodía de El Caracol de Arcones).

Demetrio García, dulzainero en activo que ya ha rebasado los ochenta años, verdadero conocedor de todo el repertorio musical y coreográfico de la zona, y empapado de la música y la danza tradicional desde su infancia junto a sus hermanos Gregorio y Vicente García, ha mantenido las danzas de palos en el entorno estudiado durante cincuenta años, medio siglo en el que ha recogido y diseminado piezas musicales y coreográficas allí donde sus pies han pisado los recorridos procesionales. Atrás queda su etapa de docente, la que llevó a cabo desde finales de la década de 1970 y durante los años 80 a través de la Diputación Provincial de Segovia, como *Profesor de Dulzaina, Tambor y Danzas de Paloteo* y que ejerció en las localidades de Prádena, Sepúlveda, Cantalejo, Riaza, Ayllón y La Matilla. Participó en la recuperación de las danzas de Orejana" en los años 1978 y 1979, asistiendo a la Fiesta de San Ramón del barrio de El Arenal, y ha asistido de forma constante a las fiestas religiosas de Valleruela de Sepúlveda, Valleruela de Pedraza, El Arenal y Orejana (Tierra de Pedraza) y Castroserna de Abajo (Tierra de Sepúlveda). Desde el 2013 ha preparado su relevo generacional a través de diversos dulzaineros: Mariano, de Rebollo, ya ha aprendido las danzas de Valleruela de Pedraza; en el Arenal, ya le ha relevado durante dos años, Pablo Orgaz, dulzainero de San Pedro de Gaíllos; por último, Javier Hernanz, de Duruelo, le ha acompañado en las danzas de Castroserna de Abajo, desde las fiestas de 2013.

Además de la entrevista que le hice durante el verano de 2013 en su casa, a Demetrio García le acompañé, junto a su tamboritero de la saga de los García y también de La Matilla, en las procesiones de septiembre de San Miguel Arcángel y la Virgen de los Reme-

[1] La dulzaina, tal y como comparten dos segovianos, el folklorista y etnomusicólogo Pablo Zamarrón, y la historiadora Teresa Llorente, se disemina de forma generalizada por la provincia de Segovia a partir de 1850.

dios en Castroserna de Abajo, y en octubre, en la procesión dedicada a la Virgen del Rosario en Orejana; ya en el 2014, y de nuevo en Castroserna de Abajo, compartí con ambos y en el último domingo de mayo, la romería de la Virgen de los Remedios, en los alrededores de su ermita, donde ya me adelantó que estaba preparando "una nueva hornada de danzantes" en La Matilla, recuperando de nuevo las danzas de palos en el pueblo que le vio nacer.

En mis andanzas y mudanzas llevadas a cabo en este trabajo, también he oído hablar y he podido conocer a los dulzaineros del entorno de las localidades estudiadas: en los recuerdos de los danzantes más mayores de Arcones, está Faustino, dulzainero local, y en Orejana todos tienen en la memoria al Tío Dámaso de Cantalejo. Entre los danzantes de Valleruela de Pedraza, Castroserna de Abajo y San Pedro de Gaíllos, resuenan las melodías entonadas por el Tío Tambores, nacido en Valleruela de Sepúlveda y del que en la actualidad y desde hace tres décadas es pupilo Pablo Orgaz. Éste último, emocionado en la fiesta de San Pedro de 2013, me narró sus comienzos al lado del Tío Pedro, en 1980: por entonces, el Tío Pedro le enseñó todo cuando pudo, después de haber recorrido durante décadas los pueblos del entorno con sus hijos, también músicos; por ello, Pablo Orgaz, dulzainero de San Pedro de Gaíllos, comprometido con la recuperación y la difusión de las danzas de palos, ha podido disfrutar de este esfuerzo continuado, en sus bodas de plata y junto a los vecinos de la localidad, siendo partícipe de los paloteos ejecutados en el interior de la iglesia parroquial, "un vendaval de aire fresco" que ha puesto punto y final a una incomprendida e injusta prohibición prolongada desde hace tres décadas.

Al recorrer las carreteras, enlazando un pueblo con otro, en este intenso año también he pasado por Santiuste de Pedraza, donde nació el dulzainero Mariano Contreras "El Obispo", y a quien conocí en los últimos años de su vida gracias a su pupilo, el dulzainero segoviano Rodrigo Peñas. El hijo de Mariano, Félix Contreras, es quien me ha facilitado una fotografía de su padre, tocando en Collado Hermoso y en plena posguerra, evidenciando la profunda raigambre de la dulzaina en esta zona de la provincia y el importante número de dulzaineros que han reportado a Segovia la Tierra de Pedraza y la Tierra de Sepúlveda.

Cómo no, unas palabras para *Los Sastres* de Matabuena, puesto que la saga de estos dulzaineros ya se constata a principios del siglo XX en las danzas de Torre Val. De todos ellos, tuve el gran placer de conocer al dulzainero y tamboritero Antonio Gil –padre-, quien acompañó a Pedro de la Calle, actual dulzainero de Torre Val de San Pedro, a las bodas de plata de mis padres, ya en el año 1996. Hoy, casi veinte años después, he compartido la procesión y las danzas con mi buen amigo Pedro de la Calle, acompañado del tamboritero Antonio Gil –hijo de Antonio Gil-, sabiendo que la siguiente generación, su hijo, ya está aprendiendo a tocar la dulzaina. Una mención a su vez para *Los Galleguillos* de Gallegos de la Sierra, un grupo familiar que ya suma treinta años en las danzas de palos de Arcones y de Gallegos de la Sierra, quienes aprendieron al lado del tamborilero local, Juan Gil; y unas palabras para los dulzaineros de Orejana, de Rebollo y de Duruelo, a los que he podido conocer en las fiestas estudiadas. Dejo paso a diversas fotografías, que ilustran el quehacer de todos estos dulzaineros y tamboriteros a lo largo del siglo XX en el territorio de estudio.

Músicos Los Sastres de Matabuena y danzantes de Torre Val de San Pedro. Principios del siglo XX. Fotografía cedida por Jose Antonio Sebastián.

Inauguración de las "Casas de los maestros" con visita del Gobernador Civil, Trajes Típicos, niños y niñas bien colocados. Todo preparado para el "baile del pañolón". Año de 1951.

Mariano Contreras "El Obispo" en Collado Hermoso, año 1951. C. P. Félix Contreras.

El Tío Tambores con los danzantes de San Pedro de Gaíllos entre 1948 y 1950. C. P. Lauro Rodríguez. Foto cedida por Arantza Rodrigo (Museo del Paloteo).

Gregorio y Demetrio García, con los danzantes de Valleruela de Pedraza. Década de 1950. C. P. Florencio Álvaro.

Pablo Orgaz, pupilo del Tío Tambores, con los danzantes de San Pedro de Gaíllos en las fiestas de Nuestra Señora. E. Maganto, 2013.

*Pedro de la Calle, dulzainero de Torre Val de San Pedro, con Antonio Gil -de **Los Sastres** de Matabuena- a la caja, en las fiestas del Rosario en Torre Val de San Pedro. E. Maganto, 2013.*

Los Galleguillos de Gallegos de la Sierra, en las fiestas de Arcones, en honor de la Virgen de la Lastra. E. Maganto, 2013.

Mariano, dulzainero de Rebollo, tocando las danzas de Valleruela de Pedraza en las fiestas del Rosario y del Amparo. E. Maganto, 2013.

Demetrio García, de La Matilla, en las fiestas del Rosario de Orejana. E. Maganto, 2013.

Honorio Velasco, "comprometido" con la cultura tradicional

Antes de iniciar mi recorrido por la historia general y local de las danzas de palos, una última mención para el tutor de este trabajo, Honorio Velasco Maíllo, un salmantino nacido en Béjar y perfecto conocedor de rituales diseminados por toda España. Este Catedrático de Antropología Social y Cultural de la UNED, que lleva más de treinta años inmerso en el estudio del estado de la cuestión, las evoluciones y los cambios acaecidos en el contexto de la Cultura Tradicional, me trazó sabiamente diversas líneas de investigación para recorrer. A priori, y como si de una pieza textil se tratara, estableció nudos imposibles a los que debía dar respuesta, para lograr finalmente que las miles de puntadas y los hilvanes históricos, etnográficos, antropológicos y sociológicos precisos, consiguieran armar una perfecta urdimbre donde sostener la trama local de las danzas de palos, y desplegar un dibujo limpio, claro, en forma de mapa y sin demasiadas fisuras, del *enaguado* masculino ritual segoviano a lo largo de los cinco últimos siglos.

Sólo él sabe de mis desdichas y de los trazos deshechos y vueltos a recomponer, pero también sabe que tras un esfuerzo continuado se han conseguido exponer las imbricaciones y peculiaridades de un reducto geográfico marcado por la trashumancia, el pastoreo y la religiosidad mariana. Gracias, sinceramente, por llevar hasta el contexto intelectual el saber que aglutina la Cultura Tradicional.

7 pueblos, 7 imágenes en la retina

Sólo me resta, al hilo de las *enagüillas* y las *faldillas,* quedarme en la retina con siete momentos irrepetibles, uno por cada localidad estudiada y recorrida:

Tierra de Pedraza

1 *Arcones.* La subida de la Virgen de la Lastra hasta su ermita, y la *Danza del Caracol* en la explanada. La fiesta y la limonada en familia, uniendo a todo un pueblo en torno a las danzas de palos.
2 *Gallegos de la Sierra*. Los ensayos de los danzantes, junto al *Zorra*, Francisco Grande, el día anterior a la celebración del Rosario. La ilusión de muchas generaciones comprometidas con las danzas y con la fe en su virgen.
3 *Orejana.* La Soldadesca de *Los Ennombrados* en el altar, y *Las Gitanas* con sus roscas. Todos a una, manteniendo sobre sus hombros cuatrocientos años de danzas de palos en honor al Rosario.
4 *Valleruela de Pedraz*a. *El Enzaramao* en la ermita de la Virgen del Amparo, y los danzantes de siempre, paloteando en su interior. Emoción plena, compromiso y devoción a lo largo de muchas generaciones.
5 *Torre Val de San Pedro*. El disfrute de Jose Antonio Sebastián danzando en el Rosario, en octubre, y mi alegría por regresar veinticinco años después al lugar donde descubrí las danzas de palos junto al dulzainero Pedro de la Calle.

Tierra de Sepúlveda

6 *Castroserna de Abajo*. La procesión de la Virgen de los Remedios junto a Demetrio García y Mª Luisa González, la alcaldesa y el "alma" de las danzas de palos en esta localidad, hija y hermana de danzantes.

7 *San Pedro de Gaíllos*. La emoción contenida de Pablo Orgaz, recordando cuánto le enseñó el Tío Tambores, y la Danza de la Cruz, con la espléndida ejecución de las mujeres acompañadas del Zarragón.

Castroserna de Abajo. Fiesta de la Virgen de los Remedios, septiembre 2013. El saber y la experiencia de Demetrio García de La Matilla, el compromiso de la Alcaldesa Mª Luisa González con las danzas de palos, y el relevo generacional, nuevos dulzaineros –Javier Hernanz, de Duruelo- y jóvenes danzantes, hombres y mujeres. E. Maganto, 2013.

Introducción

Abriendo el camino... Una vivencia para una Beca de Investigación

Hace algo más de una década, cuando andaba enfrascada en mis estudios de doctorado, dediqué un capítulo del libro *La indumentaria tradicional segoviana,* del que soy coautora, a la indumentaria propia de *danzante*[2]. Revisé literatura, documentos y bibliografía fechada desde el siglo XVI al siglo XX, busqué y examiné *piezas testigo*[3] entre arcones, colecciones particulares e institucionales..., recopilé materiales gráficos diversos como pinturas y grabados, fotografías de finales del siglo XIX y de toda la centuria del 1900, y plasmé en tan sólo doce páginas -limitadas por la extensión de la obra-, un recorrido histórico sobre la indumentaria usada en las *danzas de palos* de Segovia y su evolución a lo largo de cuatro siglos, siguiendo el itinerario marcado por distintos epígrafes: *Entre calzones, enagüillas y palotes; Lienzo y lana, en el Corpus del S. XVII; Máscaras y cascabeles, a lo largo del S. XVIII; Un modelo imperante: chaleco y calzón; La Sierra, reducto para las enagüillas; En honor del Niño de La Bola y la Virgen de la Sote-*

[2] LÓPEZ GARCÍA-BERMEJO, A. y MAGANTO HURTADO, E. (2000). *La indumentaria tradicional segoviana.* Obra Social y Cultural de Caja Segovia. Segovia. *III Parte. Prendas, ornamentos y complementos:* "de Danzante" (Págs 100-112). Primera obra de la Colección Conocer Segovia, resultado de la investigación llevada a cabo en el Programa de Recuperación de la Cultura Tradicional puesto en marcha por la Obra Social de Caja Segovia (1993-1999).

[3] *Piezas testigo*. Este concepto ha acompañado a mis investigaciones y trabajos sobre indumentaria tradicional segoviana: además de en mi Tesis Doctoral, lo he incluido en varios artículos y en diversos posts del blog indumentariatradicionalsegoviana.wordpress.com, que mantengo abierto desde 2011.
El concepto *pieza testigo* se enmarca en la ciencia de la Etnografía, que aunque muy válida para realizar una correcta catalogación, conlleva bajo mi punto de vista un análisis limitado -atemporal y descriptivo-, que deja al margen respuestas a preguntas del tipo qué grupos y subgrupos sociales las usaron, cómo llegaron estas prendas hasta ellos y por qué razón, qué ideas tenían respecto a la estética corporal, los cuidados del cuerpo y de la higiene..., cuestiones más propias del método de investigación socio-histórico, que es en el que he desarrollado mis investigaciones principales.
No obstante, la sola presencia de las *piezas testigo*, su inventario y su catalogación, e incluso su exposición, resultan cuestiones necesarias no sólo para poder comenzar su estudio histórico y social, también para la elaboración de réplicas -usadas, por ejemplo, para escenificaciones folklóricas y por nuevos colectivos surgidos en torno al asociacionismo-. Sin embargo, y en estos mismos espacios, son muchos y frecuentes los nuevos diseños que se alejan sobremanera tanto de las características materiales y formales que presentan las *piezas testigo*, como del uso social primigenio y evolucionado de las mismas. La mercantilización a la que se está viendo sometida esta indumentaria tradicional -una verdadera proliferación de negocios en torno a su confección, que puedo constatar en toda Europa-, junto con el gusto por la exclusividad y la diferenciación individual, entre otros factores, han derivado en dos visiones antagónicas: el Purismo, cuyo objetivo es el de confeccionar prendas lo más similares a las prendas originales, tanto en corte como en tejidos y/o decoraciones, y la Neotradición textil, en la que los diseños individuales y los elementos ajenos a la indumentaria tradicional -colorido, telas, bordados y guarniciones en lugares donde no han existido...-, alcanzan un protagonismo impropio con respecto a las prendas dieciochescas y decimonónicas que aún perviven en baúles y arcones.

rraña; El traje de zorra, zancarrón o zamarrón, y por último, *Una cuestión de género. La mujer como "danzante".*

De los ocho epígrafes, dos de ellos enlazados entre sí por la relación existente entre indumentaria-género-danza, ya los consideré de vital importancia para desarrollarlos en un trabajo posterior y monográfico, por diversas razones. El titulado *La Sierra, reducto para las enagüillas*, daba visibilidad a una temática apenas abordada en la escasa bibliografía local -hasta el año 2000- sobre las danzas de palos, y plasmaba un pequeño recorrido histórico y geográfico por las localidades que mantenían en activo grupos o "cuadrillas"[4] de danzantes masculinos ataviados con *enagüillas*, también denominadas *faldas* o *faldillas* en los diferentes pueblos. Por otro lado, el epígrafe que cerraba el capítulo, *Una cuestión de género. La mujer como danzante,* presentaba una problemática concreta que debía estudiarse en profundidad: no sólo la participación histórica de la mujer en las danzas de palos, también los papeles que han desempeñado y que cumplen en la actualidad, y la indumentaria que han vestido y visten, puesto que es un aspecto que ha derivado en "encontradas" opiniones tanto por parte de danzantes como de investigadores.

[4] El vocablo "cuadrilla", referido a los ocho danzantes y el "Zorra" que participan en las danzas de palos o en las danzas procesionales, no es el más usual en la actualidad entre los danzantes segovianos, aunque su uso se extienda por otras zonas de España: entre las provincias castellanoleonesas, queda patente en los artículos escritos por Carlos del Peso sobre Palencia, y en Cataluña, se mantiene en uso el término *cap de colla*, para referirse al capitán de la cuadrilla, dentro del *ball de bastons*.
Sobre su uso en Segovia, he localizado un dato que aporta Pedro Daniel Díaz en su colaboración "Dulzaineros de Fuenterrebollo. Segovia", publicada en la Revista Lazos -editada por el Centro de Interpretación del Folklore de San Pedro de Gaíllos-: "en la primera mitad del siglo XX hubo en el pueblo tres cuadrillas de dulzaineros: "Los Viruela" (Sinforiano Calvo y sus hijos), Gonzalo Vaquerizo y su hijo Serafín Vaquerizo; y "Los Sastres", Dionisio Pastor y sus hijos Vicente y Antonio". Revista Lazos, Nº 35. Primavera, 2012. Pág 4.
De acuerdo a su significado recogido en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, "cuadrilla" se refiere a "un grupo de personas reunidas para el desempeño de algunos oficios o para ciertos fines". Aunque la voz no se recoge aún en el Tesoro de la Lengua Castellana de Covarrubias (1611), un documento segoviano fechado en 1538 recoge el término en su título: "Ordenanzas de la Cuadrilla de Valverde. Comunidad y Tierra de Segovia sobre la plata y los paños de las bodas y otras cosas", publicado en Madrid en 1894. El manuscrito recoge las ordenanzas firmadas por el escribano Juan Ramos, reunidos diversos vecinos y los alcaldes de la "quadrilla" conformada por Abades, Valverde del Majano, Garcillán y Martín Miguel, con el fin de reprimir "el luxo y sus demasías", entre otros asuntos, como "la plata y los paños de las bodas que las personas del dicho lugar han de dar a sus esposas cuando se han de casar". Vinculando este texto con esta Beca de Investigación, puedo aclarar que en dos de las cuatro localidades citadas -Abades y Valverde-, diversas familias conservan fotografías y prendas sobre las danzas de palos de comienzos del siglo XX. Es en 1928 y en la Revista Estampa cuando se publica el artículo firmado por el periodista Ignacio Carral: "Los danzantes de la tierra de Segovia". Carral emplea el término "comparsa" y no el de "cuadrilla", al explicar quién es el "Zorra": "Es uno de los pocos supervivientes de los danzantes de su tiempo. Y va reuniendo a su alrededor los ocho muchachos que precisa para formar una comparsa".
Agradezco a Teresa Llorente, historiadora vinculada con Valverde del Majano y Cobos de Segovia, y dedicada en estos momentos a la investigación de la historia de los dulzaineros y tamboriteros segovianos, la fotografía de los danzantes de Valverde ataviados con *enagüillas* –hacia 1910-1915- y la referencia a las Ordenanzas del siglo XVI que me facilitó en 1999, de cara a la publicación de la obra *La indumentaria tradicional segoviana.*
Agradezco también la información facilitada por la Familia Galindo, de Abades, por la fotografía cedida, en la que aparecen los danzantes de Abades (1914), y que publiqué en la obra referida del año 2000.

Cuando escribí el libro citado, ya había cumplido los veintiocho años, pero fue a los dieciséis, en 1988 y en pleno proceso de Revitalización de la Cultura Tradicional[5], cuando tuve por primera vez entre mis manos *dos palotes* de encina, para aprender *a danzar* de la mano de mi *maestra de danza*, Ana Teresa López Pastor -hoy docente universitaria comprometida y Doctora en Sociología y Antropología-[6], junto a cuatro danzantes de Torre Val de San Pedro. Este pueblo es uno de los rincones serranos de la provincia de Segovia en los que en la actualidad se mantienen las *enagüillas* entre los danzantes masculinos y recuperó sus danzas de palos y danzas procesionales a comienzos de la década de 1980, en 1983[7].

Aquella experiencia, ligada al Grupo de Danzas del Colegio San José Obrero, fue una de las que marcó mi vida personal y profesional, y a partir de entonces no sólo dancé y bailé ritmos tradicionales como miembro de la Asociación Cultural Manantial -fundada en 1990-, sino que procuré "empaparme" de lecturas y costumbres vividas en torno a la indumentaria tradicional, que finalmente di forma en mi Tesis Doctoral (1999-2004), titulada *Sociología del Vestido. Genealogía de la Indumentaria Tradicional de la provincia de Segovia.* También quise, durante mi etapa de formación como periodista en la Universidad Complutense (1990-1995), y en mi posterior andadura profesional, aprender a relatar las razones de por qué un danzante *danza y palotea,* guarda el rito de ataviarse con verdadera pulcritud, o hace "encajar" su agenda laboral con la lúdica, con la fecha de las fiestas locales, para participar de lleno en las danzas de palos y las danzas procesionales. Entre la serie de artículos que publiqué en la *Revista Páginas de Segovia* a finales de los años 90, aglutinados en la serie *Oficios y Quehaceres*, dos de ellos los dediqué a los danzantes: *Danzantes (I)* "Al son de la dulzaina y tamboril los palotes chocan mil", y *Danzantes (II)* "En el aire *El Enrame* y en la ventana la enramada"[8].

La reflexión sobre lo vivido, lo experimentado, lo reflexionado y finalmente, lo publicado, consultado e investigado, forma parte ahora de este trabajo, que me ha deparado multitud de entrevistas a diversidad de informantes: distintas generaciones de danzantes y

[5] MAGANTO HURTADO, E. (1999-2004).Tesis doctoral inédita titulada *Sociología del Vestido. Genealogía de la Indumentaria Tradicional de la provincia de Segovia*. Dirigida por la Catedrática de Sociología Julia Varela. Dpto. de Sociología VI de la Facultad de CC. de la Información. Universidad Complutense de Madrid. Defendida el día de San Juan, 24 de junio de 2004.
El "proceso de Revitalización de la Cultura Tradicional" lo traté en profundidad en la Tesis Doctoral para referirme al impulso político, social, cultural y académico que desde la España de las Autonomías se da a la Cultura Tradicional. En la década de 1980 y de 1990 se manifiesta tanto en el ámbito urbano como en el rural, a través de múltiples intervenciones públicas y privadas: puesta en marcha de titulaciones y programas universitarios, creación de museos etnográficos, edición y publicación de trabajos discográficos, edición de publicaciones periódicas y monografías, recuperación de fiestas y danzas de palos... La "revitalización" conlleva asimismo la recuperación, la re-tradicionalización, e irónicamente, la invención misma de la tradición -como apuntó Honorio Velasco, llevada a la práctica a través de los nuevos diseños festivos, en los se advierte la influencia de la secularización en las formas de vida y el deterioro de la influencia de la Iglesia-.
En esta etapa histórica, diversos textos legislativos de ámbito internacional "impulsan" este proceso de "revitalización": la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural (UNESCO 1972), y la Salvaguarda de la Cultura Tradicional y Popular (1989).

[6] Ana Teresa López Pastor, hoy reconocida socióloga y antropóloga, desarrolla su trabajo en el Campus de Segovia –Facultad de CC. Jurídicas, Sociales y de la Comunicación-, de la Universidad de Valladolid. Uno de sus principales temas de investigación es el Desarrollo Rural.

[7] Entrevista mantenida con Jose Antonio Sebastián, danzante en activo desde la fecha de recuperación de las danzas en 1983. Torre Val de San Pedro, agosto de 2013.

[8] MAGANTO HURTADO, E. Artículos publicados en versión impresa en la Revista Páginas de Segovia, Serie "Oficios y Quehaceres" en 1997. En 2013, la citada cabecera de prensa gratuita ha digitalizado parte de sus contenidos y esta serie de artículos puede consultarse en la Sección "El Baúl" de la página web, www.paginasdesegovia.es.

"zorras" o "zarragones", además de familias de dulzaineros y tamboriteros a las que se suman las mujeres, que no sólo han confeccionado a mano las prendas con las que éstos se atavían, sino que han sido protagonistas de las danzas en sus respectivas localidades en la segunda mitad del siglo XX.

La invisibilidad de las *enagüillas* y *faldillas*

En mi primera incursión como investigadora -el libro publicado en el año 2000-, pasaron por mis manos alrededor de dos mil *piezas testigo*: de todas ellas, sólo una pequeña parte pertenecían al ámbito de las danzas rituales y danzas de palos. Las escasas prendas y objetos que me remitieron al "mundo masculino" de las *enagüillas,* me indicaron la necesidad de estudiar esta parte de la historia de mi provincia, para "descubrir" y "redescubrir" a lectores y públicos atentos, el estado de la cuestión. Desde el año 1997 hasta el año 2000 participé como periodista e investigadora en el Programa de Recuperación de la Cultura Tradicional puesto en marcha por la Obra Social de Caja Segovia[9]: en estos cuatro años fui Responsable de la Coordinación, la Asesoría Técnica y el Montaje de diversas exposiciones de indumentaria tradicional segoviana que se celebraron en la provincia –Segovia y Carbonero el Mayor, 1997; Santa María la Real de Nieva, y Bercial y su entorno, 1998; Valverde del Majano y su entorno, 1999-. En el año 2000, coincidiendo con la publicación de la obra *La indumentaria tradicional segoviana* -fruto de esta experiencia repleta de kilómetros recorridos en un intenso trabajo de campo -, me impliqué en tres nuevos proyectos: la Dirección y Montaje de otras exposiciones, organizadas en este caso por ayuntamientos locales -La Losa y su entorno, 2000, y Cabañas de Polendos, 2001-, y en una nueva investigación para abordar el estudio de la joyería tradicional segoviana, que formó parte de las Ayudas a Jóvenes de la convocatoria del 2001 concedidas por la Junta de Castilla y León, Área de Etnografía, y que consistió en la elaboración de un primer inventario y catalogación de más de un centenar de piezas[10].

***Enagüillas** o **faldillas** de Valleruela de Pedraza (Tierra de Pedraza). E. Maganto, 2013.*

En este trasiego provincial de idas y venidas para abrir arcones y entrevistar familias de informantes, recorriendo localidades situadas tanto en la Campiña cerealística -Valverde del Majano, Martín Miguel, Santa María la Real de Nieva, Bercial, Etreros, Cobos de Se-

[9] En este programa participé a su vez como conferenciante con diversas temáticas: Indumentaria Tradicional Segoviana y la Fiesta de Santa Águeda en Segovia, tanto en Segovia capital como en diversos puntos de la provincia: Campaspero, San Cristóbal de Segovia, Carbonero el Mayor, etc.

[10] MAGANTO HURTADO, E. (2001). Trabajo inédito. Ayuda a Jóvenes convocatoria 2001. Junta de Castilla y León. Área de Etnografía. *Inventario y catalogación: joyería tradicional segoviana.*

govia...-, como en la zona de la Sierra que parte desde Segovia hasta Villacastín –Madrona, La Losa, Ortigosa del Monte, Otero de Herreros, Valdeprados y Vegas de Matute-, apenas localicé referencias orales sobre el uso de la *enagua,* entendida como la prenda de uso masculino a la que Caro Baroja definió como "arreos femeniles" en su obra de *El estío festivo* (1984), al intentar dar una explicación sobre el origen histórico de este atavío. Sin embargo, sí pude inventariar y fotografiar conjuntos de prendas, fechadas a finales del siglo XIX y confeccionadas a mano, identificadas con otro modelo de "vestido" -entendido como un conjunto a juego, tal y como se recoge en el Diccionario de Autoridades de 1737[11]-, usado por los danzantes masculinos y caracterizado por la presencia del calzón de paño, la camisa de lino y el chaleco. Procedí, por tanto, a catalogar chalecos y calzones de paño negro o pardo decorados con botonaduras de plata, *picaos o remontaos* y otras guarniciones, junto a pañuelos de seda de cabeza usados para llevar al cuello, además de fajas bordadas y rayadas, y cintos de cuero bordados con motivos multicolores vegetales, pájaros o frases relativas al noviazgo...

Manejé también diversos complementos, entre otros, ligas, broches y rosetones de seda, sumados a escasos tocados como sombreros de ala ancha y cono truncado y algunos ejemplares de calzado, principalmente alpargatas con suela de esparto y decoradas en el empeine a base de cintas negras de algodón... Medí, a su vez, y anoté datos sobre "palotes" hechos por diversos torneros localizados en la provincia de Segovia y, finalmente, probé castañuelas hechas a mano por pastores, abuelos y bisabuelos de danzantes y "zarragones". Entre el ingente listado de prendas y objetos, también tuve ocasión de catalogar prendas industriales de las primeras décadas del siglo XX, como camisas blancas de algodón con bordaduras y jaretas localizadas en el delantero -cuellos y pecheras-, adquiridas en los comercios de la capital en las primeras décadas del siglo XX -junto a otras vestiduras para celebrar una boda-, y que después utilizarían para danzar y palotear, no sólo abuelos y padres, también y curiosamente, hijas y nietas de "danzantes".

Con todo este material revisado y descrito, intenté desgranar las cuestiones fundamentales sobre el atavío de danzantes y de "zorras" o "zarragones" -variado y distintivo de acuerdo a las fronteras de las comarcas naturales e históricas y las que separan localidades entre sí-, pero advertí la necesidad de estudiar otros aspectos sin duda fundamentales que podrían desarrollarse en un trabajo más exhaustivo. Tomé un sinfín de notas en un libro en blanco, y lo dejé reposar. Trece años después, en los que he ido ampliando los datos y anotando cuestiones diversas, lo he retomado para esta investigación: el fin, abordar la razón de ser de estas *danzas rituales* y las teorías que estudian sus orígenes y desarrollo histórico, mostrar las cofradías y los ritos a las que han estado y están vinculadas, exponer las conexiones y las distancias estéticas con danzantes de otros puntos geográficos -regional, nacional o de otros continentes-, además de presentar el estudio comparativo de los repertorios musicales y las variantes coreográficas de *calles* y *lazos*[12],

[11] MAGANTO HURTADO, E. (1999-2004). Op. Cit. Tesis Doctoral. Pág 37: "Aunque vestido designa en el siglo XVI una prenda femenina de una sola pieza que cubre todo el cuerpo alcanzando los pies, en el siglo XVIII, se identifica con un conjunto de prendas que remiten a la adopción del conjunto masculino francés" -casaca, chupa y calzón-. "Ya en el siglo XIX, y según marca la moda francesa, vestido pasa a identificarse de nuevo con una sola prenda –femenina- utilizándose el vocablo "robe" de manera generalizada".

[12] *Calles* y *lazos*: dos filas de cuatro danzantes cada una enfrentadas entre sí, conforman una calle. Entre las expresiones segovianas que perviven en las danzas de palos para especificar la conversión de dos filas verticales en dos filas horizontales, se puede distinguir "abrir" y "cerrar" (Valleruela de Pedraza) y "entrar" y "salir" (Gallegos de la Sierra). La denominación de *lazo*, es usada para identificar una parte coreográfica de un paloteo en la que los danzantes cambian de posición dos a dos o cuatro a cuatro.

proceder al análisis del calendario festivo y litúrgico en el que se han mantenido y se mantienen, o dibujar el mapa histórico-geográfico que conforman los "danzantes" segovianos ataviados con *enagüillas* y *faldillas* transcurrido el primer decenio del siglo XXI.

Presentar, por tanto, un panorama detallado basado en datos objetivos aportados por la documentación de archivo, completado con la información obtenida en el trabajo de campo, es sin duda, el objetivo primordial de este trabajo. En él también se dará voz a los verdaderos protagonistas -distintas generaciones de dulzaineros, tamboriteros, maestros de danzas, danzantes y "zorras"-, para profundizar en cuestiones como la conformación de *su identidad:* ¿"oficio"? ¿Demostración de fe, responsabilidad y honor? ¿O implicación motivada por la simple continuidad generacional de la "tradición" basada en la transmisión oral de conocimientos musicales y coreográficos?

Algunos documentos segovianos relacionados con Veganzones dan a conocer que los danzantes formaron parte de los denominados *oficios menores* nombrados en fiestas litúrgicas de gran calado social como las del Corpus Christi -cuyos datos pueden rastrearse a lo largo de los últimos cuatro siglos-[13]; por ello, el estudio de la conformación de la identidad del danzante y del "zorra", recurriendo a la memoria, los testimonios orales y las colecciones fotográficas familiares de generaciones de danzantes, "zorras" o "zarragones", dulzaineros y tamboriteros que participaron y fueron protagonistas de las danzas de palos en torno a setenta años atrás, me permitirá adentrarme en los aspectos que se han mantenido y los que se han perdido en las versiones locales de las respectivas danzas de palos a lo largo del último siglo, y podré estudiar al tiempo las evoluciones, las innovaciones, y en suma, la *invención dentro de la Tradición*[14].

Al hilo de esta idea, es posible citar al investigador y etnógrafo Carlos Porro, quien al prologar una de las obras publicadas sobre danzas de palos en Segovia en 2008 ya insiste en que "el sentido religioso que ha pervivido hasta la actualidad, ligado a procesiones y ceremonias o ritos de paso ha cambiado definitivamente en los últimos años, al incorporarse numerosos elementos modernos mucho menos estrictos en su desarrollo que han acabado por modificar las estructuras musicales, instrumentales y coreográficas buscando la comodidad y la sencillez de sus formas, empobreciendo notablemente muchas de estas manifestaciones"[15].

[13] CUESTA POLO, M. (2007). *Danzas de paloteos rituales del Corpus y libros de cofradías en Veganzones*. Ayuntamiento de Veganzones. Segovia.

[14] HOBSBAWM, E. (2002). *La invención de la tradición*. Editorial Crítica. Barcelona.
A modo de ejemplo, puedo explicar que la presencia de la mujer en las danzas de palos de Valleruela de Pedraza es muy reciente y su repertorio es aún muy reducido: aunque comparten algunos paloteos con los danzantes masculinos formando dos agrupaciones de 8 danzantes cada una -masculina y femenina-, en la fiesta del Rosario del mes de septiembre de 2013 danzaron *Las Habas Verdes* en la procesión -en la parada de la plaza principal de la plaza de la localidad- lo que implica "un proceso de ritualización" de una pieza propia del Baile de Rueda.

[15] FUENTES HERRANZ, J. (2008) *El paloteo en Armuña (Segovia*). Ayuntamiento de Armuña. Segovia.
Como nota aclarativa puedo referirme a las danzas de Torre Val de San Pedro: según me ha constatado los danzantes, a comienzos de los años 80 algunas coreografías recuperadas no incluyeron los *lazos,* también denominados *ganchos* en esta localidad, debido a su complejidad coreográfica. Con el paso de los años, y tras un trabajo de campo con danzantes de generaciones anteriores, se incorporaron las distintas variantes de los *lazos* a los paloteos correspondientes.

Por otro lado, y como parte fundamental del trabajo, estudiaré los cambios que han tenido lugar en los repertorios de las agrupaciones a partir de la entrada de la mujer en las danzas de palos y las danzas procesionales. Aunque la idea generalizada de la presencia femenina en estas danzas se fija en torno a la década de 1940-1950, momento en el que surgen agrupaciones folklóricas en el entorno rural y que coinciden o no en el tiempo con la llegada de la Sección Femenina a numerosas localidades de la provincia, los archivos parroquiales de varios pueblos revelan información primordial sobre el protagonismo y la participación de *danzantas* en las danzas de Segovia desde el siglo XVII. Los datos confirman su presencia en los siglos pasados en localidades que mantienen en activo en la actualidad agrupaciones mixtas como Armuña (Campiña, en el siglo XVII), y Torre Val de San Pedro (Sierra, en el siglo XIX, para danzar *El Arado*). El siglo XXI está dejando ver cómo algunos grupos de nuestra comunidad cuentan con mayor número de mujeres que de hombres entre sus integrantes, y sobre esta temática son ya diversos los autores que han aportado información, como Carlos del Peso al referirse al estado de la cuestión en Palencia en su blog, paloteosdeampudia.blogspot.com.es[16].

Una historia para las *enagüillas* y *faldillas* masculinas

Danzantes y "Zorra" de Gallegos de la Sierra (Tierra de Pedraza). Fiestas del Rosario, 5 de octubre de 2013. E. Maganto.

[16] Blog paloteodeampudia.blogspot.com.es. En el post titulado "Danzas de Villanueva de Alcardete (Toledo) un homenaje a Felipe Morata", con fecha de 22 de septiembre de 2013, el autor recoge referencias sobre las danzas procesionales de diversas localidades toledanas en las que el protagonismo, como únicas participantes, lo adquieren las mujeres.

Danzantes de Valleruela de Pedraza (Tierra de Pedraza). Fiesta de la Virgen del Amparo, 16 de septiembre de 2013. E. Maganto.

Resulta vital explicar en este punto, que la principal cuestión que quedó pendiente en mi primer acercamiento al estudio de la indumentaria de danzante fue sin duda la explicación histórica de la presencia de las *enagüillas* en diversos grupos diseminados por siete localidades segovianas que conforman un pequeño reducto geográfico de la Villa y Tierra de Pedraza y de la Villa y Tierra de Sepúlveda. Intentar dar respuesta tanto al origen y significados rituales de este atavío como al porqué de su pervivencia, y establecer conexiones y distancias con otros grupos y cuadrillas de otras provincias, podrá orientar a nuevos trabajos sobre esta temática, y permitirá avanzar en una cuestión sobre la que ya han reflexionado grandes estudiosos de la Cultura Tradicional europea y española a lo largo del siglo XX.

¿De dónde partía mi trabajo en el año 2000? La información aportada por las *piezas testigo* reunidas en las distintas exposiciones citadas -desde 1997 hasta el 2000-, contrastaba no obstante con la que me facilitaron los materiales gráficos que logré reunir hasta 1999: mientras que las prendas inventariadas remitían principalmente a un modelo de vestido con origen en el Majismo del siglo XVIII y conformado por cuatro piezas -chaleco, camisa, faja y calzón de paño-, las fotografías recopiladas revelaban la presencia y convivencia en la provincia de Segovia desde finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, de tres modelos distintos, ligados a distintos periodos de la Moda europea y española. Junto al citado modelo, otros dos conjuntos de prendas se diseminaban por diferentes territorios: por un lado, el compuesto por un tocado, un blusón y un calzón confeccionados con ricas telas adamascadas y medias oscuras, y por otro, el conjunto formado por una camisa, un mantón femenino usualmente bordado, unas *enagüillas* o *faldillas* con estampaciones o guarniciones diversas y un calzón de algodón blanco decorado habitualmente con puntillas.

El primero de estos modelos se localizaba únicamente en Cuéllar[17], -los danzantes del Niño de la Bola, que danzaban el 1 y el 6 de enero[18]-, reflejado en una fotografía que se conserva en el Archivo del Padre Benito de Frutos en el Santuario de la Virgen del Henar y fechada en la década de los 40 del siglo XX; el segundo, se ampliaba territorialmente al entorno de la Sierra en la Tierra de Pedraza -Arcones, Gallegos, Valleruela de Pedraza o Torre Val de San Pedro-, algunas localidades de la Tierra de Sepúlveda -San Pedro de Gaíllos y Cantalejo-, y otras de la Tierra de Segovia –Valverde del Majano-. Se establecía así un mapa histórico-geográfico que comencé a dibujar para establecer diferencias y similitudes entre la indumentaria tradicional de las distintas comarcas naturales de la provincia de Segovia -como la Sierra, la Tierra de Pinares y la Campiña cerealística-, atravesadas a su vez por fronteras jurídico-administrativas como las de las Comunidades de Villa y Tierra de Pedraza y de Sepúlveda, y que hundían su origen histórico en la etapa de la Reconquista, en el S. XI.

Los tres modelos de atavío, cuyo estudio se abordará a lo largo de esta obra, habían sido también retratados entre 1900 y 1930 por incipientes reporteros vinculados a la prensa escrita -diarios y revistas culturales- y por fotógrafos profesionales y semiprofesionales

[17] Entre los danzantes que usaron y usan este modelo de vestido compuesto por un blusón y un calzón en la década de 1920-1930, pueden citarse la de Villamediana –según recoge Carlos del Peso- y Grijota –según recogió Julio Caro Baroja-, ambas en la provincia de Palencia. En la actualidad el conjunto también se mantiene, sustituyendo el blusón por chaquetilla abierta en la localidad soriana de Casarejos, para celebrar la festividad de San Ildefonso, el 23 de enero -tal y como se publicó en El Adelantado de Segovia, el 24 de enero de 2012-.

[18] Son muy escasas las fotografías conservadas sobre los danzantes del Niño de la Bola de Cuéllar. La más difundida entre publicaciones y artículos sobre danzas de palos y danzas procesionales es la conservada en el Archivo Fotográfico del Padre Benito de Frutos (Monasterio de la Virgen del Henar. Cuéllar, Segovia), fechada hacia 1940.
DEL PESO, C. (2013). "La pérdida de los elementos rituales en las cuadrillas de danzantes de la Tierra de Campos: Ampudia (Palencia)". En Boletín de la Cofradía de los Danzantes de San Lorenzo. Nº 3. Págs 3-22. Este autor establece una relación entre esta fiesta y la celebrada la localidad palentina de Ampudia, y explica el posible vínculo de la misma con ritos judíos: "Es el caso de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús, que atendía el Bautizo del Niño el primero de enero, acompañando la imagen con danzas. Al desaparecer la Cofradía, a día de hoy se hace cargo de la fiesta la Sacramental, manteniendo un rito ya casi perdido. Esta interesante fiesta, de un probable vínculo con comunidades judías, ha pervivido en Cuéllar (Segovia) y en Palencia capital, en ambos casos con bailes al Niño Jesús". En este sentido, se puede añadir que en Cuéllar se documenta la presencia de la comunidad judía desde 1290, y que la localidad mantiene entre sus barrios, los restos del barrio de la judería.
Otros artículos referidos a las danzas del Niño de la Bola en Cuéllar (Segovia): FRAILE, A. y HERNANZ, E. "La Cofradía y la procesión del Niño de la Bola de Cuéllar (Segovia). En Revista de Folklore. Número 130. Tomo 11 b. Año 1991. Págs 135-142. Como artículo periodístico, PASCUAL MAYO, N. "La imagen del Niño de la Bola volvió a recorrer las calles del casco antiguo". En El Adelantado de Segovia, 2 de enero de 2013. En la zona de estudio de esta Beca de Investigación, he localizado una segunda talla del Niño de la Bola en la iglesia parroquial de Valleruela de Sepúlveda, localidad donde se documentan las danzas de palos a principios del siglo XX. Tras diversas etapas de pérdida, las danzas de palos se han recuperado hace pocos años y tienen lugar durante las fiestas de la Virgen del Barrio, en el mes de septiembre. Esta localidad pertenece a la Tierra de Sepúlveda y según constatan los documentos históricos, la comunidad judía se asentó en esta esta zona en torno al 1200. Hasta el momento de su expulsión en 1492, se contabilizan hasta cinco aljamas judías en la provincia de Segovia: Ayllón, Fuentidueña, Coca, Cuéllar y Pedraza, además de otras quince juderías con menor desarrollo: Maderuelo, Riaza, Sepúlveda, Turégano, Aguilafuente, El Espinar, Sotosalbos, Collado Hermoso, etc.
Sin embargo, y en contra de todo lo especificado en esta nota, el historiador Juan Carlos Llorente, establece la inexistente vinculación de la fiesta con la comunidad judía. Según se publica en El Adelantado de Segovia, con fecha de 30 de diciembre de 2013, que "el culto al Niño Jesús de Praga (Niño de la Bola), fue introducido en España por las familias de los monarcas "Austrias" en el siglo XVII". En ese período indica que ya no había judaizantes, lo que contradice a quienes apuntan una raíz judía en esta tradición, "es más, para ser de la cofradía había que ser de ascendencia de "cristianos viejos" que no tuvieran ni la más mínima sospecha de descender de judíos".

ubicados en Segovia capital que cultivaban la fotografía de "tipos populares" influidos por dos corrientes artísticas. La primera, vinculada con el Pictoralismo fotográfico, iniciado en España por fotógrafos extranjeros como Clifford –"Tipos de Lagartera" (1858), Napper -*Views in Andalusía*, (1863)-, Thompson, Négre... y la prolífica obra del francés Jean Laurent, el "más activo propagador de la fotografía en la España decimonónica", que en 1879 publicó *Nouveau Guide du Tourisme en Espagne et Portugal,* "con más de cinco mil vistas de ciudades, monumentos, tipos, costumbres populares y retratos de celebridades"[19].

La segunda de las influencias llegaría a través de la pintura: por un lado, desde la pintura finisecular del siglo XIX, entre la que destacó el impresionismo-luminismo cultivado por Joaquín Sorolla en su *Visión de España* (1913-1919) -fruto del encargo realizado por la Hispanic Society of América-; por otro, y ya en las primeras décadas del siglo XX, la floreciente corriente del Regionalismo pictórico. Publicaciones locales como El Diario de Avisos, El Adelantado de Segovia y otras cabeceras publicadas fuera de la provincia como la Revista Estampa o la Revista Blanco y Negro -en 1903 el fotógrafo segoviano Tirso Unturbe era uno de los corresponsales-, dieron cuenta desde comienzos del siglo XX de la existencia de las danzas de palos; tanto Los Unturbe -una familia de fotógrafos profesionales que sumó hasta tres generaciones[20]-, como el Padre Benito de Frutos -un amante de la fotografía que llegó a reunir cientos de tomas en placas de cristal[21]-, y otros fotógrafos locales firmaron varias imágenes tomadas en distintos eventos festivo-religiosos y "folklóricos" celebrados en la capital y en la provincia en las que aparecían danzantes segovianos ataviados con diferentes conjuntos de prendas: Caballar (1912)[22], Carbonero de Ahusín (Los Unturbe, década de 1920), Aguilafuente, Valleruela de Pedraza y Cantalejo (De Frutos, antes de 1924), o Valverde del Majano (fotografía de Teresa Llorente fechada entre 1910-20 y artículo periodístico firmado por Ignacio Carral para la Revista Estampa, 1928), daban muestra de la presencia de tales grupos, "cuadrillas", "comparsas"... en las fiestas religiosas de sus respectivas localidades y en otros espacios profanos.

Tres de estas fotografías las protagonizaban, curiosamente, danzantes ataviados con *enagüillas* o *faldillas*, frente a las demás, vestidas con chaleco, camisa y calzón, y la cuestión primordial se planteó clara: ¿por qué tal diferencia estética entre unos y otros danzantes? ¿En qué momento histórico comenzó esta diferenciación en la presencia pública y festiva de los danzantes? Históricamente, ¿podría establecerse una fecha de fijación para los dos modelos de vestido? Si el origen del conjunto conformado por el chaleco, camisa y calzón, puede establecerse en la moda francesa del siglo XVIII –casaca, chupa y calzón-, ¿cuál era el origen histórico del conjunto caracterizado y distinguido por el uso del *enaguado* masculino? Además, ¿cuál era su diseminación geográfica por otros pun-

[19] LÓPEZ MONDÉJAR, P. (2005). *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI.* Lunwerg Editores. Barcelona. Pág 41.

[20] ESTEBARANZ, A. (2000). *Los Unturbe. Fotógrafos de Segovia.* Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura. Valladolid.
ESTEBARANZ, J.M. (2009). *Jesús Unturbe. Fotógrafo pictoralista segoviano.* Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo. Salamanca.

[21] VV.AA. (1991). *Archivo Fotográfico del padre Benito de Frutos.* Caja Segovia, Obra Social y Cultural. Segovia.

[22] Nota entresacada del artículo firmado por Carlos de Miguel bajo el título "Cosas de Hemeroterca" y publicado en el Nº 18 (Invierno 2008) de la Revista Lazos, editada por el Centro de Interpretación del Folklore y la Cultura Popular de San Pedro de Gaíllos. Fotografía de los danzantes de Caballar, ataviados con calzón, acompañando a las Alcaldesas de Zamarramala en la recepción que se hizo en el Ayuntamiento de Segovia a los asistentes al V Congreso Internacional de Turismo de la Federación de Sindicatos e Iniciativas Franco-Hispano-Portuguesas, organizado por la Asociación de Propaganda de Madrid bajo el patronato de su Majestad El Rey.

tos de la provincia, región, de España o de Europa? Dos instantáneas sobre Cantalejo y Valleruela de Pedraza respectivamente, firmadas por el Padre Benito de Frutos antes de 1925, junto a la imagen conservada por la familia de Teresa Llorente de los danzantes de Valverde del Majano, me sugirieron algunas claves más.

La primera de estas tres imágenes, firmada por el Padre Benito de Frutos y fechada según mis investigaciones en torno a 1910-1915, retrataba a un danzante de pie, en actitud de pose -evidente por el fondo y la alfombra del suelo- junto a una mujer madura, cubierta en su torso con un sorprendente e inusual dengue[23]. En la indumentaria del danzante se distinguía un pañuelo anudado a la cabeza, una camisa, un chaleco y una faja para cubrir el torso, y unas *enaguas* confeccionadas con telas floreadas y distintas puntillas a lo largo del vuelo que cubrían curiosamente un calzón de paño oscuro. Pero, ¿por qué la presencia de un chaleco sobre la camisa y un calzón oscuro, y no el uso de un calzón blanco bajo las enaguas? El conjunto de prendas evidenciaba la "superposición estética" de dos modelos de atavío, y este dato, me planteó nuevas cuestiones por resolver: ¿esta particular conjunción de prendas se extendía también por otras localidades segovianas y fuera de nuestras fronteras político-administrativas? ¿Por qué tal mezcolanza de prendas? ¿Acaso revelaban procesos más complejos que los puramente estéticos, acaso sociales, o incluso político-sociales?

***Una churra y un danzarín**. Benito de Frutos, hacia 1910-1915. Museo Provincial de Segovia. Nº Inventario 30.117*

[23] Entre las escasas fotografías del uso de esta prenda entre las mujeres segovianas figuran varias del Padre Benito de Frutos, en tomas donde se recrean escenas pastoriles, en las que he podido comprobar, tras un análisis detallado, la presencia repetitiva de ciertas prendas, usadas como atrezo, y no como prendas originarias de las localidades a las que hace referencia el pie de foto. La cuestión, adquiere cierta complejidad, al analizar la autoría de ciertas imágenes que también se recogen en los trabajos publicados sobre la saga de los Unturbe, fotógrafos profesionales residentes en Segovia capital. De este hecho se deduce: ¿los Unturbe y el Padre Benito de Frutos pudieron compartir asistencia a los mismos eventos y posados en diversos patios segovianos para fotografiar a familias burguesas y nobles ataviadas con prendas propias de la indumentaria tradicional?
Respecto al uso del dengue en Segovia, puedo aclarar que entre los datos obtenidos en trabajo de archivo para la elaboración de mi Tesis Doctoral (1999-2004), localicé algunas anotaciones en protocolos notariales del siglo XVIII, ligadas sorprendentemente al Conde de Encinas (testamento de 1721): "tres mantillas de bayeta y dos dengues de los mismo. Las mantellinas a Veinte R. los dengues a catorce y todo 88 R."

La segunda de las fotografías de Benito de Frutos, que publiqué en el libro *La indumentaria tradicional segoviana* sobre los danzantes de Valleruela de Pedraza, reunía a diversos danzantes ataviados con *enagüillas* que lucían un único y distintivo espectacular tocado rematado con decoración a base plumas. Sus cuerpos se cubrían con camisas de lino, y cintas de seda colocadas sobre sus hombros -sosteniendo un encintado que cubría la espalda-; el conjunto se completaba con unas *enaguas* que cubrían un calzón blanco, pañuelos de seda colocados a la altura de la cintura cayendo por delante en forma de pico, y tres pañuelos blancos colocados de manera simbólica sobre el pañuelo de seda.

Danzantes de Valleruela de Pedraza (Tierra de Pedraza). (Benito de Frutos, hacia 1924.) Entre ellos, Emiliano Berzal y Eugenio Berzal. Museo Provincial de Segovia. Nº Inventario 3.128.

A finales de los años 90 y gracias a la asistencia de los danzantes de Valleruela de Pedraza al Festival de Danzas del 1º de mayo del Barrio de San José de Segovia capital -en respuesta a mi invitación como organizadora del festival y acompañados por el dulzainero Demetrio García, de La Matilla-, pude comprobar que el color de las *enaguas* mantenía el rosa de principios del siglo XX, y este dato me llevó de nuevo al planteamiento de diversos interrogantes: dentro del *enaguado* masculino, ¿existían variantes tanto en tejidos y color, como en guarniciones y decoraciones que podrían explicar el uso indistinto de la *enagua* por ambos géneros? Por otro lado, la presencia del espectacular tocado, frente al pañuelo y sombrero de ala ancha que lucían otros grupos ataviados con calzón, ¿a qué obedecía? Finalmente, el uso de la seda en las decoraciones colocadas en zonas corporales precisas, ¿transmitían significados simbólicos específicos puesto que no aparecían en el conjunto caracterizado por el calzón?

La tercera de estas imágenes, también publicada en la obra *La indumentaria tradicional segoviana* y conservada por la familia de la historiadora Teresa Llorente, retrataba a los danzantes de Valverde del Majano a principios del siglo XX compuesta por mozos ataviados con *enagüillas*[24]. Aunque compartían la presencia de la camisa, de la *enagua* -en este caso blanca-, y del calzón blanco con los danzantes de Valleruela de Pedraza, en este conjunto de prendas no había pañuelos a la cintura, pero sí cintos y cintas de seda cruzando el pecho de lado a lado. Como tocado, el pañuelo doblado y anudado que también estaba presente en la indumentaria de otras agrupaciones vestidas con el modelo de calzón.

[24] Colección particular de Teresa Llorente. Tras su publicación en el año 2000, en la obra *La indumentaria tradicional segoviana*, Carlos Porro, la vuelve a incluir en su libro *Repertorio Segoviano para dulzaina. Tonadas y bailes recogidos* por Manuel García Matos en 1951, publicado en Palencia en 2012.

Danzantes Valverde del Majano. C. P. Teresa Llorente. Hacia 1920-1921. Romería de la Virgen de la Aparecida, martes antes de la Ascensión.

Las cuestiones que me planteé a partir de esta fotografía fueron las siguientes: en la historia y evolución del *enaguado*, ¿se podría dibujar un mapa histórico-geográfico que delimitara las zonas y territorios de su diseminación fuera del territorio de la Tierra de Pedraza y de la Tierra de Sepúlveda? ¿A qué obedecían las bandas de seda que cruzaban el pecho? ¿Guardaban relación con la indumentaria gremial y con la militar europea de los siglos XVI-XVII? Y si la respuesta fuera afirmativa, ¿se podrían establecer así bases sólidas que explicaran los orígenes histórico-sociales de esta *indumentaria ritual* ligada a las danzas de palos?

No obstante, y tras consultar los artículos sobre Segovia que se publicaron en la Revista Estampa desde 1928 hasta 1938, firmados por el periodista Ignacio Carral, constaté cómo en 1928 se retrataba a los danzantes de Valverde del Majano, vestidos ya con calzón y chaleco. ¿En qué momento se dio el cambio de un modelo de vestido a otro? ¿Cuáles fueron las razones que llevaron a la sustitución de las *enaguas* por el calzón? En el año 1999 parte de la respuesta la localicé en otra publicación: según aclara el danzante de Valverde del Majano Esteban Ayuso, que nació en 1907, y paloteó por primera vez en 1921, "tenía catorce años cuando paloteó por primera vez en el pueblo, con *enaguas*". El autor, Isidoro Tejero Cobos, entrevistó a Esteban a finales de la década de los 80, y éste añadió que aquélla fue "la primera y la última vez porque ya, desde entonces, no se las volvió a poner más veces". En este sentido Tejero Cobos aclara, en palabras de Ayuso, que "salieron del pueblo para danzar el día de la inauguración de la estatua Juan Bravo, en el año 1921, es decir, el mismo año en que Esteban empezó a palotear, y en tal acto lo hicieron con calzones, de manera que puede decirse que esta salida marcó el hito de un abandono porque ya no volvieron a ponerse más veces las enaguas. La cultura, por el contexto en el que se movía, fue desaflorando *enaguas* esos años, de manera que no sabemos si apenas queda algún grupo que las lleve puestas. El caso es que antes todos ellos, puede asegurarse, con bastantes visos de certidumbre, lo hacían con esta prenda. ¿Sería conveniente que volvieran las *enaguas* a lucir su estampa en las danzas? Eso lo dirá el tiempo y el vigor que pueda, de alguna manera, tomas estas formas populares de la cultura"[25].

Tal cantidad de interrogantes en la historia y evolución de las *enagüillas*, a las que hace más de una década encontré escasas respuestas, han cobrado especial relevancia a lo largo de este nuevo texto, puesto que la información recopilada, tras llevar a cabo un

[25] TEJERO COBOS, I. (1990). *Dulzaineros, música y tradiciones populares en tierras segovianas.* Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia. Madrid. Pág 53.

nuevo seguimiento de tales documentos gráficos, me han deparado nuevas vías de investigación que descubriré al lector a lo largo de los sucesivos capítulos. Si en el año 2000 dejé las preguntas abiertas y anotadas en mi libro en blanco, poco a poco, y avanzando la primera década del siglo XXI, se ha convertido en un cuaderno de viaje, con nuevas e innumerables anotaciones, reflexiones y sorprendentes imágenes...

Un apunte vivido: yo, una mujer, en las danzas de palos

En mis primeros artículos dedicados al universo de los danzantes no mostré las dudas y reflexiones a las que me llevó, *como mujer,* el aprendizaje del paloteo, aunque sí las esbocé en el epígrafe titulado "Una cuestión de género. La mujer, como "danzante"". Durante mi adolescencia y juventud (1985-1995), y aunque en mi provincia se mantenían un número importante de agrupaciones exclusivamente masculinas, ya eran muchas las mujeres que formaban parte de distintos grupos de danzas cuasi-femeninos urbanos y de grupos mixtos de varias localidades, cumpliendo roles y vistiendo conjuntos de prendas muy diferentes: en algunas, las mujeres paloteaban "mano a mano" junto a los hombres, compartiendo el mismo protagonismo, vestidas con manteos y jubones propios del modelo de vestido femenino; en otras, formadas íntegramente por féminas acompañadas de algún que otro danzante, ellas lucían chalecos y *enagüillas* decoradas con puntillas y cintas, y ellos, chaleco y calzón. En un tercer grupo de colectivos folklóricos, las mujeres sólo bailaban, mientras ellos paloteaban: no obstante, todos ellos compartían en el espacio reservado para la danza -escenario, plaza, calle...-, una de las danzas procesionales más espectaculares y con numerosas variantes melódicas y coreográficas en la provincia de Segovia: la *Danza del Arco,* siendo ellos los postes, y ellas, las que ascendían sobre las rodillas o los hombros de ellos. En todo caso, ninguna mujer ocupó el papel de "zarragón" o "botarga", como sí está siendo una realidad actualmente en la provincia de Palencia, por ejemplo.

A través de una mirada objetiva, de incipiente investigadora académica, durante este periodo y entre todas estas agrupaciones, ya observé diferencias vitales en sus repertorios: los grupos de danzas de los barrios de la capital, se afanaban en "coreografiar" -sin apenas *bucear* entre las fuentes necesarias-, diferentes danzas de palos, sin guardar la repetición coreográfica cerrada que sí encontré en los paloteos de varias localidades de la provincia, en las que distintos "maestros de danzas" y diversas generaciones de danzantes habían dado continuidad a las anteriores. Las mujeres, también danzaban y danzábamos: *La Cruz*, *El Arco*, o *El Encintado*, danzas rituales que llegaron hasta los grupos de danzas de los barrios de Segovia y de numerosos pueblos a través de una única fuente: un *manido* repertorio llevado al escenario por una institución que surgió en posguerra, la Sección Femenina, a principios de los años 40. Su labor y contribución, ingente en el papel de recopiladores de la Tradición no exculpa, sin embargo, las omisiones, los cambios y las nuevas creaciones coreográficas que se llevaron a cabo en el repertorio recopilado. En la década de 1980, tal repertorio, en el que se contabilizaban escasas danzas de palos, no era *cuestionado* por ninguna agrupación folklórica urbana y sí por dulzaineros y tamboriteros que se desenvolvían en el ámbito rural, conocedores de un mayor repertorio de piezas y ritmos –e incluso de distintas melodías para un mismo título-; entre los grupos urbanos, las coreografías se *aprendían* a través de la memorización visual y eran ejecutadas con mínimas diferencias; si acaso, el discurso "micro-identitario" que circulaba entre los integrantes de estos diferentes grupos folklóricos, era el de la apropiación de la "paternidad coreográfica" de una pieza concreta, y compartirla en el escenario en certámenes y festivales, causaba verdaderos enfrentamientos.

No obstante, y perteneciendo a la A. C. Manantial, al "danzar" con palotes o palos cortos, siempre tuve la sensación de que las mujeres "usurpábamos" unas danzas y unas prendas que la Tradición había reservado desde hacía siglos a los hombres: numerosos grupos de féminas se habían "apropiado" de ciertas prendas o conjuntos completos -como el compuesto por camisa, chaleco y *enagüillas*-, desconociendo incluso su trayectoria histórica masculina y ritual. Es cierto, que participando en las danzas de palos y desde la década de los años 50, las mujeres contribuimos así al mantenimiento de variados repertorios entre los que se encontraban las danzas de palos, que de otra forma se habrían perdido, pero en muchas ocasiones, la "apropiación" de conjuntos de prendas masculinas, como las *enagüillas*, transmitió a las nuevas generaciones de público, al público nacido con la posguerra, mensajes de identidad colectiva y de género equívocos: los conjuntos formados por camisa, chaleco con botonadura en los delanteros, faja o pañuelo, enagüillas, calcetas y alpargatas con cintas, e incluso, los conjuntos en los que las mujeres usaron camisa, chaleco, faja, calzón, calcetas y alpargatas para *palotear,* modificaron así "la Tradición heredada", y contribuyeron a la ruptura de los discursos que sobre identidad local y comarcal elaboraron durante sucesivos siglos cientos de grupos de danzantes ataviados con camisa, *enagüillas* y calzones diseminadas por toda España y parte de Europa.

Tal confusión, vivida en mi propia experiencia de "danzante"-aunque siempre dancé con jubones y manteo, prendas del vestuario femenino-, me hizo pensar que resultaba necesaria una investigación específica que ahondase en el origen y evolución no sólo de las danzas de palos, sino concretamente, en el origen y evolución histórica de las agrupaciones que para danzar ante el Santísimo, el santo o la patrona local, se visten con la prenda a la que Julio Caro Baroja definió como "arreos femeniles". En siete localidades de la provincia de Segovia, se mantienen danzantes en los que las *enagüillas* y *faldillas* son su distintivo, y a través de este trabajo abordaré y descubriré para el lector la historia y evolución de esta "apasionante" prenda, bajo la mirada objetiva de la investigación histórico-social.

Mujeres paloteando en Arcones (Tierra de Pedraza). Fiestas Virgen de la Lastra, septiembre 2013. E. Maganto.

I PARTE

Las danzas de palos. El estado de la cuestión a comienzos del siglo XXI

CAPÍTULO 1

Al hilo de las enagüillas

El presente trabajo titulado ***Los danzantes de enagüillas en la provincia de Segovia. Mapa geográfico-festivo a comienzos del S. XXI,*** se enmarca en las Becas de Investigación concedidas por el Instituto de Cultura Tradicional Segoviana "Manuel González Herrero" en su primera edición -2013-, y versa sobre la historia de las **Danzas de Palos en Segovia**, y más en concreto, sobre el origen y la evolución de los ***danzantes*** masculinos que se caracterizan por el uso distintivo, en su indumento, de las ***ENAGÜILLAS* o *FALDILLAS***[26]: el seguimiento de esta prenda, rica en las variantes textiles que presentan las *piezas testigo,* ya sean blancas decoradas con encajes, puntillas y entredoses, o blancas con puntillas y plisadas, o en tonos pastel como el rosa, estampadas con pequeños motivos florales o confeccionadas con terciopelo grana, me ha permitido construir parte de la "intrahistoria" de siete localidades segovianas articulada a través de la celebración de rituales festivo-religiosos que comparten y que tienen lugar en la actualidad, y anualmente, en los meses del estío.

Al hilo de las *enagüillas* o *faldillas,* una prenda usada por ambos géneros a lo largo de la Historia de la Moda y que se enmarca en el contexto de esta investigación en la Indumentaria Tradicional, he desarrollado un trabajo que me ha permitido profundizar en el conocimiento de la inmensa riqueza significativa aportada por las danzas de palos de siete poblaciones: cinco en la Tierra de Pedraza -Arcones, Gallegos, "el país" de Orejana, Torre Val de San Pedro y Valleruela de Pedraza-, y dos en la Tierra de Sepúlveda -Castroserna de Abajo y San Pedro de Gaíllos-. Durante meses me he convertido en una viajera infatigable que ha buscado nexos entre parcelas de este amplísimo legado cultural: desde el estudio de la hechura, el colorido y los materiales usados en la confección de las *enagüillas* de danzantes he intentado comprender los mensajes históricos, económicos, sociales, y los vinculados a la identidad, las creencias y mentalidades inmersos en las danzas de palos, y desde el análisis de las danzas rituales y paloteos, he procurado construir un mapa "inexistente" hasta ahora en la bibliografía específica con el que presentar la diseminación histórico-geográfica de los danzantes ataviados con *enaguas, enagüillas*, *faldas* y/o *faldillas* en la provincia de Segovia.

[26] *Enagüillas* o *faldillas*: denominaciones locales que adquiere en el territorio de estudio una *enagua* encimera y exterior usada por danzantes masculinos en rituales donde están presentes danzas procesionales y paloteos. La voz *enagüilla* está más difundida por la Tierra de Pedraza, mientras que en la Tierra de Sepúlveda se usa la voz *faldillas*.

Las danzas de palos, patrimonio cultural inmaterial

Pero, ¿por qué ahora? ¿Por qué un trabajo sobre danzas de palos al comienzo de la segunda década del siglo XXI? ¿Qué razones me han llevado a realizar una monografía sobre Patrimonio Cultural Inmaterial? En el año 2013 se han cumplido diez años de la Convención del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO[27], "sin duda, uno de los documentos más relevantes y que está contribuyendo a su protección y salvaguarda", según explica Honorio Velasco Maíllo, reconocido Catedrático de Antropología español y tutor de este trabajo[28]. Este autor, que advierte de la progresiva "difuminación de los rituales en las sociedades modernas -en el tradicional ámbito religioso"-, y de la necesidad de "nuevas miradas"[29], expone las aportaciones de este clarificador documento firmado por la UNESCO en el año 2003, respecto al redactado tras la convención de 1972 sobre Patrimonio Mundial (Cultura Material).

Según aclara Velasco, "de una destacada manera, la Convención de 2003 sobre Patrimonio Inmaterial asocia éste con "los sentimientos de identidad y continuidad de las comunidades y grupos sociales" y con "el respeto a la diversidad cultural y la creatividad humana". Con el Patrimonio Inmaterial, "se ha producido en principio un giro relevante en la gestión de la cultura, que ya no se restringe a aquello previamente reconocido por los ámbitos académicos (y de configuración occidental), sino que está abierta a la pluralidad de los pueblos del mundo en su doble acepción de pueblo común y de sociedades diferenciadas". Por último, Velasco insiste en la idea de que "el Patrimonio Cultural Inmaterial se ha convertido en una especie de capital simbólico en forma similar al que ya lo era el Patrimonio arquitectónico, artístico, histórico... permitiendo a numerosos pueblos disfrutar de reconocimientos similares a los que éste otro ya había proporcionado"[30].

En relación a lo expuesto por Velasco, puedo añadir que es precisamente a lo largo de esta primera década del siglo XXI, en la que me he dedicado tanto a la docencia universi-

[27] Anterior al documento de la Convención de Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO (2003), es la *Recomendación sobre la salvaguarda de la Cultura Tradicional y Popular,* adoptada por la Conferencia General de la UNESCO en su XXV sesión, celebrada en París en 1989. Aunque en este texto jurídico se cita textualmente "patrimonio cultural inmaterial (folklore)", desde él se aboga por una nueva sistematización de definiciones más operativas, ya que el término *folklore* se ha considerado peyorativo entre algunas comunidades indígenas, al referirse a productos finales y no a los procesos. De acuerdo con este texto el Patrimonio Cultural Inmaterial podría abarcar los siguientes ámbitos: patrimonio cultural oral, los idiomas, las artes del espectáculo y los actos festivos, los ritos y las prácticas sociales, las cosmologías y los sistemas de conocimiento, las creencias y las prácticas ligadas a los ciclos de la naturaleza".

[28] VELASCO MAÍLLO, H. (2013). "En el décimo aniversario de la convención del Patrimonio Cultural Inmaterial", colaboración publicada en el diario El Adelantado de Segovia -junio 2013-, en la página concertada por el Instituto de Cultura Tradicional Segoviana "Manuel González Herrero" y coordinada por el periodista Carlos Blanco Álvaro. Velasco Maíllo es Catedrático de Antropología de la UNED, miembro del Consejo Asesor del citado instituto y cuenta con una dilatada bibliografía sobre Antropología Cultural publicada a lo largo de las últimas tres décadas.

[29] VELASCO MAÍLLO, H. (1996). "La difuminación del ritual en las sociedades modernas". En Revista de Occidente. Nº 184. Madrid. Págs 103-123.

[30] VELASCO MAÍLLO, H. (2013). Artículo citado. Según aclara el autor, "a diferencia de la Convención de 1972, la de Patrimonio Mundial (cultura material) se limitó a recalcar la "importancia", el "interés", el "valor universal excepcional" o el "empobrecimiento" en caso de deterioro o pérdida del patrimonio cultural". Se evidenciaba así un cambio "en lo que se entiende que es el fundamento del valor del patrimonio", pasando "de una valoración configurada en escala cuya máxima expresión se formula como "universal excepcional" a una valoración cualitativa "en términos de vinculación del patrimonio inmaterial con las comunidades y grupos humanos".

taria en el ámbito de la Comunicación en la Universidad de Valladolid, como a la investigación de la Cultura Tradicional[31], cuando he podido comprobar cómo las iniciativas institucionales, de colectivos específicos y de autores individuales en torno a las danzas y paloteos se han multiplicado. Se ha logrado así una "mayor visibilidad" de este patrimonio, llegando a públicos alejados de las temáticas que engloba la Cultura Tradicional y de las programaciones culturales organizadas en torno a ella, en las dos esferas comunicativas y globales en las que se ha dividido la información: el mundo off-line, por el que los ciudadanos caminamos a diario, y el on-line o digital, en el que muchos navegamos y exploramos también cada día. Veamos algunos ejemplos, con cierto detenimiento.

En nuestro país, no sólo han visto la luz trabajos locales que han dado a conocer "microrealidades" distintivas -artículos, folletos turísticos y pequeñas publicaciones-, también otros trabajos más amplios de miras, enmarcados en ciencias como la Antropología Cultural, la Historia... la Pedagogía y la Educación, que han sido avalados por editoriales de dilatada trayectoria y otras empresas emergentes, dedicadas íntegramente a divulgar este patrimonio común y hacerlo llegar hasta públicos entusiastas y comprometidos con la Tradición[32]. Ya pueden citarse varias tesis doctorales, como *La Danza de Palos: Estudio etnográfico y sus aplicaciones pedagógicas* -cuyo objetivo final es aportar una propuesta de aplicación didáctica de la danza de palos en la enseñanza, dirigida al profesorado de Educación Artística y Educación Física de los niveles de primaria y secundaria-[33], y otras investigaciones en forma de libro, como *Mascaradas e Pauliteiros. Etnografía y Educaçao,* vinculada a la Escola Profissional Prática Universal de Bragança y que plasma las conexiones existentes entre las danzas de palos de Portugal y España en la frontera de Zamora[34].

Asimismo la Asociación Ortzadar Euskal Folklore Elkartea, junto con la Universidad de Navarra (UPNA) a través de su Archivo de Cultura Inmaterial también se han implicado en el desarrollo del proyecto *Nafarroakodantzenatlasa* o *Atlas de la Danza Tradicional en Navarra,* que aborda la música, las coreografías y la indumentaria de las diferentes agrupaciones de esta comunidad. Hasta el momento se han contabilizado unas doscientas setenta y cinco danzas, entre las que se distinguen danzas de palos, danzas de espadas o mutildantzas... de las cuales cien se mantienen vivas[35].

---

[31] *Cultura Tradicional*. A lo largo de la investigación se explicarán las razones del uso de este concepto frente a otros como *Folklore* o *Cultura Popular,* aunque resulta aclaratoria la cita de Díaz Viana:
DÍAZ VIANA, L. (2007). *La Tradición como reclamo. Antropología de Castilla y León*. Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo. Pág 17: "según señala Joan Prat (1999), la bibliografía española sobre tales asuntos refleja la progresiva sustitución del término folklore por el de cultura popular y, sobre todo, por el de cultura tradicional, así como -finalmente- por el de Patrimonio Cultural (y dentro de él, por el de Patrimonio Etnográfico"). Ello puede deberse -como el propio Prat apunta- a que "después de la entrada a saco de las administraciones autonómicas y locales en el ámbito de la cultura popular y tradicional, el concepto quedó tan manoseado, manipulado y estrujado como su homónimo de folklore".

[32] Sobre el significado del concepto *Tradición* se recomienda la obra titulada *Tradición*. VV.AA.. (2001). *Cien respuestas a una pregunta*. Centro de Cultura Tradicional. Diputación de Salamanca. Salamanca. En ella se recogen las aportaciones de los principales investigadores españoles de las últimas décadas.

[33] RIZO ESTRADA, G. (2011). Tesis Doctoral. *La Danza de Palos: Estudio Etnográfico y sus aplicaciones pedagógicas*. Dirigida por Domingo José Gallego. Dpto. de Didáctica, Organización Escolar y Didácticas Especiales. UNED. Universidad Nacional de Educación a Distancia.

[34] PINELO TIZA, A. (2012). Trabajo de Investigación. *Mascaradas e Pauliteiros. Etnografía e educaçao*. Eranos, Ediçoes e multimédia. Lisboa.

[35] Noticia publicada en el espacio digital Noticias de Navarra, con fecha de 7 de noviembre de 2013.

No obstante, y conscientes de la "fragilidad" y "volatilidad" de este patrimonio, actualmente en España, y de acuerdo a zonas geográficas y político-administrativas definidas, las danzas de palos se están explorando activamente, puesto que en algunas localidades la pérdida puede ser irreversible. Son numerosos los pueblos donde las danzas procesionales y las danzas de palos resurgen tras largos periodos de silencio -cuatro, cinco y hasta seis décadas-, y en otros muchos en los que la recuperación llegó con las décadas de 1970-80, manteniéndose hasta la actualidad. El nexo vivo y generacional con estas danzas, no son otros que dulzaineros y tamborileros, además de antiguos danzantes, "zorras o zarragones" y "maestros de danzas", que cumplen la función de informantes para los investigadores, escritores... y recurren a sus vivencias y a su memoria para traer al presente las coreografías, la colocación exacta de la prendas, tocados y decoraciones corporales, además del comportamiento en el recorrido de las procesiones y otros tantos detalles vitales con los que transmitir íntegramente sus conocimientos a nuevas generaciones. Al mismo tiempo, se consultan minuciosamente libros de cofradías, libros de cuentas de ayuntamientos y otros documentos localizados en archivos municipales y parroquiales, a fin de lograr fijar las fechas de un calendario litúrgico-festivo repleto de imágenes: fiestas dedicadas a cristos, advocaciones marianas y santos que a lo largo del siglo XX han sufrido constantes variaciones, desplazadas de su fecha habitual por cuestiones sociales tales como la emigración rural, tan evidente en la década de 1960-1970. También, se escribe y se publica a través de diversas fórmulas editoriales, para dejar constancia de este patrimonio impregnado aún de religiosidad popular por todos sus poros, que puede "disolverse" si los grupos no se renuevan con nuevos componentes, o si no se plasma en trabajos escritos, audiovisuales y/o discográficos.

De acuerdo a todas estas situaciones, la lectura o el balance que puede hacerse del estado de la cuestión de las danzas procesionales y paloteos en España a comienzos del siglo XXI varía en cada localidad donde existen, tienen lugar y se mantienen o se han recuperado: así, puede afirmarse que estas danzas subsisten, perviven, resisten, se adaptan, se reinventan, cambian, evolucionan, reviven, o viven una nueva etapa de esplendor. El marco social y económico en el que se ven amenazadas, se desenvuelven, o cobran una renovada visibilidad, no es otro que el de un atroz avance de la secularización de las formas de vida que caracteriza a la sociedad postindustrial, la posmodernidad o la era de la globalización... en la que nos movemos y convivimos. Por ello, cabe reflexionar sobre cuestiones como, ¿han variado sus funciones sociales? ¿Se ha modificado su relación-vínculo con la iglesia? ¿Sería posible ahondar en la compleja identidad de los "danzantes" y de otros personajes rituales como "el zorra" o "zarragón"?

Por otro lado, y frente a los discursos de tono pesimista que insisten en la sencillez hacia la que han evolucionado las coreografías o la pobreza estética de la indumentaria que lucen los colectivos, las agrupaciones... surgen trabajos locales que recaban información de archivo y la cotejan con la obtenida en el trabajo de campo, a fin de construir y/o, reconstruir la historia de las danzas, la de una localidad específica, y con ello, el retrato de su propia identidad. Las colecciones particulares de fotografías antiguas, y que recorren toda la centuria del 1900, aportan nuevos y fundamentales datos visuales en los que basar los cortes y las hechuras de nuevas prendas a modo de réplicas de *piezas testigo* -salvando las distancias sobre los materiales textiles que ya no se pueden localizar-, para conseguir la presencia pública e impoluta de los danzantes ya sea en el seno del ritual religioso, ante las imágenes veneradas y las miradas protectoras de convecinos y familiares, ya en eventos folklóricos y otros *espacios* hacia donde estas danzas han sido

desplazadas[36]. Las danzas de palos, y las danzas procesionales vinculadas a ellas, se erigen como uno de los mástiles donde asirse cultural y colectivamente, ya que sostienen en el tiempo y en el espacio creencias y costumbres heredadas de antepasados que merecen el respeto de la comunidad, además de referencias a modos de vida, rituales, tiempo festivo y modos colectivos de festejar... Tales danzas se asientan en "las formas de ser" y "las formas de estar" de las gentes, adquieren mil y un particularismos locales y se muestran a vecinos y públicos foráneos en las fechas anuales que traen "la fiesta" hasta la vida cotidiana, o en los eventos fijados en diferentes momentos anuales que reúnen a la comunidad vecinal -Semana Cultural, Festivales, Encuentros, Jornadas...-. Este concepto, ya sea en su versión singular, "la fiesta", o en su versión plural, "las fiestas"[37] repartidas a lo largo del ciclo festivo y del calendario litúrgico, se convierte así en un aspecto vital que se estudiará en profundidad en este trabajo[38].

Algunos de los nuevos discursos en torno a las danzas de palos recurren incluso a la unidad realidad-ficción, remarcando la presencia de los danzantes como lo más representativo de la identidad colectiva y compartida por una comunidad: el panorama audiovisual actual de España cuenta con aportaciones como la del cortometraje *Danzantes* (2011)[39]. En la historia creada por Liz Lobato, en la que ha apostado por "retratar" a los danzantes de su localidad natal -Villacañas (Toledo)-, se rastrea fácilmente la búsqueda de su identidad personal y la identidad colectiva de esta localidad toledana, mensaje con el que ha conseguido por un lado, proyectar su obra en el Festival de Cannes, Sección Short Film Corner, y por otro, lograr diversos premios internacionales, entre otros, el primer premio en el 1st Hispanic American International Short Film Festival celebrado en abril de 2013 en Washington.

Por otro lado, distintas iniciativas culturales se mantienen en el tiempo mostrando su perdurabilidad de décadas y el gusto del público por "el consumo" de tales contenidos. En nuestra comunidad, Castilla y León, las danzas de palos constituyen una señera faceta del Patrimonio Cultural Inmaterial de diversas provincias, y a modo de ejemplo, en el año 2013 se ha cumplido el 25 Aniversario de la Muestra de Danzantes y Danzadores organizada desde la Diputación de Burgos. La edición de 2010, reunió a tres cuadrillas de Burgos -Baños de Valdearados, Belorado y Fuentelcésped-, dos grupos de Segovia -Bernardos y Gallegos de la Sierra-, y una más de Valladolid –Torrelobatón-; en 2011, estuvieron presentes cuadrillas burgalesas como la de Pradoluengo, Salas de Bureba, y Fresno del Río Tirón, además de la vallisoletana de San Cebrián de Mazote, la palentina de Becerril de Campos y la agrupación segoviana de Armuña; en la del año 2012 se desplazaron hasta la capital burgalesa las cuadrillas de Frías (Burgos), Cañas (La Rioja), Santo Domingo de Silos (Burgos), Cisneros (Palencia), y Las Machorras (Burgos), a las

[36] Tales *espacios* se abordarán en el Capítulo 2.

[37] VELASCO MAÍLLO, H. (1982). "Tiempo de fiesta" en *Ensayos antropológicos sobre la fiesta en España*. Editor, Velasco Maíllo. Tres, Catorce, Diecisiete. Madrid.
VELASCO MAÍLLO, H. (2004). "Fiestas del pasado, fiestas para el futuro". En *La Fiesta en el Mundo Hispánico*. Coord. Martínez-Burgos García, P. y Rodríguez González-Cuenca, A. Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

[38] ARIÑO, A. y GARCÍA, P. (2006). "Apuntes para el estudio social de la fiesta en España). En Anduli, Revista Andaluza de CC. Sociales. Nº 6. Págs 13-28.

[39] LOBATO, L. (2011). *Danzantes*. Cortometraje, 12:58". (Comedia, Ficción). Productora, Liz Lobato. Distribución: Banatufilmak. Sinopsis: Lobato regresa a la década de 1960 para contar la historia de Álvaro, un niño gitano, que hace una promesa al Cristo de la Viga: entrar a formar parte de la cofradía y danzar en la cuadrilla; su falta de dinero y los prejuicios sociales, no le permitirán cumplirla.

que acompañaron los danzantes de Tabanera del Monte (Segovia); y por último en 2013 los grupos participantes se han desplazado a Burgos desde Saldaña (Palencia), Alcalá de la Selva (Teruel), La Lastrilla (Segovia), Bérriz (Vizcaya) y Hontoria del Pinar (Burgos).

Por su parte, instituciones como el Museo Etnográfico de Castilla y León -Zamora-, el Instituto de las Identidades de Salamanca, o la Fundación Joaquín Díaz -situada en la localidad vallisoletana de Urueña y que cuenta con publicaciones consolidadas como la *Revista de Folklore* (1980-81)-, dan cabida en sus objetivos fundacionales y en sus ediciones y programaciones anuales -ya sean congresos, conferencias, presentación de publicaciones o talleres didácticos-, al patrimonio cultural inmaterial, y con ello, a las danzas rituales, los paloteos y las danzas procesionales[40].

En relación a los trabajos publicados en la última década, las provincias de Valladolid y Palencia han conseguido que vean la luz distintas obras sufragadas tanto por instituciones de cierta envergadura, por ayuntamientos locales o por los propios autores de los textos. El objetivo, siempre el mismo, participar en la proyección social de temas ligados a la Tradición y ahondar en el ámbito de las identidades locales. Además del libro *Danzas de Palos de Villafrades de Campos* (2006), la provincia vallisoletana cuenta con la presencia del etnógrafo Carlos A. Porro -vinculado profesionalmente a la Fundación Joaquín Díaz de Urueña-, quien ha realizado diversas incursiones en las danzas y paloteos de varias provincias de la comunidad. Tras el artículo, ya lejano en el tiempo, dedicado al *palilleo* de Villabaruz de Campos (Valladolid)[41], en esta última década ha prologado una de las obras segovianas, la que estudia las danzas de palos en la localidad de Armuña[42], y ha firmado dos más, vinculadas respectivamente a Segovia y Palencia. La obra referida a Segovia lleva por título *Repertorio Segoviano para dulzaina. Tonadas y bailes recogidos por Manuel García Matos en 1951. Bernardos, Abades y Nava de la Asunción* (2012)[43], con la que cubre un periodo histórico desierto y avanza respecto a trabajos anteriores como el cancionero escrito por el folklorista segoviano Agapito Marazuela, publicado en la década de los 60 bajo el título *Cancionero Segoviano*- y que se ha reeditado en el año 2013[44]-. Su relación con Palencia, a través de la dirección del Archivo de la Tradición Oral de Palencia, le ha permitido a su vez estudiar las danzas de la localidad de Becerril de Campos, en *Cantos y Danzas al Cristo de San Felic*es, un trabajo escrito y discográfico donde se recogen ocho lazos y diversas danzas procesionales[45].

[40] En junio de 2013 asistí junto con otros investigadores y miembros de agrupaciones folklóricas de diversos puntos de España a un Taller sobre Morris Dance -danzas de palos inglesas-, organizado por el Museo Etnográfico de Zamora. Dos fueron las agrupaciones inglesas que participaron, Gloucestershire Morris Men&Icknield Way Morris Men, cuya trayectoria se remonta a las primeras décadas del siglo XX, momento en el que recuperaron estas danzas. Las particularidades de estas danzas, más que resumidas: el uso de un solo palo de un metro de largo en la mano derecha y seis danzantes por pieza coreográfica -frente a los ocho que habitualmente podemos ver en las danzas de palos de numerosas localidades españolas-.

[41] PORRO, C.A. y MARTÍNEZ MUÑIZ, E. (1998). "La danza de palos. La recuperación de "El Palilleo" de Villabaruz de Campos (Valladolid). Nuevas aportaciones". En Revista de Folklore, Tomo 18a Nª 217. Fundación Joaquín Díaz. Valladolid.

[42] Carlos A. Porro escribió en 2008 el prólogo de la obra firmada por Jesús Fuentes Herranz sobre la historia de las danzas de palos en la localidad segoviana de Armuña, *El paloteo de Armuña (Segovia).*

[43] PORRO, C.A. (2012). *Repertorio segoviano para dulzaina. Tonadas y bailes recogidos por Manuel García Matos en 1951. Bernardos, Abades y Nava de la Asunción.* Interpretación y análisis musical: Alfredo, Ricardo y Luis Ramos. Voces: Mª Eugenia Santos y Grupo Mayalde. Editado por los autores. Palencia.

[44] *Cancionero Castellano de Agapito Marazuela* (2013). Ediciones Derviche. Segovia.

[45] PORRO, C. A. (2013). *Cantos y danzas al Cristo de San Felices.* Archivo de la Tradición Oral de Palencia. Becerril de Campos, Palencia.

Como trabajo complementario, la preocupación por el rescate y mantenimiento de las danzas y los paloteos en Palencia se ha visto reflejada en una iniciativa destacable: varias localidades de la provincia palentina han "vivido" la recuperación de este Patrimonio Cultural Inmaterial en los últimos años, constituyéndose en junio de 2013 la Coordinadora de Danzantes de Palencia, que "nace con el objetivo de mantener y divulgar este patrimonio único con una base común pero a la vez distinta en cada localidad donde aparece. La puesta en valor de este acervo tradicional pasa por el conocimiento y la realización de actividades conjuntas que permitan compartir y divulgar siglos de danzas rituales en la provincia de Palencia"[46].

Esta Coordinadora aglutina a más de veinte cuadrillas diseminadas por las comarcas de El Cerrato, La Tierra de Campos y, en menor medida, La Vega, y su papel es claramente reivindicativo. Según se refleja en diversos blogs dedicados a la divulgación de las danzas de palos palentinas, "desgraciadamente, a principios del siglo XXI, las cuadrillas de danzantes de la provincia no pasan por su mejor momento. En general, el poco apego a lo propio, la pérdida de valores, el decaimiento de las Cofradías, el desinterés de las administraciones locales y eclesiásticas, el fuerte despoblamiento que sufren nuestros pueblos, el poco compromiso de las nuevas generaciones en mantener el patrimonio y el desconocimiento de la antigüedad de la fiesta y sus ritos hace que este tipo de manifestaciones folklóricas languidezcan, después de mantenerse durante más de 400 años y suponer sin duda, la seña cultural viva más importante del patrimonio inmaterial de Palencia. A principios del siglo XXI son pocas las localidades que no sin dificultad mantienen estas danzas vinculadas al rito que las justificó. La pérdida de elementos (ritmos, ritos, lazos de la danza, indumentaria propia, exclusividad masculina, etc...) es patente en la veintena de danzas que perviven en la provincia"[47].

Si nos centramos en el espacio geográfico a estudio, Segovia, el Monumento al Paloteo inaugurado en Tabanera del Monte en 2008, o el Museo del Paloteo (Centro de Interpretación del Folklore) situado en la localidad de San Pedro de Gaíllos y abierto al público en 2009, son acertadas iniciativas del reconocimiento institucional y social alcanzado por las danzas de palos en esta provincia. Los ayuntamientos locales han demostrado tener una "voluntad política" y una "sensibilidad cultural" hacia las danzas de palos, puesto que en ambas localidades éstas no sólo forman parte del calendario festivo-religioso en el que siguen implicadas diversas generaciones de danzantes, sino que forman parte de la identidad común, distintiva y diferenciadora, compartida por los convecinos.

Junto a estas acciones institucionales, también pueden citarse iniciativas particulares que han tenido como eje monotemático las danzas de palos: en agosto de 2013 y con una trayectoria de danzante a sus espaldas en Tabanera del Monte, Raúl de Frutos organizó la exposición titulada *La Ruta del Paloteo*, en la que mostró además de 170 fotografías de diferentes grupos segovianos, la reproducción de los palotes empleados en 22 localidades de la provincia. Tal exposición, dio continuidad a su iniciativa de 2012, otra exposición de fotografías presentada en la misma localidad, que vino a completar el panorama de actividades culturales en la que las danzas de palos han estado presentes, como la exposición fotográfica celebrada en Segovia capital con motivo del 50 Aniversario del Colegio San José Obrero, ligado al Festival de Danzas del 1º de Mayo, organizado por el barrio del mismo nombre y que ya ha superado las treinta ediciones.

[46] Texto obtenido del blog paloteodeampudia.blogspot.com.es, publicado en junio de 2013.

[47] Texto obtenido del blog paloteodeampudia.blogspot.com.es, publicado en junio de 2013.

Finalmente, en el ámbito del periodismo segoviano, pueden contabilizarse dos aportaciones señeras. La primera de ellas, la Revista *Lazos*, una publicación periódica editada por el Centro de Interpretación del Folklore y la Cultura Popular de San Pedro de Gaíllos, que en 2013 cumplió su décimo aniversario: los contenidos han apostado por dar a conocer a los lectores no sólo las actividades desarrolladas en la localidad y su entorno más cercano, a lo largo del año y sobre la Cultura Tradicional, también el patrimonio cultural que les caracteriza y les une, las danzas de palos. A través de distintas colaboraciones, en estos diez años de recorrido se han revisado el repertorio, las partituras, la indumentaria, la trayectoria de los danzantes del siglo XX y se han aportado datos históricos localizados en distintos archivos y documentos.

Un número aceptable de textos periodísticos firmados por el historiador y periodista Guillermo Herrero, es la segunda de las aportaciones citadas. Coincidiendo en el tiempo con la Revista *Lazos*, a lo largo de los últimos diez años ha retratado a los danzantes diseminados por la provincia a través de artículos publicados en el diario local El Adelantado de Segovia, con motivo de numerosas celebraciones festivas. La compilación de éstos y otros textos sobre la cultura tradicional segoviana, ha dado como resultado la obra *De fiesta en fiesta,* que recorre el calendario festivo anual en su ligazón con el calendario litúrgico, y nos muestra las fiestas del calendario de invierno, la primavera, el estío y el otoño describiendo romerías, procesiones, rituales, costumbres...[48].

Despegue editorial en Segovia

Con todo, el "vacío" de títulos segovianos publicados sobre las danzas de palos y danzas procesionales, sólo ha comenzado a solventarse en los últimos ocho años[49]: indispensables resultan las lecturas del *Cancionero segoviano* (1964)[50] de Agapito Marazuela, del libro de Rosa María Olmos, *Danzas rituales y de diversión en la provincia de Segovia* (1987)[51], y del dedicado al *folklore* de varias localidades en la que se incluyen danzas y paloteos de Valverde del Majano, Abades y Hontoria bajo el título *Dulzaineros, música y costumbres populares en tierras segovianas* (1990); asimismo, el libro que versa sobre la celebración de la Octava del Corpus en Fuentepelayo, titulado *Fuentepelayo. La Octava* (1995), o el librito *Música y tradición en Muñoveros,* firmado por el danzante León Álvaro y que recopila datos sobre el Corpus y su Octava[52].

Tras estas obras y a punto de presentarse en la primavera-verano del 2015 *Las danzas de palos en la provincia de Segovia. Estudio etnomusicológico y repertorio para dulzaina*, de Fuencisla Álvarez Collado, unas pocas monografías exhaustivas ilustran la evolución de

[48] HERRERO, G. (2011). *De fiesta en fiesta*. Caja Segovia. Obra Social y Cultural. Segovia.

[49] Como fuentes de información relativas al siglo XX, no se debe olvidar el texto citado anteriormente, el Cancionero Segoviano de Agapito Marazuela, y el legado que conserva una fuente audiovisual y que abarca cuatro décadas, desde la posguerra española –el NODO-.

[50] El trabajo de investigación llevado a cabo por Agapito Marazuela por las provincias castellanas de Segovia, Ávila y Valladolid, *Cancionero de Castilla la Vieja*, obtuvo el Primer Premio del Concurso Nacional del Folclore de 1932, pero no se editó hasta 1964 bajo el título de *Cancionero segoviano*. En la reedición de 1981, su título final fue el de *Cancionero de Agapito Marazuela* o *Cancionero Castellano,* y en la última reedición, llevada a cabo por el Instituto de Cultura Tradicional Segoviana "Manuel González Herrero" en 2013, la obra ha sido titulada *Cancionero castellano de Agapito Marazuela.*

[51] OLMOS CRIADO, R. Mª (1987). *Danzas rituales y de diversión en la provincia de Segovia*. Diputación Provincial de Segovia. Segovia.

[52] SANZ GONZÁLEZ, F. (1995). *Fuentepelayo. La Octava*. Ayuntamiento de Fuentepelayo. Segovia.
ÁLVARO MARTÍN, L. (1998). *Música y tradición en Muñoveros*. Gráficas del Caz. Madrid.

las danzas procesionales y los paloteos de varias localidades alcanzando las décadas finales del siglo XX. Su contribución al estudio de las danzas de palos en la provincia de Segovia resulta fundamental, no sólo por la reconstrucción histórica que presentan y la gran cantidad de información que suman, también porque a partir de ellas es posible esbozar un primer mapa histórico-geográfico de las distintas agrupaciones que se dieron en esta provincia y las que han llegado hasta hoy. Al distinguirse diferentes periodos históricos, es posible ubicar la presencia de las *enagüillas* o *faldillas* como prenda esencial y distintiva de los grupos de danzantes a lo largo de sucesivas décadas.

En *Danzas de Paloteo Rituales del Corpus y Libros de Cofradías en Veganzones,* (2007)[53], firmada por Marciano Cuesta Polo, se recogen un total de veinticinco piezas de un repertorio en el que se distinguen dieciocho paloteos –*La Reverencia, Vals, La Carretera, Por debajo los caracoles, Los Pajaritos, El de Luciano, Al Cielo*….-, una danza procesional –*La Cruz*, danzada con castañuelas-, cinco jotas y un pasacalles. Para articular el origen y evolución de la fiesta del Corpus Christi y su Octava –movible de acuerdo al año litúrgico -, en esta localidad fronteriza entre la Campiña y la Tierra de Pinares, Cuesta Polo recurre a distintas fuentes de documentación: además de los siete libros que se conservan en el archivo parroquial de Santa Águeda sobre las cofradías de la Vera Cruz y del Santísimo Sacramento y que aportan datos desde el siglo XVI, el autor cuenta en su labor de reconstrucción histórica con la colaboración del dulzainero de la localidad, Fidel Martín, nieto de quien fuera el "maestro de danzas" de una localidad cercana, Muñoveros[54].

Por su parte, Jesús Fuentes, autor de *El Paloteo de Armuña (Segovia),* localidad ubicada en la Campiña cerealística occidental, recopila datos sobre las danzas de palos que se mantienen en la fiesta de la Virgen del Tormejón, acudiendo a libros de cuentas y libros de cofradías conservados en la localidad. Su retrato de las danzas de palos abarca cuatro siglos, puesto que se retrotrae hasta el siglo XVII -añadiendo algunas referencias al siglo XV-, y llega hasta el momento actual. La aportación de fotografías que recorren el siglo XX permite a Sanz plasmar la evolución de la indumentaria de los danzantes, que ha sufrido evidentes cambios: los grupos que perviven, hoy mixtos, presentan a hombres que lucen chaleco, camisa, faja y calzón de paño -las prendas más usuales y abundantes entre la indumentaria y las *piezas testigo* masculinas en la provincia de Segovia-, y a mujeres ataviadas con un particular conjunto conformado por chaleco, camisa y *enagüillas.* Aunque éste lo retrata a principios del siglo XX el Padre Benito de Frutos en Cantalejo, cubriendo el cuerpo de un danzante masculino, fue el empleado por la Sección Femenina a partir de los años 40 para ataviar a mujeres "danzantes", perviviendo en la actualidad entre algunos colectivos rurales -como el de Armuña, Escarabajosa de Cabezas y Cantalejo- y entre los dos grupos folklóricos urbanos que dieron lugar tras la desaparición de esta institución: el grupo ligado a la Junta de Castilla y León, y la Asociación Cultural "La Esteva" -fundada en 1987-.

Una de las obras más recientes sobre las danzas de palos en la provincia de Segovia es la publicada por el etnógrafo Carlos Porro dedicada a las danzas de palos de Abades, Bernardos y Nava de la Asunción (2012): las dos primeras localidades se sitúan

[53] CUESTA POLO, M. (2007). Op. Cit. Págs 31-93.

[54] En la procesión del Corpus celebrada el 3 de junio de 2013 –el domingo más cercano a la celebración de la fiesta del Corpus-, el grupo de danzantes, mixto, danzó en la procesión ante los altares dispuestos por los vecinos de la localidad un total de siete piezas: Salve a San Antonio o Reverencia, Vals, El de Sauquillo, Danza de la Cruz, El de Luciano, el Barquillerito y las Moritas; una vez finalizada la procesión y ya en el interior de la iglesia, dos más, Por debajo los caracoles y El Vals de los ojos negros, en el que danzó con los danzantes Lucas Adrados, el "maestro de danzas" de Veganzones desde 1979.

en la Campiña cerealística occidental, y la tercera, en la Tierra de Pinares. Este autor basa su investigación en el conjunto de partituras musicales recopiladas por el investigador García Matos en su trabajo de campo por la provincia de Segovia en plena posguerra española -a comienzos de la década de los 50-, y a partir de ahí construye un sólido texto con múltiples referencias a otras fuentes de documentación, completado con la incorporación de numerosas partituras y fotografías cedidas por instituciones, familias y particulares en las que se retratan a danzantes de distintas generaciones del siglo XX.

Junto a este libro, se deben citar finalmente cuatro artículos recientemente publicados firmados por dos investigadores y etnomusicólogos: Mª Fuencisla Álvarez, vinculada a la localidad segoviana de Tabanera del Monte desde hace más de 30 años, y Víctor Sanz, dulzainero segoviano y uno de los precursores de la recuperación de las danzas de palos en el pueblo de Caballar, que ha tenido lugar en el año 2011. Tales textos insisten en una "mirada etnomusicológica", en la que el objetivo primordial es el de establecer conexiones y diferencias entre los repertorios musicales y coreográficos de las localidades analizadas, a partir de la delimitación de zonas de influencia.

El primer trabajo de Fuencisla Álvarez, en el que ha logrado reunir un importante repertorio musical fruto de su trabajo de campo en los últimos diez años, lleva por título "Los paloteos en la provincia de Segovia: análisis y estudio comparativo de su interpretación"[55], y fue publicado en 2012. Su principal aportación es el inicio de una vía de investigación de los materiales recopilados en Segovia a través de un estudio diacrónico y sincrónico de "la evolución del traje, las piezas ejecutadas, la música (melodía y acompañamiento), letra y coreografía". Álvarez toma como ejemplos señeros para su artículo las danzas de palos de cinco localidades "al considerarlas *a priori* referente en la interpretación de los paloteos en zonas geográficamente distintas de la provincia: Tabanera del Monte y Carrascal de la Cuesta en el pie de monte de la Sierra, Fuentepelayo y Mozoncillo en la campiña de cereales, y San Pedro de Gaíllos en el macizo calcáreo". A fin de articular los contenidos y establecer zonas de influencias musicales para dar respuesta a la "gran pregunta", el cuándo, el cómo y el dónde se originan las danzas de palos, la autora parte de una aportación e hipótesis fundamental: la relación directa entre los distintos talleres del románico de la provincia de Segovia, la última fase de la Repoblación, y la *Cañada de la Vera de la Sierra*.

No obstante, y reconociendo la importancia de la aportación de Álvarez -que se analiza en profundidad en este texto por formar parte de la peculiaridad del territorio de estudio, junto con otros aspectos vitales-, se puede añadir que para explicar el "salto en el tiempo" entre los siglos X-XII y el momento actual, se debe hacer referencia, por un lado, a la historia de las Comunidades de la Villa y Tierra de Pedraza y Sepúlveda, la evolución de las actividades económicas iniciadas con el Concejo de la Mesta, las bases de la Contrarreforma española iniciada desde la Iglesia y la Monarquía en el siglo XVI y las consecuencias que la Ilustración tuvo sobre la cultura popular de nuestro país; por otro lado, a las posibles importaciones, herencias o influencias culturales que vivió la España en el siglo XVII (Italia) y el XVIII (Francia) en el ámbito por ejemplo, de la danza escénica y teatral, que también alcanzaron a la música popular y a las danzas de palos.

[55] ÁLVAREZ COLLADO, F. (2012). "Los paloteos en la provincia de Segovia: análisis y estudio comparativo de su interpretación". Revista Jentilbaratz.14. Págs 301-315.

En su último trabajo publicado, que ha visto la luz al término del 2013, Fuencisla Álvarez se centra en el estudio del repertorio musical de la localidad segoviana Tabanera del Monte, próxima a la capital[56]. Con el fin de especificar las posibles "imbricaciones" -ya sean melódicas o coreográficas- con los repertorios de otras localidades, Álvarez establece un mapa de las danzas de palos segovianas dibujado a partir de sus investigaciones de campo y consultas bibliográficas. El mapa en cuestión acoge cincuenta y seis localidades, entre las que distingue las treinta donde se conservan actualmente y las veintiséis donde se han perdido, y presenta tres zonas geográficas: los pueblos de la sierra, los pueblos del llano y los pueblos limítrofes a la capital. Su particular contribución, servirá asimismo para "dibujar" el mapa de los danzantes de *enagüillas* en Segovia, el objetivo de este trabajo recogido específicamente en su título.

Por su parte Víctor Sanz ya ha visto publicados sendos trabajos sobre las danzas de palos en la provincia de Segovia en la *Revista Folklore* en 2012 y 2013 respectivamente. Si el primero de sus textos, "Las danzas de la Villa de Caballar (Segovia): la agrupación y análisis músico danzario"[57], se ciñe al análisis primordialmente coreográfico y musical de las Danzas de Caballar -localidad a la que le unen lazos familiares-, en el segundo trabajo, "Prácticas músico-danzarias en la provincia de Segovia: la Comunidad de Villa y Tierra de Pedraza. Análisis Etnomusicológico"[58], amplía la zona geográfica de estudio a Arcones, Orejana[59], Gallegos, Torre Val de San Pedro y Valleruela de Pedraza[60]. Frente al texto relativo a Caballar, menos detallado en referencias históricas[61], el artículo dedicado a la Villa y Tierra de Pedraza es más exhaustivo, ahondando en cuestiones como el contexto histórico-geográfico, el contexto socioeconómico, la vestimenta, el repertorio y las coreografías, para llevar a cabo un análisis comparativo entre las localidades descritas.

Aunque tales contribuciones diacrónicas y comparativas aportan datos vitales a la historia y evolución de las danzas de palos de la provincia de Segovia, cabe preguntarse: ¿por qué este goteo editorial? La razón primordial se debe a la complejidad de su estudio puesto que los trabajos deben aunar la investigación histórica -escrita y audiovisual, si cabe- y la de archivo, junto al trabajo de campo -asistencia a las "fiestas", entrevistas a informantes, localización de *piezas testigo* y fotografías...-. Se deben resolver, por tanto, numerosas cuestiones relativas al origen histórico de las danzas, el contexto festivo en el que se desarrollan, la evolución del atavío usado y la significación simbólica de las deco-

[56] ÁLVAREZ COLLADO, F. (2013). "Las danzas de paloteo en Tabanera del Monte (Segovia): Análisis del repertorio para dulzaina". En Revista de Folklore. Edición digital: Nº 382. Págs 4-18.

[57] SANZ GÓMEZ, V. (2012). "Las danzas de la Villa de Caballar (Segovia): la agrupación y análisis músico-danzario". En Revista de Folklore. Edición digital: Nº 369. Fundación Joaquín Díaz. Noviembre. Págs 32-43.

[58] SANZ GÓMEZ, V. (2013)."Prácticas músico-danzarias en la provincia de Segovia: la Comunidad de Villa y Tierra de Pedraza. Análisis Etnomusicológico". En Revista de Folklore. Edición digital. Nº 380. Octubre. Págs 4-25.

[59] Junto a Caballar, Sanz Gómez tiene vínculos familiares en la localidad de El Arenal (uno de los cuatro barrios que conforman el "país" de Orejana).

[60] Las cinco localidades, coinciden con las estudiadas en esta Beca de Investigación. Sin embargo, esta Beca amplía el territorio analizado a la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda donde se ubican San Pedro de Gaíllos y Castroserna de Abajo.

[61] SANZ GÓMEZ, V. (2012). Op. Cit. En su trabajo sobre Caballar, incluye una nota sobre la participación de la *Danza de Caballar* en la romería de la Virgen de las Vegas, en 1666.
Esta romería se sigue celebrando el primer fin de semana de septiembre, en el que se exalta la Natividad de Nuestra Señora, en la explanada que se sitúa la ermita del mismo nombre. El templo, construido en el siglo XI, es el más antiguo de la zona.Tras el pleito resuelto en 1941, la patrona de la Villa y Tierra de Pedraza se concedió a esta advocación frente a la Virgen del Carrascal, patrona de Pedraza, cabeza de Villa y Tierra.

raciones corporales, o la variedad de los repertorios musicales y coreográficos que presentan las distintas localidades a fin de establecer similitudes, diferencias y/o particularismos distintivos, ya sean importados o arraigados. Aunque los investigadores cuentan con trabajos clave que se han desarrollado a lo largo del siglo XX y en los que figuran firmas extranjeras y españolas de reconocida trayectoria académica, cada localidad y particularismo presente en la indumentaria, el repertorio musical, las coreografías, las fechas festivas... requiere un estudio pormenorizado, razonado, en el que se interrelacionen los datos de todas las fuentes de documentación.

Danzas de palos y nuevas tecnologías

Junto a las publicaciones editadas en formatos tradicionales, tras la irrupción del Periodismo Digital, Internet ha logrado reunir a su vez y en un mismo espacio a investigadores, folkloristas y amantes de la Tradición, así como a representantes de asociaciones culturales y otros colectivos vinculados con la danza tradicional: las páginas webs institucionales trabajan sobre agendas anuales, semestrales y trimestrales, y las webs de los colectivos citados se vuelcan asimismo en agendas locales que permiten a sus "visitantes y clientes digitales" acudir a exposiciones, conciertos y todo tipo de eventos *folklóricos* que tienen lugar en el mundo off line. Sin embargo, no todo es "folklore", ni todos los autores disponen de datos históricos, objetivos, correctamente interpretados y presentados, con los que enfrentarse a todos sus lectores; no obstante, la "cercanía" de la información ofrecida por el "periodismo ciudadano" -emergente a través de herramientas gratuitas como blogs y perfiles abiertos en redes sociales-, se convierte en el perfecto "caramelo en la boca" para el desconocedor de realidades tan amplias y complejas como la de la Cultura Tradicional.

Es cierto que los prosumidores -productores y consumidores de información en la red al mismo tiempo-, publican una ingente cantidad de información en torno a la Tradición en todas sus variantes: material e inmaterial, y dentro de ésta, oral, musical... y conscientes del posible seguimiento de lectores, se afanan en "mostrar" su conocimiento y dominio de la temática en cuestión en pequeños textos cuya periodicidad es muy corta, en ocasiones diarias o semanales. Sin embargo, estas herramientas digitales, que alcanzan a públicos masivos, están también siendo utilizadas por profesionales de la cultura, que enfrentados a las duras condiciones actuales del mercado editorial, publican en la red "libremente" y sin limitaciones de espacio. Movidos también por su voluntad de difusión y divulgación para llegar a los grandes públicos, vuelcan en la red contenidos alusivos a la publicación de nuevos títulos, el desarrollo particular de una procesión, la celebración de una exposición, festivales o encuentros folklóricos... Por todo ello, los blogs se han convertido así en una fuente de información a tener en cuenta por los investigadores de cualquier área temática, incluso las relacionadas con el Patrimonio Cultural Inmaterial, por la "influencia" que la creciente blogosfera tiene sobre los nativos digitales, internautas asiduos y ocasionales[62].

En este sentido, y en relación a las danzas procesionales y las danzas de palos entre los autores de blogs pueden distinguirse los *blogueros* que trabajan individualmente y los que

[62] CEREZO, J.M. Dirección (2006). *La blogosfera hispana: pioneros de la cultura digital*. Biblioteca Fundación France Telecom España. Madrid. Según expone el autor en la Introducción, en la fecha de edición de esta obra la blogosfera hispana ya alcanzaba la cifra de sesenta millones de blogs. "Su facilidad para la edición, su escaso o nulo coste y su potencial de propagación han transcendido la propia Red para convertirse en uno de los acontecimientos emblemáticos de la Nueva Sociedad de la Información".

se unen a varias firmas en colaboración. Expongo a continuación un pequeño panorama vinculado con Castilla y León para constatar la variedad de contenidos a los que dan cabida: *Corrobla de bailes tradicionales*, subtitulado *Colectivo para la recuperación del baile tradicional* (2009-2014), ha sido uno de los blogs colectivos con contenidos de dimensión nacional e internacional que más visitantes ha acaparado y son varias las entradas y post dedicados a la historia de las danzas de palos en España y Europa. Sus gestores, ligados a diferentes ámbitos de la Cultura Tradicional, han considerado vital la difusión de contenidos audiovisuales, y junto a textos ilustrados fotográficamente son muchos los vídeos -procedentes del poderosísimo YouTube- que aparecen con los que atestiguar los datos aportados. En una sociedad en la que el tiempo vital de los ciudadanos se acelera a pasos agigantados, para el lector digital tres minutos de visionado de un vídeo pueden resultar más aclaratorios que numerosos textos cuajados de notas históricas.

Desde "la discreta Palencia", como suele firmar su coordinador Carlos del Peso Taranco -profesor de Tradiciones Culturales en el Programa Interuniversitario de la Universidad de la Experiencia en el Campus de Palencia-, se lanzan a la blogosfera dos blogs: el titulado, *La danza y el paloteo de Ampudia (Palencia). Colectivo para el mantenimiento y la divulgación de la Danza y el Paloteo de la Tierra de Campos. Más de 400 años de tradición y rito,* -paloteodeampudia.blogspot.com.es (2011)-, y *Danzantes de Palencia. Colectivo para el mantenimiento y difusión de las danzas rituales en la provincia de Palencia* -danzantesdepalencia.blogspot.com.es- (2013). Si el primer blog dedica parte de sus contenidos a las danzas de palos que se mantienen por toda España, con el segundo blog, creado a partir de la constitución de la Coordinadora de Danzantes de Palencia y con objetivos más locales, sus responsables pretenden transmitir a sus lectores que "danzantes de Palencia nace como iniciativa vinculada a las Cuadrillas de Danzas Rituales de la provincia palentina. Generaciones de danzantes que han mantenido los ritos, músicas, indumentarias y elementos del más importante de los patrimonios inmateriales vivos de Palencia. Su objetivo: preservar, divulgar y poner en valor este acervo etnográfico".

Por su parte, Zamora se ha anticipado en la aportación de recursos y datos digitales a la red a través del blog *Danza de Paloteo de Tábara. Dedicado al conocimiento y la difusión de la Danza de Paloteo de Tábara,* villadetabara.blogspot.com.es (2007). En estos años de visibilidad en la red, Carlos Fresno y como responsable de las entradas, ha dado a conocer al mundo actividades locales entre la que destaca el *Encuentro Transfronterizo de Danzas de Paloteo* que reúne a grupos zamoranos y portugueses. Junto a la información local y provincial también se publican en la agenda datos sobre las danzas de palos en Castilla y León.

Las aportaciones de Segovia desde el ámbito on-line son varias, entre las que se pueden distinguir páginas web gestionadas por grupos de danzas y paloteos y distintos blogs. La página web www.paloteosdelastras.com, se puso en marcha en 2009 y presenta al grupo de paloteo de la localidad de Lastras de Cuéllar -en plena Tierra de Pinares-, que danza con motivo de la romería de la Virgen de Salcedón, cada Lunes de Pentecostés. Lastras de Cuéllar es uno de los ejemplos de agrupaciones mixtas en las que se palotea *El Saúco*, *La Rosquillera*, *La Raspa*...y se danza *El Arco* o *El Encin*tado. En la capital segoviana, se asientan a su vez dos asociaciones culturales con una dilatada trayectoria: La Esteva, www.laesteva.com, y la Asociación Cultural Folklórica Andrés Laguna, www.acfal.com, que cuentan en sus repertorios con distintos paloteos y danzas procesionales a los que dan visibilidad en eventos organizados anualmente como El Festival Folklórico Interna-

cional "La Esteva" -que acaba de cumplir su XXVI edición- y la Muestra Folklórica "Andrés Laguna" -que en 2013 ha alcanzado los veinte años de celebración-.

En relación a los blogs y bajo la órbita de la reivindicación política, el titulado *Breviario Castellano. Espacio para la reflexión y pensamiento castellano*, breviariocastellano.blogspot.com.es, se remonta al año 2007; una de sus entradas y con clara intención divulgativa se acerca a la definición del concepto danzas de palos, la enumeración de los participantes y la cita de las principales teorías que existen sobre su origen; fechada en marzo de 2013, lleva por título *Nuestras danzas: Paloteos de Segovia,* y la firma Félix Contreras Sanz, hijo del dulzainero segoviano Mariano Contreras "El Obispo" y que mantiene entre el repertorio de su padre, nacido en Santiuste de Pedraza, diversos paloteos recogidos en la obra *Cancionero Segoviano de Música Popular*[63].

Amplio datos con una nota sobre mis aportaciones en el espacio digital: desde el blog Indumentaria Tradicional Segoviana. Esther Maganto, Investigación y Divulgación, cuya dirección es indumentariatradicionalsegoviana.wordpress.com, he abordado la temática de las danzas y paloteos en diversas entradas. Desde agosto de 2011, fecha en la que lo inicié, se han cumplido cuatro años de investigación y trabajo de campo por la provincia de Segovia, reflejada en textos dedicados a la descripción y el uso de determinadas prendas y a fiestas religiosas donde han estado presentes los grupos de Veganzones, Fuentepelayo, San Pedro de Gaíllos, Arcones, Valleruela de Pedraza, Castroserna de Abajo, El Arenal, Gallegos, Torre Val de San Pedro, La Matilla... La última de mis contribuciones en forma de artículo periodístico sobre danzas de palos en Segovia, recogida también en el blog, versa sobre esta Beca de Investigación y se publicó en el Adelantado de Segovia el 16 de junio de 2013, en la página del Instituto de la Cultura Tradicional coordinada por el periodista Carlos Blanco y bajo el título "Los danzantes de enagüillas en Segovia, a estudio".

Por último añadir la iniciativa de Fuencisla Álvarez Collado, el blog *Las danzas de paloteo en la provincia de Segovia,* en activo desde el año 2014 y donde plasma la historia y el calendario de las danzas de palos segovianas dentro y fuera de nuestra provincia: (lasdanzasdepaloteoenlaprovinciadesegovia.wordpress.com)

[63] CONTRERAS, M. y CONTRERAS SÁNZ, F. (2002). *Cancionero Segoviano de Música Popular*. Colección Etnográfica Segovia Sur. Segovia.

CAPÍTULO 2

Las danzas de palos.
Del presente al pasado, para comprender el futuro

Una vez expuestas las experiencias "vividas" en torno a las danzas de palos, junto a los planteamientos que me sugirió este proyecto, es el momento de reflexionar sobre una cuestión fundamental que adquiere mayor sentido en su propia evolución histórica. Tal y como se constata en una gran cantidad de documentos, las primeras referencias que prueban la existencia de las danzas de palos -en conexión con las danzas de espadas[64]- nos trasladan a la Europa de los siglos XIV-XVI, vinculadas tanto a la festividad del Corpus Christi como a fastos y eventos profanos organizados en el seno de la

Danza del Arco en Orejana (Tierra de Pedraza). Fiesta de El Rosario, octubre 2013. E. Maganto.

[64] La referencia a la *danza de espadas* en esta investigación se justifica en la presencia de ciertos elementos coreográficos caracterizadores de éstas, como los serpenteos y los encadenamientos entre los danzantes, que perviven en las danzas rituales asociadas a las danzas de palos que se mantienen en el territorio de estudio: la danza de *El Caracol* (Arcones, Tierra de Pedraza), así como la *Danza de la Cruz* (San Pedro de Gaíllos, Tierra de Sepúlveda) y la *Danza del Arco* (Castroserna de Abajo y San Pedro de Gaíllos, en Tierra de Sepúlveda; Arcones, Gallegos, "el país" de Orejana, Torre Val de San Pedro y Valleruela de Pedraza, en Tierra de Pedraza).

sociedad cortesana[65]: por ello, resulta fundamental rastrear su origen, su evolución y el porqué de la pervivencia, el fortalecimiento y la revitalización de tales danzas *colectivas* en el seno de la sociedad actual, en la que se advierten diferentes *espacios* hasta donde han sido desplazadas, adquiriendo nuevos significados simbólicos y cumpliendo nuevas funciones sociales respecto a etapas históricas anteriores, como las constatadas en la España Moderna (1500-1800).

Dentro del panorama bibliográfico actual, un importante número de estudios coinciden en señalar que los orígenes de estas danzas se sitúan en la Edad Media, en el ámbito religioso, y en clara relación con la festividad del Corpus Christi, una fiesta movible cuya celebración tiene lugar sesenta días después del Domingo de Resurrección. La principal referencia es la bula papal *Transiturus de hoc Mondo,* por la que el Papa Urbano IV instaura la fiesta del Corpus Christi para toda la cristiandad en 1264. En su texto se recoge: "Así los clérigos, como los legos, gozosos, se levanten en cánticos de alabanza; los corazones, los afectos, las voces y los labios de todos tributen himnos de saludable alegría; cante la fe, dance la esperanza, y salte de placer la caridad, haga aplauso la devoción, el coro jubile, la pureza se alegre; todos y cada uno con ánimo regocijado y pronta voluntad, se junten y ejerciten sus habilidades para celebrar la grandeza de tan soberana fiesta"[66].

[65] Como fuentes locales que remiten al origen religioso, cito:

FUENTES, J. (2008). Op. Cit. Pág 22. El autor recurre a Joaquín Díaz: "Por su parte, Joaquín Díaz, opina que las danzas de cintas y de palos realizadas actualmente, son supervivencias de los Autos Sacramentales y obras religiosas representadas en las fiestas del Corpus Christi, a las que se incorporaron a partir del siglo XIV con el auge de esta fiesta, indicando que ese mismo sentido tendrían las danzas de arcos y la espadaña. Posteriormente estas danzas pasarían a las procesiones de los patronos locales, con el declive de la fiesta del Corpus Christi.

El propio Fuentes esgrime a su vez y refiriéndose al contexto del Corpus Christi: "se hicieron bastante comunes en el siglo XV, al dotarlas de indulgencias los papas Martín V y Eugenio IV, llegando a ser la parte más importante de la fiesta, con un ritual característico (Pág 23).

Entre las fuentes locales que recogen teorías que remiten al origen profano, cito a su vez:

OLMOS CRIADO, R. (1987*).* Op. Cit. La autora recoge dos teorías: "los eruditos del Renacimiento las hacen descender directamente de los hábitos grecorromanos" y una segunda teoría surge a finales del siglo XVIII, en plena Ilustración. Eruditos entre los que se encuentran don Gaspar Melchor de Jovellanos, rechazan la tesis anterior y creen que el origen de las danzas de espadas y palos se encuentra en los espectáculos rústicos, en las fiestas de los campesinos de la Alta Edad Media."

Entre las obras de carácter general y en relación al ámbito religioso y el profano, puedo recurrir a:

BURKE, P. (1978). *La cultura popular en la Europa moderna*. Alianza Universidad (4º reimpresión, 2010). Madrid. El análisis histórico-social de Burke aporta datos sobre la presencia de las danza de espadas en la Europa del siglo XVI tanto en el ámbito religioso como el profano. Según aporta, las danzas de espadas están presentes a través de los gremios urbanos, tanto en los fastos urbanos del Corpus Christi, como en las diversiones organizadas por los diferentes gremios (Alemania, gremio de carniceros, con cuchillos; Inglaterra, aprendices, al grito de "bastones").

Con respecto a la presencia en fastos profanos, en el entorno cortesano puedo citar la referencia:

La fiesta en la Europa de Carlos V. (2000). Catálogo de la Exposición. Sevilla. Capítulo "El espacio en las fiestas y en la ceremonias de corte. Lo cortesano como dimensión". Obra pictórica *El baile de máscaras*, 1549. Sala de Honor del Palacio de Binche (Bruselas). Durante los festejos organizados del 21 al 31 de agosto de 1549 por María de Hungría para dar la bienvenida al príncipe heredero -más tarde, Felipe II-.

Por último, uno de los autores que plasma la doble presencia en un mismo periodo histórico, es:

PELINSKI, R. (2011). *La danza de Todolella. Memoria, historia y usos políticos de la danza de espadas*. Institut Valencià de la Música. Valencia. Pelinski lo expone en su trabajo de investigación sobre las danzas de espadas en Todolella (Castellón), para lo que analiza el estado de la cuestión en España y aporta datos sobre sus orígenes en Europa. Al mismo tiempo, dedica uno de los capítulos a las danzas de palos, afirmando que su difusión en España tiene lugar fundamentalmente a lo largo del siglo XVI y el siglo XVII. En la actualidad, las danzas de palos siguen presentes en la Danza de Todolella, donde además de éstos, se usan castañuelas, broqueles y espadas.

[66] Texto Bula Papal, 1264. *Transiturus de hoc Mondo.*

Esta fecha, 1264, resulta clave para hacer el seguimiento de la celebración del Corpus Christi en España, que es recogida por Valiente Timón en su trabajo sobre la difusión de la fiesta en Castilla y durante la Edad Moderna. Así, expone que tales fastos se celebran en Toledo desde 1280 (participando Alfonso X el Sabio); Sevilla, 1282; Madrid, 1317; Orense y Pontevedra, 1437; Jaén, 1464; Santiago de Compostela, 1467; Oviedo y Salamanca, finales del siglo XV; Granada, 1501; Baeza, 1504; Tenerife, 1540[67]. Por su parte, el autor norteamericano McGrath, y en su estudio sobre la fiesta en Segovia, aporta nuevas fechas referidas a otros territorios de España: en Barcelona, el año 1322. Después: Vich, 1330; Lérida, 1340; Valencia, 1355 y Palma de Mallorca, 1371[68]. Aunque algunos investigadores se apoyan en estas fechas para ubicar a su vez el origen de las danzas de palos, la mayoría de las referencias históricas se localizan a partir del siglo XVI, y sobre todo a lo largo del XVII, cuando la fiesta es "impulsada" desde el Imperio, donde confluyen Estado-Iglesia en la figura del emperador Carlos V.

Por otro lado, entre los trabajos dedicados específicamente a la danza, la tesis doctoral de Moreno Muñoz -dedicada a la danza teatral en la España barroca del siglo XVII-, apunta sin embargo a una cristianización e incorporación al ámbito religioso de las danzas de palos y espadas en España en la Edad Media, aunque su origen lo señale en épocas anteriores. En su análisis histórico, divide las danzas de la Edad Media en danzas de carácter religioso, danzas de corte y danzas populares, y enmarca entre éstas últimas a las danzas de palos y de espadas: "otras muchas danzas populares, procedentes de épocas anteriores, han perdurado en el tiempo hasta nuestros días, cuya función en los rituales agrícolas, guerreros o mágicos, se ha visto transformada en la Edad Media, cristianizándose en algunos casos, y en otros, perdiendo el sentido antropológico pagano que le era propio en su origen. Por ejemplo, las danzas de "palos" o de "espadas, aunque conservan en su pantomima el simbolismo de prácticas prehistóricas, se adaptaron en la época medieval a las fiestas religiosas populares"[69].

Por su parte, y como una tercera fuente de autores que han publicado recientemente sus obras sobre la temática en cuestión, Ramón Pelinski argumenta en su obra *La danza de Todolella. Memoria, historia y usos políticos de la danza de espadas*, y en el capítulo titulado "Intermedio: las danzas de paloteo", la convivencia histórica y espacial de la danzas de espadas y de palos tanto en el ámbito religioso como en el profano vinculado al protocolo cortesano: "más tardíamente documentadas que las danzas de espadas, las danzas de palos han compartido en cierta medida la trayectoria histórica de aquéllas. No obstante, algunos autores creen poder situar el origen de las danzas de paloteo en los comienzos de la procesión del Corpus, o sea, a mediados del siglo XII, en la celebraciones especiales tales como las bodas de Berenguer IV con Petronila (1150), o en los torneos medievales, con espada y lanza para entrenar a los caballeros en el uso de armas con fines de defensa militar"[70].

---

[67] VALIENTE TIMÓN, S. (2011). "La fiesta de Corpus Christi en el Reino de Castilla durante la Edad Moderna". En *Ab Initio*, Nº 3. Págs 45-47. Disponible en www.ab-initio.es.

[68] McGRATH, M. J. (2006). *Corpus Christi, el autosacramental y otras fiestas religiosas en la Segovia del siglo XVII*. Edición del autor. Segovia.

[69] MORENO MUÑOZ, Mª J. (2008). *La danza teatral en la España del siglo XVII*. Trabajo de investigación para Tesis Doctoral. Universidad de Córdoba. Pág 23.

[70] PELINSKI, R. (2011). Op. Cit. Pág 372.
Pág 374: No obstante añade que en la actualidad la Coordinadora de Balls de Bastons en Cataluña, "cita de tercera o cuarta manos aquella crónica -no localizable aún- que habría narrado los grandes festejos con que se celebraron las bodas de Ramón Berenguer IV con la princesa Petronila de Aragón en 1150. El comentario de la Coordinadora sostiene que en dicho evento "según la crónica, actuó un baile de paloteo", una afirmación que es, cuanto menos, dudosa".

Una cuarta opinión, recogida en uno de los manuales imprescindibles en la historia de la música española, la aporta Casares: "Palos, danza de. (ball de bastons, makil dantza, paleos, palito, palo, palote, paloteado, paloteando, paloteo, traqueao). Danza que desde aproximadamente el S. XV se ha manifestado en diferentes lugares de España e Hispanoamérica. De origen español, ha tenido gran repercusión y aceptación en el mundo hispano y ha estado asociada a las fiestas de Corpus Christi y otras celebraciones religiosas o profanas. (.) Originariamente fue una danza ritual de carácter religioso, unida a simbolismos ancestrales de la fecundidad de los campos[71].

Por tanto, y ante tales posturas presentadas por los estudiosos, cabe preguntarse: ¿cómo se sostienen socialmente estas danzas grupales tras el discurrir de los siglos desde el Medievo en los que los cambios políticos, económicos, sociales y culturales han sido tan drásticos y evidentes, fruto del "progreso social"? La presentación de las teorías actuales que sobre el origen de las danzas de palos conforman un discurso colectivo y asumido por las gentes que viven y conviven en el territorio de estudio, me permitirá adentrarme en el análisis de las referencias que otros autores han mostrado sobre el origen histórico y la evolución de tales danzas rituales. Además de España, Europa será otro de los referentes indispensables, porque comprendiendo el pasado -el ámbito geográfico por donde se diseminan y los grupos sociales que "participan" en su organización y ejecución-, podremos entender más fácilmente qué ocurre a comienzos del siglo XXI y cuál puede ser el futuro más inmediato para tales danzas.

Sólo en un viaje donde se aúnen lo general y lo particular, lo "macro" y lo "micro", lo ocurrido en Europa y España, podré dar a conocer al lector la complejidad histórico-social de un abundante legado (repertorio musical y coreográfico) en el que se fusionan numerosos aspectos. Sólo a partir de datos históricos contrastados -ya sea los recogidos en obras publicadas, ya los recopilados directamente en trabajo de archivo y cotejados con los obtenidos en el trabajo de campo del territorio de estudio-, se podrá exponer la realidad actual de las danzas de palos y comprender aspectos como los vinculados con el control social por parte del Estado y de la Iglesia durante el periodo de la Europa Moderna -siglos XV-XVIII-, los relacionados con la política imperialista y católica española de los Austria en la centuria del 1500, las influencias culturales llegadas desde el mundo de la danza teatral del siglo XVII, las prohibiciones dictadas desde el ideario de la Ilustración en la segunda mitad del siglo XVIII, las interpretaciones "descriptivo-etnográficas" decimonónicas a raíz del surgimiento del término "folklore", las funciones políticas que les adjudican el regionalismo político y pictórico entre 1870-1930 y los nacionalismos periféricos, el impulso político-religioso llegado desde la Dictadura franquista y basado en la unidad nacional durante las décadas de posguerra -1940-1970-, o los procesos de revitalización que se suceden desde la década de 1980 hasta la actualidad, ligadas a la autoafirmación de las identidades locales y comarcales propiciadas desde la España de las Autonomías.

Teorías del presente para explicar el pasado

Tres teorías "clásicas"

El panorama de estudios actuales -presentado en el capítulo anterior-, y la consiguiente constatación de la importante diseminación geográfica de las danzas de palos que per-

[71] CASARES RODICIO, E. (1999-2002). Diccionario de la música española e iberoamericana. 10 tomos. SGAE. INAEM. ICCMU. Madrid. Pág 415.

vive en la España del siglo XXI, permiten a los investigadores dibujar "mapas" de interrelaciones musicales, referidas a la indumentaria o también relativas al calendario festivo-religioso. Sus aportaciones a partir de los datos obtenidos, cobran vida acercándonos a realidades geográficas y periodos históricos concretos, y de manera sutil, a la gran pregunta: ¿cuál es y dónde está el origen de las danzas de palos? Para dar una respuesta coherente y creíble, unos y otros investigadores han pasado reiteradamente por diversas obras consideradas "vitales", sumándose a una o varias de las teorías expuestas. Entre estos trabajos, enmarcados en diferentes Ciencias Humanas y Sociales, y que versan sobre la Historia de la Danza, la Historia de la Música Tradicional, la Antropología, la Etnografía... figuran además obras de referencia en forma de diccionarios y enciclopedias, y cancioneros recopilatorios que se fechan desde finales del siglo XIX y se extienden a lo largo del siglo XX.

De manera sucinta y entre los autores más citados, figuran los estudios generales de Frazer (1890), Capmany (1931), Curt Sachs (1933, traducción en 1944), Caro Baroja, (1968, 1984), Martí (1996), o Casares (1999-2002)[72]. Entre los referidos a trabajos que versan sobre territorios geográficos específicos suelen consultarse Olmeda (1903), Agapito Marazuela (1932, pero publicado en 1964), Pujol y Amades (1936), García Matos (1952), y Amades (1955). Por último, y en relación a los textos donde se aborda específicamente la historia de las danzas de palos, se recurre a los trabajos surgidos a partir de 1986, fecha señera en la historia de las danzas de palos al celebrarse las *I Jornadas de investigación de danzas guerreras, agrarias, de fertilidad, de paloteo y similares,* que tuvieron lugar en Fregenal de la Sierra (Badajoz), y entre los autores consultados figuran Fraile Gil (1986), Díaz (1992) y Sánchez del Barrio (1996)[73].

---

[72] Cronológicamente se puede aludir a los siguientes trabajos:
FRAZER, J.G. (1890). *La rama dorada: un estudio sobre magia y religión*. La primera edición se publicó en 1890, y la segunda entre 1907 y 1915. Posteriormente, ya en 1922, se publicó un texto donde se resumía el contenido de los volúmenes iniciales.
CAPMANY, A. (1931). "El baile y la danza", en *Folklore y costumbres de España*. Vol. II. Barcelona.
SACHS, C. (1944). *Historia Universal de la Danza*. Centurión. Buenos Aires.
CARO BAROJA, J. (1968). Estudios sobre la vida tradicional española. Península. Barcelona.
-(1984). *El estío festivo*. Taurus. Madrid.
MARTÍ, J. (1996). *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Ronsel. Barcelona.
CASARES RODICIO, E. (1999-2002). Diccionario de la música española e iberoamericana. 10 tomos. SGAE. INAEM. ICCMU. Madrid.

[73] Como bibliografía sobre trabajos musicales y danza tradicional me remito a: OLMEDA, F. (1903). *Folklore de Castilla o Cancionero Popular de Burgos*. Imprenta Librería de María Auxiliadora. Sevilla.

La obra del folklorista segoviano Agapito Marazuela, *Cancionero de Castilla la Vieja*, obtuvo el Primer Premio del Concurso Nacional del Folclore de 1932, pero no se editó hasta 1964 bajo el título de *Cancionero segoviano*.
PUJOL, F. y AMADES, J. (1936). *Diccionari de la dansa, del entremesos y dels intruments de musicai sonadors*. Fundació Concepció Rabell o Cibils. Barcelona.
GARCÍA MATOS, M. (1952). "Algunas consideraciones útiles para la investigación de las danzas de palos y de espadas". Estudio presentado en el Congreso Internacional de Folklore de Palma de Mallorca.
AMADES, J. (1955). "Las danzas de espadas y de palos en Cataluña, Baleares y Valencia". Anuario Musical. Vol. X. Págs 163-189.
FRAILE GIL, J.M. (1986). "Noticias sobre algunas danzas de palos en la comunidad de Madrid". En Actas de las I Jornadas de investigación en danzas guerreras, agrarias, de fertilidad, de paloteo y similares, celebradas en Fregenal de la Sierra. Ayuntamiento y Delegación de Cultura. Págs 121-130.
DÍAZ, J. (1992). "Castilla y León". En *Tradición y Danza*. Comunidad de Madrid.
SÁNCHEZ DEL BARRIO, A. (1996). *Danzas de palos*. Temas didácticos de Cultura Tradicional. Ediciones Simancas S. A. Valladolid.

En los textos referidos, el origen de estas danzas se expone a través de tres teorías principales que nos conducen a épocas prehistóricas, ancestrales, míticas... y que apuntan un *origen guerrero*, un *origen pírrico* (Grecia Clásica) *o un origen celtíbero*. Así, tales danzas se contextualizan en el mundo agrario, en rituales propiciatorios y de fertilidad y el entorno grecorromano de las danzas guerreras... Recientes trabajos sobre las danzas de palos como *Mascaradas e Pauliterios. Etnografía e educao*, de António Pinelo -centrado en la zona fronteriza de Zamora y Portugal-[74], o el estudio de Ramón Pelinski sobre la danza de espadas en Todolella -Castellón-, titulado *La Danza de Todolella. Memoria, historia y usos políticos de la danza de espadas*, constituyen dos amplios estudios, muy documentados: si el primero plasma resumidamente tales teorías, el segundo, analiza en profundidad y desde una mirada crítica las aportaciones de los investigadores considerados como principales "referentes".

> *"Existen referencias en autores antiguos que abordan la existencia de un cierto tipo de danza de características semejantes a los actuales pauliteiros. También, por otra parte, son conocidos por costumbres de pueblos antiguos, tales como ciertas festividades agrarias, de culto a la fertilidad, durante las cuales ejecutaban danzas con palos. En este contexto, gana alguna consistencia la hipótesis de su ejecución, en ritos agrarios ancestrales, ritos propiciatorios y de culto a fertilidades. Así parece coherente la hipótesis de Josep Crivillé según el cual los palos representarían los implementos con los cuales el hombre comenzó a desenvolver los trabajos agrícolas, las comunidades agro-pastoriles.*
>
> *En este sentido, en su origen, un carácter cultural. Todavía hoy, la creencia de que la danza favorece la germinación de las colectas está presente; la comprobación de este acto es su actuación en estas fiestas de colectas al final del verano; en algunos lados de danza, los bailadores se giran en dirección a la tierra, se colocan verticalmente a los palos hacia el suelo y vuelven a la medida popular de cereal *(alqueire=bushel), simbolizando el agradecimiento a la divinidad de las colectas recibidas en el ciclo agrario que terminó y, al mismo tiempo lanzando ya actividad agraria de sementaría, en el ciclo que va comenzar al final de verano, y principios de otoño.*
>
> *Los palos de los danzantes continúan representando los elementos utilizados en las actividades agrícolas.*
>
> *Texto de Pedro Pinelo. Traducción: Pedro Arribas Rodríguez*

La exposición de Pinelo, referida al área geográfica de Bagrança y a la provincia de Zamora, resulta extrapolable a otros territorios como Castilla-León -donde la diseminación geográfica de las danzas de palos es aún abundante-, o más concretamente, a la zona de estudio de este trabajo. Dicho territorio presenta en la actualidad una economía basada principalmente en la agricultura -donde subsisten las pequeñas huertas como complemento a las economías domésticas-, y en menor medida la ganadería lanar, con un desarrollo desigual del sector servicios -escasamente implantado en algunas poblaciones- y dirigido principalmente al turismo. No obstante, su trayectoria histórica desde el siglo XV y hasta el siglo XX se perfila como una economía agro-pastoril, influenciada no obstante por dos hechos históricos: el desarrollo de la industria lanera en Segovia, que alcanza en el siglo XVI su máximo esplendor, y la cercanía del recorrido de la *Cañada de la Vera de la Sierra*, cuya "explotación" a través de la construcción de grandes esquileos y numerosos lavaderos en su entorno fue una realidad durante la centuria del 1700.

[74] PINELO TIZA, A. (2012). Op. Cit. Págs 87-88.

Con respecto a la aportación de Pelinski puedo explicar que su investigación deriva en una revisión crítica de las distintas teorías existentes sobre el origen tanto de la danzas de espadas como de las danzas de palos, resumida en la siguiente afirmación: "un examen crítico de las teorías sobre los orígenes de las danzas de espadas revela una estrecha relación entre la ideología de sus investigadores (coreólogos, filólogos, historiadores, etc.) y el contexto socio-histórico en que dichas investigaciones han sido realizadas. Algunos investigadores creyeron descubrir la emergencia de la DE -danza de espadas- en cultos agrarios prehistóricos; otros la buscaron en prácticas sagradas y profanas de la antigüedad grecolatina; no faltaron quienes situaron sus comienzos en los juegos de espadas, y lanzas de los jóvenes germanos de las selvas de Europa Central o en el arte ornamental de los pueblos nórdicos seminómadas (también germanos) que invadieron el Imperio romano, mientras los admiradores de la cultura gótica tardomedieval vieron el origen de la elevación del guía en el ceremonial de la elección de los reyes visigodos, etc. En suma, un quijotismo compulsivo ha presidido la búsqueda de orígenes cuyo arcaísmo es directamente proporcional a su imposibilidad de ser desvelado"[75].

De acuerdo a sus investigaciones, Pelinski "rompe" con las tres teorías clásicas, aportando nuevos datos: en su trabajo, no sólo documenta la convivencia histórica y espacial en Europa de las danzas de espadas y las danzas de palos durante el siglo XVI y XVII[76], sino que demuestra la pervivencia de ambas en la actualidad, asociadas entre sí, en la Danza de Todolella (Castellón)[77]. Según expone el autor, "la danza de espadas ha gozado y goza aún de un prestigio particular entre las danzas tradicionales dada su secular (aunque a menudo exagerada) antigüedad y su difusión en España, el Reino Unido y en algunos sitios de Europa Central. A ello se suman sus simbolismos y sus atributos de gravedad y solemnidad, que en el caso de España, la hacen adecuada como manifestación de religiosidad popular, en el contexto del ceremonial de fiestas patronales, romerías, procesiones del Corpus, homenajes a autoridades civiles y religiosas, etc."[78].

Danza de espadas al final del Carnaval de Nuremberg, 1600. Conservada en Germanisches National Museum (Alemania).

Ahondando en los orígenes de las danzas de espadas en Europa, Pelinski documenta con numerosos ejemplos cómo a partir de la segunda mitad del siglo XIV, esta

[75] PELINSKI, R. (2011). Op. Cit. Pág 320.

[76] PELINSKI, R. (2011). Op. Cit. Pág 369. Ejemplo del siglo XVII en España: "El uso de diversas herramientas en una misma danza no es una novedad entre las danzas tradicionales. Por ejemplo, en las fiestas de Corpus celebradas en Madrid en 1674 el cronista anota, dentro de un variopinto conjunto de danzas, la presencia de otra danza valenciana de hombres que han de hacer mudanzas de castañeta y sus toques de espada y broquelillo, diferentes unos de otros, con su maestro de dulzaina. A los ocho hombres podían unírsele también el gracioso y un juglar, personajes arraigados en el teatro popular (Barbieri, 1988, vol. II, doc. 513).

[77] PELINSKI, R. (2011). Op. Cit. Pág 369. La Danza de Todolella "es un ensamblaje de danzas que utiliza cuatro tipos diferentes de herramientas -castañuelas, palos, escudos y espadas-".

[78] PELINSKI, R. (2011). Op. Cit. Pág 181.

"práctica coreográfica" se difunde por distintos países europeos impulsada por los gremios urbanos y más tarde por los campesinos, en celebraciones de Navidad, Año Nuevo y Carnaval, constatándose gráficamente a partir del siglo XVI[79].

La difusión de la danza de espadas alcanza a España en el siglo XV -un siglo después de su documentación en Alemania-: "la mención por ahora más antigua en España aparece en Orense donde un documento de 1451 señala que la Confraternidad de Santa Eufemia marchó segunda en la procesión del Corpus con su "danza de espadas". Si bien esta anotación, como la mayoría que las que seguirán hasta mediados del siglo XVIII, no consigna especificaciones coreográficas, suponemos que se trata de la danza de espadas con las mudanzas en cadena (...) Según informaciones de Alford (1962:186) la presencia de la danza de espadas también está documentada en Redondela, Bayona, y en la localidad de Pontevedra hacia 1493". Asimismo, las danzas de espadas llegan a Andalucía en 1487, con motivo de la celebración de la rendición de Málaga: en la procesión, encabezada por el arzobispo de la ciudad, desfilaron las cofradías "con sus pendones, candelas, cirios y danzas de espadas".

Aunque las danzas de espadas en España emergen con los gremios, según Pelisnki, "la vinculación de las danzas de espadas con los gremios se desplaza durante el siglo XVI a las cofradías y hermandades que, apoyadas por el Concilio de Trento, irán asumiendo, tareas antes reservadas a aquellos"[80]. Sobre el siglo XVI Pelinski cita una referencia fechada en Madrid en 1574, e indica la escasez de documentos que se localizan en nuestro país referidos para esta época. No obstante, el desplazamiento de las danzas de palos al contexto festivo religioso, la cercanía geográfica y la fecha de 1574, refuta la información localizada en una fuente de documentación segoviana: aunque por el momento es un documento aislado, demuestra la ejecución de *danzas de espadas* en el contexto de la fiesta del Corpus Christi de 1585[81] en la localidad segoviana de El Espinar, iniciando una primera ruptura con respecto a las aportaciones de Rosa María Olmos, quien afirma que las danzas de espadas fueron "inexistentes en la provincia de Segovia, pero muy extendidas en el Norte peninsular"[82].

---

79 PELINSKI, R. (2011). El autor cita la ciudad alemana de Müllenhoff en 1349 donde carniceros y cuchilleros de Nuremberg obtuvieron del emperador Carlos IV permiso para ejecutar sus bailes como recompensa por su fidelidad al Consejo durante unos disturbios ciudadanos. Con respecto a la ciudad de Brujas, el autor cita los Carnavales de 1389 y 1404, fiestas organizadas por el gremio de navegantes y cuyos aprendices solteros danzaron con espadas.
En Flandes, y en el siglo XV, Pelinski cifra en un centenar los grupos dedicados a su ejecución, y a finales del 1400 ya existen grupos campesinos en Holanda. En Alemania, y durante el siglo XV, además de las danzas de espadas los gremios de herreros, cuchilleros, panaderos y curtidores, también ejecutan danzas de arcos, como en Colonia en 1487, y desde 1490 el gremio de cuchilleros de Núremberg cuenta con el privilegio de interpretarla cada 7 años como coronación de las fiestas de Carnaval.
El siglo XVI se califica como la "edad de oro" de las danzas de espadas en Alemania y Países Bajos, aunque la primera descripción gráfica de la danza la lleve a cabo el autor sueco Olaus Magnus en 1555, refiriéndose a la *danza gladiatoria* y *saltación armada* que interpretaban los godos y suecos, reflejadas en la obra *Historia de las gentes septentrionales*. A partir del siglo XVII, las danzas de espadas alcanzan también otras regiones germano hablantes como Bohemia, Moravia, y Silesia, además de Hungría y Rumanía. Durante el siglo XVIII, se mantienen en Alemania y surgen en Inglaterra –con un antecedente fechado en 1590- donde se van a desarrollar a lo largo del 1800, con una innovación hacia 1890, el uso de espadas cortas en la *rapper dance*. El silenciamiento de las danzas de espadas en Alemania, a lo largo del siglo XIX contrasta con el auge en Inglaterra, y mientras que en el siglo XX, sigue vigente en las zonas germanoparlantes, en Alemania se inicia un movimiento de recuperación en la etapa de entreguerras promovido por el nacionalismo alemán, que combinó el interés turístico con el histórico. Pág 272-281.

80 PELINSKI, R. (2011). Op. Cit. Págs 189-191.

81 Noticia sobre Fiesta del Corpus en el Espinar, 1585. En Revista *Estudios Segovianos*. Tomo XII. Nº 36. 1960. Segovia. Pág 509.

82 OLMOS CRIADO, R. (1987). Op. Cit. Pág 59.

La expresión original citada en el documento, *danza de espadas*, se distingue de anotaciones posteriores, sobre *danza con espadas* o *toqueado con los alfanxes*, ya del siglo XVII, relativas al Corpus Christi de Segovia capital: en 1637, Juan de Mena y Antonio Álvarez ofrecerían "una d*anza de moros* donde participaron ocho bailarines que ejecutaron tres danzas: una "de cascabel", "un zapateado" y un "toqueado con los alfanxes" (A.H.P. Protocolo 1489, folio 100; 12 de mayo de 1637)", sobre la que se especifica: "y los danzarines del toqueado batían contra el suelo palos, bastones, o, en este caso, pequeñas espadas, para producir un sonido musical"[83].

Para la firma del documento segoviano fechado en 1585, y publicado en 1949, se reunieron los señores doctor Ibáñez de Ribera y Juan Gordo, alcaldes ordinarios de dicho lugar, a fin de tomar la cuenta al mayordomo Pedro Hormigón, de lo que pagó y gastó en la fiesta del día del Corpus y su ochavario (Octava, ocho días después):

> *"-Primeramente pago a Bartolomé López de Quirós autor de comedias vzº de Sevilla quatro cientos y quarenta rreales por rrazon de dos autos*[84] *cinco entremeses y una mascara que hiço en la dicha fiesta.*
> *-Item mas saco Andres Palacios una dança de cascaveles el dia de Corpus Christi y su ochavario la qual costo siete mil y quatrozientos y noventa y siete maravedís en esta manera: cien rreales que se dieron a Andres Palacios y Andres Tarravejano y a otras seis personas que la sacaron y setenta y un rreales a María de San Pedro, vzª de Segovia de alquileres de los vestidos y libreas y rrostros y cascaveles que dio... y veinte rreales a una persona que con una bestia se ocupó en yr por ello y de tornallo a llevar a Segovia... y los veintinueve rreales y medio rrestantes que se pagaron a Alonso Clemente tamborilero porque les taño a la dicha dança los dichos días...*
> *-Item mas saco Alonso Redondo vº del dicho lugar una dança de espadas el dicho dia de Corpus Christi y su ochavario, diosele al dicho Alonso Redondo y a otros ocho compañeros sesenta y seis rreales... y más un cuarto de carnero que costo ciento y sesenta y dos maravedís y mas se pago a Pedro de Encabo tamborilero, vº de Cercedilla mil y ciento y veinte y nueve maravedís porque vino el dicho dia del Corpus y su ochavario a tañer la dicha danza...*
> *-Item se pago a un onbre que fue la bispera del Corpus a traer a dicho Pedro de Encabo... quatro rreales.*
> *-Item se pago a los que hizieron los tablados para los autos seis rreales.*
> *-Item se dio a diez onbres que llevaron los órganos el dia del Corpus en la procesión, diez rreales y a siete onbres que llevaron los dichos órganos en su ochavario a rreal a cada uno que son siete reales.*
> *-Item se pagó al que rrepico las campanas a la procesión del dia del Corpus y su ochavario dos rreales de cada fiesta que son quatro rreales.*
> *-Item de barrer y limpiar la plaça que se pago a Pedro González dos rreales.*
> *-Item mas se pago a Luis Áviles cura de El Espinar en nombre del Cabildo de los clérigos diez y seis reales que se les da de pitança en cada un año el dicho dia por la dicha procesión...*

[83] McGRATH, M.J. (2006). Op. Cit. Pág 23.

[84] Sobre autores segovianos de Autos sacramentales figura la referencia publicada en la Revista de Estudios Segovianos. Tomo XII. Nº 36. Noticia sobre "Auto sacramental desconocido de Juan de Pedraza", fechado en 1549. Pág 493: El texto se refiere al escritor segoviano Juan de Rodrigo Alonso, y "la obra está concebida de forma clásica, precedida de un diálogo entre un pastor o patán y un clérigo, exponiendo de forma. Juan de Rodrigo Alonso es autor a su vez de *La Danza de la Muerte* y *Comedia Santa Susana*, publicados dos años después, en 1551.

> *-Item de alinplir? las calles por donde fue el Santísimo Sacramento en las partes necesarias donde no había vecindad doscientos cuatro maravedís.*
> *Documento incluido en las primeras hojas del Protocolo de Juan de Ayala, del año 1607. Sig. 2191. Archivo Histórico. Segovia*[85].

Las danzas de espadas en España siguen presentes en la España del siglo XVII, como en Pamplona en 1676, pero la ausencia de datos lleva a Pelinski a citar a Burke: "lo que podemos conocer, pues, sobre la danza de espadas en los siglos pasados, lo sabemos a través de intermediarios que, al registrar los asientos, se limitan generalmente a mencionar la ocasión para la que se contrata la danza, el precio convenido y a menudo el atuendo de los danzantes" (Burke, 1991; 115-116, 130)". No obstante, y frente a los dos primeros siglos, en los que prevalece la escasez de informaciones, el primer trabajo del siglo XVIII firmado por el jesuita Manuel de Larramendi y titulado *Corografía*, de 1754, le permite acceder a informaciones de primera mano, y que podrían completarse con las referidas a la danzas de espadas -y posteriormente de palos- ejecutadas por los *Seiseis* en Sevilla, tal y como atestiguan otras fuentes, a partir del siglo XVII[86].

Pelinski esgrime, por tanto, que las diferentes articulaciones discursivas sobre el origen de las danzas de espadas responden a contextos culturales y visiones históricas diferentes diseminadas por Europa, y que "más allá de su vinculación con un lugar de origen, una formación de *danza de espadas* es además, un eslabón en una silenciosa red de grupos que la practican en diversos países"[87]. No obstante, distingue la *danza de espada*s, caracterizada por la formación de una cadena que une a los danzantes entre sí, de una *danza con espadas*, utilizadas para entrechocar entre sí. Aclara, que "la danza de espadas no parece ser en su origen una danza de combate, o una danza guerrera, ya que con los danzantes unidos por las espadas es imposible simular combate alguno. El simulacro de combate de la danza de espadas peninsular tendría una explicación histórica: las guerras entre moros y cristianos estuvieron siempre presentes en el imaginario popular español, al punto de producir un género propio de danzas (el dance aragonés, danzas de moros y cristianos)[88]. Este último dato, relativo a la escenificación de un combate mediante el uso de espadas, viene a enlazar así con la referencia sobre los *toqueados con los alfanxes*, referido unos párrafos más arriba, ejecutado en la danza de moros del Corpus segoviano de 1637: tal y como aclara el autor norteamericano McGrath, "la presencia de los moros servía para recordar al pueblo la gloria de la Reconquista y la victoria religiosa que ello implicó."[89]

---

[85] En *Revista de Estudios Segovianos*. Tomo I. Nº 2-3. Instituto Diego de Colmenares. Segovia. 1949. Págs 509-510.

[86] MORENO MUÑOZ, M. J. (2008). Op. Cit. Pág 49. Los investigadores han querido ver cierta relación entre las danzas de los Seises y otras profanas de la época estudiada, que se realizaban en todo tipo de fiestas religiosas y en el Corpus Christi mismo. Por la observación de los pasos actuales y por testimonios de la época, se detectan elementos relacionados con las danzas de espadas, de sarao, con la Morisca, y posteriormente con el Minué y la Seguidilla. Se sabe que tiempo atrás los Seises en lugar de llevar castañuelas portaban broqueles, dagas o lanzas, simulando el desarrollo de un combate. Todo esto es lógico, pues las danzas paganas gozaban de gran popularidad y no sólo se realizarían en las fiestas religiosas, sino que seguramente habrían tenido una gran influencia en el nacimiento o desarrollo de las danzas de los Seises".

[87] PELINSKI, R. (2011). Op. Cit. Pág 271.

[88] PELINSKI, R, (2011). Op. Cit. Pág 181.

[89] McGRATH, M. J. Op. Cit. Pág 23.

En cuanto a los orígenes de las danzas de palos y refiriéndose a España, Pelinski coincide con los datos históricos aportados por McGrath, al apuntar que estas danzas, "también denominadas de palos, paleos, troqueados, o palitroqueados", "parecen ser el elemento más antiguo del dance aragonés, de aparición más tardía; o puede estar acoplada a las danza de arcos, a la de cintas, o a una torre humana, además de integrar personajes estereotipados (Rabadán, Ángel, Diablo, etc.) con sus parlamentos y dichos. Aunque aporta datos sobre la existencia de *balls de bastons* en la procesión del Corpus de Barcelona, a través de danzantes desplazados desde Tortosa, recurre al arqueólogo humanista Rodrigo Caro, quien en 1626 comentaba la combinación de palos con broqueles como una particularidad de las danzas valencianas:

"los valencianos hacen un baile muy gracioso (...): ponen en la izquierda un broquelillo, y en la derecha un palo corto, y baylando con otros haciendo varios calados, dánse, ya con los palos en los broqueles, ya éstos entre si, ya con los mismos palos, con gran destreza y compás, siguiendo el que lleva el tambor y la dulzaina, instrumentos que se usan" (Caro. 1626/1978: Días geniales y lúdicos. Madrid. Espasa Calpe)[90].

La fecha aportada por Pelinski, 1626, "encaja" a su vez con los datos referidos a la presencia de las danzas de palos en la provincia de Segovia, puesto que su difusión se prolongó durante el siglo XVI y se desarrolló aún más durante la centuria del 1600, tal y como constatan otros trabajos como el de Pitchar sobre las *dances de bastonets* en Valencia a comienzos del siglo XVII[91], y diversos trabajos segovianos sobre danzas de palos y otras danzas rituales: Olmos Criado (1987), Sanz González (1995), McGrath (2006), Cuesta Polo (2007) o Fuentes (2008), como se desarrollará posteriormente.

Dos teorías para el territorio de estudio: la Reconquista y la Cultura Celtíbera

Basándome en la imbricación de datos obtenidos a través del análisis histórico y social -bibliografía y documentación de archivo-, la tradición oral que pervive en forma de leyendas en la memoria de los vecinos, y las entrevistas llevadas a cabo en el trabajo de campo, puedo afirmar que en el territorio de estudio el origen de las danzas de palos toma forma en dos teorías y discursos colectivos, convertidas en uno de los modos de apropiación social por parte de vecinos, investigadores locales y representantes políticos -aspecto que se desarrollará en el siguiente capítulo-. La información reunida revela importantes hilos conductores arraigados en el imaginario colectivo de los pobladores actuales, que nos conducen hasta dos etapas históricas mitificadas y lejanas en el tiempo: la Edad Media, y en concreto, la Reconquista de la Extremadura Castellana (Torre Val de San Pedro, Castroserna de Abajo), y la Europa celtíbera (Arcones, San Pedro de Gaíllos).

La teoría que fija el origen de estas danzas en torno a la Reconquista, periodo que abarca desde el siglo VIII al siglo XV, entronca con el surgimiento y el desarrollo de poblaciones cabeceras de Villa y Tierra como Pedraza y Sepúlveda, fundadas ambas en el siglo X y donde llegaron a convivir las tres culturas -cristianos, moros y judíos- hasta el siglo XV. Este dato, junto a la diseminación de un románico rural con diversos talleres diferencia-

[90] PELINSKI, R. (2011). Op. Cit. Pág 371.

[91] PITCHAR, C. (1996). "Las danzas populares en la fiesta del Corpus Christi de Valencia, desde sus orígenes hasta el siglo XX. Yakka. Revista de Estudios Yeclanos. Año VIII. Número 7 (1996). Págs 53-64.

dos -estilo que surge en Francia, La Borgoña-, construido entre los siglos XI-XIII y dedicado primordialmente al culto mariano y donde se distinguen monasterios y pequeñas iglesias parroquiales[92] en las que partir del siglo XVII cobra especial relevancia el culto a la imagen de la Virgen del Rosario[93], ha permitido la construcción de discursos arraigados que "fijan" el origen de las danzas de palos y otras danzas procesionales en estos siglos y como respuesta del Cristianismo, entendido como la fe verdadera, ante las creencias impuestas culturalmente por el Islam, considerado el "extranjero" y el "hereje", y personificado en los *sarracenos.*

El vocablo *sarraceno*, empleado como término genérico por la cristiandad en la Edad Media para referirse comúnmente a los árabes o musulmanes, sigue presente entre el vocabulario de los vecinos de los pueblos estudiados a través de leyendas conservadas por la tradición oral y de ritos festivo-religiosos que ya se documentan en la segunda mitad del siglo XVII. Durante mi visita a Torre Val de San Pedro en agosto de 2013, varios vecinos me hicieron partícipe de la leyenda en torno a la Virgen del Rosario y el rito de *Los Ennombrados*: según cuenta la tradición, durante la celebración de la procesión de la fiesta de la Octava -segundo fin de semana del mes de octubre-, se ejecutan danzas de palos y se protege a la virgen, recordando "los tiempos de los *sarracenos*, cuando éstos quisieron robar la virgen a los cristianos". Por otro lado, y durante la festividad de la Virgen de los Remedios, celebrada el 30 de Septiembre de 2013 con procesión y danzas de palos, la actual Alcaldesa de Castroserna de Abajo, Mª Luisa Gómez, me acompañó en un pequeño recorrido por los alrededores de la ermita dedicada a esta advocación en la citada localidad, edificada en 1866. En él, me mostró cómo en los alrededores de la ermita se conserva la cueva donde a priori vivió San Frutos –patrón de Segovia-, los restos de un monasterio cristiano medieval junto al paraje denominado La Huertona, así como las cuevas donde habitaron "los moros": la Cueva Grande, la Cocinilla, el Tamboril y la Labrada.

El rito de *Los Ennombrados*, vigente en Torre Val de San Pedro y "el país" de Orejana –y ya perdido en Gallegos de la Sierra-, pervive en el marco de la festividad de la Virgen del Rosario a través de *soldadescas* protectoras de la Virgen que la escoltan y acompañan durante el recorrido de la procesión. Mientras que en Torre Val de San Pedro, la soldadesca se anticipa en la procesión "despejando" el camino ante posibles ataques me-

[92] En el territorio de estudio el culto mariano se inicia en la Edad Media, constatado con la conservación de tallas fechadas en el siglo XIV (Sotosalbos y La Salceda), y se prolonga en el siglo XVII con el culto a la advocación de la Virgen del Rosario -7 de octubre-. No obstante, y de acuerdo al calendario festivo-religioso, en la zona cobra especial importancia la celebración de la Natividad de la Virgen -entre el 1 y el 8 de septiembre-, y en menor medida y vinculada a una sola localidad, la festividad de la Virgen de los Remedios -30 de septiembre-.
La Virgen de las Vegas, patrona de la Villa y Tierra de Pedraza desde la década de 1940, cuenta con una ermita situada en el barrio de Requijada (Santiuste de Pedraza), construida entre el siglo XI y XII –los estudiosos difieren en la fecha de construcción-, y en sus alrededores se celebra una procesión el 8 de septiembre, para festejar la Natividad de la Virgen. Junto a esta ermita, considerada la más antigua de la provincia de Segovia, en la zona de estudio destacan por sus peculiaridades arquitectónicas la iglesia de San Pedro de Gaíllos, dedicada a Nuestra Señora y cuya festividad se celebra con danzas de palos el primer fin de semana de septiembre –próximo a la Natividad-, además de la iglesia de San Juan (barrio de El Arenal, Orejana), donde se festeja la fiesta de la Virgen del Rosario presidida por *Los Ennombrados* y con danzas de palos en el primer fin de semana de octubre.

[93] La localidad de Cuéllar, definida como *la isla mudéjar en tierra de pinares*, tiene como patrona a la Virgen del Rosario, y sus fiestas, entre las que se encuentran los encierros más antiguos de España, se dedican a esta advocación desde el siglo XVII. No obstante la talla que se conserva en Cuéllar es una talla de madera, gótica, de estética vasco-navarra e influenciada por el gótico francés.

Rito de Los Ennombrados en Torre Val de San Pedro (Tierra de Pedraza). Soldadesca. La Octava de la Virgen del Rosario, 12 de octubre de 2013. E. Maganto.

Rito de Los Ennombrados en Orejana (Tierra de Pedraza) En el altar, con las alabardas y "el zagal". La Virgen del Rosario, octubre, 2013. E. Maganto.

diante la presencia del abanderado, el atabal y distintos cargos que ostentan alabardas, en Orejana la soldadesca de *Los Ennombrados* ocupa el altar durante la celebración de la misa y marcha junto a la imagen en el recorrido procesional portando cintas distintivas que cruzan su pecho y armas defensoras en forma de alabardas -armas portadas por la infantería creada por los Reyes Católicos-.

Asimismo, y en claro contraste con tales soldadescas masculinas[94], dentro del mismo territorio serrano segoviano se mantiene la presencia de una soldadesca estrictamente femenina en la localidad de Navafría, con motivo de la fiesta de San Sebastián (20 de enero). Su participación ritual en la procesión está marcada por un orden jerárquico visible en los objetos que portan en sus manos los distintos cargos: la formación de las ocho mujeres -coincidente con el número de *Ennombrados* en Orejana, entre siete y ocho, y el número habitual de danzantes-, desfila encabezada por cuatro mujeres casadas y cuatro mozas o solteras: la *quitaverguenzas,* se identifica por un sable; la capitana, por el denominado "palillo"; a ellas, les suceden la teniente capitana, también portando un sable, y *la del palillo,* con el mismo objeto simbólico en sus manos; detrás, la moza primera con la bandera, la moza segunda con *el cuchillón*; por último, el cabo de escuadra primera y el mozo de escuadra segunda, ambas, también con *el cuchillón*[95]. El poder ritual femenino, cercano en el tiempo al Carnaval y las fiestas de inversión de papeles, se aleja por tanto del culto mariano y las fechas del fin del estío, vinculándose con la festividad de Santa Águeda, como se explicará a continuación, y al Carnaval, fecha en la que como se ha explicado anteriormente se celebraban danzas de espadas en Europa (Alemania) en el siglo XVI-.

[94] BRISSET MARTÍN, D (2001). "Fiestas de Moros y Cristianos .Historia y Significados. En *Gaceta de Antropología*. Nº 17. (Versión electrónica). Según aclara, fueron los Reyes Católicos quienes crearon los "acostamientos" o milicias locales encargadas de la protección del territorio. El cardenal Cisneros, durante su regencia, ordenó "todos los domingos e fiestas principales de todo el año sacar al campo a la dicha gente con sus armas e picas y ejercitar la ordenanza" (5), refiriéndose a las ordenanzas de 1503 que estipulaban el modo de hacer los "alardes" o revistas de la tropa. Será luego Felipe II quien reorganice las milicias, estructurándolas de acuerdo con la siguiente jerarquía: capitán, alférez, sargento, cabo, soldados. Preocupado por el alzamiento de los moriscos y los desembarcos de los turcos y berberiscos, este monarca insistió en que la nobleza formase cofradías o compañías de gente de armas que se ejercitasen en ellas, para aficionar así a los plebeyos. Con el transcurso del tiempo, las milicias fueron adoptando la forma de hermandades o cofradías religiosas, bajo la supervisión eclesiástica. Con ocasión de las grandes fiestas, estas milicias de autodefensa local comenzaron a intervenir en las representaciones de moros y cristianos, simultaneando la diversión con el entrenamiento militar, y la puesta a punto de su armamento. Así lo demuestra la primera referencia documental de la que actualmente es la fiesta de este tipo más famosa de España, la de Alcoy: en 1668 festejaban allí a su patrono San Jorge con una procesión en la que intervenían "una compañía de cristianos moros y de católicos cristianos (...) En la tarde se hacen algunos ardides de guerra dividiendo la compañía en dos tropas, componiendo la una los cristianos y la otra los moros, que sujetos a lecciones de milicia se están belicosamente arcabuceando, encaminándose tanto bullicio en honra, y culto de nuestro santo patrón San Jorge, que en aquellas eras invicto defendió esta villa, y en la presente la conserva, y conservará con su patrocinio" (6). Es de destacar que en la actualidad subsisten muchas de estas soldadescas, aunque su función social defensiva haya desaparecido, al encajarse dentro del sistema ritual de las fiestas patronales. En Granada tenemos el caso de los mosqueteros de Béznar, que siguen disparando sus armas del siglo XVI, mientras que en numerosas localidades de Andalucía oriental, el bando cristiano está compuesto por mozos con sus uniformes del servicio militar al mando de las mismas autoridades que en las milicias locales de Felipe II. Y en los días de la fiesta, ellos "son la autoridad". Otras localidades españolas que celebran fiestas en honor a una advocación mariana acompañada por "soldadescas" son Chinchilla de Montearagón (Albacete) y Yecla (Murcia), que hunden su origen en el siglo XVII.

[95] SANZ, I. (1986). "La fiesta de San Sebastián en Navafría", en Revista de Folklore. Tomo 06b. Número 068. Págs 56-59.

El mismo discurso colectivo que recurre a la Reconquista como etapa histórica que prueba el origen de una fiesta, y diversos elementos presentes en las soldadescas que se conforman en España en el siglo XVII y XVIII, como los abanderados, también se asientan en otros territorios segovianos como el barrio incorporado de Zamarramala[96], y se legitima socialmente en festividades y ritos como la fiesta de Santa Águeda -el domingo más cercano al 5 de febrero- o la fiesta de La Ofrenda[97], trasladada a comienzos del mes de septiembre y que tiene a la Virgen del Rosario, en coincidencia con la zona de estudio, como eje de la celebración festiva. De acuerdo a la leyenda que se mantiene en la tradición oral, la fiesta de Santa Águeda que se celebra en Zamarramala encuentra sus orígenes en el año 1227, fecha en la que las mujeres zamarriegas "arrebataron" el Alcázar a "los moros", acto que sería reconocido posteriormente por el rey Enrique IV, los Reyes Católicos y sucesivos monarcas, a través de la concesión de determinados privilegios a los vecinos de la localidad desde el siglo XV hasta el siglo XVIII[98], y que resulta actualmente visible en los pendones o banderas que ondean durante la procesión, las alabardas que portan los hombres y los "valores militares" que portan las alcaldesas en su atavío -los lazos situados en el hombro izquierdo y en la cintura-[99].

Fiesta de San Sebastián en Navafría, (Tierra de Pedraza), enero 2003. Soldadesca femenina con sables y cuchillones. E. Maganto.

Tanto en la fiesta de Santa Águeda como en La Ofrenda de Zamarramala, en el ondeo de la bandera participan un soltero y un casado; sin embargo, y a este respecto, deben hacerse varias salvedades, que explican la invención dentro de la tradición ya planteada por

[96] SAN CRISTÓBAL, S. y ARNÁEZ, E. (1981). *Zamarramala. Su arte, su historia, su vida.* Parroquia de Zamarramala. Pág 200. Santos San Cristóbal fue párroco de la localidad de Zamarramala, y en su búsqueda del significado del nombre, encuentra una ligazón con la cultura árabe: "me inclino a creer que el nombre de Zamarramala es un nombre árabe. Y este nombre le vino porque, según parece, existió un destacamento militar árabe, desde donde se vigilaban las entradas y salidas de Segovia, o porque los árabes, que cultivaban las huertas de la ribera del Eresma, vivían en Zamarramala. El significado entonces del nombre sería Zama-rram-Alá: Mirador sagrado de Alá. El cual no se apartaría mucho del significado del anterior nombre Miraflores de la Sierra".

[97] SAN CRISTÓBAL, S. y ARNÁEZ, E. (1981). Op. Cit. "Como el nombre lo indica es el día de Acción de Gracias, en el que apenas recolectada la cosecha, se ofrenda a Dios las primicias de los frutos recogidos. Se celebra el primer domingo de octubre, día del Rosario". En la actualidad, La Ofrenda ha sido trasladada al mes de septiembre.

[98] MAGANTO HURTADO, E. (2007). "Identidad, poder, género y comunicación". Yo, alcaldesa de Zamarramala: la construcción de una identidad ritual". En Actas del Congreso Internacional de Comunicación, Identidad y Género. Universidad Rey Juan Carlos. Campus de Fuenlabrada, octubre 2007. Coordinador: Ricardo Peret-Amat García.

[99] Fiesta de Santa Águeda de Zamarramala 2014. Conversaciones mantenidas con aguederas que participan en el rito de ataviar a las Alcaldesas tanto el día de la Fiesta Principal como el día dedicado a las aguederas difuntas (lunes posterior al domingo festivo).

Fiesta de Santa Águeda, Zamarramala 2014.El casado ondea el pendón multicolor (marido de una de las Alcaldesas). E. Maganto.

Eric Hobsbawm, o el proceso de re-tradicionalización propuesto por Honorio Velasco: en la elaboración de su nuevo discurso identitario, el concepto de Reconquista, junto a la fecha del 1227, cobran especial relevancia. Según Soraya Irigoyen, investigadora peruana autora de la obra *Costumbres y tradiciones populares. La fiesta de Santa Águeda en Zamarramala*[100]*. Segovia*, los cambios en el diseño festivo que tuvieron lugar a comienzos de la década de 1970 impulsado por intelectuales y el párroco de la localidad, han determinado la celebración actual de Santa Águeda: a esta fiesta se incorporaron elementos festivos de la fiesta de La Ofrenda, como el ondeo o *la jura* de la bandera, que en el contexto de ambas procesiones y simbólicamente aluden a los atributos de poder "arrebatados" a los sarracenos en la conquista del Alcázar[101], aunque se le adjudique un espacio diferente: en Santa Águeda, en la carretera que une Zamarramala con Segovia, reforzando los lazos visuales con el Alcázar, y en La Ofrenda, en las inmediaciones de la iglesia parroquial, donde se conserva una imagen de la Virgen del Rosario.

[100] IRIGOYEN FAJARDO, S. (2005). *Costumbres y tradiciones populares. La fiesta de Santa Águeda en Zamarramala.* Diputación de Segovia, Obra Social de Caja Segovia y Ayuntamiento de Segovia. Imprenta Comercial. Segovia.

[101] IRIGOYEN FAJARDO, S. (2005). Op. Cit. Pág 39. Recurriendo a documentos fechados en el siglo XIX, como la *Memoria de la Restauración de Provisión de Aguas Potables del pueblo de Zamarramala*, escrito en 1865 por Faustino Huertas Jordán, Irigoyen expone el proceso de construcción identitaria de los zamarriegos. En palabras de Huertas Jordán, los privilegios concedidos a los vecinos de la localidad tuvieron su origen en la acción heroica de éstos: "los zamarriegos arrancaron del poder sarraceno aquella fortaleza, entonces inexpugnable, poniéndola a disposición de Alfonso VI…", e Irigoyen constata a través de otras referencias, que las exenciones de ciertos pagos y privilegios como formar parte de la guardia del Alcázar tuvo lugar posteriormente en 1428: "En tiempos de Enrique IV, cuatro zamarriegos hacían turnos diarios de guardia y vela al Álcazar; se les llamaba Hijosdalgo del Cuerno, porque además de estar exentos de pechos (impuestos) tocaban un cuerno cuando realizaban la escolta. Posteriormente añade, que el servicio decayó en el siglo XVII, y en 1764, la fortaleza, convertida en sede del Colegio de Artillería, los zamarriegos ya no formaron parte de la guardia.

Tal y como explica Irigoyen es Huertas y Jordán -investigador local- quien en 1865 y a través de un trabajo escrito sobre la historia de la localidad, "asume como hipótesis la creencia de que el retorno de las reliquias de la santa de Bizancio a su lugar de origen, en 1227, fue el comienzo del culto de Santa Águeda en Zamarramala", pero ello no significó el origen de la fiesta. La misma idea se plantea en artículos periodísticos de principios del siglo XX, y tras la declaración de la fiesta de Santa Águeda de Zamarramala como Fiesta de Interés Turístico Nacional en 1968, la fecha pasará a formar parte de la reformulación del discurso colectivo identitario zamarriego, basado en la vinculación medieval de Zamarramala con el Alcázar, el acto heroico de la entrega del mismo a Alfonso VI, la identificación de esta fecha con la del origen de la fiesta en Santa Águeda, y con los valores de ancestralidad y pureza atribuidos a la fiesta desde el exterior.

Tras los datos expuestos, conviene precisar que en las alusiones al periodo de la Reconquista debemos ser exquisitamente cautelosos. Sólo mediante la aportación de documentos originales, o la interrelación de datos se podrá avanzar ante estos "muros históricos imposibles", y no caer en elucubraciones sin recorrido de fondo histórico. No obstante, en este punto, resulta necesaria una explicación respecto a la diseminación del culto en nuestro país de la advocación mariana del Rosario, que tiene lugar en la España barroca, en el seno de la Contrarreforma, también denominada Reforma Católica: además de luchar contra la Reforma Protestante diseminada por Europa del norte, el inicio del culto a la Virgen del Rosario guarda una especial vinculación con la lucha ideológica y religiosa iniciada en Europa en el siglo XVI contra la expansión del Imperio Otomano. Por segunda vez en el tiempo, la batalla contra "el hereje", identificado con el Islam, confluye en la historia de las danzas de palos del territorio de estudio, puesto que a partir de 1670, diversas poblaciones, entre ellas Torre Val de San Pedro y El Valle, crearán cofradías dedicadas a esta advocación.

En la actualidad y en la provincia de Segovia, el culto al Rosario sobrepasa los márgenes del territorio de estudio, puesto que el entorno geográfico que rodea a las siete poblaciones analizadas, conserva tanto tallas como iglesias bajo su nombre: localidades como Prádena de la Sierra o Castroserna de Arriba mantienen sus celebraciones patronales en torno al 7 de octubre, y otros pueblos serranos como La Salceda, conserva la iglesia barroca dedicada a esta advocación donde se conserva una talla mariana fechada en el siglo XIV. Ya en Tierra de Pinares, la localidad de Cuéllar, cuajada de arte románico, dedica a esta advocación sus fiestas patronales desde el siglo XVII, y celebra los encierros más antiguos de España, que tienen su origen en el siglo XIII. Enlazando con los datos expuestos, y acercándonos a Segovia capital, la advocación también recibe culto en Zamarramala, a través de la temprana celebración de la fiesta en septiembre, más cercana a la Natividad de la Virgen que la fiesta del Rosario, y en la propia catedral de la ciudad que cuenta con una capilla bajo el nombre de Nuestra Señora del Rosario, situada en la girola y decorada con una tardía pintura realizada en 1789 por Ramón Bayeu, uno de los pintores y grabadores españoles autor de diversos cartones costumbristas para la Real Fábrica de Tapices, y uno de los hermanos de la saga de los Bayeu –Manuel y Francisco-.

Pero, ¿por qué este impulso en el siglo XVII? ¿Desde dónde se potencia y consolida el culto a esta advocación que llegará a extenderse por toda España e Hispanoamérica? En un primer acercamiento a esta cuestión es posible explicar que fue el Papa Pío V quien instauró la fecha de la celebración de la *Bienaventurada Virgen María del Santísimo Rosario* en la segunda mitad del siglo XVI, puesto que el 7 de octubre de 1571 la coalición cristiana que conformó la denominada *Liga Santa* -Reino de España, Estados Pontificios,

República de Venecia, República de Génova, Ducado de Saboya y la Orden de Malta-, logró vencer en Grecia, en el Golfo de Lepanto, a la armada del Imperio Otomano, frenando así la expansión turca por Europa y el Mediterráneo occidental. Según cuenta la tradición, el día de la batalla naval, que coincidió con el primer domingo de octubre, el Papa San Pío V organizó un rosario público en la Basílica de Santa María la Mayor, y al tener noticia de la victoria, la atribuyó a la intercesión de la Virgen, estableciendo la fiesta de la *Virgen de las Victorias* en el primer domingo del décimo mes. Dos años después, en 1573, su sucesor, el Papa Gregorio XIII, cambió su denominación a la fiesta de la Virgen del Rosario, y la trasladó al día 7 de octubre.

Por otro lado, entre las leyes recopiladas en 1805 bajo el título *Novísima Recopilación de las Leyes de España*, se recoge la Ley XXI, que remite a Felipe IV, *en Buen-Retiro a 24 de julio de 1655 a consulta del Consejo,* por la que se establece la devoción del Rosario de Nuestra Señora, rezándolo cada día en las Iglesias:

> *"En el Consejo se vio un memorial remitido con decreto de 15 de este mes, para que me consultase lo que le pareciese; y siendo la súplica, que para extender la devoción del Rosario de Nuestra Señora, y que se rece cada dia en las Iglesias, me sirva mandarlo en todo el reyno, el Consejo ha sido de parecer que semejantes materias mas se establecen con el exemplo que con los mandatos; y que bastará escribir por la Sala de Gobierno á los Obispos de los distritos de cada partido, para que exhorten a los Curas y Prelados de los Conventos, á que introduzcan esta devoción, por ser tan útil para los fieles; y que lo mismo se haga con las Justicias y Corregidores de estos reynos con cuyo dictamen me he conformado; y se executará así irremisiblemente*[102].

La segunda de las teorías que cobra "fuerza" en el territorio de estudio con respecto al origen de las danzas de palos, es el de un origen celtíbero, basado en las aportaciones publicadas por investigadores locales desde los años 90 y en los artículos específicos sobre las danzas de palos que han visto la luz a partir de la primera década del siglo XXI. Esta teoría, convertida a su vez en discurso legitimador y modo de apropiación social para vecinos y representantes políticos, como la actual Alcaldesa de Arcones,[103] se afianza a través de otros estudios vinculados con la Cultura Tradicional, como los referidos a la toponimia de la zona -más allá de la Tierra de Pedraza, donde se ubica Arcones-, y en concreto sobre San Pedro de Gaíllos -ya en territorio de Villa y Tierra de Sepúlveda-. Tales fronteras histórico-administrativas, que surgen con la Reconquista, son mitificadas en este segundo discurso unificador, que recurre a la ancestralidad del patrimonio transmitido por generaciones anteriores, su pureza, su autenticidad, en defensa de una "cultura" comarcal compartida en la actualidad a través de las reminiscencias presentes en los repertorios coreográficos de las danzas de palos y la peculiaridad que une a las siete poblaciones del territorio de estudio, la presencia de las *enagüillas* como atavío característico, identificativo y señal visible de la identidad local-comarcal, de la pertenencia a esta zona.

---

[102] *Novísima Recopilación de las leyes de España. Mandada formar por el Señor Carlos IV (1805).* Madrid. Libro Primero. De la Santa Iglesia; sus derechos, bienes y rentas: Prelados y súbditos.: y patronato Real. Ley XXI. En este mismo libro, se recoge la Ley XVI, ratificada por el rey Carlos III en El Pardo por Real Decreto de 16 de enero de 1761, por la que se establece el Patronato Universal de nuestra Señora en el Misterio de la Inmaculada Concepción en todos los reynos de España é Indias.

[103] La actual Alcaldesa de Arcones, Laureana Martín, participa de este discurso legitimador, tal y como me manifestó en mi visita a Arcones con motivo de las fiestas de la Virgen de la Lastra en septiembre de 2013.

En una primera aproximación a los trabajos históricos que remiten a los celtíberos como primeros pobladores de la zona figuran tres textos publicados en la misma etapa –década de 1990- por diversos autores, lo que refuerza el "lazo" vivencial entre los vecinos de este territorio que imprimen a sus discursos identitarios referencias a la cultura celtíbera: si Luis Mínguez "Orejanilla", publica *Orejana. Historia de un pueblo*, referido a "país de Orejana", Manuel González Herrero, escribe *La sombra del enebro. Meditación de la Tierra de Pedraza*[104], a través del que recorre más de veinte localidades; a su vez, y dedicando sus páginas a la localidad de Pedraza y su entorno, Luciano Municio[105] escribe *Legajos apolillados: anotaciones y comentarios sobre documentos del Archivo Histórico de la Comunidad de Villa y Tierra de Pedraza*. Desmarcándose de esta fecha, Linage Conde le dedica varias obras a la Tierra de Sepúlveda, y en especial, al particularismo de la organización de este territorio, basado en los fueros medievales[106]. Todos ellos, aportan datos históricos, geográficos y toponímicos que evidencian el pasado celtíbero de estas tierras, un pasado asumido con orgullo diferenciador por parte de sus habitantes, y visible entre sus gentes en una cantidad importante de familias con el cabello y los ojos claros, que aún puede comprobarse *in situ*, en la actualidad.

Por su parte, Pedro Luis Siguero, vinculado familiarmente a la localidad de San Pedro de Gaíllos y autor de trabajos sobre toponimia segoviana[107], ha publicado diversos artículos sobre los orígenes y evolución de las danzas de palos en esta localidad. Aunque el primer texto se fecha en 1999, en *Marroyz. Cuadernos de cultura tradicional de San Pedro de Gaíllos*[108], no será hasta el 2008 cuando publique un artículo en el que evidencie la relación entre la cultura celtíbera y las danzas de palos: éste, lo da a conocer precisamente a través de la *Revista Lazos,* editada por el Centro de Interpretación de Folklore y de la Cultura Popular de San Pedro de Gaíllos desde 2003, y a su vez sede del Museo del Paloteo, centro pionero y señero en Segovia y en España sobre este temática. Siguero titula este artículo "La pervivencia de la cultura celta asturiana en el folklore de San Pedro de Gaíllos", y en él afirma que "las danzas de paloteo son la manifestación cultural viva menos alterada que nos ha quedado a los españoles de la cultura celta y del culto a la fecundidad de la Diosa Madre, la Naturaleza. Eran danzadas por labradores que intentaban agradar a esta diosa, cuya versión cristiana es la Virgen María. (...) Décadas de profundizar en el estudio de sus apellidos, de los nombres de sus parajes y en las letras de sus danzas han permitido comprobar que fue fundado –San Pedro de Gaíllos- hacia el 940 por descendientes de montañeses que partieron de una zona situada al oeste de la ciudad de Oviedo y en el entorno del primer Camino de Santiago"[109].

[104] GONZÁLEZ HERRERO, M. (1992). *La sombra del enebro. Meditación de la Tierra de Pedraza.* Ediciones Castellanas. Segovia, 1992.

[105] MUNICIO, L. (1992). *Legajos apolillados: anotaciones y comentarios sobre documentos del Archivo Histórico de la Comunidad de Villa y Tierra de Pedraza.* Diputación Provincial de Segovia. Segovia.

[106] LINAGE CONDE, A. "Los Fueros de Sepúlveda. Estado de la cuestión". Universidad San Pablo, CEU Madrid. *Para la profesora Gloria Lázaro, con afecto.* Información alojada en la red, Internet, en la siguiente dirección: http://www.hottopos.com.br/rih2/fueros.htm.

[107] SIGUERO LLORENTE, P. L. (1997). *Significado de los nombres de los pueblos y despoblados de Segovia.* A. G. Gavilán. Madrid.

[108] SIGUERO LLORENTE, P. L. (1999). "Recopilación sobre la música tradicional de la comarca". En *Marroyz. Cuadernos de cultura tradicional de San Pedro de Gaíllos.* Nº 1.

[109] SIGUERO LLORENTE, P. L. (2006). "La pervivencia de la cultura celta asturiana en el folklore de San Pedro de Gaíllos". En Revista Lazos. Centro de Interpretación del Folklore y la Cultura Popular. Ayuntamiento de San Pedro de Gaíllos. Págs 8-9.

El vínculo que encuentra en la actualidad con la cultura celtíbera se localiza tanto en las letras de las danzas de palos como en la naturaleza circundante. Recurre así, por ejemplo, a la letra recogida en San Pedro de Gaíllos de la *Danza del Trébol*, para demostrar su diseminación por Asturias, y al significado del término *trébole*, que viene a identificarse con *trémole*, el chopo temblón muy abundante en Asturias y en la Ribera del Duero, el árbol "amante del Padre Sol, y con simbología fálica por su porte. Tiene sexos separados, con la peculiaridad de que hay muy pocos pies hembra, pero producen una cantidad de semillas espectacular. Por eso la canción habla de cómo los amigos, iban al bosque a cortar un chopo temblón para ponerlo en la plaza del pueblo y danzar en torno a él danzas de fertilidad". Asimismo, encuentra vínculos en la *Danza del Salto de la Trucha,* que identifica con el salmón, y con el origen de la canción, en la zona salmonera del norte de la Cordillera Cantábrica[110]. Según afirma, la *Danza de El Peral,* que recibe el nombre de *Repicoteado del Peral*, "es otra danza de fertilidad, porque el peral era sagrado para los celtas, pues representaba a la mujer embarazada por el aroma de su carne, la textura de su piel, y sobre todo su forma". Junto a estas danzas, Siguero se remite a *La Muñeira*, *Peñas-Abajo y Peñas-Arr*iba –danzada hasta antes de la Guerra Civil de 1936-, y a otros paloteos como *La Abuela*, *La Salve*, *La Reverencia Vieja, La Reverencia Nueva*, y otras danzas procesionales como *La Cruz* y *El Arco*, como "danzas que probablemente forman parte de este tronco originario" [111].

La pervivencia de las danzas de palos en San Pedro de Gaíllos le permite elaborar por tanto un discurso legitimado no sólo en la ancestralidad, y la inmutabilidad que esto conlleva, sino en el mito celtíbero, identificado con el origen identitario de la comunidad vecinal y que remite a los primeros pobladores de la zona, llegados desde el norte de España. A fin de demostrar el origen celtíbero anterior al romano, Siguero recurre también al estudio del significado del nombre de la localidad; San Pedro de Gaíllos fue denominado por los romanos Callos Amos Horros pero "San Pedro y sus barrios ya existían en esa época, y ya entonces eran barrios pues se les nombra colectivamente", añadiendo "que tenían buenos huertos"[112].

Del rito, al ritual. El desplazamiento de espacios en las danzas de palos

Si tenemos en cuenta que las danzas de palos y las danzas procesionales son consideradas danzas *rituales* de acuerdo a su evolución histórica, resulta obviamente necesario revisar tanto este término, como la propia definición actual de *rito*. Con respecto al término de danzas *rituales,* es la autora local Olmos Criado quien en el propio título de *Danzas rituales y de diversión en la provincia de Segovia* diferencia ambos "corpus", definiendo las danzas rituales como "aquéllas que constituyen parte de un rito. Se realizan siempre dentro de un contexto determinado, con una coreografía propia, que teóricamente no se transforma con el paso del tiempo, aunque hay ido evolucionando, adaptándose a la estética de cada momento, pero con una variabilidad mínima. El danzante que lo ejecuta no se representa a sí mismo, sino que es el depositario elegido por la colectividad para representarla, y en su nombre interpreta la danza, participa en el rito, en la tradición, realiza la ofrenda. Tiene por tanto, un marcado acento social"[113]. Según esta definición, las danzas de palos formarían parte del primer "corpus".

[110] En la actualidad el paloteo de *La Trucha* se conserva también en la localidad vallisoletana de Villanubla, y su indumentaria guarda grandes similitudes con el atavío que lucen los danzantes segovianos de Gallegos de la Sierra.

[111] SIGUERO LLORENTE, P. L. (2006). Op. Cit. Pág 9.

[112] SIGUERO LLORENTE, P. L. (2006). Op. Cit. Pág 9.

[113] OLMOS CRIADO, R. Mª. (1987). Op. cit. Pág. 54.

Por su parte, Joaquín Díaz también emplea y justifica el uso del término ritual para referirse a estas danzas en el capítulo dedicado a Castilla y León en su obra *Tradición y danza.* Según sus afirmaciones, las danzas de palos "por distintas circunstancias muy difícil de valorar hoy, se unieron, en un momento determinado -seguramente en la Edad Media y muy probablemente con la celebración del Corpus Christi como centro- a un acto ritual, conservando parte de su identidad y adquiriendo al mismo tiempo algunas peculiaridades derivadas de su nueva función"[114]. Posteriormente, Sánchez del Barrio también se pronunciará a este respecto, al distinguir "las danzas y bailes rituales" de "las danzas y bailes de distracción o recreo", e incluir las danzas de palos en el primer apartado, "como danza ritual de carácter religioso aunque el paso del tiempo haya cambiado ese sentido en multitud de ocasiones"[115].

Abordando ahora el término rito y sus significaciones, es Honorio Velasco, uno de los antropólogos españoles que han analizado las fronteras entre ritual y rito, y en una comparativa entre las sociedades tradicionales y modernas, ha comprobado cómo se ha producido una *difuminación* de los rituales en estas últimas. En su opinión, "se creía, y a veces se cree, que los ritos son acciones primigenias o prototípicas, que por tanto, se mantendrán por sí mismas. (.) En realidad, se ha acabado desustanciando al rito, que ha terminado por adquirir una forma adjetivada. El rito ha transmutado en ritual"[116]. Por tanto, y coincidiendo con Velasco, aunque los *ritos* se difuminan y han perdido "sustancia", evidenciada en las danzas de palos y en las danzas procesionales en la pérdida de matices fundamentales como el protocolo procesional o la regulación social de la participación de los danzantes a través de su pertenencia a cofradías religiosas, los *rituales* han sobrevivido a la progresiva desaparición de las sociedades tradicionales, y perviven y "se revitalizan" en las sociedades modernas lanzando nuevos mensajes desde el danzante/participante al espectador/público, referidos a los cambios de mentalidades -camino del individualismo- o la adaptación de los fieles a las necesidades de la nueva iglesia, en la que la merma de párrocos está modificando la fecha de celebración y los contenidos -actos religiosos y profanos- de las fiestas que envuelven y arropan a estas danzas rituales.

No obstante, a lo largo de las cuatro últimas décadas, han logrado mantenerse en el tiempo histórico a pesar de procesos culturales como el proceso anti-ritualista de los 70, que se vio frenado gracias a otros procesos: la llegada de la democracia a nuestro país, y la denominada España de las Autonomías (1982)[117], que desembocaron en la búsqueda de nuevas identidades colectivas locales y regionales, y que encontraron en la danza tradicional, su música, sus coreografías, sus atavíos... una forma de expresión

[114] DÍAZ, J. (1992). Op. Cit. Págs 185-208.

[115] SÁNCHEZ DEL BARRIO, A. (1996). Op. Cit. Pág 62.

[116] VELASCO MAÍLLO, H. (1996). "La difuminación del ritual". En Revista de Occidente. Nº 184. Págs 103-123.

[117] En España son múltiples los grupos de música folk y las agrupaciones folklóricas que surgen con los atisbos y la llegada de la democracia. Respecto a Segovia pueden citarse, el Nuevo Mester de Juglaría, La Ronda Segoviana y Hadit.Dentro de los grupos dedicados a la danza tradicional en Segovia capital, y como ejemplo, puede citarse la creación de la Asociación Cultural "La Esteva" en 1987, como heredera del grupo creado en el seno de la Sección Femenina, que se fundó en 1942.
En el territorio a estudio son diversos los pueblos que "recuperaron las danzas" en la década de los 80: Torre Val de San Pedro (1983), Gallegos (su festival de Agosto, por los Sagrados Corazones, ha cumplido los veintiocho años) y Arcones (se cumplen ahora los treinta años), dentro de la Tierra de Pedraza; San Pedro de Gaíllos, localidad perteneciente a la Tierra de Pedraza recuperó sus danzas a partir de 1981, comenzándose a danzar durante las fiestas patronales de San Pedro Apóstol (29 de junio), aunque la fecha principal tiene lugar a comienzos de septiembre, coincidiendo con las fiestas en honor de Nuestra Señora.

y afirmación de tales identidades. En este nuevo mapa sociohistórico, Velasco explica que el *rito* ha sobrepasado el ámbito religioso alcanzando también el ámbito secular. Aclara este autor que "ya no quedan los ritos tan sólo referidos a los "actos tradicionales eficaces que versan sobre las cosas sagradas (Mauss), sino que también se reconocen rituales seculares (Moore y Myerhoff). Ya no se refieren sólo a las grandes ceremonias, sujetas a calendario o las ocurrencias de acontecimientos singulares, sino también a los pequeños actos de la interacción cotidiana, múltiplemente ejecutados (Goffman). Ya no se limitan a los actos colectivos formales, sino igualmente a acontecimientos sociales en los que pueden suceder imprevistos (Handelman). Ya no se contentan con lo que consolida la estabilidad de las sociedades, sino que también incluyen los conflictos (Kertzer)". En líneas generales, la extensión del concepto se ha conseguido desprendiéndolo en principio de su limitación a la esfera religiosa, de su limitación a la esfera omnicomprensivamente pública, es decir, a aquellas acciones en las que está implicada la sociedad globalmente y, finalmente, de su limitación a la esfera de la formalidad, de la gravedad".

De acuerdo a tales afirmaciones, es posible explicar cómo las danzas de palos y otras danzas procesionales ligadas a ellas[118], aunque siguen primordialmente enmarcadas en el seno de grandes procesiones como la del Corpus Christi, y en fiestas locales y patronales dedicadas a la imagen de cristo, un santo o una advocación mariana, donde se impregnan de particularismos únicos y distintivos frente a "los otros", en la segunda década del siglo XXI tienen lugar y se desarrollan en nuevos espacios, hasta los que han sido *desplazadas*, que no nos permiten conocer su génesis y evolución histórica.

En tales espacios, heredados de las corrientes culturales y circunstancias político-sociales decimonónicas de la segunda mitad del siglo XIX vinculadas con el surgimiento del término *folklore* -1862-, cabe distinguir diferentes ámbitos, que en determinados actos institucionales organizados por ayuntamientos locales, fundaciones, y otros colectivos no lucrativos, se entrelazan y conviven, dando lugar a discursos ambivalentes que se sostienen a caballo entre la cultura y la política -léase la politización de la cultura-, entre la manifestación de la identidad colectiva, distintiva y diferenciadora, y el pronunciamiento político asociado a una ideología y partido concreto. La presencia de las danzas de palos en festivales folklóricos locales y comarcales, así como en eventos institucionales políticos donde se reciben a distintos invitados, en eventos masivos como las ferias de Turismo Internacional, en las celebraciones que ensalzan las identidades regionales, o en celebraciones familiares circunscritas al entorno doméstico, evidencian el desarrollo de diversos procesos sociales como la *folklorización* a la que han sido sometidos los repertorios musicales y coreográficos, en el sentido del término que utiliza Martí, junto a la función político-identitaria que se las han adjudicado en el contexto de los nacionalismos periféricos.

Junto al análisis de estos procesos, debe tenerse en cuenta el impulso y la protección estatal de las danzas de palos a través de políticas públicas de alcance nacional y regional en el marco del Patrimonio Cultural Inmaterial, que ha derivado en la publicación de un

[118] En su diseminación por la geografía española, la ejecución de las danzas de palos se vincula a otras danzas procesionales como las danzas de arcos –distintas tipologías en función de número de arcos portados-, y los encintados en torno a un mástil, que perviven tanto en el norte de España –País Vasco, Asturias, Castilla y León, Aragón, Extremadura y Levante-, y que siguen siendo ejecutadas por hombres. En el territorio de estudio, dentro de la provincia de Segovia, tales danzas responden a las siguientes denominaciones: *El Arco o La Danza del Arco, El Encintado* o *Tejido de Cintas, La Danza de la Cruz* y *El Caracol*.

importante "corpus" de trabajos enmarcados en las Ciencias Humanas, donde se distinguen visiones antropológicas, sociológicas o etnográficas o etnomusicológicas[119]. Entre las instituciones implicadas, puedo referirme a instituciones nacionales y universidades (Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico. Museo del Traje), regionales (Museo Etnográfico de Castilla y León), provinciales (Instituto de las Identidades de Salamanca, Fundación Joaquín Díaz de Valladolid, Instituto de Cultura Tradicional Segoviana "Manuel González Herrero") o locales (Centro de Interpretación del Folklore y Museo del Paloteo, en San Pedro de Gaíllos. Segovia). Todas ellas, organizan congresos científicos en colaboración con universidades, gestionan becas de investigación, destinan fondos a la publicación de títulos, coordinan exposiciones, jornadas, presentaciones de publicaciones, y organizan cursos, talleres... desde los que mostrar un patrimonio cultural colectivo y compartido, aunque distintivo en los diferentes territorios que conforman nuestro país.

La "folklorización" del repertorio y los "inventos" en la tradición

La incorporación de las danzas de palos y otras danzas procesionales al repertorio de los grupos folklóricos, y con ello su "folklorización", y "su invención dentro de la tradición" ya destacada por Hobsbawm, es actualmente visible en una multiplicidad de eventos profanos como festivales, encuentros, jornadas... donde las danzas de palos son el eje monotemático y se afianzan desde hace tres décadas en provincias castellanoleonesas como Zamora, Palencia, Burgos o Segovia[120], al margen de otros puntos como Castilla-La Mancha, Navarra, Aragón, Cataluña o Levante.

Los referidos festivales se complementan asimismo con otras actividades culturales organizadas y dirigidas a distintos públicos por instituciones asentadas desde hace una década, cuyo objetivo es el de difundir los contenidos de este patrimonio cultural inmaterial,

[119] Entre las referencias bibliográficas en las que se emplea el término de *performance* para análisis etnomusicológico de las danzas de palos pueden citarse:
DÍAZ VIANA, L. (1993). *Música y culturas: una aproximación antropológica a la etnomusicología*. Eudema.
CÁMARA LANDA, E. (2003). *Etnomusicología*. Colección Música Hispana. Vol. 2. Madrid.
CÁMARA LÁNDA, E. (2010). "El papel de la Etnomusicología en el análisis de la música como mediadora intercultural". En HAOL, Núm 23 (Otoño 2010). Págs 73-84.
ÁLVAREZ COLLADO, F. (2012) y (2013). Op. Cit. Es la etnomusicóloga e investigadora Fuencisla Álvarez, quien lleva el término *performance* hasta las danzas de palos segovianas a través de sus dos artículos publicados sobre el repertorio musical que pervive en esta provincia. En su estudios, que aglutinan múltiples referencias a un trabajo de campo que se prolonga desde hace diez años, aúna la visión antropológica y la etnomusicológica, al insistir en un estudio diacrónico y sincrónico de "la evolución del traje, las piezas ejecutadas, la música (melodía y acompañamiento), letra y coreografía, a través de la observación directa de la ejecución de las mismas durante las procesiones patronales, de los testimonios orales y la consulta de fuente bibliográficas". El fin, dar una respuesta al origen histórico y geográfico de las melodías y coreografías que se mantienen en la actualidad en la provincia de Segovia y establecer diferencias y conexiones entre las diferentes localidades, dibujando "mapas" inexistentes hasta ahora en la bibliografía específica, que reflejen tales áreas de influencia. Su uso del término *performance*, le sirve como recurso para explicar los diferentes espacios en los que se escenifican las danzas de palos dentro de las fiestas patronales y locales que se suceden en el calendario festivo-religioso a lo largo de la provincia de Segovia, ocupando plazas y calles marcadas por el recorrido procesional o desarrollándose en el interior del templo.

[120] Dentro de Castilla y León pueden citarse el Festival de Paloteo y Danza Villa de Ampudia, en Palencia (en 2013, la XXXII Edición), la Muestra de Danzantes y Danzadores de Burgos (en 2013, la XXV Edición), El Encuentro Transfronterizo de Tábara, en Zamora, que comenzó en 2008; en Segovia capital, los eventos organizados por la Asociación Cultural La Esteva, como el Festival Folclórico Internacional La Esteva (en 2013, la XXVI Edición),o los actos organizados por la Asociación Cultural Folklórica Andrés Laguna, como la Muestra Folklórica (en 2033, la XX Edición), el Festival Benéfico (en 2013, la IV Edición) y el Día del Folklore (en 2013, la IV Edición); en la provincia de Segovia, y en relación al ámbito de estudio, el Festival de San Pedro de Gaíllos (en 2013, la XXIV Edición) y el Festival de Danzas de Gallegos (en 2013, la XXVIII Edición).

Festival Folklórico en la Fiesta de los Sagrados Corazones. Gallegos de la Sierra (Tierra de Pedraza), agosto 2013. E. Maganto.

en la línea marcada por Martí a partir de su definición de "folklorismo"[121]. En nuestra comunidad puedo referirme a la programación anual del Museo Etnográfico de Castilla y León, sito en Zamora, en la que se han organizado talleres, presentaciones de publicaciones o conferencias, y como ejemplo señero y referido a Segovia, los actos programados anualmente en el Centro de Interpretación del Folklore y la Cultura Popular de San Pedro de Gaíllos y Museo del Paloteo.

Entre los impulsores y agentes sociales mediadores de estos eventos -principalmente ayuntamientos locales, colectivos de danzantes y agrupaciones folklóricas-, figuran también tanto danzantes vinculados a localidades rurales donde las danzas de palos han estado presentes desde los siglos XVI-XVII, como agrupaciones culturales y grupos "folklóricos" nacidos en el espacio urbano bajo la influencia de la democracia y los que siguieron la estela de los Coros y Danzas de la Sección Femenina, surgidos a partir de la década de 1970. Las distancias evidentes entre los repertorios musicales y coreográficos de unos y otros colectivos, es uno de los grandes estudios pendientes en el mundo

[121] MARTÍ, J. (1999) "La tradición evocada: folklore y folklorismo". En *Tradición Oral*. Universidad de Cantabria. Págs 81-107. Su definición de *folklorismo*: "El folklorismo puede definirse de manera muy general como aquel conjunto de actitudes que implican una valoración socialmente positiva de este legado cultural que denominamos "folklore". En cuanto actitud o conjunto de actitudes, el folklorismo se compone de ideas -por ejemplo aquello que se entiende por "folklore"-, sentimientos -el amor o la veneración hacia este folklore-, y tendencias a la acción, es decir, todas aquellas acciones motivadas por esta consciencia y estos sentimientos, como por ejemplo llevar a cabo proyectos conservacionistas o de divulgación de este legado tradicional". Pág 82.

de las danzas de palos, puesto que su comparación pone a prueba la defendida "inmutabilidad y transmisión generacional de los mismos a lo largo de los siglos" y pone en evidencia los múltiples cambios coreográficos, indumentarios que se llevaron a cabo en su seno. Para comprender esta afirmación, es necesario explicar con distintos ejemplos, dos procesos: el de la "*folklorización*" de la danza tradicional en general -y su ejecución en nuevos espacios escénicos ajenos a las procesiones religiosas-, y el proceso de apropiación de los repertorios rurales de las danzas de palos por parte de los grupos "folklóricos urbanos", cuyo hilo conductor puede seguirse desde finales del siglo XIX hasta la actualidad.

El proceso de "*folklorización*" de la danza tradicional, y lo que ello implica: la simplificación coreográfica de piezas recopiladas en un trabajo de campo, la propia "invención" coreográfica para piezas melódicas concretas, o la reducción identificativa de las danzas de palos de una localidad a un solo paloteo, puede rastrearse a través del siglo XX, en concreto, de la historia de colectivos surgidos en torno a ayuntamientos locales, a universidades, a distintas casas regionales[122], y a los que directamente se constituyeron como asociación cultural[123]. Pero, ¿cuándo y dónde se originaron los denominados "grupos folklóricos"?

De acuerdo a los datos aportados por la historiadora del traje Rieff, y refiriéndose a Europa, los primeros "grupos del folklore y danza surgieron en Alemania y Austria, un movimiento que se extendió -entre las dos guerras mundiales- a muchos países europeos (en algunos casos con apoyo del estado)"[124]. Tales grupos, tuvieron su razón de ser en el Romanticismo decimonónico, "cuando los intelectuales europeos empezaron a ver en lo popular (es decir, en el mito de un pasado campesino idílico una lógica para definir el carácter nacional de un país) junto con la glorificación de su atuendo rural"[125]. Desvinculados de cofradías y entorno religioso, estos grupos se abrieron a la participación de hombres y mujeres para mostrar amplios repertorios musicales y coreográficos de la música popular, donde se incluían además de danzas rituales, las denominadas danzas de diversión. En España, y de acuerdo al reparto geográfico provincial llevado a cabo por el ministro Burgos en 1833, los antecedentes de tales agrupaciones pueden rastrearse a finales del siglo XIX, aunque su verdadera proliferación ha tenido lugar a lo largo del siglo XX y se mantiene patente a comienzos del siglo XXI.

---

[122] Con respecto a Castilla y León, entre las Casas Regionales presentes en la Comunidad de Madrid, puedo citar el Hogar de Ávila, las Casas de Ávila, Burgos, Palencia y Salamanca. En Cataluña mantiene abiertas sus puertas el Hogar Centro de Castilla y León de Barcelona. Con respecto a Segovia, Madrid cuenta con el Centro Segoviano de Madrid.

[123] Entre los ejemplos actuales de grupos folklóricos que están trabajando fuera de Castilla y León en la incorporación de paloteos de origen castellano a su repertorio figura el Grupo Folclórico Calderón de la Barca de Barajas, que junto a bailes folclóricos de Madrid capital, bailes castellanos de la Comunidad de Madrid, y danzas de otras comunidades como Extremadura, Andalucía, Galicia, Asturias, Aragón, Cataluña, actualmente "está llevando a cabo la recuperación de diferentes paloteos castellanos y los está incorporando a su repertorio". Datos obtenidos de su blog, grupofolklóricocalderondelabarca.blogspot.com.es. Tal y como figura en su datos descriptivos, "el grupo nació en el distrito de Barajas en los años 80 y se convirtió en asociación cultural en 1992".
Otro ejemplo, es el evento con el que se ha celebrado en la localidad de Huete (Cuenca), ha celebrado V Centenario de la fundación de la Cofradía dedicada a San Juan Evangelista, cuya fiesta tiene lugar en el mes de mayo. Frente a la cofradía, en 2011 se ha creado la asociación cultural con perfil en Facebook y el evento: I Encuentro de Diablos. San Juan Evangelista. 500 años de Historia, que ha constando de exposición fotográfica, misa, y proyección del documental rodado en 1960, *Ciudad Encantada. Fantasía y Leyenda*.

[124] RIEFF ANAWALT, P. (2008). *Historia del vestido*. Art Blume. Barcelona. Pág 110: la autora especifica los países europeos donde no se llegó a establecer un vestido popular como en Bélgica e Inglaterra.

[125] RIEFF ANAWALT, P. (2008). Op.Cit. Pág 104.

En consonancia con esta aportación y refiriéndome al caso español, es posible fechar el *desplazamiento* de las danzas de palos del espacio ritual, para ser mostradas en nuevos espacios escénicos -y con ello, su "folklorización"-, en las *comparsas* que acudieron desde numerosas provincias españolas enviadas por las diputaciones provinciales, a la boda de Alfonso XII y María de las Mercedes, celebrada en Madrid en 1878. El fotógrafo francés Laurent, y tras el encargo realizado por la Sociedad Antropológica española, tomó cientos de fotografías de las diferentes comparsas: entre ellas, una de las primeras tomas sobre danzas de palos castellanas -la referida a la comparsa abulense[126]-, y las relativas a la comparsa segoviana, conformada precisamente por parejas procedentes de Turégano, Muñoveros y Veganzones -además de Prádena, con una sola pareja-, tres localidades a caballo entre la Campiña y la Tierra de Pinares ligadas a la historia de las danzas de palos y su ejecución en la festividad religiosa del Corpus Christi, y de las cuales, Turégano -en situación intermitente[127]- y Veganzones, las mantiene en la actualidad.

Comitiva segoviana de Turégano, Muñoveros, Veganzones y Prádena. Bodas reales de Alfonso XII en Madrid, 1878. Museo Provincial de Segovia. Nº Inventario 30.134 y 30.135.

Con respecto a las danzas de palos, el surgimiento de grupos de danzantes autónomos sin especificar si fueron urbanos o rurales, y según constatan Vallverdú y Vilarúbias, ya se da en Cataluña en las fechas cercanas a 1890-1900: "por lo poco que sabemos, interpretamos que los grupos existentes a finales del siglo XIX y principios del XX funcionaban, normalmente, de manera autónoma: colectivos reducidos (los ocho *bastoners* muy pocos más) capitaneados por un *cap de colla* (traducido literalmente: jefe de cuadrilla) y que, en

[126] Fotografía que forma parte de la colección Laurent y Cia. "Avila. 1919. Groupe de paysans de la province". La numeración no se corresponde con la fecha, sino con la catalogación que el autor da a la toma fotográfica en particular.

[127] De acuerdo a la expresión utilizada por la etnomusicóloga segoviana Fuencisla Álvarez, recogida en sus trabajos sobre las danzas de palos en la provincia de Segovia.

general, ya no formaban parte de ningún gremio ni cofradía. Eran movidos, naturalmente, por el interés lúdico, aunque con un fuerte ánimo de lucro que centraban sus actuaciones en las fiestas locales así como en contratas obtenidas en algún municipio colindante al propio"[128].

Según explican, y enlazando con los argumentos de Rieff, el contexto histórico en el que surgen es el movimiento romántico y "el discurso diferencial y esencialista de la cultura elaborado por la Renaixença. (.) El camino quedaba abierto para la consideración como patrio, autóctono, puro e incontaminado de un pasado idílico y glorioso que había conservado la esencia en las comunidades rurales, lejos de una población urbanita, cosmopolita y contaminada. La búsqueda del "valor folklórico" que, como apunta Josep Martí, se nutre de los criterios clásicos de la disciplina del folklore decimonónico, a saber: "antigüedad", "genuinidad", "ruralidad", "etnicidad" o "exotismo"[129].

Así, con el inicio del siglo XX, Cataluña vive el surgimiento de los *esbart de dansaires* (grupos de danza tradicional), que van a incorporar el *ball de bastons* a sus repertorios, y es allí donde surgirán también los primeros concursos de danzas de palos y su escenificación en eventos masivos donde el espectador no es público instruido en sus significados simbólicos y religiosos, como las Exposiciones Internacionales: "con la llegada de la II República, el gobierno de Esquerra Republicana de Catalunya en el gobierno de la Generalitat de Catalunya tampoco dejó pasar la ocasión de subirse al carro de la promoción de lo autóctono, apoyando la celebración de dos concursos de *ball de bastons* concretamente en 1935 y 1936. Anteriormente, ya en 1929, durante la Exposición Internacional de Barcelona tuvo lugar un concurso con el patrocinio, igual que los dos posteriores, de la Junta de Museus de Barcelona, organismo compuesto por el Ayuntamiento de Barcelona y la Generalitat de Catalunya, y la Casa del Penedès"[130].

Este proceso de ejecución-escenificación en espacios masivos también alcanzó a Castilla y a Segovia en la primeras décadas del siglo XX: las informaciones localizadas en la prensa nos permiten hacer el seguimiento de un grupo de danzantes vinculado a una localidad durante veinte años: así, es posible recoger datos sobre asistencia de los danzantes de Caballar junto a las Alcaldesas de Zamarramala a la recepción de los participantes en un Congreso Internacional de Turismo celebrado en Segovia en 1912, la participación de la Danza de Caballar en la fiesta segoviana que tuvo lugar en Madrid los días 27 de Mayo de 1930, o el viaje a Madrid de estos danzantes el 16 de abril de 1932, "formando parte de las visitas organizadas de Orfeones Regionales a lo que aquel entonces se llamaba Prensa Española"[131]. Por su parte, Carlos Porro, facilita los datos sobre los viajes que lleva a cabo el grupo de danzantes de Abades a las ferias internacionales celebradas

[128] VALLVERDÚ ROM, Á., y VILARÚBIAS CUADRAS, D. (2012). "Balls de bastons, Visca la terra! Danzas de palos en independentismo en Cataluña." En Jentilbaratz, 14.2014. Págs 403-444. Pág 405: "De todas formas, íntimamente relacionada con la visión romántica del folklore se crearon un buen número de grupos bajo los auspicios de asociaciones de orientación católica y conservadora. Otras veces no se creaban grupos ex novo sino que alguno ya existente o reorganizado pasaba a acrecentar el número de actividades de la entidad. También se daba la circunstancia que algunos grupos de ball de bastons, a priori autónomos, mantenían lazos más o menos estrechos con entidades del signo que fuere para beneficiarse, en mayor o menor grado, de las infraestructuras de dichas asociaciones. Se trataba, principalmente, del uso de los locales para sus ensayos.

[129] VALLVERDÚ ROM, Á., y VILARÚBIAS CUADRAS, D. (2012). Pág 405.

[130] VALLVERDÚ ROM, Á., y VILARÚBIAS CUADRAS, D. (2012). Pág 405.

[131] SÁNZ, V. (2012). Op. Cit. Págs 32-33.

en Londres -1914- y París -1937[132], y deja patente el desarrollo y la convivencia de las danzas de palos en dos espacios: el mismo colectivo de danzantes participa tanto en los ritos y celebraciones religiosas de su lugar de procedencia, como en escenarios urbanos creados ex profeso -pabellón de España-, donde sus escenificaciones remitirán precisamente a la proyección turística de su país.

Es precisamente el tiempo de entreguerras, fijado entre 1916-1936 por Carles A. Pitchar en su trabajo sobre "La Fiesta de las Regiones", el periodo en el que en España, y de la mano del cantador de jota y director de espectáculos Miguel Assó Vitallé, se organiza un nuevo evento, pensado y dirigido a públicos masivos, basado en las actuaciones de *cuadros regionales*. La masividad será uno de los objetivos de Vitallé, por lo que su espectáculo, titulado "La Fiesta de las regiones" o "Fiesta española" se representará en los principales teatros de España y se llevará hasta las plazas de toros, mostrando diferentes cuadros regionales representativos de diferentes zonas de España -Asturias, Andalucía, Valencia y Aragón -recabados entre los mejores bailarines e intérpretes locales-. Tal iniciativa, es interpretada por Pitchar como una de las fórmulas de defensa del nacionalismo español, demostrando que "en el contexto del regeneracionismo surgido tras la pérdida colonial de 1898, las élites locales de España, apoyando iniciativas privadas desligadas de la acción unificadora directa del Estado, contribuyeron decisivamente a construir la identidad nacional española contemporánea a través de la exhibición yuxtapuesta de cantos, músicas y danzas tradicionales de distintos territorios históricos periféricos del Estado, presentándolos como cantos y bailes regionales que encarnaban "los ecos del alma española" en un momento en el que las circunstancias históricas hacían sentir la necesidad de una redefinición y afirmación de la identidad nacional"[133].

Tras la guerra civil española, la escenificación de la danza tradicional y la proliferación de concursos provinciales, regionales y nacionales, se va a prolongar durante la siguiente década y hasta 1970 a través de los Coros y Danzas de la Sección Femenina. En Segovia, son múltiples las referencias localizadas, como la referida a 1954, en la Danza de Caballar se alza con el Primer Premio del Concurso Provincial de Danza y Paloteo. Es en este contexto, donde se fusionan las versiones recogidas en el trabajo de campo y las escenificaciones reguladas por el tiempo que se llevan a tales concursos, donde se iniciarán a su vez dos procesos: el de apropiación urbana de los repertorios rurales, que continúa hoy vigente, y el proceso de apropiación de las danzas de palos por parte de las mujeres a través de instituciones como la Sección Femenina -aspecto que se desarrollará en la segunda parte del trabajo-. No obstante, y tal y como expone Ramón Pelinski, en el caso de Todolella, confluyen ambos procesos que explica a través de entrevistas a las mujeres que participaron en la "recopilación" de la danza todolellana, para incluirla a su repertorio: "hacia finales de los años 40 se invitó a los danzantes a participar en el desfile de la

[132] PORRO, C. A. (2012). Op. Cit. Págs 78-84. Bernardos, Abades y Nava de la Asunción. Edición de los autores. Palencia. Durante poco más de dos meses la Exposición Universal de Londres de 1914 acogió las actuaciones de la comparsa segoviana de Abades, constituida por "ocho mujeres, ocho danzantes, la gaita, el tambor y el zorra, el tío Pilis que dirigía la danza. (.) El grupo lo formaban parientes y amigos, casi todos de la cuadrilla de Tocino, en parejas de hermano y hermana, padre e hija o marido y mujer. Dos de las mujeres eran de Segovia capital y cumplían con las figura de alcaldesas segovianas, los hombres paloteaban en algunos momentos los bailes propios, el corrido y la jota". Por otro lado, el viaje a París en 1937 tuvo como destino la Feria Internacional de las Artes de las Técnicas, y la comitiva de Abades tuvo como acompañante al folklorista segoviano Agapito Marazuela.

[133] PITCHAR ALFONSO, C. A. (2012). "La Fiesta de las Regiones –Asturias, Andalucía, Valencia y Aragón-: Cuadros de cantos y bailes populares y construcción nacional española (1916-1936)". En *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970).* Pilar Ramos (ed.). Universidad de La Rioja. Págs 195-227.

fiesta de la Magdalena de Castellón de la Plana, su actuación llamó la atención de la Sección Femenina, que decidió incluir la Danza de Todolella en su repertorio de bailes folklóricos. El éxito no tardó en llegar: ya a principios de los años 50 la Sección Femenina habría de conseguir el primer premio nacional en la sección de danza antigua, bailando la Danza nada menos que en presencia del Caudillo"[134].

Sección Femenina y Danzas de Palos. Mujeres San Pedro de Gaíllos (Segovia), 1952. C.P. Lauro Rodríguez. Cedida por Arantza Rodrigo del Museo del Paloteo.

Grupo de Danzas de la Sección Femenina en los altos de la Piedad. Mariano Silverio como dulzainero. Años 50. Colección Fundación Joaquín Díaz (Valladolid).

A partir de la desaparición de la Sección Femenina a finales de los años 70, tales concursos se reorientaronn hacia la fórmula de los festivales folklóricos. En Segovia capital, y dentro de sus barrios, el más representativo ha sido el organizado en el Barrio de San José Obrero con motivo de la festividad del 1º de Mayo: en sus más de veinticinco ediciones, por el "tablao" de la Plaza Ramiro Ledesma han pasado tanto grupos de danzantes llegados desde numerosos puntos de la provincia, como agrupaciones surgidas en torno a asociaciones vecinales, colegios, y asociaciones culturales. A finales de los 90, acudió hasta el festival el Grupo de danzantes de Valleruela de Pedraza, con una selección de sus danzas de palos y acompañados por Demetrio García, dulzainero de La Matilla. Los

[134] PELINSKI, R. (2011). Op. Cit. Pág 107.

grupos urbanos presentaron siempre coreografías en torno a la jota, además de danzas procesionales como *La Danza del Arco* y diversos paloteos, identificados con una localidad rural: aspecto que sigue vigente en los festivales organizados en julio y en septiembre por dos asociaciones culturales, La Esteva –heredera del grupo de Coros y Danzas de la Sección Femenina- y la Asociación Cultural Folklórica Andrés Laguna.

Ambos colectivos han optado por la Plaza del Azoguejo como escenario privilegiado que permite una asistencia masiva para celebrar sus respectivos festivales, donde además de invitar a diversos colectivos, participan exhibiendo parte de sus repertorios, entre los que figuran diversas danzas de palos. Mientras que La Esteva ejecuta piezas de las localidades de San Pedro de Gaíllos o Fuentepelayo, la Asociación Cultural Folklórica Andrés Laguna cuenta con un paloteo del repertorio de Castroserna de Abajo: en la XX Muestra Folklórica de Acfal de 2013, la asociación escogió unos de los paloteos de Castroserna de Abajo, presentado genéricamente como "paloteo de Castroserna" para ejecutarle ante el público. No obstante, en el Festival Folclórico Internacional organizado por La Esteva, que en 2012 celebró su XXVI edición, estuvieron presentes los danzantes San Pedro de Gaíllos con diversas danzas de palos y la *Danza del Arco*, reflejándose así la convivencia entre danzas de palos vinculadas a grupos rurales con diversos siglos de historia tras de sí, con la apropiación urbana de tales repertorios, que se fecha a partir de la década de 1940 con la creación de los grupos locales de la Sección Femenina.

Por último, apuntar que dentro de los eventos masivos en los que las danzas de palos también están presentes en la actualidad haciéndose efectiva su "folklorización" bajo el objetivo de la promoción turística de la "marca-nación" o "marca-región", figuran las exposiciones y las ferias internacionales vinculadas con el turismo como FITUR, o la que se celebra en Castilla y León y que ya ha cumplido su XVII Edición, INTUR, la Feria Internacional de Turismo de Interior. Tales eventos, que reúnen tanto a profesionales del turismo como a grandes masas de visitantes, acogen en su programa actuaciones musicales y de danza tradicional, a modo de recurso turístico capaz de generar interés en diferentes tipos de públicos, con las que al mismo tiempo dan realce a identidades comarcales y locales. Como ejemplo, puedo citar la presencia de la cuadrilla palentina de Danza y de Paloteo de Ampudia en la edición de 2011, donde presentó un repertorio en el que además de las danzas de palos, se escenificó el "trenzado del árbol"[135].

Frente a las exposiciones Universales organizadas primeramente en Europa y diseminadas por todos los rincones del mundo a partir de 1890, que tuvieron como objetivo principal el de mostrar los avances de la técnica, la ciencia y la tecnología (Era de la industrialización, con Londres 1851, París 1889, Chicago 1893, París 1900, Saint Louis 1904), o el impulso de la comunicación intercultural (Era del intercambio cultural, con Chicago 1933, Nueva York 1939, Bruselas 1958, Nueva York 1964, Montreal 1967, Osaka 1970, Vancouver 1986), la última fase trabaja en el diseño de la promoción de las naciones, sus ciudades y patrimonio en la actualidad (Era de las marcas-nación, con Brisbane 1988, Sevilla 1992, Lisboa 1998, Hannover 2000, Aichi 2005 y Shangai 2010), donde la diversidad de identidades locales o comarcales que se agrupan bajo el "paraguas" España se identifican con "una" parte de las riquísimas identidades culturales que engloba nuestro territorio. Frente al discurso político de la nacionalización de los folklores de España, vivido en el periodo franquista, el discurso cultural, vinculado a la protección del patrimonio cultural inmaterial, es el que "está en boga" de cara a las danzas de palos.

[135] Blog paloteodeampudia.blogspot.com.es. Entrada fechada el 21 de noviembre de 2011.

El discurso radicalista de los nacionalismos periféricos

En los últimos tres años diversos trabajos y estudios se han ocupado de recopilar los discursos de tinte político en los que la música y la danza tradicional han sido un elemento indispensable y relevante. Además del trabajo editado por Ramos López, *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970),* y del artículo de Ortíz, "Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina"[136], se puede citar el publicado por Pelinski, *La Danza de Todolella. Memoria, historia y usos políticos de la danza de espadas*. En tales análisis los autores recorren diferentes periodos históricos desde finales del siglo XIX hasta la actualidad, en los que destacan las funciones adjudicadas a las danzas de espadas, danzas de palos y otras danzas rituales, desde dos instituciones donde se gestiona y ejerce el poder sobre los ciudadanos: el Estado y la Iglesia, en continuidad con la herencia del siglo XVI, pero con un sentido claramente distinto.

Dentro de la obra editada por Ramos López, Sánchez Erika analiza la función adjudicada al folklore como medio de propaganda en el primer nacionalismo vasco, surgido a finales del siglo XIX[137]. Acudiendo a los antecedentes, este autor plantea que dentro del *fuerismo vasquista* del último cuarto del 1800, un sentimiento que propugnaba la vuelta a la situación foral y compartido por la población de todas las clases sociales de las tres provincias vascongadas y navarra, surgió un movimiento cultural potenciado desde las clases altas, denominado Renacimiento cultural vasco. Aunque sus orígenes estaban en los Juegos Florales Vascos de 1853 –certámenes poéticos-, este "renacimiento" tomó forma en la Asociación Euskara, creada en Pamplona en 1879, que organizó los Juegos Florales de dicha ciudad donde además del certamen literario ya hubo juegos de pelota, bertsolaris, aizkolaris, certámenes de ganados y de tamborileros o "txistularis".

El término *vasquista*, entendido en este periodo histórico como "la exaltación identitaria de todo aquello que se considerara como vasco", y enfrentado al término *nacionalista*, que "es una ideología política y que conecta con ese sentido identitario con el político, y cuyo objetivo último es en principio el independentismo"[138], fue posteriormente utilizado por el primer nacionalismo vasco de Sabino Arana con otros fines. En este sentido, Sabino Arana encontró en el folklore y sus distintas manifestaciones musicales y dancísticas una fórmula de expresión y propaganda que cuajó en diferentes actos como el desfile del primer Aberri Eguna, día de la patria vasca, celebrado en 1932 y donde desfilaron numerosos ezpata-dantzaris –con bastones en sus manos- acompañados de hilanderas. Según Sánchez Erika, "nutriéndose de ese imaginario previo", Sabino Arana lo modificó, "especialmente mediante la creación de nuevos símbolos de gran proyección futura": además de crear la *ikurriña* vasca y un nuevo himno, desplazó la tradicional soka-danzta con la difusión por todo el territorio vasco de las *ezpatadantza* -la dantzari-dantza de la Merindad de Durango-. El fundador del PNV "se mostró entusiasmado por ella desde la primera vez que la vio ejecutar, en 1886, en Durango, con ocasión precisamente de unos Juegos Florales. Como casi toda simbología nacionalista, tuvo a su favor su origen vizcaíno, y en este caso concreto el propio Sabino destacó su

[136] ORTÍZ, C. (2012). "Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina de Falange". En Gazeta de Antropología. Nº 28. Págs 1-25.

[137] SÁNCHEZ ERIKA, K. (2012). "Antes que los razonamientos llegan al corazón los sonidos: el foclore como medio de propaganda del primer nacionalismo vasco (1895-1939). En *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970).* Editado por Ramos López, P. Universidad de La Rioja. Págs 175-194.

[138] SÁNCHEZ ERIKA, K. (2012). Op. Cit. Pág 176.

carácter "viril" y majestuoso" del que carecían otros bailes como por ejemplo la zintadantza. En el caso de las chicas, el icono se formalizó en torno al Gorulari danzta, o baile de hilanderas, que avalaba su papel tradicional en esta actividad, en un discreto segundo plano respecto al masculino".

Es Pelinski quien resume la trayectoria histórico-política de las danzas de palos en el siglo XX al insistir en que tras el convulso siglo XIX español, con la Guerra de la Independencia, las guerras carlistas, la desamortización, la prohibición de los diezmos y el consecuente empobrecimiento de las parroquias, no se da "una coyuntura favorable de las danzas tradicionales. Mientras la danza de espadas logró convertirse en un emblema identitario al servicio de ideologías nacionalistas en el País Vasco, después en Alemania, o tuvo un *revival* temprano en Inglaterra, las danzas de paloteo sobrevivían precariamente en algunos pueblos a la espera de tiempos mejores. (.) Tras la muerte del Dictador, las danzas de palos parecen haber renacido como reacción al intento franquista de homogeneizar y centralizar la sociedad española bajo el signo de la espada y la cruz. Así el renovado interés por las danzas de paloteo ha participado del movimiento generalizado de recuperación del patrimonio cultural tradicional. Inspirado en regionalismos y localismos identitarios, no es fácil distinguir en dicho movimiento el interés político -protagonizado por comunidades autónomas y ayuntamientos- de la afección desinteresada por la cultura tradicional como una finalidad "sin fin""[139].

El periodo franquista es precisamente analizado en profundidad por Carmen Ortíz, quien explica que "en el discurso del régimen, la subversión de este principio de la unidad sagrada de la patria por los separatismos periféricos había llevado al caos, representado por la guerra. Por lo tanto, no solo era necesario impedir cualquier intento de rebrote del regionalismo en niveles muy elementales, sino que en su denigración se encontraba uno de los elementos más prácticos de cohesión del nuevo sistema estatal: a saber, el españolismo más extremo. Aquí, de nuevo, el folclore viene en ayuda de la ideología para salvar la contradicción entre una realidad que mostraba diferencias evidentes y la idea monolítica de un supuesto prístino, arcaico y único pueblo español. La solución encontrada es convertir el regionalismo en un elemento estético y emocional, con lo cual la diversidad regional pasa a ser un aspecto no problemático en la composición del cuadro general de la nación. Así pues, la diferencia regional se folcloriza: es decir, se resume en la expresión de pluralidad de dialectos (nunca lenguas), usos y costumbres, músicas, fiestas y trajes regionales, en los que se manifiesta verdaderamente el "pueblo español" (o su genio o su alma), sin más divisiones, o con tantas versiones locales que no es fácil encontrar la manifestación cultural concreta, adscrita a una comunidad histórica o culturalmente definida".

No obstante, y dentro de este panorama de recientes publicaciones, se localizan otros textos editados en Cataluña -balls de bastons- y en el País Vasco -makil dantzas- donde se exponen casos de una activa ligazón entre la danza tradicional y los movimientos políticos independentistas actuales. Vallverdú y Vilarrúbias, en su consulta a la Coordinadora de Ball de Bastons de Cataluña y a través del artículo "Balls de bastons, visca la tierra! Danzas de palos e independentismo en Cataluña", han contabilizado hasta un centenar de agrupaciones catalanas de danzas de palos surgidas con la llegada de la democracia española. Entre esta cifra, unos diez colectivos participan de un peligroso y subversivo

[139] PELINSKI, R. (2011). Op. Cit. Pág 373.

discurso[140], defensor de rupturas territoriales y culturales, puesto que confluyen en tres características: "a nivel ideológico, la reivindicación, principalmente nacionalista, como uno de los ejes vertebradores de su ideario y la sinergia con los llamados grupos sociales alternativos; a nivel de producto y *performance*: la utilización de repertorios musicales determinados y adopción de simbología relacionada con el independentismo o la cultura llamada alternativa así como la utilización de proclamas durante las actuaciones y participación mayoritaria en actos reivindicativos; a nivel organizativo: utilización del sistema que ellos denominan asambleario".

En el País Vasco, las danzas de palos, o *makil dantza,* no ocupan un papel relevante entre la danza tradicional, donde el verdadero icono político-identitario lo ocupa *el dantzari*, que ostenta como individuo la "representatividad" de un pueblo. No obstante, desde la década de los 90 algunos autores como Aranburu han dedicado a las danzas de palos cierta visibilidad[141], y con el siglo XXI se consolidan publicaciones que han dado visibilidad a las danzas de palos de todo el territorio español, como la *Revista Jentilbaratz,* o se han celebrado sesiones científicas como la celebrada en Abadiño en el año 2005, "Encuentros de Danza y Música tra-dicionales. Estado actual y perspectivas de futuro", en los que algunos colectivos vinculados a la educación mostraron cómo en la enseñanza de los escolares de educación primaria se recurre a las *makil danzta* como recurso didáctico asequible por la simplicidad de sus coreografías.

Las danzas de palos: significados simbólicos y funciones sociales en la Europa Moderna (1500-1800)

De la cultura cortesana y la fiesta del Corpus Christi (S. XIV-XVII)

Al margen de los espacios hasta los que las danzas de palos han sido *desplazadas* a comienzos del siglo XXI, el contexto-festivo religioso consigue en la actualidad una gran respuesta social en todo el territorio español: no sólo a través de los grupos de danzantes implicados, también a través del público asistente/participante a/en los actos religiosos organizados dentro de las fiestas patronales y fiestas locales, ya sean procesiones o romerías, que discurren en espacio públicos donde se reúne la comunidad vecinal. Las *danzas rituales* refuerzan lazos familiares entre abuelos, padres y nietos que prolongan en el tiempo el compromiso adquirido por sus antepasados, y adquieren un sentido plenamente emotivo para los asistentes que remite a una religiosidad popular heredada de otras formas de poder, de estructuración social y de organización de la vida colectiva.

Sin embargo, los diferentes diseños rituales religiosos que permanecen vigentes evidencian la presencia de significados simbólicos y funciones sociales que se han adjudicado a las danzas de palos tanto desde el ámbito religioso como desde el profano: en su organización ha mediado tanto el poder político-religioso, representado por la realeza y la iglesia, como la cultura cortesana. Por otro lado, el teatro barroco del siglo XVII se presenta

[140] En el contexto de la música, en 2014 ha visto la luz un trabajo discográfico contra la represión en Cataluña y País Vasco, que recoge veintidós temas interpretados por grupos musicales catalanes y vascos y que ha utilizado los conceptos *balls de bastons* y *makil dantza* para darle título.

[141] ARANBURU, M. (1991). "El paloteado: una tradición renovada". En Dantzariak /Txistulari 146. Bilbao: EDB / EHTE. Págs 25-27.
ARANBURU, M. (1998). "Tradición recuperada, tradición imaginada. La revitalización del Paloteado de Ablitas a la Virgen del Rosario, en Kepa". Fernández Larrinoa (ed). *Fronteras y puentes culturales: danza tradicional e identidad social*. Pamplona. Pág 31-38.

como uno de los espacios más desconocidos para el lector donde éstas se desarrollaron y hasta donde se desplazaron, puesto que será a partir de la profesionalización del comediante/danzante cuando se establezcan fronteras entre los danzantes rurales, vinculados a las cofradías religiosas, y los danzantes ambulantes, ligados a compañías teatrales. Profundizaré primeramente en la etapa medieval y los datos recopilados, a fin de descubrir los "entresijos" histórico-sociales del simbolismo religioso y profano de las danzas de palos, los detalles relativos a la organización, la participación y la ejecución... El objetivo final, responder a una nueva cuestión: en la actualidad, y entre las danzas de palos, ¿permanecen referencias al Medievo y a la España Moderna? Si es así, ¿en qué medida se vinculan con las festividades religiosas o con los fastos profanos organizados en el seno de la sociedad cortesana?

En una primera fase histórica, desde el siglo XIV hasta el siglo XVI y en Europa, el control político, eclesiástico y social de las danzas de espadas consideradas por diversos autores como los antecedentes de las danzas de palos, se lleva a cabo a través de dos espacios ligados entre sí por el protocolo y ceremonial: la cultura cortesana y la celebración de la fiesta religiosa del Corpus Christi. En el primer escenario las danzas de espadas se vinculan a los festejos de las casas reales: en España, además de las que tuvieron lugar en Valencia, dedicadas al rey Juan II en 1459[142], las danzas de espadas formaron parte esencial de la cultura cortesana de la Casa de los Austria y el territorio europeo por donde se extendió el imperio: si ya estuvieron presentes en el Baile de Máscaras que tuvo lugar en Bruselas, en la sala de honor del Palacio de Binche (1549), con motivo de los festejos organizados entre el 22 y el 31 de agosto por María de Hungría para dar la bienvenida al príncipe heredero Felipe[143], a finales de la centuria formaron parte de las fiestas que se celebraron en Burgos en 1570, al pasar la reina Ana de Austria con motivo de su casamiento con Felipe II.

De acuerdo a los datos aportados por Robert Castel en su genealogía del salariado, el autor establece el origen de la relevancia dada a los gremios urbanos desde el poder real: al referirse a Francia, explica que "al afirmarse el poder real, se apoyó en dichas comunidades y alentó su expansión. Sin duda por razones económicas, pero sobre todo para controlar la producción industrial. La Corona multiplicó así el número de gremios jurados en el marco de una "alianza táctica entre la monarquía y los maestros"". Incluso,

Fiestas del Palacio de Binche (Bruselas). Danzas de espadas en fiestas cortesanas, 1549. Biblioteca Nacional de España.

[142] CASTRO ESCUDERO, J. (1968). "Bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega". En *Les langues neo-latines. Boletín trimestral de la Societé de Langues Neo-Latines*. 62 annes. Fascicule 2.

[143] *La fiesta en la Europa de Carlos V.* (2000). Catálogo de la Exposición. Sevilla. Las danzas de espadas formaron parte del Baile de Máscaras que tuvo lugar en Bruselas, en la sala de honor del Palacio de Binche (1549), con motivo de los festejos organizados entre el 22 y el 31 de agosto por María de Hungría para dar la bienvenida al príncipe heredero Felipe.

y ya en el siglo XVI, "el edicto de 1581, de Enrique II, retomado por Enrique IV en 1597, se esfuerza por extender el sistema corporativo a todo el reino. Richelieu y Colbert, acentúan todavía esta política. Es un mismo espíritu -el espíritu del mercantilismo- el que inspira la creación de manufacturas reales y el fortalecimiento de los gremios tradicionales"[144].

Una gran diversidad de gremios surgidos en Europa y en el entorno urbano a partir del siglo XIV participaron activamente en los fastos procesionales de esta festividad de acuerdo al protocolo que reproducía la jerarquía de la sociedad estamental, escenificando distintos tipos de danzas. En Alemania y en Inglaterra, y según Peter Burke, "las corporaciones tenían sus propios patronos, sus propias tradiciones y rituales, y organizaban el tiempo de ocio de sus miembros de la misma manera que lo hacían con su trabajo. Los espectáculos religiosos representados en muchas ciudades durante la fiesta del Corpus Christi, fueron a menudo organizados sobre la base de las corporaciones, como lo eran algunos espectáculos profanos como el del lord mayor en Londres. En algunas ciudades alemanas la corporación de los carniceros jugaba un papel preeminente en las diversiones, organizando bailes de espadas -con sus cuchillos-, o haciendo saltar al río a sus aprendices"[145].

Sin embargo, es en el siglo XVI, y en concreto en la Europa católica de Carlos V y en el contexto de la Contrarreforma española, donde tales danzas junto a las danzas de palos adquieren el máximo protagonismo en el seno de los gremios y el protocolo de los fastos urbanos de la fiesta religiosa del Corpus Christi, regida por la fusión del protocolo borgoñón y el castellano. Como parte de la procesión inmersa en la fiesta del Corpus Christi -en la que también se enumeran elementos carnavalescos y paganos, como la Tarasca-, las *danzas rituales* cumplen una función político-religiosa: la alabanza y la exaltación del Santísimo Sacramento, y en suma, la reivindicación de la presencia real de Cristo en la Eucaristía. A través de este mensaje, esta España católica se convierte en la máxima defensora de este dogma a través del emperador Carlos I de España y V del Sacro Imperio Romano Germánico: su "lucha" ideológica, convertida a su vez en "disputa" religiosa, se enfrenta de esta manera a la negación de este dogma, uno de los puntos clave de la Reforma Protestante que se disemina por la Europa del norte de la época[146].

Atendiendo a modo de nota aclaratoria a los orígenes de la fiesta del Corpus Christi, resulta fundamental explicar que tras la bula papal de Urbano IV y la institución de la fiesta en 1264 -dato al que ya me he referido-, en el siglo XIV el Papa Clemente V y en el Concilio de Viena de 1311, regula el cortejo procesional del Corpus Christi, estableciendo normas para su celebración en el interior de los templos y el lugar que deben ocupar las diferentes

---

[144] CASTEL, R. (1997). *La metamorfosis de la cuestión social. Una crónica del salariado*. Editorial Paidós. Buenos Aires. Pág 115.

[145] BURKE, P. (1978). Op. Cit. Pág 84. Por otro lado, en su recorrido por la organización interna de las corporaciones de menestrales hace alusión también a los aprendices y sus modos de festejar: "En Londres se decían que estaban más predispuestos a divertirse y desmandarse al grito de "bastones" que los artesanos más maduros".
Esta última nota puede guardar relación histórica con las danzas de palos que se mantienen en la actualidad en el Reino Unido y que responden a la denominación de Morris Dance, en las que los danzantes sólo usan "un bastón" de un metro de largo. El análisis de los orígenes históricos y la evolución de estas danzas puede consultarse en la obra escrita en lengua inglesa por John Cutting, *History and the Morris Dance: a look at Morris Dancingfromitsearliestuntil 1850*. Reino Unido, 1972.

[146] McGRATH, M. J. (2006). Op. Cit. Pág 9: "Aunque, inicialmente, la celebración del Corpus Christi pretendía reafirmar la doctrina católica de la transubstanciación, según la cual el pan y el vino de la Eucaristía se transforman en cuerpo y sangre de Cristo, la festividad terminaría simbolizando el triunfo de la Iglesia Católica sobre los herejes que consideraban que el Sagrado Sacramento no era el cuerpo de Cristo".

autoridades de acuerdo a un protocolo. Cinco años más tarde, el Papa Juan XXII, es quien introduce la celebración de la Octava -ocho días más tarde- con exposición pública del Santísimo Sacramento[147]; la organización y estructuración del protocolo de la fiesta religiosa va en ascenso, y a mediados del siglo XV, el Papa Nicolás V, será quien celebre el Corpus Christi en Roma sacando en procesión a la Hostia Santa por las calles de la ciudad.

A finales del siglo XV, en 1482, se documenta la procesión del Corpus en Madrid capital, y la Casa de los Trastámara representada por los Reyes Católicos, participa en ella, puesto que la Corte se sitúa en Segovia, una ciudad limítrofe con Madrid donde Isabel fue trasladada en 1461 y donde fue coronada como reina de Castilla en 1474. De acuerdo a los datos aportados por McGrath, "Fernando e Isabel portaron sendas barras del toldo que protegían al Santísimo Sacramento"[148] en 1498. Ya en el siglo XVI, y encabezado por la Casa de Austria, el impulso político-religioso del Corpus Christi, que tiene lugar en la corte del emperador Carlos I de España y V de Alemania (1500-1558), seguirá el ceremonial litúrgico borgoñón, mantenido igualmente en las fiestas civiles y profanas como las entradas triunfales del emperador en las ciudades del imperio[149]. Según explica Alfonso Rodríguez en el epígrafe "Ceremonial y Liturgia: las fiestas religiosas del emperador", "Carlos V impuso definitivamente el ceremonial litúrgico borgoñón, fusionándolo con el castellano-aragonés poco después de llegar a España. (.) La procesión del día del Corpus revestía especial solemnidad en la etiqueta de la casa de Borgoñón, pues no en vano tal festividad nació en la diócesis de Lieja en 1247, trasladada luego a la iglesia universal por Urbano IV en 1264. (.) Carlos V, ya desde pequeño había sido educado con sus otros hermanos por su tía Margarita en la devoción a la Eucaristía, de manera que asistía anualmente a la procesión del Corpus.(.) La ardiente devoción al Santísimo fue considerada atributo específico de la piedad de la Casa de Austria, de tal modo que el emperador, donde quiera que estuviese y más si se hallaba en países protestantes, nunca dejaba de asistir a la procesión del Corpus, modestamente ataviado de negro aunque llevando al cuello el collar del Toisón de Oro"[150].

Con todo, el culto a la Eucaristía -que representa el triunfo de la Verdad contra la Herejía- encontraría a su vez la implicación y el impulso papal en el Concilio de Trento (1551, sesión XIII en la que se aprobó el Decreto sobre la Santísima Eucaristía). Por

[147] RAMOS, R. (2006). "La fiesta del Corpus en la Marchena barroca. Escenografía y símbolos". Págs 113-131. Comunicación presentada en las XII Jornadas de la Historia de Marchena. Las fiestas en la historia de Marchena.

[148] McGRATH, M. J. (2006). Op. Cit. Pág 10.

[149] DE JONGE, K. (2000). "El Emperador y las fiestas flamencas de su época (1515-1558)". En *La Fiesta en la época de Carlos V.* Catálogo de la exposición. Sevilla, 2000. Págs 49-67. Citando a De Jonge, en el protocolo de las entradas a numerosas ciudades del imperio el triunfo de la fe sobre la herejía es uno de los elementos fundamentales: "desde Bruselas hasta Gante, Lovaina, Brujas, Lille, Torunai, Mons y Arrás en las Países Bajos meridionales, y desde Breda hasta Rotterdam, la Haya, Amsterdan, Utrecht, Arnhem y Roermond en los septentrionales, se encuentran conceptos análogos en los que se combina la tradición –escenas bíblicas, escenas que representan a los antiguos héroes borgoñones como Jasón, escenas con las Virtudes- con la innovación –escenas de triunfos de emperadores de la Antigüedad, triunfos de la Iglesia sobre la herejía y sobre los infieles moros y turcos- en procesos diferentes.
RODRÍGUEZ, A. (2000). Op. Cit. Pág 78. Encuentra similitudes y la presencia de símbolos religiosos entre la recepción de los monarcas en las ciudades del reino y la procesión del Corpus Christi: "el encabezamiento del cortejo por las cruces parroquiales, el besar el crucifijo a las puertas de la ciudad, el desfile de los soberanos bajo palio, el canto final del *Te Deum* e incluso la coincidencia del itinerario del cortejo con el de la procesión del Corpus, eran rasgos comunes en el recibimiento civil de los reyes, lo que no quitaba para que la ceremonia tuviese una calculada intención religiosa".

[150] RODRÍGUEZ, A (2000). Op. Cit. Pág 76.

ello, será a partir de Trento, y a lo largo del siglo XVII, cuando surjan innumerables cofradías locales dedicadas al Santísimo Sacramento que participarán en las procesiones donde las danzas, entre las que figuran las danzas de palos, se entenderán como símbolo de alabanza colectiva a Dios. De esta forma se puede comprender la diseminación rural por toda la geografía española de la fiesta del Corpus: a partir del siglo XVII ya se contabilizan numerosos datos en libros de cofradías de pequeñas parroquias que constatan la difusión y masividad de esta fiesta, y donde las danzas son interpretadas por los propios cofrades o por agrupaciones de danzantes que se desplazan desde otras localidades contratadas para la ocasión[151]. Tales cofradías van a perdurar hasta el último cuarto del siglo XVIII -coincidiendo con la reforma de Carlos III-, y en numerosos casos, hasta finales del siglo XIX, como manifestación de la religiosidad popular de los vecinos de pequeñas localidades. Así, en la Segovia de finales del siglo XVI -la fecha de 1577, es por el momento el dato más antiguo sobre la procesión celebrada en la capital[152]- y durante el siglo XVII, coexisten las procesiones celebradas en la capital, junto a las celebradas ya en distintas localidades de la provincia de Segovia que cuentan con cofradías dedicadas al Santísimo Sacramento, y que en la actualidad han mantenido hasta hace escasas décadas o siguen manteniendo las danzas de palos, bien en la procesión del Corpus Christi, bien en otras fiestas locales y patronales dedicadas a diferentes santos y vírgenes.

Fiesta Corpus Christi en Fuentepelayo (Segovia), junio 2013. E. Maganto. Decoraciones vegetales en la iglesia y en diversas paradas (vestigios del protocolo borgoñón-castellano del siglo XVI).

[151] McGRATH, M. J. (2006). Op. Cit. En 1640 hay procesión en la Parroquia de San Martín, y en 1641, se celebra en San Millán, donde también hay encierros y corridas de toros. Pág 12.

[152] McGRATH, M. J. (2006). Op. Cit. Pág 11.

La España barroca: la espectacularización del Corpus, el teatro barroco y la irrupción de las compañías profesionales

Si el siglo XVI afianza política y socialmente la celebración de la fiesta del Corpus Christi, lográndose una diseminación geográfica que alcanza todos los rincones de España, la siguiente centuria la va a magnificar, y los fastos adquieren la forma de un gran espectáculo visual donde se fusionan tanto elementos teatrales, como musicales y dancísticos. El dirigismo del poder político y religioso es aún evidente, como en el periodo anterior, pero en el siglo XVII las *fiestas,* además de ser un marco de control del ocio, derivan en un verdadero espectáculo con el que se pretende divertir y asombrar: como afirma Moreno Muñoz, "desde la Edad Media, tras el Renacimiento, hasta llegar al Barroco, hay una tendencia progresiva a intensificar los elementos de la fiesta para intentar atraer y atrapar al público, siendo en este último periodo cuando esta tendencia llega a su cota más alta. En este punto, es donde hay que situar la danza como elemento importante de las fiestas, pues a partir de este siglo, gracias en parte a este desarrollo festivo, la danza comenzará su andadura como espectáculo independiente"[153].

Refiriéndose a la fiesta del Corpus, la misma autora insiste en que "es en el siglo XVII cuando alcanza su forma más perfecta y acabada como fiesta, aunando elementos textuales (auto sacramental y géneros teatrales de la comicidad que lo acompañan), visuales (escenografía diversa y rica, procesiones espectaculares, danzas, bailes, riqueza de trajes,...), auditivos (música, canciones,..), rituales, lúdicos... que logran integrar y armonizar todos los sentidos. En el Corpus Christi tiene lugar el encuentro de lo teatral y lo litúrgico, del ritual festivo y lo teatral integrándose coherentemente: "desde la ostentación escénica para la vista, a la armonía de la música y la danza, sin olvidar el aroma de las flores, el incienso, la expansión gastronómica, el contacto de las multitudes""[154]. La cultura barroca impregna así no sólo el universo festivo de la fiesta del Corpus y la teatralización de los autos sacramentales[155], también el teatro del Siglo de Oro, representado por un innumerable número de comedias, que reflejan la vida cotidiana española y la religiosidad popular. Las danzas de palos se muestran y exhiben en ambos espacios, pero el objetivo político-religioso de la fiesta del Corpus en el siglo XVI, congregar masivamente y hacer partícipes a los asistentes, se ve solapado y desplazado por el nuevo objetivo del asombro, mediante la espectacularización de ciertos elementos: la cercanía y la interrelación con el público durante el ritual, situado a ambos lados del recorrido procesional y propia del siglo XVI, se ve desplazada por una distancia visual y una pérdida de vínculos participativos con el público a partir del levantamiento de "tablaos" en espacios abiertos como plazas, y de escenarios estables como el corral de comedias.

[153] MORENO MUÑOZ, Mª. J. (2008). Op. Cit. Pág 35.

[154] MORENO MUÑOZ, Mª. J. (2008). Op. Cit. Pág 41.

[155] El término *auto sacramental* alude a una pieza teatral, por lo general de un solo acto: un drama litúrgico de tema principalmente eucarístico, que formaba parte de los fastos del Corpus Christi y que se desarrolló entre los siglos XVI y XVIII, hasta su prohibición junto a las danzas de palos y otros espectáculos populares durante el reinado de Carlos III. Entre los autores más prolíficos de la época figura Lope de Vega y su obra *Fiestas del Santísimo Sacramento repartidas en doce aut*os, 1644.
DEL PESO TARANCO, C. (2012). "La entrada del moro" de Ampudia de Campos (Palencia). En Revista de Folklore. Anuario 2012. Fundación Joaquín Díaz. Edición digital. Págs 22-39. "Los autos teatrales o comedias están íntimamente relacionados con las danzas de danzantes, y así se constata desde antiguo en muchas localidades hispanas. Era muy frecuente que se pusiera en escena un auto sacramental o pieza dramática similar con participación de personajes bíblicos, históricos o de virtudes y vicios, encarnados por los propios danzantes y el birria o director de la danza (DÍAZ, 1992). Ejemplos hay por toda la comunidad de Castilla y León. En la ciudad de Burgos están documentadas, ya en el siglo XVI, representaciones dramatizadas vinculadas a los danzantes y el Corpus (DOMINGO, 1997). También en Armuña (Segovia), ya en el siglo XVI, los danzantes ponían en escena autos sacramentales asociados también a la festividad de Corpus (FUENTES, 2008)".

La danza se recubre así de nuevos significados simbólicos, puesto que a partir de aquí cobrará una nueva dimensión no sólo la indumentaria de los danzantes, también los objetos que porten para lograr un efecto visual y sorpresivo sobre el creyente/público que asiste a la "escenificación": espadas, palos, arquillos, cintas, pañuelos... Moreno Muñoz así lo refleja al afirmar que en la ejecución de las danzas en el ámbito de las fiestas religiosas populares, en espacios abiertos y a veces de grandes dimensiones, "la perspectiva del espectador viene determinada por la distancia y la acústica; por ello el tipo de coreografías se basa en los dibujos geométricos, los efectos (utilización de palos, espadas, cintas de colores, banderas, etc.), la espectacularidad de los trajes y la utilización de instrumentos con posibilidad de un mayor volumen, como los de viento y percusión frente a los de cuerda, más utilizados en espacios cerrados (palacios, iglesias, corrales)".

Consciente por tanto de la especial importancia de estudiar el atavío de danzante en esta etapa histórica y en estos contextos, festivo-religioso y teatral, para intentar descifrar sus orígenes, significados simbólicos, y cómo nos ha llegado hasta la actualidad, recurro a la llamada de atención expuesta por Castro Escudero ya en 1968, en un texto relativo a los bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega: "la danza de espadas exigía un determinado atavío. No se estudió todavía con todo el interés que merece, la importancia del traje como elemento coreográfico". Medio siglo después, éste es uno de los puntos clave de este trabajo, puesto que el seguimiento y estudio de las referencias históricas sobre el atavío del danzante desde el siglo XVI -ya sea de espadas, ya de danzas de palos-, confluyen en la reiterativa descripción de un *conjunto ritual estereotipado* -en el ámbito festivo-religioso y en el ámbito teatral-, diseminado por gran parte del territorio nacional, caracterizado por el color blanco de las prendas y compuesto fundamentalmente por una camisa y gregüescos de lienzo -aún no se cita en las anotaciones la presencia de la *enagua* o *faldilla* para cubrir las piernas-. A estas prendas, a las que puede o no acompañarles un tocado, se les decora y aporta significados simbólicos a través de cintas de seda presentes en diferentes partes del cuerpo: brazos, pecho, espalda y pantorrillas. El conjunto, vuelve a citarse y a estar presente entre la indumentaria usada por los comediantes-danzantes en las escenificaciones y comedias teatrales de autores como Lope de Vega, Quevedo, Tirso de Molina... y se extiende asimismo, más allá del siglo XVII, alcanzando el siglo XVIII, a través de compañías teatrales itinerantes que viajan a lo largo y ancho de nuestro país.

Castro Escudero cita la descripción sobre el atavío usado para la danza de espadas aparecida en la novela picaresca *Guzmán de Alfarache*, escrita por Mateo Alemán en 1599: "Quedó puesto en blanco, muy acomodado para la danza de espadas de los hortelanos". A su vez, recoge la cita de Covarrubias en el *Tesoro de la Lengua Castellana*, de 1611, al hilo de la definición del término danza de espadas: "se usa en el Reino de Toledo, y dánzanla en camisa, y en gregüescos de lienzo, con unos tocadores en la cabeza, y traen espadas blancas y hacen con ellas grandes vueltas y revueltas y una mudanza que llaman la degollada, porque cercan el cuello del que los guía con las espadas, y cuando parece que se le van a cortar por todas partes, se les escurre entre ellas". Según detalla este autor, "estos "greguescos" o greguescos son los anchos calzones que se usaron en los siglos XVI y XVII, y muy semejantes a los blancos "zaragüelles" usados por Valencia y Murcia"[156], dato que refuta Pitchar para los labradores valencianos que viajan a danzar a Madrid en 1611 o a Sevilla en 1674[157].

[156] CASTRO ESCUDERO, J. (1968). Op. cit. Págs 36-37.

[157] PITCHARD, C. (1996). Op. Cit. Pág 57.

Un conjunto de similares características, se describe en sendas cartas de obligación en Abades (a escasos kilómetros de la capital segoviana) para ejecutar danzas de palos, confirmándose la convivencia de las danzas de espadas y las danzas de palos presentada en epígrafes anteriores –El Espinar, Segovia, Corpus de 1585, danza espadas-, y la importante diseminación geográfica de éstas en fastos festivo-religiosos impulsados desde la Casa de Austria, utilizando como un mismo recurso escenográfico, un atavío ritual:

> *25 de mayo de 1613*
> *Carta de obligación de Juan Pablo vecino de lugar de Avades... de hacer una dança de çápateado y toqueado de ocho personas y su tamboril y flauta bestidos de blanco y guescas blancas y medias de color de lana y caperuzas y çapatos nuevos e lanas con sus ligas... dos cientos cincuenta reales. (A.H.P. Protocolo de Juan de Segovia tercero, nº 709, año 1613, fol s/n.*
>
> *9 de mayo de 1642*
> *Carta de obligación de Bartolomé de Carramolino vecino del lugar de Abades jurisdicción de la ciudad de Segovia que me obligo por mi y en mi nombre de mis compañeros conmigo a traer una dança de paloteado vestidos todos con calzones de lienço y jubones de lienço todo blanco y cueras de (¿?) y medias açules y zapatos blancos y caperuzas negras para el día del corpus primero que biene este año de mil seiscientos y diez y seis años desde la mañana hasta la noche... y por la dha dança me an de dar veinte y quatro ducados los doce luego de contados... (A.H P. Protocolo de Juan Benavente, nº 1007, año 1616, folio 282*[158]*.*

No es hasta comienzos del siglo XVIII cuando se localicen citas específicas sobre el uso las *enagüillas* en las danzas procesionales: es Pelinski quien al referirse a los danzantes valencianos itinerantes que recorren distintos puntos de España, hacia 1730, quien aporta datos sobre la *enagua* o *faldilla* que se coloca sobre los calzones de lienzo: "las expresiones de danzas de valencianos, a lo valenciano, etc, se refieren simplemente a "grupos distinguidos" por su indumentaria: la saya valenciana o la falda corta del grupo que baila faldellín". Estos grupos, que se originan en el siglo XVII, llegan a Viana de Cega en 1730 para ejecutar una "danza de valencianos, fuegos y hoguera", y también a la corrida de Toros de Tudela, a la cual "llegó el Ayuntamiento precedido de una tropa de valencianos que bailaban al son de castañuelas. Antes de los toros ejecutaron diversas danzas e hicieron cabriolas y figuras con palos"[159].

La existencia de grupos itinerantes de danzantes citados por Pitchar y Pelinski es uno de los aspectos sobre los que existe menos documentación, pero su existencia a partir del siglo XVI y XVII, prolongada en el siglo XVIII, confirma el uso de un atavío utilizado no sólo como identificativo de la danzas de espadas o danzas de palos, también como señal de la profesionalización del oficio de comediante, distinguiéndose por tanto del término danzante, que quedará relegado a los grupos con una residencia fija. Pelinski explica que "dada la recesión de los gremios o corporaciones a mediados del siglo XVI, en algunas ciudades los danzantes ya no eran más miembros de dichos gremios, sino que eran reclutados entre los jóvenes de la ciudad o, más frecuentemente, de poblaciones rurales vecinas. Como sostiene González de Barrionuevo (1992:186): "desde 1555 no eran los

[158] OLMOS CRIADO, R. M. (1987). Op. Cit. Págs 312-313. La misma descripción la recoge Carlos Porro en 2012, en su obra *Repertorio segoviano para dulzaina. Tonadas y bailes recogidos por Manuel García Matos en 1951. Bernardos, Abades y Nava de la Asunción*. Pág 77.

[159] PELINSKI, R. (2011). Op. Cit. Pág 375.

gremios quienes participaban en las danzas del Corpus, sino profesionales o gente mercenaria, salida de la clase ínfima y, a veces, casi maleantes e incultos, que no les importaba la religión e incluso se aprovechaban de la situación de estar enmascarados para dar rienda suelta, en mayor o menor medida, a sus instintos[160].

No obstante, la profesionalización de los comediantes y su itinerancia por las fiestas del Corpus, también se refleja en *El Quijote* de Cervantes, 1605-1615, y en la obra firmada por Carmen Bernis sobre la moda y los tipos sociales que aparecen en la gran obra cervantina: es ella quien nos descubre la relación entre los comediantes y la indumentaria usada por los danzantes ingleses de la época. El primer dato, lo expone asimismo McGrath en su historia sobre la fiesta del Corpus en Segovia: "en su parte I (1605), capítulo II, Don Quijote descubre que Grisóstomo escribió piezas de teatro para representar en su pueblo, como parte de la festividad del Corpus Christi. En la parte II (1615), capítulo XI, Don Quijote y Sancho se encuentran con una compañía ambulante de teatro, cuyos miembros aún están vestidos con los trajes utilizados en un auto sacramental, representado en una ciudad como parte de las celebraciones del Corpus:

> *"Señor, nosotros somos recitantes de la compañía de Angulo el Malo; hemos hecho en un lugar que está detrás de aquella loma, esta mañana, que es la octava del Corpus el auto Las cortes de la Muerte, y hémosle de hacer esta tarde en aquel lugar que desde aquí se parece, y por estar tan cerca y escusar el trabajo de desnudarnos y volvernos a vestir, nos vamos vestidos con los mesmos vestidos que representamos. Aquel mancebo va de Muerte, el otro, de Ángel; aquella mujer, que es la del autor, va de Reina, el otro de soldado, aquél, de Emperador, y yo, de Demonio, y soy una de las principales figuras del auto, porque hago en esta compañía los primeros papeles"*[161].

La historiadora de la moda, Carmen Bernis, es quien se acerca hasta la descripción de los mismos personajes para explicar finalmente cómo el atavío de los cómicos se asemeja al de los cómicos ingleses que participan en la "danza morisca al terminar la representación de una comedia". Según las investigaciones de Bernis, "la escena del encuentro con la carreta de *Las cortes de la Muerte* ha sido representada por uno de los primeros ilustradores de *El Quijote*, el francés Lagniet, en una fecha no precisada pero reinando todavía Luis XIII. (...) Los grabados de Lagnier no representan los verdaderos trajes españoles contemporáneos de Cervantes, pero en el caso de los cómicos podemos dar por supuesto que la escena por él imaginada, en cuanto a la carreta, los disfraces y el traje con cascabeles del "moharracho vestido de bojiganga" -que asustó al rucio de Sancho-, no difería sustancialmente de lo que vieron Don Quijote y Sancho. El empleo de cascabeles en disfraces y trajes de "bojiganga" era entonces general"[162].

La diversidad de danzas ejecutadas, que en su confluencia debieron convertirse en verdadero espectáculo visual vivido por las gentes del siglo XVII, obedece a una evolución y contaminación progresiva de las danzas cortesanas, *danzas de cuentas*, y las danzas populares, denominadas *danzas de cascabel*. Según establece McGrath, la contaminación entre ambas, se fecha en el siglo XVII, insistiendo en una línea ascendente, es decir, el pueblo como imitador de los grupos sociales acomodados al afirmar que "durante los siglos dieciséis y diecisiete, hubo dos tipos de danzas: las *danzas de cuenta*, que eran bai-

[161] McGRATH, M. J. (2006). Op. Cit. Pág 10.

[162] BERNIS, C. (2001). *El traje y los tipos sociales en El Quijote*. Editorial El Viso. Madrid. Pág 81.

les formales, acompañadas por instrumentos también aristocráticos como harpas y laúdes, practicados por las clases nobles y aristocráticas; y las *danzas de cascabel*, que tenían gran relevancia en las procesiones y que eran bailes ejecutados en los corrales de comedias e imitados luego por el pueblo. Las danzas de cascabel se acompañaban de cantos e instrumentos populares, como tambores, flautas y guitarras[163].

Una simbiosis entre las danzas cortesanas "de cuenta" y las danzas populares "de cascabel"

Tal y como se ha documentado a lo largo del capítulo, el siglo XV presenta un mapa europeo donde se advierten influencias culturales que se van a reflejar entre otros aspectos en la danza. Según Moreno Muñoz "el siglo XV es un periodo político y cultural crucial para la danza en España. Por una parte, en los distintos reinos de la península tiene lugar un asentamiento de la cultura europea; por otra parte, hay una mayor permeabilidad cultural entre la zona norte y la sur. Paralelamente, las relaciones políticas y culturales con el entorno francés-borgoñón e italiano son más intensas. Las zonas de León, Castilla, Aragón y Navarra, lo harán con Borgoña y Francia, y la parte más mediterránea con Italia, salvo el Condado de Barcelona, que mantendrá relaciones con ambas zonas europeas".

Tal permeabilidad cultural permitirá la difusión geográfica de las danzas de espadas y danzas de palos desde el entorno alemán y centroeuropeo hasta España, y las reminiscencias de las danzas medidas coreográficamente, es decir, las *danzas de cuenta*[164], propias de la cultura cortesana que impone el Humanismo y su preocupación por el cuidado y las maneras del cuerpo. Es Joaquín Díaz, en su obra sobre la danza tradicional, el investigador que en la década de los 90 argumenta la relación entre las danzas de palos y las *danzas de cuenta*: "las danzas rituales, de las que nos vamos a ocupar a partir de este momento, fueron habitualmente -y todavía lo son- danzas de cuenta a las que se incluyó dentro de la liturgia de alguna celebración religiosa"[165]. Moreno Muñoz también advierte las influencias entre las *danzas de cuentas* y las danzas populares del siglo XVI, al manifestar que las danzas populares del siglo XVI continúan como en la Edad Media, aunque poco a poco se irán contaminando de pasos, del estilo de las danzas de cuentas, y éstas de aquellas, pero muy tímidamente, haciéndose más patente en el siglo XVII"[166].

Las danzas de palos, tal y como se ejecutan en la actualidad, responden en su coreografía a una fórmula contada, medida y repetitiva que lleva a los danzantes a la memorización de los movimientos y a la ejecución de desplazamientos en los que existen intercambios de posiciones. En muchas de las agrupaciones de danzantes que ejecutan danzas de es-

[163] MCGRATH, M. J. (2006). Op. Cit. Pág 19.

[164] MORENO MUÑOZ, Mª J. (2008). Op. Cit. Las danzas cortesanas o "de cuenta", eran propias de la realeza y la clase noble, caracterizándose por la ejecución de figuras, la realización de movimientos más o menos lentos, fundamentalmente de piernas, cuyo estilo general guardaba el decoro preciso de la clase que las llevaba a cabo. Los bailes populares eran realizados por las clases más humildes, caracterizándose por la realización de mudanzas y grupos de pasos, en lugar de figuras, llevándose a cabo movimientos más briosos, entre los cuales destacaban los de la cadera, el torso y los brazos, en cuyo estilo destacaba la sensualidad y la provocación. Este panorama se verá alterado con el nacimiento de una nueva modalidad, la conformada por las danzas y los bailes realizados en el teatro, siendo ésta la que modificará la distinción existente hasta ese momento entre danza y baile, así como la consideración del baile en general y su relación con las diferentes clases sociales, sentando además las bases para el desarrollo de una danza de tipo profesional. Pág 8.

[165] DÍAZ, J. (1992). Op. Cit. Pág 188.

[166] MORENO MUÑOZ, Mª. J. (2008). Op. Cit. Págs 20-28.

padas y de palos, y como característica fundamental de su atavío, figuran los cascabeles, un objeto sonoro que remite asimismo a las *danzas de cascabel*, a las que Díaz enfrenta a las *danzas de cuenta*, tal y como lo hiciera en el siglo XVI Esquivel en un tratado sobre danzas: "la danza, por tanto, sería una acción, realizada a compás de una melodía o de un ritmo y estaría sujeta a unas reglas fijas que el ejecutante habría de cumplir, en el baile cabría una forma de expresión más espontánea y menos comprimida por patrones. Esquivel llamaría al primer modelo *danza de cuenta*, y al segundo *danzas de cascabel* (pues el bailarín solía, ante la escasez de instrumentos musicales acompañantes, ceñirse las piernas con sartales de cascabeles"[167]. De hecho, son numerosas las citas que le pueden localizar en los protocolos notariales y en los libros de cofradías que confirman la compra o el alquiler de diversas docenas de cascabeles con motivo de la celebración de danzas en la localidad[168].

A modo de ejemplo, Carmen Bernis hace mención expresa al uso de cascabeles en las danzas del Corpus de Segovia en diversas fechas del siglo XVII. "En las fiestas del Corpus celebradas en Segovia, llevaban cascabeles: en 1603, los que danzaban vestidos de pastores; en 1607, los participantes en una danza de moriscos; en 1608, ocho "matachines"[169] danzantes. En 1614 se adquieren en Segovia para los danzantes del día del Corpus "dos docenas de cascabeles, sin los de las piernas, sembrados por los cuerpos". La presencia de cascabeles, pero asociados a las danzas de espadas, vuelve a destacarse en la obra de Valiente Timón, donde analiza la fiesta del Corpus en Castilla entre el 1500 y el 1800: "dentro de este tipo de danzas -refiriéndose a las danzas rituales-, fueron muy características las danzas de espadas. Los danzantes solían vestir de blanco y portaban espadas sobre las manos dando golpes unas con otras, según lo requiriese la composición. Solían llevar, dependiendo de las danzas, sonajas y cascabeles en los tobillos. Danzas características del siglo XVII y XVIII en Castilla fueron las de gitanos, moriscas, valencianas, de gala, etc. Fueron de gran importancia la danza de los "Seises" de Sevilla que todavía hoy se siguen representando y se tienen noticias al menos desde 1508"[170].

No obstante, a lo largo del siglo XVII la variedad de danzas que se exhibe en las procesiones del Corpus Christi engloba danzas que remiten a temas alegóricos, *danzas mixtas* o *de escarnio*, en la que los bailarines visten como extranjeros y muestran su desprecio a gitanos, bárbaros, moros, franceses, portugueses, turcos e indios, además de danzas con elementos teatrales, o danzas propias de xitanos...[171]. El estudio sobre el Corpus Christi segoviano del siglo XVII evidencia tal variedad, donde también se documenta la participación de danzantes llegados de otras ciudades o de otros países junto a la ejecución de danzas llevadas a cabo por bailarines profesionales, como maestros de danzas. Veamos algunos ejemplos fechados en las primeras décadas del siglo XVII: en 1608 McGrath documenta la participación de dos bailarines profesionales, los hermanos italianos Alejan-

[167] DÍAZ, J. (1992). Op. Cit. Pág 188.

[168] La historiadora segoviana Mª Teresa Llorente me ha confirmado la compra de cascabeles para las fiestas del Corpus de Valverde del Majano de 1714 y 1717. Dato recogido en el libro de la Cofradía del Santísimo Sacramento de la localidad (1686-1743).

[169] De acuerdo al significado de la voz "matachín" que permanece en las matanzas tradicionales para referirse al hombre que clava un cuchillo en el cuello del cerdo, la referencia a "los matachines" me lleva a afirmar de nuevo, la presencia de la danza de espadas en Segovia, o ejecutada con cuchillos, en clara referencia a la información apaortada por Burke sobre el gremio de cuchilleros en Alemania en el siglo XVI.

[170] VALIENTE TIMÓN, S. (2011). Op. Cit. Pág 54.

[171] McGRATH, M. J. (2006). Op. Cit. Pág 22.

dro Martín y Nicasio Martín, en la fiesta del Corpus; en 1609, una danza en la que los danzantes participan junto a cuatro osos y un pino –y que Very considera que tuvo lugar en Segovia después de la procesión en alguna plaza donde pudiera ser colocado un pino[172]-; en 1608, también aporta datos sobre danzas teatralizadas como las que reunió a cuatro peregrinos, cuatro turcos y un hombre que representaba a Santiago Matamoros; en 1625, constata la presencia de dos gitanos para ejecutar una danza con *tamboril y sonaxas*; en 1628, aporta datos sobre la danza de xitanos y de xitanas con catorce bailarines, de los cuales ocho fueron mujeres y seis hombres... Todo ello, permite suponer las influencias entre unas y otras danzas en la escenificación de las mismas, que puedan haber llegado hasta nosotros manifestadas de diferentes formas. Un caso particular, que se desarrollará en la segunda parte de este trabajo, da protagonismo a la mujeres, denominadas "gitanas" dentro del rito de *Los Ennombrados* que se celebra en Orejana con motivo de la Virgen del Rosario, el primer fin de semana de octubre.

Las danzas de palos en las comedias teatrales y en el Diccionario de Covarrubias

A través de la importante diseminación de la fiesta del Corpus por toda la geografía española, y el carácter masivo que adquieren sus propuestas visuales en forma de teatro, danza y música, durante el siglo XVII las danzas de espadas y las danzas de palos se van a reflejar en textos escritos donde cumplen funciones sociales diferentes: por un lado, en la literatura barroca, y en concreto, en un importante número de comedias teatrales escritas por los escritores más influyentes de la época; por otro, en la primera obra compilativa en forma de diccionario, el *Tesoro de La Lengua Castellana* de Covarrubias (1611).

Resulta más que curiosa la revisión de los contenidos del *Tesoro de la Lengua Castellana* en relación a las danzas de palos y términos afines, puesto que la difusión de las mismas por el territorio español es una realidad confirmada a través de numerosas fuentes documentales. Mientras que la voz *danza* y la voz *dança de espadas* son recogidas en el diccionario editado en 1611 -su primera edición-, aún no aparecen las definiciones de *paloteo* o *danzante* -que sí formarán parte del texto del Diccionario de Autoridades publicado entre 1726-1739-. Para la voz *danza*, Covarrubias aporta dos significados, y en la segunda edición, fechada en 1674, lo ilustra con una referencia a la obra de Colmenares sobre la historia de Segovia, escrita en 1637.

> *"Danza. Baile ferio en que à compás de instrumentos fe mueve el cuerpo, formando con las mudanzas de fitio viftofas y agradables plantas. Aldréte pone efte nombre entre aquellos que nos han quedado de los Godos, que en fu Lengua decías Dantza. Lat. Saltatio.*
>
> *Danza. Se llama también al agregado de danzantes que se funtan para alguna función, que regularmente fon ocho hombres o mugeres, acompañados de uno ù dos que tocan tamboril, gaita, guitarra, y otros inftrumentos. Lat. Chorea. Colmen. Hift. Seg. cap. 49. 19. Delante de la primera iban un Trompeta a caballo, y una "danza" de ocho cautivos mui propia y curiofamente veftidos.*

[172] McGRATH, M. J. (2006). Op. Cit. Pág 21. Añado la información facilitada por la historiadora segoviana Mª Teresa Llorente, vinculada a las localidades de Valverde del Majano y Cobos de Segovia, quien me ha confirmado tras consultas a archivos parroquiales sobre cofradías, el levantamiento de *un mayo* en honor de la Virgen en la fiesta de San Gregorio, celebrada en Cobos de Segovia en mayo de 1642 y donde hubo numerosas danzas.

El término *danzas de espadas*[173] se define en referencia al rito religioso de la danza "del degollao" que tiene sus orígenes en la época medieval, y que Covarrubias circunscribe a Toledo y a la fiesta cristiana del Corpus Christi. Covarrubias establece el origen de las mismas en una de las teorías clásicas expuestas, al remitirse al término latino Pyrrhicha, y remite a su vez a otros objetos que los danzantes pueden portar en sus manos, dando nombre a la danza en función de los mismos:

> *Danza de espadas. Se llama la que fe ordena con efpadas en la mano, con las quales al compas de los inftrumentos fe dán algunos golpes: y generalmente quando à los paffos y mudanzas fe añade alguna idéa, fe llama la danza de efpadas, cintas, planchas... recibiendo el nombre de la idea añadida à las mudanzas y tañido. Lat. Pyrrhicha. ca. ALDRET. Orig. Lib. 3. Cap.1. Aquellos Santos Padres prohibieron semejantes bailes, antigua coftumbre de nuestra Efpaña, continuada defde fu gentilidad, confervada a la las danzas de efpadas.*

La única referencia explícita a las danzas de palos, puede estar contenida en la voz *palotes:*

> *Palotes. Troços de palos delgados, como los palillos del atambor. Perico el de los palotes, un bobo que tañía con dos palotes. El que se afienta de que le traten indencentemente suele dezir: Sí, que no soy yo Perico el de los Palotes. Empalar, empalado, apalear.*

Pero, ¿en qué medida las referencias a los términos latinos originarios, y las menciones a los godos y a "nuestra España", guardan relación con la presencia de las danzas de espadas y de palos en la España barroca? Entre los autores que han estudiado la obra de Covarrubias, y en concreto el *Suplemento* que se hiciera entre 1611 y 1612, figura Lezra, quien se pregunta por la función que desempeñan tanto el diccionario como el *Suplemento* en la aparición de la identidad "nacional" o "protonacional" en España. En este sentido argumenta que "es el primer diccionario de Europa de una lengua vernácula" y el diccionario "emerge como instrumento para la definición y consolidación de las fronteras nacionales, ya sean conceptuales o geográficas, religiosas o lingüísticas, económicas o sociopolíticas". Considera a Covarrubias como "una figura decisiva en el proyecto de centralización acometido con creciente rigor por Felipe II y sus sucesor" en una etapa histórica en la que España vive la expulsión de los moriscos -Decreto de 1609-, y entiende que tal proyecto didáctico, repleto de notas relativas a bibliografía, historia, fiestas, costumbres, "busca fijar y determinar la identificación comunitaria con el "mito" o la "empresa" de la nación, busca unificar la monarquía hispana bajo la autoridad de Castilla, reducir la diversidad lingüística al imperio de la "lengua castellana", y evangelizar y convertir las heterogéneas poblaciones de toda España"[174].

---

[173] COVARRUBIAS, S. DE. (1611). *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*: "Efta dança se vfa en el Reino de Toledo, y dançala en camifa, y gregefcos de lienço, con vnos tocadores en la cabeça, y traen efpadas blancas, y hazen con ellas grandes vueltas y revueltas, y una mudança que llaman la degollada, porque cercan el cuello del que los guía con las efpadas, y cuando parece que fe la van a cortar por todas partes, fe les efcurre entre ellas. Efta dança llamaró los Griegos, E....., *faltatio quaedam cum enfibus*, y otros la llamaban *ballimachia*, pugna, que es lo mismo que Pyrrichia. La dança de Orgaz, no eftoy cierto por que fe dixo. Se que unos lugares tienen con los otros vezinos, ciertas maneras de pullas, burlandofe unos con otros, como el que dizen de echa caldo a los de Orgaz, y por dónde va la dança; del dançante, que acompañando la fiefta y procefion del Corpus Chrifti, entro a beuer en vna taberna, y de cançado y bien beuido fe durmió y no defpertohafta otro dia, y pareçiole que no aubiafidofueño, fino vnatrafpuefta de un credo, faliopregutado por donde va la dança. El hazerdanças en las fieftas del Señor, es antiguo, defde el tiempo de David, que daço delante del arca del Señor, aunque a su mujer Micol le pareciodefcompoftura, y refiere el Padre Pineda en fu Monarquia que los que bailaron en la dedicacion, y procefion del Arca del Teftamento, no fintiero canfancio. Videfobra verbo bailar".

[174] LEZRA, J. (2001). "La Mora Encantada" en Suplemento al Tesoro de la Lengua Española Castellana. Ediciones Polifemo. Madrid. Págs 217-227.

Las referencias a una de las fiestas más importantes de la España del siglo XVII, como la del Corpus, y las danzas que se ejecutan en ella, forman parte de este nuevo discurso didáctico en forma de diccionario, que proporciona ejemplos de definición lingüística, de instrucción histórica o de conducta moral, pero que también ofrece modelos de definición, ejemplaridad y determinación que se demuestran indispensables al concebir las tan ferozmente disputadas fronteras ideológicas de la nueva nación. (...). Observemos por ejemplo las consecuencias de la doctrina de la conversión. Al ordenar la educación y conversión de los moriscos y regular sus costumbres y su idioma, Carlos V y sus descendientes no sólo subordinaron la identificación racial y religiosa de la identidad "nacional", sino que también amenazaron con borrar las fronteras visibles entre las distintas poblaciones que coexistían dentro de esta identidad"[175].

Al mismo tiempo, los literatos españoles como Cervantes, Lope de Vega[176], Tirso de Molina, Quevedo o Calderón de la Barca, y desde una literatura representativa de esta nueva nación, presentan numerosas referencias sobre las danzas de palos como parte de la trama de sus comedias. De esta manera, tales danzas no sólo se convierten en elementos indispensables de las procesiones religiosas, junto a la música y otros personajes paganos y carnavalescos como la tarasca, los gigantes, los enanos y los botargas, además de la arquitectura efímera de arcos triunfales y la decoración vegetal de calles y templos[177], también se ejecutan junto a autos sacramentales y se incorporan a la danza escénica teatral como un recurso escenográfico que remitirá a la cultura popular y su vida cotidiana.

Castro Escudero recoge en su estudio sobre el teatro de Lope de Vega, la ejecución de tales danzas en la procesión del Corpus en textos como el de *La tía fingida,* comedia de Cervantes, además de diversas obras de Lope de Vega: *Los bandos de Sena, La corona merecida*, *El conde Fernán González*... Entre los numerosos textos teatrales de este autor, cito un pasaje de *La Carbonera*, comedia escrita por Lope de Vega hacia 1635, en la que entre amores y desamores de los distintos personajes, se describe el orden y el protocolo de la procesión dedicada a San Cristóbal entre en la que están presentes las danzas de palos:

> *(El personaje Bras, describe el orden a su amada Laura) "En fin fubido en dos piedras / veo con solemne pompa / la ordenada procesion /que los dos margenes toma. / Acompañaron gigantes / las andas de San Criftobal / fanto que fupoenfanchar / las puertas del cielo angoftas / Los gigantes que parecen / a perfonaspereçofas, / que otros los llevan y arriman / adonde se les antoja. / Luego varios estandartes / al ayre manso tremolan / jugando en los tafetanes / oro, cordones, y borlas. / Tras ellos en fus lugares / las Cruzes de las Parroquias, / adonde la competencia / hizo intenciones curiofas. / Difcurriendo a todas partes / las dançaspaffan y tornan, /ya de galanes y damas, / y ya de Moros y de Moras / con laços, con toqueados, /con palos que*

[175] LEZRA, J. (2001). Op. Cit. Pág 224.

[176] CASTRO ESCUDERO, J. El autor presenta numerosos datos históricos relativos a las danzas de espadas. Citadas por Tito Livio, Silo Itálico, y en la obra de Carreras y Candí –expuesta al comienzo de este epígrafe-. En el ámbito profano se hicieron danzas de espadas en Valencia, al rey Juan II en 1459, en las Fiestas de Burgos de 1570 al pasar la reina Ana de Austria con motivo de su casamiento con Felipe II. Con respecto a su presencia en la procesión del Corpus cita *La tía fingida* de Cervantes, además de diversas obras de Lope de Vega: Los bandos de Sena, La corona merecida, El conde Fernán González... A su vez, recoge la cita publicada en la obra de Díaz Escovar, *Anales de la escena española de 1626 a 1639*.

[177] CARO BAROJA, J. (1984). "Una gran fiesta del Corpus Christi debiera constar de adornos callejeros con motivos vegetales, gigantes y cabezudos, representaciones de animales o monstruos como la tarasca –de gran simbolismo-, jinetes a caballo armados, personajes burlescos, y danzas de carácter gremial o campesino: sobre todo paloteados".

> *nunca aflojan: / inuención original / de las danzas labradoras/ Tras eftos otros venian /que con las efpadas rotas / veftidos de lienço y randas / lucen mas a menos costa / Buena gente para amigos / que dançan a todas horas / con las caras defcubiertas / sin mafcara de linonja./ Luego vi, Laura divina / las Ordenes Religiosas /con sus cruces y sus capas / que mil historias bordan. / Los Canonigos también, / y el fantoArzobifpo forman, / con las demasClerecia / Laura, vna triunfante Roma./"*[178].

A modo de conclusión de este epígrafe, puedo afirmar que una de las primeras consecuencias de la presencia de tales descripciones en la literatura barroca será la identificación histórica, a partir de estos textos, de las danzas de palos como *danzas campesinas*, *danzas rústicas* o *danzas labradoras*, obviándose los orígenes gremiales urbanos que se dan en Europa desde el siglo XV. En el siglo XVII y en España, las danzas rituales conviven en dos espacios: el litúrgico-festivo y ritual, asociado a determinadas fechas, y el escénico-teatral, que impone una nueva función social de instrucción dirigida a los grupos populares a través del corral de comedias. Si las procesiones del ámbito religioso infunden a las danzas determinados significados político-religiosos, el ámbito de la danza teatral ofrecida en los escenarios, las envuelve de nuevos mensajes moralizantes para el pueblo. Si en el primer contexto, donde la regulación de los estamentos garantiza el orden social, el sentido de estas danzas manifiesta el triunfo de la verdad contra la herejía -del Catolicismo contra el Protestantismo europeo-, y con ello, el sometimiento de los judío-conversos y de los moriscos; en el contexto de la danza teatral, la incursión de las danzas de espadas y danzas de palos se entiende asimismo como una fórmula de orden social, al tiempo que de instrucción social y religiosa para el público espectador, además de una de las opciones de entretenimiento y ocio colectivo propias de la España del siglo XVII.

La interpretación y la prohibición desde el ideario ilustrado

Dos son las fuentes documentales "vitales" a las que debe recurrirse para el análisis histórico, desarrollo y evolución de las danzas de palos en la centuria de 1700: el Diccionario de Autoridades, publicado entre 1726 y 1739 -puesto que amplía las voces respecto al *Tesoro de la Lengua Castellana* de Covarrubias editado un siglo antes-, y los textos que informan sobre las intervenciones de la Ilustración sobre la cultura popular en general y sobre las danzas en particular. No obstante, una primera nota sobre el cambio de dinastía reinante y la pérdida de su interés en la participación en los fastos del Corpus Christi, me permitirá explicar las razones de la *nueva mirada* ilustrada hacia las diversiones populares, y en suma, el dirigismo aniquilador que se propugnó desde la Ilustración hacia fórmulas de convivencia social apoyadas desde el Estado-Iglesia y heredadas de los tres siglos anteriores.

En 1700, y con el cambio de siglo, tiene lugar en España un cambio de dinastía: frente a los Austrias, llegan al poder los Borbones representados en la figura de Felipe V, y con él, el ideario ilustrado que irá calando en la política, la economía y la sociedad a lo largo de la centuria a través del denominado reformismo borbónico, y el despotismo ilustrado, implantado durante el reinado de Carlos III. A comienzos del siglo XVIII se produce un cambio de mentalidad denominado *crisis de la conciencia europea*, un término acuñado por Paul Hazard. En el seno de los diferentes estados europeos, identificados políticamente con monarquías absolutas sustentadas gracias al derecho divino surgen corrientes que abogan por un gobierno dirigido en cierta medida al pueblo, a una sociedad en la que un grupo social que se va for-

[178] DE VEGA CARPIO, L. (1635). *La Carbonera: comedia famosa*. Madrid. Viuda de Juan González. Fol. 248v.

taleciendo desde finales del medievo, la burguesía, toma conciencia de sí misma y de sus posibilidades políticas. Sus representantes critican, basándose en el racionalismo, la monarquía de derecho divino, la política mercantilista, el sistema de privilegios sociales, el sistema de propiedad de la tierra y la servidumbre, todo ello heredado de la Edad Media.

En este contexto político que aboga por el intervencionismo es donde se ubica la obra *El Teatro Crítico Universal* (1726-1740) del padre Feijoo, quien inicia una corriente crítica que desemboca en lo que algunos autores han denominado Reformismo Liberal, al apostar por una reforma económica gradual y no radical, como ocurrirá en Francia. No obstante, en el ámbito teatral y a principios del 1700, se mantiene el gusto por el teatro barroco que se sigue dando espacio a las danzas de espadas y danzas de palos a través de entremeses como el escrito por Antonio Zamora, *Entremés de los Oficiales y Matachines*, y otros textos, como las letrillas de diversas mojigangas de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII que pertenecieron al repertorio del comediante y entremesista Juan de Castro Salazar, cuyo original se conservó en la biblioteca de Madrid del Marqués de Alcañices, y que serían publicadas en 1872 por Barbieri[179]. Entre las mojigangas recogidas figuran la *Moxiganga de hombres y mujeres y las dueñas y los matachines*, en la que hombres y mujeres intercambian su identidad[180], y *Moxiganga de los Oficios*[181], llámase también de *Los Oficiales y Matachines*.

En las misma fechas en las que el padre Feijoo desarrolla su obra, también se gesta El Diccionario de Autoridades (1726-1739), cuya denominación responde a la *autoridad* que tienen los autores citados para ejemplificar las voces, y que se considera uno de los logros de la Ilustración española -aunque este término no se difunde hasta 1760-: un movimiento intelectual que propugna reformas a todos los niveles, partidario del progreso, la razón y la libertad, y en cuya base se establece la razón como el instrumento primordial para alcanzar la verdad. Este diccionario incluye nuevas voces y amplía las contenidas en la obra de Covarrubias, cuestión que resulta evidente en las definiciones de la voz de *danza* y *danzante* y la incorporaciones de las voces *danzador*, *paloteado (edición de 1737), y dos más fundamentales: enagua, gregüescos* (prendas que forman parte del atavío de los danzantes, y que se estereotipan y ritualizan en las danzas de palos a lo largo del siglo XVIII).

> ***Danza.*** *Quasi ducança, a ducendo, porque va uno delante que el que la guía, y los demás le siguen; y por alusión decimos, el que guía la dança, por el que maneja algún negocio y lleva tras de sí los votos de los demás, siendo la guía y la cabeza dellos. Antiguamente avía muchas diferencias de danças: unas de doncellas coronadas con guirnaldas de flores, y éstas hacían corros y cantavan y bailaban en alabança de los dioses. Otras eras de hombres en dos diferencias: unas mímicas, que responden a las de los matachines, que dançando represen-*

[179] Actualmente el ejemplar de Barbieri forma parte de los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid. El término *moxiganga* alude a un texto breve escrito en verso, de carácter cómico-burlesco y musical convertido en género dramático en el Siglo de Oro, con el que en los corrales de comedias se solía cerrar el programa. En su origen, fue una farsa representada con máscaras y disfraces que se desarrollaba en las fiestas públicas con elementos carnavalescos.

[180] *Y que novedades es el año / nuevo ha de ser extraño / el modo, las muxeres serán hombres / y los hombres muxeres no te asombres /que el mundo está trocado.*

[181] Entre el repertorio de paloteos recogido en Valverde del Majano (Segovia) por el folklorista Ignacio Carral en 1928 para la revista Estampa figura el paloteo de *Los Oficios*, ilustrado incluso con una fotografía. Este mismo título se mantiene en la actualidad entre el repertorio de danzantes segovianos como los de Tabanera del Monte o Revenga, que lucen conjunto de calzón, camisa y chaleco. Asímismo, se conserva en otras provincias castellanoleonesas como Burgos (Aranda de Duero), Valladolid (Torrelobatón), Zamora (Almaraz), donde los danzantes conservan el *enaguado*.

tavan sin hablar, con solos ademanes, una comedia o tragedia; otras dançaș avía de hombres armados que al son de instrumento y a compás ivan unos contra otros, y travavan una batalla. Éstos se llamaron pyrricos, del nombre de Pyrro, inventor de este género de dança para acostumbrar a los mancebos a sufrir las armas y a caminar y a saltar con ellas. Unos dizen aver sido Pyrrho hijo de Achiles, otros Pyrrho cretense y otros Pyrrhico de Lacedemonia, por quanto los lacedemonios enseñavan a los muchachos, de cinco años arriba a exercitarse en la pyrrichia, disponiéndolos para la disciplina bélica. Este género de dançaș en muy antiguo en España, que hace mención Silio Itálico. De dança se dijo dançante, dançar, dançador.

Danzador: *El que danza. Cer. Quix. tom. 2. Cap 62. ¿Penfais que todos los valientes fon "danzadores", y todos los andantes caballeros bailarines?*

Danzante*: La persona que danza. Ufafe de efta voz folo para fignificar los que danzan en las procesiones, u otras danzas publicas poco pulidas. Lat. Saltador. Is. Saltatrix, cis. PIC. JUST. Fol. 128. El modo de matricular eftas "danzantas" me cuadró mucho, quando me lo dixeron. CERV. QUIX. tom.2. cap. 20. Preguntó uno de los de las yeguas, fi fe havía herido alguno de los danzantes.*

Paloteado*: danza rústica que se hace entre muchos, con unos palos en la mano, como baquetas de tambor, con los quales bailando dan unos contra otros haciendo un concertado al compás del instrumento.*

En estas definiciones se manifiesta la afirmación del epígrafe anterior, por la que he advertido de la identificación de las danzas de palos a raíz de su inclusión en la comedias de comienzos del Siglo de Oro, como *danzas rústicas*, *danzas labradoras* o *danzas campesinas*. Este *desplazamiento significativo* obvia y deja atrás su vínculo con los gremios urbanos europeos de los siglos XV y XVI, puesto que tal y como recogió Covarrubias en el siglo XVII, en la edición del Diccionario de Autoridades de 1737 se siguen ejemplificando danzas de palos aludiendo a obras de la literatura barroca como *El Quijote de Cervantes, los textos de Quevedo, Las mufas y Rómulo, o a la novela picaresca La Pícara Justina*, atribuida a Francisco López de Úbeda (1605). Asimismo en este diccionario se reitera la vinculación de las danzas de espadas y danzas de palos con danzas de origen guerrero y que se remontan a la Grecia clásica, datos que pasarán a conformar una de las teorías clásicas ya expuestas y utilizadas en el siglo XIX en el contexto de trabajos sobre "folklore musical" y etnografía, perdurando entre los investigadores en la actualidad. A partir de esta obra, la voz *danzante*, distinguida de la voz danzador, quedará vinculada al ámbito festivo-religioso, identificado con aquél que participa de las procesiones y rituales religiosos.

Éstas serán las premisas que a finales del siglo XVIII retomará Jovellanos, uno de los ministros de Carlos IV, en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas,* informe solicitado por el Consejo de Castilla a la Academia de la Historia y que tuvo dos versiones, la presentada en 1790 y la de 1796: los dos objetivos prioritarios, "no dejar las diversiones abandonadas porque influyen en el bien común, pero tampoco encorsetarlas con reglamentos inoportunos que desvirtuarían el verdadero sentido de las mismas"[182]. Mediante este texto Jovellanos "pretende demostrar el arraigo popular de las diversiones como un argumento a favor de la reforma de los reglamentos de las mismas"[183], de ahí que apoye la prohibición de Carlos III respecto a las fies-

[182] LAGE, J. (1986). *Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la ley agraria*. Madrid. Pág 45.
[183] LAGE, J. (1986). Op. Cit. Pág 46.

tas de toros, de 1785, y se ratifique en la prohibición entre otros divertimentos de los grupos populares de los Autos Sacramentales y las danzas de palos ejecutadas en las romerías. ¿Cómo comprender tal prohibición en el reinado de Carlos IV, tras los siglos de ensalzamiento y protección dedicados a las danzas de espadas y de palos constatados a lo largo de los sucesivos reinados de los Habsburgo? Una revisión de los antecedentes históricos, la interpretación de Longe sobre los contenidos sobre la citada Memoria, las aportaciones de dos sociólogos españoles como Julia Varela y Fernando Álvarez Uría - que abordan el silenciamiento al que se vio sometida la cultura popular en el contexto de la Ilustración y a finales del siglo XVIII-, y la interpretación de Caro Baroja desde la antropología, revelan importantes datos.

Los antecedentes a la decisión política ilustrada de la prohibición de las danzas en diferentes espacios se sitúan en el reinado de Carlos III, el monarca que reinaría bajo el denominado Despotismo Ilustrado en la segunda mitad del siglo XVIII: la existencia de factores orientados a crear la idea de nación, como los correspondientes a los sucesivos reinados de los Habsburgo, se ve reforzada a través de los Borbones con la creación de símbolos patrios en pro de una conciencia colectiva. Así, en la segunda mitad del siglo XVIII Carlos III crea la bandera española recurriendo a la bandera de la marina de guerra, representada por tres bandas en rojo y gualda; hacia 1760, se compone la Marcha de los Granaderos o Marcha Real, interpretada con motivo de las honras reales, que después pasará a denominarse Himno Nacional; y además, nombra a la Inmaculada Concepción como patrona de España, recogiendo este nombramiento en las leyes de la Novísima Recopilación[184]. En este sentido, el monarca español, que imita el modelo francés de tan deslumbrador éxito bajo el reinado de Luis XIV, cambia su discurso legitimador, ampliando la legitimidad tradicional basada en el poder heredado del rey, la voluntad divina y los éxitos bélicos de la monarquía: "el rey, además de ser un gran guerrero, haber heredado su trono y defender la verdadera fe, pretendía ahora ser útil a la sociedad, ser el elemento impulsor de medidas que elevarían los niveles de seguridad y bienestar de sus súbditos", actuando a favor de la felicidad pública"[185].

Pero es Jovellanos, escritor, ilustrado y hombre enmarcado en la política a través de su cargo como ministro, la figura que más influirá en la prohibición de las danzas de palos al intervenir políticamente en los espacios en los que se desarrollan y ejecutan y reflejarlos en diferentes escritos: "el funcionamiento de los gremios perdura durante el Despotismo ilustrado, pero Jovellanos, nombrado ya ministro, formula una doctrina favorable a la libertad de las artes. Acusa a los gremios de ser responsables de que las manufacturas se concentren en el espacio urbano y demanda su abolición a beneficio de la libertad de la industria y de la libertad individual"[186]. En este sentido, Jovellanos se une al discurso iniciado por otro ministro, Campomanes, que venía vertebrando nuevas tácticas socio-laborales de proletarización contrarias a la legislación gremial: "en su Discurso sobre la educación de los artesanos (1775) y en su Discurso sobre la educación de los labradores españoles, aboga por una educación que debía guiarse por el respeto a la religión y por el mantenimiento del orden público, basada en el conocimiento ordenado de ideas que per-

[184] MAGANTO HURTADO, E. (2004). Op. Cit. Pág 301. Sobre este dato, puedo añadir que la denominación popular de la Marcha de los Granaderos es La Marcha Real, que ha sido himno de España desde la segunda mitad del siglo XVIII. Pervive entre el repertorio de danzas de palos de la provincia de Segovia, extendida por numerosas localidades.

[185] ÁLVAREZ JUNCO, J. (2001). *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Grupo Santillana. Ediciones, S. A. Madrid. Pág 203.

[186] MAGANTO HURTADO, E. (2004). Op. Cit. Pág 227.

tenecen a la clase en la que la suerte coloca a cada estado de hombres dentro de la sociedad política. De esta forma divide la educación en cuatro categorías: natural, cristiana, civil y científica, siendo sólo las tres primeras necesarias a todos los hombres"[187].

Entre 1777 y 1780 se hacen realidad dos prohibiciones, de las cuales la segunda afectará directamente a las danzas de palos. Si en 1777 se publica la Real Cédula por la que se prohibieron los disciplinantes y empalados en las procesiones, los bailes en las iglesias, sus atrios y cementerios, tres años más tarde se hace efectiva la Real Cédula por la que se prohíben en las iglesias las danzas y gigantones (1780)[188]. En el texto de 1780, se especifica que:

> *"En ninguna iglesia de estos reynos haya danzas ni gigantones. En ninguna iglesia de estos reynos, sea Catedral, Parroquial o Regular, haya en adelante danzas ni gigantones; y cese del todo esta práctica en las procesiones y demás funciones eclesiásticas, como poco conforme a la gravedad y decoro que en ellas se requiere"*[189].

Tales prohibiciones son ratificadas por Jovellanos en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas.* De acuerdo al análisis de Longe, la tesis de Jovellanos es tajante: "el pueblo necesita diversiones, pero no espectáculos (...) Las diversiones son espontáneos y naturales entretenimientos buscados e inventados por el pueblo", mientras que los espectáculos se entienden como "divertimentos montados por el Gobierno para divertirle (...) No ha menester que el Gobierno le divierta, sino que le deje divertirse", ya que "si se le da libertad y protección, el pueblo inventará sus entretenimientos". Por ello, Jovellanos expone sus argumentos en dos partes diferenciadas: la primera, donde trata *el origen general de las diversiones y espectáculos en España* -caza, romerías, juegos escénicos y juegos privados-, y la segunda, desde la que aborda *el origen particular de los espectáculos* -caza, torneos, toros, fiestas palacianas, juegos escénicos, sagrados, profanos-. Las danzas de palos están inmersas directamente en dos espacios donde se concentran públicos masivos: las romerías, y los espectáculos donde se concentran los juegos escénicos -entre ellos, los autos sacramentales y el teatro del Siglo de Oro-.

En la primera parte y en relación a las romerías, Jovellanos se remonta erróneamente "a la conquista de Toledo" (siglo XI) para escribir que "en esta época, sin duda creció y se fomentó el gustos de las romerías, cuyo origen se pierde en los tiempos de la primitiva fundación de todos los pueblos (...) Si no se introdujeron, por lo menos es de sospechar que en ese tiempo se propagaron el uso y la afición a nuestras danzas populares. La mayor parte de ellas son tan sencillas y ajenas al artificio que indican un origen remotísimo y acaso anterior a la invención de la gimnástica. Empero hay muchas en que una cuidadosa observación pudiera, por su forma y enlaces, atinar con la época de su establecimiento, y entonces sin duda se hallaría coincidiendo con la que hemos determinado. Importa poco esta averiguación; harto más importa la observación de que existen muchos pueblos to-

[187] MAGANTO HURTADO, E. (2004). Op. Cit. Pág 227.

[188] *Novísima Recopilación de las leyes de España. Mandada formar por el Señor Carlos IV (1805).* Madrid. Libro Primero. De la Santa Iglesia; sus derechos, bienes y rentas: Prelados y súbditos.: y patronato Real. Ley XI. Do. Carlos III. En El Pardo, por Real Cédula de 20 de febrero de 1777. *Prohibición de disciplinantes, empalados, y otros tales espectáculos en procesiones; y de bayles en las iglesias, sus atrios y cimenterios.*

[189] *Novísima Recopilación de las leyes de España. Mandada formar por el Señor Carlos IV (1805).* Madrid. Libro Primero. De la Santa Iglesia; sus derechos, bienes y rentas: Prelados y súbditos.: y patronato Real. Ley XII. D. Carlos III en San lldefonso por Real Orden de 10 de julio de 1780, y consiguiente cédula del Consejo de 21 del mismo.

davía que, preservados de la infección del vicio, no reconocen otro recreo que estas alegres concurrencias y los inocentes juegos y danzas que hacen en ella su delicia"[190].

Ya en la segunda parte y dentro de los *Juegos escénicos*, el ministro ilustrado alude a personajes que perviven en las danzas de palos de la época: los botargas -que reciben mil y un nombres como zorra, zarragón, birria, cachidiablo...-, son personajes bufonescos que participan en la danza instigando a los danzantes o asustando al público y que formando parte del "corpus" de los danzantes se distinguen de éstos por sus ropas multicolores, a modo de bufón medieval. Jovellanos interpreta el origen de tales juegos escénicos en la representación de los misterios en la época medieval: "pero estas "farsas sagradas", no podían saciar la curiosidad de un siglo que había combinado ya la religión con la marcialidad y la devoción con la galantería. Fuéronse poco a poco introduciendo en ellas asuntos y personajes ridículos, y al fin se redujo el espectáculo a acciones chocarrerías y danzas del todo profanas (...) la rudeza de la poesía y la falta de cultura de aquella época, unida a la esterilidad misma de los objetos, debieron retardar la perfección de este espectáculo y hacer que en él la ridiculez del vestido, la descompostura de la acción y el gesto, la desenvoltura de danzas y movimientos, y en suma, lo que el sabio legislador llama *villanías* y *desaposturas*, supliesen la falta de invención y propiedad de chiste y agudeza en las composiciones". De aquí nacieron sin duda aquellos extravagantes personajes de que se halla mención en nuestras antiguas memorias pertenecientes al arte mímica y mezclados en las representaciones sagradas: los *zarrahones* y *remedadores*, que declara infames en la ley de la Partida VII, antes citada; los *juglares* y *juglaresas,* tachadas con las mismas notas en otras leyes, y particularmente distinguidos en ellas de los que tañen instrumentos y cantan por "facer placer a sí mismos o a sus amigos o por dar solaz a los reyes u otros grandes señores"; las *mayas* y *diablillos*, cuya entrada en la iglesia prohíbe una ley de las capitulares de Santiago, por la indecencia de sus danzas y truhanadas, y otras especies de *moharrillas* y *botargas,* igualmente empleadas en tan rudos espectáculos"[191].

Por otro lado, con respecto al teatro y tal y como explica Lage, hasta 1750 el consumo de teatro barroco es elevado, pero Jovellanos defiende el teatro neoclásico, protegido por Carlos IV como escuela de buenas costumbres, de ahí que critique "la dramática del Siglo de Oro por sus asuntos y tratamiento de los mismos", abogue por las reglas dramáticas y apruebe la prohibición de los Autos Sacramentales. Reclama la censura tanto moral como estética, pide la intervención gubernamental para poner remedio a la decadencia del teatro y sobre todo, defiende la finalidad docente del teatro como escuela de buenas costumbres y educador del pueblo"[192]: en 1788, ya se habían prohibido las comedias de santos y magia, y en su lugar se regula la profesión de cómico y se crean nuevas comedias de gusto ilustrado, de las que es ejemplo *El señorito mimado* de Tomás Iriarte.

La referencia a la prohibición de los Autos Sacramentales (Real Decreto de 1765) la ubica también en la segunda parte de la Memoria, en concreto, los espectáculos *Sagrados*: "Algunas veces estas representaciones se confundían con el culto eclesiástico y celebraban en medio de las mismas procesiones, que hasta en los pueblos más reducidos se representaban los autos por la fiesta del Corpus, de donde les vino el título de sacramentales. De los cuales hay un curioso testimonio en la historia de Don Quijote (...) En medio de los

[190] JOVELLANOS, M. G. (1796). *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España.*

[191] JOVELLANOS, M. G. (1796). Op. Cit.

[192] LAGE, J. (1986). Op. Cit. Pág 50-51.

mayores progresos de nuestra dramática se conservó esta supersticiosa costumbre hasta nuestros días, en que los *autos sacramentales* fueron abolidos del todo".

En este punto, una nota más sobre el fenómeno del Majismo y la publicación de obras que critican el gusto afrancesado impuesto en España, permitirá exponer otras visiones coetáneas y contrarias a la de Jovellanos. El citado informe surge en el mismo periodo -transcurrida la Revolución Francesa-, que otros textos como *Crotalogía o Ciencia de las castañuelas* (1790), escrita por el agustino Fernández de Rojas bajo el seudónimo del Licenciado Francisco Agustín, y que con el pretexto de inventar una ciencia alegre a través de la que enseñar a sus compatriotas a tocar este instrumento, denuncia la presencia innecesaria de determinadas modas extranjeras en el pensamiento, en el arte y en las costumbres españolas.

Según expuse en mi tesis doctoral en el año 2004, "la apuesta artística del Costumbrismo de finales del siglo XVIII, permite explicar cómo el mismo Goya, junto a otros autores y artistas españoles y extranjeros transmiten al resto de la sociedad española la existencia de un complejo e inusual fenómeno socio-estético, en el que la emulación vertical entre grupos sociales no adopta una dirección descendente, pues son algunos representantes de los grupos cortesanos y aristócratas, nobles y burgueses, los que recurren a las prendas de los grupos populares para lucirlas simbólicamente en ambientes públicos"[193]. Este fenómeno, el Majismo, permite diversas lecturas sociológicas: "por un lado, cuestiona el distanciamiento y silenciamiento social que la cultura ilustrada trató de imponer a la cultura popular a lo largo de todo el siglo XVIII, y por otro, se manifiesta abiertamente en favor de la creación de una identidad prenacional, que inaugura el paso del Estado Moderno al Estado Nacional, un paso que significa la pérdida de derechos legítimos basados en la tradición[194].

La mirada crítica de Julia Varela y Fernando Álvarez Uría[195], "constatan diversas vías creadas por la Ilustración que contribuyen al silenciamiento de la cultura popular y de sus numerosas formas de presencia social. Si por un lado se lleva a cabo una relegación de las manifestaciones de la cultura popular al orden de la artesanía, la danza, las fiestas y romerías, lo regional, lo local, espacios todos ellos, alejados de las virtudes carismáticas de la palabra, por otro tiene lugar una desvalorización de las tradiciones populares y de los comportamientos colectivos. Ambos autores explican cómo las costumbres locales son condenadas en nombre de valores universales; cómo las formas de transmisión oral se ven relegadas por el predominio que adquiere la escritura; o cómo lo masivo, lo colectivo, se identifica con lo vulgar en oposición a la excelencia acantonada en la singularidad individual[196].

Los mismos autores defienden que "frente a éste se promueve de forma paralela la "verdadera cultura", la cultura ilustrada por lo que la incipiente opinión pública juega un importante papel en el proyecto ilustrado de pedagogía de masas, difundido a través de tres canales: la reforma del púlpito, la creación de nuevas comedias y la publicación de los diarios de prensa"[197]. Durante la Ilustración se fomenta por tanto un cierto etnocentrismo de clase que legitima la dominación simbólica de la cultura dominante y que avala a la vez una visión miserabilista de otras culturas –contempladas desde el elitismo y el pater-

[193] MAGANTO HURTADO, E. (2004). Op. Cit. Pág 223.

[194] MAGANTO HURTADO, E. (2004). Op. Cit. Pág 223.

[195] VARELA, J. y ÁLVAREZ URÍA, F. (1991). "La Ilustración y su sombra. Dominación cultural y pedagogía social en la España del Siglo de las Luces", en Arqueología de la Escuela. Las Ediciones de La Piqueta. Madrid.

[196] MAGANTO HURTADO, E. (2004). Op. Cit. Pág 229.

[197] VARELA, J. y ÁLVAREZ URÍA, F. (1991). Op. Cit. Pág 230.

nalismo. Por ello, frente al relativismo cultural, a cuya sombra se han desarrollado los populismos de todo signo, Varela y Álvarez Uría entienden "que es precisa la reconstrucción del conjunto de prácticas y representaciones simbólicas que están en íntima relación con las condiciones materiales de existencia y los estilos de vida de las clases subalternas"[198].

No es posible cerrar este epígrafe sin citar a Caro Baroja, el antropólogo que estudió el origen de las danzas de palos en su obra *El estío festivo*, y quien también se pronunció sobre lo ocurrido en esta etapa histórica. Frente a las valoraciones negativas de Varela y Álvarez Uría, Caro Baroja establece dos tipos de valoraciones positivas de la cultura popular a finales del siglo XVIII: "además de las negativas, representadas por la prohibición de la difusión oral y escrita de pronósticos, romances de ciegos y coplas de ajusticiados, y por las iniciativas como las Nuevas Poblaciones que se crean en Andalucía con el fin de fijar población que sea al mismo tiempo labradora y ganadera –y que a su juicio fueron las medidas adoptadas contra los gustos y costumbres populares en nombre de la moralidad y el buen gusto-, están las valoraciones positivas, entre las que destaca el teatro de Ramón de la Cruz y la expresión pictórica de los retratos y grabados costumbristas"[199], a las que también puede sumarse la popularización del gusto por el Belén en las fiestas navideñas.

Caro Baroja enlaza así con el nuevo teatro de comienzos del siglo XIX enmarcado en el Costumbrismo Romántico, y del que Ramón de la Cruz se convierte en uno de sus máximos exponentes. Los sainetes de Ramón de la Cruz se publican el último cuarto del siglo XVIII, y en ellos el autor recurre al Madrid popular dividido por barrios y con grupos caracterizados colectivamente. Entre los títulos donde las danzas de palos ocupan un lugar destacado, figura el sainete *Los músicos y los danzantes*, fechado en 1775. De la Cruz, da protagonismo a un regidor de aldea y una supuesta agrupación de danzantes para crear una farsa: el engaño a las mujeres del pueblo para que el alcalde conquiste a su esposa. La situación se plantea a partir del recibimiento de los danzantes por parte del regidor, a lomos de un borrico, y delante la música y tamborilillo; éstos danzarán en la localidad con motivo de la fiesta de San Roque.

> *Personaje. Pues bravo chasco se lleva /porque empeñado el marido / en que su función exceda / la de sus Antipasados; / A quantos músicos /quieran concurrir / y cuántas danzas / representen, los hospeda / da de comer grandemente / y da su paga completa / hasta después de San Roque / a quien ofreció otra fiesta / mi Alcalde, porque la diere / dios, un buen parto a la nieta*
>
> *Otro personaje. Vamos de danzantes / que tocan las castañuelas, y tiran coces al aire /pronto lo saben cualquiera / Muchachos / ensayan algunas vueltas / en el molino ay un mozo /que os enseña de perlas / porque es un bravo danzante*
>
> *Todos. Pues el tiempo no se pierda /a la broma*
>
> *Simón. Y los vestidos.*
>
> *Personaje. Eso corre de mi cuenta. Todos igualitos.*
>
> *Todos. Cómo.*

[198] MAGANTO HURTADO, E. (2004). Op. Cit. Pág 230.
[199] MAGANTO HURTADO, E. (2004). Op. Cit. Pág 231.

Personaje. En camisa y en calcetas / los calzones del revés / sus moños y gorretas / de papel que yo he de armar; / y otras qualesquier fristena / o pañuelos, que atraviese / a modo de bandolera / y cata armar la danza / uniforme, y la vela /sopla el dulzainero y tu / tamborilerillo aprieta

(Salen los danzantes con la gaita y el tamboril, vestidos como parezca uniformes y hacen su contradanza paloteada).

Para terminar. Los danzantes de todos vengan /alborotando el lugar[200].

No obstante, al hilo de las distintas visiones, se puede plantear una última cuestión: ¿cuáles son las consecuencias reales para la historia de las danzas de palos a partir de la prohibición desde el ideario ilustrado? En este periodo finisecular que alcanza el 1800 y enlaza así con el siglo XIX, las danzas de palos desaparecerán progresivamente del entorno festivo-religioso urbano y pervivirán tanto en el ámbito rural -ligadas ya a cofradías, puesto que los gremios se extinguen definitivamente en 1836-, como en la escena teatral. En las primeras décadas del siglo XIX la prensa madrileña recoge notas sobre la programación de los distintos teatros, donde se estrenan y se siguen representado obras del Siglo de Oro donde las danzas de palos están presentes: el Diario de Madrid, con fecha de lunes 22 de diciembre de 1823, recoge la nota informativa sobre el estreno en el Teatro de la Cruz de la obra "*El Alcaide de sí mismo*, comedia de Don Pedro Calderón de la Barca, nunca representada en los teatros; baile, La casa de los Locos, en el que se bailará el fricasé. Sainete. Músicos y danzantes en el cual se bailará el paloteo"[201].

Esta nota refleja la visión positiva de las costumbres populares que se percibe desde el Costumbrismo Romántico que da continuidad al Costumbrismo pictórico iniciado en las décadas finales del siglo XVIII: entre 1774 y 1777 Goya pinta los Cartones para la Real Fábrica de Tapices, repletos de escenas populares, y Juan y Manuel de la Cruz Cano y Olmedilla, quienes publican la obra *Colección de trajes de España* (1777-1788). Marcos y Téllez continuada por Antonio Rodríguez, *Colección de trajes que en la actualidad se usan en España, principiada de 1801*, y por José Ribelles Helip, con su *Colección de trajes de España* de 1825. Sin embargo, frente a las descripciones que figuran en la literatura del Siglo de Oro sobre los danzantes y su indumentaria, se inicia aquí un silenciamiento visual de los mismos, puesto que en los cartones de Goya y los grabados de Marcos y Téllez, fechados en la última década del siglo XVIII, no se contemplan *danzantes* ni danzas de palos, sino parejas interpretando nuevas músicas en boga como el fandango y las seguidillas boleras, que a su vez formarán parte de los bailes escénicos llevados a los escenarios teatrales: *El baile a orillas del Manzanares*, cartón de Goya de 1777, o *Embotadas de las seguidillas boleras*, grabado de Marcos y Téllez de 1790, así lo demuestran. Este silenciamiento visual se va a prolongar hasta las últimas décadas del siglo XIX, donde la fotografía de tipo costumbrista, iniciada en España por fotógrafos extranjeros y representada por el francés Laurent, rescatará su imagen –tal y como ya he explicado en relación a los danzantes abulenses que participaron en las bodas reales de Alfonso XII en 1878-.

Por otro lado, y al revisar el repertorio actual de los danzantes segovianos –aspecto que se desarrollará en la segunda parte del texto-, siguen presentes y muy diseminados títulos como *La Marcha Real,* en alusión a la *Marcha de Granaderos* creada por Carlos III y nombrada Marcha de Honor en 1770 –y que posteriormente se denominaría Himno Na-

[200] DE LA CRUZ, R. (1775). *Los músicos y los danzantes*. Sainete conservado en la Biblioteca Nacional.
[201] Diario de Madrid, 22 de diciembre de 1823.

cional- o *El Napoleón*, que versa sobre la invasión francesa de 1808. La propia revisión de las letrillas de estas danzas, o de la danza de palos *La Cachucha*, presente en el territorio de estudio -Arcones y Gallegos- y que remite a un baile escénico de finales del XVIII[202] que se ejecuta junto a las seguidillas con un determinado tipo de calzado, deja patente no sólo la pervivencia de las danzas de palos a partir de su prohibición, también su evolución y la incorporación de piezas musicales y recursos coreográficos que conviven históricamente con ellas en el tiempo.

El universo de la Fiesta del Corpus Christi. Reminiscencias del siglo XVI en el siglo XXI

A fin de concluir este capítulo dedicado al origen, el desarrollo y la evolución histórica de las danzas de palos, dedicaré este último epígrafe a constatar las evidentes referencias al siglo XVI que se mantienen en los diseños festivos del Corpus Christi donde se ejecutan danzas de palos en la actualidad. Por ello, estableceré en primer lugar un "mapa" de la diseminación actual de la fiesta y los últimos trabajos publicados en torno a ella, para centrarme posteriormente en el territorio de Segovia y su provincia, ya que la festividad del Corpus delimita diversas zonas geográficas, distinguiéndose claramente del territorio de estudio tanto en el repertorio musical y coreográfico conservados, como en la indumentaria caracterizadora de los danzantes. Mientras las zonas herederas de la fiesta del Corpus recurren precisamente a un modelo dieciochesco compuesto por camisa, calzón "de trampa" y chaleco, perdiendo el atavío blanco descrito en las fuentes documentales del siglo XVI y XVII, la zona investigada conserva el conjunto blanco, caracterizado por el uso de camisa, calzón blanco y *enaguado*, vinculado al culto mariano y concentrado principalmente en torno a la Virgen del Rosario. Esta cuestión, primordial en este texto se desarrollará en la segunda parte de este trabajo, puesto que el análisis y estudio histórico del origen y evolución de este conjunto de prendas, se erige como uno de los grandes vacíos bibliográficos en el ámbito de las danzas de espadas y danzas de palos. Adentrémonos ahora en el territorio festivo-religioso del Corpus Christi y de su presencia en la provincia de Segovia.

Al revisar el calendario litúrgico-festivo vigente en nuestro país[203], los *ritual*es religiosos por excelencia que siguen cobijando a las danzas de palos desde hace cinco siglos son la festividad del Corpus Christi y las fiestas patronales y locales que tienen lugar a lo largo del estío: principalmente en el mes de julio, en torno a la fiesta del Carmen, y al término del verano, en el tiempo que separa la recogida de la cosecha y el inicio de la siembra, reflejado en la fiesta dedicada a la figura de San Miguel Arcángel -29 de septiembre-, y que oscila entre la Natividad de Nuestra Señora -a comienzos del mes de septiembre- y la Virgen del Rosario -fechada el 7 de octubre-. Con respecto al Corpus Christi y en el ámbito urbano, se puede señalar a Andalucía -con ciudades como Sevilla, Granada o Cádiz- y otras comunidades autónomas como Cataluña y Valencia, donde la fiesta sigue gozando de gran apoyo eclesiástico y social y donde el cortejo regido por el protocolo ceremonial denota su origen en las procesiones medievales. Castilla La Mancha -con Toledo, Cuenca y Guadalajara-, y Castilla y León -con un elevado porcentaje de manifestaciones diseminadas por todo su te-

[202] PLAZA ORELLANA, R. (2009). *Historia de la moda en España. El vestido femenino entre 1750 y 1850*. Almuzara. Córdoba. Pág 73.

[203] Calendario Litúrgico Pastoral 2013-2014, editado por la Conferencia Episcopal Española y elaborado de acuerdo al *Calendarium Romanum*, las *Normas Universales sobre el Año litúrgico y sobre el Calendario*, y el *Calendario Propio de España*.

rritorio-, se sitúan a la cabeza de la presencia de las danzas de palos en el ámbito rural, aunque es posible establecer una importante división temporal-festiva y geográfica entre el Corpus Christi y las fiestas estivales de culto mariano. Cantabria, La Rioja, Aragón, Navarra, Extremadura, Valencia o Canarias, se suman también a los territorios donde las danzas de palos y danzas procesionales tienen lugar a lo largo del estío.

En un recorrido por la geografía nacional y respecto a los paloteados en el Corpus Christi, la bibliografía es muy abundante, pero en la última década han proliferado tanto trabajos colectivos como estudios locales. Entre los primeros puede citarse el trabajo la *Fiesta del Corpus Christi*, editado por la Universidad de Castilla-La Mancha en 2002, a partir de un curso de verano organizado por el Seminario de Identidad, Cultura y Religiosidad Popular -que se inició en 1998-[204]; y entre las monografías locales debo remitirme a diversos estudios sobre la celebración del Corpus Christi en Madrid[205], en Toledo, Cuenca -Socarte-, Palencia -Cevico de la Torre-, Valladolid -Villafrades de Campos-, o Sevilla -Marchena-.

Las danzas de palos en el Corpus Christi de Segovia. Del siglo XV a la actualidad

La gran mayoría de estudios sobre la presencia de las danzas de palos y otras danzas procesionales en la festividad del Corpus remiten generalmente a los siglos XVI y XVII, a fin de tratar el desarrollo de tales fastos en entornos urbanos y rurales. En este sentido, resulta clarificador el trabajo histórico sobre esta fiesta desarrollado por McGrath: el titulado *Corpus Christi, el auto sacramental y otras fiestas religiosas en la Segovia del siglo XVII*[206], y que viene a completar el editado en 1956 por Flecniakoska[207]. Sin embargo, en la Segovia del siglo XV existen ciertos antecedentes histórico-político-religiosos con respecto a la festividad del Corpus Christi y de *La Catorcena*[208], fiesta que se celebra el primer domingo de septiembre, que podrían explicar diversas cuestiones fundamentales: la diseminación de la festividad del Corpus desde la ciudad hasta diversas localidades de la provincia, y el mantenimiento de un determinado repertorio de danzas rituales desde el siglo XVI hasta el siglo XXI, en los mismos lugares y en el ámbito de esta fiesta y sus procesiones religiosas.

[204] FERNÁNDEZ JUÁREZ, G. y MARTÍNEZ GIL, F. Coord. (2002). *La fiesta del Corpus Christi*. Colección Estudios. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. En este texto no sólo se recogen estudios sobre el Corpus en Castilla La Mancha -Toledo y Camuñas-, también en Andalucía -Sevilla, Granada-, y fuera de nuestras fronteras, en México, o Perú; se suman además, estudios sobre la evolución histórica de la fiesta, desde su institución en el siglo XIII hasta la actualidad, e investigaciones sobre aspectos concretos, como la música y la ceremonia, o la presencia masculina y femenina en la fiesta.

[205] El Corpus madrileño cuenta con diversos trabajos específicos, firmados por Espinos Orlando (1985), y Portús Pérez (1993).

[206] La fiesta del Corpus en Toledo ha sido documentada en la última década en numerosos monografías, libros y artículos referidos tanto a la capital como a la provincia. En el caso de Cuenca -Socarte- puede citarse el estudio de Álvarez Pazos (2002), y con relación a Marchena, el de Ramos Alfonso (2006). Sobre la fiesta del Corpus en Segovia existen dos obras separadas por cinco décadas: la firmada por Jean Louis Flecniakoska (1956), *Las fiestas del Corpus Christi en Segovia, 1594-1636*, y la más reciente, de Michael McGrath (2006), que analiza el tramo histórico comprendido entre 1577 y 1697.

[207] FLECNIAKOSKA, J. L. (1956). "Las fiestas del Corpus en Segovia (1594-1636), en *Estudios Segovianos*. Tomo VIII. Págs 141-201.

[208] Fiesta de la Catorcena: siete parroquias de "intramuros" –dentro de la zona amurallada- y otras siete de los "arrabales" –barrios situados fuera de la muralla-, se alternan en la organización de esta fiesta que conmemora el sacrilegio que los judíos cometieron contra la hostia sagrada. En el año 2013, la fiesta, celebrada el primer fin de semana de septiembre, la ha organizado la Parroquia del Barrio del Salvador (arrabal) y entre los actos litúrgicos celebrados han estado presentes las danzas tradicionales con la Asociación Cultural La Esteva.

Según constata Ángel Galindo, y refiriéndose a Segovia, "la formación del sistema parroquial de las ciudades estaba en lo esencial concluido en el siglo XV; la catedral ya no era la única iglesia parroquial de la ciudad. Iglesias capitulares y ocasionalmente abadías de las ciudades habían recibido derechos y distritos propios parroquiales. Se quería tener sacerdote propio, un "plebanus" o vicario"[209]. A las parroquias de la ciudad de Segovia, divididas en las localizadas en "intramuros" y las situadas en los "arrabales", se suman además cinco sinagogas que conforman la aljama hebrea, y es Diego de Colmenares, el principal cronista segoviano del siglo XVII, quien recoge en su obra *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla*, la leyenda del milagro ocurrido en una de estas sinagogas, que se convertiría en el Convento de Corpus Christi a partir del suceso acaecido en 1410[210], y que derivó en dos actos primordiales: por un lado, el surgimiento de la fiesta denominada *La Catorcena* -nombre relativo a las catorce parroquias participantes en su organización-; y por otro, en que la procesión del Corpus Christi de la ciudad pasase en su recorrido por el citado Convento, a fin de recordar la injuria cometida por los judíos contra la hostia sagrada.

Durante la centuria renacentista del cuatrocientos la vida de la ciudad de Segovia -convertida en eje político-económico de Castilla-, respira una gran efervescencia política,

[209] *Segovia en el siglo XV. Arias Dávila: Obispo y Mecenas.* Exposición conmemorativa V Centenario. Segovia, 1997. Pág 9.

[210] COLMENARES, D. DE. (1637). *Historia de la insigne Ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla.* Academia de Arte e Historia de San Quirce. Segovia, 1982. Capítulo XVIII: VI. "Estaban por estos días rey y reina con la corte en nuestra ciudad, donde sucedió aquel célebre milagro del Santísimo Sacramento. Un sacristán de la iglesia de San Fagún, apretado de una necesidad, pidió unos dineros prestados a un judío, que pidiéndole seguridad de fianza o prenda, y viendo que se encogía por no la tener, le dijo, que si le daba en prendas una hostia consagrada, que podía sacar del sagrario y custodia, le daría aquel dinero, y más que hubiese menester. Aquí la sacrílega necesidad llegó al último desacato, determinándose el sacristán al horrible sacrilegio; entregando, segundo Judas, al hebreo la prenda de la gloria. La calle en que se hizo la entrega se nombra hasta hoy *del Mal Consejo,* que sale a la cuesta de San Bartolomé. Gozoso el judío del suceso, avisó a los de su nación, y congregados en su sinagoga, con horribles execraciones echaron la Santísima hostia en un baño o caldera de agua herviente; ciego desatino, pues con él confesaban ellos mismos misteriosa deidad en lo que perseguían. Acreditóse bien en el suceso, pues elevada la hostia en el aire mostraba querer reducir aquellos ánimos obstinados, con excusar milagrosamente aquel oprobio, quien ya humilde padeció tantos por lo mismo. Tembló la fábrica de la sinagoga, rompiéndose los arcos y pilares, cuyas roturas permanecieron hasta que en nuestros días se renovó aquella fábrica. Amedrentada y atónita aquella canalla vil, procuraron coger la hostia; y temiendo más la pena que la culpa, por consejo de todos, la llevaron algunos al convento de Santa Cruz; y llamando al prior con temeroso secreto, le refirieron el milagro y entregaron la hostia, de cuya vista y presencia temblaban temerosos y no arrepentidos; infernal obstinación.
VII. Convocó el prior sus frailes, y llevando en devota procesión la milagrosa hostia al altar mayor, con acuerdo de todos, se dio en Viático a un novicio enfermo, que devoto murió a tres días. Conferida la importancia de que caso tan milagroso se publicase para exaltación de la fe cristiana, y la obligación del secreto debido a aquellos sacrílegos que por miedo temporal y no penitencia interior, le habían descubierto, le descubrió el prior a nuestro obispo, celosísimo en los aumentos de la fe; y a quien, como obispo, pertenecían de derecho en aquel tiempo las averiguaciones y castigos de delitos semejantes. El cual avisó luego a la reina madre que, como princesa muy religiosa, lo sintió afectuosamente. Comenzáronse las averiguaciones de culpa y culpados. Fue preso, entre otros, don Mayr, judío médico, y (según dicen) el que hizo la compra. Este, puesto en tormento, como los demás, confesó con ésta y otras muchas culpas, que había muerto con veneno al rey don Enrique tercero, siendo su médico; inhumana traición. Fueron arrastrados y ahorcados, y finalmente hechos cuartos. Ejecutado el castigo, el obispo con solemne procesión fue a la sinagoga, confiscada por el delito a los hebreos y ofrecida por el rey y reina al prelado, que la purificó de la impiedad judaica y la dedicó al culto cristiano con advocación de *Corpus Christi*: estatuyendo que la procesión del Santísimo Sacramento, que se celebra en la iglesia por decreto de Urbano cuarto, la feria quinta después de la dominica de la Santísima Trinidad, fuese a este nuevo templo, religiosa advertencia para memoria del milagro. Hizo el obispo donación de este templo y casa accesoria a los canónigos de Párraces, que después le vendieron a las religiosas franciscanas de la Penitencia, que se pasaron allí, como escribiremos año 1572.

económica y cultural, puesto que además de ser sede de la corte, vive su particular pujanza económica a partir del desarrollo de la industria del paño, el comercio de la lana con Europa y la acuñación de moneda en la ceca -impulsada por el rey Enrique IV-. Es Antonio Bonet quien explica que "el Siglo de Oro de Segovia fue el siglo XV. Durante largas temporadas la ciudad albergó en su Alcázar a la Corte y en 1474 fue el escenario de la coronación de la reina Isabel La Católica. En lo religioso la gran figura de Juan Arias Dávila, que dirigió la sede episcopal con un largo pontificado de treinta y seis años, de 1461 a 1497, fue decisiva para el engrandecimiento artístico y espiritual de la población castellana": en Segovia fundó un Estudio General para formar eclesiásticos, perfeccionó la Capilla de Música de la Catedral, levantó el nuevo palacio episcopal, contribuyó a la reforma de los viejos monasterios y reconstruyó el Castillo de Turégano erigido sobre una inicial iglesia románica, aunque "sin duda ,el galardón mayor de este prelado fue el de introducir por primera vez en España, la imprenta, que instalada en Segovia, en 1472, marca una fecha en la historia de la cultura de la Península Ibérica"[211].

A partir de estos datos, ¿es posible establecer una conexión histórica anterior al siglo XVI sobre la celebración del Corpus en la provincia de Segovia y la existencia de las danzas de palos y otras danzas procesionales en sus procesiones? Los indicios podemos encontrarlos en la relación imprenta-Iglesia-Arias Dávila: la introducción de la imprenta y la celebración del Sínodo de Aguilafuente, la reconstrucción del castillo de Turégano, y el traslado de parte de la catedral de Santa María desde la ciudad hasta la iglesia de Santa María la Mayor de Fuentepelayo[212], denotan una particular relación de este obispo segoviano con localidades de la provincia donde se sigue celebrando el Corpus Christi y donde se conservan danzas de palos en la actualidad -salvo Turégano, que según Álvarez Collado se mantienen de forma intermitente-. Veamos los detalles.

La obra reformadora del obispo Arias Dávila, heredera del Concilio de Basilea, introdujo la celebración de los Sínodos que se extendieron al ámbito de la actual provincia de Segovia, dentro del territorio perteneciente al Obispado de Segovia. Según expone Bartolomé Herrero, "el primero, celebrado en Aguilafuente en 1472, tenía un acentuado carácter reformista y es sin duda el más relevante de los tres; recoge de manera exhaustiva los problemas que afectaban al clero segoviano y propone una normativa correctiva rigurosa (.). El segundo, celebrado en 1478 en el palacio Episcopal de Segovia, se centró en la promulgación de una serie de constituciones referentes a la legislación procesal diocesana tendentes a abreviar los pleitos, aunque también reguló otros asuntos como la celebración de las fiestas y el desarrollo de las procesiones"[213].

La exposición de Bartolomé Herrero sobre la regulación de las procesiones a partir de 1472 viene a coincidir con la afirmación de Galindo, puesto que a finales de esta centuria la presencia de las órdenes religiosas en la ciudad es abundante, y las celebraciones en torno al Santísimo Sacramento parecen multiplicarse y convertirse en un conjunto de excesos: "la descripción de los efectos ligados a la contemplación de la hostia se hizo más desmesurada y supersticiosa. Ello condujo a la aberración de correr de altar en altar en las iglesias para coger el momento de la elevación. A la necesidad de ver qué sentía el pueblo correspondieron muchas procesiones con el santísimo, exposición y bendición.

[211] *Segovia en el siglo XV*. Op. Cit. Pág 9.

[212] El púlpito de la Iglesia de Santa María de la localidad de Fuentepelayo conserva el águila, castillo y cruz, presentes en el escudo del obispo Arias Dávila.

[213] *Segovia en el siglo XV*. Op. Cit. Pág 33. En esta Beca de Investigación no he podido acceder a este documento.

Todo esto motivó, en parte, que la celebración eucarística como sacrificio y comida se relegara a un segundo término. Por ello el legado pontificio, Nicolás de Cusa, recalcaría que la eucaristía "fue instituida como comida y no como espectáculo". En este ámbito de corrupción litúrgica, surgiría la misa "sicca" o misa sin narración de la institución creada para recibir el estipendio".

Si cotejamos tales datos con los trabajos sobre las danzas de palos de las localidades citadas, encontramos múltiples referencias a la celebración del Corpus con decoraciones vegetales en calles, templos, además de procesión y danzas de palos, a partir del siglo XVI. Sin embargo Olmos Delgado añade una nota sobre la celebración de la fiesta y las danzas en Fuentepelayo a finales del siglo XV: "ya se supone que en esta época se danzaba en Fuentepelayo ante el Santísimo Sacramento el día del Corpus Christi, dado que la iglesia había permitido que Jesús Sacramentado saliera a la vía pública en procesiones para ser honrado y adorado por el pueblo". Según el mismo autor, aunque refiriéndose ya a la siguiente centuria, la fecha de 1536 confirma la existencia de las danzas, puesto que la Cofradía de la Vera-Cruz se hacía cargo de la organización de la fiesta de la Octava del Corpus, fiesta mayor en la actualidad; expone a su vez la existencia en el archivo parroquial de la localidad de la "Bula de Minerva", concedida por el Papa Gregorio XIII en el año 1576, "confirmando y bendiciendo la Cofradía del Corpus, erigida en la época de Pablo III, y esta Cofradía era la que se encargaba de la solemnidad y folklore de dicha fiesta desde los años 1540 y siguientes"[214].

Las notas históricas sobre la celebración del Corpus y las danzas de palos en localidades cercanas a Fuentepelayo, como Armuña y Veganzones, situadas en la Campiña cerealística y en la Tierra de Pinares respectivamente, aumentan sobre todo en los siglos XVII y XVIII. Veamos distintos ejemplos. En el estudio de las danzas de palos de Armuña se revelan datos sobre la Cofradía del Santísimo Sacramento (anterior a 1692), que se unió a la Cofradía del Rosario para formar una sola en 1700, tal y como revelan las cuentas de ese año. Las danzas vinculadas al Corpus se recogen en el libro de la primera Cofradía y entre los gastos más importantes figuran el pago al *instrumentero*, arriendo de cascabeles y vestidos para la danza y la representación, "trasladar la comedia a papel" y colación para los danzantes, como el asiento del año 1693: "mas da en datta treintea y cinco reales que se gastaron en una colacion que se dio a los comediantes y dançantes de unas obleas y un trago de vino"[215]. Fuentes ofrece asimismo datos sobre la existencia de danzas vinculadas a otras dos cofradías, la de San Bartolomé y Nuestra Señora de la Asunción, "de las que sólo se conoce la existencia de un libro de cuentas que se inicia en el año 1777 y que dice: estas dos cofradías "que se hallan unidas y se gobiernan por constituciones aprobadas por el tribunal en nuebe de agosto de mil seiscientos ochenta y cuatro".

[214] OLMOS DELGADO, J. (2007). *Fuentepelayo. Su Leyenda e Historia*. Edita el autor. Segovia. Págs 30-31. El autor aporta diversos datos sobre el origen de la Fiesta de la Minerva y su vinculación con el Corpus Christi, Pág 272: "El Papa Paulo III, que creó la Cofradía del Corpus en Fuentepelayo, cuyo pontificado comprende desde el año de 1534 al de 1549, mandó construir en Roma una iglesia dedicada a Santa María, titulada ahora Santa María de la Minerva, sobre el antiguo templo pagano de la diosa Minerva (diosa de la Sabiduría de los antiguos romanos), y para promover el Culto a Nuestro Señor Sacramentado, creó en dicha iglesia de Santa María, la Congregación del Santísimo Cuerpo de Cristo concediendo bulas a muchas iglesias de las Cristiandad, así como también sus sucesores, por lo cual las procesiones que tienen lugar en muchas parroquias de Madrid en los domingos siguientes a Corpus, en Segovia y otros muchos lugares en honor del Santísimo, se denominan "Procesiones de La Minerva" y las bulas que concedieron también reciben ese nombre, como la expresada por el Papa Gregorio XIII concedida a nuestra parroquia".

[215] FUENTES HERRANZ, J. (2008). Op. Cit. Pág 29.

Finalmente, todas las cofradías de Armuña parecen unirse en una sola en 1785[216], y tanto la fiesta del Corpus como las danzas ejecutadas en ellas desaparecen de las anotaciones del único libro, por lo que las danzas pasan a ejecutarse en el ámbito festivo-religioso de culto mariano, en este caso, la Virgen del Tormejón –que las conserva en la actualidad-: "por lo que se refiere a las danzas que se realizaban en la fiesta del Corpus, como lo indican los pagos al instrumentero, que se anotaban regularmente en las cuentas hasta 1783 especificando que es por tocar en esta fiesta, vemos que desaparecen a partir del año siguiente. Ya no se encuentra ninguna referencia concreta a gastos o ingresos por esta fiesta, aunque hay otros referidos a otras procesiones, como la del Jueves Santo, en la que aparecen ingresos en personas que han llevado la Cruz o el Santo Cristo. Esto puede indicar el inicio del declive de la fiesta del Corpus, perdiendo las procesiones el boato que las había caracterizado en años anteriores, desapareciendo de ellas las danzas, para pasar a realizarse sólo en las fiestas de la Virgen del Tormejón, donde podrían ser ya corrientes en esas fechas, por el hecho de que los primeros datos referidos a música y danza en la fiesta de La Votiva se remonta al año 1649[217].

Con respecto al siglo XVII, el trabajo monográfico de Cuesta Polo sobre las danzas de palos de Veganzones aporta información sobre la existencia de siete libros en el archivo parroquial relativos a las cofradías de la Vera Cruz y la del Santísimo Sacramento, "primero independientes y después unidas formando una sola Hermandad" –ya en 1716, y de acuerdo a la visita del representante del Obispado de Segovia-[218]. El libro más antiguo comienza en 1664 y el último concluye en 1890 –aunque la cofradía se extinguió en la década de 1960-, y en ellos se recopilan datos sobre cargos, representaciones teatrales, gastos e incluso visitas de representantes del Obispado con el fin de aprobar tales cuentas: en 1668, 1690, 1702, 1704, 1709 y 1712; en los años de 1675 y 1679 la visita la hizo el mismo obispo de Segovia Matías de Moratinos. En la primera década del siglo XVII y en las notas sobre la participación de los danzantes también hay referencia a los comediantes, y es en esta localidad donde a partir de la fusión de las dos cofradías locales en una sola cuando los danzantes adquieran un lugar preminente en las fiestas del Corpus, al formar parte de los *oficios menores*, en los que también participan los comisarios y los *enramadores* dejando como testimonio la nota fechada en 1730; los *oficios mayores* los desempeñan el alcalde, dos diputados y el abad, y en la organización de la fiesta del Corpus tiene un papel destacado el mayordomo anual, aunque también se nombra en los documentos al comisario de danzas. Durante todo el siglo XVIII, la importancia de la celebración de la fiesta del Corpus en la zona referida evidencia la continua presencia en Veganzones del representante del Obispado o el mismo Obispo para aprobar las cuentas anuales: 1723, 1726, 1731, 1742, 1752, 1754 (Obispo), 1756, 1760, 1766 (Obispo) y 1774, 1778, 1786, 1793, 1796 y 1818, 1826 y 1850 (Obispo).

La visita del Obispo de Segovia de 1818 y la de 1826 quedan reflejadas en el libro de cofradía correspondiente, en alusión a los excesos cometidos -gastos del refresco y pago a tamboritero-, llegando incluso a ordenar la prohibición de la celebración de la fiesta si no se corrigen tales gastos:

> *Obispo Pérez de Celis. 23 de febrero de 1818. Pero manda al cura Párroco de esta Yglesia D. Francisco Esteban que, luego que reciba este Libro, haga juntar a los hermanos de que se compone esta Cofradía y les manifieste el desagrado con que ha visto S. S. Y estos excesos, y que por lo su-*

[216] FUENTES HERRANZ, J. (2008). Op. Cit. Pág 29.
[217] FUENTES HERRANZ, J. (2008). Op. Cit. Pág 30.
[218] CUESTA POLO, M. (2007). Op. Cit. Pág 122 y 126.

cesibo ha determinado no tener el menor disimulo en esta parte; para lo qual han de acordar en dicha junta no bolber en adelante a hacer gasto alguno con título de refresco, colación ni tamboritero, imbertir todos los productos de esta Cofradía en objetos puramente piadosos y observar puntualmente las Constituciones con que se govierna en los que no se oponga a esta providencia. Pero si, lo que S. S. Y no espera, se hiciese oposición por parte de los hermanos a llebar a efecto esta determinación, manda su S.S.Y a dicho Cura suspenda desde entonces todas las funciones de esta Cofradía y de cuenta inmediatamente para providenciar los que haya lugar en dro (derecho).

Obispo Pérez de Celis. 29 septiembre de 1826. Ordena al párroco exhorte a los hermanos al más cabal cumplimiento de la obligación, conformándose en todo con lo que previenen las Constituciones por que se rige y evitando en las funciones se mezcle diversión alguna profana[219].

Las celebraciones del Corpus Christi actuales Fuentepelayo y Veganzones, separadas por escasos kilómetros, comparten diversos aspectos vinculados con las procesiones del siglo XVI. En ambas localidades se mantienen elementos del protocolo procesional: si el recorrido de la procesión de Fuentepelayo mantiene la señalización de diversas paradas con arcos vegetales -que entroncan con la arquitectura efímera propia de los desfiles civiles y de la procesión del Corpus organizada de acuerdo al protocolo borgoñón-castellano del siglo XVI-[220], Veganzones conserva la decoración vegetal de las calles y la colocación de pequeños altares a lo largo del recorrido procesional.

Fiesta del Corpus en Turégano, junio 2013. Altar de un barrio. E. Maganto.

[219] CUESTA POLO, M. (2007). Pág 140-141.

[220] Como comprobé en la fiesta del Corpus del 2013, celebrada en el mes de junio, la localidad de Cabezuela, cercana a Veganzones también mantiene la tradición de decorar la entrada a la plaza principal con un arco vegetal realizado por los quintos y quintas las noches anteriores, y celebra un festival folklórico en el que se ejecutan danzas de palos. Precisamente, el maestro de danzas de la localidad, es el hijo del actual maestro de danzas de Veganzones.

No obstante, si Fuentepelayo se desmarca por la actitud ritual de los danzantes a lo largo de la procesión -durante todo el recorrido danzan de cara al Santísimo-, la diseminación de pequeños altares, no sólo alcanza a Veganzones, sino que es una costumbre que se mantiene en numerosos pueblos de la provincia y que sigue un particular itinerario geográfico. Atravesando la *Cañada de la Vera de la Sierra*, llega hasta Segovia capital y desde allí se bifurca en dos direcciones: Cuéllar-Valladolid y Cantalejo-Aranda de Duero. Siguiendo tal ruta, en La Octava del Corpus Christi de 2013, fui testigo de la decoración vegetal y la colocación de pequeños altares en Otero de Herreros (localidad serrana de la *Cañada de la Vera de la Sierra*), Cantimpalos, Carbonero el Mayor (dirección Cuéllar-Valladolid), Turégano, Veganzones y Cabezuela[221] (dirección Cantalejo-Aranda de Duero).

Por otro lado, y dentro del repertorio musical y coreográfico, el paloteo *Carlos V* evidencia su vinculación con la fiesta festivo-religiosa y que también forma parte del repertorio de localidades cercanas como Aguilafuente, y que formó parte de localidades que ya han perdido las danzas de palos y que se sitúan en el entorno de la capital, como Hontoria, Valverde del Majano, y Abades. Según Álvarez Collado, etnomusicóloga cuyo último trabajo publicado versa sobre las danza de Tabanera del Monte -a escasos kilómetros de la capital-, la melodía del paloteo titulado Carlos V se identifica con *La Panadera* de Tabanera del Monte. Este hecho, demuestra las "imbricaciones melódicas de repertorios concretos (...) tal son los ejemplos de los giros melódicos de *Los Oficios* y *La Panadera* de Tabanera del Monte y Revenga que podemos encontrar en los paloteos de Aguilafuente, Nava de la Asunción, Armuña y Bernardos. O piezas que melódicamente comunes con diferentes denominaciones, como *La Panadera* de Tabanera del Monte, llamada Napoleón en Valverde del Majano, Carlos V en Fuentepelayo y Aguilafuente, Malagón en Bernardos y *La Reverencia* en Arcones y Caballar; o el *Himno Nacional* que recibe distintos nombres: Marcha Real en Fuentepelayo, Reverencia en Tabanera del Monte o Himno en Arcones y Aguilafuente[222].

Como conclusión a este capítulo, puedo afirmar que contrasta sobremanera y como ya he señalado con anterioridad, la presencia en estas localidades de un atavío que consta de camisa, chaleco y calzón, un conjunto que tiene su origen en la moda civil francesa del siglo XVIII -casaca, chupa y calzón- y denominado por Olmos Criado como *traje napoleónico*, frente al conjunto caracterizado por la camisa, calzón y *enagüillas*, que se concentra y se localiza en el territorio de estudio. Mientras que en la zona de influencia del Corpus, se ha sustituido progresivamente el *enaguado,* en el territorio de estudio los danzantes dedican sus danzas a advocaciones marianas y se visten con un conjunto blanco en el que siguen presentes las camisas y los calzones de lienzo, y puntualmente los tocados en la cabeza, descrito en las celebraciones urbanas y rurales del Corpus en los siglos XVI y XVII. Por tanto, ¿cuándo se incorpora históricamente el *enaguado* a este conjunto de prendas masculino? Esta cuestión fundamental, ocupará un lugar predominante en la segunda parte de este trabajo.

[221] En Cabezuela, la decoración vegetal de las calles y la construcción de arcos –que dan entrada a plazas principales- es una tarea colectiva encomendada a los "quintos" de la localidad, que la llevan a cabo, la noche anterior. En la actualidad, en este ritual participan tanto "quintos" como "quintas".

[222] ÁLVAREZ COLLADO, F. (2013). Op. Cit. Pág 7.

CAPÍTULO 3

Danzas colectivas en una sociedad individualista

Tras un primer acercamiento a la historia y evolución de las danzas de palos recurriendo a datos sobre Europa, España, la provincia de Segovia y el territorio de estudio, en este capítulo abordaré los modos de apropiación social de las danzas de palos que he observado y constatado en las siete localidades analizadas a partir del cotejo entre el trabajo de archivo, las consultas bibliográficas y el trabajo de campo. Después, trataré de explicar las razones de *un emergente proceso social* que he diagnosticado y que tiene lugar en una sociedad como la actual, donde triunfa desbordante el Individualismo. De esta manera, este capítulo servirá para cerrar un primer acercamiento al "estado de la cuestión" de las danzas de palos en el inicio de la segunda década del siglo XXI.

Modos de apropiación social de las danzas de palos en el territorio de estudio

Tras los datos expuestos a lo largo de los dos capítulos anteriores es posible afirmar que las danzas de palos y las danzas procesionales analizadas en este trabajo se conforman, se mantienen, se sostienen o se erigen en la sociedad actual como una de las formas colectivas de convivencia en las que confluyen diversos discursos: la ejecución de tales danzas -ya sea en el espacio festivo-religioso, ya en los espacios a los que se desplazaron a finales del siglo XIX y que significó el inicio de *su folklorización*-, sigue manifestando además de la religiosidad popular de colectivos ligados a pueblos o a pequeños barrios pertenecientes a éstos, la intención de proyectar socialmente la identidad colectiva que comparte una comunidad de habitantes y de vecinos "unida" en la conservación a lo largo de los cuatro últimos siglos de un patrimonio heredado transmitido por generaciones anteriores, convertido hoy en Patrimonio Cultural Inmaterial. Pero, ¿cómo medir en la actualidad el nivel de "apropiación social" de los *rituales* asociados a las danzas de palos? ¿Cómo esgrimir en qué medida tienen estas danzas más "consistencia social" en una localidad frente a otra? ¿Cómo evaluar su "peso específico" y cómo medir "el calado social" de su mantenimiento a lo largo del tiempo?

Medir tales cuestiones "inasibles" significa adentrarnos en los *modos de apropiación social*, es decir, en los recursos y estrategias con los que la zona geográfica o cada localidad cuentan actualmente para mantener a las danzas de palos como uno de los ejes principales de la vida social y de las relaciones sociales y vecinales. Tales modos, se concentran básicamente en cuatro y se resumen en las siguientes ideas:

- Las teorías respecto al origen de las danzas de palos expuestas en el Capítulo 2 y que remiten al periodo de la Reconquista y la Cultura Celtíbera, se constituyen como discursos legitimadores de la ancestralidad de las danzas y han sido asumidos por los escritores e investigadores, los responsables políticos, y por la población que reside de forma fija o en una segunda residencia dentro del territorio de estudio.

- La permanencia de las danzas de palos en el calendario festivo y festivo religioso se constata a través de los diferentes festivales organizados por los ayuntamientos locales y las agrupaciones de danzantes: el mantenimiento actual de las danzas de palos tanto en las fiestas principales y/o patronales concentradas en los meses de septiembre-octubre, y en otras fiestas menores que se celebran en el estío -momento propicio para la reunión vecinal-, logró su afianzamiento y una nueva visibilidad a partir de los diseños festivos surgidos hace unas cuatro décadas, en el contexto de la creación de la España de las Autonomías y como respuesta al afianzamiento de las identidades locales. Asimismo, la exhibición folklórica del repertorio conservado a través de eventos fijados en las fiestas locales o en la programación cultural anual, cumplirá en breve las tres décadas en forma de festivales: entre ellos destacan el organizado por Los Galleguillos -una familia de dulzaineros vinculados con Gallegos de la Sierra (Tierra de Pedraza) en el contexto de la fiesta de Los Sagrados Corazones celebrada a finales de agosto, y el celebrado en San Pedro de Gaíllos el último domingo de agosto, con motivo de las fiestas de Nuestra Señora.

- El tercer modo de apropiación social adquirió su sentido social a través de una iniciativa de Desarrollo Local: en 2003 se abrió al público el Centro de Interpretación del Folklore y la Cultura Popular de San Pedro de Gaíllos, desde el que también se impulsó la Revista Trimestral Lazos. Este centro, institución apoyada desde el ayuntamiento, la asociación cultural que agrupa a los danzantes y mujeres vinculadas a las danzas tradicionales, y los propios vecinos a través de sus cesiones temporales o donaciones de objetos y prendas vinculadas a las danzas de palos, se ha convertido en un centro pionero y señero en España en estos años de recorrido: su "vital" contribución a la conservación de este Patrimonio Cultural Inmaterial, se va conociendo y premiando poco a poco en nuestro país, pero es sin duda una institución creada por un corpus social que implica a "todos", conscientes del papel que las danzas de palos y su historia de cinco siglos atrás, pueden tener en beneficio del desarrollo rural, la cohesión social, vecinal e intergeneracional.

- El cuarto modo de apropiación social ha surgido en el transcurso de elaboración de este trabajo, en la línea iniciada por la Coordinadora de Danzantes de Palencia en el 2013, colectivo que ha solicitado además de la implicación de las instituciones locales en la conservación de este Patrimonio Cultural Inmaterial, la Declaración de las Danzas de Palos como Bien de Interés Cultural. En Segovia, y en concreto, en la localidad de Torre Val de San Pedro, ha surgido la misma inquietud: solicitar la Declaración de este patrimonio como Bien de Interés Cultural, a fin de proteger, salvaguardar y dar continuidad a uno de los ritos más distintivos de la zona, *Los Ennombrados*, celebrado en el seno festivo del culto mariano de la Virgen del Rosario en el mes de octubre y compartido tan sólo con "el país" de Orejana", tras la pérdida de la celebración de este rito en el pueblo de Gallegos de la Sierra. Esta iniciativa ha sido ideada e impulsada de Jose Antonio Sebastián, una figura fundamental en la recuperación de las danzas de palos en 1983, y que actualmente se mantiene como integrante del grupo de danzantes de la localidad.

Tales modos de apropiación vienen a confluir por tanto y esencialmente en la intención colectiva de "sentir" las danzas de palos como "propias" en el ámbito local, al tiempo que "diferentes" frente "al otro circundante" –zona dividida administrativamente en la Villa y Tierra de Sepúlveda y la Villa y Tierra de Pedraza-, a través de aspectos como el diseño festivo de los ritos, la duración de los mismos, las variantes en la indumentaria y las variantes del repertorio -bien en el aspecto musical, bien en el apartado coreográfico-. De ahí las diferencias visibles, a modo de ejemplo, en el lugar ocupado por los danzantes en el templo, en los repertorios coreográficos -diferentes coreografías para una misma pieza y melodía-, o en las distancias estéticas del atavío -uso o no de un tocado específico sobre la cabeza, diferencias de color entre el enaguado...-. Tales particularismos obedecen a diferentes formas de apropiación social vinculadas con la divulgación de su "cultura" entre sus propios convecinos y entre los forasteros llegados hasta sus espacios vitales y de convivencia diaria.

Danzas de palos, convivencia colectiva en el tiempo festivo

Apuntando ahora razones que justifican el segundo modo de apropiación social, resulta necesario explicar que analizar en profundidad y comparativamente el calendario festivo en el que se desarrollan localmente las danzas de palos y las procesionales a fin de "sopesar" el grado de importancia, valor o primacía social que cada pueblo, barrio... adjudicada a las danzas de palos es, sin duda, una de las cuestiones fundamentales de este texto. La interrelación entre las fechas de celebración y el culto mariano dentro de las fiestas patronales nos permitirá en los siguientes capítulos distinguir diferentes áreas de influencia, estudiar el repertorio musical, el coreográfico y el atavío de los danzantes en relación a otras fronteras administrativas; también, establecer conexiones históricas, similitudes y diferencias para evaluar la variedad de elementos compartidos o distintivos, y por lo tanto, únicos.

Resulta obviamente congruente la presencia de las danzas de palos en fiestas "mayores" o fiestas patronales, pero conviene estudiar su presencia también en fiestas locales menores que han complementado a las primeras en el transcurso de las últimas décadas[223]. A su vez, y en relación a los particularismos locales, es pertinente examinar el número de ocasiones en las que las danzas de palos están presentes en los actos festivo-religiosos, puesto que en el territorio estudiado y durante las fiestas principales son dos días consecutivos en los que se celebra misa y procesión con danzas -caso de Arcones, Torre Val de San Pedro, y Castroserna de Abajo-, o una sola jornada festiva con danzas tanto en la mañana como en la tarde -como en Gallegos de la Sierra y San Pedro de Gaíllos-. También se deben tener en cuenta las semanas y días previos a la celebración de las fiestas dedicadas a los ensayos, puesto que éstos también forman parte del tiempo festivo y compartido, del tiempo de preparación del cuerpo y la mente para la fiesta grande, única en el transcurso de un año que deriva en momentos "vitales" de pleno disfrute en la vida de sus participantes.

[223] Valga el ejemplo de la localidad de Torre Val de San Pedro: la fiesta en torno a Santa Ana, patrona de la localidad, (festividad del 26 de julio), ha perdido las danzas de palos, y éstas sólo tienen lugar en la Fiesta de la Octava del Rosario (8 días después del 7 de octubre), durante dos días con sendas misas y procesiones: las danzas se recuperaron en 1983, y las piezas del repertorio se alternan durante las dos procesiones.

Ensayos de las danzas de palos en Gallegos de la Sierra (Tierra de Pedraza). Fiestas del Rosario, octubre 2013. E. Maganto.

En este tiempo festivo las danzas se identifican propiamente con *rituales complejos,* que según Velasco "consiguen congregar a todos los individuos que componen una sociedad y no sólo logran atribuirles actividades pertinentes y articularlas como si fueran una acción común, sino que, durante su celebración y durante su ejecución, la sociedad parece emerger como si fuera una entidad consistente, mientras que los individuos no serían más que elementos sin sentido por sí mismos[224]". Sigue Velasco insistiendo en que tal complejidad deriva de que los *rituales* "no sólo reflejan el sistema social, sino que los forman. No sólo expresan la estructura social o representan, es decir, escenifican, conflictos y ordenamientos jerarquizados, diferenciación e igualdad social, sino que son interacción social y trabajan y construyen la "fábrica" social. No son simplemente partes "blandas" de la cultura que sufren la impresión de las formaciones "duras" económico-sociales y acaban siendo una imagen transparente de éstas. No son simplemente expresivos, son también instrumentales, instrumentos y materiales para la construcción de la realidad social, para su transformación y su reproducción"[225].

No obstante, y como ya apuntó Velasco en el año 1982, es la fiesta "donde la comunidad cobra relieve. Las gentes ocupan sus espacios comunes y allí, al amparo de sus símbolos, materializan su identidad social. Las fiestas movilizan a todos, la participación es general y en ellas se expresa y ejerce la condición de miembro de una comunidad. (.) La fiesta hace sociedad, o al menos, "crea la ilusión de comunidad"[226]. Tres

[224] VELASCO MAÍLLO, H. (1986). "Rituales e identidad: dos teorías y algunas paradojas". En Revista de Occidente. Nº 56, 1986. Pág 65-75.

[225] VELASCO MAÍLLO, H. (1986). Op. Cit. Pág 65.

[226] VELASCO MAÍLLO, H. (1982). Op. Cit. Págs 7-25.

Fiesta de la Virgen del Amparo en Valleruela de Pedraza (Tierra de Pedraza), 16 de septiembre de 2013. Varios danzantes de otras generaciones con dos dulzaineros de La Matilla, Gregorio y Vicente García, ambos hermanos de Demetrio García. E. Maganto.

décadas después, el texto de Velasco sigue plenamente vigente, puesto que el estudio académico de la "fiesta" en España se ha retomado al hilo del surgimiento y del apoyo institucional a nuevos conceptos como el de Patrimonio Cultural Inmaterial, y son muchos los autores e investigaciones publicadas, como el artículo firmado por Araño Villaroya y García Pilán, autores que en un texto compilativo "ofrecen una perspectiva para el estado de la cuestión del estudio de la fiesta en España desde la sociología y la antropología". Tales autores afirman que a comienzos del siglo XXI "hemos asistido a un proceso de consolidación y crecimiento de grandes fiestas, a procesos de recuperación de fiestas moribundas o desaparecidas, y a la creación *ex profeso* de nuevas formas de festejar"[227]. Otras firmas como la del investigador Joan Prat, y en alusión a los aspectos simbólicos de las fiestas, puntualiza que "las fiestas son, en sí mismas y por sí mismas, un síndrome simbólico global en el que se ritualizan actitudes, cualidades, valores, fenómenos sociales, etc., en un todo estructurado y coherente. (.) Las fiestas, así consideradas, se nos presentan como un fenómeno esencialmente expresivo y simbólico que ha cristalizado en un conjunto estructurado de signos, señales, indicadores y símbolos perfectamente integrados en un código comunicativo que constituye un lenguaje o metalenguaje"[228].

[227] ARIÑO VILLAROYA y GARCÍA PILÁN, P. (2006). Op. Cit. Págs 13-227.

[228] PRAT, J. (1982). "Aspectos simbólicos de las fiestas". En *Tiempo de fiesta. Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España*. Págs 151-167.

Un Centro "señero" en España: el Centro de Interpretación del Folklore y de la Cultura Popular de San Pedro de Gaíllos y el Museo del Paloteo

San Pedro de Gaíllos es el pueblo que por el momento y dentro de la zona de estudio, se ha desmarcado en su gestión de conservación e impulso institucional de las danzas de palos. Esta localidad ejemplifica a la perfección los vaivenes "vividos" por estas danzas desde hace cinco siglos: si los archivos parroquiales conservan datos sobre la celebraciones de estas danzas ya en el siglo XVII, donde se mencionan las danzas de palos y la danza procesional denominada *Danza del Arco*, los datos e imágenes reunidas sobre el siglo XX constatan la presencia de grupos de danzantes masculinos que fueron reemplazados por el grupo conformado por la Sección Femenina en los años 50. De ahí la reacción de los años 60 para continuar defendiendo las danzas interpretadas por hombres, y la de los años 80, donde el deseo de recuperación llevó a los integrantes del grupo de danzas a constituirse en asociación cultural. A partir de ahí puede estudiarse la recuperación del repertorio, las nuevas incorporaciones creadas, y la intervención de la mujer -que no danza con palos, pero sí protagoniza la *Danza de la Cruz* junto a un único hombre, "el Zarragón"-, acompaña al hombre en la *Danza del Arco* o participa en coreografías mixtas donde el hombre palotea y ella baila.

Las danzas de palos, tanto en el contexto religioso como en el contexto "lúdico" del festival de danzas, han conseguido dinamizar durante las últimas tres décadas la vida social y la vida cultural de los habitantes y residentes en pueblos y pequeños barrios cercanos. El trabajo y el empeño colectivo y común de sus vecinos, en pro de un patrimonio cultural que sigue aglutinando a toda la población con motivo de la fiesta menor de San Pedro Apóstol -29 de junio- y la fiesta principal de Nuestra Señora, ha dado como resultado la implicación del Ayuntamiento local en la creación del Centro de Interpretación del Folklore y la Cultura Popular -una iniciativa pionera en España que abrió sus puertas al público en 2003-, la edición de la Revista Lazos –también desde el 2003- y otra importante apuesta, el Museo del Paloteo –desde 2009-.

Junto a las procesiones religiosas, las danzas de palos y procesionales también están presentes en el tiempo puramente festivo de la localidad: el primer domingo de septiembre el programa festivo acoge dos eventos fundamentales; durante la mañana tiene lugar la procesión, con un recorrido mucho mayor al que tiene lugar en la fiesta patronal de San Pedro -29 de junio-, en el que las danzas de palos adquieren verdadero protagonismo, y que alcanzan su punto álgido y emocional colectivo con el final de la misma, en el patio de la iglesia y donde los danzantes interpretan la danza procesional de la *Danza del Arco.* Este final del acto religioso, rompe la jornada en dos periodos con significados sociales distintos: frente al tiempo dedicado a la exhibición de la fe colectica, por la tarde llega el tiempo de asueto, de disfrute, de plena fiesta, representado en un festival folklórico que en 2014 ha cumplido los XXV años. Las danzas de palos vuelven a ocupar así la plaza del ayuntamiento, el lugar preeminente de reunión vecinal, y la fiesta se apodera de la localidad. Fe y divertimento en un mismo lugar, en un mismo espacio vital y en un mismo tiempo festivo-litúrgico, donde se fusionan el pasado y la tradición, y donde se apuesta por el futuro y el desarrollo local basado en la muestra de la identidad local de cara a los "propios vecinos" y "los otros" –visitantes y forasteros-.

Procesión en honor a Nª Señora en San Pedro de Gaíllos, (Tierra de Sepúlveda) 30 agosto 2013. E. Maganto.

El Bien de Interés Cultural, ¿una estrategia de resistencia o una apuesta por el futuro?

A partir de la iniciativa de la localidad de Torre Val de San Pedro, resulta pertinente reflexionar sobre esta fórmula "protectora" del Patrimonio Cultural. El propio término de Bien de Interés Cultural nos introduce en el ámbito jurídico y en el marco de diferentes leyes. No obstante, este recorrido explica "el estado de la cuestión" de las danzas de palos en el siglo XXI, y permite comprender cuáles pueden ser los caminos elegidos por ciudades o pueblos a la hora de proteger, conservar e impulsar estas danzas en un futuro cercano. En la actualidad -y de acuerdo a la nomenclatura utilizada en la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial aprobada por la UNESCO y celebrada en 2003- se enmarcan en el denominado Patrimonio Cultural Inmaterial, un "corpus" gestionado durante la última década desde instituciones públicas a partir de políticas culturales de dimensión nacional, regional y local, que han "puesto en valor" toda su riqueza. Una de las últimas iniciativas políticas que tendrá su repercusión en este concreto ámbito cultural, será, a modo de ejemplo, la elaboración del "Atlas del patrimonio etnográfico e inmaterial" por parte de la Consejería de Cultura de la Junta de Castilla y León.

En estas últimas décadas las danzas de palos y las danzas procesionales han logrado un mayor impulso institucional, académico, en suma, una mayor "visibilidad social" complementada con una "protección estatal", en el marco de una legislación que surge en relación al concepto de Patrimonio Cultural y el creciente interés turístico que éste genera. Aunque en la actualidad la Danza es unas de las parcelas enmarcadas en el Patrimonio Cultural Inmaterial, Velasco demuestra cómo desde los documentos de trabajo utilizados por grandes antropólogos y publicados en el último cuarto del siglo XIX -reeditados a su vez hasta la segunda década del siglo XX-, el estudio de la Danza formaba parte de la Cultura Material, en concreto del apartado Artes, que englobaba Artes

plásticas, glíficas, y gráficas, Arte simbólico, Música, Danza, Teatro, Juegos y diversiones y Figuras con cuerdas y trucos[229].

La propia definición de Patrimonio Cultural se ha revelado como un largo y complejo proceso histórico, con numerosas contradicciones internas: los investigadores coinciden en definir a este concepto como subjetivo y dinámico, y que evoluciona desde el último tercio del siglo XIX -momento en el que predomina una visión monumental e histórica-, hasta el momento actual -dependiente de los valores que la sociedad atribuye a los objetos y bienes que deben protegerse-. Según Velasco, patrimonio cultural "es una categoría que se ha logrado instalar en la sociedad civil tras una larga historia de esfuerzos puestos en producir una sensibilización general, y el haber logrado la implicación de las instituciones públicas en su protección y conservación frente a numerosas y poderosas asechanzas"[230].

A partir de esta definición, son los textos legislativos de ámbito internacional, nacional y regional y fechados en las últimas cuatro décadas[231], los que nos aportan la base para comprender la vinculación de este concepto con otros como el de Cultura Tradicional y su proceso de "revitalización", y más en concreto, "la puesta en valor" y "la necesidad de protección" de las danzas de palos y danzas procesionales en tales contextos. Revisemos brevemente algunos de ellos. La *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural de la UNESCO* de 1972 marcó todo un hito histórico respecto a las culturas tradicionales, puesto que en su definición de patrimonio cultural se sumaron, junto a los valores histórico y artístico, el valor científico, el natural, el etnológico y el antropológico.

Por su parte, la *Salvaguarda de la Cultura Tradicional y Popular* de 1989 reconoció no sólo la importancia de ésta, "su importancia social, económica y cultural", sino también "la extrema fragilidad de algunas manifestaciones", por lo que su definición de cultura tradicional y popular se concretó "en el conjunto de creaciones que emanan de una comunidad cultural fundadas en la tradición, expresadas por un grupo o por individuos y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad en cuanto expresión de su identidad cultural y social; las normas y los valores se transmiten oralmente, por imitación o de otras maneras. Sus formas comprenden, entre otras, la lengua, la literatura, la música, la danza, los juegos, la mitología, los ritos, las costumbres, la artesanía, la arquitectura y otras artes[232]. Finalmente, y a través de la *Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial*, aprobada por la Unesco en el año 2003, las danzas de palos y las danzas procesionales, dentro del ámbito de la Danza, forman parte del entramado que engloba "los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y, en algunos casos, los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana".

[229] VELASCO MAÍLLO, H. (2009). "La cultura como patrimonio: lo material y lo inmaterial en la cultura". En La cultura tradicional en la sociedad del siglo XXI. IV Jornadas Nacionales Folclore y Sociedad. Instituto Municipal de Cultura y Turismo. Ayuntamiento de Burgos. Págs 33-46.

[230] VELASCO MAÍLLO, H. (2009). Op. Cit. Pág 33.

[231] No querría dejar de citar los textos más significativos del siglo XX sobre el Patrimonio Cultural hasta 1972: la Carta de Atenas (1931), Convenio de La Haya (1954) y Comisión Francescini (años 60).

[232] Texto de la Salvaguarda de la Cultura Tradicional y Popular de 1889.

La Salvaguarda del 2003 englobó aspectos que no tenían marco jurídico de protección hasta entonces y la firmaron 150 estados (29 latinoamericanos), adquiriendo como compromiso llevar a cabo políticas generales de difusión, y realce de la función de la cultura inmaterial en la sociedad. Pero, ¿cuáles son los contenidos y ámbitos que deben difundirse y realzarse? El texto, que acaba de cumplir una década, detalla "las tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional"[233].

En el ámbito nacional es necesario remitirnos a la Constitución española de 1978, que en su Artículo 46 trata sobre "la obligación de los poderes públicos de conservar y enriquecer el patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España, y los bienes que lo integran, cualesquiera que sean su régimen jurídico y titularidad"; y en el ámbito regional, se debe citar la Ley 12 de 2002 de Patrimonio Cultural de Castilla y León, que define el patrimonio cultural como "los bienes muebles e inmuebles que tengan interés artístico, histórico, arquitectónico, paleontológico, arqueológico, etnológico, científico o técnico que radiquen en el territorio de la Comunidad. También forman parte del mismo el patrimonio documental, bibliográfico y lingüístico, así como las actividades y el patrimonio inmaterial de la cultura popular y tradicional (Artículo 1.2 de la Ley 12/2002, de Patrimonio Cultural de Castilla y León).

De acuerdo a las definiciones enmarcadas en la legislación citada, las danzas de palos junto a las danzas procesionales son una manifestación más de la *cultura compartida* y de las *expresiones colectivas* que forman parte del *patrimonio común* y de los grupos y colectividades que las mantienen en activo, aunque su "carga" religiosa las convierta en patrimonio con significados simbólicos fundamentales para los convecinos de localidades concretas. Para conseguir "proteger", "mantener y conservar", y en suma "potenciar", las danzas de palos y las danzas procesionales, todo este engranaje legislativo debe llevarse a la práctica a través de políticas públicas, de gestión de la cultura por parte de las corporaciones y ayuntamientos locales, en su deber de cuidar y mantener lo común, el patrimonio "de todos y para todos".

En el caso de Castilla y León tales políticas públicas se desarrollan a partir de la ley citada, que posteriormente en 2007, se amplió con el Decreto 37/2007. Reglamento para la protección del Patrimonio Cultural de Castilla y León. A través de la ley de 2002 el objetivo de la administración se dividió en tres acciones: la conservación (puesta en marcha de intervenciones específicas), la promoción de su investigación, y el fomento y la tutela del acceso de los ciudadanos a los bienes, en el marco de políticas de intervención y conservación sostenible; sin embargo, es a través del Decreto de 2007, donde se establecen las vías de actuación: por un lado, la creación del Registro de Bienes Culturales, y por otro, la puesta en marcha del Inventario de Bienes Culturales[234]. No obstante, y de acuerdo a la tipología de Bienes Culturales establecidas por la normativa y aplicada por la Junta de Castilla y León, cabe distinguir los Bienes de Interés Cultural, los bienes incluidos en el Inventario de Bienes del Patrimonio Cultural de Castilla y León, y los Bienes integrantes del Patrimonio Cultural de Castilla y León[235]. Pero, ¿forman las danzas de palos y danzas procesionales parte de tales registros e inventarios?

[233] Texto de la Salvaguarda de 2003.

[234] La Junta de Castilla y León cuenta con un Inventario en el que se aglutinan 1800 Bienes Culturales, entre los que se distinguen 112 conjuntos históricos, 400 museos, 500 castillos, 12 catedrales, Arte Románico, Yacimientos Arqueológicos, P. Tradicional y P. Industrial.

[235] Para conocer tal clasificación, consultar la página web www.patrimoniocultural.jcyl.es.

La primera iniciativa reseñable, gestada por la sociedad civil en la que ya se ha implicado la administración local –Diputación de Palencia-, es la llevada a cabo por la Coordinadora de Danzantes de Palencia, creada en el mes de junio de 2013, que aglutina a más de veinte cuadrillas de danzantes palentinas y que nació "con el objetivo de mantener y divulgar este patrimonio único con una base común pero a la vez distinta en cada localidad donde aparece. La puesta en valor de este acervo tradicional pasa por el conocimiento y la realización de actividades conjuntas que permitan compartir y divulgar siglos de danzas rituales en la provincia de Palencia"[236]. La Diputación de Palencia ha decidido tramitar -en agosto de 2013- la declaración de Bien de Interés Cultural[237], B.I.C, para los Danzantes de Palencia, y apoyar la iniciativa de la Coordinadora con una subvención de 20.000 euros[238].

Sin embargo, y a partir de esta investigación, la iniciativa surgida en la provincia de Segovia, y en concreto en Torre Val de San Pedro, desea tramitar la concesión de un B.I.C. para los rituales y las danzas de palos y procesionales de la localidad, que se celebran con motivo de la fiesta de la Octava de la Virgen del Rosario. De acuerdo a la documentación localizada -como los libros de cofradías de la Virgen del Rosario-, las danzas tienen lugar y se mantinen desde el siglo XVII, y el ritual en el que inscriben, donde

Los Ennonmbrados, con sus bandas cruzadas y su sombrero –al fondo- y los danzantes, en Torre Val de San Pedro. Octava de la Virgen del Rosario, 12 y 13 de octubre de 2013. E. Maganto.

[236] Entrada publicada en el Blog corrobladebailes.blogspot.com.es, con fecha de 25 de junio de 2013.

[237] ¿Qué se entiende y qué caracteriza a un Bien de Interés Cultural? De acuerdo a la legislación revisada, aunque la declaración legal quedó regulada por la Ley 16/1985 de 25 de junio, la figura fue asumida por las comunidades autónomas, y en la Ley 12/2002 de Patrimonio Cultural de Castilla y León. Según este texto en su definición se incluyen los "bienes muebles e inmuebles y actividades integrantes del Patrimonio Cultural de Castilla y León que reúnan de forma singular y relevante las características del artículo 1.2 de la Ley 12/2002 y declarados expresamente mediante un procedimiento y resolución administrativa con esta figura de protección, conocida habitualmente con las siglas de B.I.C.".

[238] Diariopalentino.es. Noticia publicada el 20 de agosto de 2013, bajo el título "Danzantes de Palencia" apoya la declaración BIC tramitada por Diputación".

participan *Los Ennombrados* –y que también se conserva en Orejana con un diseño festivo diferente- conforma un patrimonio cultural único y distintivo del territorio de estudio en el que se mantienen los danzantes ataviados con *enagüillas*.

Por lo tanto, ¿es el Bien de Interés Cultural una estrategia de resistencia de las culturas tradicionales y populares que se desvanecen, o una apuesta por un futuro en relación al creciente turismo cultural que se fomenta desde los núcleos rurales? Algunos autores españoles, entre ellos Díaz Viana, ya han teorizado al respecto, y según advierte en títulos tan sugerentes como *El regreso de los lobos. La respuesta de las culturas populares a la era de la globalización*, en el contexto de las culturas populares se recurre a diversas estrategias, entre otras: el relanzamiento y la promoción turística de localidades, donde el mayor problema surge de "la necesidad de reubicarse en el panorama de la globalidad" y "de identificarse con los dos grandes paradigmas: el de la tradición o la vanguardia"[239].

Detalla a su vez que "se viaja, por ello, en el espacio, pero también en el tiempo, a la búsqueda de vestigios del pasado (en forma de reliquias, museos y monumentos) o de manifestaciones culturales con el sabor supuestamente "arcaico", "primitivo" y "ancestral" (.) Todo el fenómeno de la construcción de un lugar visitable, turístico, con las diversas estrategias que genera para atraer y satisfacer las posibles demandas del mercado, lo estamos observando en un buen número de ciudades y pueblos castellanos" (.) Hasta los habitantes del rincón más diminuto parecen haber tomado conciencia de que necesitan -en el contexto de la globalidad que determinan los medios de comunicación actuales- "vender" bien su pueblo, hacer que sobresalga por algo, promocionarlo de alguna manera entre los demás". No obstante, Díaz Viana especifica que "el pasado y la tradición -como supuesta esencia permanente de ese pasado- no contradicen a las estrategias turísticas en el momento actual más que de manera superficial o aparente. Herencia -o patrimonio cultural- y turismo son "industrias colaboradoras": la herencia convierte las localizaciones en destinos y el turismo las hace económicamente viables como exhibiciones de ellas mismas".

La aportación de Díaz Viana enlaza con la visión de Tomé Martín, quien le cita en su texto sobre la recreación festiva y la producción de identidades locales: "las culturas populares, como desde distintas perspectivas han mostrado James Scott (2000) o Luis Díaz (2003), utilizan toda suerte de mecanismos de resistencia y respuesta a la globalización. La revitalización o recuperación, en un contexto retradicionalizador, de fiestas en las que existe una exhibición del conocimiento local en relación con el entorno es una de esas "artes de resistencia" que utiliza frente al avance homogeneizador del saber tecnificado. Evidentemente, esta reinvención festiva puede, a su vez, presentar múltiples modalida-

[239] DÍAZ VIANA, L. (2003). *El regreso de los lobos. Las respuestas de las culturas populares a la era de la globalización.* Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Departamento de Antropología de España y de América. Madrid.
Pág 22: advierte de la existencia de "un folklorismo que consiste en una acumulación de hechos o artefactos folklóricos, en una clasificación y exhibición descontextualizada de los mismos, al tiempo que –a veces- una "representación del folklore" por centros, asociaciones y grupos que dicen preservarlo. (.) Veamos un ejemplo: en muchos pueblos castellanos hay agrupaciones de aficionados a lo folklórico, que recrean "danzas tradicionales" o revitalizan algún ritual, impulsan escuelas de dulzaina u organizan mercados y ferias donde se realizan demostraciones de viejos oficios artesanales. En esos mismos lugares siguen también narrándose historias, circulando bulos que pueden dar lugar a leyendas, pero los folkloristas no los identifican como tales, ni quienes –a imitación de ellos- se erigen en mediadores locales entre el saber de sus antepasados y el presente considerarían a este folklore actual como material salvable o utilizable para sus representaciones".

des locales que van desde el uso de determinados útiles o productos considerados exclusivos a la ritualización festiva de comportamientos que fueron hace años cotidianos y que se representan ahora en contextos diferentes a aquéllos que les otorgaban significación para dotarlos de un nuevo sentido"[240].

Una conclusión reflexiva: la migración significativa y el nuevo desafío sociocultural de las danzas de palos

De acuerdo a los datos expuestos en los capítulos anteriores, a lo largo de cinco siglos de existencia las danzas de palos han sido *demandadas* por las monarquías para formar parte de grandes eventos profanos como bodas reales, desfiles civiles... o eventos religiosos, como los fastos del Corpus Christi -siglos XVI-XVII-; *contempladas* y *recogidas* por la literatura barroca y la escena teatral -siglo XVII- y *criticadas* y *prohibidas* desde las bases intelectuales de la Ilustración -en el siglo XVIII-; más tarde, *folklorizadas* y *redescubiertas* a través del Romanticismo, el Pictoralismo fotográfico y el Realismo -siglo XIX-, y en el inicio del siglo XX, *compiladas* en los cancioneros populares y *enmarcadas* en los movimientos nacionalistas y regionalistas. Durante la posguerra, *descontextualizadas* y *reinventadas* por instituciones como la Sección Femenina y en las últimas décadas del siglo XX, y tras la conquista democrática de los años 70, *rescatadas* y *revitalizadas* a través de la eclosión de las identidades locales en el seno de la España de las Autonomías. Finalmente, con el inicio del siglo XXI, las danzas de palos han logrado ser *impulsadas* y *protegidas* desde el Estado a través de fórmulas culturales que expresan identidades colectivas y distintivas frente a otras comunidades, bajo el amparo de la legislación internacional que ha definido los contenidos del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003), y que tiene sus antecedentes en los textos citados de 1972 y 1989.

Pero, ¿cuál es el discurso del otro gran implicado en el desarrollo de las danzas de palos en la actualidad? Desde la Iglesia de la posguerra hasta la iglesia actual, que "ha venido perdiendo atractivo, autoridad e influencia durante muchos años"[241], han transcurrido siete décadas. Sin embargo y durante las cuatro últimas han confluido numerosos elementos históricos, políticos, sociales y también religiosos, que han conformado un ámbito para la protección, el fomento como recurso turístico, y la visibilidad social de las danzas de palos y otras danzas procesionales: la historia de la democracia española ha influido en el devenir de las danzas de palos en patrimonio cultural, puesto que la protección de éste ya se recoge en el texto constitucional de 1978. Por su parte, la iglesia de Juan Pablo II, de tono aperturista, lograría que ciertos párrocos de los entorno rurales "ayudaran" a "recuperar las danzas", y en la actualidad, y aunque es más patente la menor influencia de la Iglesia en la vida cotidiana -heredada de los años 60 y de la "España del desarraigo", la pérdida vocacional y el reparto geográfico de las parroquias a los párrocos existentes-, la iglesia del Papa Francisco I abre de nuevo las puertas a las danzas de palos.

Los párrocos actuales, entre los que se encuentran los nuevos párrocos llegados desde otros países y continentes hasta España, conviven a diario con la reducción del número de misas mensuales y semanales, y al mismo tiempo, con la multiplicación de tareas para lle-

[240] TOMÉ MARTÍN, P. (2009). "La recreación del paisaje castellano y la producción festiva de identidades locales". En La Cultura Tradicional en la sociedad del siglo XXI. IV Jornadas Nacionales Folclore y Sociedad. Op. Cit. Págs 209-228.

[241] Entrevista a Julián Santa María, Catedrático de Ciencia Política y director del Instituto Noxa, por La Vanguardia en junio de 2008.

var a cabo en las parroquias adjudicadas[242]. No obstante, éstos participan también en "la fiesta" de las localidades, atendiendo así las demandas de los feligreses, a la "tradición heredada" y a la conservación del patrimonio cultural. En el territorio estudiado son cuatro los párrocos que atienden a las siete localidades: mientras que el español Félix Escudero ha devuelto la ilusión colectiva a los vecinos de San Pedro de Gaíllos de ver de nuevo danzar en el interior de la iglesia -tras treinta años de prohibición expresa por parte de párroco anterior-[243], Enrique de la Puerta junto a Carlos Javier Flórez y Jaime Marulanda -los dos últimos, párrocos latinoamericanos recién llegados-, han sido testigos directos y público partícipe en el rol de autoridad eclesiástica, tanto en las fiestas patronales como locales del año 2013: en Arcones y Gallegos, Carlos Javier Flórez; en Torre Val de San Pedro, Enrique de la Puerta; y en Valleruela de Pedraza y Orejana, Jaime Marulanda[244].

Danzantes San Pedro de Gaíllos (Tierra de Sepúlveda) en Bodas de Plata. Junio 2013. P. Orgaz. De nuevo en la iglesia parroquial, tras treinta años de prohibición.

Respondiendo a mis preguntas, el párroco Jaime Marulanda manifestó durante la procesión dedicada a la Virgen del Amparo de Valleruela de Pedraza celebrada el 15 de septiembre de 2013, que las "danzas son cultura, y toda cultura debe protegerse". Su discurso, enmarcado

[242] En diversas localidades del territorio a estudio, como Gallegos y Valleruela de Pedraza, al menos un domingo al mes son gentes de común condición –aunque formados por los diferentes obispados- los que se "enfrentan" a la responsabilidad moral y social de reunir a sus convecinos en torno a la palabra de Cristo, aunque no celebran la comunión.

[243] Las danzas de palos volvieron a estar presentes en el interior de la iglesia parroquial de San Pedro de Gaíllos en junio de 2013, con motivo de las bodas de plata de Pablo Orgaz, dulzainero de la localidad desde los años 80, "pupilo" del Tío Tambores, y uno de los máximos impulsores de su mantenimiento, así como de la creación del Museo del Paloteo y el Centro de Interpretación del Folklore, sito en la localidad y abierto al público en el año 2009.

[244] Las parroquias adjudicadas por el Obispado de Segovia a los párrocos citados suman un total de veintinueve.

en el contexto de una fiesta local, pero desde la visión de quien emigra desde un continente hasta otro con evidentes diferencias culturales, enlaza con la exposición de autores como Inglehart, teórico de la posmodernidad, quien insiste en que "la cultura cambia lentamente, pero finalmente lo hace en respuesta a las transformaciones del entorno. Los cambios en el entorno socioeconómico contribuyen a la transformación de las creencias, actitudes y valores en el nivel individual a través de su influencia en las experiencias vitales de los individuos"[245].

Cinco siglos después del comienzo de la evangelización de las Américas por parte de la madre patria, se invierten ahora los términos, y son los párrocos llegados allende de los mares, y los párrocos locales, los que hoy tienen en su mano la responsabilidad de mantener este legado cultural transmitido de generación en generación. Su misión evangelizadora debe respetar los particularismos locales, y para ello deben conocer su origen, su evolución y el estado de la cuestión. En este sentido, Juan Cruz Arnanz, miembro del Secretariado de Comunicación Social del Obispado de Segovia y antiguo párroco de Torre Val de San Pedro, va aún más lejos en sus afirmaciones, y ahonda en la principal problemática a la que se enfrentan en la actualidad las danzas de palos y las danzas procesionales. Cruz aclara que las danzas de palos deben seguir presentes en las celebraciones religiosas, pero siempre y cuando quienes las interpreten reconozcan la fe cristiana, y adviertan en el hecho de danzar, el verdadero significado de la danza, el de la alabanza a Cristo. Por ello, la Iglesia actual del Papa Francisco I, se enfrenta en la segunda década del siglo XXI a un importante desafío sociocultural, de gran calado social: hacer que la fe "crezca" de nuevo en los *rituales*, en los que como ya he apuntado, las pérdidas formales protocolarias evidencian el traslado de la homogeneización de los estilos de vida desde la sociedad hasta el propio contexto del *ritual* religioso.

Danzantes de Valleruela de Pedraza (Tierra de Pedraza), en la Fiesta de la Virgen del Amparo, ejecutando la Danza de El Enzaramao. 16 septiembre de 2013. E. Maganto.

[245] INGLEHART, R. (2001). *Modernización y posmodernización. El cambio cultural, económico y político en 43 sociedades.* Siglo XXI de España Editores y Centro de Investigaciones Sociológicas. Madrid. Pág 72: a esta reflexión, añade: "los factores políticos, económicos, y otros factores externos tienen la misma importancia, pero no son determinantes en sí mismos. Lo que pasa en la mente de las personas es tan importante como lo que ocurre fuera. Aunque habitualmente cambia muy lentamente, la cultura se transforma en su interacción con el entorno".

Hibridismo en el siglo XXI: individualismo y danzas de palos

El danzante actual -principalmente hombres, y en un considerable número ascendente mujeres-, como individuo posmoderno consumidor de los contenidos de los mass media, al tiempo que vecino urbano o rural que participa de la fiesta pública de su localidad natal en fechas muy determinadas o en los nuevos espacios hasta donde han sido desplazadas las danzas de palos, presenta una multiplicidad de identidades en las que puede rastrearse la presencia del "nosotros-colectivo" en convivencia con el "yo-individual". El "nosotros", representado y visible socialmente en las danzas que se exhiben públicamente, coexiste con su opuesto en la vida cotidiana, el individuo y el yo "tiranizado por la intimidad" que ya anunció Sennet en la década de 1970[246], y que se desarrolla vertiginosamente en la sociedad de comienzos del siglo XXI, y al menos en la cultura anglosajona, camino del narcisismo.

Como afirma el sociólogo Gilles Lipovestky: "el individualismo es el nuevo estado histórico propio de las sociedades democráticas avanzadas, que definiría precisamente la era posmoderna"[247], y por ello, resulta "vital" intentar explicar cómo las danzas de palos, unidas históricamente de forma indisoluble a conceptos como "colectivo" y "común", y en el avance de ciencias como la Antropología Cultural a otros conceptos -como Patrimonio Cultural Inmaterial-, se enfrentan en la segunda década del siglo XXI a un *emergente proceso de hibridación*: la progresiva secularización en las formas de vida, unida al individualismo propiciado desde la sociedad burguesa decimonónica, consiguen *filtrase* lentamente en los *ritos* que arropan y contextualizan a las *danzas rituales,* calando en ciertos aspectos que varían sin posibilidad de recuperación. La constatada merma y desaparición de las cofradías vinculadas a estas danzas, sustituidas en su gestión por colectivos como asociaciones culturales y grupos folklóricos que se hace más evidente con la llegada de la democracia a nuestro país, junto a la reducción y pérdida del protocolo procesional[248], así como la propiedad individual del atavío de danzante frente a la propiedad comunal anterior[249], son sólo algunos ejemplos de este proceso: el individuo-danzante que forma actualmente parte de un colectivo[250], cobra por tanto cierta relevancia frente al "*corpus* danzantes" heredado históricamente.

La ligazón actual del individuo-danzante con las danzas de palos, parte de una decisión personal de pertenencia al colectivo: su "yo" individual decide involucrarse libremente en

[246] SENNET, R. (2001). *El declive del hombre público*. Edicions 62. Barcelona. La primera edición llevó por título *Thefall of publicman*, y se publicó en 1976.

[247] LIPOVETSKY, G. (2003). *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama. Barcelona.

[248] La participación de los danzantes segovianos en las procesiones religiosas varía sustancialmente. De acuerdo a las procesiones a las que asistí en 2013, frente a los colectivos que mantienen el protocolo a lo largo de todo el recorrido danzando de cara al Santísimo (como en Fuentepelayo), o danzando con la imagen detrás (como en Valleruela de Pedraza y Torreval de San Pedro), otros grupos de danzantes sólo caminan, para danzar exclusivamente en las paradas marcadas (Veganzones, Castroserna de Abajo, y San Pedro de Gaíllos, además de Arcones y Orejana).

[249] Tres localidades del territorio de estudio me han confirmado la propiedad comunal del atavío de los danzantes y del "zorra", conservados en las iglesias parroquiales: Gallegos, los conservó hasta la década de 1970; en Valleruela de Pedraza, los conjuntos actuales pertenecen a cada danzante, salvo los tocados, que pertenecen al pueblo; asimismo, de las ocho enaguas comunales usadas por los danzantes de Castroserna de Abajo, sólo una ha llegado de nuevo a las manos de la Alcaldesa actual.

[250] Ya sean asociaciones culturales ubicadas en las ciudades, o grupos folklóricos dependientes y representantes de ayuntamientos locales.

el seno de una actividad colectiva que le prodiga además de satisfacciones personales, el cumplimiento con determinadas expectativas familiares o vecinales[251]: su compromiso y participación en la danza, que se prolonga y puede prolongarse durante años[252], es una manifestación pública no sólo de sus aspiraciones como individuo perteneciente a la comunidad, también de su religiosidad y creencias, y/o la expresión pública de su identidad local y acercamiento a determinadas ideologías[253].

El individuo-danzante se opone así, al "corpus *danzantes*" analizado a partir de fórmulas de convivencia vecinal y ciudadana impuestas desde el Imperio-Estado y desde la Iglesia, y cuyos objetivos finales fueron el del control social de los súbditos a partir de la concesión de privilegios: por un lado, los gremios urbanos y las corporaciones de menestrales[254] que se desarrollan en Europa desde el siglo XIV hasta su abolición a finales del siglo XVIII -en España 1836-; por otro, a partir de las cofradías religiosas rurales y locales, diseminadas por todo el territorio español en el siglo XVII con el auge de la celebración del Corpus Christi. En este sentido es pertinente especificar que junto a las cofradías de la Vera Cruz o la del Santísimo Sacramento, presentes históricamente en toda España desde el siglo XVI, en el territorio de estudio se desmarcan las creadas en torno a la Virgen del Rosario a partir de 1670: a modo de ejemplo, tanto el barrio de La Torre como el barrio de El Valle de San Pedro, conservan los libros de cofradías donde se cita la ejecución de danzas de palos en honor de esta advocación mariana[255]; sin embargo, estas danzas sólo se conservan en La Torre, y en diseños festivos donde no intervienen las cofradías, ya desaparecidas.

[251] En las innumerables entrevistas llevadas a cabo para este trabajo, numerosos danzantes segovianos continúan, en un acto de libre decisión, con la "tradición" familiar, enlazando su participación en las danzas de palos con la de tres o cuatro generaciones anteriores: en Valleruela de Pedraza, la familia Álvaro suma tres generaciones –en la tercera se distingue la participación masculina en la danza de palos a través de Gonzalo Álvaro y la femenina, a través de su hermana-. Por su parte, la familia Berzal ha logrado dar continuidad a cinco generaciones, y Rubén Berzal es el danzante actual.

[252] De los danzantes entrevistados, en numerosas ocasiones su vinculación con las danzas de palos ha sobrepasado una década y alcanzado la segunda: desde "mozo", hasta su casamiento, e incluso años después.

[253] VALLVERÚ ROM, Á., y VILARÚBIAS CUADRAS, D. (2012). Op. Cit. Los autores incluyen notas sobre "nuevas motivaciones en los danzantes del ball de bastons", a partir de la llegada de la democracia: la más destacable, sentimientos e inquietudes de hacer país". (.) También hemos constatado, a nivel local, que en la base ideológica de muchos danzantes el ball de bastons era un símbolo nacional de Cataluña, con lo cual se desprende que el sentimiento identitario se hallaba presente de manera realmente apreciable". También citan otras motivaciones personales como la valorización de la tradición, el ocio o las relaciones interpersonales.

[254] El término *corporaciones de menestrales* se usa en la España del siglo XVIII, en el contexto de la Ilustración. No obstante, se recoge en una de las obras del segoviano Juan de Contreras, Marqués de Lozoya, editada y publicada en Segovia en el año 1921: *Historia de las corporaciones de menestrales en Segovia*. El autor señala otras dos referencias sobre el estudio de los gremios en la ciudad de Segovia: la obra del cronista Diego de Colmenares, *Historia de la insigne Ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla,* escrita en 1637, y la monografía dedicada a tales colectivos en 1897, bajo el título *Recuerdos de la antigua industria segoviana*, de Carlos de Lecea.
No obstante, puedo añadir la obra de Manuel González Herrero, *Notas histórico-jurídicas sobre los gremios*, publicada precisamente por el Instituto Diego de Colmenares.

[255] El culto a la Virgen del Rosario también se extiende a La Salceda, que cuenta entre su patrimonio artístico con la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Rosario, donde se conserva un retablo barroco y una talla mariana medieval fechada en el siglo XIV.

Lo colectivo y lo individual, lo global y lo local en las danzas de palos

Enlazando con una de las primeras ideas expuestas en este apartado, los nuevos valores individualistas emanan desde una sociedad definida desde las Ciencias Sociales a través de una curiosa amalgama de teorías que remiten a los cambios políticos, económicos, sociales y culturales que tuvieron su despegue con la décadas de los 80-90 del pasado siglo: una sociedad *postindustrial* y *postmoderna,* dañada irreversiblemente por la *globalización*, afectada por la crisis de la *sociedad del bienestar* e impregnada por del creciente *hibridismo cultural*[256]*,* en la que se ha detectado una importante crisis ideológica -que ha destruido la confianza social en la clase política-, y en la que los avances agigantados hacia la secularización de las formas de vida, han dado como resultado y en el tema que nos interesa, la difuminación de los rituales.

Esta difuminación "se entiende como un desplazamiento de los rituales en la vida social hacia posiciones menos relevantes"[257], y se evidencia en los rituales vinculados con las danzas de palos a través de dos realidades: por un lado, en el retroceso que han sufrido en los entornos urbanos las celebraciones religiosas del Corpus Christi -que tuvo su esplendor como se ha explicado en los siglos XVI y XVII- y por otro, en la pérdida de elementos definidores de los rituales, y de las "fiestas" locales o patronales, que en los entornos rurales se llega a reducir en sus formas al día específico de la celebración, e incluso, a los actos litúrgicos en torno a los cuales se une y participa la población. Tal y como se ha expuesto, la propia desaparición de las cofradías religiosas[258] y hermandades que perpetuaron durante siglos -del siglo XVI al siglo XIX- la organización y la celebración de estas danzas, sustituidas posteriormente por colectivos creados por la sociedad civil como las agrupaciones folklóricas que nacieron con el siglo XX –bien herederas de la institución de la Sección Femenina, bien asociaciones culturales que tomaron su relevo o que se crearon en la década de 1980[259]-, ha derivado en un cambio de gestión con importantes repercusiones para las danzas de palos.

[256] BURKE, P. (2010). *Hibridismo cultural*. Ediciones Akal. Madrid.
Con respecto a la globalización cultural especifica que "es normal que en una época como la nuestra, caracterizada por frecuentes e intensos encuentros culturales de todo tipo, nos preocupe este tema. La globalización cultural más que homogeneizar ha hibridado. Es un hecho ante el que podemos reaccionar de las formas más diversas, pero lo cierto es que es imposible no percibir la tendencia hacia la hibridación. Pensemos en el curry con patatas fritas (elegido recientemente plato favorito en Gran Bretaña), las saunas thai, el catolicismo zen, el judaísmo zen, el Kung Fu nigeriano o las películas de "Bollywood" (que, realizadas en Bombay-Mumbai, mezclan tradiciones de canto y baile hindúes con ciertas convenciones típicas de Hollywood). El proceso resulta especialmente evidente en el ámbito de la música, donde encontramos formas y géneros híbridos como el jazz, el reggae, la salsa o, más recientemente, el flamenco-rock y el rock afro-céltico". Pág 64.

[257] VELASCO MAÍLLO, H. (1996). Op. Cit. Pág 104.

[258] RODRÍGUEZ LLUICQ, P. (1993). "La cofradía como institución social". En Universidad y Etnología. VI Encuentro en Castilla y León. Relaciones sociales. Centro de Cultura Tradicional. Diputación de Salamanca. Págs 103-115.
La autora comienza su artículo presentando la cofradía religiosa "como un modo de relación social", aunque a lo largo del mismo especifica que la palabra "*cofradía* deriva del latín cum y fratar, hermano "con hermano", y lleva intrínseca la significación de esta institución; la cofradía sería una hermandad o congregación de personas devotas". La pertenencia a esta congregación en muchos casos sería un privilegio, ya que su número era restringido y constituiría una estructura de prestaciones sociales y espirituales. Estas cofradías se dividían en Penitenciales, Sacramentales y aquéllas que se ponían bajo el culto a la Virgen, o bajo la advocación de un santo como Patrón. Esta últimas tienen similitudes con los gremios".

[259] En el territorio de estudio son muchos los asistentes a las fiestas patronales que residen en Madrid, y que parten tras los principales actos litúrgicos: misa y procesión. Datos que constaté tanto en las fiestas de Arcones dedicadas a la Virgen de la Lastra –primer fin de semana de septiembre-, como en la fiesta de la Virgen del Rosario celebrada en Gallegos –primer fin de semana de octubre-.

Danzante de San Pedro de Gaíllos (Tierra de Sepúlveda) en la procesión de Nª Señora, 30 de agosto de 2013. A la derecha, danzante de Gallegos de la Sierra (Tierra de Pedraza) durante la procesión del Rosario, 5 de octubre de 2013. , E. Maganto.

Cuando el ámbito sagrado deja paso al ámbito profano, cuando las cofradías y hermandades desaparecen o pierden "interés social" para cada comunidad en cuestión y comienza la andadura de las asociaciones culturales -que igualan a sus miembros en derechos y deberes-, es donde se evidencian las pérdidas formales de los *rituales* en los que están inmersas las danzas de palos y danzas procesionales. En las procesiones religiosas, se recortan recorridos y tiempos y se hace evidente la progresiva desaparición de dos elementos preeminentes en siglos anteriores, el protocolo y con él, el control corporal y la presencia impoluta de los danzantes. Son diversos los ejemplos donde los danzantes ya no danzan en el transcurso de la procesión, sino que caminan animadamente entre parada y parada para interpretar una danza[260], lo que conlleva una actitud y un comportamiento más distendido, "más festivo" y "más profano"; este hecho "equipara" al danzante con el feligrés participante en el *ritual,* que se sumerge entre la muchedumbre y varía de rol -de ser protagonista, a ser "un miembro más"- en el transcurso del propio *ritual*. Aunque la autoridad religiosa y civil sigue representada a través de los párrocos -en numerosas ocasiones recién llegados y desconocedores de la historia y la "tradición" local- y de los diferentes cargos del ayuntamiento, la homogeneización de los estilos de vida que distingue a nuestra sociedad -frente las sociedades tradicionales fuertemente jerarquizadas- se traslada hasta el *ritual* y se refleja en él.

[260] En mis visitas a distintas localidades he podido comprobar la incorporación de los danzantes en mitad del recorrido procesional, como en San Pedro de Gaíllos, en la fiesta local de San Pedro Apóstol, (29 de junio 2013) y el avance caminando junto a los vecinos del pueblo entre parada y parada de la procesión de Nuestra Señora, (30 de agosto 2013). Asimismo he advertido la pérdida de la danza a lo largo del recorrido de la procesión, en las localidades de Veganzones (Corpus Christi 2013), Arcones (Virgen de la Lastra 2013), Gallegos (Virgen del Rosario 2013), Orejana (Virgen del Rosario 2013) y Castroserna de Abajo (Virgen de los Remedios 2013).

Mujeres de Valleruela de Pedraza (Tierra de Pedraza) en procesión: Habas Verdes. Fiesta de la Virgen del Amparo, 16 septiembre 2013. E. Maganto.

Es en el marco de estas procesiones "más livianas" donde también se suman nuevos elementos "folklorizantes", "inventados" sobre la supuesta "tradición": al examinar los repertorios coreográficos no resulta difícil localizar cierto número de piezas que han variado su coreografía, puesto que las generaciones de danzantes anteriores sólo pudieron aportarla de forma limitada. Ante periodos de pérdidas de las danzas de palos que pueden alcanzar las cuatro décadas, en la actualidad algunas de las danzas no cuentan con las partes coreográficas más complejas, como los "lazos", resueltas en el *ritual* con formaciones más sencillas, como las "calles". En otros casos, y al incorporarse la mujer como danzante y protagonista en la procesión, el repertorio se amplía a piezas que tradicionalmente no se vinculan con el ámbito eclesiástico, ritualizándose su presencia y adquiriendo nuevos significados[261].

[261] En este sentido puedo explicar que las mujeres de Valleruela de Pedraza, que comparten en ocasiones la interpretación de una misma danza de palos en dos grupos diferentes -la masculina y la femenina-, han incorporado a su repertorio del 2013 una pieza propia del Baile de Rueda, las Habas Verdes, "ritualizando" su ejecución pública. (Procesión de septiembre dedicada a la Virgen del Amparo).
El blog Corrobla de bailes, también recoge este hecho en la entrada del 16 de octubre de 2013: "la danza ritual procesional tiene su máximo exponente en las danzas de danzantes, agrupaciones de exclusividad masculina, con un complejo conjunto de elementos propios (indumentaria, repertorio, ocasionalidad....). En muchas comarcas castellanoleonesas esas danzas rituales tradicionalmente fueron atendidas por cofrades y devotos y a medida que se iban perdiendo elementos se simplificaron sustituyéndose en muchos casos por el baile tradicional, perviviendo hoy en día la jota como ritmo más característico para acompañar los bailes procesionales.
En todo El Cerrato, y en la comarca de La Ribera del Duero y comarcas aledañas vallisoletanas se han mantenido, hoy en día, estos bailes de jota de carácter ritual en muchos casos, hasta hace pocos años de exclusividad masculina y hoy totalmente democratizados. En ellos se puede rastrear el estilo de baile tradicional de estas comarcas castellanas. Os dejo con la procesión de la Virgen de los Remedios de Tabanera de Cerrato (Palencia)".

Con respecto a la indumentaria, aspecto vital en la "presentación pública" del danzante, se sustituyen las prendas confeccionadas en lino como las camisas, por prendas industriales que no llevan plasmados bordados en pecheras o puños, ni distinguen individualmente a su portador... y se pierden a su vez las denominaciones tradicionales de las prendas con las que cubren su cuerpo los danzantes, y con ellas, los significados simbólicos con que éstas se envuelven: en ocasiones incluso, se pierde el uso y el empleo de las castañuelas para diversas danzas procesionales, que pasan a figurar como mero elemento decorativo en el conjunto del atavío.

Si Velasco apunta una difuminación de los rituales como un síntoma evidente de las sociedades actuales, desde este trabajo se resalta una difuminación protocolaria y del control corporal en el marco de las procesiones donde se desarrollan las danzas de palos, resultado del traslado de la homogeneización de los estilos de vida hasta el contexto del *ritual*. Con todo, este mensaje no conlleva una lectura negativa de los cambios y de las evoluciones, sino que simplemente "respalda" la existencia de tales variaciones para poder evaluar el estado de la cuestión: sólo en este contexto podrán entenderse las desapariciones, las pérdidas, los cambios, las evoluciones y las "reinvenciones" que pueden observarse en la historia de la indumentaria, de los repertorios musicales y coreográficos de las danzas de palos y las danzas procesionales vinculadas a ellas, y que formando parte de la *cultura compartida* por la vecindad y por los pobladores y los visitantes en los días de "la fiesta", evolucionan lentamente, mudan de significados, pierden y/o recuperan detallismo y "se visten" de nuevos mensajes de cara a los residentes o foráneos.

Este hecho resulta más entendible aun cuando se establece una comparativa entre las diversas generaciones de danzantes vivos que permanecen ligados a ellas, ya sea participando en la danza o enseñando a nuevos danzantes. De acuerdo a mi trabajo de campo, repleto de entrevistas y conversaciones, "desde dentro", coexisten distintas "miradas": frente a las generaciones de danzantes que *crecieron* y *se educaron* en una época de carencia económica como la posguerra, fueron testigos del *éxodo rural* y la *emigración*, vivieron la llegada de la "*sociedad de consumo a la española*"[262], y sirvieron de enlace a las llamadas en pro de la *identidad local* que trajo consigo la España de las Autonomías, llegan las nuevas generaciones de danzantes, nacidas en el seno de la *opulencia económica y democrática*, con una *conciencia bilingüe* de *ciudadanos del mundo*, consumidoras a su vez de los *mass media* y las *nuevas tecnologías.*

Entre unas y otras generaciones han tenido lugar importantes cambios socioculturales en torno a los rituales: la década de los sesenta trajo consigo "el olvido" y el "rechazo social" a lo tradicional (entendido como lo opuesto al nuevo consumismo y el necesario "progreso" social), que se manifestó en el proceso anti-ritualista de la década de 1970. Según constata Velasco, "a comienzos de aquélla época se hablaba de "una rebelión a escala mundial en contra del ritual". El ritualismo desde su antítesis, desde el anti-ritualismo, conllevaba la disociación entre la esfera pública y la esfera privada, una disociación entre los gestos externos y las convicciones íntimas, que aparentemente afecta al carácter del ritual, revela asintonías en la significación y denuncia la inutilidad de mantener símbolos vacíos". En conexión con la autora Mery Douglas, Velasco mantiene que en el anti-ritualismo había también "una disociación entre el individuo y el

[262] CASTILLO CASTILLO, J. (1982). "Los hijos de la sociedad de consumo a la española". En Revista Reis. Nº 17. Pág 39-51.

grupo", además de "una disociación de espacios", una disociación de significados, y una desvinculación de los individuos respecto a los grupos".

Tales disociaciones se hacen evidentes en las danzas de palos actuales, puesto que si las primeras generaciones de danzantes citadas anteriormente, se siguen confesando cristianas en la praxis y siguen manifestando un verdadero fervor religioso hacia una determinada imagen religiosa siendo las danzas de palos la máxima expresión de su fe -individual y colectiva, referida a la comunidad a la que pertenece-, los nuevos danzantes confiesan la pérdida de nociones, hábitos y creencias religiosas[263], pero "batallan" con sus palos y "sus enaguas" por la defensa de las danzas, un patrimonio que consideran como algo "propio", común, heredado, transmitido por sus mayores y por los *maestros de danzas* -por los que sienten un particular respeto y admiración-. Las danzas de palos se reorientan así desde los protagonistas/danzantes hacia la expresión pública de una acción colectiva en favor de un patrimonio común, heredado, que debe cuidarse, y en lo posible, engrandecer, con su mantenimiento a lo largo de los siglos (desde el siglo XVI) hasta la actualidad.

A partir de estos datos se revelan por tanto cambios especialmente notables: en la actualidad, las danzas de palos se erigen como una nueva forma de sociabilidad para las jóvenes generaciones que se mantienen en el ámbito rural, y para las que viven a caballo entre el mundo urbanita y el lugar de donde proceden, viajando del uno al otro por motivos familiares -ocupación de una segunda vivienda en fines de semana o a lo largo del verano-, o debido a las necesidades de su etapa formativa en la universidad y otros centros e instituciones académicas. En la mayoría de las localidades estudiadas, los jóvenes participantes no residen en el entorno durante todo el año, pero regresan puntualmente en fechas de ensayos y en los días de fiesta. En el entorno rural, colectivo y de relación grupal donde se *domestica* su identidad, los valores sociales como la cercanía entre vecinos, la propia relación de vecindad, o la camaradería entre los danzantes[264], parecen seguir siendo valores más que válidos para sus progenitores, temerosos ante los peligros de una sociedad[265] que *seduce* constantemente a través de los mass media con mensajes sobre hiperconsumo, libertad plena, consecución rápida de logros... a la postre, máxima felicidad al alcance de la mano y sin esfuerzo.

[263] Los cambios, imperceptibles en ocasiones para los propios danzantes, pueden comprobarse en localidades como Valleruela de Pedraza: tras la desaparición del último tocado "antiguo", propiedad de Florencio Álvaro Velasco de 81 años-danzante desde su adolescencia, actual sacristán yquien fuera alcalde en la década de los 80 e impulsor de la recuperación de las danzas de palos-, durante dos años se danzó sólo con pañuelos a la cabeza. Después se confeccionaron nuevos tocados, sin las plumas de ave características del modelo anterior, y éstos han convivido con la última hornada de tocados, hechos por la artesana segoviana Conchi Bayón, quien ha recuperado las plumas distribuidas en la parte superior del tocado.

[264] Entre los danzantes de San Pedro de Gaíllos y los de Gallegos, y durante las fiestas patronales de Nuestra Señora y de la Virgen del Rosario respectivamente, advertí durante la procesión y ejecución de las danzas de palos, el acto usual de gastar bromas y hacer comentarios entre los danzantes.

[265] Algunos danzantes de anteriores generaciones de Valleruela de Pedraza me comentaron que es mejor aprender a danzar que estar por ahí "haciendo maldades" o "acercarse al mundo de las drogas".

La familia Álvaro: Florencio, Pedro y Gonzalo. Tres generaciones de danzantes en la Fiesta de la Virgen del Amparo. Valleruela de Pedraza (Tierra de Pedraza).

A la dcha, Rubén Berzal, con su padre, Jesús Berzal. La danza se remonta hasta 5 generaciones. Fiesta de la Virgen del Amparo. Valleruela de Pedraza (Tierra de Pedraza), 16 septiembre 2013. E. Maganto.

II PARTE

El territorio de estudio: las danzas de palos y el enaguado

CAPÍTULO 4

"Peculiaridades" de la Tierra de Pedraza y de la Tierra de Sepúlveda

A lo largo del cuarto capítulo de este trabajo recorreré el territorio de estudio, un pequeño "reducto geográfico" de la provincia de Segovia que agrupa a un desconocido y "enigmático país" y seis localidades más, distribuidas entre la Tierra de Pedraza y la Tierra de Sepúlveda. El fin, desvelar el porqué de la imbricación histórica de ciertas "peculiaridades" que confluyen en este espacio, y cómo tal confluencia ha revertido en el mantenimiento y la preservación de las danzas de palos y otras danzas procesionales desde la España Moderna hasta la actualidad, con la presencia de las *enagüillas* y/o *faldillas* masculinas como atavío ritual: tales danzas, patrimonio cultural inmaterial enaltecido por los vecinos, los dulzaineros y tamboriteros de la zona, junto con los investigadores locales y los representantes políticos de las diferentes localidades, se conforman en el siglo XXI como uno de los principales ejes discursivos de las distintas identidades "micro-locales" y "diferenciadoras", que convergen no obstante en una identidad comarcal "común y aglutinadora".

El Alcalde de Valleruela de Pedraza, Gregorio Enebral (3º por la derecha y danzante), con danzantes de distintas generaciones. Fiestas de El Amparo, 16 septiembre 2013. E. Maganto.

La Alcaldesa de Castroserna de Abajo (Tierra de Sepúlveda), Mª Luisa González, hija y hermana de danzantes, con los danzantes en la fiesta de la Virgen de los Remedios y el dulzainero Demetrio García de La Matilla, 30 septiembre 2013. E. Maganto.

Avanzar hipótesis sobre las razones de la permanencia de las *enagüillas* y/o *faldillas* entre los danzantes de esta pequeña zona frente al resto de la provincia de Segovia, se ha transformado en un trabajo verdaderamente complejo, puesto que a los datos histórico-sociales como la evolución de la festividad del Corpus Christi desde el siglo XVI y la influencia que en su organización tiene el protocolo borgoñón instaurado durante el reinado de Carlos V, se suman en este capítulo informaciones relativas al desarrollo y evolución de la economía local, y cómo no, al calendario litúrgico-festivo, en el que esta "prenda ritual masculina" se hace visible en la actualidad y cada año en un periodo de tiempo muy concreto: alrededor de cuarenta días, entre la celebración de la Natividad de la Virgen y la Octava de Nuestra Señora del Rosario (desde el primer fin de semana de septiembre, hasta la Octava del Rosario, festejada el segundo domingo del mes de octubre, y vinculadas ambas a la cultura agro-pastoril).

El mapa que conforman los danzantes de *enagüillas* de la provincia de Segovia, sumamente reducido frente a otros periodos y contextos históricos como el siglo XVII, trae al presente, por un lado, aspectos transmitidos y heredados desde el Medievo a través de la imbricación entre Reconquista-Repoblación-diseminación del Románico y el culto mariano vinculado a éste; por otro, elementos de la cultura pastoril que ha dejado en la zona un importante rastro histórico-económico y festivo a través de la trashumancia y el negocio mesteño (siglos XIII-XIX). Tales aspectos convierten a este territorio en un espacio verdaderamente singular de la provincia de Segovia.

Paisaje natural y urbano, las villas y los barrios

El territorio de estudio puede considerarse "un reducto geográfico" de la provincia de Segovia concentrado en torno al territorio circundante de la villa de Pedraza, aunque las dos localidades más alejadas a ella -Castroserna de Abajo y San Pedro de Gaíllos-, pertenezcan y dependan administrativamente de la Tierra de Sepúlveda. Este espacio físico, históricamente "fronterizo" (etapa de la Repoblación-Reconquista, siglos X-XII), encuentra en la Sierra del Guadarrama una frontera natural con la provincia de Madrid: así, en la Tierra de Pedraza y alineadas con los márgenes de la *Cañada de la Vera de la Sierra,* en la carretera N-110 Segovia-Soria se ubican los pueblos serranos de Gallegos de la Sierra y Arcones; al pasar La Salceda y en dirección a la villa de Pedraza, Torre Val de San Pedro se asienta en la falda de la sierra; y tras atravesar el barrio pedrazano de La Velilla en dirección hacia La Matilla, encontramos Valleruela de Pedraza, con sus empinadas calles en ascensión hasta la iglesia parroquial.

Panorámica de Valleruela de Pedraza (Tierra de Pedraza). E. Maganto, 2013.

En esta zona, repleta de carreteras locales que unen barrios y parajes ya desplobados, se sitúa también Orejana -conformada por distintos barrios: Orejana (deshabitado), El Arenal, Sanchopedro, Orejanilla y La Revilla-, bien comunicada con Arcones y la vecina Prádena de la Sierra, convertida a su vez en el acceso más fácil para llegar a Castroserna de Abajo, pueblo caracterizado por sus desniveles y ya en la Tierra de Sepúlveda. Por último, y desde Valleruela de Pedraza, siguiendo la carretera que nos lleva hasta la villa de Sepúlveda y entrando en los límites jurídico-administrativos de esta Tierra, llegamos hasta el último de los pueblos de la zona de estudio, San Pedro de Gaíllos, asentado en la llanura, y rodeado de tierras de labrantío.

El número de habitantes que suman las distintas localidades es el resultante de contabilizar los vecinos que residen de forma dispersa en el mapa conformado por los diferentes "barrios", cuyas delimitaciones son herencia de las divisiones territoriales medievales de

Plaza de Arcones (Tierra de Pedraza) e Iglesia de San Miguel. E. Maganto, 2013.

las Comunidades de Villa y Tierra de Pedraza y de Sepúlveda respectivamente, *los fueros,* como se expondrá en el epígrafe correspondiente. Mientras que Arcones -con sus barrios- y San Pedro de Gaíllos -con Rebollar-, son los municipios que cuentan con mayor número de censados, alrededor de cuatrocientos, el municipio de Torre Val de San Pedro se acerca a la cifra de trescientos; Orejana reúne en torno al centenar de habitantes, en coincidencia con Gallegos de la Sierra; finalmente, por debajo, y aunque muy cerca de los cien vecinos censados, se encuentran Valleruela de Pedraza y Castroserna de Abajo.

Si el Ayuntamiento de Arcones cuenta con población residente en Arcones y cinco barrios más -Arconcillos, Colladillo, La Mata, Castillejo y Huerta-, la localidad de Torre Val de San Pedro se incluye en el término municipal que agrupa a su vez a La Salceda y el Valle de San Pedro. El "enigmático" país de Orejana, como señala Luis Mínguez "Orejanilla" y como gustan decir muchos de los nacidos en esta zona específica, reúne cinco barrios -El Arenal, Orejanilla, Revilla, Sanchopedro y La Alameda, ya despoblado-, de los que Orejana, que da nombre al término municipal perteneciente a Villa y Tierra de Pedraza, también desapareció. Por su parte, la localidad de Valleruela de Pedraza suma dos pedanías, Berzal y Tejadilla, y aunque Castroserna de Abajo se divide actualmente en tres barrios, en el pasado mantuvo población en el paraje denominado Cueva Labrada; finalmente, en el término municipal de San Pedro de Gaíllos se contabilizan otros núcleos como Rebollar -que mantiene población- y Aldealafuente, Aldearraso, El Barruelo y La Ventosilla -todos deshabitados-.

La zona de estudio alterna diversos paisajes entre los que se distinguen la falda de la sierra, los valles, las gargantas y los cerros, las lastras, extensas zonas de pasto y otras zonas llanas donde predominan las tierras de labor. Si en la falda de la sierra del Guadarrama se localiza Gallegos de la Sierra -a 1100 metros de altura-, ésta también acoge a Arcones y a Torre Val de San Pedro, que se rodean de enebrales, robledales, encinares,

Iglesia románica de San Juan Bautista en Orejana (Tierra de Pedraza). E. Maganto, 2013.

además de zonas cuajadas de arbustos y matorrales... porciones del territorio empleadas como pastos y pequeñas zonas dedicadas al labrantío. El entorno natural de estas tres localidades goza en la actualidad de una especial protección, puesto que forma parte del territorio del recién creado Parque Natural de la Sierra de Guadarrama[266], que se extiende hacia el sur de la provincia de Segovia hasta alcanzar la provincia de Madrid.

Junto a la sierra y el piedemonte, entre las zonas más abruptas de la zona de estudio, atravesadas por gargantas de tierras calizas y rosadas, se localiza "el país" de Orejana: "una unidad territorial, dilatada y bien definida depresión entre la cordillera que por el sur le separa de los términos de Arcones y Pedraza y la cadena de cerros y altas parameras que por el aire del norte describen el arco de Castroserna de Arriba, Valleruela de Sepúlveda, La Matilla y Valleruela de Pedraza"[267]. Tanto Valleruela de Pedraza como San Pedro de Gaíllos se localizan en zonas más llanas, alejadas ya del piedemonte serrano y donde el terreno cultivable gana terreno a la zona de pastos; por último, en el término de Castroserna de Abajo, que se asienta en zona pedregosa rodeada de cuevas, también se distinguen zonas de pastos, espacios dedicados a la labranza y un valle atravesado por el río San Juan, que avanza en dirección a la ermita de la Virgen de los Remedios.

Una detallada descripción del paisaje de esta zona -dejando al margen a Castroserna de Abajo y San Pedro de Gaíllos-, la firmó el propio Manuel González Herrero, quien recorrió paso a paso y hace más de veinte años la Villa y Tierra de Pedraza para dar título a su obra, *La sombra del enebro*. Es en este texto donde González Herrero manifestó "a

[266] El Parque Natural de la Sierra de Guadarrama se creó en el año 2013 (Ley 7/2013, de 25 de junio), y ocupa 30.000 hectáreas de la vertiente sureste de la Sierra de Guadarrama.

[267] MÍNGUEZ "OREJANILLA", L. (1992). *Orejana. Historia de un pueblo*. Asociación Cultural San Ramón. Madrid. Pág 7.

Torre Val de San Pedro (Tierra de Pedraza), en el piedemonte, con la Sierra del Guadarrama al fondo. E. Maganto, 2013.

Castroserna de Abajo (Tierra de Sepúlveda), caracterizado por sus desniveles y asentado en zona rocosa. E. Maganto, 2013.

San Pedro de Gaíllos (Tierra de Sepúlveda), desde la carretera que le une a Aldeacorvo, con tierras de labrantío a su alrededor. E. Maganto, 2013.

modo de confesión", su vinculación y sentimiento respecto a la Tierra de Pedraza, aportando numerosas anotaciones y descripciones sobre su inmensa variedad y riqueza natural: "quiero andar y ver esta tierra, amorosamente, una obrada tras otra; sentir el latido de los campos y de sus gentes, sus hombres y sus mujeres, pastores, vaqueros, leñadores, labriegos y artesanos; los pueblos, aldeas y barrios, las iglesias y las ermitas, las ruinas, la soledad emocionante de los despoblados; la tradición y la cultura del pueblo, las costumbres, el modo de vivir, las piedras viejas, el pasado ido, el hoy oscuro y el mañana incierto; y cuanto, a pesar de todo, queda y permanece en esta tierra tan personal y para mi tan amada: el universo maravilloso de la Sierra; el paisaje, las laderas y alcores, los manantiales, las añosas fuentes de los barrios, las rocas arcaicas, cenicientas, los páramos y las lastras, las calizas blancuzcas o doradas; los pinos verticales y soberbios, los enebros ancestrales y mágicos, las austeras encinas, los olmos vetustos y severos, los álamos y chopos, los sauces y vergueras de río en la ribera, los robles fascinantes, los fresnos delicados y amorosos, los acebos agridulcemente románticos"[268].

Seduce González Herrero al lector con sus descripciones vividas, al recordar que la Tierra de Pedraza "absorbe íntegramente la cabecera del río Cega"; "el Cega es el río del concejo comunero de Pedraza, el eje hídrico, la referencia acuática, el recreo, la riqueza, el orgullo y el mensajero de la conciencia de esta tierra", pero no por ello, deja de citar al río San Juan, que riega el valle donde se localiza el emplazamiento de Castroserna de Abajo: "un término limítrofe como el de Prádena, ya en la Comunidad de Sepúlveda", que "manda sus aguas, por el río San Juan o Majaribe, al Duratón, el río sepulvedano"[269].

[268] GONZÁLEZ HERRERO, M. (1992). Op. Cit. Nota preliminar. Pág 9.
[269] GONZÁLEZ HERRERO, M. (1992). Op. Cit. Nota preliminar. Pág 14.

La Sierra del Guadarrama desde Torre Val de San Pedro (Tierra de Pedraza). E. Maganto, 2013.

En el retrato minucioso de la zona en cuestión, a González Herrero le acompañaron otros autores como Luciano Municio, adentrándose en temáticas como la historia, la economía, la sociedad y la religiosidad. A lo largo de dos décadas Municio ha firmado diversos textos fundamentales repletos de reseñas históricas y referencias a documentos -sitos en archivos que abarcan desde la Repoblación, en el siglo X hasta el siglo XIX-, dedicados a la Villa de Pedraza y sus alrededores: además de *Legajos apolillados*[270], publicado en 1992 -en coincidencia con *La sombra del enebro-,* y *Pedraza en el tiempo*, ya de 1996, también ha elaborado estudios dedicados a la aljama hebrea de Pedraza, a la Virgen del Carrascal -patrona de la villa de Pedraza-, o el último y póstumo, sobre la historia del Señorío de Pedraza. No obstante, y sin olvidar la estrecha relación económico-comercial y social que existe entre la Villa y Tierra de Pedraza y la Villa y Tierra de Sepúlveda desde el siglo XV, hace una incursión en la Villa y Tierra de Sepúlveda[271] a través del título *Prádena de la Sierra y su Ochavo*, demarcación a la que pertenece la localidad de Castroserna de Abajo -puesto que la otra localidad estudiada de esta zona, San Pedro de Gaíllos, se sitúa en el Ochavo de Cantalejo-.

Por su parte, Linage Conde es el autor más prolífico que ha logrado empaparse de la historia de la Villa de Sepúlveda, núcleo urbano y comercial ciertamente alejado de la zona

[270] MUNICIO, L. (1992). *Legajos apolillados: anotaciones y comentarios sobre documentos del Archivo Histórico de la Comunidad de Villa y Tierra de Pedraza.* Diputación Provincial de Segovia.

[271] Aunque el término *ochavo* alude a la división histórica territorial en ocho partes, en la actualidad, la Villa y Tierra de Sepúlveda se divide en seis ochavos: Sepúlveda, Cantalejo, Prádena de la Sierra, Las Pedrizas y Valdenares, La Sierra y Castillejo, Bercimuel y Sierra.
MUNICIO, L (2000). *Prádena de la Sierra y su Ochavo. (Apuntes para su historia).* Segovia. Pág 130. En el siglo XVIII, y según consta en el libro de acuerdos, el Ochavo de Prádena se dividía en cuatro cuartos, y Castorserna de Abajo pertenecía al cuarto que agrupaba: al concejo de Cortos y Cabrerizos, el lugar de Santa Marta, el concejo de Perorrubio y Tanarro, el lugar de Castroserna de Abaxo, la villa de Castroserna de Arriba y la villa de Pradenilla.

Castillo de Pedraza desde la carretera de La Velilla (Tierra de Pedraza). E. Maganto, 2013.

de estudio, pero claramente influyente en la vida de los dos municipios que se localizan en su ámbito geográfico y administrativo, y del resto de localidades que se han recorrido en este trabajo. Además de dedicarse a estudiar los orígenes históricos de la Villa de Sepúlveda y su entorno a través de textos jurídicos fundamentales como los *fueros* concedidos a esta villa[272], en sus trabajos Linage Conde se acerca a presentar una zona de la provincia de Segovia que responde de lleno a la idea del significado de Castilla, "como tierra poseedora de alturas pobladas de castillos"[273], puesto que en este territorio se distinguen los castillos medievales de Sepúlveda, de Pedraza y del Condado de Castilnovo, en torno a los cuales se crean en el Medievo las villas fortificadas, se organiza y se regula la vida comunal y crecen las pequeñas poblaciones a su alrededor.

A medio camino entre Pedraza y Sepúlveda, bien se pudo haber construido un castillo más: en Castroserna de Abajo, citada en 1247 como Castro Sarna de Yuso, pudo haber existido también una edificación de este tipo, puesto que su propia denominación agrupa las voces de "castro"[274] y "serna"; el primero, "parece provenir de la existencia de un campamento o un castillo"[275], el segundo, "a la porción de territorio dedicada a sembradura", frente al resto de espacio dedicado a los pastos. Luciano Municio aporta

[272] LINAGE CONDE, A. "Los Fueros de Sepúlveda. Estado de la cuestión". Universidad San Pablo, CEU Madrid. *Para la profesora Gloria Lázaro, con afecto*. Información alojada en la red, Internet, en la siguiente dirección: http://www.hottopos.com.br/rih2/fueros.htm.

[273] VVAA. *Segovia, caminos para el viajero*. Gráficas Ceyde S. L. Segovia, 1996. Capítulo dedicado a la Ruta de los Castillos. Págs 145-167.

[274] Dentro del territorio de Villa y Tierra de Sepúlveda, Castroserna de Abajo se localiza en el Ochavo de Prádena, aunque otras dos localidades pertenecientes al Ochavo de Las Pedrizas y Valdenavares también mantienen en su denominación el término "castro", como Castrojimeno y Castroserracín.

[275] Datos localizados en la página web que el diario El Norte de Castilla dedica a los pueblos segovianos bajo el título *Pueblos de Segovia*.

nueva información al respecto, que afianza tales datos, y que se recoge en el Libro Becerro de Sepúlveda, donde en el folio 60 aparece anotado: "los lugares de Castro Serna de Arriba y de Avajo pertenecen a el ochavo de Prádena, son lugares de señorío; no se halla papel de entidad que pueda aquí poner razón de él. El año de 1559 la Señora Reyna doña Juana vendió al doctor don Gaspar Durango, del Consejo Real de Castilla, los lugares de Castro Serna de Arriba, Castro Serna de Avajo, Bentosilla, Tejadilla, con todas sus pertenencias como consta de la venta que se sacó del Archivo del señor don Francisco Durango"[276].

El paisaje cambiante -sierra y pidemonte, además de valles y prados-, junto a la presencia de edificios fortificados y la organización de la vida cotidiana en torno a las dos Villas principales y las aldeas correspondientes a sus concejos, avanza paralela a la distinción obvia de diversos grupos sociales -señores y villanos-, estableciéndose importantes distancias socioeconómicas entre la vida urbana y la rural: en la primera, representada por villas fortificadas que reciben constantes privilegios de la realeza, emerge un floreciente comercio controlado por los señores; en la segunda, el laboreo de la tierra y la dedicación al pastoreo, minará las vidas de los vasallos durante siglos -hasta el siglo XIX-. Este paisaje territorial distintivo, unido a la historia, el patrimonio cultural y artístico de este territorio, en suma, de las dos Villas y de los barrios citados y diseminados a su alrededor, se han plasmado asimismo en obras diversas que aportan información vital para establecer el desarrollo de las danzas de palos en la zona de estudio. Algunas, dirigidas al caminante ocasional o selectivo, como *Segovia, caminos para el viajero*[277], y otras a los amantes del arte, como el reciente artículo dedicado a la decoración de los capiteles románicos del Monasterio de Santa María la Real de la Sierra, sito en Collado Hermoso y declarado monumento histórico-artístico nacional en 1931[278]; también han visto la luz títulos dirigidos a otros posibles "exploradores", interesados en conocer el entorno desde otras miradas y experiencias, como el *Catálogo de Cavidades de Arcones, Prádena, Casla y Sigueruelo (Segovia)*[279], que ayuda a interpretar las leyendas conservadas en la zona por la tradición oral.

Si los primeros títulos proporcionan una importante información sobre la diseminación histórica del arte románico, ubicación y decoración del románico serrano -a fin de distinguir el románico pedrazano y el sepulvedano que sigue cobijando a las danzas de palos-, el contenido de la tercera obra logra interrelacionar la importancia del karst que recorre parte del territorio de estudio -a lo largo de una estrecha franja de dos kilómetros de ancho por diez de largo y que alcanza en sus estribaciones a Castroserna de Abajo- con la denominación de distintos parajes, que mantienen en el presente el pasado histórico y musulmán de la zona: si Orejana se comunica con los pueblos del noreste -como Arcones- a través del Camino del Valle o Camino del Moro, y la Cueva del Moro se sitúa en el "medianeo" entre las Tierras de Pedraza y Sepúlveda, en Sigueruelo se localiza la Cueva de La Mora, y en Castroserna de Abajo la población sabe del uso que hicieron "los moros" de las cuevas más cercanas al emplazamiento de la ermita de la Virgen de los Remedios -a su vez refugio de algunos monjes altomedieva-

[276] MUNICIO, L. (2000). Op. Cit. Pág 200.

[277] CANTALEJO, R. (1996). *Segovia, caminos para el viajero*. Gráficas Ceyde. S. L. Segovia.

[278] MONGE ZAPATA, M. A. (2011). "Santa María de la Sierra: una curiosa opción ornamental dentro del Císter castellanoleonés" en Anales de la Historia del Arte. Volumen extraordinario. Págs 331-351.

[279] GUTIÉRREZ, J. y BIELSA, J. (2004). *Catálogo de Cavidades. De Arcones, Prádena, Casla y Sigueruelo (Segovia).* C.E. TALPA. Madrid.

les que adoraban a la Virgen María y eremitas anteriores como San Frutos "Pajarero"[280], que vivió en el siglo VII-.

Las referencias al mundo musulmán se mantienen vigentes y fuertemente asentadas tanto en las danzas de palos -en el rito de *Los Ennombrados*-, como en el universo de las creencias populares, las leyendas y los romances que los paisanos conservan en la memoria colectiva, y que nos retrotraen a dos momentos históricos clave de la historia de este territorio: la etapa de la Repoblación-Reconquista, periodo en el que surgen las Comunidades de Villa y Tierra bajo privilegios reales, y la Contarreforma española, ya en el siglo XVII. Es en la primera década de esta centuria, entre 1609 y 1613, cuando los moriscos son expulsados de España a través de los correspondientes decretos: si de Valencia parten en 1609, de Andalucía, Extremadura y las dos Castillas, el Reino de Aragón y el Principado de Cataluña, salen en 1610; no obstante, su larga presencia en la península a lo largo de los siglos, se evidencia no sólo en el arte representado por numerosas edificaciones religiosas y civiles, también en las danzas de palos y en la tradición oral, a través de leyendas, cancioncillas o romances... como los dos recogidos en el entorno de la zona de estudio por Mariano Contreras "El Obispo", dulzainero nacido en Santiuste de Pedraza[281], y su hijo, el tamborilero Félix Contreras, en su obra *Cancionero segoviano de música popular*, y titulados *El Rey Moro tuvo un hijo* y *La Mora Cautiva,* respectivamente.

Romance El Rey Moro tuvo un hijo (Contreras, M. y Contreras, F.)

Cancionero segoviano de música popular (2000)
El Rey Moro tuvo un hijo, (Bis)
más lindo que el sol y la plata. (Bis)
A la edad de quince años, (Bis)
se enamora de su hermana. (Bis)
Como no podía ser, (Bis)
cayó malito en la cama. (Bis)
El Rey que tenía poderes (Bis)
y oros en el arca. (Bis)
Hizo venir a médicos (Bis)
de Alemania, Francia y España. (Bis)
Y después de que vinieron (Bis)
la ciencia, esto no curaba. (Bis)
Que le dieran de comer, (Bis)
Que se lo traiga su hermana. (Bis)
Por respetar a mi padre (Bis)
Yo me veo deshonrada. (Bis)

[280] San Frutos "Pajarero", un eremita que vivió en el siglo VII, es patrón de Segovia y se celebra en la capital y en algunas localidades de la provincia como en Castroserna de Abajo, el 25 de octubre. Si Castroserna celebra esta fiesta con danzas de palos, la localidad de Caballar, en Tierra de Pedraza, celebra también con danzas de palos la festividad de San Valentín y Santa Engracia, hermanos de San Frutos, el último fin de semana del mes de octubre, cerrándose así el ciclo anual de danzas de palos, que se inaugura de nuevo en el mes de febrero, con San Blas, en Aguilafuente.

[281] El municipio de Santiuste de Pedraza engloba cuatro barrios: La Mata (Ayuntamiento), Chavida, Urbanos y Requijada, donde se ubica la ermita la Virgen de las Vegas, epicentro físico del territorio de estudio.

La interrelación de los datos obtenidos en la bibliografía citada permite entender los pormenores de una de las escasas referencias escritas, y por lo tanto, indispensable, para ilustrar la historia y evolución de las danzas de palos de esta zona, puesto que a través de ella se pueden relacionar los ritos y las danzas ejecutadas en el siglo XVII con el repertorio que se conserva en la actualidad tras los vaivenes y desapariciones que tienen lugar en el siglo XX. En el libro que relata la historia del "país" de Orejana, escrito en 1992 por Luis Mínguez y prologado a su vez por González Herrero[282], se puede leer el capítulo dedicado a la *Devoción y las Fiestas*; en él, se mencionan algunos datos sobre las danzas de palos en uno de sus barrios, La Revilla, ejecutadas en honor de Nuestra Señora del Rosario en la década de 1920 y con presencia tanto de la soldadesca de *Los Ennombrados* -nombre que se omite en la cita- como de "las Gitanas", personajes que en el siglo XVII son habituales en las *danzas de escarnio* de la procesión del Corpus Christi de numerosos puntos de España y también de la capital segoviana. Según describe Mínguez "Orejanilla", "acompañar al cura", fue "una escena religiosa, festiva y costumbrista de singular emoción y que murió con la marcha del pueblo de don Cosme, párroco de Orejana desde 1925 a 1950. Los ocho danzantes y las ocho gitanas, además de la soldadesca, subían a La Revilla en busca del cura al que acompañaban luego camino abajo y hasta la iglesia, mientras los feligreses esperaban a la puerta del templo presenciando desde allí tan entrañable comitiva. Todo un espectáculo de las fiestas del Rosario, una exaltación presentida hoy al calor y al color de un pueblo que atesora en el baúl de sus recuerdos las mejores estampas"[283].

"Las Gitanas" en la Fiesta del Rosario. Orejana (Tierra de Pedraza), 6 de octubre de 2013. Durante la misa, le dedican sus versos, y al terminar la misa y la procesión, subastan "las roscas". Al fondo, en el altar, Los Ennombrados, soldadesca masculina protectora de la imagen. E. Maganto.

Pero, ¿cómo explicar la presencia de las "gitanas" tanto en las primeras décadas del siglo XX como a comienzos del siglo XXI, en el ámbito rural segoviano y en la fiesta de la

[282] MÍNGEZ "OREJANILLA", L. (1992). Op. Cit. Pág 220.
[283] MÍNGUEZ "OREJANILLA", L. (1992). Op. Cit. Pág 220.

Virgen del Rosario, frente a la fiesta urbana del Corpus Christi? Dos investigadores, tanto Flecniakoska (1956) como McGrtah (2006), constatan en sus respectivos trabajos sobre la celebración de la fiesta del Corpus Christi en Segovia capital que en las danzas de *xitanos* y *xitanas*, englobadas en las denominadas "danzas mixtas" o "danzas de escarnio", "los bailarines se vestían como extranjeros y mostraban su desprecio hacia gitanos, bárbaros, moros, franceses, portugueses, turcos e indios. Las exóticas vestimentas y su originalidad hacía que estos bailes, serios o burlescos, tuvieran una gran aceptación entre el pueblo". Uno de los ejemplos con los que McGrath ilustra tales danzas se fecha en 1628[284], año en el que en la procesión del Corpus Christi segoviano "Gerónimo de Vargas y Francisco de Mendoza presentaron un baile gitano que incluía a catorce bailarines, ocho mujeres y seis hombres: "una danza de xitanos y de xitanas en que a de aver catorze danzantes ocho muxeres y seis ombres los quales an de salir a la danza en la procesion del d[*ic*]ho dia muy bien bestidos y adornados de bestidos con su tanboril y sonaxas y an de asistir en la d[*ic*]ha prozesion todo el tiempo que durare para regocijar la fiesta"[285].

Se advierte, por tanto, que la difusión de la celebración del Corpus desde el espacio urbano hasta el rural es un hecho ya en el siglo XVII, aunque los estudiosos insistan en que las celebraciones rurales de la época "desprovistas del esplendor y de un marco espectacular" -como la arquitectura efímera de los arcos triunfales, así como los carros repletos de personajes introducidos por Carlos V a través del protocolo borgoñón en el siglo XVI-, se muestren "carentes de todo refinamiento y del meditado diseño intelectual del que aquélla hacía gala". No obstante, cabe preguntarse si existen referencias históricas anteriores sobre tales festejos en pueblos y aldeas segovianas enclavadas en el territorio de estudio: frente a los datos expuestos en la primera parte de la investigación sobre los festejos del Corpus en 1585 en El Espinar, núcleo rural de cierta envergadura económica y social donde incluso se levantan tablaos para la celebración de comedias, Mínguez "Orejanilla" es quien aporta datos sobre la celebración del Corpus Christi en esta zona de la provincia ya en el siglo XV.

De acuerdo a sus consultas de libros eclesiásticos en esta centuria y en la Comunidad de Villa y Tierra de Pedraza "cobran auge las fiestas del Corpus, y la Virgen del Carrascal"[286], la advocación principal de la Villa de Pedraza, cabeza del concejo; el fervor mariano asentado en el territorio de estudio desde el siglo XII convive por tanto con la festividad del Corpus Christi, dato que se va a seguir constatando en el siglo siguiente y en fechas cercanas a las de El Espinar, tal y como recogen las Ordenanzas de 1581 sobre el buen gobierno de la localidad de Prádena de la Sierra -jurisdicción de Sepúlveda-: en relación a los "juegos mientras misa", se detalla que "primeramente hordenaron e mandaron que qualquier veçino o hijo o criado de los tales vecinos y forasteros que jugaren mientras a misa o hizieren otras cosas ilícitas, caigan en pena cada uno que lo hiziere de treinta maravedís aplicados para çera y lampara del Santísimo Sacramento y de Nuestra Señora"[287].

[284] En 1628 ya se había hecho efectiva la expulsión de los moriscos en España.

[285] McGRATH, M. J. (2006). Op. Cit. Pág 23.

[286] MÍNGUEZ "OREJANILLA", L. (1992). Op. Cit. Pág 62

[287] MUNICIO GÓMEZ, L. (2000). Op. Cit. Pág 241.
De acuerdo a las mismas Ordenanzas de 1581, se hace asimismo referencia expresa a "los juegos y bayles": "Otro si ordenaron e mandaron que durante que se dijeren las vísperas y oficios divinos se çese en todo genero de juegos y bayles sopena de un real a la casa donde se juntaren a los tales juegos o bayles, y al que tañere tamboril o adufle u otro ynstrumento pague la dicha pena si no lo dejare, ora sean en el campo o en casa de cualquiera veçcino o espital, taberna o mesones, y ansimesmo cayga en la dicha pena la persona que diere volos o naipes o argollas y otros cualesquier instrumentos de juegos y que esto lo puedan castigar los señores alcaldes y regidores del dicho conçejo y lo prenden los fieles del dicho conçejo".

En el siglo XVII y en el territorio de estudio, la celebración de Corpus Christi sigue compartiendo el calendario litúrgico-festivo con la devoción mariana: entre 1624 y 1654, fechas que cubre un único libro de cuentas de la Cofradía del Santísimo Sacramento de San Pedro de Gaíllos, se aclara que "en las ceremonias religiosas participaban todos los hermanos, algunos de ellos desempeñando oficios reglados. Salvo variaciones de detalle, cada año se proveía a la adjudicación de los mismos. En el orden litúrgico: portar -presumiblemente en los desfiles procesionales- la cruz, las varas del palio, las andas de la imagen de la Virgen, las lámparas y el incensario. En lo relativo a la ornamentación, estaba regulado el oficio de recolectar tomillos –cantueso florido, a juzgar por el uso contemporáneo- y hierba romana, con los que –también según lo que se viene haciendo- se alfombraría el recorrido de la procesión del Corpus". Es en este contexto festivo, en el que la participación de los cofrades está presente tanto en la festividad del Corpus como en la de Nuestra Señora, donde se cita la ejecución de danzas, entre las que figuran las danzas de gitanos, uno de los elementos constitutivos del Corpus Christi urbano barroco, tal y como se ha mostrado en los epígrafes anteriores; de acuerdo a la explicación de Demetrio Casado, "también se encomendaba a los cofrades la ejecución de danzas para –de nuevo a tenor de costumbre conservada- solemnizar las ceremonias religiosas: la danza llamada de los caballeros requería los papeles de corregidor, secretario, y dos números, digámoslo así; la danza de los arquillos empleaba siete u ocho danzantes; la de gitanos se desempeñaba por parejas; aparte el tamborilero, que se contrataba, se designaba a un cofrade para el acompañamiento de sonajas"[288].

La referencia a la ejecución de la danza de gitanos por parejas, entendiendo éstas las formadas por personas de diferente sexo, ya ha sido probada tanto por Flecniakosca como por McGrath, como se ha explicado. Pero, ¿cómo explicar el trasvase de éstas desde el Corpus a la fiesta de la Virgen del Rosario? Si la cita referida a San Pedro de Gaíllos ya nos indica la doble participación de los cofrades del Santísimo Sacramento en las dos celebraciones, la importante diseminación de esta advocación a partir de la segunda mitad del siglo XVII por el territorio de estudio, convertida en el eje de las fiestas patronales de la zona, puede ser otro factor explicativo: en clara conexión con la expansión del culto mariano en España propugnado a través de la Contrarreforma, y con la cultura agro-pastoril asentada en el territorio desde el medievo, la fiesta del Rosario y su Octava cobra gran relieve a finales del siglo XVII, al crearse distintas cofradías como en Torre Val de San Pedro, el Valle de San Pedro y Orejana, donde se distinguirán dos cofradías, la vinculada a la iglesia de San Juan y la de San Nicolás.

A finales del siglo XVIII esta fiesta sigue compartiendo presencia destacada junto con el Corpus: en el "país" de Orejana, la inspección del visitador del obispo anterior a 1763 se cubre con las aportaciones de las iglesias y ermitas de "San Juan Bautista, con 26 reales y 30 maravedís; la Cofradía del Santísimo de San Juan, con 13 reales y 15 maravedís; la Cofradía del Rosario de San Juan, con 13 reales y 15 maravedís, y la iglesia de San Nicolás, con 13 reales y 15 maravedís". Asimismo, en 1768 se festeja el Corpus y se reúne a todo el pueblo en el ofertorio para leerles diversos decretos, y en 1770 la festividad de la Frendina -relativa a la fiesta dedicada a la Virgen del Rosario en el barrio de Orejanilla- se pasa a celebrar en San Nicolás. En 1774 las celebraciones marianas que se contabilizan en la Cofradía del Rosario son cinco, repartidas a lo largo del calendario litúrgico: "las Candelas, Encarnación, Asunción, Natividad y Concepción"[289], se renue-

[288] Artículo de Demetrio Casado titulado "La Cofradía del Santísimo Sacramento". Revista Lazos, editada por el Centro de Folklore y Cultura Popular de esta localidad segoviana. Nº 6. Invierno de 2005. Págs 8 y 9.

[289] MINGUEZ "OREJANILLA", L. (1992). Op. Cit. Pág 80-88.

van sus andas, que costaron 105 reales, se doran por el precio de 310 reales y se adquiere un vestido "de tela de oro y plata fina que se compra en la feria de San Juan de Segovia por 1365 reales. Finalmente, tanto en 1754 como en 1792 se adquieren sendas imágenes de la Virgen del Rosario: la última, traída desde Palencia por 310 reales, sustituyendo a la antigua al suponer que sufrió alguna rotura, como argumenta Mínguez "Orejanilla".

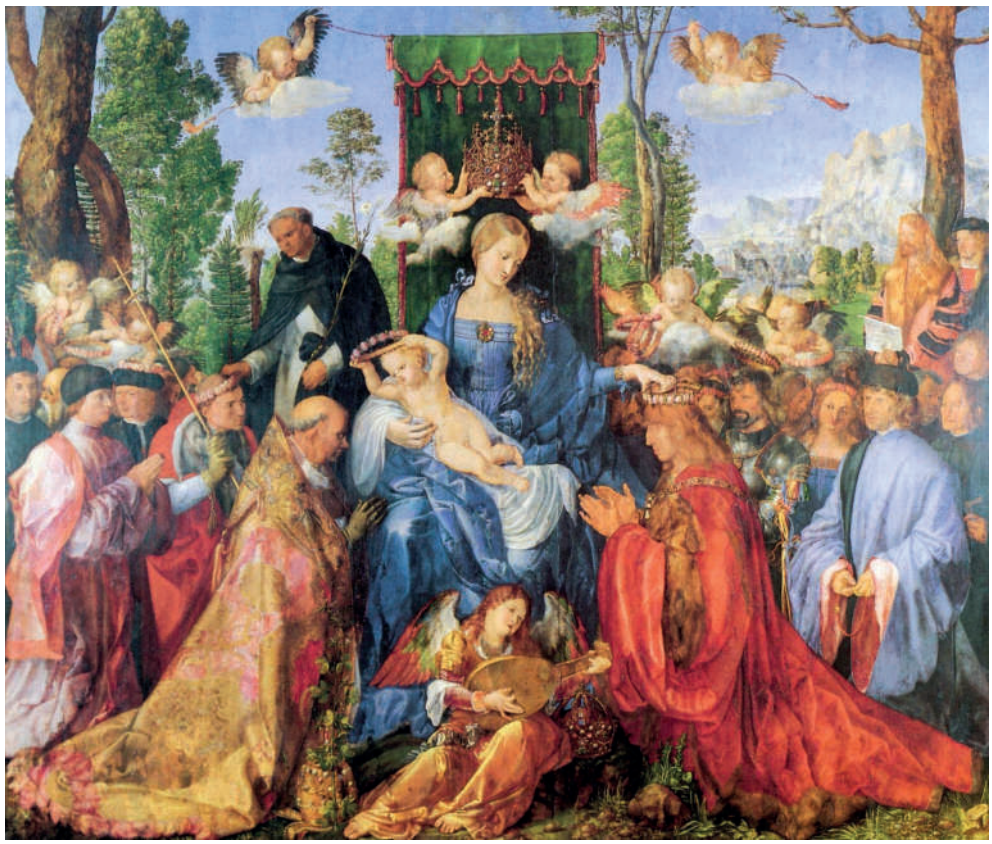
Debo recordar en este punto que el culto universal a la Virgen del Rosario tiene su origen a partir de 1571, puesto que el Papa Pío V decide instaurar la fiesta de la Virgen del Rosario como *de Nuestra Señora de las Victorias*, el 7 de octubre, con el fin de recordar el aniversario de la victoria de la Batalla de Lepanto (1571), donde triunfó la coalición o *Liga Santa*, formada por el Reino de España, los Estados Pontificios, la República de Venecia, La República de Génova, el Ducado de Saboya y la Orden de Malta, y se consiguió frenar la expansión del Imperio Otomano -considerado el hereje- y su religión por la Europa oriental[290]. No obstante, en la centuria del 1500, en concreto entre 1516 y 1558, reina en nuestro país Carlos I de España y V de Alemania, nacido en Gante (Flandes) y educado en Europa; este monarca es quien importa hasta su corte, además de gustos musicales y literarios flamencos, el protocolo borgoñón, extendido por Alemania y Países Bajos a finales del siglo XV a partir del enlace matrimonial entre Maximiliano I -emperador del Sacro Imperio Romano a partir de 1508- y de su primera esposa María de Borgoña -heredera del ducado de Borgoña, en Francia, al que a finales del siglo XIV se anexiona el Condado de Flandes-: desposados en 1477, fueron padres de Felipe "el Hermoso", casado a su vez con Juana "la Loca", hija de los Reyes Católicos, y primero de los Austrias en alcanzar el trono español.

Con el inicio del siglo XVI el culto al Rosario en Alemania es un hecho constatado, puesto que Alberto Durero, el máximo representante del Renacimiento alemán y vinculado al catolicismo tras alejarse de la Reforma Luterana, pinta en 1509 el cuadro "La Fiesta del Rosario", también denominado "La Fiesta de la Virgen del rosario". Pero la devoción a Nuestra Señora del Rosario, como advocación extendida por Europa y sus posesiones de ultramar, se mantendrá plenamente vigente un siglo después del triunfo de Lepanto: entre 1650-1655 Murillo pinta también a esta advocación, coincidiendo en el tiempo con la pragmática firmada por el rey Felipe IV con fecha de 24 de julio de 1655[291], por la que se establece el rezo diario del rosario en las iglesias. Posteriormente, el culto a esta advocación se asentará fuertemente en España y sus territorios americanos a lo largo del 1700, puesto que tal medida se reiterará a finales del siglo XVIII en las leyes españolas, durante el reinado de Carlos III, al ser recogida en la Novísima Recopilación de las Leyes de España (1775), bajo el título *Establecimiento de la Devoción del Rosario de Nuestra Señora, rezándolo cada día en las iglesias*. El cumplimiento de la misma se refleja de nuevo en el "país" de Orejana, puesto que en 1775, el cura "enseña doctrina todos los días de Cuaresma, menos los domingos, que se reza el rosario en la ermita de la Magdalena"[292]. El rezo de esta oración se prolonga a su vez a lo largo de los siglos XIX y XX, alcanzando la actualidad, puesto que la novena del Rosario sigue formando parte de los actos religioso-festivos de la zona de estudio, tal y como se ha comprobado en esta investigación.

[290] El artista alemán Alberto Durero pintó el cuadro "La Fiesta del Rosario", también denominado "La Fiesta de la Virgen del rosario" a comienzos del siglo XVI, en 1509.

[291] *Novísima Recopilación de las Leyes de España*. Edición de 1777. Tomo 1. Libro 1.

[292] MINGUEZ "OREJANILLA", L. (1992). Op. Cit. Pág 90.



El artista del Renacimiento alemán Alberto Durero pinta "La Fiesta de la Virgen del Rosario" en 1509. Obra conservada en el Museo de Praga.

Tales datos evidencian diversos e importantes procesos históricos: el primero, el trasvase en el siglo XVII -etapa de la Contrarreforma- desde el entorno urbano hasta el espacio rural de ciertos elementos rituales inmersos en la procesión religiosa de la festividad del Corpus Christi, tales como las *danzas mixtas* o *danzas de escarnio* de xitanos y xitanas ejecutadas en fiestas de culto mariano y al final del estío; el segundo, la pervivencia tres siglos más tarde, en 1920, de la participación ritual de la mujer en procesiones donde se ejecutan distintas danzas; aunque Mínguez "Orejanilla" no detalla en qué medida participan éstas -danzando o acompañado a la procesión- a comienzos del siglo XXI, las "gitanas" portan las roscas -dulces que después serán degustados por todos los vecinos-, y le dedican a la Virgen del Rosario sus versos en el transcurso de la misa. El papel desempeñado por tales personajes rituales varía por lo tanto a lo largo del tiempo, pero su figura se mantiene como parte constitutiva y fundamental del rito ligada a la participación de los *Ennombrados* y las soldadescas protectoras de esta advocación diseminadas por Orejana, Torre Val de San Pedro, y Gallegos de la Sierra, desde finales del siglo XVII.

Dos claves territoriales: el arte románico y la *Cañada de la Vera de la Sierra*

El entramado de carreteras locales que une a tales municipios y localidades permite a su vez recorrer el rico patrimonio cultural material, arquitectónico y artístico que da cobijo a las danzas de palos que se suceden en las fechas estivales: primero, en fiestas meno-

res, que comienzan con San Pedro Apóstol (29 de junio) en San Pedro de Gaíllos, y después, en las fiestas patronales, que concluyen con la Octava del Rosario en Torre Val de San Pedro, celebrada el segundo fin de semana del mes de octubre. Entre este patrimonio destacan dos tipos de construcciones de etapas históricas distintas que entroncan a su vez con el mundo de las creencias religiosas, el sustento económico-social de la zona, y la historia y evolución de las danzas de palos: por un lado, los edificios religiosos románicos, pequeñas iglesias abiertas al culto construidas entre los siglos XI al XIII, atribuidas a talleres que llegan desde el norte de España y decoradas en su mayoría con retablos barrocos del siglo XVII, donde se siguen ejecutando las danzas de palos tanto en su interior, como en su atrio e inmediaciones, y en el contexto de las celebraciones religiosas de fiestas patronales y locales; y por otro, las construcciones industriales vinculadas a la poderosa industria textil segoviana, como los restos de batanes, molinos, además de esquileos y lavaderos que se edificaron entre los siglos XVII y XVIII próximos a cañadas, cordeles y veredas de la Cañada Real Soriana Occidental a su paso por Segovia, denominada *Cañada de la Vera de la Sierra*.

Ambos conjuntos patrimoniales, el arte románico y las edificaciones industriales vinculadas a la industria textil, revelan hoy aspectos socioeconómicos, culturales y religiosos heredados que deben estudiarse en conjunto, sin desgajarse o interpretarse de manera aislada, a fin de comprender históricamente no sólo las razones de la presencia y pervivencia de las danzas de palos y otras danzas procesionales entre las vidas de las gentes de la zona, sino también de un modelo de atavío caracterizado por las *enagüillas* y cuyos orígenes se remontan al siglo XVI-XVII en España, en el contexto de celebraciones religiosas como el Corpus Christi, y al siglo XV-XVI en Europa, en el contexto de fiestas civiles cortesanas y religiosas.

Un románico con un uso social y el Císter: la clave mariana

El particular románico rural de pequeñas iglesias dispersas por la Tierra de Pedraza y por la Tierra de Sepúlveda logra desmarcarse de la "uniformidad" de estilo constructivo diseminado por Europa occidental -Francia, Alemania, Italia y España, siglos XI, XII y XIII- gracias a las galerías porticadas, una puerta central y arcos a sus lados, que además de un uso eclesiástico, jugaron un importante papel en el ámbito socio-político. Así lo manifiesta, por ejemplo, la ermita de Las Vegas[293], la más antigua de la zona[294] e importante eje de la vida religiosa y de la organización político-económica de la Villa y Tierra de Pedraza: diversos documentos del siglo XV recogen cómo los *pobleros* -dos por cada concejo de la Comunidad de Villa y Tierra de Pedraza, elegidos en asamblea vecinal- "solían reunirse en la casa de la Comunidad, junto a la iglesia de las Vegas" en la denominada

[293] Dedicada a la Virgen de las Vegas, en la actualidad, el primer fin de semana de septiembre, y coincidiendo con la celebración de Nuestra Señora en San Pedro de Gaíllos –ya que ambas festejan la Natividad de la Virgen-, tiene lugar la procesión que reúne a los vecinos de Requijada y otros llegados desde diferentes localidades, puesto que la Virgen de las Vegas mantiene el patronazgo de Villa y Tierra de Pedraza desde los años 40 del siglo XX, frente a la Virgen del Carrascal, que tiene su emplazamiento en la villa de Pedraza.

[294] Existen diferencias entre los autores sobre la fecha de construcción de esta iglesia. Mientras que algunos de ellos la fechan en el siglo XI, otros lo hacen en el siglo XII.
MÍNGUEZ "OREJANILLA", L. Op. Cit. Es a partir del siglo XI, en 1003, cuando Mínguez explica que "la tierra estaba cubierta de iglesias, construidas para exteriorizar toda la alegría del hombre que ha visto pasar el año 1000 sin consumarse el fin del mundo. Comienza el periodo románico, originario de Borgoña (en la Francia central). De este siglo data la ermita de Las Vegas, arquitectura románica considerada la más antigua de la provincia".

Junta de Vegas o "*cuarto de Vegas*". Otras iglesias del entorno también fueron elegidas para el pago de pechos, "padrones de alcabalas y servicios, cuestiones de vecindad y otros asuntos no reservados a las Justicias de los lugares"[295].

Hoy, tanto el *románico pedrazano* como el *románico sepulvedano,* se "revisten" en su interior con pinturas y retablos de los siglos XVI, XVII y XVIII, fruto de su adaptación histórica al paso del tiempo o a eventos que marcaron profundamente la historia de la iglesia católica como el Concilio de Trento o la Contrarreforma española. Sin embargo, en su exterior se advierte la distinción de los diversos talleres del románico que trabajaron en la provincia de Segovia, influenciados por el monasterio burgalés de Silos (siglos XI y XII) y por los repobladores que llegaron desde el norte de España -principalmente Burgos y Vascongadas-. De acuerdo a la clasificación que establece Ruíz Montejo, el románico segoviano aúna cuatro talleres itinerantes: Taller de Tierras de Segovia, Taller de Fuentidueña, Taller de Duratón y Taller de la zona nororiental. En el *Taller de Segovia* se inscriben las localidades de Torrecaballeros, Sotosalbos, Collado Hermoso -en su término también se encuentra el monasterio cisterciense de Santa María de la Sierra-, Pelayos del Arroyo, La Cuesta, Tenzuela, El Guijar, Valvevacas, Torre Val de San Pedro y Orejana; mientras que en el *Taller del Duratón*, localizado curiosamente en el alfoz de Sepúlveda, se pueden contabilizar las iglesias de Duratón, San Pedro de Gaíllos, Sotillo, Perorrubio, Santa Marta del Cerro y El Arenal (geográficamente, en Villa y Tierra de Pedraza, como barrio de Orejana).

Ermita románica de las Vegas (siglo XII-XIII) en el barrio de Requijada, de Santiuste de Pedraza (Tierra de Pedraza). E. Maganto, 2013.

[295] MUNICIO GÓMEZ, L. (2000). Op. Cit. Pág 30. "Los concejos incluidos dentro del territorio jurisdiccional se distribuían en "quartos", cada uno de los cuales designaba uno o dos procuradores que representaban a los concejos en ellos incluidos. Para tratar los asuntos relativos al pago de los pechos, padrones de alcabalas y servicios, cuestiones de vecindad y otros asuntos no reservados a las Justicias de los lugares, los representantes de los concejos se reunían en alguna de las iglesias principales de la comarca, que daba nombre al *quarto*. La iglesia de Santa María, en Valdevacas, así como la de San Pedro en el Valle, o la de San Nicolás en el concejo de Orejana, aparecen como lugar de alguna de esas reuniones, y probablemente lo fue también, hasta su temprana desaparición, la iglesia de San Juan del Otero, situada inequívocamente en el término de Gallegos".

Atrio de la iglesia románica de San Bautista, en Orejana (Tierra de Pedraza). E. Maganto, 2013.

La decoración de los capiteles de estas pequeñas iglesias románicas edificadas en un periodo ya tardío (siglos XII-XIII), comparte elementos vegetales, figuras humanas y un bestiario representado por variadas aves, leones, además de liebres... aspecto que influirá a su vez y sorprendentemente en la decoración del monasterio cisterciense de Santa María La Real (Collado Hermoso), afiliado directamente a la casa madre de Cîteaux[296] a partir de 1219 y construido entre en el siglo XIII y XIV, a partir de una comunidad previa de origen benedictino, instalada en 1133 y "en un lugar en el que ya debió de existir un eremitorio con su correspondiente capilla"[297].

A la especialísima ubicación geográfica de este monasterio en la vía de comunicación que une Sotosalbos y Pedraza –donde aún quedan restos arquitectónicos y que se desmarca de lo señalado por la orden, que insistía en la edificación de edificios alejados del tránsito de viandantes y construidos en valles profundos[298]-, se suma su decoración externa, diferente a la de otros monasterios cistercienses: de acuerdo a los principios estéticos esta-

[296] KRUGER, K. (2013). *Órdenes religiosas y monasterios. 2000 años de arte y cultura cristianos*. H. F. Ullmann Publishing GmbH. Alemania. La fundación de Cîteaux tiene lugar en 1098, por el abad Roberto de Molesme, que se establece junto a 21 monjes en una zona boscosa de Dijon (Francia) para vivir en retiro siguiendo los preceptos benedictinos originales. En 1075 ya había fundado la abadía de Molesme en Châtillón-sur-Seine (Borgoña) para un grupo de eremitas. Pág 164.

[297] MONGE ZAPATA, M. A. (2011). Op. Cit. "Se trata de una dotación inicial que el obispo cluniacense Pedro de Agén hizo a un grupo de religiosos benedictinos –encabezados por Guillermo (...) Monacho supredice Eclessiae- de un tercio de la heredad de Sotosalbos-Collado Hermoso, lugar en que ya debía de existir un eremitorio con su correspondiente capilla".

[298] KRUGER, K. (2013). Op. Cit. "A diferencia de los que se diría más adelante, no fue el deseo de roturar nuevas tierras, sino la búsqueda de lugares aislados lo que llevó a los cistercienses a establecerse en zonas boscosas o desérticas, es decir, despobladas y apartadas de la civilización. No obstante, la soledad cisterciense era relativa: Cîteaux estaba situado cerca del camino que iba de Dijon al valle de Saona, dentro de la granja del Duque de Borgoña".

blecidos por la orden basados "en que la verdadera belleza (*pulchritudo*) de las construcciones arquitectónicas no estaba en el aditamento ornamental (*venustas*) sino en la simplificación voluntaria, en la desnudez de volúmenes y en la coherencia estructural", el monasterio de Santa María la Real sorprende con la "armoniosa convivencia" entre "los tipos establecidos por la Orden, como son las hojas lanceoladas, los *crochets* y las hojas compuestas", y seis capiteles figurativos.

Aves afrontadas. Iqda, Iglesia de San Juan Bautista, Orejana (Tierra de Pedraza). Dcha, Iglesia de San Pedro de Gaíllos (Tierra de Sepúlveda). E. Maganto, 2013.

El "repertorio zoológico" de sus seis capiteles bien pudiera ser una clara influencia del románico pedrazano del entorno, puesto que entre el bestiario tallado se distinguen cuadrúpedos afrontados -que pudieran ser leones-, aves también afrontadas, aves asimismo engarzadas entre sí a través de sus cuellos picándose la pata delantera, y animales que parecen ser aves en su parte superior y cuadrúpedos en su inferior. De acuerdo a su estudio, y enlazando con el paisaje serrano del entorno y la fauna serrana, Monge Zapata identifica "las aves de Santa María de la Sierra con aves de rapiña, los cuadrúpedos con liebres y los felinos con leones". Al buscar los significados o simbolismos de estas aves -por otro lado, diseminadas y presentes en todo el románico de la zona de estudio-, Monge Zapata esgrime: "no parecen ajustarse con exactitud a un ave concreta ninguna de las representadas en nuestra iglesia abacial (...) aunque podría establecerse alguna conexión con el buitre o el águila. Respecto al origen y simbolismo del buitre, es este un animal asociado ya en la cultura del Antiguo Egipto a la maternidad divina, a un poder fecundador de la condición femenina como dador de vida equiparable al de la tierra madre y nutriz, del cual se creía en su especie no hay unión sexual del macho y de la hembra, y que engendran sin acoplamiento. (...) Su cualidad de carroñero, le asocia a una labor purificadora que resulta más que adecuada para el pensamiento cristiano (...) Su doble acepción maternal y virginal favoreció la equiparación del buitre con María Madre y Virgen, virgen por partogénesis (o gestación sin fecundación previa) a que hace referencia San Basilio. (...) Es incuestionable la importancia referencial de la Virgen en los cenobios cristianos (más evidente, si cabe, en el caso de los cistercienses), de ahí el valor simbólico del buitre como ejemplo de virginidad y ascesis para la progresión hacia la perfección monástica"[299].

Finalmente, ante tal "rareza" ornamental del citado monasterio, Monge Zapata cuestiona el porqué de su presencia recurriendo a la disputa surgida en el siglo XI en Fran-

[299] MONGE ZAPATA, M. A. (2011). Op. Cit. Pág 343.

cia entre los cluniacenses y cistercienses: "¿cómo podemos interpretar, entonces, la conocidísima reacción de Bernardo de Claraval[300] en su Apología al *Guillelmun* y el rechazo sistemático hacia cualquier tipo de representación figurativa en los ámbitos monásticos, si en las iglesias abaciales cistercienses como la de Santa María de la Sierra se llegaron incluso a contrariar las recomendaciones del que es uno de los referentes morales de la Orden? El auge de la disputa ornamental que enfrentó a cluniacenses y cistercienses tocó su cota más alta entre los años 1130 y 1140, aunque los argumentos de la tesis Bernardina no debieron alcanzar con la misma fuerza a todas las clases de monjes blancos, puesto que no fueron acogidas con la misma intensidad ya que incluso en algunos casos se ignoraron por completo. Cabe pensar, que una fundación tan modesta, tardía y periférica como la de Santa María de la Sierra se posicionase bastante al margen de esta polémica que fue perdiendo vigor a lo largo de los años, quedando más bajo el influjo de las corrientes artísticas locales que las altas disputas teleológicas mantenidas en Francia un siglo antes"[301].

Por los datos expuestos hasta el momento, la presencia del Císter en el territorio de estudio además de cobrar especial relevancia con respecto al culto mariano, destaca en relación a un segundo aspecto vinculado con la economía local: el autoabastecimiento es uno de los objetivos de los monasterios cistercienses, por lo que los monjes además de especializarse en la cría de ovejas y el pastoreo que les reporta carne[302], leche y quesos e ingresos por la comercialización de lanas[303], son los responsables de introducir técnicas de roturación del suelo, como el arado tirado por bueyes. Con la distancia histórica que nos trae al siglo XXI, precisamente *El Arado*, responde al título de una danza ritual que se mantiene en la actualidad ejecutada por mujeres en la fiesta de la Octava del Rosario y en el interior de la iglesia, en la localidad de Torre Val de San Pedro (Tierra de Pedraza) y que también formó parte de los cantos navideños de los pastores en Santiuste de Pedraza en la primera mitad del siglo XX.

La Tierra de "los Señores" y la Tierra de "Los Pastores"

En clara relación con la diseminación de este particular románico rural (siglo XII-XIII), la división dual que hoy en día se puede seguir escuchando en el habla popular de las gentes de la zona para referirse a la *Tierra de los Señores (Sepúlveda)*, frente a la *Tierra de los Pastores (Pedraza)*, debe buscarse en la concesión de los denominados *fueros*, en la etapa de la Repoblación y posterior Reconquista -como insiste Linage Conde-, que fue llevada a cabo por gentes del norte de España, principalmente Burgos[304]. Sepúlveda y Pe-

[300] Bernardo de Claraval, monje cisterciense francés que vivió en el siglo XI y abad de la abadía de Claraval, es considerado el principal impulsor de la expansión europea de esta orden religiosa, puesto que llegó a fundar 68 monasterios, y del desarrollo de la devoción a la Virgen María. Al mismo tiempo, fue organizador de órdenes militares que acogían y defendían a los peregrinos que se dirigían a Tierra Santa para combatir el Islam.

[301] MONGE ZAPATA, M. A. (2011). Op. Cit. Pág 342.

[302] No obstante, y de acuerdo a la Regla de San Benito, el consumo de carne se limitaba en la dieta de estos monjes.

[303] En Inglaterra y en el siglo XIII los monjes cistercienses ya establecieron contratos con compradores de lanas italianos y flamencos, gracias a la calidad conseguida a través de la selección de sus animales.

[304] Luciano Municio cita en su trabajo *Pedraza en el tiempo* a otro investigador, Fray Justo Pérez de Urbel, para explicar que: "el mismo historiador atribuye la repoblación de Pedraza a gentes de Salas y sus contornos o a vasallos de los Gustios, lo que explicaría la existencia en tierra de Pedraza de algunos topónimos, como Barbadillo y Cañicosa, por ejemplo, que recuerdan otros existentes en el solar de los Lara".

draza "entran" en la historia en momentos cercanos en el tiempo, ambas en el siglo X[305], y sus caminos siguen de la mano hasta el 1076, año de la concesión del *Fuero latino de Sepúlveda* por parte del rey Alfonso VI, por el que Pedraza aún forma parte del territorio de Sepúlveda; sin embargo, será a partir del 1124 y con motivo de una bula papal firmada por el papa Calixto III cuando Pedraza comience "a desenvolverse con plena autonomía, como cabeza de un extenso territorio que delimitaba con las Tierras de Segovia y Sepúlveda y se separaba de la Buitrago por la frontera natural de la sierra del Guadarrama[306].

A este documento se suma un diploma de Alfonso VIII, fechado en 1208, por el que se confirmará que Pedraza disponía ya de su propia jurisdicción territorial. La fecha del 18 de julio de 1294 marca definitivamente la separación jurisdiccional de Sepúlveda y Pedraza, ya que el rey Alfonso X concede el *Fuero* a esta villa. Sólo quince años después, ya en el siglo XIV, el *Fuero romanceado* de Sepúlveda que confirma el rey Fernando IV en 1309, establece nuevas líneas divisorias entre los dos territorios: Rebollo, La Matilla, Orejana y Arcones pasan así al territorio pedrazano, conformado por la villa fortificada y el alfoz, que suma unas cuarenta aldeas.

Explicar brevemente cuáles fueron las ventajas de la concesión real de los *fueros,* significa aclarar que a partir de estos documentos -*fueros* o *cartas de población*- surgieron "nuevas entidades políticas independientes de los señores y en parte del rey, a cuyo calor se libertaron los siervos, se creó la clase media y se desarrollaron el comercio y la industria". Las villas y su alfoz se organizaron así a través del *concilium* o asamblea vecinal, "a imitación de la que existía en las *mandationes* o condados, dándole facultades administrativas y judiciales como la policía de pesas y medidas, tasa de artículos de primera necesidad y de jornales, fijación de multas por contravención de ordenanzas, derechos de consumos, inspección del mercado, jurisdicción en ciertos actos que han de realizarse a

[305] MÍNGUEZ "OREJANILLA", L. (1992). Op. Cit. Pág 36. Según el autor, "el año 904 aparece el nombre de Pedraza en el Voto de San Millán", que es el documento más antiguo e importante que tenemos para el conocimiento de estas antiguas poblaciones. En el 940 brillan las conquistas de Fernán González, que penetra en Sepúlveda y se convierte en el primer conde independiente de Castilla. Rescata Pedraza y todas sus aldeas y, más tarde, concede a su hijo Garci Fernández estas tierras, heredadas luego por el descendiente de éste, e infante Diego González".
MUNICIO GÓMEZ, L. (1992). Op. Cit. Pág 16. Por su parte, Luciano Municio especifica que el nombre de Pedraza "no aparece mencionado en los textos históricos castellanos hasta mediado el siglo X (año 938), con ocasión del Voto de San Millán, dominando el Castilla el Conde Fernán González, en plena Reconquista". El historiador Diego de Colmenares –siglo XVI- afirmaba que el Voto de San Millán es el instrumento "más importante y antiguo que gozamos para conocer los nombres de los pueblos que entonces conservaban población cristiana en Castilla y Vizcaya, pues todos se nombran en él"".
LINAGE CONDE, A. Op. Cit. Texto on line. "La primera mención que nos aparece de Sepúlveda es su inclusión en la larga lista de ciudades desertizadas a consecuencia de la sorprendentemente vasta correría de Alfonso I de Asturias por tierras musulmanas. Una noticia que, por dada en un contexto meramente militar, subsumida en la Reconquista, no habría de ser plenamente aprovechada por la historiografía hasta bastante recientemente, al abrirse paso la tesis de la despoblación de todo el valle del Duero a lo largo de una buena parte de los siglos altomedievales, más aún de toda una faja que, de Oporto a Barcelona, atravesaba la Península entera. Y es que la Reconquista, es una de las decisivas líneas de fuerza del acuñarse de España, pero exigente, incluso para su propia valoración, de la consideración conjunta de las otras dos, la despoblación y la repoblación, las tres en simbiosis constante, sí, pero sin que la causalidad castrense sea la única determinante de las dos últimas".
Añade además, que "cuando ya el tiempo avanzaba hacia el segundo centenario de la eremación el año 940, el conde de Castilla, Fernán González, repobló Sepúlveda".

[306] MUNICIO GÓMEZ, L (1992). Pág 17. Este autor gusta de aclarar la vinculación de Pedraza con Sepúlveda en el siglo X, siglo en el que vivió Fernán González: "es seguro que Pedraza, por aquellas fechas, estaba íntimamente ligada a la suerte de Sepúlveda, en cuyo territorio se desenvolvía, por lo que, al igual que aquélla, soportaría la invasión de las huestes musulmanas y los avatares de las contiendas".

su presencia (ventas, donaciones, testamentos, etc.), como en las antiguas curias romanas[307]. Desde el siglo XII al XIV se gesta el desarrollo comercial de las ambas villas, Sepúlveda y Pedraza, y en el siglo XIV, Pedraza celebra incluso mercados semanales, donde se reúnen las gentes llegadas de todo el contorno, generando una importante actividad comercial y logrando fijar población de comerciantes y artesanos.

Si el *concilium* caracteriza a este territorio durante estos siglos del Medievo, Luciano Municio advierte del "cambio sustancial" que se opera en la Administración pública de la Tierra de Pedraza hacia 1450, "al instituirse la figura del *regimiento"*. De forma paulatina se profesionaliza la profesión y las figuras de los "regidores" irán sustituyendo "en ciudades y villas al gobierno municipal -caballeros, escuderos y hombres buenos reunidos en concejo-", documentándose a partir del 1600 en los denominados Libros de Acuerdos de Villa y Tierra de Pedraza. Asimismo, surge la figura de los *pobleros*, "representantes de los concejos elegidos en asamblea vecinal por cada uno de los lugares, en número de dos por cada concejo", quienes elegían a su vez "a los tres Procuradores que habían de representar a la Tierra del Ayuntamiento General, a razón de un Procurador cada año con mandato para los tres siguientes, recayendo la designación, alternativamente, en vecinos de los concejos de la *vera de la sierra* y de *la vera del campo*"[308].

Importante resulta en este punto comentar que junto al *Fuero* concedido a Pedraza en el siglo XIV, a mediados del siglo XVI la villa seguirá recibiendo distinciones reales: en 1342, la Villa de Pedraza es donada en señorío por Alfonso XI a su hijo bastardo, Fadrique; en 1369 el rey Enrique II le concederá la villa mediante privilegio a don Fernández Gómez de Albornoz, Comendador Mayor de Montalbán, y en 1394, Enrique III confirma la donación al Mariscal García González Herrera. Posteriormente pasa a manos del Ducado de Frías, participa en la Guerra de las Comunidades apoyando a los realistas, su castillo será residencia de los hijos de Francisco I de Francia, y a mediados del siglo XVI, se mantendrá como señorío de los Condestables de Castilla. El momento álgido de la historia de la Villa, llega no obstante y según Municio, en el siglo XVII y se prolonga durante diversas décadas del siglo XVIII. Con el inicio del 1700, los Señores de Pedraza serán los Duques de Frías, que se mantienen en su papel hasta 1811, momento de desaparición de los señoríos[309].

Con el arranque del siglo XIX, y mediante las medidas liberales y reformistas iniciadas durante la regencia de María Cristina de Borbón, desaparecen los señoríos y se lleva a cabo la división territorial de España en provincias y regiones, dejando atrás las once regiones históricas. Junto a esta iniciativa del ministro Burgos de 1833, un año después, en 1834, las provincias se dividirán a su vez en partidos judiciales: la Villa de Pedraza de la Sierra pierde su condición de cabeza de partido y las localidades que conforman el territorio de estudio, ligadas primordialmente a ella, pasarán a formar parte sin embargo del

[307] LINAGE CONDE, Texto online. Op. Cit. Pág 3. Para una mejor comprensión, el autor añade que "este *concilium*, en el cual intervienen con igualdad absoluta todos los vecinos, forma el poder supremo y único de la villa, y nombra anualmente para el cumplimiento de sus acuerdos y atribuciones un *iudex* o juez (que sustituye al *conde* o *juez* nombrado antes por el rey) y varios *jurados, fieles* o *veedores*, que dependen estrechamente de la asamblea. Tal es el comienzo de lo que luego se llamó *concejo* (o *concilium),* o sea el régimen municipal de la reconquista", continuándose luego "en los *jueces* concejiles o forenses (que empiezan a llamarse *alcaldes* por influencia de los mozárabes) a cuyo cargo estaba la jurisdicción civil y criminal y que eran nombrados por suerte y por *collaciones* de barrios o parroquias, siguiendo representado el poder directo popular por las dichas juntas o asambleas generales de vecinos".

[308] MUNICIO GÓMEZ, L. (2000). Texto online. Op. Cit. Pág 34.

[309] MUNICIO GÓMEZ, L. (2000). Texto online. Op. Cit. Pág 39-46.

partido judicial de Sepúlveda, uno de los cuatro en los que quedará dividida la provincia de Segovia[310]. A través de Real Orden, se disuelven las Comunidades de Villa y Tierra y en la década de 1860-1870 se van configurando los ayuntamientos[311] locales, dejando atrás por tanto las estructuras organizativas de los concejos creados durante el Antiguo Régimen; sobrevivirán no obstante, las leyes y acuerdos de zonas compartidas comunalmente, ya sean pastos, ya montes.

El negocio mesteño: esquileos y lavaderos (siglos XVII y XVIII)

Avanzando en las peculiaridades de este territorio al que se le conceden diferentes privilegios reales como *los fueros*, es pertinente explicar que al recorrer su paisaje se advierte claramente el "abrazo" de la *Cañada de la Vera de la Sierra* -en estrecha alusión a los concejos que en el siglo XV formaban parte de *la vera de la sierra* y que se distinguían de los de *"la vera del campo"*[312] -y "que estaba situada en el centro del sistema de cañadas mesteñas, que avanzaban de norte a sur por todo el territorio central de la Corona de Castilla, teniendo a la derecha las cañadas y ramales originarios en la provincia de Soria y a la izquierda las vías pecuarias que arrancaban en la de León"[313]. Esta lengua, que se adivina en el piedemonte de la Sierra del Guadarrama -frontera natural entre la provincia de Segovia y Madrid, o Segovia y Guadalajara, según los tramos-, nos trae al presente el Honrado Concejo de la Mesta, surgido a finales del siglo XIII y que llegó a ser un importantísimo gremio medieval, y con él, la riqueza económica que trajo hasta el territorio de estudio el paso de los grandes rebaños de ovejas merinas durante todo el siglo XVIII, en su avance desde las zonas de pastos extremeños hasta los frescos agostaderos del norte de la península.

El trazado de la *Cañada de la Vera de la Sierra,* cuajado de los restos de más de cuarenta esquileos y doce lavaderos construidos entre los siglos XVII y XVIII, enlaza con otros dos recorridos que atraviesan la provincia de Segovia: por el lado más occidental, la Cañada Real Leonesa, y por el lado más oriental, la Cañada Real Segoviana. La primera, entra desde Iscar (Valladolid), para alcanzar "el partido judicial de Cuéllar, los términos municipales de Remondo, Fresneda de Cuéllar y Fuentelolmo de Iscar, además del partido de Santa María de Nieva, Coca, Nava de la Asunción, Santiuste de San Juan Bautista, Moraleja de Coca, Aldeanueva del Codonal, Juarros de Voltoya, Hoyuelos, Martín Muños de las Posadas, Santovenia, Jemenuño, Labajos, y Villacastín"; la segunda, procedente de las montañas de Burgos y Soria, llega a la provincia de Segovia a través de Fuentenebro (Bur-

[310] La provincia de Segovia está dividida en cuatro partidos judiciales: Segovia, Cuéllar, Santa María La Real de Nieva y Sepúlveda. En el partido judicial de Sepúlveda se concentran los municipios de Castroserna de Abajo, Orejana y "su país", San Pedro de Gaíllos y Valleruela de Pedraza, mientras que los municipios de Arcones, Gallegos de la Sierra y Torre Val de San Pedro pertenecen al partido judicial de Segovia.

[311] *Variaciones de los municipios de España desde 1842* (2008). Ministerio de Administraciones Públicas. Pág 3: "La Constitución de Cádiz se limitó a decir que cada pueblo tendrá su Ayuntamiento, sin especificar nada sobre un territorio o una población mínima. Por ello periódicamente se produce a lo largo del siglo XIX una serie de intentos de limitar el número de municipios en atención a una población mínima, si bien siempre se aducía que los ya existentes permanecerían. Hay que llegar a 1870 para que ya se definan los caracteres esenciales del municipio: territorio, población y organización".

[312] MUNICIO, L. (2000). Texto online. Op. Cit. Pág 51. Según atestigua Luciano Municio en el siglo XV el territorio pedrazano se dividía en concejos, entre los que se distinguían los que pertenecían a "la vera de la sierra" y los que se incluían en "la vera del campo". Según Municio, "constituían *la vera de la sierra* los concejos de Collado Hermoso, La Salceda, Santiuste, La Torre, Navafría, Aldealengua, Gallegos, Matabuena y Arcones. *La vera del campo* comprendía a todos los demás, incluido Pedraza con sus arrabales".

[313] GARCÍA SANZ, A. (2001). *Antiguos esquileos y lavaderos de lana en Segovia.* Real Academia de Historia y Arte de San Quirce. Colección Segovia al paso. Nº 10. Segovia. Pág 10.

gos), atravesando "el partido judicial de Riaza por los términos municipales de Pradales, Carabias y Ciruelos, y el partido judicial de Sepúlveda por los de Fresno de Fuente, Grajera, Aldeanueva del Campanario, Boceguillas, Turrubuelo, Castillejo de Mesleón, Sotillo, Mansilla, Cerezo de Abajo y Santo Tomé del Puerto", hasta internarse en la provincia de Madrid a través de Somosierra[314].

El recorrido detallado de la *Cañada de la Vera de la Sierra* comienza en el término municipal del Sotillo -punto donde se separa de la Cañada Real Segoviana-, "y continúa por Duruelo, dejando a la izquierda lugares como Sanchofruela, importante redil y descansadero de pastores y rebaños". Desde allí, se interna "en Aldealapeña, perteneciente ya al término de Santo Tomé del Puerto, Santa Marta del Cerro, Prádena, Arcones -dejando al norte el término de Orejana-, y sigue atravesando los términos de Matabuena, Gallegos –dejando al norte el de Pedraza, antaño importante centro lanero-, Aldealengua de Pedraza, Navafría, Torre Val de San Pedro, Collado Hermoso, Sotosalbos, Santo Domingo de Pirón –en cuyo límite con el de Basardilla se encuentra el Rancho de Alfaro-, Basardilla y Torrecaballeros -que incluye Cabanillas del Monte-. Pasa después por los de Trescasas -que incluye Sonsoto y el hoy depoblado de Pellejeros, nombre significativo de por sí-, Palazuelos de Eresma, Segovia capital -en cuyo territorio se ubican la Casa de Santillana, el hoy despoblado de Juarrillos, y Revenga-, La Losa -que incluye Navas de Riofrío-, Otero de Herreros -que incluye Ortigosa del Monte-, El Espinar, Navas de San Antonio, y Villacastín. Y se une por fin, muy cerca del Campo Azálvaro, con la Cañada Real Leonesa"[315].

Explicar el porqué de este extenso panorama de localidades segovianas en las que el pastoreo y la trashumancia –y los oficios que generan tales actividades como mayorales, pastores, esquiladores, pellejeros, curtidores...- han significado importantes formas de vida y de sustento económico, implica estudiar en profundidad la presencia de la cultura pastoril que se ha prolongado durante siete siglos, en los que la etapa de mayor esplendor coincide con el siglo XVI y la segunda mitad de la centuria del 1700, los dos periodos clave del desarrollo de la industria textil segoviana, y de la demanda de lana merina, de gran calidad y exportada a los principales centros pañeros europeos.

En este amplio periodo de tiempo, la Mesta -un poderoso y extenso gremio, geográficamente muy disperso- y el pastoreo trasterminante -movimientos estacionales entre áreas geográficas ligeramente distanciadas- al que se dedican pequeños pastores y ganaderos, no sólo han dejado huellas en los restos de diferentes construcciones –casas-esquileo y lavaderos, unidos a restos de la industria pañera como batanes-, también "huellas" espirituales presentes en el calendario litúrgico-festivo y palpables en el territorio de estudio: principalmente en el culto a la Virgen del Rosario, que en el territorio de Castilla y Extremadura se la ha identificado con la Virgen de los Pastores y cuya celebración el 7 de octubre coincide en el tiempo con la marcha de éstos desde los agostaderos serranos hasta las dehesas templadas extremeñas; y en un segundo plano, en el culto a San Bartolomé, patrón de curtidores, pellejeros y otros oficios vinculados con el trabajo de las pieles y el cuero, festejado el 24 de agosto.

Otras fiestas menores de la zona investigada vinculadas con el calendario agrícola, como la fiesta de San Isidro fijada el 15 de mayo, guardan estrecha relación con el oficio de pas-

[314] CRUZ, O. y SOLER, J. (2000). *El esquileo de Cabanillas del Monte*. Colección Etnográfica Segovia Sur. Segovia. Pág 42.

[315] CRUZ, O. y SOLER, J. (2000). Op. Cit. Pág 44.

tor y esquilador, puesto que tras esta celebración se iniciaban las tareas del esquileo y los desplazamientos provinciales de distintas cuadrillas de esquiladores hasta otros puntos, como las cuadrillas de Abades hasta el esquileo de Cabanillas, declarado Bien de Interés Cultural desde 1997: quiero recordar aquí la sensibilidad de los dueños actuales, entre los que figura Rodrigo Peñalosa, respecto a la conservación dentro de la estancia principal, el rancho –donde se llevaba a cabo la esquila de las merinas-, y del altar guarnecido por grandes portalones y presidido por una imagen mariana, puesto que los esquiladores escuchaban la misa ofrecida por el capellán "durante su faena los domingos y días de fiesta"[316].

De acuerdo a los datos aportados por Rodrigo Peñalosa, las propias paredes del rancho reflejan el paso de diversas generaciones de esquiladores a través de leyendas: "aunque el rancho figura en el Catastro de Ensenada ya en 1750, y según Ángel García Sanz la construcción concluye en 1762, las paredes se encalan tras la Guerra de la Independencia en 1814, por lo que la mayoría de las frases y anotaciones se prolongan durante todo el siglo XIX hasta 1910, fecha en la que concluye la actividad del esquileo en este rancho"[317].

Rancho del Esquileo de Cabanillas, altar con imagen mariana. E. Maganto, 2014.

[316] GARCÍA SANZ, A. (2001). Op. Cit. Pág 50.

[317] Conversación mantenida con Rodrigo Peñalosa, uno de los diversos propietarios actuales, en el propio Esquileo de Cabanillas, con motivo de una jornada dedicada a mostrar cómo esquilar una oveja, en mayo de 2014. Para ello se contó con la participación de Geminiano Herranz, esquilador de 84 años -50 años en activo, hasta hace diez- y que perteneció a la Cuadrilla de "Los Pajaritos" de Abades; su padre y su abuelo también fueron esquiladores, y su abuelo perteneció a otra de las cuadrillas de la localidad que junto con la del Tío Tocino –dulzainero y esquilador en Abades- recorrían diferentes puntos de la provincia de Segovia.

Leyendas sobre Castroserna de Abajo y de Arriba y La Lastrilla. En los ventanales del rancho del Esquileo de Cabanillas. E. Maganto, 2014.

Entre los lugares desde donde llegaban los esquiladores y que figuran junto a los ventanales del rancho del Esquileo de Cabanillas figuran Castroserna de Abajo y Arriba -en Tierra y Villa de Sepúlveda- y La Lastrilla -que forma parte del recorrido de la *Cañada de la Vera de la Sierra-*. Cronológicamente la primera, se fecha en la década de 1880, mientras que la segunda se hizo el último año de esquileo, en 1910: "Año de 1910 se esquiló esta ganadería de Doña Soterraña Muñoz siendo capataz de la cuadrilla de La Lastrilla Don Roque Piroz". A partir de entonces, dejaría de oírse entre estos muros cancioncillas como la entonada en Arcones al herir una oveja durante la esquila; "¡Que yo no quiero, la quieta ovejita /Que yo no quiero, por cortarte la lana, cortarte el cuero![318], sin embargo y gracias a iniciativas como las jornadas abiertas al público para dar a conocer los entresijos del esquileo, los visitantes entonan al final de la esquila, la Salve dedicada a la Virgen que Geminiano Herranz, esquilador de Abades de 84 años, aprendió de su padre y abuelo, esquiladores que junto a la cuadrilla del Tío Tocino -dulzainero-, llegaban hasta Cabanillas en el mes de mayo.

Regresando a la historia de la Mesta, la mayoría de los investigadores coinciden en cerrar la fecha de creación del Honrado Concejo de la Mesta en 1273, "aunque se tiene certeza de que ya existía con anterioridad a la década de 1270, pues así lo confirman varios privilegios otorgados por Alfonso X en 1272 y 1273, publicados por Klein y Argente del Castillo"[319]. En 1273 el Rey Alfonso X hace efectivo el Honrado Concejo de la Mesta, en el que

[318] MAGANTO HURTADO, E. (1997). "¡Que yo no quiero, la quieta ovejita /Que yo no quiero, por cortarte la lana, cortarte el cuero!". Reportaje publicado en la revista Páginas de Segovia, Serie Oficios y Quehaceres. Esquilador (I).

[319] DIAGO HERNANDO, M. (2002). *Mesta y trashumancia. Siglos XIII a XIX.* Arco Libros. Madrid. Pág 9.

reúne a los pastores castellanos que conforman la "cabaña real", principalmente ganaderos trashumantes serranos. El término "serranos" adquiere aquí cierta relevancia, puesto que implicará diferencias entre sus miembros: "según Caxa de Leruela, serranos eran todos los ganaderos avecindados en las sierras, (.) y sólo ellos tenían reconocido derecho de voz y voto en las asambleas de la Mesta y podían desempeñar oficios en su seno. Por el contrario, "riberiegos" eran los señores de ganados residentes en el resto de las comarcas del reino, llamadas tierras llanas, y éstos no tenían ni voz ni voto en las asambleas mesteñas, estando por lo tanto excluidos del desempeño de cualquier oficio, independientemente de que poseyesen o no ganado trashumante, por el que estaban obligados a pagar el impuesto de "servicio y montazgo"[320].

La Mesta agrupaba cuatro partidos -también denominados cuadrillas, un término muy presente entre las danzas de palos, sobre todo las danzas palentinas-: Soria, Segovia, León y Cuenca, aunque la diseminación geográfica era mayor. Según Klein[321], el partido de Soria agrupaba a las "diócesis de Osma, Burgos, Calahorra, Sigüenza y el arzobispado de Burgos; las diócesis del obispado de Sigüenza (Soria), que agrupaba a las Tierras de Medinaceli y Molina, formaban parte sin embargo del partido de Cuenca, que también sumaba las comarcas de Ciudad Real y Campo de Calatrava. Respecto al partido de León, éste estuvo representado en diversas asambleas por ganaderos tanto de La Rioja y de Burgos (ganado trashumante) como de Zamora (ganado estante); por último, el partido de Segovia sumaba las diócesis de Segovia, Ávila, el Valle del Lozoya y el Real de Manzanares.

Por el número de hermanos, las asambleas fueron tres anuales hasta el siglo XV, para reducirse a dos a finales de esta centuria –celebradas en febrero-marzo en la submeseta sur, y en agosto-septiembre en la submeseta norte-, y solo a una, ya en el siglo XVIII, y en Madrid como lugar de reunión. Éstas tenían como función primordial la de nombrar a diferentes oficiales anualmente: alcalde ordinario, alcalde de apelaciones, un contador, un sobrecontador y cuatro caballeros apartadores por partido, además del tesorero; por otro lado, y de acuerdo a votaciones más complejas, el procurador de los Consejos y las Chancillerías, el fiscal, el escribano del libro de caja, el relator y el alguacil aposentador.

A fin de organizar la estructura de cada partido, éstos de dividían a su vez en cuadrillas: según los datos aportados por Diago Hernando en su consulta al *Memorial Ajustado del Expdiente de Concordia,* fechado en 1780, en ese año "había un total de 142 cuadrillas, de las cuales 61 pertenecían al partido de Soria, 45 al de Segovia, 22 al de León y tan sólo 14 al de Cuenca. El elevado número de cuadrillas existente en los partidos de Soria y Segovia proporciona una buena prueba de la importancia que en ellos alcanzaron los pequeños ganaderos trashumantes avecindados en comarcas serranas"[322]. No obstante, al margen de los pastores y ganaderos trashumantes, también se debe tener en cuenta a aquéllos que residiendo en las zonas serranas, no participaban de los grandes desplazamientos -lo que les obligaba a estar meses lejos de sus familias-, sino que practicaban la denominada transterminancia, es decir, movimientos estacionales de corta estancia y corto recorrido. Tal y como documenta Diago Hernando, a finales del siglo XVIII Segovia ocupaba un lugar destacado en el número de cuadrillas trashumantes, pero en el territorio de estudio y desde el siglo XVI hasta el 1800, estos pequeños ganaderos y pastores ya re-

[320] DIAGO HERNANDO, M. (2002). Op. Cit. Pág 12.

[321] Julius Klein es el autor de la obra publicada en 1936, *La Mesta. Estudio de la historia económica española 1273-1836.*

[322] DIAGO HERNANDO, M. (2000). Op. Cit. Pág 17-18.

sultaron vitales para la potente industria pañera segoviana de la época: aquéllos vinculados a la Villa y Tierra de Pedraza participaron en su engrandecimiento puesto que "los fabricantes pañeros segovianos no se abastecían de la lana esquilada en los grandes esquileos (.) De hecho, adquirían la lana a los dueños de las "pearas", esto, es, pequeños hatos de los pueblos serranos de Segovia y Ávila, minúsculos rebaños, que no obstante, producían lana merina y que, por lo general, no *trashumaban*, sino que *transtermitaban* entre la sierra (en verano) y la campiña próxima (en invierno)"[323].

Esta producción lanera de las pearas transterminantes sirvió a su vez para desarrollar una pequeña industria textil de autoabastecimiento con distintas ubicaciones diseminadas por la zona de estudio: en el siglo XVII, "el propio núcleo de Pedraza, de muros adentro, era el centro económico natural de la comarca y absorbía el comercio generado por unos terrenos especialmente aptos para la explotación ganadera, sobre todo lanar, en una época en la que el 85 por 100 del ganado trashumante de la provincia procedía del sector de la Sierra, del que la comarca de Pedraza ocupaba una buena parte". Desde la segunda mitad del 1600 y en el territorio de estudio se observa un aumento de la cabaña lanar y de pastores: "los pequeños ganaderos, con hatos poco numerosos, pasaron entonces a ser mayorales, rabadanes o pastores de los ricos hacendados, que les permitían incorporar sus pequeños rebaños a la cabaña propia. Ello puede explicar que mientras en los libros de 1634 casi todos los vecinos de Prádena aparecían registrados con mayor o menor número de cabezas lanares -sólo 11 de los 83 censados carecían de un rebaño, por pequeños que éste fuera-, el número se reducía a menos de la mitad en 1706 y tan solo cinco de los vecinos censados disponían de más de 100 ovejas"[324].

La riqueza económica que aporta la industria textil, junto con el pastoreo y la trashumancia, deja en la zona grandes cifras a mediados del siglo XVIII, la segunda edad de oro de la industria pañera segoviana, tras el auge y desarrollo del siglo XVI y la primera crisis fechada en siglo XVII: debido a la concentración de ganados trashumantes que recorren la *Cañada de la Vera de la Sierra,* en la segunda mitad del 1700 sólo en Pedraza se esquilan 12.500 cabezas anuales trashumantes. El barrio de La Velilla (a escasos dos kilómetros de la Villa de Pedraza), cuenta a su vez con un esquileo y un lavadero, los mismos edificios levantados en la localidad de Siguero -(Aldealapeña), próxima a Prádena-. En esta zona y a unos diez kilómetros de Prádena, en Castroserna de Abajo[325], se edifica asimismo un batán, para el lavado de las lanas.

Los edificios civiles como esquileos y lavaderos que recorren la *Cañada de la Vera de la Sierra*-, y que hoy se consideran patrimonio cultural industrial, han sido analizados en profundidad por el historiador García Sanz. A pesar de la declaración de Bien de Interés Cultural del Esquileo de Cabanillas en 1997 -único en pie y sometido a diferentes restauraciones de los actuales propietarios para explotarlo cultural y socialmente–, este investigador ha demandado en numerosas ocasiones la institucionalización de la *Ruta de los Esquileos*[326], a fin de salvar los restos arquitectónicos, su historia económica y su historia

[323] GARCÍA SANZ, A. (2001). Op.Cit. Pág 20.

[324] MUNICIO, L. (2000). Op. Cit. Pág 51 y 161.

[325] MUNICIO, L. (2000). Op. Cit. Pág 159.

[326] GARCÍA SÁNZ, A. (2002). "Paisajes e historia: cañadas, esquileos y lavaderos de la lana en el piedemonte de la sierra de Segovia. Pasado, presente y futuro", en *Estudios sobre historia del paisaje español*. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid. Págs 26-41.

Esquileo de Cabanillas. El único que permanece en pie en la Cañada de la Vera de la Sierra. Jornada dedicada al esquileo, con Geminiano Herranz de Abades, mayo 2014. E. Maganto.

social de la desidia estatal en la que actualmente están sumidos, y por lo tanto, de su olvido. Por esta cañada se diseminan los restos de los cuarenta esquileos[327] y los doce lavaderos que funcionaban en la actual provincia de Segovia entre 1750 y 1800, puesto que "las condiciones edáficas, climáticas y geográficas que caracterizan al medio natural que rodea a esta *Cañada de la Vera de la Sierra* eran las idóneas para realizar el esquileo en mayo y a continuación el lavado. La hierba era fresca y abundante aún, por lo que los rebaños que llegaban cansados del camino desde las dehesas extremeñas y manchegas podían restaurar sus energías mientras eran esquilados y antes de emprender el camino con dirección a los agostaderos leoneses-palentinos"[328].

De acuerdo a las aportaciones de García Sanz sobre la industrial textil de finales del siglo XVIII, "si exceptuamos algunas pocas estameñas, lienzos y tejidos de estopa que se fabrican en la ciudad, el conjunto de artículos de inferior calidad se producen en el ámbito rural". En la provincia de Segovia, la producción textil se concentra en unos pocos núcleos": Santa María de Nieva, Bernardos, Riaza, Hoyales, Fuentelcéped –hoy en la provincia de Burgos- y Fuentepelayo, localidades "donde los rendimientos medios relativos de los cereales alcanzan mayores niveles", lo que revierte en "una mayor desarrollo de la división del trabajo". Sin embargo es en la Villa y Tierra de Pedraza y en la Villa y Tierra de Sepúlveda donde se concentra en 1783, y de acuerdo a los datos facilitados por García Sanz, la producción de lienzos, estopa y cáñamo, con 28.000 y 50.000

[327] De todos ellos, el único conservado en su totalidad es el de Cabanillas, hoy convertido en Museo y empresa del sector servicios. Sobre su historia puede consultarse la monografía de Cruz O. y Soler J, *El esquileo de Cabanillas del Monte*. Colección Etnográfica de Segovia Sur. Segovia, 2000.

[328] GARCÍA SANZ, A. (2001). Op. cit. Pág 13.

varas respectivamente[329]. En el ámbito doméstico, y gracias a los pequeños linares de los que son propietarios los labradores y los pastores, se teje asimismo el lino[330] y se curten las pieles, de las que se nutrirán no sólo los pastores, también las mujeres. Entre las prendas identificativas con este oficio a finales del siglo XIX, y aún, en las primeras décadas del siglo XX, figura el coleto, una prenda para abrigo del cuerpo y sin mangas heredada de la indumentaria militar española del siglo XVII, y que se coloca sobre la camisa de lino o sobre la chaqueta de paño.

La herencia textil de los dos últimos siglos, es decir la producción local y doméstica de tejidos hechos a base de lanas bastas -como bayetas-, así como la producción de lino y lienzo y el trabajo de curtidos, se mantiene hoy vigente en la indumentaria tradicional fundamentalmente femenina, que ya retrató el Padre Benito de Frutos (fotógrafo local nacido en Cúellar y residente en Segovia capital) en la década de 1920. Actualmente se conservan camisas de lino bordadas en su pechera y puños con lana en su color natural o teñida en tonos azules, así como manteos encimeros y bajeros: mientras que los encimeros varían en colores -negros, rojos y amarillos- y decoraciones, puesto que se localizan tanto prendas decoradas a base de tiranas de terciopelo y cintas de agremanes, como prendas que lucen la labor del "picao", entre las prendas de uso diario destacan los manteos que muestran el uso de diferentes telas: más oscuras y finas en su parte inferior, y más claras y bastas en la superior, variando desde los azules combinados con los grises hasta los amarillos armonizados con los melados –Arcones, Santiuste de Pedraza, Torre Val de San Pedro...-.

Museo Provincial de Segovia. Pastoras de Pedraza de la Sierra, por Benito de Frutos, antes de 1924. Nº Inventario 30.110. Debo observar que el autor no siempre retrató a personajes reales.

Camisa de "corchados" con pechera, tirilla y puños bordados, con rombo como motivo principal. Fiestas de La Virgen de La Lastra, 7 y 8 de septiembre de 2013. E. Maganto.

[329] GARCÍA SANZ, A. (1977). Op. Cit. Pág 247-249.

[330] MUNICIO, L. (2000). En el testamento de Juliana Sanz (1778), vecina de Prádena, figuran diversos linares: "Un linar en el Chorro, cercado de piedra. Otro linar en dicho sitio, que atraviesa una reguera por medio. Otro linar en el Prado Seco, colindante por el norte la calleja y tranca de los Pimpollares. Otro en el Chorrillo, que linda por saliente con el arroyo, por poniente con pared de reguera que baja a Blasco Miguel". Pág 207.

Una de las primeras referencias gráficas que remite al uso de manteos hechos con distintas calidades paño -lanas bastas-, es una fotografía firmada por el Padre Benito de Frutos antes de 1924, puesto que la provincia de Segovia envió a esta exposición la Memoria escrita por Fernanda Campos y López, Profesora de Labores de la Escuela Normal de Maestras de la capital segoviana titulada *Estudio del Traje Regional Segoviano. Trabajo hecho para la Exposición de Trajes Regionales Españoles de 1925*.

En su descripción sobre las prendas femeninas expuestas, y fotografiadas por el Padre Benito de Frutos -enviadas en un álbum hoy desaparecido-, figura la relativa al conjunto denominado "Traje de Zagala", título ligado a la cultura pastoril[331] y que es identificado exclusivamente con la zona de la Sierra: "el traje propio de las que habitan el corazón de la sierra y el usado en el campo difiere algo de las del llano. La camisa es igual. El manteo, totalmente distinto, pues es de un tejido cuyo aspecto es semejante al de la estameña propia del hábito de San Antonio, con bajo de bayeta azul, colocado por el derecho, y ruedo verde o encarnado. La faltriquera, hecha de lana a punto de media, con cenefas y forrada de cuero. En vez de jubón, llevan una prenda llamada *dengue,* que, por detrás, tiene la forma de esclavina y, por delante, se prolonga en dos ramales que, después de cruzarse, llegan atrás. Algunos están guarnecidos alrededor con piel y otros ribeteados con trencilla y adornados con agremanes y cordones. En realidad, esta prenda está desterrada, usando en su lugar un coleto, con mangas o sin ellas, que envuelve el cuerpo, ciñéndole. El delantal suele ser de percal, rayado, liso o a cuadros. Las medias son encarnadas o azules, con cenefa lateral blanca, y en vez de zapatos, albarcas (así se pronuncia en la región segoviana) de cuero con tachuelas y

Izqda, "Traje de zagala", Benito de Frutos, 1924. Maniquí de la Exposición del Traje Regional de Madrid, 1925. C. P. Esther Maganto.

Dcha, manteo serrano de uso diario para labores domésticas y de campo. Confeccionado con bayeta tintada en azul pavo y paño negro. Arcones, Fiestas de la Virgen de La Lastra, 7 y 8 de septiembre 2013. E. Maganto.

[331] La voz "zagal" remite al muchacho que entran a aprender el oficio de pastor de la mano de otro mayor en edad y con experiencia, y a la muchacha que se ocupa de las labores de pastoreo en el entorno doméstico.

correas. En la cabeza llevan pañuelo, que las preserva del sol y del polvo. En ocasiones se ponen sobre el dengue pañuelo de lana o de percal floreado[332].

En la zona de estudio, el acercamiento entre la indumentaria tradicional femenina y la masculina se hace patente en la decoración hecha a base de borlones multicolores que lucen los diferentes tipos de *fardeles* femeninos -faltriquera, en otras zonas de la provincia de Segovia-, y las ligas que usan tanto mujeres como danzantes masculinos en Gallegos de la Sierra. La voz *fardel* remite precisamente a la cultura pastoril, puesto que se identifica con el saco o taleguilla que portaban los pastores para llevar comida y otros objetos pequeños, y es un vocablo usual entre las mujeres de la zona de estudio; no obstante, entre las prendas masculinas que he podido inventariar en otras zonas de la provincia donde la trashumancia tuvo un peso económico muy importante, y las danzas de palos han seguido vigentes hasta el siglo XX y XXI, figuran bolsas hechas con cuatro agujas con decoraciones muy similares a este fardel femenino de Arcones: entre otras, Valverde del Majano, Turégano y Carbonero el Mayor.

Fardel de Arcones tejido a la aguja con motivos geométricos y vegetales. Borlones colgantes. Arcones, Fiestas de la Virgen de La Lastra, 6 y 7 de septiembre de 2013. E. Maganto. Dcha, Borlones de lana en rojo y gualda como decoración de las ligas de los danzantes de Gallegos de la Sierra. Gallegos, Festival Folklórico de los Sagrados Corazones, 24 de agosto de 2013. E. Maganto.

[332] CAMPOS Y LÓPEZ, F (1924). *Estudio del Traje Regional Segoviano. Trabajo hecho para la Exposición de Trajes Regionales Españoles de 1925.* Talleres Voluntad. Serrano 48, Madrid. Pág 18. Ejemplar consultado, el conservado en la Biblioteca de la Diputación Provincial de Segovia.

El culto mariano y la trashumancia: una explicación a la presencia de las *Enagüillas* y las *Faldillas*

Las *enagüillas* y su historia, unidas indisolublemente en este territorio a instituciones de origen medieval como la Comunidad de Villa y Tierra de Pedraza[333] y la Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda[334], presentes en rituales religiosos diversos que se constatan en documentos a partir de la segunda mitad del siglo XVII, y vinculadas a otros *espacios* hasta donde las danzas de palos han sido históricamente desplazadas, se consolidan actualmente como uno de elementos primordiales del discurso colectivo de su identidad, cuajado de aspectos, económicos, históricos, sociales, antropológicos y etnográficos. Por todos los datos aportados hasta el momento, el uso masculino de las *enaguas* y/o *faldas* se revela como un nexo de "unión cultural" en un "reducto geográfico" que comparte una historia socio-económica fundamentalmente agro-ganadera y pastoril (siglos XIV-XX), y la celebración de fiestas patronales dedicadas primordialmente a distintas advocaciones marianas, a las que se suman santos vinculados respectivamente a la cultura pastoril - San Bartolomé-, y a la agricultura - San Isidro y San Miguel Arcángel[335]-. Tal devoción mariana es heredada a partir de la diseminación del arte románico desde La Borgoña (en Francia) en la Edad Media, y cobrará gran importancia en los siglos XV y XVI, centuria en la que el protocolo borgoñón será importado a España a través de la figura de Carlos V, y se hará visible socialmente a través de los fastos religiosos del Corpus Christi donde se ejecutan las danzas de palos.

Florencio Álvaro, danzante y sacristán, junto a su nieto Gonzalo Álvaro, danzante. A su espalda la olma situada junto a la iglesia románica de Valleruela de Pedraza (Tierra de Pedraza). Fiesta de la Virgen del Amparo, 16 de septiembre de 2013. E. Maganto.

Orígenes del culto mariano en el territorio de estudio

Las festividades marianas celebradas en el territorio de estudio entroncan con un importante culto mariano extendido

[333] La Comunidad de Villa y Tierra de Pedraza agrupa actualmente a 18 municipios: Aldealengua de Pedraza, Arahuetes, Arcones, Arevalillo de Cega, Collado Hermoso, El Cubillo, Gallegos, Matabuena, La Matilla, Navafría, Orejana -"el país" de Orejana, con cinco barrios: El Arenal, La Revilla, Orejanilla, Sanchopedro y La Alameda-, Pedraza, Puebla de Pedraza, Rebollo, Santiuste de Pedraza, Torre Val de San Pedro –donde se distinguen La Torre, El Valle y La Salceda-, Valdevacas y El Guijar y Valleruela de Pedraza.

[334] La Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda suma en la actualidad 38 municipios, agrupados territorialmente en *ochavos* -ocho partes administrativas-, que en la actualidad son seis: Cantalejo, Sepúlveda, Las Pedrizas y Valdenavares, Bercimuel, La Sierra y Castillejo, y Prádena. La localidad de San Pedro de Gaíllos pertenece al *ochavo* de Cantalejo, y Castroserna de Abajo, al *ochavo* de Prádena.

[335] De las seis localidades estudiadas –además del "país" de Orejana-, San Miguel Arcángel se celebra como fiesta patronal, el 29 de septiembre, en Castroserna de Abajo.

desde la Edad Media, tal y como ocurre en otras zonas de Europa[336]. Este culto se refleja, por ejemplo, en los restos tanto del monasterio de Santa María de la Sierra -sito en el término serrano de Sotosalbos, fundado por el Císter en el siglo XIII y uno de los cuatro monasterios españoles ligados directamente a la casa madre en Cîteaux[337] en Francia-, como en los restos de la abadía del Espíritu Santo -localizada en el camino Viejo que va desde Orejanilla hasta la iglesia de San Juan Bautista, y fundada por la misma orden, el Císter-. Esta orden monástica religiosa extendida desde La Borgoña[338] francesa por toda Europa a partir del siglo XI, popularizó la devoción mariana como uno los pilares de su doctrina, y así lo manifestó en el Exordio del Císter "Sobre la construcción de abadías", Cap. 5: "todos nuestros monasterios se fundarán en honor de la Reina del Cielo y de la tierra. Ninguno se edificará en ciudades, aldeas y castillos. No se enviará a una nueva fundación a un nuevo Abad sin al menos doce monjes (...) ni sin haberse construido antes estas dependencias: oratorio, refectorio, dormitorio, hospedería y portería; de modo que al llegar a aquel lugar puedan enseguida servir a Dios y vivir según la Regla"[339] -se refiere a la regla de San Benito y su *ora et labora,* ora y trabaja-[340].

Asimismo, el culto mariano medieval en la zona de estudio se manifiesta en las tallas de los siglos XIII-XIV conservadas en las iglesias románicas de los pueblos serranos del entorno como La Salceda y el propio Sotosalbos -donde se ubica la talla primigenia del Monasterio de Santa María la Real- y en la ermita románica de la Virgen de las Vegas, convertida en epicentro físico del territorio de estudio, construida según ciertas interpretaciones sobre una basílica paleocristina y perteneciente al barrio de Requijada

[336] Entre las órdenes religiosas que fomentan el culto mariano en los siglos XII-XIII figura la orden del Císter, surgida en Francia; no obstante, en la centuria del 1200 Europa aparece sumida en una importante controversia que divide a los países en "inmaculistas" y "maculistas": los que defienden "la inmaculada concepción de la Virgen María", o la presencia de la "mácula", de la "mancha", en la concepción de Cristo, respectivamente. Mientras que Flandes, Inglaterra, norte de Francia, Bretaña y Normandía se proclaman "inmaculistas", en España, las órdenes religiosas se posicionan a uno y otro lado: si los franciscanos y cistercienses se definen como "inmaculistas", los dominicos se identifican como "maculistas".
RUIZ-GÁLVEZ, E. (2008). "Sine Labe. El inmaculismo en la España de los siglos XV a XVII: la proyección social de un imaginario religioso", en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares.* Vol. LXIII, Nº 2, Págs 197-241. De acuerdo al resumen que presenta el autor el inmaculismo debe entenderse "partiendo del discurso sobre la naturaleza humana "manchada" de los teólogos", por el que se llega al siglo XIII, "en que la "mácula original" empieza a traducirse en términos de "infidelidad". Las marcas decretadas por el IV Concilio de Letrán (1215) para señalar a los "infieles" son el primer paso para una asimilación entre las nociones de fidelidad/infidelidad y de fiabilidad/felonía.
En el siglo XVII el impulso "inmaculista" en España volverá a hacerse patente desde la Contrarreforma: en el reinado de Felipe III se redactará el expediente de la Inmaculada Concepción, que suma diversos volúmenes; ya en el siglo XVIII, el proceso inmaculista alcanza su plenitud con el nombramiento bajo el reinado de Carlos III de la Inmaculada Concepción como patrona de España.

[337] MONGE ZAPATA, M. A. (2011). "Santa María de la Sierra: una curiosa opción ornamental dentro del Císter castellanoleonés" en Anales de la Historia. Volumen Extraordinario. Pág 331-351.

[338] La Borgoña, una región francesa, será también el epicentro cultural europeo en el siglo XIV y XV: será en su corte donde surja el fastuoso protocolo borgoñón, que se diseminará por Europa y que elevará la figura del máximo mandatario a una posición cuasi-divina. Este ceremonial será instaurado por el emperador Carlos V en la España del siglo XVI (1548), puesto que su educación se lleva a cabo en Europa y crece rodeado de las rigideces al tiempo que fastuosidades de esta etiqueta. En este contexto será donde surjan las danzas de espadas, tal y como se ha explicado en la primera parte de esta investigación, presentes en eventos civiles y/o eclesiásticos; en la España de Carlos V el protocolo borgoñón, fusionado con el castellano-aragonés se hará evidente en la organización y preparativos de la procesión del Corpus Christi, que acogerá asimismo las danzas de espadas y de palos.

[339] MONGE ZAPATA, M. A. (2011). Op. Cit. Pág 332.

[340] La orden religiosa del Císter se mantiene en la actualidad como orden benedictina independiente.

(término de Santiuste de Pedraza)[341]. Actualmente, la ermita se abre al culto mariano una sola vez al año: cada 8 de septiembre, para celebrar con procesión y danzas tradicionales la Natividad de la Virgen, -puesto que en diciembre, y ya en la iglesia de Requijada se festeja la Inmaculada Concepción[342] (otra de las festividades heredadas del medievo y promovida en nuestro país por Carlos III, al nombrar a esta advocación Patrona de España en 1761).

En nuestro país el fervor mariano se prolonga en el tiempo desde el Medievo hasta la época actual fomentado y popularizado desde la Iglesia y el Estado a partir del Concilio de Trento (1545-1563): la Contrarreforma española del siglo XVII aumentará la devoción en la Tierra de Pedraza a la Virgen del Carrascal, advocación que cuenta con una ermita en la Villa de Pedraza desde 1422, perteneciente a su vez a los monjes cistercienses del Monasterio de Santa María de la Sierra[343] y cuya festividad se celebra a principios de septiembre en coincidencia con la Natividad de la Virgen. De acuerdo a los datos aportados por Mínguez "Orejanilla", en el siglo XV "cobran auge las fiestas del Corpus, y la Virgen del Carrascal", y a lo largo de la centuria del 1600 son diversas las notas recogidas por el mismo autor sobre las sucesivas rogativas en las que se pide a esta advocación la llegada del agua: así, recoge datos sobre "1658, año también de climatología enemiga, por lo que Orejana y otros pueblos acuden en rogativa a la novena de la Virgen del Carrascal, en Pedraza, implorando la bendición del agua". A mediados de esta centuria, Mínguez "Orejanilla" recoge también que "se celebran danzas y corridas de toros en la plaza mayor de la Villa -Pedraza- y aumenta la peregrinación a la Virgen del Carrascal, en su santuario en el camino de Pedraza a Orejanilla"; sobre la última década del siglo XVII, en 1692 recoge datos relativos a las nuevas sequías que se dan en la zona de Orejana, por lo que se invoca "a la Virgen del Carrascal con novenario" [344].

El culto mariano en el que destaca la advocación de la Virgen del Carrascal por localizarse en la Villa de Pedraza, centro urbano y administrativo de la Comunidad de Villa y Tierra, proporciona al mismo autor datos sobre los festejos de la Natividad de la Virgen a comienzos de septiembre: "En 1667 cobran mayor auge aún las fiestas en honor a la Vir-

[341] MÍNGUEZ "OREJANILLA", L. (1992). Op. Cit. Pág 27. "Las funciones de Pedraza y su Comunidad, en cuanto a sus aspectos económicos, políticos y jurídicos no conocían por encima otra autoridad que la del Rey. El poder emanaba de los pueblos de su Tierra y era ejercido por Concejos cuyos alcaldes se elegían democráticamente en asambleas libres. Todos los ciudadanos eran iguales ante la Ley y las asambleas se celebraban a toque de campana, en torno a las olmas centenarias...".

[342] Aunque el Inmaculismo tiene su origen en el medievo: en concreto en la Inglaterra del siglo XI (Canterbury), el fomento del Inmaculismo Concepcionista es un hecho netamente español que alcanza su momento álgido en el siglo XVIII, cuando por orden de Carlos III en 1760 se nombra a la Inmaculada Concepción patrona de España.
Por otro lado, en el territorio de estudio y en la época medieval, hacia el siglo XIII, se construyó una ermita, sita en el Barrio de Sanchopedro -el "país" de Orejana-, dedicada a la Inmaculada Concepción.

[343] De acuerdo a los datos aportados por Luciano Municio en el artículo de opinión publicado en el periódico El Adelantado de Segovia, la Virgen del Carrascal se situaba a escasos cien metros de la Iglesia de San Miguel, en la Villa de Pedraza, era propiedad de los monjes cistercienses del Monasterio de Santa María de la Sierra, ubicado en el término de Collado Hermoso, también en la Tierra de Pedraza. Tras la desaparición de esta comunidad, pasó "a depender primero del monasterio cisterciense de Sacramenia y, en el año 1650, de la Comunidad de Villa y Tierra de Pedraza por compra a aquél. Todavía no hace muchos años, se podían ver en el citado lugar los escasos restos de los cimientos de la primitiva ermita, parte del enlosado, y alguna sepultura vacía, antes de que se construyera sobre los mismos la edificación que actualmente existe". La imagen de esta advocación, patrona actual de la Villa de Pedraza, se ubica en la iglesia de San Miguel.

[344] MÍNGUEZ "OREJANILLA", L. (1992). Op. Cit. Pág 62.

gen del Carrascal en Pedraza, cuya imagen suben desde su santuario a la iglesia de San Juan, en la plaza mayor, el día 8 de septiembre. Y el esplendor aumenta con fecha de 27 de enero de 1668 al fundarse la Capellanía, con cargo a la Comunidad". En estas fiestas, participan los pueblos dependientes de la Villa de Pedraza, puesto que "los gastos de los festejos eran muchos por el pago de misas, rogativas, repique de campanas, cera, danzas y honorarios de cura y sacristán. Fue su primer capellán José de Grijalba y los gastos que le correspondió pagar al pueblo de Orejana ascendieron a 48.847 maravedís"; asimismo, la implicación social de los vecinos de la Comunidad de Villa y Tierra de Pedraza se refleja en su asistencia masiva a los actos religiosos y en la obligación por parte "de los alcaldes y justicias de cada lugar de la Tierra" de acudir a la misa"[345].

Por otro lado, el fervor mariano dedicado a otras advocaciones se fortalece a través de dos vías: la creación en la segunda mitad del siglo XVII de distintas cofradías en torno a Nuestra Señora del Rosario (La Torre y El Valle de San Pedro, y dos más en el "país" de Orejana, vinculadas a la iglesia de San Juan Bautista en Orejana y a la de San Nicolás en Orejanilla), y la llegada del arte barroco hasta los retablos que decoran las pequeñas iglesias románicas de la zona. Con todo, el Siglo de las Luces reafirmará por toda España el culto mariano en general, y el de la Virgen del Rosario en particular, a partir de dos textos primordiales: durante el reinado de Carlos III, en 1761, la Inmaculada Concepción es nombrada patrona de España mediante la bula papal *Quantum Ornamenti*[346], y la Novísima Recopilación de las Leyes de España (1775) recoge el *Establecimiento de la Devoción del Rosario de Nuestra Señora, rezándolo cada día en las iglesias*, que retoma la pragmática del rey Felipe IV con fecha de 24 de julio de 1655[347]. No obstante, el culto mariano se consolida más aún en esta centuria con la construcción de la ermita de la Virgen de la Lastra en Arcones, que tiene lugar en 1718, o la compra de la talla de la Virgen del Rosario -patrona de Orejana- y que se fecha en 1792. Setenta años después, la devoción mariana seguirá muy vigente, y en 1866 concluye la remodelación de la ermita de la Virgen de los Remedios, en Castroserna de Abajo, prolongándose así, y desde la etapa de la Repoblación-Reconquista, este fervor tan importante para los convecinos de esta zona.

El progresivo decaimiento de las cofradías marianas se hará patente en el convulso siglo XIX que se inicia en las primeras décadas con el fin de los Señoríos y la desaparición del Honrado Concejo de la Mesta, lo que afectará sobremanera a la economía y la religiosidad de la población de la zona de estudio. Las cifras del ganado trashumante que recorre la *Cañada de la Vera de la Sierra* descenderán progresivamente a lo largo de la centuria y el número de pastores y ganaderos también se verá reducido de forma importante; por otro lado, la Desamortización de Mendizábal (1836), tiene como consecuencias la consiguiente desarticulación de las órdenes religiosas, además del cierre de monasterios y otras dependencias eclesiásticas: tal y como se constata en Torre Val de San Pedro y el Valle de San Pedro, los libros de las Cofradías de Nuestra Señora del Rosario se inician en el último cuarto del siglo XVII y concluyen en el último cuarto del siglo XIX.

[345] MÍNGUEZ "OREJANILLA", L. (1992). Op. Cit. Pág 62.

[346] Recogido también en la Novísima Recopilación de las Leyes de España (1804). Libro 1. Tomo 1. Real Decreto de 16 de enero de 1761, Ley XVI: Universal Patronato de Nuestra Señora en el Misterio de su Inmaculada Concepción en todos los Reynos de España e Indias.

[347] *Novísima Recopilación de las Leyes de España*. Edición de 1777. Tomo 1. Libro 1.

Hoy en día el calendario litúrgico-festivo heredado del siglo XIX, reducido respecto a las numerosas fiestas que contenía el calendario del siglo XVII[348], y traspasando las barreras del siglo XX que trajo nuevos valores y "la modernidad" hasta los entornos rurales, el culto mariano a esta advocación sigue protagonizando las fiestas patronales de las siete localidades de la zona de estudio, puesto que éstas enlazan entre sí a través de una sucesión temporal que tiene lugar a lo largo de unos cuarenta días; las danzas de palos se ejecutan en este contexto festivo-religioso que se prolonga durante todo el mes de septiembre hasta alcanzar el segundo fin de semana de octubre, coincidiendo así con el final del estío y el comienzo del periodo de siembra y la nueva estación, el otoño: la fiesta de Nuestra Señora en San Pedro de Gaíllos, a comienzos de septiembre, precede a la fiesta de la Virgen de La Lastra en Arcones donde se celebra la Natividad de la Virgen, y ésta, a la fiesta de la Virgen del Amparo y una anticipada fiesta de Nuestra Señora del Rosario en Valleruela de Pedraza; a finales de este mes, la fiesta de la Virgen de los Remedios tiene lugar en Castroserna de Abajo, y la fiesta del Rosarín, también denominada *La Ofrendina*, se celebra en el barrio de Orejanilla, dando paso a la fiesta de Nuestra Señora del Rosario, que se festeja el primer fin de semana de octubre, celebrándose tanto en Orejana como en Gallegos. El segundo fin de semana de octubre cierra este ciclo festivo con la fiesta de La Octava del Rosario que tiene lugar en Torre Val de San Pedro.

Nuestra Señora en San Pedro de Gaíllos (Tierra de Sepúlveda). 30 de agosto de 2013. E. Maganto.

[348] MARTÍNEZ GIL, F. y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A. (2004). "La fiesta en el mundo rural (siglos XVII-XVIII)", en *La fiesta en el mundo hispánico*. Coordinadores: Martín Burgos, P. y Rodríguez González, A. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca.
Pág 291: "en su trilogía sobre el ciclo festivo Caro Baroja tomaba como punto de partida la idea de que "trabajo, ocio, estaciones y fiestas religiosas van engranadas de un modo que admira al que lo observa atentamente" y concluía que "si hay un tema importante, esencial, para comprender los caracteres fundamentales de las sociedades europeas del mundo católico, es éste de la conexión del ritmo del mundo físico, marcado por el año, el ritmo de los trabajos, quehaceres y fiestas, y la ordenación que, en última estancia, dio la Iglesia en forma general".
Según los datos aportados por estos autores, las fiestas anuales del siglo XVII -32 en primavera, 18 en verano, 2 en otoño y 11 en invierno-, se reducen drásticamente en el siglo XVIII -13 en primavera, 5 en verano, 1 en otoño y 6 en invierno". Respecto a las celebraciones mensuales, las fiestas se concentran en mayo-junio, septiembre y octubre, donde se enmarcan las celebraciones marianas que comienzan con la Natividad de la Virgen y concluyen con la Virgen del Rosario.

Subida a la ermita de la Virgen de la Lastra, Arcones (Tierra de Pedraza), construida en 1718. 8 de septiembre de 2013. E. Maganto.

Preparativos de la Fiesta del Amparo en Valleruela de Pedraza (Tierra de Pedraza), 15 septiembre 2013. El sacristán y danzante, Florencio Álvaro. Dcha, Imagen de la Virgen de los Remedios (Castroserna de Abajo, Tierra de Sepúlveda), para entrar en su ermita tras la procesión. 30 de septiembre de 2013. E. Maganto.

Imagen de la Virgen del Rosario en Gallegos de la Sierra (Tierra de Pedraza), besando la cruz tras la procesión. 5 de octubre de 2013. E. Maganto.

La Virgen del Rosario en Orejana (Tierra de Pedraza) con Los Ennombrados y el Zagal. 5 de octubre de 2013. E. Maganto.

La Virgen del Rosario en su Octava, custodiada por los Ennombrados, tras la procesión y antes de entrar en la iglesia. Torre Val de San Pedro (Tierra de Pedraza), 12 y 13 de octubre de 2013. E. Maganto.

Un camino hacia el "enaguado": la Trashumancia y las Soldadescas

Llegados a este punto, y no menos importante para establecer el estado de la cuestión del *enaguado* masculino ritual a comienzos del siglo XXI, puedo explicar que la localización geográfica de los danzantes ataviados con *enaguado* viene a coincidir con diferentes trazados históricos. Los económicos y religiosos han sido reconvertidos en *rutas culturales* diseñadas y potenciadas desde el ámbito del turismo regional y local en la última década, e invitan a redescubrir al visitante el entorno de Pedraza y de Sepúlveda: la *Ruta del Románico*, la *Ruta del Cordero*, o la *Ruta de los Pueblos Serranos,* se muestran como uno de los ejes económicos donde los negocios del sector servicios proliferan -restaurantes, centros de turismo rural y casas rurales, además de anticuarios...-. Tales rutas se han consolidado a su vez como señas de identidad distintivas para los habitantes de la zona, puesto que en ellas se reconoce socialmente un pasado histórico común y compartido: por un lado, la etapa de la Repoblación-Reconquista visible en el patrimonio histórico-artístico de un particular románico pedrazano y sepulvedano que presenta características diferentes al resto del románico diseminado por la provincia de Segovia; por otro, la cultura agro-pastoril impregnada en las vidas de las gentes gracias al recorrido de la *Cañada de la Vera de la Sierra.*

Con todo, la verdadera importancia de esta Cañada, es que establece conexiones con otros puntos de España donde se mantiene el *enaguado* masculino en fiestas en las que el culto mariano también fue impulsado en el Contexto de la Contrarreforma: de acuerdo al mapa de la Cañadas Reales y sus áreas de influencia, así como otras rutas vinculadas a la Trashumancia de corto recorrido localizadas en el País Vasco, Navarra, Aragón, Andalucía, Valencia y Canarias, encontramos constantes similitudes con las danzas de palos, las danzas procesionales y el atavío caracterizado por el *enaguado* de los danzantes de otros puntos de Castilla y León -principalmente Palencia, León, Valladolid y Burgos-, Castilla la Mancha –con Guadalajara, Cuenca-, Extremadura –en Badajoz-, Aragón -en concreto Zaragoza-, e incluso Andalucía –con Córdoba- y Canarias -en la Isla del Hierro-.

El trazado de La Cañada Real Soriana Occidental -que partiendo de Soria, atraviesa las provincias de Segovia, Ávila, Salamanca, Cáceres, y concluye en Badajoz-, y su área de influencia, que alcanzó las zonas limítrofes con la provincia de Toledo y Córdoba en la división territorial anterior a la división en provincias de 1834, nos permite evaluar las singularidades locales sobre un mismo modelo de vestido fundamentalmente blanco, sometido a un importante proceso de estereotipación fijado en España por la introducción del protocolo borgoñón en la Corte de Carlos V (segunda mitad del siglo XVI), difundido socialmente a través de los eventos cortesanos del siglo XVI, los desfiles y desplazamientos militares y las celebraciones religiosas del Corpus Christi a lo largo de las centurias del 1500 y 1600.

A pesar de las diferentes presentaciones sociales que pueden constatarse en la actualidad y las variantes en los diseños festivos, con traslaciones de fechas que desdibujan el origen histórico de las mismas, el *enaguado* ritual masculino "distingue" a localidades en las que los elementos festivo-religiosos como el uso de *enagüillas*, el universo militar -en forma de soldadescas y cargos militares- y el culto mariano, confluyen en el tiempo histórico -siglo XVII- y en el tiempo común de celebración, vinculados al calendario festivo de la cultura pastoril y a los trazados y el ciclo anual de la Trashumancia. A modo de ejemplo, tanto Andalucía y Extremadura -uno de los extremos de los recorridos de las Cañadas Reales-, con los "Danzaores" de Fregenal de Sierra (sierra de Badajoz) y el "Baile de los locos" en la sierra cordobesa", como Castilla La Mancha, con los danzantes de Méntrida (Toledo), conforman un mapa del *enaguado* donde pueden analizarse coincidencias históricas y de atavío con el territorio de estudio. Si en Fregenal de la Sierra las danzas procesionales se dedican a la Virgen de la Salud en la Natividad de la Virgen (8 de septiembre), las danzas de palos de Méntrida se ejecutan precisamente en honor de la Virgen de la Natividad (también el 8 de septiembre); sin embargo, la fiesta de "los locos" que tiene lugar en Fuente Carreteros, situada en la sierra cordobesa y límite geográfico hasta donde llegaron los rebaños de merinas en el siglo XVIII para pasar la temporada invernal, celebra su fiesta grande justamente en invierno, unos días después del nacimiento de Cristo.

Los "Lanzaores" o "Danzaores" de Fregenal de la Sierra han sido ampliamente estudiados por el investigador Rafael Caso Amador, quien aporta datos sobre su existencia en los siglos XVI y XVII, centurias en las que la festividad del Corpus convive con el culto mariano y en las que se diseminan las danzas de palos en España. Aunque la fiesta se dedica a la Virgen de la Salud, la Virgen del Rosario se celebra en el transcurso del novenario iniciado el 30 de agosto: el 6 de septiembre, dos días antes de la fiesta grande se celebra La Virgen del Rosario, reducida hoy en día al canto de La Salve. No obstante, en la centuria del 1600 también se constatan otros danzantes de la comarca de Fregenal de la Sierra, que hoy lucen atavíos alejados del *enaguado* y que se enmarcan en la moda militar española del siglo XVII, como los danzantes de Fuentes de León. Tales elementos, disemina-

dos y reinterpretados por la religiosidad popular o la religiosidad local, como cita Rodríguez González, llegan hasta la actualidad presentando diversos diseños festivos, recordando no obstante un pasado histórico compartido a través de las rutas abiertas por la trashumancia, que participaron de lógicos intercambios culturales a partir de los trasiegos de pastores y ganaderos, unidos a través del Honrado Concejo de la Mesta.

"Danzaores" de Fregenal de la Sierra en Badajoz. 8 septiembre de 2012. En página web de Ayuntamiento de Fregenal de la Sierra. Dcha., "Los locos" de Fuente Carretero (Córdoba) y su soldadesca. Publicado en localpapers.es

Por su parte, el "Baile de los locos" cordobeses mantiene en su rito elementos constatados en las danzas del Corpus de los siglos XVI y XVII como la danza de la osa, y diversos personajes entre los que pueden citarse los "locos", "la loquilla", los músicos y los vinculados a las soldadescas protectoras de imágenes marianas en otros puntos de España, como los escopeteros y el capitán de espada. El rastreo de sus orígenes, tal y como señala el Diario de Córdoba, ha llevado a diversos investigadores a fijar el comienzo de esta celebración en el segundo tercio del siglo XVIII, y el motivo de la misma, en la "recreación mediante la danza de la matanza de los inocentes llevada a cabo por orden de Herodes[349]. El vínculo de los danzantes de Fuente Carreteros con el culto mariano queda constatado en su pertenencia a la Hermandad compartida con otras localidades como Fuente Palmera, la Herrería, La Peñalosa y Ochavillo del Río, donde el 28 de diciembre también era festivo: así, el dinero recaudado por los danzantes el día de los Santos Inocentes -tras descontar los gastos generados por los preparativos de la danza-, "se empleaba en la celebración de "La Velaílla" de la Virgen o en arreglar la parroquia"[350].

Uno de los casos que merece mayor atención respecto a los paralelismos que presenta la zona estudio y el rito de *Los Ennombrados*, es el de Méntrida, en Toledo: en las fiestas de la Natividad (8 de septiembre) confluyen el mantenimiento del *enaguado* ritual, el culto mariano con origen medieval, la ubicación en zona de trashumancia, y la presencia de elementos del mundo militar a través de la Mayordomía de la Virgen la de Natividad. El investigador local toledano Magán García es quien argumenta en un trabajo que verá próximamente la luz, que la devoción mariana en Méntrida (Toledo) se remonta al siglo XIII, en concreto al año 1270, año de la aparición de la Virgen; no obstante, las danzas rituales surgen en Méntrida en el siglo XVI, en 1509, vinculadas a la Cofradía de San Sebastián,

[349] "Esos locos e inocentes danzantes". Reportaje firmado por Pilar Lara y publicado en el Diario de Córdoba el 29 de diciembre de 2008.

[350] Baile de los locos, en Córdobapedia.

patrón de la localidad[351], aunque un siglo más tarde, en 1607, la Cofradía de San Sebastián y la de Virgen de la Natividad se unifican, y "se hace referencia explícita a la incorporación de la danza en las dos celebraciones de la cofradía unificada":

> *"Ordenamos que si al cabildo de esta cofradía pareciere algún año tener posibilidad y alcance conveniente, pueda ordenar que se haga en el día del nacimiento de Nuestra Señora, o en el día del señor San Sebastián, o un año en la una fiesta y otro año en la otra, alguna representación santa y honesta, en que se sirva Dios y el pueblo se edifique, recree y alegre, como es razón, y alguna buena danza, con gasto moderado; para lo cual será justo el concejo y pueblo y todos ayuden, como a cosa debida a la Madre de Dios y Señora Nuestra y al glorioso Patrón y abogado de todos. Por caer el día del Patrón en el tiempo tan encogido del invierno, en que son tan breves los días para semejantes fiestas, se podría ordenar que cuando la fiesta se hiciere sea en el día del nacimiento de Nuestra Señora susodicho*[352].

Aunque Magán García incluye en la actualidad a los danzantes de Méntrida entre los denominados *danzantes de enagüillas*, "no sólo en atención a estas prendas que incluyen en su vestuario, sino también teniendo en cuenta la instrumentación y coreografía de sus danzas, e incluso por la utilización de las paloteas, que son de uso común en estos grupos de danzantes", la descripción de la indumentaria localizada en un importante documento pictórico de 1699 en el Camarín de la Virgen, acerca este atavío tanto a la moda masculina española del siglo XVII, como a la indumentaria militar de la época. La estereotipación ritual del atavío se adivina en la mención sobre los alquileres de las prendas fuera de la localidad, puesto que según explica Magán García, el atavío "se acomodaba a las características de las libreas[353] que se alquilaban en Toledo y Madrid para la ocasión".

Entrando en detalle sobre la descripción del conjunto el autor explica que "sobre las primitivas libreas, de cuya tipología tenemos un único testimonio gráfico en las citadas pinturas del camarín del santuario de la Virgen, de finales del siglo XVII, sabemos que constaban de una casaquilla abotonada de terciopelo o paño, ajustada a la cintura mediante fajín atado al costado, camisa de amplio cuello de rico encaje que sobresale por la pechera, pantalones bombachos hasta las rodillas, medias a tono con el fajín y zapatos negros, con sombrero de fieltro negro de corona y ala reducidas, ornado con un discreto penacho de plumas. Respecto del colorido, se observa una curiosa alternancia: la mitad visten casaquilla roja y fajín verde; la otra mitad, combinan al contrario. En todos coincide el tono beis de los pantalones y de las mangas de las casaquillas. Las calidades de los tejidos hablaba de la categoría social de la casa a cuyo servicio estaban los criados que las vestían, que se identificaba con la combinación de los colores de las prendas que portaban, y también con algunos signos específicos que, a modo de insignias, hacían referencia a los titulares. De estos últimos dan testimonio, hoy en día, las bandas del traje de los danzantes y las escarapelas o divisas con que se adornan los danzantes y el alcalde de la danza"[354].

---

[351] Recordemos que en la localidad serrana segoviana de Navafría, muy cercana al territorio de estudio, se mantiene la celebración de San Sebastián (20 de enero), con la presencia de una soldadesca femenina conformada por ocho integrantes, los mismos que reúne un grupo de danzantes masculinos.

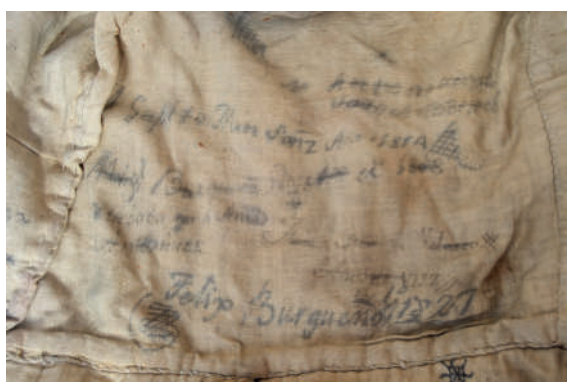
[352] MAGÁN GARCÍA, J. M. Trabajo inédito. *Danzantes y Mayordomos de la Virgen de la Natividad.*

[353] La voz *librea* se recoge en el Tesoro de la Lengua Castellana de Covarrubias (1611): "Antiguamente folo los Reyes dauan veftido señalado a sus criados, y oy dia en cierta manera fe haze afsi, para fer diftinguidos y diferenciados de los demas: y porque eftos tienen muchos priuilegios y libertades, fe llamo aquel veftido librea".

[354] MAGÁN GARCÍA. Trabajo inédito. Op. Cit. Pág 13.

Danzantes de Méntrida (Toledo) en una pintura localizada en el Camarín de la Virgen de la Natividad y fechado en 1699. Danzas junto a un desfile militar, con quien comparten estructura de atavío. Trabajo de Magán García, Danzantes y Mayordomos de la Virgen de la Natividad.

La estereotipación histórica del conjunto de prendas que se observa en esta imagen, guarda grandes paralelismos con tres piezas testigo localizadas en la localidad segoviana de Muñoveros, fechadas ya a finales del siglo XVIII: manteniendo la hechura de las casaquillas que forman parte de las libreas plasmadas pictóricamente en Méntrida en el siglo XVII, Muñoveros conserva tres cuerpos ajustados confeccionados con lanilla estampada con motivos vegetales y con corte a la cintura, de donde parten faldones a base de haldetas trapezoidales y que descienden hasta la cadera. Como trajes comunales vinculados a la Cofradía de la Virgen del Rosario, estos cuerpos entallados y decorados con galones dorados, conservan inscripciones a mano en su interior que revelan el nombre de los danzantes que los usaron durante al menos cinco décadas: desde 1780 hasta 1830 –manteniéndose intactos hasta la actualidad y conservados en la iglesia parroquial de Muñoveros-. Entre otras anotaciones –que también se conservan en el interior de las casaquillas de seda con estampaciones florales de los danzantes de la localidad palentina de Grijota, fechados hacia 1830, tal y como confirma Carlos del Peso, representante de la Coordinadora de Danzantes-, en las prendas de Muñoveros puede leerse: "en el año de 1831 danzó Julián López".



Casacas comunales de Muñoveros, vinculadas a la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario. Danzantes del siglo XX, como el Sr. Dacio (de 92 años) no conocen estas prendas, puesto que siempre danzó –desde 1939- con traje corto de camisa, calzón y chaleco de paño cubierto con un enaguado a modo de vestido –cuerpo y falda-. E. Maganto y Gema Cabrero, 2015.

Acudiendo a la imagen pictórica descrita por Magán, la ejecución de la danza donde se observan ocho danzantes y un músico que porta un tambor, tiene lugar junto a un desfile

militar en el que se distingue una bandera y un estandarte, además de las picas que portan sobre los hombros los soldados de infantería. Las picas, los sombreros decorados con plumas, los conjuntos formados por una prendas ajustadas al cuerpo y calzones -cuyos antecedentes puede verse en los gregüescos-, así como las bandas que rodean la cintura de los danzantes, forman parte de la organización y el indumento militar español, aspectos que tendrán especial relevancia en el siglo XVII a partir de diferentes ordenanzas reales, y que ya fueron plasmados en obras pictóricas como *La Rendición de Breda* de Velázquez. En 1635, y dentro de un programa de exaltación monárquica, el pintor español fija en el óleo, al que titula también *Las lanzas*, "uno de los pocos episodios afortunados de las armas españolas en la guerra sostenida en el territorio de los Países Bajos contra los protestantes holandeses, expresada en el momento en el que el gobernador de la cuidad de Breda, Justino de Nassau, entrega las llaves de la considerada principal fortaleza de Amberes al general genovés al servicio de España, Ambrosio de Spínola"[355].

Las Lanzas o La rendición de Breda. Velázquez, 1634. Conservado en el Museo del Prado.

El príncipe Baltasar Carlos. Velázquez, 1632. Conservado en Londres.

La indumentaria de ambos personajes centrales aboga por detallismos propios de la moda masculina del siglo XVII y las distinciones militares. Nassau viste un conjunto de coleto hecho de piel -con puños de encaje y valona al cuello- y calzón de amplias dimensiones; sobre el cuerpo, cruza la banda de seda roja distintiva de Capitán General. Por su parte, el general Spínola, al mando de los Tercios Españoles destacados en Flandes, y que reposa su mano sobre el gobernador Nassau, cubre su cuerpo con una armadura pavonada, donde se distingue el peto para cubrir el pecho, el espaldar y las zonas que protegen los hombros y codos, sobre la que coloca una banda de seda roja que cruza el pecho desde el hombro derecho hasta la cintura. Esta banda, representa su cargo de Capitán General de Flandes, en suma, el poder monárquico en su representación del rey, que se completa con la sujeción del bastón de mando en su mano izquierda[356], y que fue plas-

[355] *Velázquez. Genios del Arte*. Textos: García Sánchez, Laura. Susaeta Ediciones. S. A. Madrid. Págs 46-52.

[356] En las mismas fechas, Velázquez pintará a diversos monarcas españoles con su atavío de Capitán General donde destaca la banda de seda roja que cubre el cuerpo y el bastón de mando. Entre otros títulos se pueden citar: *El príncipe Baltasar Carlos con un enano* (1632) -a la edad de dos años y con faldón-, además del retrato ecuestre de Felipe III (1635) –donde aún viste calzas cortas- y el *El príncipe Baltasar Carlos a caballo* (1635).

mada por Velázquez en otras obras como las relativas al príncipe Baltasar Carlos en 1632, a la edad de dos años, ataviado con faldón –propio de niños y niñas hasta los cinco o seis años- y empuñando la espada, con motivo del juramento de fidelidad al príncipe por las Cortes Castellanas y como reconocimiento del heredero al trono.

Junto a Nassau y Spínola, los personajes que se agrupan a su alrededor se identifican con tres cuerpos de infantería entre los que se distinguen los piqueros, los alabarderos y los arcabuceros, presentes en la historia de los Tercios Españoles que se retrotrae al siglo XVI, y que enlaza con la organización militar iniciada en nuestro país por los Reyes Católicos. En un breve resumen, y según refleja Albí de la Cuesta, en la obra *De Pavía a Rocroi: los tercios de infantería española de los siglos XVI y XVII*, "la concepción y creación de un nuevo Ejército fue obra del gobierno de los Reyes Católicos, y se hizo desde España, no desde Italia. Fueron ellos, los que en un primer momento, introdujeron el "modelo suizo", basado en el predominio de la infantería armada de largas picas. (.) El primer contingente expedicionario que se manda a Italia en 1495 (.) y poco después, el 18 de enero de 1496 se sentaba las bases de la organización de esa administración militar que permitió a España crear, enviar y mantener ejércitos y armadas en los cuatro confines del mundo cristiano". (.) En torno a esas fechas, al constituirse el ejército del Rosellón, aparece la infantería dividida en tres partes: lanceros o piqueros; escudados y ballesteros y espingarderos, lo que demuestra que "las innovaciones organizativas no fueron el fruto de la experiencia de los cuerpos expedicionarios de Italia".

Avanza Álbí de la Cuesta que en el siglo XVI desaparecen los espingarderos y ballesteros, y en España, "por causas que resulta imposible descubrir (.), se adoptaron las armas de fuego mucho antes que los franceses, los ingleses o los italianos. (.) Los españoles se han llevado la palma en el uso del arcabuz". Así, en 1507, "con ocasión de una rebelión del Conde de Lemos, se activan las mencionadas compañías. Cada uno de sus capitanes debía reunir sesenta y dos hombres, la tercera parte de arcabuceros; las otras dos de piqueros. (.) Cada capitán cuenta con un teniente, un alférez, a veces un sargento, cabos y músicos. En 1510, se menciona, aunque con funciones desconocidas, al maestre de campo, que será el futuro jefe del tercio".

El atavío del ejército español desde el siglo XVI ha sido analizado por De Sousa Congosto, quien explica que en esta centuria "el ejército imperial estaba compuesto por tropas de distintas nacionalidades, por lo que la indumentaria sería muy heterogénea y se darían influencias mutuas en el traje de los diversos países; estas variaciones se desarrollarían dentro de las pautas de la moda internacional masculina de la primera mitad del siglo XVI, con calzas, coleto, cuera, ropilla y gorras diversas como elementos fundamentales. Así, por ejemplo, en algunos casos se aunaría en los uniformes el estilo alemán de las prendas con los colores de la casa de Austria, el rojo y el amarillo. Elemento dominante en la uniformidad militar, al igual que en la indumentaria civil, será la influencia del vistoso traje de los *lanquenestes*, con su característica exageración de las formas masculinas. Estos mercenarios alemanes, a los que el emperador acudió con frecuencia, tenían cierta homogeneidad con la indumentaria dentro de su falta de su uniforme completo"[357].

Los particularismos de su atavío, aludiendo al "antiguo traje alemán" ya se publicaron en una de las primeras obras donde se aborda la descripción de la moda española y eu-

[357] DE SOUSA CONGOSTO, F. (2007). *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Ediciones Itsmo. S. A. Págs 326-327.

ropea del siglo XVI, llevada a cabo por Cristóbal Weiditz, quien en 1529 "debió llegar a la Corte Imperial de Toledo y la siguió por Castilla y Aragón hasta Barcelona, donde el emperador y su ejército embarcaron rumbo a Italia -Carlos V, fue coronado emperador del Sacro Imperio Romano Germánico por el Papa Celemente VII en Bolonia, 1530 y heredó este imperio de su abuelo Maximiliano I, quien introdujo el protocolo borgoñón en su corte a través de su matrimonio con María de Borgoña (en 1477)-. Las representaciones de escenas y costumbres de las regiones imperiales se reunieron en el denominado *Códice de los trajes de Weiditz*, donde el conjunto que caracterizó a los *lanquenestes* alemanes, y posteriormente a la infantería española lo tituló "Hace unos años así era el traje de los nobles alemanes" [358].

Códice de los trajes de Weiditz. 1529. Antiguo traje alemán. C. P. E. Maganto.

En su descripción sobre el siglo XVI De Sousa congosto especifica que "la uniformidad militar apenas se distingue de la civil en las prendas básicas, como se ve en el jubón de mangas acuchilladas, los muslos de las calzas, también acuchilladas, o los zapatos. Los coletos son más bastos, de cuero. El arcabucero lleva bandolera de la que penden las cargas de pólvora, los "doce apóstoles", y cinto, en el que se alojan las vainas de la espada y la daga. Otros elementos del equipo son el cuerno de pólvora y un recipiente para proyectiles. El piquero de primera línea o coselete lleva coraza, codales, guardabrazos y escarcelas. Su armamento se compone de pica u escudo con las columnas de Hércules. El casco de éste y el del piquero es el morrión. El segundo piquero, piquero simple o "pica seca" lleva una protección más ligera con coleto sobre loriga de malla. Lleva calzas bicolores y se toca con casco de tipo celada[359].

[358] *Códice de los trajes de Weiditz.1529*. Publicado en España por la Generalitat Valenciana y Ediciones Grial en colaboración con el Museo Nacional Germánico de Nuremberg en 2001.

[359] DE SOUSA CONGOSTO, F. (2007). Op. Cit. Pág 329.

La reinterpretación de este conjunto, que se mantiene en la indumentaria de los danzantes caracterizados por el *enaguado* en numerosos detalles corporales situados en espalda, pecho, codos y pantorrillas a base de cintas de seda, se refleja a su vez en la indumentaria de la infantería española del siglo XVI, que según detalla De Sousa Congosto, se organiza en tercios y cuenta con compañías de arcabuceros y piqueros: "los piqueros aparecen armados con coselete (peto y espaldar), quijotes, coderas, guardabrazos y escarcelas (.). Los piqueros simples, conocidos como "picas secas", podían aparecer sin coselete y se protegían con coleto y brigantina. En cuanto a los arcabuceros, prescindían de coraza para facilitar el manejo del arma"[360].

Detalles de indumentaria de danzantes segovianos con enaguado actual: espaldares de Castroserna de Abajo (Tierra de Sepúlveda, izquierda) y espaldar, cintas de seda en codos y como sujeción de ligas de calzón en Valleruela de Pedraza (Tierra de Pedraza, derecha). E. Maganto.

En la segunda mitad del siglo XVI, ya con la subida al trono de Felipe II, "los soldados de infantería adoptan uniformes de colores más sobrios, como el pardo para jubones y el blanco para calzas y medias, se observan modificaciones en la uniformidad con respecto al reinado anterior, acordes con la moda general, como las desaparición de la bragueta a finales del reinado, el largo diferente de los muslos de las calzas, las ligas en las medias de las mismas, la forma recta de las mangas (anteriormente globulares, el predominio de sobretodos como el herreruelo, la capa y la casaca, los tipos de gorras, la mayor presencia de la lechuguilla, así como la tipología de cascos y yelmos"[361]. En el siglo XVII y en España el concepto de tercio referido a unidades permanentes, integradas por personal

[360] DE SOUSA CONGOSTO, F. (2007). Op. Cit. Pág 328.
[361] DE SOUSA CONGOSTO, F. (2007). Op. Cit. Pág 328.

voluntario y destinadas en el exterior, se modifica al crearse a partir de la tercera década "formaciones temporales, no siempre constituidas por voluntarios y, en principio para servir en la península ibérica" y que se prolongarían a través de diversas normas hasta principios del siglo XVIII." (.) La última ordenanza, que con carácter general se dictó para estas unidades, es la de 28 de junio de 1632, que introduce varias novedades: aparece el capellán mayor, que debía ser "clérigo y no fraile"; además, cada tercio de los creados en España tenía que tener doce compañías, a doscientos cincuenta hombres: un capitán con su paje, alférez con abanderado, sargento, tambores, un pífano, furriel, barbero, capellán y doscientos treinta y nueve soldados". Una real resolución de 1633, añadiría que la composición de las levantadas en España debía reunir "noventa coseletes, ochenta y nueve arcabuceros[362] y sesenta mosqueteros"[363].

Respecto a su atavío, de nuevo De Sousa Congosto especifica que "con Felipe III (1598-1621), la uniformidad de la infantería, dividida en tercios, en muchos casos sería teórica (.)"; su uniforme vendría a componerse de "ropilla de color amarillo o coleto, y calzas con muslos muy abultados de paño. Los sobretodos más comunes eran ferreruelos, capas, capotes y casacas. Cuello y puños se adornaban respectivamente con valona o lechuguilla y puños de lienzo o encaje. Calzado habitual eran los zapatos con hebillas. El sombrero, era de copa media y ala ancha. La bandolera aparecía en el uniforme como soporte de la espada, cargas de pólvora, etc. Continúa la división en compañías de coseletes, mosqueteros y arcabuceros"[364]. Tales datos, vienen a enlazar así con la imagen creada por Velázquez en *Las lanzas* o *La Rendición de Breda*, en 1635 y con la que se ha abierto la exposición de la indumentaria militar y su vinculación, a través de los siglos, con el atavío de danzante y las soldadescas que las escoltan para protegerlas en sus desplazamientos procesionales.

Regresando por tanto al trabajo de Magán sobre los danzantes de Méntrida (Toledo), y poniendo en conexión el cuadro fechado en 1699 localizado en el Camarín de la Virgen de la Natividad con el rito que se conserva en el territorio de estudio denominado *"Los Ennombrados"*, se observa un trasvase de elementos desde el universo militar hasta el universo ritual marcado por el calendario litúrgico-festivo mariano donde tienen lugar las danzas de palos en el siglo XVII. Tanto en Méntrida como en las localidades segovianas de Orejana y Torre Val de San Pedro (Tierra de Pedraza), las soldadescas que acompañan y protegen a la Virgen en sus recorridos procesionales, donde se ejecutan las danzas de palos, están presenten los cargos militares, las picas y las alabardas, la pólvora -vinculada con los arcabuceros-, y las bandas que cruzan los cuerpos de los diferentes cargos participantes y los propios danzantes, propias del ejército español del siglo XVII.

En el pueblo de Méntrida la Mayordomía de la Virgen de la Natividad o la soldadesca la componen "un capitán, a cuyo mando se encuentra un alférez y un número indeterminado de soldados, alguno de los cuales tienen a su cargo marcar el ritmo de la marcha procesional a los sones de tambores y cornetas. El símbolo distintivo de la compañía suele ser una bandera o gallardete, que habitualmente es portada por el alférez. (.) Una de sus tareas primordiales, que lleva a cabo, ante la Virgen y los danzantes es el baile de

[362] Las unidades de arcabuceros se mantendrán hasta el siglo XVIII, cuando desaparecerán definitivamente.

[363] ALBÍ DE LA CUESTA, J. (1999). De Pavía a Rocroi: los tercios de infantería españoles de los siglos XVI y XVII. Balkán Editores. Madrid. Págs 13-16, 323-348.

[364] DE SOUSA CONGOSTO, F. (2007). Op. Cit. Pág 332.

Procesión con la Virgen del Rosario alrededor de la iglesia de San Juan Bautista en Orejana (Tierra de Pedraza), 5 de octubre de 2013. Los Ennombrados, soldadesca protectora que la custodia y acompaña, remite a la cofradía y los ritos de finales del siglo XVII. E. Maganto.

la bandera[365]. Buscando el origen de tal soldadesca, y del acompañamiento a la Virgen con escolta, Magán García establece la fecha en 1608, precisamente en un motín vinculado con la provincia de Segovia: "todo hace suponer que, en nuestro caso, la soldadesca surge a raíz del célebre motín de 1608, dando respuesta a una necesidad real, más directamente emparentada con la conveniencia de custodiar la imagen de nuestra Patrona, que con el mero cariz decorativo que justificó en su momento la aparición de tantas otras soldadescas en la España del siglo XVII. El célebre motín tuvo lugar en diciembre de 1608. El concejo de Méntrida recibió la preceptiva requisitoria de la justicia de Segovia, previa al amojonamiento y deslinde del término y jurisdicción de aquella ciudad confinante con la villa. El hecho no era inusual; así se procedía periódicamente, siempre que se llevaba a cabo la renovación de los mojones que delimitaban el territorio jurisdiccional de las localidades castellanas"[366].

[365] Tal y como recoge el blog Corrobla de Bailes, en su post del 20 de septiembre de 2012: "Joaquín Diaz y Carlos Porro, en su libro Las Danzas de la Colección Ser y estar en Castilla y León (2008), nos hablan del Baile de la bandera en Castilla y León: el baile o la danza de la bandera es una danza-juego, ritualizado, que en muchas localidades de Castilla y León realizan mayordomos o mayordomas de cofradías, danzantes, quintos u otros personajes específicos del rito, consistente en revoloteos y juegos varios realizados con una bandera o pendón para demostrar la habilidad del que la baila, realizándolo además como una cortesía hacia una persona determinada o una autoridad. En Salamanca se dice en ocasiones "rutiar" o "ruciar" la bandera (Mieza y Aldeadávila de la Ribera) o banderarla. Este revoloteo lo realizan el día de San Blas los cofrades de Las Ánimas de Villalobón (Palencia), o las águedas de la Sierra de Salamanca (La Alberca, Mogarraz o San Martín del Castañar); también lo bailan en las procesiones y ofertorios de Sayago, Muga o Almeida (Zamora), en la danza de Frías o Melgar de Fernamenta (Burgos), los paleadores de Vilvestre (Salamanca), etc. Muchas son las connotaciones rituales y militares que tienen estas danzas desde la Edad Media y la presencia de un abanderado en numerosas cofradías religiosas es un hecho constante, al menos desde el siglo XVIII, derivado de cofradías religiosas. Lo cierto es que este tipo de bailes rituales se ha mantenido en numerosas localidades hispanas (desde Navarra a Castilla-La Mancha) siendo muchísimos los ejemplos que podemos añadir a la lista. Información obtenida en el blog corrobladebailes.blogspot.com.es

[366] MAGÁN GARCÍA, J. Trabajo inédito. Op. Cit. Pág 56.

Respecto a las "soldadescas" conformadas en el territorio de estudio, que surgen asimismo a finales del siglo XVII a partir de la creación de cofradías en torno a la Virgen del Rosario , el número de integrantes es variable: ocho, siete o seis "Ennombrados[367]" -ocho o siete en El Arenal, con el zagal, y seis en La Torre, tres casados y tres solteros además de la soldadesca formada por "el atabal", los alabarderos distinguidos por su "pincho" y "el de la bandera"-, cuya misión es la de defender a la Virgen de un ataque externo durante la procesión que tiene lugar en su honor y donde se desarrollan las danzas de palos y otras danzas procesionales. En El Arenal, éstos lucen distintivos militares en sus ropas y sujetan armas de defensa en sus manos, y en La Torre, acompañan a la imagen de Nuestra Señora del Rosario portada en andas, mientras otra avanzadilla compuesta por "el de la bandera"[368], "los alabarderos" y "el atabal", recorre las calles del pueblo, lanzando pólvora a modo de aviso de su presencia comprobando que el camino está libre de asedios.

El Alcalde de la fiesta, con capa, Los Ennombrados en Torre Val de San Pedro y su soldadesca. Octava de la Virgen del Rosario, 13 de octubre de 2013.

Los Ennombrados en Orejana y el zagal, personaje de la cultura pastoril. Fiesta del Rosario, 6 de octubre 2013. E. Maganto.

[367] MÍNGUEZ "OREJANILLA", L. (1992). Según aclara el autor, "los *ennombrados*, gente relacionada con la fiesta del lugar y actividad religiosa. Eran nombrados para ello dos escopeteros, dos pedigüeños y el mayordomo (con su mujer). La escolta se formaba con siete u ocho miembros. Con ellos, los ochos danzantes (y su "zorra") y las ocho gitanas, con su pastor, y la *rosca*, además de su vela y sus versos dedicados a la Virgen o el santo del día".

[368] El Baile de la bandera también se mantiene en Zamarramala, otra localidad segoviana fuera del área de estudio, vinculado a la Fiesta de Santa Águeda, que se celebra el domingo más cercano al 5 de febrero, salvo que el día 5 caiga expresamente en domingo. Esta fiesta se enmarca en el ciclo festivo de invierno, en fechas anteriores a la celebración del Carnaval.

Mientras, en la localidad cercana a Arcones, Navafría -como ya se expuso en la primera parte del trabajo-, la formación de las ocho mujeres participantes, remite asimismo a la organización del ejército español del siglo XVII, y coinciden, en sus tocados floreados -una montera femenina- con los danzantes del territorio de estudio: Valleruela de Pedraza –tocados, aunque decorados con plumas- y Castroserna de Abajo –espaldares floreados-. Los cargos que ostentan las cuatro mujeres casadas y las cuatro solteras, guardan una vinculación directa con la organización de los Tercios, pues de acuerdo a los datos aportados por Albí de la Cuesta para el año de 1633, entre los cargos figuran "el capitán y un paje –que puedo relacionar con el zagal de Orejana-, además de alférez, abanderado, sargento, furriel, barbero, ambor, pífano, capellán cabo, soldado, coselete, arcabuecero y mosquetero". Dichos cargos están presentes en Navafría de la siguiente forma: "las ocho mujeres simbolizan los tres estados de la vida (cuatro están casadas, dos son mozas y otras dos, niñas). Los cargos que ostentan las casadas reciben diferentes nombres: la quitavergüenzas, la capitana, la teniente capitana y la del palillo. De las solteras, las mozas son la de la bandera y la del cuchillón; y las niñas se llaman cabo primera y cabo segunda. Cada una de ellas debe portar un atributo que la identifica (sable, cuchillo, bandera, cuchillón). Es costumbre en Navafría que en esta procesión sean los maridos de las cuatro casadas quienes porten la imagen de San Sebastián. Tras un rápido recorrido por las calles de la localidad, en el que no faltó el lanzamiento de cohetes, a la entrada de la iglesia se procedió a la subasta de las andas y la subida de la imagen a su altar"[369].

Procesión en honor a San Sebastián. En página web Ayuntamiento de Navafría.

Mediante este rito de *Los Ennombrados*, se mantiene vivo en el imaginario colectivo y en la tradición oral, el espíritu batallador de las gentes de este territorio, que se enfrentaron en "mil y un asedios" contra los musulmanes en una época tan lejana como el de la Repoblación y Reconquista, en pleno siglo X[370]. Son innumerables las referencias sobre esta cuestión que perviven en la actualidad: los enfrentamientos contra los "sarracenos", en las leyendas contadas en Torre Val de San Pedro; los nombres que reciben cuevas o caminos, como la "Cueva del Moro" en Castroserna de Abajo o el "Camino del Moro" en "el país de Orejana"; o la ligazón que establece la tradición con los restos arquitectónicos de castillos (cuentan y creen las gentes del lugar que el castillo de Pedraza se alza sobre los restos de una fortaleza musulmana)[371].

[369] HERRERO, G. (2012). "Un ejército de mujeres para proteger a San Sebastián". En El Adelantado de Segovia, el 22 de enero de 2012.

[370] MUNICIO GÓMEZ, L. (2000). Op. Cit. Pág 20. Al citar datos sobre la historia de la Tierra de Pedraza en el siglo XIV, apunta: Pedraza era ya cabeza de uno de los más importantes Concejos castellanos y tenía jurisdicción en un extenso alfoz en el que se integraban más de cuarenta núcleos habitados esencialmente por agricultores y ganaderos que, cuando era preciso –y en aquella época lo fue en más de una ocasión- cambiaban la azada y la esteva por la ballesta y la lanza, en defensa de su territorio contra las frecuentes incursiones de las huestes musulmanas".

[371] MUNICIO GÓMEZ, L. (2000). Op. Cit. Pág 17. Según constata el autor, "no existe referencia escrita de la ocupación de Pedraza por los ejércitos árabes, aunque es tradición que el castillo que, andando el tiempo, sería de los Condestables, se reedificó sobre una fortaleza construida o reaprovechada por Almanzor; y bien pudo serlo, porque muchas de las plazas comprendidas en el valle del Duero y en tierras de Segovia y de Sepúlveda, habían caído en poder del caudillo árabe en tiempos del Conde Fernán González".

A partir de los datos expuestos y relacionados entre sí, es posible plantear una de las preguntas claves de este trabajo: si en ambos territorios, Méntrida y la sierra de Segovia, las soldadescas que escoltan a las advocaciones marianas en sus procesiones y los danzantes visten librea alquilada compuesta por prendas de origen militar, ¿en qué momento histórico surgen las *enagüillas* como prenda distintiva y caracterizadora de estos últimos? En su atavío actual, tal y como se ha demostrado, también existen evidentes vínculos con la indumentaria militar de infantería del 1600, resueltos en la utilización simbólica y ritual de lazos de seda para "proteger" y "decorar" zonas corporales como la cabeza, la espalda, el pecho, los codos o las rodillas, tal y como requerían los soldados. Tanto en Badajoz, Córdoba y Méntrida -expuestos como ejemplos de *enaguado* que se mantiene en las estribaciones de los trazados de la trashumancia compartida con los segovianos-, como en el territorio de estudio, los danzantes actuales visten conjuntos blancos caracterizados por el uso de *enagüillas* -aunque en Segovia se advierten variantes con colores pastel, grana y estampados florales-, sobre las que se coloca un mantón de talle femenino a modo delantal, y se distribuyen por las diferentes partes del cuerpo las decoraciones citadas.

Por tanto, ¿cuándo tiene lugar la fijación de este modelo de vestido, que "en su arquitectura" admite variantes a lo largo del tiempo? Las descripciones de los conjuntos de prendas blancas que requieren los danzantes de "çapateado y toqueado" del Corpus Christi de la ciudad de Segovia a finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII, tal y como se detallará en el siguiente capítulo, coinciden en el uso reiterado y estereotipado de camisas además de gregüescos o calzones, medias de colores, calzado blanco, tocados variados desde caperuzas hasta gorros, pero no constatan aún la cita de las *enaguas*, al menos con esa voz específica. Una segunda cuestión vital que se desprende a partir de este hecho sería la siguiente: una vez asumidas las enaguas en este modelo de vestido masculino y ritual, ¿en qué medida remiten al universo femenino? ¿Cuáles son las razones de los danzantes para "apropiarse" de prendas del guardarropa utilizado por las féminas para cubrir sus hombros y su pecho, y mantener decoraciones corporales que entroncan con el universo masculino del combate? El recorrido por los significados de la voz *enagua*, de la moda española y europea de la Edad Moderna, así como las descripciones localizadas en protocolos notariales sobre los atavíos de danzantes que participan en rituales procesionales, serán los materiales a los que recurriré en el siguiente capítulo.

Aunque ya he aportado algunas citas referidas al siglo XVIII –Pelisnky y danzantes valencianos itinerantes, 1730-, a modo de ejemplo anticipado transcribo la ilustrativa descripción que recoge Flecniakoska en un protocolo notarial de 1622 de sobre las danzas de toqueados y paloteados que deben ejecutar *cuatro grecianos* y *cuatro grecianas*, donde "conviven" en ellos las prendas de la moda masculina de la época con decoraciones relativas a cargos militares y en ellas las prendas que identifican a los griegos como las faldas –sin citar el término-: "En la ciudad de Segovia a veinte y dos días del mes de abril de mil y seis cientos veinte y dos años... parecio Mateo de Salaçar vecino della... y dixo que se obliga en favor desta ciudad y cavalleros comissarios de las fiestas que se an de hacer el dia del corpus deste año de sacar una dança el dho dia de quatro grecianos y quatro grecianas y an de yr vestidos los grecianos unos con sombreros de diferentes colores con sus plumas nuevas y el cuerpo de catalufa con medias mangas y las otras medias blancas mosqueadas con sedas de colores y sus puños y vueltas abiertas y de la cintura para abaxo de pieles de plata y oro y catalufa uno de uno y otro de otro y unas bandas atrauesadas en el cuerpo y otra banda ceñida con su rroseta por pretina y balones blancos de bofetan delgados con punta de encaje a los lados medias ligas de todos los colores y çapatos blancos y las griegas con sayas y xubones de tafetán de colores con mangas blan-

cas delgadas con rrosetas y en la cabeza guirnaldas de alxenticia y en cada una tres plumas y del medio cuerpo abaxo a cada una y como los griegos e medias de colores çapatos blancos como lo muestra la pintura y traza que estan firmadas de mi escriuano todos los cuales han de hacer las mudanças siguientes = lo primero de dos en dos y luego todos juntos y un cruzado de en quatro en quatro y luego todos juntos con un baile que llaman rrondena y luego con unas bandas an de hacer un toqueado que texan de manos que todos vienen hacer uu texido que los vean todos y lo an de tornar y luego otros palotearse con los al que an de yr al rrededor hacer otros diferentes bayles y mudanças que rrequieren dhas danças... por hacer lo suso dho se le ha de dar al dho Mateo de Salaçar setecientos rreales pagados el lunes que viene primero deste año quinientos rreales y los ducientos rrestantes el dho dia del corpus..."[372].

A partir de este momento, la investigación requiere por tanto explicar el salto histórico entre tal descripción del siglo XVII, y el conjunto de *enaguado* estereotipado que visten numerosas agrupaciones de danzantes de España a comienzos del siglo XX, y que se mantiene con numerosas variantes locales en la segunda década de siglo XXI. Retomando de nuevo el trabajo de Magán García, éste explica que en la actualidad los danzantes de Méntrida lucen un conjunto "similar de prendas blancas que se usó en las primeras décadas del siglo XX" y señala su origen no más allá de finales del siglo XIX: camisa con chorrera y broches a la altura del cuello y puñetas en la bocamanga, pajarita al cuello, tres *enaguas* almidonadas, mantones de talle colocados a la altura de la cintura y por delante a modo de mandil, además de calzones, medias, alpargatas sujetas con un lazo y decoraciones a base de seda reflejadas en las cintas que atraviesan el cuerpo de derecha a izquierda y escarapelas localizados tanto en la cintura como en los codos y sobre las ligas de los calzones.

Magán García obvia que el empleo de términos como chorreras, puñetas, y calzones ya alude a la moda española de los siglos XVI y XVII, y tampoco advierte que el empleo de los colores rojo y gualda en las bandas que cruzan los cuerpos de los danzantes de Méntrida en la romerías del 25 de abril, remiten a los colores de la casa de Austria desde el siglo XVI -visibles en los uniformes del ejército español, donde al estilo alemán de las prendas se suma esta combinación cromática-, y que son a su vez retomados por Carlos III en la segunda mitad del siglo XVIII al crear la bandera nacional. Al mismo tiempo, el color azul de las bandas usadas en las fiestas marianas de septiembre, enlazan tanto con el color del manto de la Orden de Carlos III como con color del el manto de la Inmaculada Concepción, nombrada por éste Patrona de España en 1760.

Como último apunte relativo a la indumentaria de los danzantes, Magán García expone que como tocado los danzantes de Méntrida "utilizan un gorro globular, en forma de tiara papal, dispuesta sobre una ancha banda circular. La parte superior del gorro va cubierta con tiras de papel de seda rizados, formando cinco anillos superpuestos de diferentes colores, en clara alusión y homenaje a la madre naturaleza; la parte inferior, forrada de raso, va ornada con oropeles, abalorios y medallas con la imagen de la Patrona. Actualmente, el uso del gorro se restringe al momento en que se recitan los dichos, al inicio de la muestra. Anteriormente, se lucían en las procesiones y en la ejecución de algunas danzas[373]. Este tocado, de formas vinculadas a la jerarquía de la iglesia y que se decora

[372] FLECNIAKOSKA, J. L. (1956). Op. Cit. Pág 187-188.

[373] MAGÁN GARCÍA. Trabajo inédito. Op. Cit. Pág 15.

con flores, guarda evidentes relaciones con los tocados floreados de la soldadesca femenina de Navafría –además de los espaldares de los danzantes segovianos de Castroserna de Abajo- y entroncan con el uso de tocados mencionados en el Corpus Christi del siglo XVII segoviano a través de las anotaciones transcritas por Flecniakoska en 1956. Al tiempo, este tipo de tocado se mantiene diseminado junto con el enaguado por otras zonas como la provincia de Guadalajara, en concreto Valverde de los Arroyos y Majaelrayo, y que deben los antecedentes de sus danzas al Corpus Christi y a la devoción mariana, respectivamente.

La provincia de Guadalajara, y en concreto localidades como Valverde de los Arroyos y Majaelrayo, al otro lado de la Sierra del Guadarrama donde se circunscribe el territorio de estudio y zona asimismo de trashumancia, mantienen danzas de palos con *enaguado* masculino, tocado floreado, cintas que cruzan el pecho y mantón femenino colocado a modo de delantal. Las sorprendentes similitudes respecto a la indumentaria de la zona segoviana abordada en esta investigación podrían explicarse asimismo acudiendo a la descripción de su paisaje, donde abundan los pastos, y su pertenencia histórica a la Tierra segoviana de Ayllón, y con ello a los partidos serranos del Honrado Concejo de la Mesta.

Tocado floreados de los Danzantes de Majaelrayo, Guadalajara.

Danzantes de Valverde de los Arroyos, Guadalajara, con tocados floreados, espaldares y enaguado rojo. Página web www.turismocastillalamancha.es

Asimismo las celebraciones festivas donde se ejecutan las danzas de palos tienen lugar en el estío: si en Valverde de los Arroyos los danzantes palotean en la fiesta movible del movible del Corpus Christi, los danzantes de Majaelrrayo dedican sus danzas al Santo Niño, fiesta fijada en la calendario en el primer fin de semana de septiembre (Natividad de la Virgen). No obstante, y tal y como se explica en la página web correspondiente, el ciclo de la Trashumancia -desde el 20 de mayo hasta el 20 de octubre- obligó a comienzos del 1800 a trasladar la fiesta original -el Dulce Nombre de María

que se celebra el tercer domingo de enero, en consonancia con San Sebastián en la localidad segoviana de Navafría-, a fechas veraniegas, a fin de lograr la reunión vecinal. Un detalle más que une a esta localidad de Guadalajara con el territorio de estudio es la pertenencia de los danzantes a la de Santa Ana (26 de julio), patrona de Torre Val de San Pedro –que ha perdido protagonismo y actos litúrgico-festivos en beneficio de la Virgen del Rosario-.

Para finalizar este extenso epígrafe, apuntar que en su interpretación sobre el uso histórico de las *enagüillas*, Magán García esgrime que "la utilización de las *enaguas* otorga a los danzantes cierta apariencia femenil, lo que ha propiciado múltiples interpretaciones sobre su significado. Coincido con quienes opinan que las *enaguas* no tuvieron en origen un uso restrictivo de las mujeres, tratándose de un atuendo típico de los labradores y hortelanos medievales, que solían cubrirse el calzón con una especie de faldellín, a modo de enagua, simplemente para protegerlo. El atuendo de los gremios de hortelanos en las procesiones de la Semana Santa de Murcia así lo corroboran". En este sentido se suma a la interpretación aportada por el folklorista Joaquín Díaz, ya citada anteriormente, pero el siguiente capítulo abordará los orígenes históricos del *enaguado* en la moda española, e intentará desvelar el proceso social por el que esta prenda "se fija" en el contexto de las danzas de palos y en el atavío de los danzantes con posterioridad al conjunto conformado por camisas, jubones y casaquillas para cubrir el busto, y greguescos o calzones para cubrir las piernas.

Un "complejo" calendario festivo para las danzas de palos

A partir de la interrelación de datos relativos al enclave físico, el paisaje natural y el desarrollo histórico de las principales actividades económicas, es posible explicar que es concretamente en este "reducto geográfico" donde se ponen de manifiesto las tres claves apuntadas por Álvarez Collado en 2012 en su búsqueda sobre los orígenes de las danzas de palos: el triángulo formado por Repoblación y Reconquista-Arte Románico-*Cañada de la Vera de la Sierra*, confluyen históricamente en el espacio-tiempo (siglos XII-XIII) estableciendo en este territorio las bases para el arranque de un importante culto mariano medieval, que permanecerá en el tiempo hasta los siglos XVI-XVII, cuando aparecen las primeras referencias a la ejecución de danzas en honor de diferentes advocaciones marianas.

Es en la centuria del 1600, bajo el dominio ideológico-religioso impuesto por la Contrarreforma, cuando se inicie una segunda fase histórica de impulso y fervor mariano "impuesto" desde la Monarquía y el Estado, utilizado como uno de los elementos primordiales que sustentarán la formación de un nuevo Estado Nacional, asentado ya con la Ilustración en el siglo XVIII. Estas directrices "espirituales" revertirán en la zona de estudio en la sucesión anual a lo largo de todo el siglo XVII de fiestas, procesiones y rogativas... además de la creación de cofradías marianas, donde destaca Nuestra Señora del Rosario, y la celebración de un particular rito en torno a esta advocación, *Los Ennombrados*, que entronca con la etapa de Repoblación-Reconquista, y con la expulsión de los Moriscos en España (1609-1613), dando lugar a variantes locales definidas: tanto en las soldadescas que "protegen" a la Virgen ante "los sarracenos", como en la danzas de palos que se tributan a diferentes imágenes.

En el periodo que abarca desde el 1700 hasta el 1870, el culto mariano aumentará y se prodigará a su vez con la construcción de distintas ermitas dedicadas a la Virgen y otros

santos festejados en fiestas menores: tales construcciones, sumadas a las iglesias románicas diseminadas por el territorio de estudio, se mantienen hoy abiertas a las gentes que habitan las Villas y Tierras de Pedraza y Sepúlveda para celebrar las fiestas patronales y las fiestas locales. El rito de *Los Ennombrados*, que perdura en dos de las siete localidades estudiadas -Orejana y Torre Val de San Pedro (ambas en Tierra de Pedraza, puesto que en Gallegos ya ha desaparecido-), sigue presente en el imaginario colectivo de la población como una manifestación de la profunda religiosidad mariana, heredada de sus antepasados, y como uno de los signos distintivos y aglutinadores que conforman la identidad de la comarca serrana.

Tal concurrencia histórica de elementos, donde se aúnan el proceso de Repoblación-Reconquista y la diseminación del Cristianismo a través del románico y de la presencia de los dominicos y cistercienses, se imbrican asimismo el desarrollo de la economía local sustentada desde el medievo en la agricultura, la ganadería y el pastoreo. La actividades vinculadas a la trashumancia del ganado lanar junto con la producción y exportación lanera, que se desarrollan desde el siglo XV hasta finales del siglo XVIII en relación a la *Cañada de la Vera de la Sierra*, influirán a su vez en la conformación histórica de un calendario festivo donde destacarán, junto a las advocaciones marianas, las festividades ligadas tanto a la labranza de la tierra como a la cultura pastoril: la fiesta de San Bartolomé, patrón de pastores y curtidores y celebrada el 24 de agosto en la Villa se Sepúlveda[374], y San Miguel Arcángel, cuya fiesta se celebra el 29 de septiembre para dar la bienvenida al otoño y al periodo de siembra, evidencian esta ligazón entre la economía local y el calendario litúrgico-festivo, que se mantiene en vigor en la segunda década del siglo XXI.

No obstante, para cerrar el círculo explicativo de tales confluencias, se debe destacar que la celebración de la advocación de la Nuestra Señora del Rosario en el calendario litúrgico-festivo, festejada el 7 de octubre, viene a coincidir con dos cuestiones primordiales. El ciclo anual de la trashumancia, puesto que a partir de esa fecha los pastores partían hacia las zonas templadas del llano (Extremadura), y la pervivencia a lo largo del tiempo del culto mariano medieval: la celebración de la de *Bienaventurada Virgen María del Santísimo Rosario* a partir del siglo XVI (1571) asienta sus bases históricas en los orígenes medievales del rezo del Rosario, vinculado a las apariciones de la Virgen María, con un rosario en la mano, y a Santo Domingo de Guzmán -siglos XII y XIII, fundador de la Orden de los Predicadores o Dominicos[375]. Esta orden religiosa fundada en 1215 por Santo Domingo de Guzmán en Toulouse sería confirmada por el Papa Honorio III en 1216. A lo largo de su vida, Santo Domingo de Guzmán fue testigo de diversas apariciones de la Virgen con un rosario en las manos, quien le enseñó a rezar

[374] Entre los cristianos armenios la fiesta de San Bartolomé se celebra el 8 de diciembre, en coincidencia con la festividad litúrgico-festiva de la Inmaculada Concepción, una de las fiestas marianas más importantes del año.

[375] En 1218, Santo Domingo de Guzmán regresa a Castilla tras su estancia en Francia, y recorre al menos tres ciudades: Segovia, Madrid y Guadalajara. De su estancia en Segovia, que se prolonga un año, se conserva la Cueva de Santo Domingo de Guzmán, donde presumiblemente y según cuenta la tradición el santo pasó por todas las torturas que vivió Cristo durante la Pasión, manchando con su sangre las paredes del lugar. En este espacio fue donde se erigió el monasterio original, románico, sobre el que en tiempos de los Reyes Católicos se edificó a su vez el Convento de Santa Cruz la Real, junto al que se adosó la denominada Capilla de los Reyes Católicos. La cueva fue descubierta en 1566, cuando los frailes dominicos buscaron la sangre licuada del santo, que según narra la tradición, se mantuvo conservada en estado líquido hasta su descubrimiento, tres siglos después de ocurrir los hechos.

el rosario y le instó a que lo predicara entre las gentes[376]. Aunque es a lo largo del siglo XIII cuando esta oración alcanza gran popularidad, no será hasta el siglo XVI cuando surjan las cofradías en torno a esta advocación y cuyo culto se extienda no sólo por Europa, también por el continente americano.

En el papado de Gregorio XIII (1572-1585) la festividad pasa a denominarse Nuestra Señora del Rosario, y en siglo XVII, tal y como se ha explicado, el rey Felipe IV firma una pragmática con fecha de 24 de julio de 1655[377], por la que se establece el rezo diario del rosario en las iglesias, medida reiterada a finales del siglo XVIII en la Novísima Recopilación de las Leyes de España (1775), bajo el título *Establecimiento de la Devoción del Rosario de Nuestra Señora, rezándolo cada día en las iglesias*. Un siglo después, a finales del siglo XIX, el Papa León XIII, apodado popularmente como el *Papa del Rosario*, redactará diversas encíclicas para promover el rezo del mismo, y ya en el paso del siglo XX al siglo XXI, durante el pontificado de Juan Pablo II, la advocación cobrará de nuevo un lugar preeminente en las oraciones de los fieles puesto que escribirá la *Carta Apostólica Rosarium Virgines* Mariae (2002), a fin de transmitir al mundo católico su predilección por esta oración. Juan Pablo II, ya hizo pública esta cuestión, treinta años antes, en 1978, coincidiendo en el tiempo y curiosamente, con la llegada de la democracia a España y la recuperación de las danzas de palos en la zona de estudio, como lo confirman Torre Val de San Pedro (1983) y Gallegos de la Sierra (a comienzos de los ochenta).

Transcurridas tres décadas, son al menos cuatro de las siete localidades segovianas estudiadas, las que mantienen entre sus actos religiosos de "la fiesta grande" el rezo del rosario[378]: aunque Castroserna de Abajo le dedica esta oración a la Virgen de los Remedios[379] -el último fin de semana de septiembre-, las localidades de Gallegos y Torre Val de San Pedro -que celebra la Octava, ocho días después-, se la dedican a Nuestra Señora del Rosario. Las mujeres de estas localidades, desvinculadas ya de las desaparecidas cofradías, organizan la novena sin presencia del párroco, puesto que la nueva iglesia del siglo XXI, cuya cabeza visi-

[376] Según constata el Almanaque Popular de la Fundación Joaquín Díaz, "algunas apariciones de la Virgen a Santo Domingo de Guzmán en las que le instaba a usar de un medio tan sencillo y tan eficaz como el rosario para obtener favores del cielo, ayudaron a difundir su práctica que, de vez en cuando, se veía renovada con algún nuevo milagro o hecho extraordinario". Las cofradías y hermandades que surgieron a partir del siglo XVI para la difusión y conservación de la costumbre de rezar el rosario fueron, casi siempre, impulsadas por la Orden de los dominicos, aunque otras congregaciones se unieron a la causa piadosa en distintas ocasiones. Pronto se formaron grupos que organizaban procesiones al alba para rezar e invitar a rezar a los habitantes de una población. Particularmente en el medio rural, estas cofradías se encargaron no sólo de mantener la costumbre sino las canciones y textos que la acompañaban. La iconografía recuerda algunas de esas procesiones y algunos refranes (como el de "terminar como el rosario de la aurora") hacen referencia a las disputas que se podían originar si dos cofradías se encontraban en una calle estrecha o estaban enfrentadas de antemano por razones poco pías. Página web www.funjdiaz.net.

[377] *Novísima Recopilación de las Leyes de España.* Edición de 1777. Tomo 1. Libro 1.

[378] Durante su papado, 1978-2005, el Papa Juan Pablo II impulsó de nuevo el rezo del rosario: su predilección por esta sencilla oración la manifestó en la Carta Apostólica "RosariumVirginisMariae" (2002), texto en el que también proclamó al año 2003 como Año del Rosario. Mediante esta aprobó la inclusión de cinco nuevos misterios, los Misterios Luminosos, que se sumaron a los veinte misterios originales que trazan la vida de Cristo y la Virgen María: los Misterios Gozosos, los Misterios Dolorosos y los Misterios Gloriosos.

[379] Aunque la patrona de Castroserna de Abajo es la Virgen de los Remedios, la talla de la Virgen del Rosario también se encuentra en la iglesia parroquial de la localidad. Tras la celebración de la fiestas en honor a San Miguel Arcángel -29 de septiembre- y a la Virgen de los Remedios -30 de septiembre-, la localidad de Castroserna de Arriba, a escasos kilómetros de la primera, celebra Nuestra Señora del Rosario el primer fin de semana de octubre, coincidiendo en fechas con la fiestas en honor a la misma advocación en Prádena, cabeza del *ochavo* al que pertenece Castroserna de Abajo, una de las ocho partes en las que se divide la Villa y Tierra de Sepúlveda.

ble es el Papa Francisco I, se enfrenta entre otras cuestiones a la duplicación de tareas por parte de los párrocos existentes: en el territorio investigado, sólo son tres los párrocos que atienden a los feligreses de las siete localidades, lo que influye en la organización de los actos religiosos dominicales y festivos, e incluso, en la traslación de fechas festivas y alteración de los ritos tradicionales -a modo de ejemplo el pasado 7 de septiembre de 2013, fui testigo de la celebración de la misa en honor a la Virgen de la Lastra, en Arcones, sin la presencia del párroco, y sin la consiguiente celebración de la eucaristía-.

El círculo festivo: San Bartolomé y San Miguel Arcángel

Tales celebraciones patronales, alejadas en el tiempo de la fiesta movible del Corpus Christi, encuentran su razón de ser en un calendario festivo marcado por las principales actividades económicas de la zona: junto a la cultura agro-pastoril, también cobran visibilidad los santos que marcan el principio y el fin de un periodo. Si en el primer caso, la fecha coincide con San Bartolomé (24 de agosto), en el segundo las danzas de palos tienen lugar con la fiesta de San Miguel Arcángel (29 de septiembre).

En fechas muy cercanas a San Bartolomé, patrón de pastores, curtidores y otros oficios similares, el territorio de estudio acoge fiestas menores donde se ejecutan danzas de palos: desde hace unas cuatro décadas Huerta, un barrio de la localidad de Arcones, celebra Santa Cristina el 20 de agosto; por su parte, Gallegos de la Sierra celebra la fiesta de los Sagrados Corazones el tercer fin de semana del mismo mes; y coincidiendo en el tiempo, El Arenal (barrio de Orejana) dedica sus danzas de palos a San Ramón Nonato, la semana posterior al día 15 de agosto. La relación entre las danzas de palos y el culto a este santo me ha llevado a seguir el rastro del culto a San Bartolomé por la provincia de Segovia, lo que me ha permitido establecer de nuevo vínculos con la cultura agro-pastoril: en la Campiña cerealística -atravesada por la Cañada Real Leonesa-, la localidad de Sangarcía mantiene a San Bartolomé como patrón y la iglesia barroca de finales del siglo XVII dedicada a éste; asímismo, Armuña, que mantiene las danzas de palos desde los siglos XVI-XVII, conserva entre la documentación relativa a su historia, datos sobre la existencia de danzas tanto en la cofradía de San Bartolomé como en la cofradía de Nuestra Señora de la Asunción, que se unificarán a partir del año 1684.

Asimismo, cerca de la zona recorrida en este trabajo, la localidad serrana de Brieva mantiene como fiesta patronal a San Bartolomé, celebrada en la iglesia románica del mismo nombre y construida en la misma época que la iglesia de Basardilla, la iglesia de Matabuena, o la de Arcones, de la que sólo quedan algunos restos. Sin embargo, la celebración de este santo cobra especial relevancia en la Villa de Sepúlveda, donde mantiene entre sus festejos estivales la Fiesta de los Diablillos: tal y como narra el periodista segoviano Guillermo Herrero, la noche del 23 de agosto "la Plaza de España de Sepúlveda permanece a oscuras. Una multitud se arremolina en los alrededores de la iglesia de San Bartolomé. El vociferante público, mayoritariamente juvenil, reclama la presencia de los protagonistas del rito. Es la noche de los *diablillos.* Puntuales a su cita anual con la libertad, los diablillos van saliendo uno tras otro, de la calle que lleva el nombre del santo. Sortean una gran hoguera y aparecen, con sus trajes rojos, en lo alto de la escalinata de San Bartolomé. Bajan veloces, zigzagueando los veintiséis peldaños, hasta encararse con los presentes. Escobazo va, escobazo viene, el gentío intenta escabullir los golpes. Carreras anárquicas, sin rumbo fijo, y juerga, mucha juerga. Las fiestas de los toros ya se adivinan, y el diablillo significa el arranque del jolgorio. (.) Una creencia popular sepulvedana cree que hay una noche al año, la del 23 de agosto, en la que el apóstol suelta al dia-

blo de las cadenas que le atan, sucediéndose entonces el rito de los "diablillos" que dura largo rato, hasta que, sobre las diez y media de la noche, una última carrera de los seis diablillos, todos juntos, cierra el acto. Los diablillos vuelven a subir entonces hasta la iglesia de San Bartolomé, porque se supone "que el santo vuelve a atarles""[380].

De acuerdo a los datos históricos, San Bartolomé está presente en la historia medieval de Europa festejado principalmente en los países de Alemania y su entorno desde el siglo XIV, por gremios urbanos que ya ejecutan danzas con cuchillos -como he señalado en la primera parte de la investigación apoyándome en citas de Peter Burke y de Ramón Pelinski-; hoy en día se mantienen igualmente peregrinaciones fechadas a partir de 1688, como la que tiene lugar sobre el denominado "mar de piedra" y que transcurre entre Alemania y Suiza en una peregrinación que se prolonga durante más de nueve horas y donde se dan cita más de tres mil peregrinos. Por su parte, San Miguel Arcángel, venerado tanto por la religión cristiana como por la islámica y la judía, alcanzó también los virreinatos españoles a finales del siglo XVIII, donde formará parte de los personajes participantes en la *danza de los Diablicos*: esta danza ritual, tal y como se documenta en el *Códice del Trujillo del Perú*[381], establece el vínculo entre elementos propios de la fiesta de San Bartolomé en Sepúlveda -los diablillos- y la batalla que San Miguel -representante del cristianismo barroco-, y que lleva a cabo contra Lucifer; curiosamente en esta danza, San Miguel luce tres enaguas plisadas de diferentes colores y empuña un sable para defenderse de los diablillos que cubren sus caras con máscaras y portan látigos en sus manos.

Como último apunte añadir que junto San Miguel Arcángel, en este particular y complejo calendario festivo, también cobran importancia las festividades con las que se da comienzo a la estación veraniega: con el inicio del estío San Juan Bautista, patrón de Gallegos, y San Pedro Apóstol, patrón de San Pedro de Gaíllos, son festejados el 24 y el 29 de junio, respectivamente; a su vez, San Pedro, da nombre tanto a la localidad de *La Torre*, referida a Torre Val de San Pedro, como a la iglesia románica de El Valle, en realidad, el Valle de San Pedro; cerrando septiembre, Arcones y Castroserna de Abajo celebrarán San Miguel Arcángel el día 29: si las iglesias de Arcones y de Sotosalbos están dedicadas a San Miguel Arcángel, en Castroserna de Abajo esta fiesta se celebra como "fiesta grande" con danzas de palos, un día antes que la fiesta de la Virgen de los Remedios.

Fiesta de San Miguel Arcángel en Castroserna de Abajo (Tierra de Sepúlveda), 29 se septiembre de 2013. E. Maganto.

Danza de los Diablicos, en el Códice Trujillo del Perú (finales del siglo XVIII). Imagen reproducida en la publicación editada por Rodríguez Van der Spoel.

[380] HERRERO GÓMEZ, G. (2011). Op. Cit. Pág 175.

[381] RODRÍGUEZ VAN DER SPOEL, A. (2012). *Bailes, tonadas y cachuas. La música del Códice de Trujillo del Perú en el siglo XVIII.* Editado por el autor. Países Bajos. Pág 145.

CAPÍTULO 5

Una interpretación para las *enaguas* masculinas. Análisis sociohistórico

Un modelo de vestido "heredado": el "traje de danzante"

Tras la presentación de las "peculiaridades" que caracterizan al territorio de estudio, la cuestión fundamental de esta publicación es dar respuesta a cómo la *enagua*, una prenda "a priori" femenina que tiene su origen en el siglo XVII, se "asentó" en el atavío ritual masculino de las danzas de palos. El seguimiento de este proceso socio-histórico deberá acercarnos asimismo al porqué de la pervivencia actual de las *enagüillas* y/o *faldillas,* como prenda encimera y exterior, en la indumentaria masculina ritual usada en las *danzas procesionales* y en las *danzas de palos* que se mantienen y conservan en España, y a su vez en el reducto geográfico de la provincia de Segovia que aúna la Tierra de Pedraza y la Tierra de Sepúlveda.

Las conexiones histórico-sociales planteadas sobre las danzas de palos a través de los cuatro capítulos anteriores han revelado y apuntado diversas cuestiones de vital importancia que nos permiten descifrar las razones políticas, económicas y religiosas que llevaron a la monarquía española a estereotipar el "traje de danzante"[382], a través de la

[382] MAGANTO HURTADO, E. (2004). Op. Cit. Tal y como expliqué en mi Tesis Doctoral, distingo la voz *vestido* de la voz *traje*, en la que se enmarca el "traje de danzante".
Pág 37: "aunque vestido designa en el siglo XVI a una prenda femenina de una sola pieza que cubre todo el cuerpo alcanzando los pies, en el siglo XVIII, se identifica con un conjunto de prendas que remiten a la adopción del conjunto masculino francés –casaca, chupa y calzón-. Ya en el siglo XIX, y según marca la moda francesa, vestido pasará a identificarse de nuevo con una sola prenda, utilizándose el vocablo *robe* de manera generalizada. Tal variación en su significado guarda relación tanto con el desarrollo del concepto nación como con la variación histórica de la moda, aspectos que se subrayan en ambas definiciones –Tesoro de la Lengua Castellana, 1611, y Diccionario de Autoridades, 1737-. En el texto de Covarrubias *vestidura* o *vestido* remite a un ente político como nación, al citar textualmente que las naciones han usado vestiduras propias, distinguiéndose por ellas unas de otras, aclarando que muchas han conservado su hábito por gran tiempo.
Pág 39-40: "si en la definición de Covarrubias se cita como un modo de *vestido*, en el Diccionario de Autoridades se circunscribe aún más, limitándolo a un espacio concreto: "*modo particular de vestirse una clase de personas o el que en general se usa en una provincia o reino*". (.) Algunos autores contemporáneos como Toussaint-Samat sintetizan la definición de *traje* en unas pocas palabras: el traje no es más que un epifenómeno del vestido. Distingue ambos términos aludiendo a su origen etimológico, argumentando por tanto, que el *vétement* (del latín vestirse, cubrir, rodear) designa todo objeto improvisado o fabricado para cubrir el cuerpo humano... Mientras que el *costume* –traje- (del italiano costume, costumbre) debe invocarse cuanto se trata de una forma particular o precisa de vestirse".
Pág 40: En la Indumentaria Tradicional se refleja claramente la distinción entre ambos conceptos, puesto que dentro de este *modelo de vestido,* entendido como un gran conjunto de prendas, la denominación de *traje* se identifica con las variedades que se observan en relación a grupos relacionados con las categorías de edad, sexo y estado civil como el *traje de danzante*; a grupos dedicados a un mismo oficio, como el traje de los arrieros o el traje de pastor de finales del siglo XIX, o fórmulas concretas como el traje de cristianar, dentro de los ritos de paso".

observancia de reglas reflejadas en el contrato de las danzas entre las partes implicadas -en Segovia, entre danzantes y comisarios del ayuntamiento-: la "arquitectura" de este traje, un conjunto de prendas que adquirieron pleno significado social en el contexto del rito -religioso o civil- y en el ámbito escénico, se fue perfilando en el siglo XVI en relación a la instauración del protocolo borgoñón, la evolución de la moda europea y española de la época, y la implantación de los uniformes militares en el ejército español -creado en nuestro país en el reinado de los Reyes Católicos-. En una primera etapa, que abarca la centuria del siglo XVI y del siglo XVII, se fija el uso de determinadas prendas y colores, donde destaca la "obligatoriedad" de las vestiduras del color blanco para ejecutar *danzas de toqueado y paloteado*. Es en los datos referidos a las fiestas del Corpus Christi de la primera década del siglo XVII celebradas en Segovia capital, donde ya se localizan algunas alusiones al conjunto blanco vestido por agrupaciones de danzantes de localidades rurales como Abades o Marazoleja, pero también donde se encuentran datos sobre el empleo de *faldones* -partes de prendas masculinas de origen militar- y ciertas *faldas* de olanda -una fina tela blanca-, ligadas a las *danzas mixtas* o *de escarnio* y usadas por mujeres.

Las tres siguientes centurias nos proporcionarán datos sobre los progresivos aditamentos y decoraciones que sumará este particular traje, hasta alcanzar las versiones locales del actual: las variantes del propio *enaguado* en hechura y colores, el uso de pañuelos de talle femeninos, o las variantes que adquiere la corbata -prenda del siglo XVII adaptada a los gustos y formas del siglo XX-. Un paseo por la moda y por documentos fechados a lo largo de los cuatro últimos siglos, permitirá mostrar cómo en el proceso de conformación y fijación estructural de este traje se asumen los impactos de la moda masculina y femenina de distintos periodos; a finales del siglo XIX el traje se anquilosará en las formas que perviven hoy, y en la década de 1920 sufrirá las consecuencias del mundo moderno, desapareciendo de numerosos grupos españoles que sustituirán el *enaguado* por el denominado *traje napoleónico* –chaleco, camisa y calzón-, derivado de la moda francesa extendida por Europa en la segunda mitad del siglo XVII -conjunto compuesto por la casaca, la chupa, la camisa y el calzón-, y generalizado en la segunda mitad del siglo XVIII en España.

El siglo XVI: los danzantes de çapateado y toqueado, "de blanco".

La instauración del orden jerárquico impuesto por el protocolo borgoñón en la Corte de Carlos V a mediados del siglo XVI, visible en la minuciosa organización de las procesiones del Corpus Christi, significó tanto un orden estricto -reflejo del inmovilismo pretendido de la estratificación social-, como "una uniformidad en los actos organizados en los distintos territorios que poseía el ducado". De acuerdo a este protocolo, que hacia finales del siglo XVI se fusiona con el protocolo castellano, se dictaminó que "todas las ceremonias reunieran las mismas características, independientemente del lugar en que se realizasen"[383].

En relación a la vestimenta de los danzantes, y como ya destacó Flecniakoska -investigador que en 1956 revisó más de cien documentos localizados en protocolos notariales sobre la procesión del Corpus en Segovia capital desde 1594 hasta 1636-, "a pesar de la aparente diversidad, se advierte en seguida cuánto tenían de convencional estos intermediarios tradicionales y populares que figuran en toda España en los días de cabalgatas civiles o religiosas. Hay tipos definidos de trajes, como por ejemplo el de los gitanos, tan

[383] REY BUENO, Mª del M. (1999). Alma Mater, Nº 16. Este protocolo incide en cuatro temáticas: orden estricto, fastuosidad al máximo, instauración de una atmósfera casi divina alrededor del Soberano, y fomento de la cohesión entre los diferentes Estados de Borgoña.

clásico que aún ni se detalla, el de portugués o portugueses, el de pastor con su peluca abundante, el de árabe con el capellar y la marlota. El traje en conjunto para un determinado personaje es idéntico en las diferentes ciudades y en épocas diversas. Se notará sin embargo que a pesar de los calzados nuevos, plumas, dorados, plateados y otras baratijas, las telas utilizadas son siempre de calidad inferior: tiritaña, telilla, lienzo, tafetán, estameña, anjeo, cotonía y frisa""[384].

El barroquismo excesivo que adquiere la organización de estos fastos religiosos en el siglo XVII, influyó notablemente en el sometimiento de la indumentaria propia de los danzantes a un proceso de estereotipación, visible en determinadas "arquitecturas del vestido" que se repiten de forma constante en protocolos notariales y libros de cofradías de distintos puntos del país, como se ha demostrado con las citas de Pelisnki -que se remite a Europa y España- y su cotejo con las citas publicadas en los dos trabajos sobre Segovia, el de Flecniakoska (1956), y el del norteamericano McGrath (2006). En el seguimiento y estudio de las referencias históricas sobre el atavío del danzante se comprueba que desde el siglo XVI -ya sea en las danzas de espadas, ya en las danzas de palos-, confluye reiteradamente la descripción de un *conjunto ritual* usado en el ámbito festivo-religioso caracterizado por el color blanco de las prendas y compuesto fundamentalmente por una camisa y gregüescos de lienzo[385]. Al hilo de la tipología de danzas que se ejecutan en la procesión del Corpus, que este autor establece en *danzas habladas*[386], *danzas mixtas* o *de escarnio*[387] y *danzas de paloteado, toqueado y zapateado*, especifica claramente el color con el que se identifica la indumentaria del tercer grupo: "no hay aquí ninguna complicación en trajes y presentación, se trata siempre de un grupo de ocho hombres vestidos de blanco, las piernas cubiertas con medias de color y a veces cubiertos de caperuzas negras o amarillas. En este género, todo el atractivo reside en la agilidad de los danzarines que en el zapateado deben golpear con las manos las suelas de su calzado y en toqueado y paloteado mover rítmicamente el paso golpeando los bastones"[388].

Veamos algunos ejemplos:

> *A.H. S. Protocolo Juan de Segovia, nº 707, 30 de mayo de 1609. Fol. s.n.*
> *"...Parescieron Gregorio de Pero Alonso y Alonso Grande, vecinos del lugar de Maraçoleja... otorgaron que se obligavan e obligaron que en el dia del corpus deste año de seiscientos y nueve aran y sacaran una dança de dançantes que an de ser ocho los que en ella an de entrar*

[384] FLECKNIAKOSKA, J. L. (1956). Op. Cit. Pág 155.

[385] Aunque esta prenda presente en la indumentaria civil y militar europea tiene su origen en el siglo XVI, a modo de calzones abullonados que cubren las calzas a base de acuchillados, a lo largo del siglo XVII ganarán en largo, alcanzando incluso la altura de la rodilla. No obstante la voz *gregüesco* no se recoge aún en el Tesoro de la Lengua Castellana de Covarruvias (1611), y sí un siglo más tarde, en el Diccionario de Autoridades (1738), para referirse a: "lo mismo que Calzones. Los gregüefcos fe llaman afsi de Grex, gregis y las lana del ganado, fino que vinieron de Grecia. Cerv. Quix. tom 2, cap. 24. Yo llevo en efte envoltorio unos *gregüefcos* de terciopelo, compañeros de efta ropilla".

[386] FLECKNIAKOSKA, J. L. (1956). Op. Cit. Pág 198: "Cervantes nos da un ejemplo de estas danzas en la que figura en el programa de las bodas de Camacho: "Tras ésta entró otra danza de artificio y de las que llaman habladas"".
En el Tesoro de la la Lengua Castellana de Covarrubias, éste describre la voz como: "la compuefta de perfonajes veftidos al propofito de alguna hiftoria, como conquifta de Plaza; lo que executan al tiempo que danzan, mezclando entre las mudanzas alguna reprefentación".

[387] FLECKNIAKOSKA, J. L. (1956). Op. Cit. Pág 153: aquí engloba a las danzas de negros, de lacayos, de gitanos, de salvajes, de moros, de franceses, de turcos, de griegos o de portugueses".

[388] FLECKNIAKOSKA, J. L. (1956). Op. Cit. Pág 154.

y mas un tanborilero e yran en la procesion que el dho dia a de hacer la ciudad... e iran en ella e an de ir todos los ***dançantes vestidos de blanco muy limpios*** *con cintas de colores e caperuzas negras... dançando y toqueando con sus palotes e haciendo muchas mudanças y toqueados diferentes..."* [389].

A.H. S. Protocolo de Juan de Segovia, nº 709, 25 de mayo de 1613. Fol s.n.
"Carta de obligación de Juan de Pablo vezino del lugar de Avades... de hacer una dança de çapateado y toqueado de ocho personas con su tamboril y flauta ***vestidos de blanco y sus guescas*** [390] ***blancas*** *y medias de color de lana y caperuzas y çapatos nuevos e lanas con sus ligas... dos cientos cincuenta reales"* [391].

A.H. S. Protocolo notarial nº 878, 24 de abril de 1625.
"Yo Pedro Yagüe –hortelano del barrio de San Lorenzo- sacaré el día del Corpus Christi deste año de 1625 que se celebrará la fiesta del Santísimo Sacramento una danza de ocho pastores y su tamboril que de los cuales han de salir vestidos a los pastoril con margas y ***calzones de lienzo*** *enviados con sus floquecillos de seda de todas colores y oro falso y sus pellizas y cayados según conforme a la muestra que entregan en un papel los quales an de hacer las mudanzas que estan asentadas a pie de pintura* [392].

Las localidades de Marazoleja y Abades vienen a coincidir con la posterior aclaración que hace Flecniakoska: Segovia se desmarcará de otros territorios en la organización de las danzas, puesto que "contrariamente a lo que sucedía en otros lugares, no son las corporaciones quienes organizan esta parte de los regocijos, sino simples particulares de Segovia o sus alrededores: Abades, Martín Miguel, Bibiestre?, Marazoleja, Marazuela, a menos que excepcionalmente no se haya recurrido a italianos y gitanos ambulantes. Estos maestros de baile eran taberneros, libreros, zapateros, sastres, pasteleros, cardadores, pasamaneros, pergamineros, etc; trabajaban por su cuenta y reclutaban ellos mismos sus ayudantes", a lo que añade: si las *danzas mixtas* o *de escarnio* "aportaban por su exotismo fantástico una nota pintoresca en el cortejo", "los grupos de campesinos jardineros, pastores, sayagüeses o vizcaínos conservan el favor del público, que aprecia su carácter folklórico y pastoral"[393].

Sobre el importantísimo uso del color blanco en las ropas que visten tales grupos de campesinos, aspecto que se regula y refleja en los contratos entre las partes, existen diversas cuestiones que pueden explicarse a continuación: ¿por qué el requerimiento del uso del mismo? En el marco de la Contrarreforma española las danzas de palos tienen como función social la de alabar al Santísimo Sacramentado: a través de grupos de danzantes, que en su conjunto representan a los fieles sometidos a la monarquía absolutista de Carlos V y con él a la fe de Cristo, éstos adoptan un traje ritual de color blanco, que de acuerdo al significado de los colores litúrgicos representa a Dios, y simboliza además de la pureza, el tiempo de festejo común, la alegría y la paz. La construcción político-religiosa de este *traje*, caracterizado por el empleo de prendas de color blanco impoluto o

[389] FLECKNIAKOSKA, J. L. (1956). Op. Cit. Pág 167.

[390] Aunque no he localizado el significado de la voz *guescas*, considero por el contexto que es una derivación de gregüescos, calzones de ancho vuelo.

[391] PORRO, C. (2012). Op. Cit. Pág 77.

[392] LÓPEZ GARCÍA-BERMEJO, A. y MAGANTO HURTADO, E. (2000). Op. Cit. Pág 102.
Se llama *margas* a cierta tela de estopa bastísima que sirve para hacer sacas de lana y otras cosas semejantes. Con respecto a *floquecillos*, su significado es el de flecos.

[393] FLECNIAKOSKA, J. L. (1956). Op. Cit. Pág 153.

limpísimo -como se aclara en algunos protocolos-, obedece por tanto a los objetivos de sometimiento de los súbditos a la Corona, de evangelización y de interrelación social en el tiempo festivo, elementos inseparables de la organización y celebración del conjunto de los fastos del Corpus Christi.

Al mismo tiempo, y dentro del calendario litúrgico y del protocolo religioso, el blanco "es el color privilegiado de la fiesta cristiana" y con él deberá vestir el párroco tanto en las solemnidades del Señor Jesucristo -no vinculadas a la pasión-, como la Eucaristía y las fiestas dedicadas a la Virgen María, es decir: "la Navidad y la Epifanía, la Pascua, las fiestas de Cristo y de la Virgen -a no ser que por su cercanía al misterio de la Cruz se indique el uso del rojo-, el ritual de la Unción, Viático y días destacados dedicados a santos no mártires"[394]. Este dato, confirma cómo en la diseminación de la fiesta urbana del Corpus hasta las zonas rurales, que tiene lugar en la segunda mitad del siglo XVI, así como en las fiestas marianas fomentadas también desde la Corona española y la Contrarreforma, los danzantes rurales vestirán igualmente de blanco, representando a través de sus danzas la alabanza colectiva dirigida a Dios por parte de toda la comunidad vecinal.

Una nota más sobre el porqué de la presencia del color blanco en las prendas de los danzantes, sobre todo en los gregüescos o calzones y la camisa -que alcanza el exterior del cuerpo-, se localiza en la evolución de la moda española de los siglos XV y XVI y los cambios sociales que tienen lugar en lo relativo a un nuevo concepto vinculado con el cuidado del cuerpo y la higiene corporal de los individuos. Son numerosos los retratos pictóricos de la época en la que los grupos aristocráticos dejan entrever los encajes blancos, limpios, a la altura del cuello y de los puños: tal y como reflejé en mi tesis doctoral, en este periodo existe "la creencia de que el agua que se infiltra en el cuerpo se corrompe" y "la limpieza del cuerpo se limita a la del vestido, aunque entre las capas acomodadas el ritmo de la muda de las prendas interiores como la camisa, oculta entre los varios niveles que alcanza la arquitectura del vestido, venía imponiéndose desde el siglo XIII. (.) Es a lo largo del siglo XVI cuando se generaliza, al menos entre la nobleza y burguesía el cambio regular de la muda, es decir de la camisa, llegando a la Corte el cambio diario de la misma en la segunda mitad del siglo -ya sea España, Francia, Italia...-, respondiendo con ello, según Vigarello, a un lento aumento de las autoimposiciones, de una socialización de los espacios corporales que escapan a la mirada. Según añade, los textos de higiene tratan de explicar lo que en la aristocracia y en la burguesía se ha convertido en una sensibilidad compartida: la ropa blanca se impregna de mugre y la camisa se convierte en esponja que "limpia". La blancura de la ropa interior se convierte así en una manifestación externa de la purificación del cuerpo, de ahí que se produzca una reestructuración del vestido, accediendo la camisa hasta el exterior del mismo, haciéndose visible, por ejemplo, a través de los límpidos encajes que decoran bocamangas y gorgueras. La objetivación de lo íntimo, o el progresivo aumento del nivel de conciencia corpórea, se transmite así a través de la blancura de cuellos y puños"[395].

[394] ESCALERA AICUA, S. (2005). Ceremonial y protocolo religioso. Ediciones Protocolo. Madrid. Pág 53.

[395] MAGANTO HURTADO, E. (2004). Op. Cit. Pág 118.
En el territorio de estudio, y facilitada por Braulia y Antonia Hernanz, de El Arenal (el "país" de Orejana), se conserva una oración empleada en el cambio de muda semanal, tras calentar la ropa limpia en torno a la lumbre, que liga la higiene corporal con el Santísimo Sacramento y la Inmaculada Concepción: Alabado sea el Santísimo Sacramento del altar // La Purísima y limpia Concepción de María Santísima // Madre de Dios Señora nuestra concebida y sin mancha del pecado original // Desde el primer instante y de su ser natural. Amén. Jesús.

Continuando con las descripciones de conjuntos de prendas usadas por los danzantes, la primera década del 1600 nos aporta importantes datos para establecer el uso de sayas de olanda -faldas de tela muy fina de color blanco, similar a la empleada para hacer una sábana o camisa-, no entre hombres danzantes, sino entre mujeres que participan en una *danza mixta* o *de escarnio* titulada danzas de franceses y de francesas. Frente a ellas, los danzantes masculinos se atavían con prendas de la moda española del siglo XVII: sombreros decorados con plumas, jubones por donde asoman las valonas –cuellos blancos de telas livianas y con encajes-, además de *balones* (valones) en referencia a calzones como los utilizados por los valones (habitantes de Valonia, Flandes), que guardan claras vinculaciones con los uniformes militares.

> *A.H.S. Protocolo notarial nº 708, año de 1611, fol. s.n.*
> *"Dança de franceses y francesas y de la manera que an de yr vestidos; an de ser quatro franceses y quatro francesas y an de llebar francesas unos tocados de tafetán de colores uno negro y otro paxizo y otro açul morado y xubones y sayas y* ***las sayas an de ser con muchos pliegues y de olandilla y encima telillas de plata*** *y calças de colores y çapatos blancos y de colores panderrillos que son sonajas y panderos todos juntos pintados la puente de Segovia y los quatro franceses an de llebar sonbreros de buena estatura y de colores y plumas y valonas y jubones de gamuça y* ***balones de gamuça de colores cada uno*** *y medias de colores y çapatos blancos y las francesas cuellos abiertos y ligas los franceses y las francesas an de llevar unos manteos debajo"* [396].

Junto al color blanco, en este principio de centuria la influencia de la moda también irrumpe a través de las estampaciones florales de las sedas -propias de las tendencias francesas de la época, y actualmente presente en las *enagüillas* de San Pedro de Gaíllos-, y de los sombreros de ala ancha decorados con plumas, que sustituirán a las caperuzas citadas en los ejemplos anteriores. Este dato se contempla, por ejemplo, en la *danza de cojos* –una variante de los toqueados y paloteados al usar las muletas como utensilios para entrechocar entre sí-, celebrada en el Corpus de Segovia de 1622.

> *A.H.S. Protocolo notarial nº 1012, año de 1622, fol. 354.*
> *"Haran una dança de cojos, con ocho personajes bestidos en la forma que se contiene en la muestra que está firmada de mi el escribvano que an sombrero de fieltro de colores con sus plumas y sus valonas y* ***capotillo de dos aldas y mangas anchas de caça*** *en frisa buena con* ***mangas de camisas anchas con sus flores de colores y gregüescos muy delgados blancos*** *de dos a dos con las mangas de camisa con seda de flores medias y ligas de colores y capaços blancos y dos muletas muy bien adereçados los quatro an de hacer dançaș de palos de a dos con las muletas*[397].

Avanzando con el barroquismo en ascenso del siglo XVII, la década de 1630-1640 revela nueva información sobre el traje de danzante, puesto que en las descripciones se incluyen datos sobre los calzones de ruán[398] decorados con encaxes, un elemento presente en la moda española aristocrática desde el siglo XVI y que va descendiendo a través de la burguesía hasta alcanzar a los grupos populares en el siglo XVII: la cita se concreta en la danza de pastores ejecutada en la procesión del Corpus de Segovia de 1637 en la que participan "ocho pastores, quatro hombres y quatro mujeres". En este caso, y sobre las ropas

[396] FLECNIAKOSKA, J. L. (1956). Op. Cit. Pág 168.

[397] FLECNIAKOSKA, J.L. (1956). Op. Cit. Pág 186.

[398] El ruán es una tela de algodón con estampaciones florales que se fabricaba en Francia.

femeninas, la mención de telas de plata y pieles de plata nacarada remiten de nuevo a uso del color blanco, regulado también de acuerdo al protocolo religioso, puesto que "las telas plateadas pueden sustituir exclusivamente al color blanco".

> *A.H. S. Protocolo notarial nº 878, 1637.*
> *"Quatro pastores y quatro pastoras que an de llevar sus cayados las pastoras en las manos y los pastores sus sonaxas an de ser vestidos los pastores con sus pelliços con los faldones de telas de plata nuevo y guarnecido de pelliços y los* ***calçones an de ser de ruan con puntas de encaxeo de mariposas de seda*** *las mangas de los mismo con sus encaxes y medias de colores y çapatos blancos cascaveles y caperucas de seda con sus mariposas y las quatro pastoras an de llevar los cuerpos de la misma tela que los pastores y* ***sayas de bayeta de Sevilla nuebo guarnecido de pieles de plata nacaradas*** *y çapatos blancos y plumas y tocadas con cabelleras rubias* [399].

A partir de tales citas se pueden establecer las marcadas diferencias entre dos modelos de traje de danzante que van a perdurar hasta la actualidad, con lógicas transformaciones advertidas en detalles como la corbata, o en el aditamento de nuevos adornos como los mantones de talles femeninos. El primero de estos modelos de traje ritual será el compuesto por una camisa de hilo y una casaquilla y calzones confeccionados en sedas o telas adamascadas estampadas con motivos florales como el conjunto que se vistió en Cuéllar (Segovia, con los danzantes del Niño de la Bola y que retrató Benito de Frutos antes de 1925) y en otros puntos de Castilla y León como Villamediana (Palencia, aún vigente en la década de 1930), o Casarejos (Burgos, recuperado en la actualidad para la fiesta de San Ildefonso).

Izqda, Danzantes del Niño de la Bola, Cuéllar (Segovia, década de 1940). Conjunto de casaquilla y calzones con estampados florales como reminiscencia del siglo XVII. Benito de Frutos. Museo Provincial de Segovia, Número de Inventario 30.123. Dcha, Danzantes de Villamediana (Palencia, década de 1930). Conjunto de casaquilla y calzones, camisa, corbata y medias. Imagen publicada en el Blog paloteodeampudia.blogspt.com.

[399] McGRATH, M. (2006). Op. Cit. Pág 24.

La fotografía de los danzantes de Cuéllar (Segovia, firmada por Benito de Frutos en la década de 1940) muestra dos danzantes tocados con sombrero de ala ancha, reminiscencia del siglo XVII; la instantánea de Villamediana (Palencia) en torno a 1930, muestra dos elementos "visiblemente dispares" en el conjunto de los danzantes, puesto que modificaron la camisa original de lino y la corbata -de encaje- por las formas y el diseño impuesto por la moda del siglo XX.

Este modelo sufrirá transformaciones ya en el siglo XIX, cuando los bonetes y casaquillas con vuelo -herederas de los capotillos de dos aldas con sus mangas *bobas*, *perdidas* o *falsas* citadas en el protocolo de 1622, y usados por la realeza española en las jornadas de caza, o por personajes de los grupos populares, como el que da título a la copia que se conserva en Italia de la obra de Velázquez, *El Aguador de Sevilla* (1620)-, se vistan junto a calzones de paño, propios del denominado *traje corto o traje napoleónico*, tal y como confirma la evolución del atavío de los danzantes de Veganzones (Segovia), en la fotografía de 1933. Las casaquillas con *mangas bobas* se confeccionan con telas más resistentes que la seda: cuatro de lana tejida y otras cuatro de algodón listado, para distinguir la posición de los danzantes, *guías* o trasguías, en la ejecución de la danza del Corpus Christi –tal y como se observa en la decoración vegetal de la fachada de la casa situada detrás de los danzantes-.

Danzantes de Veganzones de 1933. C. P. Hnas Cuesta Polo (Veganzones). Danzantes con casaquillas de lana tejida y algodón listado (4 guías y 4 trasguías), con calzón de paño y pañuelo cruzado sobre el pecho a modo de banda.

Casaquillas de Veganzones con mangas bobas, perdidas o falsas expuestas en la Exposición "El Mundo por Montera". Febrero-Abril 2015, Torreón de Lozoya. Aparecen en la fotografía de 1933 y se conservan en el Museo de Segovia.

Otra de las piezas testigo, también denominada *casaquilla* (Veganzones) y que se conserva en el Museo Provincial de Segovia, fue confeccionada con droguete y presenta listas con decoraciones vegetales, tiene una hechura sin costuras en los laterales, con atadura bajo la axila y sin botonadura en el frente[400]. Esta prenda forma conjunto con una gorra de la misma tela, similar a la hechura más simple de una montera masculina: cuatro piezas que conforman el casco, y una más a modo de vuelta delantera.

El segundo de estos modelos, conformado a lo largo del siglo XVII y que se anquilosará a finales de la centuria del 1800, constará de un tocado -ya fuere pañuelo atado a la cabeza o un tocado decorado con plumas o flores-, además de una camisa, junto a calzones de lienzo, medias y encintados cruzando el pecho, decorando espaldas, mangas, codos y pantorrillas. Como antecedente directo del atavío caracterizado por el uso de las *enagüillas* o *faldillas,* este modelo se describe como se ha comprobado en protocolos notariales fechados en la segunda mitad del siglo XVI, y tuvo sus repercusiones fuera del territorio español, ligado a las denominadas Dances Morris inglesas -que ya he citado al remitirme a la descripción de Carmen Bernis del traje de danzantes ingleses en España en la época de Cervantes, con cascabeles-.

Morris Dance, 1600. Sombreros con plumas, camisa con estampados florales, calzones, encintados y cascabeles. Ilustración de William Kempe.

En el análisis socio-histórico de la indumentaria de danzantes y la Indumentaria Tradicional en general, la información aportada por cada una de las prendas y decoraciones corporales nos pueden indicar sino la fecha de origen, sí la fecha en la que el uso masivo ya está fijado en diferentes grupos sociales. En relación a las variantes que adquiere la corbata, que se mantiene en la actualidad en numerosos grupos de danzantes ataviados tanto con calzón como con *enaguado*, la investigadora Patrizia Calefato se plantea, "¿quién diría recordando la imagen mundana del dandi o pensando en la función eminentemente burguesa de la corbata, que el origen de esta prendas es, en realidad militar? "Corbata" viene de croata, de hecho fueron unas tropas mercenarias croatas al servicio de Luis XIV las que introdujeron, alrededor de 1660, el uso de una

[400] CUESTA POLO, M. (2007). Op. Cit. Estas prendas ya aparecen fotografiadas en esta obra sobre los paloteos de Veganzones. La cita original se localiza en el Libro VI de la Cofradía del Santísimo Sacramento y de la Vera Cruz: inventario de 1806,"ocho casaquillas de droguete de varios colores con sus ocho gorras de lo mismo".

tira de tela alrededor del cuello, hecha de tejido común para los soldados y de muselina o seda para los oficiales, cuyas extremidades colgaban sobre el pecho. Algunas décadas más tarde, todo el ejército francés estaba marcado por este objeto, que también se llamó *steinkerkes*, del nombre de la batalla de Steinkerque ganada por los hombres del Rey Sol contra los anglo-holandeses de Guillero III d'Orange. De los campos de batalla a las tertulias el paso fue breve"[401]. A modo de reminiscencias vinculadas con Segovia, el uso de esta prenda, o los adornos prendidos sobre el pecho de los danzantes como determinados pañuelos decorados con puntillas y sujetos con broches, se mantienen en la actualidad y junto con la banda que cruza el pecho -recordando el cargo militar de capitán general- en localidades segovianas como Fuentepelayo –chaleco, camisa y calzón-, cuya celebración más importante del calendario festivo-religioso sigue siendo el Corpus Christi.

Danzantes de Fuentepelayo. Detalles de la indumentaria militar del siglo XVII: pañuelo prendido a modo de corbata, banda cruzando el pecho recordando el cargo de capitán general y ligas sujetando las medias. Fiestas del Corpus Christi, junio 2013. E. Maganto.

El siguiente paso en la construcción histórica del segundo de los modelos citados, será la inclusión de la *enagua,* que sin entrar aún de lleno en su historia y evolución, puedo avanzar que es una prenda sexuada culturalmente que tiene su origen en el siglo XVII y que en relación a los danzantes adquirirá múltiples denominaciones, formas y largos variados, además de distintos colores, detalle que llegará a indicar la colocación exacta de los ocho danzantes: los *guías,* en los extremos, podrán identificarse con un determinado color, y los *contraguías/trasguías*, que ocuparán las posiciones centrales de las filas, con otra tonalidad. Por ello, resulta necesario explicar que además de las versiones en límpido blanco que se suman a la camisa y los calzones de lienzo exigidos en los festejos del Corpus Christi del siglo XVII, también se localizarán *enaguas* cortas confeccionadas en sedas de color, como los toneletes de los danzantes de Fuentelcésped (Burgos), y otras *enaguas*, confeccionadas en terciopelo grana y decoradas con pasamanarías metálicas que guardarán grandes similitudes con prendas impuestas por la moda francesa de la corte de Luis XIII (1610-1643), rey de Francia y Navarra -comunidad autónoma donde en la actualidad perviven numerosas agrupaciones con *enaguado*-. En Segovia, y más en concreto, y entre los danzantes de Castroserna de Abajo -Tierra de Sepúlveda-, se mantiene

[401] CALEFATO, P. (2002). *El sentido del vestir.* Engloba Edición. Valencia. Pág 102.

una particular versión de esta prenda, abierta por delante, más cercana a los faldellines del siglo XVII que visten en España las mujeres de los grupos populares -y que he podido constatar en una particular versión comarcal en el trazado de la C*añada de la Vera de Segovia*, decorados con el denominado "picao"-.

Danzantes de Castroserna de Abajo (Segovia). Enaguado abierto al centro, como los faldellines femeninos españoles del siglo XVII. Fiesta de la Virgen de los Remedios, 30 de septiembre 2013. E. Maganto. Dcha, Luis XIII niño, Rey de Francia y de Navarra (1610-1643), ataviado con una prenda antecedente del rhingrave, calzón-enagua impuesto por la moda francesa de Luis XIV. Imagen publicada en el blog historiadeltraje.blogspot.com.

No obstante, si los documentos históricos y pictóricos demuestran que la moda europea y española del siglo XVII contempla el uso de diversos tipos de faldas masculinas –vinculadas a las prendas militares del siglo XVI-, ¿en qué momento histórico se suma la *enagua,* entendida como una prenda específica y cortada en la cintura, al atavío ritual masculino de las danzas de palos? El seguimiento socio-histórico de esta particular prenda a partir de los significados recogidos en diccionarios fechados en diferentes periodos, de los datos contemplados en manuales y obras sobre moda europea y española, además de títulos enmarcados en la sociología de la moda, permiten esbozar importantes ideas al respecto.

La enagua, prenda sexuada: *enaguas* femeninas, *enaguas* masculinas

Todo investigador de la Moda que revise los tratados europeos y españoles fechados a partir del 1500, y que arrancan con el Códice de Weiditz (1529)[402], comprobará el "apasionante" recorrido de la superposición de faldas femeninas, bajeras y encimeras, y sus distintas denominaciones, que hoy se mantienen entre los variados nombres que reciben

[402] El *Códice de trajes de Weiditz*, obra publicada en 1529, reúne imágenes de las ropas y atavíos que viste la población española del siglo XVI, y de los territorios de Carlos V.

las *enaguas* masculinas de los danzantes: *enaguas, senaguas, faldas, faldillas, faldellines o toneletes…* Todos estos vocablos se emparentan indisolublemente con la *faldeta,* una de las piezas que formó parte tanto de las armaduras militares del siglo XV -también llamada escarcela[403]-, como de la hechura de dos prendas de busto de la moda civil masculina, los sayos y jubones impuestos por la moda española en los siglos XV-XVI. Entre las piezas que debe formar parte de un sayo masculino, ya se recoge el término de *faldumentos* en el primer libro de sastrería publicado en España y firmado por el Maestro de Sastre Juan de Alcega, impreso en Madrid en 1580 y titulado *Libro de Geometría, Práctica y Traça*. La presencia de las *faldetas* de diferentes formas y largos se reafirma a lo largo de las centurias de 1600, 1700 -asumidas por el Majismo español en las últimas décadas-, 1800 y 1900, evolucionando hasta convertirse en *haldetas*, voz que hoy permanece entre determinadas hechuras de la almilla y el jubón o "jugón", prendas femeninas limitadas desde el siglo finales del siglo XVIII a la indumentaria tradicional española.

A comienzos del siglo XVII la voz *falda* ya es recogida extensamente por Covarrubias en el *Tesoro de la Lengua Castellana* (1611) -aún no figura la voz *enagua*-, atendiendo a la relación del vocablo con el sayo del siglo XV: "lo que cuelga del vestido que no se pega al cuerpo, como las faldas del sayo *a fallendo;* porque en cierta manera nos engaña, cubriendo lo que va debaxo, lo qual no hace el cuerpo del sayo ni las mangas no calças, porque están ajustadas con el cuerpo y descubren su corpulencia y forma. El padre Guadix dize ser nombre arábigo, y que sinifica sobra y cosa demasiada; yo pienso que es hebreo, *vide infra* halda; el Brocense dize ser nombre godo". Ahondando en el significado, Covarrubias también se refiere al uso femenino de las faldas para explicar que "enfaldarse la mujer", es "recoger sus sayas para andar más ligera. Recoger en las faldas alguna cosa, estar en faldas de camisa, recostar sobre sus faldas, son frases mui usadas". Por último, esta voz engloba también la de *faldillas* y *faldellín* para referirse a la "mantilla larga que las mugeres traen sobre la camisa, que sobrepone la una falda sobre la otra, siendo abiertas, a diferencia de las basquiñas y sayas, que son cerradas y las entran por la cabeça. (.) Faltriquera y falsopeto, allá lo verás en sus lugares".

Curiosamente, y poniendo en relación las *enaguas* o *faldillas* masculinas de la localidad segoviana de Castroserna de Abajo con el faldellín femenino del siglo XVII, puedo exponer que en la provincia de Segovia, y en el trazado de la *Cañada de la Vera de la Sierra* que parte desde la capital hasta Villacastín -continuando con el trazado del territorio de estudio-, ya confirmé su presencia antes del año 2000 bajo la denominación de *mantilla* –derivación de *faldilla*-, en distintas localidades como La Losa, Ortigosa del Monte, Otero de Herreros, Valdeprados y Vegas de Matute: las mujeres serranas de esta zona, la utilizaron como prenda bajera y festiva decorada a base de "picaos" con motivos vegetales, palomas y el árbol de la vida localizado en la esquina que debe cubrir la menos adornada. Asimismo, otras localidades ubicadas en el trazado de la Cañada Real Leonesa a su paso por la provincia de Segovia, donde también he confirmado el *enaguado* masculino ritual hasta las décadas de 1920-1033, como Santa María la Real de Nieva, Sangarcía, Bercial, Etreros o Valverde del Majano, también conservan ejemplares de estas mantillas en versiones festivas y de uso

[403] DE SOUSA CONGOSTO, J. (2007) Op. Cit. Pág 320. La partes que conforman una armadura en la España del siglo XV son, según Sousa Congosto: peto, espaldar, guardabrazos, codales y guanteletes para los brazos, escarcelas –faldas- que caen desde la cintura hasta la parte superior de los muslos, quijotes, rodilleras y grevas para las piernas, escarpes puntiagudos para los pies y casco con estrecha hendidura para los ojos". De todas ellas, el espaldar, hecho a base de cintas de seda que caen sobre la espalda, además de cintas diseminadas por codos, antebrazos y rodillas, forman parte del traje de danzante caracterizado por el enaguado y diseminado por numerosas localidades españolas.

Izda, Una mujer marroquí con faldellín, retratada por el francés Eugène Delacroix hacia 1832. Imagen publicada en el blog corrobladebailes.blogspot.com.ar, por Amaya Medina. Dcha, Mantilla –faldellín- conservado en Otero de Herreros (Segovia). C.P. Mª Antonia Casado. Año 2011. E. Maganto.

diario, en las que las decoraciones a base de "picaos" se alternan con las que presentan estampados vegetales de tres cuerpos en forma de listas de diferentes anchos y las que han sido decoradas sencillamente con galones de trencilla.

Por último, respecto al dato sobre el origen del término *falda* y que Covarrubias ubica en la cultura hebrea, he constatado la importante presencia de comerciantes judíos dedicados al comercio de paños, lanas y otras telas tanto en la Villa y Tierra de Pedraza como en la Villa y Tierra de Sepúlveda a lo largo del siglo XV[404]. Aunque su expulsión de España tuvo lugar a finales del 1400, la obra pictórica de pintores románticos europeos como el francés Eugène Delacroix, que se desplazan en el siglo XIX hasta países como Marruecos, plasman escenas de la vida cotidiana de los judíos sefardíes, donde aparecen mujeres retratadas con esta prenda. Cuatro siglos de distancia confirmada entre el año 1611 -la definición de Covarrubias- y el año 2014, traen sin embargo al presente una prenda arcaizante y femenina que ha quedado fijada en la indumentaria tradicional segoviana y en obras como la que cita Carmen Bernis en *El traje y lo tipos sociales en el Quijote*. La autora recurre al retrato de una "Fregona española", fechado entre 1623 y 1625, y firmado por Oelhagen Von Schollenbach, para ejemplificar el uso del faldellín femenino por parte los grupos todos los grupos sociales, desde las damas hasta las fregonas o fregatrices[405]. En la misma época, 1618, el corte de esta prenda también se recoge en otro de los títulos españoles dedicados al arte de la sastrería, como el publicado por De la Rocha Burgen. F.

[404] MUNICIO, L. (1998). *La aljama hebrea de Pedraza*. H. de Carlos Martín. Segovia. El autor confirma relaciones comerciales entre judíos residentes en la aljama hebrea de la Villa de Pedraza y la situada en la Villa de Sepúlveda. Éstos se dedican a la fabricación y comercio de paños, pellejos, mantas, lanas, etc.

[405] BERNIS, C. (2001). Op. Cit. Pág 239.

El siglo XVII: la irrupción de las enaguas

Aunque la voz *enagua* no se recogerá en los diccionarios hasta la publicación del *Diccionario de Autoridades* (1726), estudiosos de la indumentaria como De la Puerta, ratifica las aportaciones de Covarrubias y aborda en su estudio el uso cotidiano y femenino de un número variable de *faldas* que se superponen y ocultan las unas bajo las otras en la España de finales del 1600, estableciendo el origen de la *enagua* en el reinado de Felipe IV (1621-1665)[406]: "originaria de Haití, la voz *enagua,* se introdujo por primera vez en España en época de Felipe IV. Delicada y misteriosa, era una falda interior abultada que las mujeres de cualquier condición social vestían en número variable (tres o cuatro) montadas sobre sí mismas encima de la camisa interior, bajo los armazones interiores, el verdugado, el guardainfante, el sacristán, el miriñaque o la crinolina y el polisón[407]". Sin embargo, otros investigadores como Sousa Congosto insisten en que la "moda" de las *enaguas,* entendida ya como una prenda específica, femenina, interior, blanca y confeccionada en telas como el lienzo, se inició en España más tarde, en la segunda mitad de esta centuria y durante el reinado de Carlos II *El Hechizado,* (1665-1700).

En ambos casos, tanto De la Puerta como Sousa Congosto se ciñen al referente que en la actualidad se conserva sobre la *enagua* en el imaginario colectivo español: una prenda vinculada al periodo romántico iniciado en las primeras décadas del siglo XIX y consolidada después, con el reinado de Isabel II y los grandes volúmenes recuperados por la moda para la silueta femenina. Tal prenda, blanca y confeccionada en telas livianas y de amplio vuelo, cubierta a su vez con delicadas puntillas y encajes del mismo color, se recubre también de encintados en la parte más baja, para aportar una pequeña nota de tonalidad -rosa, azul, rojo...-. No obstante, el propio Sousa Congosto nos reporta datos vitales para comprender la diseminación del *enaguado* masculino en el contexto del ritual y en el ámbito teatral por distintos países europeos, y con ellos, por España, a partir de la influencia que tendrá en la indumentaria masculina las innovaciones llegadas desde la corte francesa de Luis XIV, el Rey Sol (1643-1715).

La segunda mitad del siglo XVII marcará un verdadero punto de inflexión en la historia del *enaguado* masculino, ya que tras el lugar destacado que ocupa la moda española en las cortes europeas durante todo el siglo XVI, en el siglo XVII la moda francesa se alzará con el puesto de honor en los dictados de la moda masculina y femenina de Europa. Entre otras prendas, la Corte de Luis XIV impondrá el denominado *rhingrave,* un conjunto procedente de la indumentaria civil masculina de los Países Bajos -área de influencia cultural española de la corte europea durante el reinado de Carlos V-, confeccionado en origen en blanco y negro, y que se va a consolidar como un conjunto netamente colorista que llegará con ciertas variantes a países como Austria, Alemania, Inglaterra y España. En nuestro país, viene a coincidir con un momento en el que el Barroco alcanza su plenitud, y en el que la indumentaria usada en la ejecución de las danzas, llevadas a los tablaos donde se representan las comedias del Corpus Christi, ganarán en vistosidad, volumen y decoraciones a base de sedas multicolores. Por otro lado, el *rhingrave* francés evidenciará la equiparación entre géneros respecto al seguimiento de la moda y el cuidado cor-

[406] DE LA PUERTA, R. (2006). *La segunda piel: historia del traje en España del siglo XVI al XIX.* Consellería de Cultura, Educació i Sport. Valencia. Pág 161-162.

[407] En su enumeración de los distintos armazones que sustentan las *enaguas*, y las diversas *faldas* femeninas a lo largo de la moda española, De la Puerta cita vocablos propios de diferentes periodos: verdugados y guardainfantes remiten al siglo XVI y al XVII; el miriñaque, a la centuria del 1700, y la crinolina y el polisón, son propios de la moda decimonónica burguesa.

poral del cuerpo: hombres y mujeres participarán en la misma medida de volúmenes creados a partir de superposiciones de telas, y decoraciones a base de lazos de seda, además de encajes, pasacintas, etc.

Según avanza Diana Fernández, investigadora y profesora del Centro de Diseño y Moda de Madrid, el Rey Sol promovió "una moda extremadamente recargada: el Rhingrave. Originaria de los Países Bajos, en su versión inicial era elaborada utilizando solamente paño negro y lino blanco. En la corte francesa se adapta al gusto cortesano con gran derroche de colorido utilizando seda y sus derivados como material: camisa amplia en cuerpo y mangas, chaquetilla corta que muestra gran parte de la camisa, calzón interior que deja a la vista sus extremos en forma de volantes, y un calzón-falda... todo ello decorado con cintas rojas conocidas como petit oies...".

Izda, Rhingrave, Países Bajos. 1645. Dcha, Figurines franceses. Rhingrave, de 1660 y 1665 respectivamente. Blog vestuarioescenico.wordpress.com

Las distancias estéticas entre el *rhingrave* francés y la moda masculina española de la época quedarán patentes en el tapiz titulado *Encuentro con Felipe IV y Luis XIV en la Isla de los Faisanes* elaborado por Charles Le Brun, puesto que "entre las diferencias existentes en las modas de los distintos países España destacaba en el traje por una relativa sencillez y sobriedad -exceptuando la corte de Felipe III-, así como su apego al negro y los colores austeros"[408].

Encuentro con Felipe IV y Luis XIV en la Isla de los Faisanes. Charles Le Brun, siglo XVII.

[408] SOUSA CONGOSTO, F. (2007). Op. Cit. Pág 136.

Sin embargo, los paralelismos estéticos y estructurales que se establecen entre los figurines franceses de mediados del siglo XVII que retratan el *rhingrave* francés, y el modelo de traje de danzante con *enaguado* que pervive en España en la actualidad nos debe conducir a establecer algunas cuestiones obviadas por el momento en los trabajos etnográficos sobre estos danzantes en España: si a partir del siglo XV, la Corona española asume en la indumentaria militar colores y formas presentes en los ejércitos alemanes y de Países Bajos que se diseminarán por nuestro país en la indumentaria de las soldadescas que participan de procesiones ligadas a advocaciones marianas religiosas, ¿cabría la posibilidad de establecer a su vez que a partir de la inclusión del *rhingrave* en la moda masculina francesa de la segunda mitad del siglo XVII se da el inicio paralelo en España del uso de la *enagua* masculina ritual, donde triunfa el barroquismo en el arte y en la indumentaria?

Otros documentos pictóricos de la segunda mitad del 1600, como el retrato de Leopoldo I de Austria de 1667 ataviado con una versión del *rhingrave* para la escena teatral, establecen conexiones con el mapa europeo de las danzas de palos y ciertos detalles conservados en la actualidad por los danzantes españoles: en relación al trabajo de Pelinski, además de Alemania, las danzas de palos se extendieron en la Europa Moderna por Croacia, Austria, Países Bajos y España, territorios vinculados con la corte española en tiempos de Carlos V. Leopoldo I, de la dinastía Habsburgo, se vinculará con la corona española a través de su matrimonio en 1666 con Margarita Teresa de España, hija de su tío materno el rey Felipe IV. Un año después, se retratará con un conjunto caracterizado por la combinación del color rojo y blanco –muy presente aún entre los danzantes de España-, y decorado con encajes y puntillas en hilo de oro -decoraciones conservadas en piezas testigo, como las *enagüillas* de Castroserna de Abajo (Tierra de Sepúlveda, Segovia)-.

Retrato de Leopoldo I de Austria en 1667 con una versión escénica-teatral del rhingrave. Dcha, Faldillas de Castroserna de Abajo (Tierra de Sepúlveda): terciopelo grana, guarnición metálica y puntillas de ganchillo añadidas con posterioridad a su confección. Finales del siglo XIX. Puntillas: principios del siglo XX. E. Maganto, 2014.

La documentación más fehaciente que puede aportarnos datos sobre la diseminación del *enaguado* hasta los grupos populares son las anotaciones contempladas en protocolos notariales -cartas de dote, testamentos...- y las recogidas los Libros de Cofradías donde se anotan los gastos de las fiestas y las danzas que en ellas tienen lugar. Por ello, ¿en qué fecha se comienzan a distanciar las referencias a libreas alquiladas, referidas a prendas de

origen militar, en beneficio de las *enaguas* masculinas? Una teoría que acerca este hecho hasta el siglo XVIII es la aportada por Pedro Luis Siguero en *Marroyz. Cuadernos de Cultura Tradicional de San Pedro de Gaíllos:* en 1999, y en el primer número de esta publicación, Pedro Luis Siguero expone una particular visión del origen del *enaguado* en España.

Retomando sus palabras, Siguero se suma a la opinión de Joaquín Díaz ya citada, por la que las *enaguas* masculinas tendrían origen en el siglo XVIII, siendo prenda de vestir cotidiana de los hortelanos valencianos; está de acuerdo en el color blanco de éstas, como símbolo de pureza y respeto que exigía la comitiva del Corpus donde se ejecutaban las danzas de palos, sin embargo, elucubra sobre el origen religioso de esta prenda: "el lugar donde comenzaron a realizarse las danzas fue el interior de las iglesias, por lo que el traje más antiguo de danzante debieron ser las albas sacerdotales. Las albas (en castellano antiguo albo=blanco) son una prenda blanca que cubre hasta los pies y está adornada con puntillas. Son símbolo de la blancura del alma que se presenta ante el altar. Mediante múltiples sínodos del siglo XVII principalmente comienzan a prohibirse las danzas en el interior de las iglesias sacando a la calle la actuación de los danzantes. Como las albas eran de origen litúrgico, no podían ser utilizadas en la calle, y los danzantes buscan una prenda que se le parezca: que sea blanca, que cubra hasta los pies y que esté rematada en puntillas. Esa prenda, de ahora en adelante, será la *enagua* femenina"[409].

Aunque no he localizado datos concretos ni menciones a las *enaguas* en el Libro de Cofradía del Rosario de Torre Val de San Pedro -y sí sobre los alquileres de los trajes de danzante en otras localidades segovianas, así como la compra de sombreros, ya en el siglo XVIII-, debo recordar en este punto, que a finales del 1600 la moda masculina española asumirá de nuevo las tendencias francesas: "en las décadas finales del siglo se produce el tránsito del traje compuesto por jubón y ropilla hacia el de casaca con cierto entallamiento y chupa abotonada, al alargarse las primeras prendas citadas". Este hecho influirá notablemente en el traje de danzante, cuyas repercusiones serán evidentes a finales del siglo XIX, diseminándose por toda España el conjunto compuesto por el terno chaleco -un acortamiento de la chupa-, camisa y calzón, y que la investigadora Rosa María Olmos definirá como "traje napoleónico".

El Siglo XVIII: la voz "enagua" y la ruptura con las teorías clásicas

Con un importante desfase y retraso histórico, en las primeras décadas del siglo XVIII y en su versión singular, el vocablo *enagua* se recoge en el *Diccionario de Autoridades* en un primer significado para referirse a una prenda femenina y oculta bajo otras *faldas*, cuyas denominaciones se amplían y confunden entre sí. En la temprana edición de 1726, y según recoge Juan de la Cruz, *enagua* se define como "género de vestido hecho de lienzo blanco, a manera de guardapiés, que baxa en redondo hasta los tobillos, y se ata por la cintura, y que usan las mujeres y le trahen ordinariamente debaxo de los demás vestidos". Añade este mismo autor, que "al cabo de medio siglo se publica el Diccionario de Terreros, donde el término *enaguas* se define de esta manera: especie de abrigo de lienzo, que las mujeres usan sobre la camisa, y debajo del zagalejo"[410]. Un tercera aportación llega de la mano de una estudiosa de la indumentaria levantina, De la Puerta, anotando que "en el siglo XVIII la *enagua* de la mujer noble se hacía de fino lienzo: holanda, grenoble y cotanza, se guarnecía generalmente con encajes, lorzas, franjas y se adornaba con puntillas y volantes".

[409] SIGUERO, P. L. (1999). "El traje de danzante". En Marroyz. Cuadernos de Cultura Tradicional de San Pedro de Gaíllos. San Pedro de Gaíllos, Segovia.

[410] DE LA CRUZ, J. (2007). Op. Cit. Pág 93.

No obstante, y frente a tales referencias que ligan las *enaguas* a la indumentaria femenina, en la obra literaria dieciochesca titulada Fray Gerundio de Campazas se alude a Valencia y al uso de una camisola blanca y almidonada que cubrirá los calzones de los danzantes que van a ejecutar sus danzas en el fiestas del Corpus de Campazas, localidad leonesa. Sin duda, la riquísima descripción nos permite establecer numerosas similitudes con el traje de danzante caracterizado por el *enaguado* conservado en la actualidad y diseminado por numerosos puntos de España: "precedíales a todos el tamboril y la danza, compuesta de ocho mozos, los más jaquetones y alentados de Campazas, todos con sus coronas o caronas arrasuradas sobre el cráneo o plan de la cabeza, esta descubierta y las melenas tendidas; chaquetillas valencianas de lienzo pintado, con dragona de cintas de diferentes colores; su banda de tafetán prendida de hombro a hombro y colgando a las espaldas en forma de media luna; un pañuelo de seda al pescuezo, retorcido por delante como cola de caballo, y prendido en la punta por detrás como hacia la mitad de la espalda; camisolas de lienzo casero, más almidonadas que planchadas, y tan tiesas que se tenían por si mismas en cualquier parte; calzones de la misma tela que la jaquetilla; y en la pretina, por el lado derecho, colgando un pañuelo de beatilla con mucha gracia; las bocapiernas de los calzones holgadas y anchas, guarnecidas de una especie de cintillo o cordón de cascabel; medias de mujer, todas encarnadas; zapatillas blancas con lazos de hiladillo negro; y, en todo caso, todos ceñidos con sus corbatas, para meter los palos del paloteado en el mismo sitio, y ni más ni menos como los arrieros llevan el palo en el cinto"[411].

Otro dato relativo al uso del *enaguado* por parte de los hombres se localiza en el mismo texto del *Diccionario de Autoridades*: así la voz *enaguas* se identifica con "las que traían los hombres, hechas de bayeta negra, en tiempo de lutos mayores, por Reyes, Padres, y otros parientes cercanos: las quales fon en forma redonda, y cubren defde la cintura, adonde fe atan, hafta los pies. LLamánbanfe también Enaguillas. Lat. Pallula pulla. Quev. Muf. E. Rom. 82.

A todos los guardainfantes / Fe la jura de mortaja,
De calavera a los moños, / de atabud a las enaguas"[412].

Esta aportación fechada en las primeras décadas del siglo XVIII prueba la diseminación geográfica y a través del tiempo de la voz *enagüillas* para referirse a una prenda vestida por hombres. Sin embargo, la alusión al color negro -que cumple con la función social del luto- y el largo alcanzado hasta los pies, se desmarca del *enaguado* blanco y más corto -función social de alabanza a Dios- que es el que ha permanecido más extendido geográficamente hasta la actualidad entre los grupos de danzantes. Sólo a través de una nota recogida por Pelinski sobre las compañías itinerantes de danzantes valencianos -en coincidencia con el *Diccionario de Autoridades de 1726*- y que hacia 1730 recorren España para ejecutar sus danzas de palos en diferentes fiestas, he podido establecer conexiones entre el *enaguado* negro y el blanco. Valencia, tras aparecer citada en Fray Gerundio de Campazas, se relaciona una vez más con el tema: el *enaguado* que presentan estas compañías, viene a coincidir con el *traje de labrador* valenciano de finales del siglo XVIII, que se componía entre otras prendas de los *zaragüelles* blancos heredados de modas de siglos anteriores, cubiertos por *enagüillas* oscuras y más cortas, denominadas *negrillas,* tal y como se documenta gráficamente en la obra pictórica *Ascensión de un globo Montgolfier en el Retiro,* del artista y pintor de cámara del rey, Antonio Carnicero.

[411] ISLA ROJO, J. F. de. (1992). *Fray Gerundio de Campazas* (2ª mitad del siglo XVIII). 3ª Edic. Pág 72.
[412] *Diccionario de Autoridades* (1726).

Ascensión de un globo Montgolfier en el Retiro. Antonio Carnicero. Finales del siglo XVIII. Página web indumentariatradicional.com. Dcha. Arrendador de la huerta de Murcia, con zaragüelles y negrilla. Grabado Cruz Cano y Olmedilla. Colección de Trajes de España 1777-1788. Imagen en Fundación Joaquín Díaz.

Aunque el *Tesoro de la Lengua Castellana* de 1611 no recoge el vocablo *zaragüelles*, el *Códice de los Trajes de Weidtz* de 1529 ya ilustra el uso de esta prenda entre mujeres moriscas, como prenda interior blanca que envolvía sus piernas a modo de pantalón. Posteriormente, ya a finales del siglo XVIII y en la colecciones de estampas que plasman la nueva identidad nacional y en las que se retratan tipos populares y sociales de distintas zonas de nuestro país, los zaragüelles se identifican solamente con una prenda masculina: el *Arrendador de la huerta murciana*, grabado que forma parte La *Colección de Trajes que se usan en España 1777-1788 y* firmada por Cruz Cano y Holmedilla[413], plasma a este tipo social ataviado con una prenda caracterizadora al tiempo que distintiva, la *negrilla,* que cubre los citados zaragüelles -calzones- blancos.

Esta imagen, uno de los escasos documentos gráficos que muestran a un hombre *enaguado* en su vida cotidiana, es una de las que se sirvió el investigador y folklorista Joaquín Díaz para establecer el origen del *enaguado* en España en el siglo XVIII, tal y como expuso en su obra *Tradición y Danza en España,* publicada en 1992. Éste, ha sido citado a su vez y en el año 2008 por Fuentes, investigador segoviano que ha estudiado las danzas de Armuña, quien expone que en opinión de Joaquín Díaz "la *enagüilla* procedería de una falda que, desde la Edad Media, los labradores y hortelanos usaban sobre el calzón para evitar que éste se ensuciase. Esta prenda se impondría en las danzas gremiales de las fiestas del Corpus Christi, continuando hasta nuestros días, dado el antecedente cercano de las danzas de palos asociadas a estas fiestas"[414].

La teoría de Joaquín Díaz, ampliada con los datos expuestos sobre los antecedentes del *enaguado* masculino a lo largo de los epígrafes precedentes, se aleja así de la interpretación clásica aportada por el antropólogo Caro Baroja, que retrotrae el origen de las danzas de palos a la cultura griega y el culto a la naturaleza -versión ya recogida en el siglo XVII en el *Tesoro de la Lengua Castellana* de Covarrubias-, y que ha sido reiterada hasta la saciedad en los trabajos etnográficos que han abordado la historia y evolución de las danzas de palos y su indumentaria en España. Caro Baroja escribió ya hace dos décadas en *El Estío festivo*: "un problema curioso presentan, por ejemplo, los arreos femeniles

[413] CRUZ CANO Y OLMEDILLA, J. (1777-1788). *Colección de Trajes de España tanto antiguos como modernos que comprehende todos los de sus dominios.* Madrid.

[414] FUENTES HERRANZ, J. (2008). Op. Cit. Pág 80.

que, con bastante frecuencia, llevan los que danzan paloteados, etc.., paralelos a ciertas prendas y adornos característicos de los "galli" que, como se sabe, eran eunucos que en todo debían procurar ser semejantes a las mujeres, que estaban adscritos al culto de la diosa Cibeles, la "Magna Mater" y que ejecutaban bailes de espadas, etcétera. Llevaban éstos arracadas, collar y tocado especial a la cabeza con joyas y medallones. Así aparece un sacerdote mayor, "archigallus", en un relieve que se conserva en el palacio de los conservadores de Roma que, además, lleva otros emblemas característicos que aquí nos interesan. Así salían también los sacerdotes de la diosa siria que describe Apuleyo. Con atuendos, en gran parte femeniles, bailan los chicos en la procesión de Santo Domingo de la Calzada, el día 12 de Mayo, en la Rioja, y es bastante conocida procesión del "Corpus" de Laguna de Negrillos (León), los danzantes llevan faldillas almidonadas"[415].

Caro Baroja añadió además, tal y como recogió la investigadora Olmos Criado, que "esta vestimenta es un enigma para el investigador (.) Los etnólogos han encontrado, en culturas muy diversas, la existencia de divinidades servidas especialmente por hombres ataviados femenilmente"; ahora ¿cómo se explica esta pervivencia en la danza ceremonial campesina? Nada concluyente se puede decir sobre este aspecto, simplemente observar estas pervivencias y tenerlas presentes. El mismo autor se plantea también que quizá estos trajes no tengan la procedencia citada, sino que provengan de las fiestas y mascaradas invernales. En este sentido piensa que la mitra que en algunos sitios llevan los danzantes sobre la cabeza sea un resto de la fiesta del obispillo, fiesta de estudiantes de carácter burlesco, realizada el día de San Nicolás, en que se disfrazaban los obispos, pidiendo por las calles[416].

La aportación de Caro Baroja, basada en la identificación de la *enagua* con una prenda femenina, no incide sin embargo en los significados culturales que ha adquirido esta prenda a lo largo de la evolución de la moda europea del periodo comprendido entre el 1600 y el 1800, puesto que como se ha demostrado, a lo largo de estos siglos la *enagua* ha sido una prenda claramente ambivalente, usada por los dos géneros y culturalmente sexuada para cumplir diferentes funciones sociales: ya sea en su versión íntima e interior vinculada al universo femenino, ya en la versión pública y exterior, reflejada y asumida por los hombres en las danzas de palos. Tal y como refleja Entwistle a través de la sociología de la moda "no existe una relación natural entre una prenda de vestir y la feminidad o la masculinidad, en su lugar hay un conjunto arbitrario de asociaciones que son específicas de una cultura". Expone además, y razonadamente, que "mientras todas las culturas marcan una diferencia entre los dos sexos, no todas ellas trazan la línea en el mismo lugar o están de acuerdo con las características de los hombres y de las mujeres"[417].

En este sentido, resultan evidentes algunos casos de la moda española. De acuerdo a los periodos por los que atraviesa la moda occidental desde el 1500, puede explicarse que aunque la Moda con mayúsculas surge en el siglo XIV -distinguiendo un modelo de vestido masculino y otro femenino-, desde el siglo XVI y durante el siglo XVII español sigue siendo habitual que niños y niñas vistan con "faldón" hasta la edad de los cinco o seis años, momento a partir del cual comienzan a usar prendas específicas, idénticas en hechura a las que visten los adultos, aunque compartan un modelo de camisa similar, donde se distingue el cuerpo y el *faldón*, voz recogida en el Diccionario de Autoridades del siglo XVIII

[415] CARO BAROJA, J. (1984). Op. Cit. Pág 216.

[416] OLMOS CRIADO, R. (1987). Op. Cit. Pág 68-69.

[417] MAGANTO HURTADO, E. (2004). Tesis doctoral. Op. Cit. Pág 121.

como "falda fuelta al aire, que pende de alguna ropa: como el faldon de la camisa". A finales del siglo XIX y entre las clases populares el uso del faldón persiste, visible por ejemplo en la versión festiva del *faldón de acristianar* y *faldones* usados a diario, prendas olvidadas en otros grupos sociales desde finales del siglo XVIII, cuando aristocracia y burguesía adoptan en la crianza de sus hijos un nuevo concepto ilustrado de infancia reflejado en el uso de prendas más cómodas para los pequeños -como el pelele masculino, una prenda que cubre el cuerpo por completo, y que sustituye a los calzones-.

Respecto a la *enagua*, a finales del siglo XVIII, habrá adquirido múltiples volúmenes en relación a la evolución de la moda femenina y estará presente en el vestuario de las mujeres de todos los grupos sociales: el pudor y el recato burgués se refugiarán en *las enaguas* femeninas durante más de dos siglos, manteniéndose y anquilosándose tanto en la indumentaria tradicional femenina española, como en las danzas rituales masculinas hasta la actualidad.

El siglo XIX: el modelo romántico del "enaguado", al exterior

A finales del siglo XVIII, el higienismo y el cuidado corporal burgués que abogan por el baño y el cambio y lavado de las mudas interiores, se reflejarán en el uso femenino de *enaguas* blancas: usada como prenda bajera e interior, cubierta a su vez por otras faldas cimeras, las *enaguas* adquieren un papel relevante e indispensable en la esfera íntima de las mujeres y cubrirán sus piernas hasta alcanzar los pies. En ninguna ocasión alcanzará el exterior del vestido, signo que sería tachado de indecencia, aunque retratos como el titulado *Maja de rumbo,* pintado por Antonio Carnicero a finales del siglo XVIII evidencian –intencionadamente supongo- este hecho; sin embargo, con la llegada del siglo XIX, durante las primeras décadas y bajo la influencia del Romanticismo, algunos pintores plasmarán en diversos retratos un nuevo vestido a modo de *enaguado* de cuerpo entero y que impuso la moda francesa hacia los años treinta. Antonio María Esquivel lo plasmaría en *Niña tocando el tambor* (1837), y Joan Mestre i Bost, de la escuela mallorquina, en *Retrato de una niña con cerezas,* (1843).

Niña tocando el tambor. Antonio María Esquivel, 1837. Dcha, Retrato de niña con cerezas. Joan Mestre i Bost, 1843. Escuela mallorquina.

Estableciendo de nuevo conexiones con la danza teatral y escénica europea y tal y como expone Plaza Orellana: entre 1846 y 1848 la bailarina francesa Marie Guy Stépan en la gira que hizo por España junto al bailarín Arthur Saint-Léon, luciendo un vestido de similares características a los retratos infantiles citados: "estas controvertidas *enaguas* que no podían ver los espectadores españoles eran unas prendas que los modistos parisinos,

en esos últimos años de las década de 1830, habían empezado a resucitar. La ropa interior, anteriormente rara vez había formado parte integral del vestido femenino. La emperatriz Josefina, en aquellos tiempos en los que los vestidos podían confundirse con *enaguas*, introduciría la ropa blanca de fácil lavado, generalmente de lino y algodón de este tipo al iniciar el siglo XIX. Al compás de las modas que le siguieron, se incorporaría, en la década de 1820, una especie de calzón blanco largo que podía cubrir la totalidad de la pierna, que se popularizaría definitivamente en los años que transcurren a lo largo de 1830. Estas prendas que llegaban a alcanzar el tobillo se remataban con unos encajes, que terminarían en estos años resultando una parte más de la indumentaria, ya que las niñas, con faldas más cortas, las mostraban de una forma natural, imponiéndose especialmente en París la elegancia de dejar entrever unos encajes de calidad incluso en las prendas más íntimas. Alcanzar los tobillos, elevando con ello su coste, se popularizó también otro tamaño de esta especie de pantalón interior, que terminaba en las rodillas, realizados con lino blanco; éste sería el más utilizado por las bailarinas de danzas españolas en las escenas europeas, como nos reflejan las diferentes imágenes conservadas de estos tiempos. La necesidad de evidenciar las medias de seda, hasta donde la decencia del público les permitía, se impuso sobre estos calzones decorados finalmente"[418].

Observando ambas pinturas románticas y poniéndolas en relación con el *enaguado* ritual que se conserva en el territorio de estudio, San Pedro de Gaíllos es la localidad que mantiene las *enagüillas* hasta la rodilla y los calzones más largos y con mayor vuelo, tal y como se reflejó en la moda femenina de la década de 1830-1840.

Este *enaguado* masculino, exterior y público, también estará presente en otro punto de Europa, Grecia, adquiriendo un nuevo mensaje político: coincidiendo con los retratos españoles citados, la pintura romántica griega deja constancia del uso de esta prenda vestida por por Otón I, primer rey de la moderna Grecia (1832-1862). La imagen que el nuevo monarca quiso transmitir a sus súbditos, se reflejó en diversos retratos ataviado con la *fustanela*, un claro mensaje político en beneficio de la creación de un estado-nación que buscaba su propia identidad frente a los estados circundantes. Su rechazo de abandonar el catolicismo en pro de la religión ortodoxa, también se prodigó entre la pintura religiosa, en la que los santos ortodoxos fueron ataviados con la *fustanela*, que cumplía la función social de evangelización católica.

Danzante de San Pedro de Gaíllos (Tierra de Sepúlveda). Fiesta de San Pedro, junio 2013. Faldillas cortas y calzones hasta los tobillos, moda femenina europea entre 1830-1840.

[418] PLAZA ORELLANA, R. (2009). Op. Cit. Pág 168-169.

Retrato del Rey Oton I de Grecia, hacia 1832, cuando es nombrado rey, con fustanela. Pintura religiosa decimonónica. Dcha, Mártir cristiano ataviado con fustanela.

Por los datos expuestos se puede comprobar cómo la historia del *enaguado* no sólo remite al universo femenino con el que Caro Baroja asoció a esta prenda: la serpenteante y sexuada historia de la *enagua* despliega sus vuelos adquiriendo múltiples formas en un viaje constante por la ocultación interior, por la visibilidad exterior, por la sencillez en la hechura o la complejidad de sus volúmenes, por la lisura de las sedas empleadas en su confección o las ondulantes hileras de volantes a base de encajes... A lo largo de los siglos se confirman diferentes hechuras para distintos contextos, no sólo el doméstico y cotidiano, también el ritual-religioso y la escena teatral española y europea, recreada en distintas formas y tonalidades. Sin embargo, el silenciamiento visual del *enaguado* masculino será una constante desde el siglo XVII: frente al *enaguado* femenino -ya avanzado en el tiempo, siglo XVIII-, son muy escasas las obras gráficas en las que se plasma el *enaguado* ritual, salvo en los trabajos etnográficos recientes que han estudiado la historia y evolución de las danzas de palos.

Aunque en el siglo XIX la incipiente fotografía costumbrista y etnográfica ya retrata a tipos populares y tipos sociales bajo la corriente iniciada por fotógrafos extranjeros que visitan España, sólo las colecciones particulares de familias que residen en el entorno rural dejan entrever al *enaguado* ritual ligado a los danzantes. Ni siquiera Ortíz Echagüe en su obra *Tipos y Trajes* -década de 1930- recoge tomas de las numerosas agrupaciones de danzantes con *enagüillas* que en ese momento se diseminan por España: tan sólo retrata a los danzantes de Ochagavía, con el torso cubierto por numerosas cintas de seda y ataviados con calzón blanco y sartas de cascabeles en la perneras; no obstante, y a fin de ilustrar alguno de los tipos sociales que se mantienen desde finales del siglo XVIII plasmados en colecciones de estampas como las de Cano y Olmedilla, sí contempla al *Huertano de Murcia,* un hombre vestido con zaragüelles de lienzo que aparece ya sin la "negrilla" o *enagua* encimera. No obstante, en las posteriores ediciones de la obra, y ya en la década de los 50, Ortíz Echague aumentará los tipos en función de las zonas geográficas recorridas, e incluirá una imagen relativa a los danzantes leoneses de Laguna de Negrillos, con *enaguado* y un característico mantón de talle femenino cruzado al pecho.

Un último apunte: el recato femenino burgués en los danzantes

Entre las últimas prendas que construyen históricamente la arquitectura del *traje de danzante* con *enaguado* figura el mantón de talle femenino colocado a modo de delantal, o cruzado a modo de banda desde un hombro hasta el costado contrario, caso de Abades y Valleruela de Sepúlveda (provincia de Segovia), hasta la primera década del siglo XX, o de la localidad leonesa de Laguna Negrillos, que los mantiene en la actualidad en danzas rituales masculinas de la festividad del Corpus Christi.

Pero, ¿cómo explicar su presencia en el conjunto ritual masculino? Siguiendo las pautas de la moda europea y española a finales del siglo el uso de mantoncillos y pañuelos para cubrir los hombros y el pecho femenino, un detalle que instaura la burguesía en su respuesta al nuevo concepto de "pudor corporal", se consolida en Francia en la segunda mitad del siglo XVIII, aunque en España, su uso entre las clases populares y ligado al universo de la danza escénica, se fecha en las últimas décadas de la centuria de 1700. Así lo confirma Plaza Orellana en *Historia de la moda en España. El vestido femenino entre 1750 y 1830*, al recoger ilustraciones sobre el Majismo español, como el grabado de Marcos Téllez titulado *Embotadas de las seguidillas boleras,* fechado en 1790. Aunque Francisco de Goya ya pinta en sus Cartones -*Las Lavanderas*, de 1778-1800-, a mujeres de los grupos populares con pequeños pañuelos de seda listada sobre los hombros, en el grabado de Téllez la bailarinas lo colocan sobre el escote para ejecutar nuevos bailes nacionales, como las seguidillas, el bolero, el fandango...

Danzante de Torre Val de San Pedro (Segovia) con mantón de talle a la cintura. Fiesta de la Octava del Rosario, octubre 2013. E. Maganto. Dcha, Embotadas de las seguidillas boleras. Grabado de Márcos Téllez, 1790. Publicado en página web del Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música. Museo de Historia. Inven. 2301.

La indisoluble relación que guardan los motivos florales con los bordados sobre los mantoncillos y mantones que usan los danzantes masculinos, se fecha en la segunda mitad del siglo XIX: en sus versiones de talle, conforman por sí mismos una prenda "de moda" que arraigó entre 1840 y 1860 primero entre la burguesía, y después entre las clases populares, confirmándose a partir de esta fecha su ligazón con la indumentaria tradicional femenina. La "apropiación" de esta prenda por parte de los danzantes masculinos debió darse en las últimas décadas de esta centuria -hecho comprobado en toda la geografía española a partir de los datos que nos proporcionan las fotografías que inauguran el siglo XX-, y el porqué de sus dos modos de colocarse sobre el cuerpo, prendido sobre la cintura o cruzando el torso, guarda no obstante una vinculación directa con tres usos sociales: por un lado, con el atavío

de los sirvientes europeos y españoles desde el siglo XVII hasta el XIX; por otro, con la danza escénica teatral de finales del siglo XVIII, y finalmente, no sólo con personajes masculinos participantes en rituales religiosos del Corpus, también con atavíos que cumplen nuevas funciones sociales en relación a la construcción de la identidad femenina en América Latina. El uso del delantal entre los sirvientes cortesanos del siglo XVII y XVIII fue una de sus notas distintivas: en la pintura barroca de Velázquez ya se localizan algunos retratos donde los protagonistas, masculinos, visten con faldón y delantal blanco. En el retrato de *El Príncipe Baltasar Carlos con un enano* de 1632 el bufón del pequeño príncipe se viste igualmente con conjunto de jubón y faldón -propio del género masculino y femenino hasta los seis años- y un delantal que alcanza el largo de éste. El color blanco del delantal ligado al oficio de sirvientes se prolongará hasta la segunda mitad del siglo XIX, como en la Inglaterra victoriana, asociado ya a la indumentaria femenina.

En relación con la danza, el delantal, confeccionado con telas estampadas con motivos florales muy menudos o a base de listas –rayas-, propias de las modas de finales del siglo XVIII, será también una moda de la que se apropien las *majas* para ejecutar danzas nacionales como las seguidillas: "a las faldas, las damas con aire de maja, añadieron una prenda popular que también había adquirió la danza escénica, a su vez proveniente de las modas versallescas en su aspecto definitivo. El mandil, también conocido como delantal, era una especie de babero, usado habitualmente por las jóvenes, aunque nunca en trajes ceremoniales, que se anudaba desde la cintura, de formas rectangulares cayendo como una especie de complemento a la falda hasta diferentes alturas. Las seguidillas no tardarían en incorporarlo a sus pasos"[419].

Por último, y en relación a rituales religiosos donde siguen presentes la danzas de palos, en la provincia de León y dentro de las celebraciones del Corpus, la localidad de Laguna de Negrillos –que conserva el *enaguado* blanco entre sus danzantes- mantiene el rito de San Sebastián, ataviado con uniforme militar propio del siglo XIX, que oculta su cara bajo una máscara y que cubre su cuerpo, con mantón bordado y cruzado a modo de la banda militar banda militar creada en el siglo XVII para distinguir el cargo de Capitán General entre los cargos del ejército español. Su mantón así colocado, entronca a su vez con un tipo social femenino en cuyo vestido confluyen las modas exportadas desde España hasta la América Virreinal del siglo XVIII, la moda internacional del mantón de talle bordado, propio ya de modas posteriores, y el oficio de sirvienta: la actual "chola boliviana" –antiguas vendedoras callejeras o sirvientas de las clases medias-, resurge socialmente tras ser "sistemáticamente estereotipadas y discriminadas", y han sido declaradas Patrimonio Cultural de Bolivia. Estas mujeres indígenas que emigraron a las grandes ciudades adquieren su identidad a partir del uso de ciertas prendas, entre otras, las polleras asumidas de la moda española y el mantón cruzado al pecho desde un hombro al costado contrario, desde donde construyen una nueva identidad social en la Bolivia actual de Evo Morales.

Por lo tanto, y sin caer en elucubraciones sin base firme, considero que a través del uso del mantón bordado o estampado con motivos florales, como delantal o cruzado sobre el hombro, los danzantes evidencian al asumir una prenda ya "folklorizada" y "ritualizada" en la indumentaria tradicional femenina e identificativa a su vez con la identidad española de finales del siglo XIX, tanto su papel de "sirvientes"[420] de la imagen venerada, como el

[419] PLAZA ORELLA, R. (2009). Op. Cit. Pág 85-86.

[420] El término "servir" se utiliza por las mujeres zamarriegas cuando ostentan el cargo de Alcaldesas de Zamarramala en la Fiesta de Zamarramala: "servir la fiesta" señala por tanto su implicación en la organización de rituales y actos profanos.

enlace histórico con los motivos vegetales y las decoraciones florales de las ropas de los danzantes presentes en el Corpus Christi barroco del siglo XVII: dentro del territorio de estudio, tales motivos se conservan en las *faldillas* de San Pedro de Gaíllos (Villa y Tierra de Sepúlveda) y en los espaldares de Castroserna de Abajo (Villa y Tierra de Sepúlveda); fuera de nuestra provincia, pero en el área de influencia, en los tocados de grupos como los ya mencionados de Burgos (Fuentelcésped) y Guadalajara, con Valverde de los Arroyos y Majaelrayo.

Un mapa del *enaguado ritual* en la segunda década del siglo XXI

En la actualidad, la presencia de la *enagua* entre grupos de danzantes masculinos, y también entre grupos de danzantes mixtos y cuasi-femeninos, se conserva en una interminable lista de localidades españolas que la han mantenido con la hechura de finales del siglo XIX vinculada a las danzas rituales en honor de numerosas imágenes: el Santísimo Sacramentado, advocaciones marianas, cristos y santos. A pesar de la notable pérdida probada a lo largo de la centuria del 1900 fruto entre otros factores de la llegada del desarrollo industrial y el mundo "moderno" a los entornos rurales, este *enaguado* distingue y caracteriza hoy en día la presencia pública de los danzantes en rituales que se suceden a lo largo del calendario litúrgico anual, concentrado sin duda en el periodo estival: Castilla y León aglutina aún un importante número de localidades con danzas de palos sitas en Palencia, Burgos, Valladolid y León[421], y fuera de las fronteras político-administrativas de esta comunidad las e*naguas* forman parte de paloteos, paloteados, palitroqueados..., que se conservan y tienen lugar en Castilla-La Mancha,[422] La Rioja, Navarra, Aragón[423], Levante, Cataluña[424] y la frontera con Portugal[425]. Galicia, Extremadura, Andalucía e incluso Baleares y Canarias[426] conservan *enaguado* sin paloteados, vinculado a otras danzas procesionales.

[421] Cuadrillas de danzantes con *enaguado* en Palencia: según datos aportados por Carlos del Peso, profesor universitario y uno de los impulsores de la Coordinadora de Danzantes de Palencia -creada en junio de 2013-, el listado de cuadrillas asciende a catorce repartidas en tres comarcas: Castromocho, Cisneros, Saldaña, Villada, Ampudia, Dueñas, Cevico de la Torre, Autillo de Campos, Autilla del Pino, Becerril de Campos, Fuentes de Nava, Támara, Frómista, y Palenzuela. En Baquerín de Campos el enaguado se ha perdido, aunque se mantiene la danza, y en Guaza, donde también se usó, ni siquiera pervive la danza de palos.

Algunos danzantes con enaguado en Burgos: Fuentelcésped, Frías, Villafranca Montes de Oca. Ejemplos de cuadrillas de danzantes con enaguas en Valladolid: Villafrades de Campos, Villabaruz de Campos, Herrín de Campos. Ejemplos de danzantes con enaguado en León: Laguna de Negrillos, Pobladura de Pelayos, San Esteban de Nogales, Valencia de Don Juan.

[422] En Castilla La Mancha destaca Toledo con Camuñas, Méntrida, Corral de Almaguer... Respecto a Cuenca, ver Coronación de la Virgen de la Muela el 18 de mayo de 2013, con 27 localidades participantes, llegadas de Cuenca.
En Guadalajara, guardando gran similitud con las segovianas de Tierra de Pedraza, en Majaelrayo y Valverde los Arroyos, además de Utande.

[423] Algunos danzantes con enaguado en La Rioja: Anguiniano, San Asensio, etc.
Ejemplos de danzantes con enaguado en Navarra: danzantes de San Lorenzo de Pamplona.
Danzantes con enaguado en Aragón. En Zaragoza: Quinto de Ebro, Ambel, Malejan, Borja, Cetina... Respecto al dance de Teruel, en el entorno del Jiloca.

[424] Danzantes con enaguado en Levante. En Castellón: Peñíscola y Todolella.
En el ámbito puramente folklórico tienen lugar diferentes Trobadas en Cataluña y existe la Coordinadora de Balls de Bastons de Catalunya. Durante el mes de julio, tiene lugar la *Trobada Nacional de Bastoners* en la localidad de Prats de Lluçanès (Osuna).

[425] Algunos ejemplos en frontera con Portugal: Fonte de Aldeia, Palaçoulo, Constantim, Miranda do Douro.

[426] Danzantes de Extremadura: Fregenal de la Sierra. Danzantes con enaguado en Andalucía. Córdoba, "Los Locos" de Fuente Carreteros, y danzantes de Fuente Tójar.

En un intento de plasmar sintéticamente tales variantes, recurro a algunas instantáneas fotográficas publicadas en páginas webs dedicadas al fomento del turismo y blogs específicos sobre la historia de las danzas de palos y danzas rituales que manifiestan la importancia adquirida en numerosos puntos de España por la recuperación de atavíos que entronquen con el pasado de nuestro país. Desde el norte hasta el sur de España, y desde el este al oeste, las danzas de palos se han asentado desde hace cuatro siglos, alcanzando incluso territorios insulares como las Islas Baleares y las Islas Canarias, donde se puede apreciar la perdurabilidad de la "arquitectura" de un mismo modelo de vestido conformado a lo largo de diversas centurias y fijado y anquilosado en la segunda mitad de siglo XIX: las variantes locales aportan a este "modelo unificador" una variedad y riqueza que bien requeriría una investigación monotemática y específica que rebasa las fronteras de este trabajo.

Danzantes de Cisneros (Palencia), con tocados con plumas, propios del siglo XVII. Imagen en blog paloteodeampudia.blogspot.com.es .

Izda, Danzantes de Todolella (Levante), con palote y broquel. Imagen publicada en la red social Flickr por Abariltur. Freelance Fotographer. Dcha, Danzantes de Constantim, zona fronteriza con Portugal. Imagen publicada en blog paloteodeampudia.blogspot.com.es.

En unos casos se mantienen como distintivos locales tocados decorados con plumas, impuestos por la moda barroca también presente en la indumentaria tradicional, junto a encintados con significados simbólicos ubicados en partes corporales que los soldados protegían con determinadas piezas: pecho, espalda, codos, cintura y pantorrillas; en otros casos, se conservan y recuperan tocados más próximos al universo religioso, como los bonetes, junto a guarniciones metálicas que decoran asimismo los encintados de seda referidos. Las pervivencias del siglo XVII, evidencian por tanto, la construcción de este traje de danzantes a lo largo del tiempo, diseminado por todo el territorio español.

A comienzos de la segunda década del siglo XXI, el uso de *las enaguas, senaguas, faldas, faldillas, faldellines o toneletes...* se concentra principalmente en el amplio universo del ritual religioso, emparentándose con otros rituales que se conservan en latitudes en torno al Mediterráneo en los que la *falda* masculina ha adquirido otras formas para cubrir el cuerpo, como la *fustanela* griega -muy corta- o la *tanura* -cuyo largo alcanza los pies-, usada en la danza sufí tanto por los derviches turcos como por los bailarines egip-

cios. No obstante, este *enaguado* generalmente blanco -estampado o en tonos pastel y confeccionado con telas vaporosas-, se aleja sobremanera de la apariencia, usos y significados simbólicos de otros ejemplos como el del *kilt* escocés, traducido vulgarmente como *falda escocesa*[427] y que se mantiene en Escocia, al norte de Gran Bretaña, sin formar parte ni de la indumentaria ni de las coreografías de las *Morris dances*, donde los danzantes emplean un solo palo -de un metro de largo aproximadamente-, frente a los dos palos o palotes que se emplean en España.

Asimismo, el *enaguado* europeo ligado a la danzas de espadas y no a las danzas de palos, se mantiene en Croacia, donde la uniformización al borde de lo teatral copa la indumentaria de los grupos folklóricos diseminados por el país. No obstante, páginas web puestas en marcha por instituciones internacionales como la UNESCO, ya dan a conocer este rico Patrimonio Cultural Inmaterial a través de contenidos digitales como los publicados en la web, www.unesco.org.

Izda, Danzantes croatas en una representación de danzas de espadas. Imagen publicada en página web wwww.unesco.org. Dcha, Danza de los Yndios de la Montaña. Códice Trujillo del Perú (siglo XVIII). Imagen publicada en trabajo de Rodríguez Van Der Spoel.

En este brevísimo recorrido geográfico resultan indispensables las referencias a la presencia histórica del *enaguado* en rituales de la América Latina y del África colonial. Recientes obras, como la que rescata la música y las danzas contempladas en el Códice Trujillo del Perú, elaborado por un religioso español a finales del siglo XVIII, figuran dos láminas de interés para esta Beca de Investigación: la primera, titulada *Danza de Yndios de la Montaña,* donde éstos protegen sus codos y rodillas con cintas de seda -que se identifican con los distintivos militares propios del ejército español del siglo XVII-, lucen

[427] MAGANTO HURTADO, E. Tesis Doctoral. Op. cit. Pág 73. En la obra *La création des identitès nationales. Europe XVIII-XIX siècle,* la autora francesa Thiesse explica cómo a partir de la pobreza y ausencia de prestigio, se puede construir un vestido con valor asociado y con sentido. El vestido nacional escocés, cuya prenda más distintiva es el *kilt*, no hunde sus raíces más allá de ciento cincuenta años atrás, pues es el resultado del proceso de uniformización de los obreros de la industria maderera que llevaron a cabo los hermanos Scoth en 1845. Los trabajadores, llevaban un vestido económico para poder dormir a la intemperie, pero la industria inglesa, ante el deseo de ver a sus obreros más "adecentados", llevó modistos hasta Escocia que transformaron las ropas primigenias de los "Higlands" más pobres, donde el *kilt* y la distinción de clanes a través de distintos colores, servían para identificarlos, en un vestido "nacional".

un tocado y un atavío con faldas y calzón bajero, y decoran sus tobillos con cascabeles, elementos indispensables de las danzas del Corpus Christi barroco español[428]. La segunda lámina, pone en conexión rituales de finales del siglo XVII con los rituales que se mantienen en Castroserna de Abajo y Sepúlveda (Villa y Tierra de Sepúlveda) donde interviene un San Miguel Arcángel con *enaguado* y los "diablillos" a su alrededor -remitirse al último epígrafe del Capítulo IV-.

Cerrando el círculo: la recuperación del enaguado en Castilla y León

En el espacio de las *danzas procesionales* y *danzas de palos* españolas, el empleo de diversas capas de *faldas* cimeras y otras bajeras -que quedan cubiertas por las primeras-, se dispersa geográficamente adquiriendo múltiples variantes en hechura, colorido, decoraciones y texturas. Entre los colectivos pueden distinguirse los que visten el *enaguado* simple, o los que lucen un *doble, triple* e incluso un *cuádruple enaguado* con diferentes largos, frente a un modelo fuertemente estereotipado -producto de la influencia del protocolo borgoñón y la diseminación geográfica desde los entornos urbanos hasta los espacios rurales a través de la festividad Corpus en el siglo XVI y XVII-. Así, surgen las variantes locales que engalanan y dignifican a quien las luce en el seno del rito religioso, y adquieren sentido pleno dentro del conjunto conformado por tocados o adornos sobre la cabeza y decoraciones corporales colocadas en espalda, brazos, cintura y piernas. Sólo de esta forma, en el cuidado exquisito de ubicar cada detalle en una "arquitectura" del *traje* repleta de significados transmitidos oralmente y superposiciones de tejidos, prendas, joyas y objetos que remiten a distintos periodos históricos de la Moda, la presencia pública del *danzante* en el seno del rito se transforma en límpida, impecable e impoluta: en pocas palabras, perfecta.

El detallismo del atavío desmarca y diferencia a unas agrupaciones de otras, dándose conjuntos riquísimos como el que se conserva en la localidad de San Esteban de Nogales (León), que se describe así: "en el traje de danzante, es decir, de gran fiesta, se pone encima de la camisa, una almilla de lino, sin mangas, sin adornos, con poco escote y doble tela. A su vez, sobre la almilla se colocan unas cintas anchas o bandas de seda natural, que cruzan el pecho. A ambos lados del tórax y dispuestas simétricamente, se añaden varias rosetas de colores. Por detrás, a la altura del canesú, cuelgan otras cintas que llegan hasta la cintura. En la cintura se pone una gran faja de seda roja. Asimismo, posee doble falda almidonada, que llegan hasta la rodilla. Una interior menos bordada, con el bajo rematado con grandes encajes, que da vuelo a la superior. Por el contrario, esta última puede ser toda ella de encaje. Las dos están fruncidas, lo que favorece el amplísimo vuelo que luce, alcanzando tres metros de perímetro. Ambas son de batista blanca bordada con guipur, ganchillo, etc., a las que se le añade un entredós con pasacintas y cintas de colores. Debajo de la falda se lleva el calzón blanco, que es de algodón, con final de tira bordada o encajes de ganchillo. Se ajusta a las rodillas con pasacintas y cinta roja, que se remata con dos borlas"[429].

Refiriéndome a Castilla y León, en la década de 1990 y en el seno del proceso al que denomino Revitalización de la Cultura Tradicional, tuvo lugar la recuperación del uso de las *enaguas* en localidades vallisoletanas como Villabaruz de Campus: tras tres décadas de silencio, el *palilleo* se rescató, y con él, el doble *enaguado* de los danzantes. Tal y como

[428] RODRÍGUEZ VAN DES SPOEL, A. (2013). Op. Cit. Pág 175.

[429] CAVERO, O. y ALONSO, J. (2001). *Indumentaria y joyería tradicional de La Bañeza y su comarca*. Instituto Leonés de Cultura. Diputación Provincial de León. Salamanca.

explican Martínez Muñiz y Porro Álvarez, "de estas dos *enaguas* la primera va almidonada recogiendo su amplio vuelo en múltiples pliegues menudos, dando una airosa y graciosa presentación a la figura. Ambas rematan en complicados y ricos encajes, yendo esta cimera, al ser la más visible, más recargada que la bajera"[430].

Danzantes de Herrín de Campos (Valladolid), con enaguado blanco y encintado azul. Imagen publicada en blogpaloteodeampudia.blogspot.com.es

Veinte años después del ejemplo vallisoletano de Villabaruz, y ya iniciada la segunda década del siglo XXI, las *enagüillas* también se conservan en otras localidades vallisoletanas de la Tierra de Campos como Herrín de Campos o Villafrades de Campos, y reviven en espacios donde se habían perdido sustituidas por otras prendas como el calzón o prendas posteriores en la Historia de la Moda, como el pantalón: la localidad palentina de Ampudia es uno de los ejemplos más señeros, puesto que la recuperación de la indumentaria es una de sus máximas preocupaciones en el contexto de recuperación de este Patrimonio Cultural Inmaterial. En estos últimos años y en el territorio de Palencia, los pueblos palentinos de Becerril de Campos y Ampudia han logrado confeccionar sendos conjuntos de prendas cuajadas de simbolismo: en ambas localidades las cuadrillas cuentan con participación mixta, y los danzantes presentan el delantero del cuerpo y la espalda repletas de cintas de seda multicolores; sin embargo, mientras en Becerril de Campos las *enaguas* se colocan excepcionalmente sobre un calzón de paño oscuro -dato que también he constatado en la cuadrilla actual de Villafrades (Valladolid) y una fotografía sobre Cantalejo (Segovia) en torno a 1914-1916-, en Ampudia, dos *enaguas* blancas se superponen a un calzón de telas más vaporosas y también de color blanco, el conjunto más usual y abundante entre las cuadrillas castellanoleonesas[431].

"*Orgullosos de llevar enagüillas*" es uno de los textos firmados por Carlos del Peso donde se explican algunas particularidades del atavío de Ampudia (Palencia), recupe-

[430] PORRO FERNÁNDEZ, C y MARTÍNEZ MUÑIZ, E. (1998). Op. Cit. Págs 75-83. "La indumentaria. Uno de los aspectos más llamativos de estas danzas es el de la indumentaria que utilizan los *palilladores,* que no difiere demasiado de otras localidades con paloteos, siendo el habitual traje blanco adornado con profusión de cintas de color y lazos.
Sobre la camisa blanca de hilo (las más antiguas serían de lienzo o lino) van cruzadas en aspa al pecho dos cintas amarillas, azules o verdes y sobre éstas la corbata. A la espalda, prendida una cinta con los colores de la bandera nacional figurando una M, que según dicen allí es la inicial del nombre de la Virgen. El juego de lazos se completa con unas cintas finas en el antebrazo. A la cintura un fajín de seda o raso, del que pende un pañuelito bordado de encajes o estampados, a menudo recuerdo de los quintos de su servicio militar.
Pantalón blanco, que a diferencia del calzón corto de otras localidades como Berrueces, Ceinos o Villafrades, el de Villabaruz llega a los tobillos rematando en una fina puntilla y un par de enagüillas cortas completan el traje. De estas dos enaguas la primera va almidonada recogiendo su amplio vuelo en múltiples pliegues menudos, dando una airosa y graciosa presentación a la figura. Ambas rematan en complicados y ricos encajes, yendo esta cimera, al ser la más visible, más recargada que la bajera. Unas alpargatas blancas encintadas completan el juego".

[431] Blog paloteodeampudia.blogspot.com.es. Carlos del Peso, coordinador del blog, dedicó en febrero de 2012 una entrada titulada "*Orgullosos de llevar enagüillas*". En ella, cita brevemente distintas aportaciones de investigadores sobre el origen y significado de esta prenda.

Danzantes de Ampudia (Palencia), con doble enaguado y encintado. I Día de los Danzantes de Palencia. Octubre 2014. E. Maganto.

rado tras cuatro décadas de pérdida: "en Ampudia se ha conservado el doble *enaguado* blanco inmaculado, muy corto (apenas 40 cm), y muy almidonado que aparece en muchas de las manifestaciones de danzas de palos hispanas (.) Pero no siempre ha sido así, durante los años 60 y 70, hubo un fuerte rechazo a vestir las *enagüillas* y el traje de Ampudia se sacó desprovisto de los elementos más característicos: sus faldumentos y el encintado simbólico. Afortunadamente se ha vuelto a recuperar y hoy se luce en todo su esplendor. Tampoco conocemos la antigüedad de los trajes. Algunos datos de 1744, aportados por Luis Peña, nos hablan de la "compra, por parte de la Cofradía del Santísimo Sacramento, de dos varas y media de raso y seda para componer las *jaquetillas* de los danzantes" ampudianos. ¿Acaso la danza de Ampudia vistió con trajes de casaca o chaquetillas de sedas, como las cuadrillas que los han mantenido en El Cerrato? Habrá que insistir en ello"[432].

En tales trabajos de recuperación, tanto de las danzas como de la indumentaria, se están utilizando fuentes escritas, orales y gráficas, manejadas por agentes sociales implicados en la recuperación del patrimonio cultural, material e inmaterial, de una localidad o zona geográfica concreta: investigadores, párrocos y/o asociaciones culturales, junto a generaciones de danzantes que ya no danzan pero que siempre acompañan a las nuevas hornadas y cuadrillas, constituyen un conjunto de mediadores sociales que "entregan" de manera altruista sus conocimientos y *piezas testigo* con el único objetivo de mantener viva la identidad y el patrimonio colectivo y compartido por vecinos. En algunos casos, y cuando entre las propias familias de danzantes no existen modistas y mujeres que conozcan los recovecos de los "cortes" y las "hechuras" de las diferentes prendas, se recurre a expertos ligados al mundo de la confección, como artesanos textiles especializados en

[432] Blog Paloteo de Ampudia, paloteodeampudia.blogspot.com. Post fechado el 10 de febrero de 2012.

indumentaria tradicional, o a las tiendas especializadas, que proliferan en España y en Europa desde hace una década[433].

Para la confección de réplicas de *piezas testigo*, una fuente de información vital se localiza en las ilustraciones gráficas publicadas en prensa, a la que deben sumarse las fotografías de colecciones particulares conservadas por familias en las que se ha danzado o se sigue danzando. La "reconstrucción" del atavío ha cobrado especial relevancia entre las cuadrillas actuales, ligada no sólo a la revitalización de múltiples ámbitos de la Cultura Tradicional, sino también, a la búsqueda colectiva de la identidad local distintiva. El estudio de la fotografía de finales del siglo XIX y de todo el siglo XX, se ha revelado en esta Beca de Investigación como una fuente de información indispensable para delimitar tres momentos clave en la historia de las *enaguas* vinculadas a las *danzas procesionales* y las *danzas de palos*: una primera etapa comprendida entre 1910 y 1930, durante la que se produce la pérdida del uso de las *enagüillas* o *faldillas* y se sustituyen por el calzón de paño o el pantalón; una segunda, entre 1945 y 1980, décadas en las que tiene lugar la apropiación femenina de esta prenda por parte de la mujer danzante, bajo la influencia de la Sección Femenina; por último, las décadas de 1980-2010, etapa de recuperación de danzas de palos con el rescate o el mantenimiento del *enaguado,* según los casos.

[433] En los últimos diez años he constatado la presencia y proliferación de comercios dedicados a la confección de indumentaria tradicional en Croacia, Hungría (Budapest), Austria (Viena), y República Checa (Praga). Fuera de Europa, en 2006 visité Cuba, y localizé un grupo de modistas dedicadas a la confección manual de distintos conjuntos en La Habana.
En España, los comercios se expanden por Madrid, Levante, Asturias, Canarias...
Segovia cuenta en estos momentos con varios artesanos en la capital, como Milagros Pascual (monteras y joyería) y en Zamarramala (donde existen distintas bordadoras especializadas en las camisa segoviana); diversos comercios situados en la capital trabajan en la confección a la medida y varios talleres anuales dedicados tanto al bordado como a la confección se localizan en la provincia: a Carbonero el Mayor se suma en 2013 el que ha puesto en marcha el Instituto de Cultura Tradicional Segoviana "Manuel González Herrero", con sede en Cuéllar, dirigido por Conchi Bayón.

CAPÍTULO 6

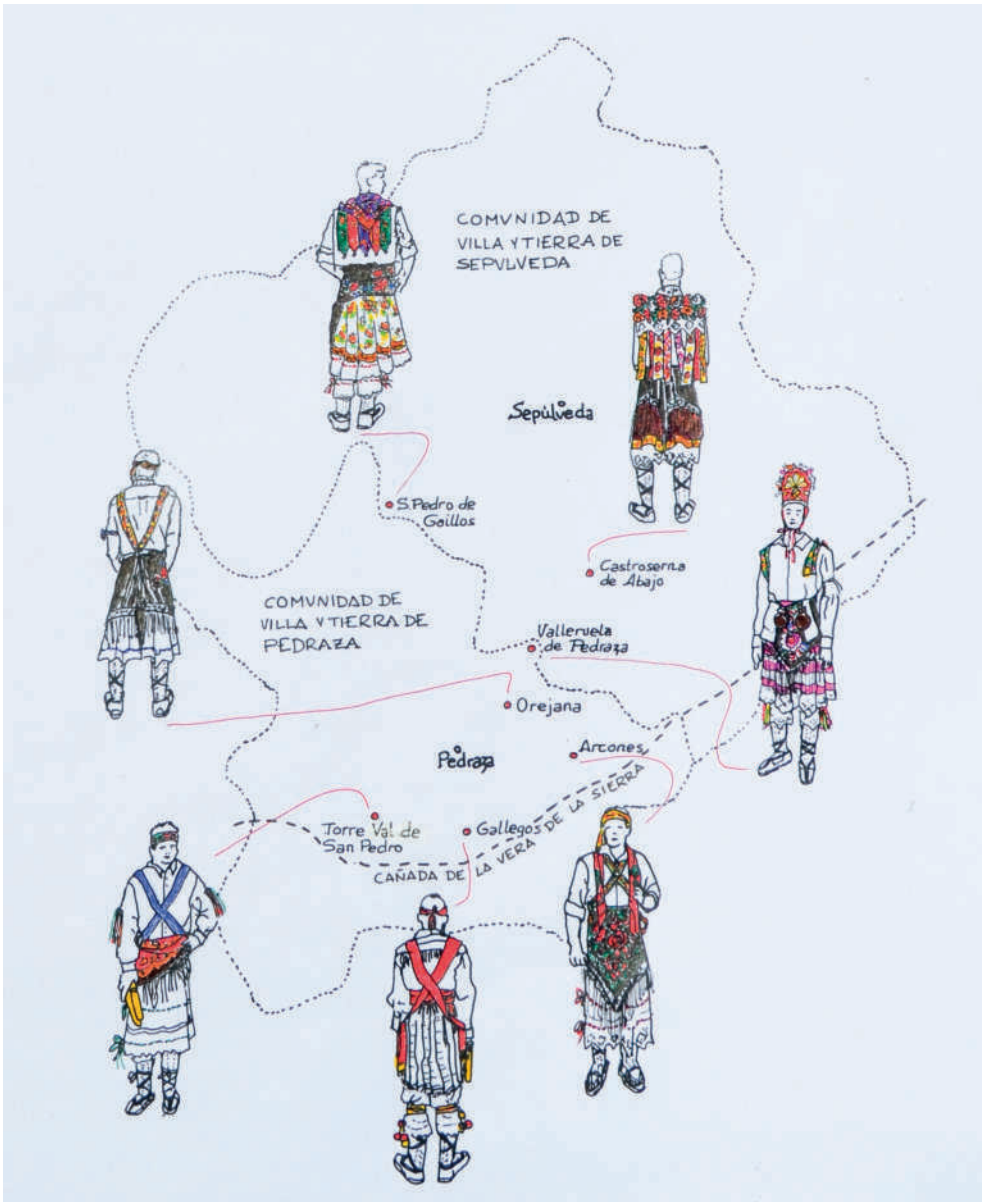
El centro de mis miradas: las *enagüilllas* y *faldillas* en las Tierras de Pedraza y de Sepúlveda (Segovia). Mapa geográfico-festivo y repertorio ritual

Presentar el mapa actual del *enaguado* masculino ritual en la provincia de Segovia tras el extenso análisis socio-histórico planteado en los capítulos precedentes, exige aún un paso más: la revisión de ciertos materiales gráficos en relación con el contexto histórico-económico del territorio de estudio y un siglo atrás (VER Anexo II). Es en las primeras décadas del siglo XX, cuando se localizan las primeras plasmaciones fotográficas locales de los grupos de danzantes de la provincia de Segovia: al relacionar la ubicación geográfica de tales grupos con los trazados de las Cañadas Reales, el resultado sorprende al investigador. Tanto la Cañada Real Leonesa como la *Cañada de la Vera de la Sierra* muestran a localidades donde el pastoreo y la trashumancia "calaron" en las formas de vida y la religiosidad de sus vecinos a lo largo de los siglos, "unidas" a su vez a través del *enaguado* ritual masculino[434]. Sin embargo, frente al recorrido de la Cañada Real Leonesa a su paso por Segovia, que sólo nos deja vestigios del uso de las *enagüillas* hasta las primeras décadas del siglo XX, la *Cañada de la Vera de la Sierra* y su entorno geográfico -donde se pueden incluir San Pedro de Gaíllos y Castroserna de Abajo, ya en Villa y Tierra de Sepúlveda-, acapara el número de localidades donde se concentran en la actualidad las *enagüillas* y las *faldillas* masculinas rituales en torno al culto mariano, principalmente de la Virgen del Rosario.

Explicar esta realidad significa ahondar en el progresivo descenso de la actividad trashumante en la provincia de Segovia a comienzos del siglo XX, ejemplificada en el final de las actividades del Esquileo de Cabanillas, en plena *Cañada de la Vera de la Sierra*, en 1910. Tal y como explica García Sanz, una de las razones para que este esquileo sobreviviera en una etapa en la que los demás esquileos ya estaban en ruinas, es que "para los propietarios de este esquileo de Cabanillas la actividad trashumante y el negocio de las lanas era básica y fundamental para sus economías domésticas: resistieron hasta el final, hasta principios del siglo XX, a pesar de que la actividad trashumante y lanera ya estaba en decadencia desde 1820"[435]. Sin duda, esta merma en la actividad económica sustentada en el ganado lanar, fue más evidente en las zonas más alejadas de la *Cañada de la Vera de la Sierra,* como en la Cañada Real Leonesa, que atraviesa la Campiña cerealística a su paso por Segovia, y donde la agricultura significó el verdadero sustento económico aunque se mantuvieron cuadrillas de esquiladores hasta la década de 1970, que se desplazaban hasta otros puntos de la provincia para ejercer este oficio de periodicidad temporera.

[434] Tanto en El Arenal como Orejanilla, barrios de "el país" de Orejana, he localizado camisas de lienzo casero y *enagüillas* confeccionadas a partir de delanteras de cama que pueden fecharse en la primera década del siglo XX y que conservan los descendientes de pastores trashumantes que viajaban hasta Extremadura.

[435] GARCÍA SANZ, A. (2001). Op. Cit. Pág 56.



Mapa del enaguado masculino ritual a comienzos del siglo XXI. Ilustración del folklorista y etnomusicólogo segoviano Pablo Zamarrón, mayo 2014.

No obstante, los oficios del pastoreo y del esquileo han permanecido ligados a la Villa y Tierra de Pedraza a lo largo del siglo XX de manera más visible que en otras zonas de la provincia, puesto que el siglo XX logró mantener el oficio y festividades en plena posguerra, como la reunión de mozos en torno a la caldereta celebrada en las fiestas del Rosario de Prádena en 1940, y las calderetas populares celebradas en fiestas y otras fechas anuales en Arcones y los barrios de Orejana. Los datos relativos a estos oficios se prolongan en esta zona hasta la década de 1980, y según el informe elaborado por el Ministerio de Agricultura en 1993, los rebaños trashumantes censados en Segovia en ese año as-

cendieron a trece, divididos en diversas zonas: Campiña, con Santa María la Real de Nieva; Tierra de Pinares, con Aguilafuente, Turégano (2), Rebollo; Tierra de Segovia, Cabañas de Polendos, Cantimpalos, Escarabajosa de Cabezas; Sierra: Arcones y Matabuena (3). A pesar de las bajas cifras reseñadas en el informe frente a otras provincias como la de Ávila, el territorio de estudio ha logrado mantener en el siglo XXI, y en activo, al último pastor segoviano que ha practicado la trashumancia trasterminante -entre espacios de poca distancia-. Miguel (de Matabuena) que tal y como refleja el artículo de Guillermo Herrero, condujo en 2009 un rebaño de trescientas merinas entre la localidad de Otones de Benjumea, cercana a Turégano, y Matabuena, muy cerca de Arcones y Navafría[436]. Atrás quedan en la memoria de este pastor los largos recorridos que llegó a hacer de mozo, hace más de cincuenta años, hasta Extremadura, y en concreto, hasta la localidad de Olivenza situada en Badajoz.

Proyecto Rememora 2013. Instituto de la Cultura Tradicional Segoviana. Prádena. Mozos reunidos en torno a la caldereta en las fiestas del Rosario. 1940.

1910-1930, la "crisis" del enaguado masculino ritual

En relación a los danzantes y el *enaguado* de estas localidades, y de acuerdo a la información reunida en este trabajo, Nava de la Asunción, Abades y Valverde del Majano, localizadas en pleno recorrido de la Cañada Real Leonesa pero también ubicadas en la Tierra de Pinares (Nava de la Asunción) y en la Campiña Cerealística (Abades y Valverde) respectivamente, mantuvieron las *enagüillas* en las danzas de palos hasta las décadas de 1920-1930, como constatan diversas fotografías. Sobre Nava de la Asunción pueden citarse las publicadas en uno de los últimos libros firmados por Carlos Porro: la primera, referida a un actuación en el año 1925 en Moraleja de Coca acompañados del Tío Coche como dulzainero; la segunda, la relativa a la participación del grupo en un acto en una abarrotada Plaza Mayor de Madrid en 1929, donde "el zorra", también ataviado de blanco, viste conjunto de camisa, calzón y medias oscuras frente a la camisa, las *enaguas* y las medias blancas de los danzantes. Todos ellos, no obstante, visten cinta de seda a modo de faja con colonias cayendo por la espalda desde la cintura, banda que cruza el pecho desde el hombro derecho al costado izquierdo y pañuelo atado a la cabeza con nudo en el lado izquierdo[437].

En el mismo libro Porro incluye unas notas sobre el atavío de los danzantes de Abades y los de Valverde del Majano, relativas a las *enaguas* empleadas hasta principios del siglo XX en ambas localidades, puesto que en 1914 el grupo de Abades, con el Tío Tocino como dulzainero y que partió hacia la Exposición Universal de Londres, ya vestía calzón de paño, y en 1921, los danzantes de Valverde del Majano -tal y como se ha mostrado en el primer

[436] HERRERO, G. (2009). "En peligro de extinción". Artículo publicado en El Adelantado de Segovia el 30 de noviembre de 2009.

[437] PORRO, C.A. (2012). Op. Cit. Pág 53 y 55. En la década de los años 50 los danzantes vestirán camisa blanca y calzón oscuro con faja: el modelo denominado por Rosa María Olmos *traje napoleónico*.

capítulo-, sustituyeron el *enaguado* por los calzones y el chaleco a juego -"traje napoleónico"- al inaugurar en Segovia la estatua dedicada a Juan Bravo. En palabras de Carlos Porro, "la costumbre del *enaguado* se perdió años atrás en Valverde del Majano, en 1921, que fue el primer año en el que los mozos valverdanos palotearon en calzón corto en la ermita de la Bienaparecida, aunque se conserva en otras localidades segovianas, como en San Pedro de Gaíllos, El Arenal, Gallegos de la Sierra o Torre Val de San Pedro"[438].

Los danzantes de Abades y sus acompañantes, con el Tío Tocino, antes de partir hacia Londres. 1914. C. P. Marisol Galindo. El calzón y la doble banda cruzada al pecho desaparecerán a partir de 1920.

Respecto a los danzantes de Abades, Porro puntualiza que éstos tenían "su salida principal en las festividades religiosas y locales, del Corpus Christi, San Lorenzo y Nuestra Señora de los Remedios (el último domingo de septiembre), aunque siguiendo la costumbre de la zona, independientes de ayuntamientos y cofradías, actuaban en otras celebraciones, en las que cobraban por su trabajo. La cuadrilla de danzantes de Abades debió de tener fama desde tiempos pasados, especialmente en las festividades del Corpus Christi donde danzaban en el interior de la iglesia, delante del altar, uno de los paloteos -"El Napoleón"- en el momento de la consagración. Para esta ocasión la cuadrilla figuraba, ataviados los danzantes a la manera antigua, con *enagüillas* blancas de lienzo, cuajadas de media docena de cintas de seda o galones y de un pañuelo o mantón cruzado al pecho en banda".

En 1914 el pañuelo cruzado al pecho -como se mantiene en la localidad leonesa de Laguna Negrillos y como se mantuvo en Valleruela de Sapúlveda (Segovia) hasta la primera década del siglo XX-, se sustituyó por un encintado de seda cruzando el pecho desde ambos hombros, y éste, junto con el calzón del "traje napoleónico", ya no aparecerán en la fotografía recogida por Porro en la misma obra, fechada en 1922 con motivo de la inauguración de la Calle Claudio Moreno, donde los danzantes visten un modelo al que he denominado "modelo de carestía estética", en el que se acuden a prendas cotidianas de la moda del momento para lucirlas en el contexto ritual: en este ejemplo el modelo está constituido por una camisa blanca de hilo, una corbata al cuello, faja y pantalón de pana rayada sustituyendo al calzón y tirantes en lugar del encintado de seda, además del pañuelo anudado a la cabeza.

Danzantes de Bernardos en la Coronación de la Virgen del Castillo, con pantalón. Año 1928. Imagen publicada en página web del Ayuntamiento de Bernardos.

[438] PORRO, C.A. (2012). Op. Cit. Pág 75.

Este mismo "modelo de carestía estética", se repetirá en otra localidad segoviana como Bernardos, donde los danzantes, vestirán las mismas prendas en torno a las mismas fechas, aunque conservarán los encintados de seda cruzando el pecho y los encintados del antebrazo, recordando los detalles corporales ritualizados en forma de cintillas de seda multicolores, tomados de la indumentaria militar del siglo XVI y del XVII. Algunas fotografías publicadas en la página web del Ayuntamiento de la localidad dan testimonio de tales datos en la fecha de 1928, año de coronación de la Virgen del Castillo, en la que participan dos grupos de ocho danzantes cada uno.

Igualmente, en otras localidades de la Tierra de Pinares donde a principios del siglo XX primaba la agricultura y el comercio del cereal -además de actividades como la construcción y la venta de trillos-, las *enagüillas* y *faldillas* formaron parte del traje de danzante y estuvieron presentes en romerías y fiestas patronales. Sobre el *enaguado* de Cantalejo y Cabezuela, en la Villa y Tierra de Sepúlveda, se conservan distintas reseñas. Respecto a Cantalejo, diversas postales en las que los danzantes de Cantalejo se alzan ataviados con *enagüillas* en la *Danza del Arco* ejecutada en el romería del Virgen del Pinar, y una referencia más, fechada en la década de 1920, cuando las *enaguas* ya se habían desestimado entre los danzantes, localizada en la novela de Adolfo Sandoval, referida a la celebración del Lunes de Carnaval en Segovia capital y titulada *Beatriz Pacheco (una historia de amor):* "y también lucieron mucho al lado de Beatriz, las otras señoritas, en ese baile del martes de antruejo, las mismas casi que asistieran al baile del lunes; también sacaron de sus casillas a muchos caballeros cadetes -y a otros, ya no cadetes, ni mucho menos- ostentando galanamente, los varios trajes femeninos regionales; con el dengue o banda que cruza el pecho, unas, en traje de aldeanas; y refajo de paños, con adornos y cintas plateadas o doradas y pañuelo. Y otras con "armilla" o corpiño bordado y tocadas con pañuelos franceses –así las llamaban los antepasados- grandes, anudados a lo alto de la cabeza, por detrás, o hacia abajo, con las puntas colgadas. Y asimismo fueron muy celebrados, amén de Álvaro, otros muchachos que vestían, el traje regional, con montera o gorra de piel de oveja merina, sin destejer, y chaquetilla de tronquillo de terciopelo bordado, propia de hacendados labradores. Y otros, con traje de danzarines en la procesión de la Virgen del Pinar de Cantalejo; es decir, de chaqueta y albas enagüillas con vuelo y muy lindamente bordadas. ¡Y poco llamó la atención en ese baile, el danzarín de los danzarines, el que los dirigía a todos ellos, llamado el "zarragón"! Y vistieron, varios, el traje de los pastores de la tierra, con polainas o abarcas y manteo de picote, y corpiño y chaleco bordado sin destejar, y montera y morral de piel de ovejas negra, la manta jerezana al hombro y cayada en mano"[439].

El *enaguado* de Cantalejo ya no aparece en la fotografía que firma Benito de Frutos y que titula *Mayordomas y danzantes de Cantalejo*, fechada según mis investigaciones entre 1910 y 1915, sustituido por el calzón de paño y las chaquetas a juego. Sin duda, esta fotografía establece una controversia con la imagen expuesta en el primer capítulo, también realizada por Benito de Frutos en la misma fecha, en Cantalejo y titulada *Una churra y un danzarín,* en la que el muchacho viste *enagua* –franja superior de tela floreada, en clara relación con San Pedro de Gaíllos-. No obstante, el *enaguado* lo coloca sobre el calzón de paño oscuro y el cuerpo lo cubre con camisa y chaleco, prendas propias del "traje napoleónico", imperante entre los danzantes a partir de la década de 1930 en la provincia de Segovia. La superposición estética de la *enagua* para el "posado" ante Benito de Frutos,

[439] SANDOVAL, A. (1925?). *Beatriz Pacheco (una historia de amor).* Págs 318-319.

evidenciaría por tanto su uso ya desfasado y desestimado en beneficio de un nuevo modelo, caracterizado por el terno chaqueta, chaleco y calzón, vinculado al Majismo de finales del siglo XVIII y en referencia al rechazo frente a las modas francesas y la afirmación de la identidad nacional de acuerdo a estas fechas, en concreto, a la invasión francesa de España en 1802.

Mayordomas y danzantes de Cantalejo, con calzón, por Benito de Frutos (1910-1915). Museo Provincial de Segovia. Nº Inventario: 30.118

Sobre el *enaguado* de Cabezuela, contamos con la descripción que hiciera Jose María Vergara -recogida por Fuentes en su obra sobre las danzas de paloteo de Armuña- en la Memoria premiada con áccesit por la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas y que presentó al décimo concurso especial acerca de dichas materias correspondiente al año 1907. Este doctor en Filosofía y Letras dedicó un capítulo a la Junta de Viñas "entre Turégano y Veganzones", y en él incluyó el epígrafe titulado *Los botargas y los danzantes:* "Entre otros pueblos, entre ellos Cabezuela, figuran en las fiestas o función principal, haciendo en ella importante papel, los *botargas* y los *danzantes*, que van delante de la procesión ejecutando sus típicas danzas, y después acompañan al señor cura a su casa, donde les obsequia con dos rondas de vino y una rosquilla a cada uno; el Ayuntamiento les da de comer y beber, y aunque no piden a los del pueblo, por lo ordinario asedian a los forasteros, a pretexto de bailar una danza en su presencia. Los *botargas* son ocho y el que los dirige, que se llama en Cabezuela el *Zarragón*, y en Duruelo, el *Zorra.* El Ayuntamiento de Cabezuela da al *Zarragón* quince pesetas, y tiene que enseñar a los danzantes y dirigirles durante la función; éstos cobran dos pesetas cada uno y todos se presentan vestidos con una enagua corta de mucho vuelo, llena de puntilla, y el camisolín que llevan lo adornan también con puntillas, cintas y lazos de diferentes colores. Después de acompañar al Párroco a su domicilio, como antes se indicó, acompañan también al alcalde a su casa y danzan delante de la puerta; lo mismo hacen ante las casas del Juez, Médico, y demás autoridades y personas notables del pueblo[440].

[440] VERGARA MARTÍN, G. M. (1909). *Derecho consuetudinario y economía popular de la provincia de Segovia*. Madrid. Pág 88-89.

Según se desprende del texto, Vergara equivoca el número de los danzantes, ocho, con los botargas, que sólo es uno, pero la cita refuta los datos obtenidos a través de fuentes orales: junto a Cantalejo y Cabezuela, en la Tierra de Sepúlveda y a comienzos del siglo XX se contabiliza una localidad más donde los danzantes se caracterizan por el uso del *enaguado* a la hora de ejecutar las danzas de palos y otras danzas procesionales, Valleruela de Sepúlveda. En frontera con La Matilla y distinguida de Valleruela de Pedraza, según me confirma Juan Antonio Barrio, esta localidad mantuvo entre la indumentaria de los danzantes de la primera década del 1900 y como prendas definitoria, las *enaguas*, además de un pañuelo verde cruzado en el pecho -como Porro señala respecto al *enaguado* de Abades-. La relación de danzantes nacidos hacia 1880, y que danzaron aproximadamente con la llegada del 1900 fueron: "Manuel de Lucas -"Canela"-, "Panza Morena", Julián -"El Cordelero-, Necleto –"Cuco"-, Blasín, Santos –"El Capador" y Joseín"[441].

Entre las aportaciones que puedo avanzar respecto al mapa del *enaguado* segoviano cien años atrás, sumo nuevos datos sobre otras localidades de la Tierra de Pinares: Carbonero el Mayor, mantuvo el *enaguado* en las danzas de palos locales hasta 1920. En la entrevista mantenida con la dulzainera segoviana Rosa María, nacida en Ituero y Lama hace casi 80 años, recordó las conversaciones mantenidas con su madre, natural de Carbonero el Mayor, acerca de las fiestas y los paloteos ejecutados por los danzantes: entre 1910 y 1920 los danzantes de Carbonero emplearon aún *enaguas* para las danzas de palos[442], dato refutado a su vez por otra vecina de Carbonero El Mayor, Ana Torrego Herrero, de 97 años. En su casa, siempre hubo unas *enaguas,* "hechas de tela, del Burrito Blanco", compartidas por su hermana y su hermano: "tenían un cintillo para sujetar a la cintura, y el vuelo medía entre tres metros y tres metros y medio. Desde la cintura hasta el bajo, se contaban tres jaretas finas, y debajo de la última, una más ancha, para después colocar un entredós con bordados y un pasacintas de color rosa. Después, una lorza más, y otra puntilla de bordado. Llegaban hasta por bajo de las rodillas y debajo, se ponían unos calzones blancos sin puntillas". Mientras que su hermano las usó para danzar, su hermana las empleó como falda bajera para vestirse los domingos[443].

Respecto a la localidad de Muñoveros resultan fundamentales las aportaciones de Dacio Cabrero, nacido en el año 1923 y que comenzó a danzar a partir de 1939 –puesto que las danzas se perdieron en los años de la Guerra Civil-. Tal y como recuerda, siempre danzó con *traje corto* compuesto de calzón, camisa y chaleco, aunque cubrían sus cuerpos con un inusual enaguado al que los danzantes llamaban *vestido* o *enaguas,* y después cubrían el torso con una banda, a derechas o izquierdas en función del lugar ocupado en la ejecución de la danza de palos, y se colocaban a la cintura un cintillo para colgar las castañuelas. Una fotografía de los danzantes de 1928/29, en su visita a la Diputación de Segovia, evidencia sus palabras, cotejadas e ilustradas a su vez con una de las piezas comunales conservadas en la iglesia parroquial y vinculadas a la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario. Este modelo, se mantuvo hasta la década de los años 60, década en la que de nuevo se perdieron las danzas en Muñoveros y en numerosas localidades españolas.

[441] Datos aportados por Jose Antonio Barrio, Valleruela de Sepúlveda, febrero 2014.

[442] Entrevista mantenida con Rosa María en Segovia, marzo 2013.

[443] Entrevista mantenida con Ana Torrego en Carbonero el Mayor, mayo 2013.

Danzantes de Muñoveros en la Diputación de Segovia, hacia 1928/29 con traje corto cubierto por el vestido o las enaguas de cuerpo entero. Cedida por Fidel Martín. Debajo, enaguado comunal de Muñoveros confeccionado en algodón con corte a la cintura: cuerpo entallado y faldón decorados con listas de algodón rosa. Gema Cabrero y E. Maganto, 2015.

Un último apunte sobre la comercialización de esta prenda iniciada en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del siglo XX en los comercios urbanos abiertos en la capital, me lo ha facilitado Ángela López García-Bermejo, quien fuera Profesora de Labores en la Escuela de Magisterio de Segovia y Delegada Provincial de la Sección Femenina desde el año 52 al 58 -aunque desde el año 1942 ya formó parte del grupo creado en Segovia-: desde 1880 sus abuelos mantenían abierto el comercio *El Toledano*, situado en la Plaza Mayor de Segovia y que reunía productos de mercería, juguetes y confección; recuerda, sin dudas, como entre los textiles puestos a la venta figuraban *enaguas* rosadas y azules celeste, confeccionadas en percal, "la tela que en aquella época se utilizaba para la ropa interior, y que se remataban con bolillos en forma de pico" -en coincidencia con las usadas y conservadas en la actualidad en Valleruela de Pedraza-[444].

Tras estas notas puedo afirmar que el periodo que comienza con el inicio del siglo XX y concluye en 1930 –con algunas excepciones como Muñoveros o Fuenterrebollo, que mantienen el enaguado hasta la década de los 50/60- marca por tanto una etapa en el *enaguado* masculino ritual: la "crisis del *enaguado*" se hace patente en la provincia de Segovia, entendiendo que éste modelo de vestido era el más habitual y diseminado entre los grupos de danzantes castellanos y otros territorios españoles, aunque desde 1870 aproximadamente, la indumentaria tradicional venía sufriendo numerosas contaminaciones de la "moda" burguesa urbana, sustituyéndose, por ejemplo, y en el vestuario femenino, las almillas de paño por jubones a juego con faldas y confeccionados en sedas adamascadas. A partir de esta fecha es usual encontrar en los retratos de fotógrafos lo-

[444] Entrevista mantenida con Ángela López García-Bermejo en Segovia, mayo 2013.

cales a mujeres ataviadas con manteos -propios de la indumentaria tradicional- y jubones con hechura burguesa cubiertos casi por completo por mantones del ramo y mantones de Manila, una prenda "de moda", folklorizada y ritualizada en los eventos locales colectivos y en las fiestas religiosas. Este cambio estético entre los grupos populares urbanos y rurales, ya quedaría plasmado en las últimas décadas del 1800 por el francés Jean Laurent como se ha explicado: en la boda del rey Alfonso XII, en 1878, algunas de las mujeres de la comitiva segoviana de Turégano, Muñoveros, Veganzones y Prádena ya cubren el busto con mantoncillos de talle bordados; por otro lado y en ese periodo, Laurent también fotografía a dos hombres segovianos ataviados con prendas cotidianas donde se advierte un periodo de tránsito hacia nuevas modas: ambos han sustituido el calzón por una nueva prenda, el pantalón –confeccionado en pana rayada, un tejido muy resistente-, aunque cubren su cuerpo con la correspondiente chaquetilla de paño propia del *traje corto* y llevan a la cabeza sombrero de ala ancha, utilizado desde la segunda mitad del siglo XIX en diversos puntos de España.

Dos hombres segovianos con chaquetilla y pantalón, un periodo de tránsito en la indumentaria tradicional a finales del siglo XIX. Museo Provincial de Segovia. Nº de Inventario 30131. J.L. (Jean Laurent, con anagrama troquelado).

A comienzos del siglo XX algunos autores castellanos también recogen en diversas publicaciones los cambios que se van produciendo en la indumentaria tradicional y los atavíos usados en las *danzas de palos*, ya sean grupos urbanos o rurales. El propio Vergara, refiriéndose a Segovia, anuncia que "el típico traje segoviano va cambiando, más que por el deseo de adaptarle al moderno, porque la necesidad no les permite conservarle en toda su pureza, e insensiblemente pierde lo que tenía de característico; porque siendo hoy superfluo, tienen que limitarse a usar prendas de vestir que sean más baratas y de las que no se puede prescindir; por eso no se ve actualmente a los hombres, llevando chalecos ni chaquetas con dobles filas de botones de plata, ni a las mujeres lucir aquéllos magníficos refajos de paño fino de Segovia, adornados con dos o tres franjas de hilillos de plata o de terciopelo; y lo mismo podría decirse de otras prendas de su indumentaria (1).

> (1) Antes la mujeres segovianas usaban medias de distinto color, según su estado: las solteras las llevaban blancas; las casadas rojas, y las viudas azules; éstas ahora las usan negras"[445].

Una década antes, en 1900, el mismo proceso de cambio se observa también en Burgos; en esta provincia las *enaguas* rituales reciben la denominación de *tonelete* -término que siguen conservando localidades burgalesas como Fuentelcésped-, y Anselmo Salvá describe así la fiesta del Corpus en Burgos capital: "todos los danzantes, según la tradición, se presentaban vestidos muy a la rústica, mostrando así su procedencia y la representación que les correspondía. Usaban, como prendas principales, las calzas, *el tonelete*, el juboncillo y algún vis-

[445] VERGARA MARTÍN, G. M. (1909). Op. Cit. Pág 88.

toso pañuelo o alguna caprichosa banda, y se ponían a la cabeza sus guirnaldas o coronas de laurel o de yedra con mezcla de varias florecillas silvestres"[446]. Añade también que "los danzantes en lo antiguo no eran exactamente lo mismo que ahora. El Ayuntamiento, según se expresa en las actas de sus sesiones, traía de diferentes pueblos numerosas y variadas cuadrillas de danzarines; y como, para esto de la danza, los mozos de Belorado y de Santo Domingo de la Calzada tenían entonces fama en toda Castilla, nunca dejaba de traer de esos dos pueblos algunas cuadrillas. En el mismo Burgos, se formaba también alguna"[447].

En esta nueva visión hecha desde los "ojos de la modernidad urbana" en la que se advierten pérdidas casi irreversibles, se observa a su vez un incipiente movimiento que se inaugura con la centuria del 1900: el Regionalismo, una "especial mirada mitificadora" de las gentes del "pueblo" en la que se exaltan los valores y la vida del campesinado y en la que se heredan distintos elementos del Naturalismo y del Romanticismo decimonónicos. Éste, no sólo cuajará entre los pintores, también entre otros artistas como escritores y fotógrafos, además de periodistas, investigadores sociales, intelectuales y aristócratas. Así, con el proyecto *Visión de España* o *Regiones de España*, llevado a cabo por el pintor español Joaquín Sorolla en respuesta al encargo que le hiciera la Hispanic Society entre 1911 y 1919, se inauguran dos décadas en España, y también en Segovia, en las que la indumentaria tradicional cobra principal relevancia en esta exaltación de la cultura popular provincial y local: en este contexto histórico-político el denominado "traje regional" formará parte en Segovia de los Juegos Florales de 1914, al convertirse en el atavío imprescindible para la reina, Angelina Contreras -Marquesado de Lozoya-, y las damas de honor del mismo, diversas jóvenes de familias acomodadas; durante la década de 1920, Segovia también estará presente en la pintura y cerámica de los tipos populares de la saga de los Zuloaga y del pintor Zubiaurre, y sus tipos populares serán retratados por fotógrafos extranjeros como Kurt Hilesher.

Al terminar esta década, la villa de Pedraza habrá protagonizado la primera versión de *La aldea maldita* de Florián Rey, estrenada en 1927 y rodada en diversas poblaciones como Pedraza y Sepúlveda, y donde pueden verse mantones de talle femeninos como los que en la actualidad se mantienen entre los danzantes masculinos; al mismo tiempo, fotógrafos locales como Benito de Frutos y la saga de los Unturbe, retratarán a numerosos tipos populares ataviados con variantes de la indumentaria tradicional, y en la provincia de Segovia, en concreto en Sepúlveda y en 1927, se organizará una fiesta literario-musical, con el fin de enaltecer "el traje regional segoviano", que no se llevaría finalmente a cabo a causa del mal tiempo[448]; la década de 1930 dará visibilidad al folklorista segoviano más conocido fuera de nuestras fronteras, Agapito Marazuela, -retratado en diversas ocasiones por el periodista Ignacio Carral para la Revista Estampa-, se publicará el trabajo de las hermanas Alfaya -*Los bordados populares en Segovia*[449]-, y el fotógrafo español Ortíz Echagüe incorporará diversas imágenes de tipos populares de Turégano, Pedraza y Sepúlveda en su obra *España. Tipos y Trajes*.

[446] SALVÁ, A. (1900). *El día del Señor en Burgos*. Burgos. Pág 37.

[447] SALVÁ, A. Op. Cit. Pág 37.

[448] ANTORANZ ONRUBIA, Mª A. (2013). *En el arca. En torno al vestido tradicional de la mujer de Sepúlveda*. Edita Emiliano Alonso Ortíz- San Gregorio. Zaragoza. Pág 146: "a pesar los organizadores, de la disposición de los señores del Ayuntamiento sepulvedano, de la alegría de los vecinos de la villa; del celo y conciencia de las autoridades, de la ilusión de las mujeres y de la propaganda en la prensa, la fiesta no se ha celebrado. Es verdaderamente lamentable que para una vez que el sentimiento regionalista se ha producido de forma ardorosa y unánime, se hayan malogrado los entusiasmos tan inopinadamente y es más de lamentar todavía que el apagamiento de tales entusiasmos hayan sido cosa de los hijos del país".

[449] ALFAYA Y LÓPEZ, Mª C. y Mª P. (1930). *Los bordados populares en Segovia. Datos para el estudio del arte popular español*. Establecimiento tipográfico de A. Madrid. Madrid.

Tal "efervescencia social" y exaltación de la cultura "popular", tendrá asimismo presencia en las nuevas investigaciones que inicia en España en torno al "traje regional" el antropólogo Luis de Hoyos Sáinz, artífice de la Exposición del Traje Regional celebrada en Madrid en 1925 e inaugurada por los reyes de España. Luis de Hoyos trabaja en este gran proyecto cultural durante la década precedente, puesto que alumnas de la Escuela de Magisterio de Madrid llevan a cabo trabajos de campo por numerosas provincias españolas para establecer "el estado de la cuestión" del "traje regional". Así, en 1918, Julia Gómez Olmedo firma la tesina *Estudio del traje en las provincia de Salamanca y Segovia*[450], y en 1924, Fernanda Campos y López, Profesora de Labores de la Escuela de Magisterio de Segovia, dará fin a la Memoria titulada *Estudio del traje regional segoviano. Trabajo hecho para la Exposición de Trajes Regionales Españoles de 1925* -ilustrada con un álbum de fotografías hechas por Benito de Frutos, actualmente en paradero desconocido-. Sin embargo, y evidenciando la *"crisis del enaguado"* a la que me he referido, en ninguno de estos dos trabajos, se citará a la *enagua* masculina utilizada en las danzas de palos y otras danzas rituales.

La primera autora, Gómez Olmedo, y a través de la encuesta -como método de investigación social que se aplica desde principios del siglo XX-, establece en 1918 tres periodos distinguibles en la historia y evolución del "traje segoviano": "álgido, de transición y de decadencia, y no sin pena recuerdan los ancianos, cuando en los días de tradicionales fiestas ven engalanarse a la gente joven con estos ricos atavíos, los tiempos de esplendor de la provincia y en los que sin distinción de clases ni edades se vestía ese hermoso traje regional, el más bello de todos, al decir de los mismos segovianos[451]. Respondiendo a la pregunta *¿Existe el traje regional?,* Gómez Olmedo aclara: "puede afirmarse rotundamente que en la provincia de Segovia no existe ya el típico traje regional. Existió, si, y fue desapareciendo lentamente durante la segunda mitad del pasado siglo, si bien en algunos pueblos del partido de Cuéllar, como Olombrada, Frumales, Sacramenia... conocido vulgarmente por "los churros" ha perdurado algo más. El último hombre que a diario usó -en todo su carácter- este traje, murió en Olombrada en 1910. Las mujeres dejaron también de llevarlo a diario entre 1870 y 71 y algunas mujeres apegadas a la tradición continuaron vistiéndole los días de grandes fiestas para el baile de rueda o de tambor hasta 1904. En la actualidad sólo se ve el verdadero traje regional en aquellas fiestas que como la de Santa Águeda conserva en algunos pueblos de la provincia su primitivo carácter, y en los días de Carnaval[452].

En el trabajo de Fernanda Campos se describen pormenorizadamente las prendas que componen las variedades de los conjuntos femeninos y masculinos usados a diario, y los conjuntos lucidos con motivos de las fechas festivas, pero la invisibilidad de la *enagua* masculina vuelve a ser un tema destacable para este texto. Ni siquiera la obra recopilatoria de Isabel de Palencia sobre el estado del "traje regional" en la España de la década de los 20, publicada en 1927 y titulada *El traje regional de España. Su importancia como expresión primitiva de los ideales estéticos del país*, contempla ni recoge datos sobre el uso masculino y ritual de esta prenda[453]. Pero, ¿cuáles son las razones para esta "oculta-

[450] GÓMEZ OLMEDO, J. (1918). *Estudio del traje en las provincias de Salamanca y Segovia*. Tesina inédita. Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico. Madrid.

[451] OLMEDO, J. (1918). Op. Cit. Pág 53.

[452] OLMEDO, J. (1918). Op. Cit. Pág 54.

[453] DE PALENCIA, I. (1926). *El traje regional de España. Su importancia como expresión primitiva de los ideales estéticos del país*. Editorial Voluntad. Madrid.

ción" intencionada del *enaguado* masculino en las Memorias llevadas desde la Escuela de Magisterio y dirigidas por Hoyos Sáinz? ¿Su identificación con las danzas rituales, la dejan al margen de los trabajos mencionados? La respuesta, más compleja de lo que parece, bien pudiera estar en los cambios visibles en el arte de los años 30, aspecto estudiado a comienzos del siglo XXI por autores como Mateos Miera. Éste, reflexiona sobre la relación entre el Regionalismo, el arte y la sociedad de la época en su artículo "Del traje regional al pelo a lo garçón: moda, arte y sociedad en España 1936", y escribe que "el traje regional es una suerte de moda institucional, obligatoria: un escaparate del vestido que refleja y asume sin dudas los valores dominantes de la sociedad donde este esquema se genera. El poder erige un sistema de vestuario por el que afirma su control sobre el individuo, algo de lo que podríamos encontrar un ejemplo cercano en las ordenanzas franquistas sobre el vestir. Sin duda el traje regional se encuadra claramente en este aspecto de la relación moda-sociedad. En la España de principios del siglo XX el Ancien Régime expresa su control del vestido por medio del regionalismo, que supone una codificación inmutable de las formas de vestir como signo de inmovilidad social, de fortaleza de las clases cada una representada por su vestido característico. Desde esta perspectiva ideológica y política, el traje regional representa la identidad racial y la esencia estética de una comunidad: su verdad artística. El traje regional como la antimoda"[454].

La identidad racial y la esencia estética del traje regional -representativo de una cultura rural que remite a formas de vida "antiguas"-, tendrá en el arte de vanguardia ciertas repercusiones, por lo que Mateos Miera acude a la pintura para exponer cómo "la lucha entre el traje regional y el vestido urbano" es una realidad entre "los últimos estadios de la restauración monárquica con que se cierra el siglo XIX y arranca el XX, y la instalación en el poder desde 1923 del directorio militar del dictador Primo de Rivera", periodo en el que persiste "un régimen caciquil, eminentemente rural, en plena comunión ideológica con el auge del regionalismo". Frente a la obra de Sorolla -*Las Regiones de España*-, "que responde a un verdadero estado de las cosas todavía en las primeras décadas del siglo XX", momento en el que "la indumentaria nacional se resistía tenazmente a los radicales cambios que imponían las moda extranjeras", en la década de los años 20, se observa en el arte español la dualidad en el que se encuentra inmersa España: el inmovilismo social o la regeneración a partir de la plasmación de nuevos modelos sociales emergentes en la sociedad europea y española.

En la década de 1920 llega al arte pictórico un nuevo modelo femenino, fruto del cosmopolitismo, que reflejan artistas como Daniel Vázquez Díaz en obras como *Joven danesa con pecera*, de 1919. La mujer, vestida y con el cabello suelto, será una nueva tendencia, puesto que "la presentación en la obra artística de un vestuario urbano y contemporáneo se agudiza con la estancia en nuestro país de importantes artistas extranjeros como el matrimonio de Sonia y Robert Delaunat, o el uruguayo Rafael Barradas, que liberados de cualquier resabio tradicionalista iban a contemplar a la realidad española destacando en sus cuadros sus aspectos más renovadores"[455]. En España, el artista Salvador Dalí plasmará la nueva identidad estética de la mujer, presentada como mujer emancipada, deportista y con aspiraciones de libertad, incluso en espacios alejados de la urbe, como la *Feria de la Santa Cruz en Figueres* en 1923, donde el grupo de tres mujeres que protagoniza la composición, visten falda y melena corta, postergando a un segundo plano "los tipos populares de siempre, el mantón, la boina o el pañuelo al cuello". Irrumpe así, por

[454] MATEOS MIERA, E. (2009). "Del traje regional al pelo a lo garçon: moda, arte y sociedad en España 1900-1936". En *Lengua e Historia Social. La importancia de la moda*. Universidad de Granada.

[455] MATEOS MIERA, E. (2009). Op. Cit. Pág 245.

tanto, la mujer con el pelo "a lo garçon", como la retratada por Dalí en *Venus y el marinero en 1925*, convertida en símbolo de progreso, libertad y modernidad, y copando y protagonizando innumerables obras enmarcadas en el vanguardismo de la época.

Este hecho refleja según Mateos Miera la transformación ocurrida en la sociedad española en estas décadas: "en 1930 más del 50% de la población trabajaba en sectores industriales o en servicios. Sólo el 34% de la población vivía en núcleos de menos de 5.000 habitantes, mientras que en 1900 casi el 70% de la población era rural"[456]. En 1930, y a pesar de los "brillos estéticos" que el Regionalismo aporta a formas de vida y religiosidad popular que van desapareciendo más rápidamente en el entorno urbano que en el rural, la indumentaria tradicional, y con ellos, el *enaguado* masculino ritual, pierden en el arte pictórico y en la fotografía, en el periodismo y la literatura, el protagonismo heredado del Romanticismo tardío y el Realismo de finales del siglo XIX, en beneficio de nuevos modelos estéticos, más cómodos, asequibles económicamente y producidos industrialmente, vinculados a la idea de progreso y promoción social de los individuos. El "olvido" cotidiano de la indumentaria tradicional, se generaliza socialmente a partir de las primeras décadas de siglo XX, y quedará "postrada" y relegada en su uso, a fiestas y rituales del calendario festivo, que mantienen el vínculo colectivo y afectivo con los legados de nuestros antepasados.

El "olvido intencionado" del uso masculino del *enaguado* continuará tras la Guerra Civil española: ya en la etapa de posguerra, y a través de la Sección Femenina, se iniciará el "proceso de apropiación femenina del *enaguado* masculino ritual", por lo que durante las tres décadas de su existencia hasta la llegada de la democracia a España, esta prenda recuperará su papel ambivalente señalado en la evolución de la moda española desde el siglo XVII: así, formará parte tanto del atavío de mujeres que la visten en sus actuaciones folklóricas -convertidas en protagonistas de las danzas de palos en innumerables ocasiones, tras romperse la trayectoria histórica masculina de su localidad-, como del vestuario de los danzantes que mantienen el *enaguado* desde el siglo anterior.

Por último, y a este respecto, puedo añadir que a finales del siglo XX, y en la década de 1980, se publicarán en Segovia sendos trabajos sobre indumentaria y danza tradicional que presentarán un panorama de convivencia entre el *enaguado* femenino, adscrito a los grupos folklóricos urbanos heredados de la Sección Femenina y el *enaguado* masculino ritual, presente ya en el reducto geográfico objeto de estudio de esta investigación. El primero, titulado *El traje popular segoviano* de Ángela López García-Bermejo, afianzará la ligazón de las *enaguas* rituales con el universo femenino: sin describir ni detallar este conjunto previamente, en este trabajo se incluye la fotografía de una mujer joven vestida con *enaguas* con el siguiente pie de foto: "traje de danza, compuesto por una *faldilla* blanca adornada de cintas de raso y entredoses de encaje, y chaleco negro cuya espalda es de loneta con aplicaciones de paño negro. El atuendo se completa con las alpargatas atadas a la pierna"[457]. Su traje de danza, viene a identificarse con el fotografiado por Benito de Frutos en Cantalejo hacia 1910-1920, en el que el "danzarín" viste un conjunto en el que confluyen la superposición estética de dos modelos distintos, el caracterizado por el *enaguado* -heredero de las modas europeas y españolas de los siglos XVII y XVIII- y el denominado "traje napoleónico", definido por Rosa María Olmos sintéticamente, como "de calzón corto", en el segundo de los trabajos citados, que se publica dos años después, en 1987.

[456] MATEOS MIERA, E. (2009). Op. Cit. Pág 248.

[457] LÓPEZ GARCÍA-BERMEJO, A. (1985). *El traje popular segoviano*. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia. Segovia. Pág 63 y 66.

Olmos distinguirá el "traje napoleónico" como propio "de las danzas de palos de los pueblos del llano", y el "traje de danzante", con *enagüillas* o *faldillas*, "usado exclusivamente en las danzas procesionales". Insiste esta autora en que "no se utiliza en todos los pueblos; no se sabe si es que no lo han llevado nunca o se ha perdido la costumbre"[458]. Contrasta notablemente, que entre los cinco pueblos que Olmos identifica primordialmente con el "traje napoleónico" en 1987 -Fuentepelayo, Valverde del Majano, Armuña, Carbonero el Mayor y Cabezuela-, figuran tres localidades en la que, como se ha comprobado, vistieron *enaguado* hasta los años 1920-30: Valverde del Majano, Carbonero el Mayor y Cabezuela; como dato importante, añadir que en la actualidad la localidad de Armuña mantiene entre las mujeres el modelo femenino reseñado en 1985 en el libro de López García-Bermejo, mientras que el hombre luce el "traje napoleónico" definido por Olmos.

Sobre el "traje de danzante", que esta autora limita a Arcones, Gallegos de la Sierra, Valleruela de Pedraza y San Pedro de Gaíllos, Olmos extiende su definición y descripción explicando que "cada pueblo presenta variantes, pero básicamente se compone de *enagüillas* blancas, excepto en Valleruela de Pedraza, que alternan con fucsia, rosa o azul, y en San Pedro de Gaíllos, que son estampadas con pequeñas flores en colores muy tenues; el largo predominante es por debajo de la rodilla, menos en Gallegos de la Sierra, que son más cortas y con amplio vuelo". Se adornan con volantes, puntillas y entredoses. Debajo de las *enaguas*, y sobre las medias blancas, llevan pololos o calzones -que algunos ajustan a la pantorrilla con cintas y borlas de colores-. Para ajustar las *faldillas,* llevan faja roja en Gallegos de la Sierra, y mantoncillo de colores muy recogido a la cintura en Valleruela; mantoncillo similar, pero dejando caer la punta hacia delante o a un costado, en el resto. Todos se visten con camisa blanca cruzada por bandas delante del pecho, mientras que la espalda la adornan con profusión de cintas bordadas, que cuelgan sueltas desde los hombros hasta la cintura y se adornan con escarapelas. En la cabeza se atan un pañuelo, excepto los danzantes de Valleruela, que se cubren con una extraña mitra[459].

Insiste Olmos en vincular este atuendo con rituales alejados en el tiempo histórico, retrotrayéndose al Neolítico y la Grecia clásica, y obviando por tanto, el proceso de conformación histórica de este modelo de vestido, expuesto a lo largo de los capítulos anteriores, que se gesta, evoluciona y anquilosa entre los siglos XVII y XX. Cito no obstante, su aportación: "esta enigmática vestimenta, con evidentes aspectos femeniles, está muy extendida y se relaciona siempre con las danzas de espadas, palos, zancos o cintas. Se encuentra en prácticamente todas las regiones españolas donde se practica este tipo de bailes y su procedencia se ha tratado de interpretar desde diversos puntos de vista; desde intentar crear un paralelismo exhaustivo de cada pieza con el atuendo del guerrero griego, a todas luces exagerado, con el fin de apoyar la tesis del origen clásico y bélico de estas danzas, hasta creerla restos del matriarcado neolítico. Según Joan Amades parece que las divinidades agrarias eran femeninas y la persistencia de elementos femeninos en los bailarines, tales como faldellines, cintas, flecos, mantones ceñidos, pañuelos y la tendencia a vestirse de mujeres en algunos disfraces pueden recordar cultos a divinidades agrarias propias de las culturas matriarcales, confirmadas y sobrevividas por la Roma clásica.[460]

[458] OLMOS CRIADO, R. Mª. (1987). Op. Cit. Pág 59-69.
[459] OLMOS CRIADO, R. Mª. (1987). Op. Cit. Pág 59-69.
[460] OLMOS CRIADO, R. Mª. (1987). Op. Cit. Pág 59-69.

El territorio de estudio y el "traje de danzante" en las Tierras de Pedraza y de Sepúlveda. Variantes locales en torno a un nexo común: flores, puntillas y mantones

Tras las aportaciones de Rosa María Olmos (1986), en el capítulo que dediqué al *traje de danzante* en la obra *La indumentaria tradicional segoviana* (2000) ya advertí de la "invisibilidad" de la historia del *enaguado* entre los trabajos publicados hasta el momento. Según escribí "en la provincia de Segovia, esta indumentaria pervive en torno a la Sierra y la falda de la Sierra, localizada en Torre Val de San Pedro, Arcones, Valleruela de Pedraza y San Pedro de Gaíllos, entre otros. Si en el barrio de La Torre cada danzante viste *enaguas* blancas con pañuelos de talle femenino a la cintura y se engalanan con cintas de seda de colores diferentes cruzando el pecho y cayendo por la espalda, Valleruela conserva *faldillas* en tonos pastel, predominando el color rosa, y un tocado único: más esbelto que las monteras femeninas, a modo de mitra, hecho con una base rígida con fondo de color rojo y decorado con el frente con motivos geométricos en color plata. Ya no lucen las plumas, que sí se reflejan en la toma fotográfica atribuida a D. Benito de Frutos y con fecha anterior a 1925. A la cintura, pañuelos de talle femeninos colocados en forma de pico cayendo sobre el delantero y dos pañuelos donde suelen reposar las castañuelas cuando no se ejecuta la danza"[461].

Dos danzantes de Valleruela de Pedraza antes de 1925, tocados con el "gorro" decorado con plumas. Benito de Frutos. Archivo del Padre Benito de Frutos, Santuario del Henar (Cuéllar).

Esta descripción se acompañó en el libro citado de una fotografía firmada por el historiador Carlos Merino, y tomada en 1999, en la que los danzantes de Valleruela de Pedraza mostraban la última versión hecha del tocado, pero sin las plumas que bordean el contorno del mismo -como puede verse quince años después-. También, podía observarse que frente a los pañuelos de seda utilizados a modo de delantal, en las postrimerías del siglo XX se utilizaban pañuelos de algodón estampado con motivos florales, y que en 1999 sólo aparecían dos pañuelos blancos sobre estos pañuelos, en vez de los tres que pueden contabilizarse en un danzante de una de las fotografías anteriores a 1924[462].

[461] MAGANTO HURTADO, E. y LÓPEZ GARCÍA-BERMEJO, A. (2000). Op. Cit. Pág 106.
[462] SIGUERO, P.L. (1999). Op. Cit. Pág 21.

Danzantes de Valleruela de Pedraza (Tierra de Pedraza), en la actualidad. Fiesta de la Virgen del Rosario. Septiembre, 2013. E. Maganto.

Danzantes de San Pedro de Gaíllos (Tierra de Sepúlveda), en la actualidad. Fiesta de San Pedro Apóstol. Junio, 2103. E. Maganto.

Danzantes de Gallegos de la Sierra (Tierra de Pedraza), en la actualidad. Fiestas de la Virgen del Rosario. Octubre, 2013. E. Maganto.

Danzantes de Torre Val de San Pedro (Tierra de Pedraza), en la actualidad. Fiestas de la Octava del Rosario. Octubre, 2013. E. Maganto.

La última referencia sobre el *enaguado* que pervive en el territorio geográfico de la Tierra de Pedraza, se publicó en diciembre de 2013, durante el desarrollo de este trabajo y a través de la Revista de Folklore, editada por la Fundación Joaquín Díaz de Valladolid. Aunque Víctor Sanz analiza desde la Etnomusicología el repertorio de paloteos y danzas rituales, aborda entre otros aspectos, la indumentaria de los danzantes: Arcones, Gallegos de la Sierra, Orejana, Torre Val de San Pedro y Valleruela de Pedraza. Insiste Sanz en utilizar el lenguaje empleado por Caro Baroja al explicar que "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 los puños, jaretas, bordados o tablillas; cintas y bandas que rodean al cuerpo y la cabeza y "pañuelos del ramo" a modo de delantal, que cubren la parte delantera del hombre, portando también cintas de colores, escarapelas o tocados en la cabeza"[463].

En la alusión general que este autor hace respecto al uso de camisas de lino aclara que 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 pueblos se utiliza camisa de corte normal, aunque en todos los casos las mangas aparecen, por norma general, recogidas hasta la altura del codo"[464]. Como comentario puedo afirmar que el uso de la camisa de lino, generalizada en el esta zona a finales del siglo XIX dada la importante diseminación de linares, ha convivido a lo largo del siglo XX con camisas confeccionadas con algodón, hechas a mano o adquiridas en los comercios de la capital con motivo de la compra del ajuar femenino y el traje de boda[465]. Una fotografía que revela el uso de esta prenda, con bordaduras en la pechera se conserva en Valleruela de

[463] SANZ GÓMEZ, V. (2013). Op. Cit. Pág 8

[464] SANZ GÓMEZ, V. (2013). Op. Cit. Pág 10.

[465] Dato aportado por Ángela López García- Bermejo en las entrevistas concedidas en abril- mayo de 2013.

Pedraza (Tierra de Pedraza) y se fecha a comienzos del siglo XX -dos décadas antes que la citada y firmada por Benito de Frutos-: el danzante viste camisa hecha a mano con cuello cerrado y jaretas en la pechera, sobre la que se prende el espaldar a la altura de los hombros, colocándose también cintillas de seda en el antebrazo. Sobre las *enagüillas,* en la que se observan líneas muy marcadas a modo de plisados -como los manteos "enchorraos" o de "los chorros"[466] femeninos de la zona-, se coloca el mantón de talle con flecadura y dos pañuelos blancos donde se advierten los pequeños pitos, usados para otras danzas rituales y procesionales que conforman el repertorio musical y dancístico del territorio de estudio.

Danzante de Valleruela de Pedraza hacia 1900. Enagüillas con marcaciones tableadas, como los manteos "enchorraos" o "de chorros" femeninos de la zona de la Sierra en torno a Pedraza. Expuesta en Valleruela de Pedraza.

Otra imagen, en este caso referida a Torre Val de San Pedro y que confirma el uso de la camisa de hilo y lienzo casero, se fecha hacia 1910-1920. Con idéntico cuello cerrado, como en la fotografía de Valleruela de Pedraza, los danzantes también utilizan corbata y a la cintura, la faja masculina ceñida, y los mantones del ramo y los mantoncillos de talle, una combinación que no he podido constatar en otras localidades. Las *enagüillas* se decoran con entredoses, y algunas se rematan con las puntillas de ganchillo, que hoy ya se han perdido.

Danzantes de Torre Val de San Pedro (Tierra de Pedraza), hacia 1910-1920. Camisas de algodón, encintados corporales, corbata, faja, mantones y enagüillas –algunas puntillas de ganchillo. Foto cedida por J. A. Sebastián.

[466] En el Arenal, barrio de Orejana, y según me constatan Braulia y Antonia Hernanz, los manteos femeninos que presentan un plisado hacho a base de dobleces se denominan "manteos de los chorros".

Este tipo de camisas-blusones, con riquísimas bordaduras en la pechera y ocasionalmente en la tirilla del cuello, repletas de motivos vegetales y con esporádicos motivos de animales –pájaros- y esquematizaciones marianas, perviven no obstante entre las prendas de los danzantes de El Arenal y Orejanilla (barrios del país de Orejana), como he podido comprobar a través de prendas testigo de la familia Hernanz en El Arenal y la familia de Inés Santa Engracia en Orejanilla.

Camisa/Blusón de danzante de El Arenal, barrio de Orejana, confeccionadas a mano con lienzo casero. Iniciales bordadas, José García. Motivos bordados en la pechera, con una esquematización mariana en la franja central. C. P. Familia Hernanz. E. Maganto, 2014.

Camisa/Blusón de danzante de Orejanilla, barrio de Orejana, confeccionadas a mano con lienzo casero. Nombre bordado, Francisco Hernanz. Motivos vegetales geometrizados bordados en la pechera, C. P. Familia Inés Santa Engracia. E. Maganto, 2014.

A partir de los datos expuestos, es posible afirmar que a comienzos del siglo XXI el mapa del *enaguado* masculino ritual en la provincia de Segovia XXI se acota en torno a las siete estudiadas uniendo a la Villa y Tierra de Pedraza con la la Villa y Tierra de Sepúlveda: en su historia y evolución se distinguen otras tantas variantes locales en las que sin embargo, existen tres nexos comunes. Como observadora atenta, tras examinar los conjuntos de prendas que presentan los atavíos actuales, he podido comprobar cómo la presencia de las flores -motivo presente en las camisas y telas de los danzantes del Corpus en el siglo XVII- se disemina por el territorio de estudio localizadas en diferentes partes corporales de los danzantes: si los rosetones o escarapelas ya aparecen en el interior del tocado de los danzantes de Valleruela de Pedraza (Tierra de Pedraza), las flores también se localizan en las pecheras de las camisas de Orejana (Tierra de Pedraza), los espaldares de Castroserna de Abajo y las *faldillas* de San Pedro de Gaíllos (ambas en Tierra de Sepúlveda), además de en los mantones del ramo, mantenidos en seis de las siete localidades –puesto que Gallegos de la Sierra utiliza una faja roja-.

Asimismo, la existencia de una guarnición textil que decora las *enagüillas* y *faldillas,* siempre hecha a mano, enlaza a cinco de las siete localidades del territorio de estudio: las puntillas de ganchillo, y en menor medida de bolillos, cuajadas de diferentes puntos y dibujos y terminadas en forma de puntas -y en algunos casos en flecos-, denotan los intercambios y diseminaciones de los trabajos textiles llevados a cabo por las manos de sucesivas generaciones femeninas que han mantenido a lo largo de tiempo las hechuras y decoraciones del "traje de danzante" de sus abuelos, padres, hermanos, e hijos. Cuatro localidades: Arcones, "el país" de Orejana, Valleruela de Pedraza (en Tierra de Pedraza) y Castroserna de Abajo (en Tierra de Sepúlveda) –puesto que Torre Val de San Pedro las ha perdido en los últimos treinta años-, muestran en cada festividad celebrada con danzas de palos *enagüillas* rematadas en su bajo con puntillas límpidas, blancas, armadas a

Espaldares de Castroserna de Abajo (Tierra de Sepúlveda), con flores de papel hechas a mano, puntillas de ganchillo y encintados de seda que caen sobre la espalda. E. Maganto, 2013.

base de puntos de ganchillo compacto –y en escasos ejemplos, volátiles por estar hechas con bolillos-; Gallegos de la Sierra (Tierra de Pedraza) se desmarca en la zona al presentar un *enaguado* sin puntillas de ganchillo, más corto que el resto, tableado y almidonado, introducido por Don Desiderio, párroco de la localidad en la década de los 50 y momento en el que se pierden los cascabeles portados en la pantorrillas; por último, San Pedro de Gaíllos (Tierra de Sepúlveda), que se caracteriza en la actualidad por los remates de sus *faldillas* a ras del bajo a base de guarniciones metálicas, y puntillas industriales de algodón, puesto que ya ha perdido las puntillas de bolillos que aún pueden observarse en las fotografías de posguerra, hacia el año 1948.

Con todo, en este panorama de las *enagüillas o faldillas*, se da un mayor acercamiento estético entre los modelos de Arcones, Orejana y Torre Val de San Pedro –las tres localidades en Tierra de Pedraza-, donde predomina el color blanco, tal y como conocemos la *enagua* heredada de la cultura burguesa de finales del siglo XIX, a la que se decora a lo largo del vuelo con jaretas y puntillas de ganchillo como entredoses, y cuatro modelos específicos absolutamente distintivos: dos en la Tierra de Pedraza, como Gallegos de la Sierra, con prendas blancas, almidonadas y plisadas con un tableado que se acerca al tableado femenino presentado por los manteos "enchorraos" o "de chorros" que evidencian las prendas testigo, y también, Valleruela de Pedraza, con *enagüillas* rosadas, con entredoses y salpicadas de listas horizontales azules celestes, que han perdido sin embargo el tableado –más anchoque el de Gallegos- visible en fotografías que inauguran el siglo XX. Otras dos, en la Tierra de Sepúlveda: Castroserna de Abajo, con *faldillas* comunales de terciopelo grana abiertas al centro -recordando los faldellines femeninos del siglo XVII y anquilosados en modas judías conservadas por los sefardíes marroquíes hasta las primeras décadas del siglo XIX-, con cintillo y con puntillas añadidas por las distintas familias que las han conservado y mantenido en las danzas de palos; y San Pedro de Gaíllos, con *faldillas* que presentan estampados florales, propios de las modas cortesanas y burguesas de los siglos XVII y XVIII, y que han perdido las puntillas de bolillos, que permanecen sin embargo –aunque en menor medida que las de ganchillo-, en Valleruela de Pedraza.

Arriba, Enaguado de Arcones (Tierra de Pedraza). Detalle de una puntilla de ganchillo donde se distingue el cuerpo y la flecadura, de diversos dedos de ancho. Dcha, Enaguado de "el país de Orejana" (Tierra de Pedraza). Detalle de puntillas de ganchillo, intercaladas en el vuelo como entredoses, y como remate final, con motivos vegetales y terminadas en puntas. E. Maganto, 2014.

Gallegos de la Sierra (Tierra de Pedraza) es el único pueblo estudiado que presenta unas *enagüillas* cortas, como las que se localizan en otros puntos al norte de España (Navarra y País Vasco, también con encintados cruzados en el pecho y la faja en color rojo, pero sin tocados florales, sustituidos por pañuelos también del mismo color), de lienzo y las que el vuelo fruncido se plisa y se almidona para lograr mayor volumen, una práctica que entronca con una costumbre heredada de la España del siglo XVII: una vez al año, y dos días antes de la puesta, la *enagüilla* se lava, se almidona durante toda una noche, y aún húmeda, se plancha, marcando las tablillas que dibujará el vuelo, equiparándose en apariencia a los manteos "enchorraos" femeninos del territorio de estudio, que se guardan en los baúles y arcones doblados, formando un tableado característico.

En el caso de Valleruela de Pedraza, también en la Tierra de Pedraza, las *enagüillas* presentan un inusual tono rosado, con telas opacas y más vaporosas, algodones o "indianas" -según las denominaciones de historia de la moda europea de finales del siglo XVIII y del XIX-, donde en ocasiones se intercalan listas horizontales de las mismas telas en color azul celeste. Encontrando similitudes con otros puntos de España, he localizado el pueblo de Cetina (en Zaragoza), que acompañan el *enaguado* rosado con cintillos de color rojo apuntados al centro, un complemento que en la provincia Segovia sólo he localizado junto a la montera femenina de doce apóstoles y en los pueblos del entorno de Turégano. Estos cintos, hechos a juego con este tocado reducido al uso femenino, enlazan con el "gorro" también rojo, que se conserva en Valleruela de Pedraza, de forma cilíndrica y armado con cartonaje, como ocurre en las monteras sego-

Enaguado de Castroserna de Abajo (Tierra de Sepúlveda) Faldilla comunal y pieza testigo de finales del siglo XIX. Puntilla de ganchillo, hecha a mano por la abuela y la madre de Pilar, de 75 años. El resto de la pieza blanca formó parte de un delantero de cama. La faldilla, se abre en el delantero y al centro, enlazando con los faldellines femeninos españoles del siglo XVII y que se conservan en la Cañada de la Vera de La Sierra –tramo Segovia-Villacastín, decorados con picados. E. Maganto, 2014.

vianas. No obstante, buscando significados simbólicos sobre este color, según marca el protocolo religioso, es un tono que apenas se usa, aunque sí se mantiene el tercer domingo de Adviento –muy cercano a la Navidad- y el cuarto domingo de Cuaresma -cercano a la Pascua-. Ya en Tierra de Sepúlveda, Castroserna de Abajo presenta un *enaguado* revitalizado desde 2008, año en el que la Alcaldesa Mª Luisa González reunió a una nueva generación de danzantes tras unos años de pérdida de las danzas de palos. En este atavío, destaca el conjunto único conformado por *faldillas* confeccionadas en terciopelo grana, abiertas por delante, y los *espaldares floreados* que cubren la espalda, prendidos sobre la camisa: el terciopelo, forrado en su interior, conforma un armazón único a través de un cintillo cerrado al centro, al que se une el vuelo repartido a base de tablas de diversos dedos de ancho. Como ya expliqué, su hechura enlaza con los faldellines femeninos españoles del siglo XVII –localizados también en el trazado de la *Cañada de la Vera de la Sierra,* entre Segovia y Villascastín-, que a su vez han mantenido los judíos sefardíes marroquíes y que hoy mantienen su función dentro de los ritos como el del matrimonio.

Ahondando en el empleo del terciopelo grana entre otros danzantes, he logrado desvelar que tal particularismo –único en la actualidad y vital para reconstruir la historia del *enaguado* en la provincia de Segovia-, se dio también en Valleruela de Pedraza, tal y como asegura Florencio Álvaro[467], hoy todavía sacristán y alcalde de la localidad entre los años 1979-1983 y responsable de la recuperación de las *danzas de palos* en este periodo. A sus ochenta y dos años, y junto a danzantes de otras generaciones, como su hijo Pedro y su nieto Álvaro, sigue danzando en la festividad de la Virgen de El Amparo, celebrada en septiembre y en lunes, al día siguiente de la fiesta de El Rosario; en el año 2013, recordando la historia local de las danzas de palos, me contó al hilo de las *enaguas* grana: "recuerdo las *enaguas* como si las tuviera en mis manos en este momento. Mi abuelo tenía unas *enaguas* granates, salpicadas con pintas negras y con amplísimo vuelo, que hoy conserva mi hermano en Madrid. Eran iguales a las *faldillas* con las que hoy se viste el carro donde se pone la virgen"[468]. Esta aportación, fundamental, viene a establecer conexiones tanto con Castroserna de Abajo, como con las rutas de la trashumancia, reflejada en la localidad de Villacañas en Toledo, en honor del Cristo de la Viga, o Corral, donde se conservan estas *enagüillas.*

Finalmente, y completando el círculo geográfico, San Pedro de Gaíllos ha heredado, tras el modelo confeccionado a base de encajes fechado en la segunda mitad del siglo XIX, un modelo de *faldillas* donde las estampaciones florales cobran verdadero protagonismo, en las que también aparecen, como en el caso de Castroserna –en las *faldillas*- o en Gallegos –en el borde del encintado del pecho-, guarniciones metálicas. Esta confluencia de elementos, flores y metales, serán elementos introducidos en la moda masculina europea del siglo XVII y seguirán vigentes durante el siglo XVIII. No obstante, a lo largo de la centuria del 1700, los detalles florales a base de bordados, estampados... se relegarán exclusivamente al universo femenino, ligados a las indianas y telas livianas que impone la moda, y al espacio íntimo y doméstico ya en el siglo XIX.

[467] De las siete localidades segovianas estudiadas sólo un informante me ha confirmado el uso de *enagüíllas* confeccionadas con terciopelo grana, como las que se conservan en Castroserna de Abajo: Florencio Álvaro, sacristán, danzante y quien fuera alcalde e impulsor de la recuperación de las danzas de palos en Valleruela de Pedraza: recuerda en su infancia las *enaguas* grana "hechas con el mismo terciopelo que las faldillas de la carroza de la Virgen", usadas por uno de sus tíos en las danzas locales".

[468] Entrevista a Florencio Álvaro. El 15 de septiembre de 2013, en Valleruela de Pedraza, Fiesta de El Rosario.

Faldilla de San Pedro de Gaíllos, confeccionada con franjas de encajes que presetan motivos vegetales, fechada a finales del siglo XIX. Expuestas en la exposición "El Mundo por Montera", feb-abr. 2015. E. Maganto.

Danzantes de San Pedro de Gaíllos (Tierra de Sepúlveda) hacia el año 1948 con la imagen de Nuestra Señora al fondo. Modelo de enaguado que se conserva en el actualidad, sin los entredoses de otros modelos existentes en la época y puntillas de ganchillo o bolillos. C. P. Lauro Rodríguez. Cedida por Museo del Paloteo, a través de Arantza Rodrigo.

Faldilla actual, con galoncillo de oro y puntilla industrial de algodón con perfiles redondeados. E. Maganto, 2013.

Como datos absolutamente reveladores sobre la confección de las *enaguas* masculinas en el territorio de estudio quiero citar las informaciones facilitadas por familias de tres localidades: las mujeres de San Pedro de Gaíllos confirman el empleo de las cortinas floreadas que separaban las alcobas de otras estancias, dato refutado en Castroserna de Abajo y Orejana (los barrios de El Arenal y Orejanilla), al emplear como *enaguado* las denominadas "delanteras" que se colocaban a los pies de las camas, a juego con las sábanas y también con las cortinas de las alcobas. En el barrio de Orejanilla la fotografía de una *prenda testigo* con un entredós de ganchillo presenta una le-

yenda similar a las que en el modelo del "traje napoleónico" se localiza en los cinturones masculinos: "Viva mi dueña Vicenta García Martín en Orejana Año de mil nov."; una segunda pieza testigo en la que leyenda se vincula con el Santísimo Sacramento, y por lo tanto con la herencia de las danzas rituales masculinas en los fastos del Corpus Christi: "M. P. R. M. Lo formó Anyceta San Juan Peñas. Alabado sea el Santísimo Sacramento". Finalmente, en Torre Val de San Pedro, el uso de las colchas de las camas, fue un recurso usual en la confección de las *enagüillas* de los danzantes, que tras la ejecución de las danzas regresaban de nuevo a su hechura original[469].

Delantera de una cama de Orejanilla (barrio de Orejana) con puntillas de ganchillo e iniciales bordadas. Se transformaban en enagüilla, al fruncirla con un cordón. Dcha, Delantera de cama de Orejanilla (barrio de Orejana), ya fruncida con cordón. En el segundo entredós, el dibujo del ganchillo presenta la siguiente frase: "Viva mi dueña Vicenta García Martin e Orejana Año mil nov. Familia Inés Santa Engracia. E. Maganto, 2014.

Detalles de la puntilla. Motivos diferentes en el inicio o el final de la labor, medio círculo frente a la puntilla terminada en punta. Animales alados y árbol de la vida. Enagüillas de El Arenal, barrio de Orejana. Dcha, Trozo de delantera de cama donde se puede leer la siguiente leyenda: "M. P. R. M. Lo formó Anyceta San Juan Peñas. Alabado sea el Santísimo Sacramento". Ambas, C. P. Familia Hernanz. E. Maganto, 2014.

El tercero de esos nexos comunes, visible en seis localidades de las siete estudiadas –puesto que Gallegos de la Sierra luce una faja masculina lisa y de color rojo-, se concreta en el uso de los pañuelos de seda y algodón estampado con listas o motivos vegetales junto

[469] DE OCHOA, S. (1894). *Tierra de Segovia. Dibujos y ficciones*. Imprenta de F. Santiuste, Segovia. Una alusión al uso de colchas floreadas, durante el tiempo festivo, se recoge en esta obra de la década de 1890, Pág 132: "el barrio de San Millán celebra su catorcena. Funciones religiosas, bailes, músicas, cohetes, iluminaciones, constituyen su fiesta, la fiesta tradicional. En la casa del modesto obrero, y obreros son la mayoría de los vecinos del barrio, todo es alegría y dicha los días de catorcena. La floreada colcha, recién lavada y planchada, engalana el balcón. Se mata un cordero o se compran en el puesto unas libras de carne".

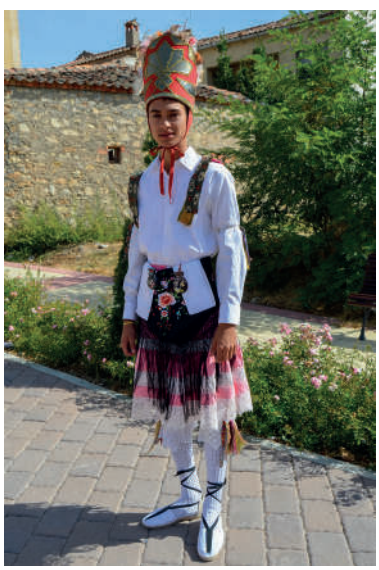
a mantones de lanilla y de seda en sus versiones de *mantoncillos de talle* -más pequeños- y *mantones del ramo* -más pequeños que los mantones de Manila-, con bordados florales y vegetales, atados y/ o prendidos a la altura de la cintura, doblados en punta centrada o colocada en un costado –caso de Torre Val de San Pedro-. Esta variedad, diseminada asimismo por otras zonas donde se puede seguir el rastro de la cultura agro-pastoril y la trashumancia, confirma las rutas comerciales de estas prendas, que en muchas ocasiones –tal y como me han confirmado numerosas mujeres- formaban parte de los regalos que los pastores les traían como regalo desde Extremadura. Tal y como refrenda Honorio Velasco en sus trabajos de campo de la década de 1960 sobre las ferias de ganado que se celebraban en España, aún en esta época tan tardía se podían adquirir entre los puestecillos, prendas "folklorizadas" como este tipo de adornos corporales.

Si en Arcones pueden verse mantones de fondo negro bordados en una de sus esquinas -de ahí "mantón del ramo", con flecadura de mayor o menor riqueza-, además de mantones de algodón estampado con motivos florales que en Orejana se denominan "mantones de merino" y que fueron abundantes en Extremadura, Valleruela de Pedraza mantiene pañuelos de talle de seda en tonos claros y oscuros, con listas –rayas- y motivos vegetales. Por su parte, Torre Val de San Pedro muestra los mantones de algodón de fondo claros y tonos intensos, además de mantoncillos de seda con flecaduras más simples, en tonos vivos, que llegaron desde Ceuta y Melilla –tras estancias de los hombres en la mili-, y San Pedro de Gaíllos, que coloca los mantones del ramo a modo de faja, distinguiéndose del resto.

Danzantes de Valleruela de Pedraza (Tierra de Pedraza). Pañuelos de seda prendidos a la cintura con alfileres. Dcha, Danzante de Torre Val de San Pedro (Tierra de Pedraza). Mantoncillo de seda con estampados industriales a base de motivos vegetales y flecadura simple, traídos de Ceuta y Melilla. E. Maganto, 2013.

Izda, Traje de Danzante de Arcones. Blusón con jaretas y bordaduras en la pechera, doble encintado corporal y mantones de lanilla con estampaciones vegetales y de cachemir, enagüillas con entredoses de ganchillos y calzado decorado también con ganchillo. Dcha, Traje de danzante de Gallegos de la Sierra (Tierra de Pedraza). Conjunto con pañuelo a la cabeza, camisa, faldillas plisadas y almidonadas, bandas cruzando el pecho, faja a la cintura, calzones con ligas y borlones decorativos, además de medias y alpargatas E. Maganto. Septiembre y Octubre 2013.

Traje de danzante de Torre Val de San Pedro (Tierra de Pedraza). Atavío con pañuelo atado a la cabeza, camisa con cintillas de seda en el antebrazao, encintado cruzando el pecho, enagüillas, mantón de talle, calzones, medias y alpargatas. Dcha, Traje de danzantes de "el país" de Orejana (Tierra de Pedraza). Conjunto con pañuelo atado a la cabeza, camisa con puntillas en el pecho y cintas de seda en el antebrazo, encintado sin cruzar en el delantero, enagüilas, mantón de talle a modo de delantal, medias y alpargatas. E. Maganto. Octubre, 2013.



Traje de danzante de Valleruela de Pedraza (Tierra de Pedraza). Tocado con plumas -modas del siglo XVII- atado al cuello, camisa, cintillas en el antebrazo y espaldar a base de cintas de seda prendido, enagüillas, mantoncillo de talle a modo de delantal y dos pañuelos, calzones, medias y alpargatas. E. Maganto. Septiembre 2013. Dcha, Traje de danzante de Castroserna de Abajo (Tierra de Sepúlveda). Camisa con encintado cayendo por el pecho, y espaldar a base de flores de papel y cintas de seda, faldillas de terciopelo grana abiertas al centro, mantones de talle a modo de delantal, calzones, medias y alpargatas. E. Maganto. Septiembre, 2013.

Traje de danzante de San Pedro de Gaíllos. Pañuelo al cuello, camisa y chaleco blanco con doble botonadura en el delantero y espaldilla a base de cintas de seda, mantón de talle a modo de faja, faldillas, calzones, medias y alpargatas. E. Maganto. Junio, 2013.

Sin embargo, frente a los tres nexos en común detectados en el conjunto de prendas conservadas en el territorio de estudio, y como aspectos reseñables, se dan tanto paralelismos en el uso y colocación de ciertas prendas sobre el cuerpo, como particularismos basados en el colorido, el largo o el almidonado, que logran distinguir a una localidad de su entorno más cercano. Respecto a las decoraciones colocadas sobre la cabeza, mientras en la Tierra de Pedraza, Valleruela de Pedraza es el único pueblo que conserva un particular y distintivo tocado, los pueblos de Arcones, Gallegos de la Sierra, Orejana y Torre Val de San Pedro, mantienen el pañuelo doblado y atado mediante un nudo trasero o lateral; en la Tierra de Sepúlveda, ninguna de las dos localidades, ni Castroserna de Abajo ni San Pedro de Gaíllos, usan tocado o pañuelo alguno, puesto que en el segundo pueblo y desde hace tres décadas, el pañuelo se anuda al cuello para caer sobre la espalda.

En relación a la cubrición del torso, cinco localidades han perdido a lo largo del siglo XX el uso de camisas confeccionadas a mano y con lino casero con bordaduras en blanco –manteniéndose en ejemplos de los barrios de El Arenal y Orejanilla y la localidad de Arcones- y se han sustituido por camisas estandarizadas de algodón industrial. Como se ha explicado en el Capítulo 4, en la Tierra de Pedraza abundaron los linares particulares de los que las familias se surtían para la confección de lienzo casero con el que hacer, entre otras prendas, camisas masculinas y femeninas. A simple vista, la diferencia más obvia entre éstas es el color del bordado: blanco, para las camisas masculinas y negro o pardo para las femeninas, pero las diferencias también se observa en la hechura: frente a la pechera cerrada al centro y rematada por un cuello, en el caso de las camisas masculinas, las femeninas se confeccionan con pechera, escote y tirilla para rematar éste. Sobre las camisas, los danzantes se colocan los denominados *espaldares,* piezas que en el territorio de estudio también adquieren diversas denominaciones y presentaciones estéticas, pero que sin duda remiten tanto a la parte trasera de las armaduras del ejército español del siglo XVI como a las colgaduras con las que se forraban las paredes, sillas o bancos con telas de tapicería.

Tal y como se recoge en el *Tesoro de la Lengua Castellana* de Covarrubias (1611), la voz *espaldar* tiene dos significados: 1. "Armadura de la efpalda, como pero la del pecho. Peto y efpaldar, armadura de Infante con la gola, efcarcelas y celadas borgoñonas". 2. "De filla, o banco, do de fe arriman las efpalda. Ciertas colgaduras de tapiceria angoftas y largas, fe llaman efpaldares, porque fe colgava en las paredes para arrimar a ellas las efpaldas. Refpaldo, refpaldar". Cuatro localidades de las siete estudiadas, localizadas dos

a dos en la Tierra de Pedraza y en la Tierra de Sepúlveda respectivamente, mantienen el *espaldar* como una de las principales decoraciones corporales, hecho a base de encintados de seda y unido a la pieza que cruza la espalda, la *galona*: si Valleruela de Pedraza y Torre Val de San Pedro los prenden directamente sobre la camisa, en San Pedro de Gaíllos, la espaldilla se prende sobre el chaleco y en Castroserna de Abajo el espaldar sobrepone a una base rígida decorada con flores de papel, puntillas y encintados.

Izda, Espaldar de Valleruela de Pedraza (Tierra de Pedraza). Dcha, Espaldilla de San Pedro de Gaíllos (Tierra de Sepúlveda), sobre el chaleco.

Espaldar de Castroserna de Abajo (Tierra de Sepúlveda), sobre base rígida. E. Maganto, 2013.

Además de los *espaldares*, el torso también adquiere significados simbólicos en el contexto del rito, al cubrirse o cruzarse mediante bandas de seda, recordando su presencia en los uniformes de infantería del ejército español desde el siglo XVII y durante todo el siglo XVIII: en la Tierra de Pedraza, tanto Arcones como Gallegos de la Sierra, muestran

los encintados cruzados en el delantero y en la espalda, mientras que Torre Val de San Pedro sólo lo cruza por delante, al conservar el espaldar; no obstante, en Orejana las cintas sólo cruzan en la espalda, y tanto en Arcones como en Castroserna de Abajo, se acude a sendos pañuelos doblados y colocados en el delantero a modo de encintado, prendidos a su vez al mantón. Asimismo, los antebrazos, son "protegidos simbólicamente" con encintados de seda que nos retrotraen a los uniformes militares de los siglos XVI y XVII, presentes también en los calzones de lienzo que los danzantes visten bajo las *enagüillas* y/o *faldillas* de las siete localidades en los que se aprecian las puntillas y el recogido a la altura de la rodilla de Valleruela de Pedraza, los borlones de seda utilizados en Gallegos de la Sierra a modo de liga, o los que quedan sueltos, localizados en San Pedro de Gaíllos.

Encintados simbólicos, protectores corporales, de Valleruela de Pedraza (Tierra de Pedraza). E. Maganto, 2013.

Calzones largos de San Pedro de Gaíllos (Tierra de Sepúlveda). Dcha, Calzones de Gallegos de la Sierra (Tierra de Pedraza), con ligas y borlones. E. Maganto, 2013.

Por último, y como mención al pañuelo de cabeza, atado a uno de los dos lados, las fotografías sobre danzantes de principios del siglo XX en España muestran su uso en numerosas provincias. De acuerdo a mis investigaciones, en el modelo de vestido caracterizado por el *enaguado*, los tocados debieron ser uno de los elementos que se perdieron históricamente antes, sustituidos por el pañuelo coronil, como cita Carlos del Peso respecto a su uso en Palencia, y que también en Segovia también admitirá un segundo uso, a modo de banda cruzada sobre el pecho. Aunque el modelo más diseminado es el identificado con el utilizado en tierras aragonesas, con estampado formando un damero de cuadros en rojo y negro, en el territorio de estudio se usan también pañuelos de seda con motivos vegetales bordados industrialmente en la trama de la tela, y que se remontan al último tercio del siglo XIX.

Como apunte sobre el calzado, puedo avanzar que aunque en los siete pueblos se calzan alpargatas blancas con distintos tipos de encintados negros anudados a la altura del tobillo o ascendentes formando cruces hasta la rodilla, en Arcones presentan un adorno único y distintivo, puntillas de ganchillo de color negro.

Arriba, Danzante de "el país" de Orejana (Tierra de Pedraza). Pañuelo de seda anudado al lado izquierdo de la cabeza. Izda, Alpargatas de San Pedro de Gaíllos (Tierra de Sepúlveda). Dcha, Alpargatas de Arcones (Tierra de Pedraza). E. Maganto, 2013.

No quiero cerrar este epígrafe sin mencionar la importante aportación de Pedro Luis Siguero hecha en 1999, relativa al traje de danzante de San Pedro de Gaíllos, puesto que en ella ya insistió en que una de las cuestiones que debía acometerse para "mejorar y recuperar" el folklore, era "recuperar los elementos del traje antiguo que se han perdido". A través de la descripción de este atavío, el "traje de danzante" de San Pedro de Gaíllos gana en homogeneidad respecto a los modelos diseminados por el entorno, puesto que en esta locali-

dad los danzantes vistieron un conjunto caracterizado por el pañuelo anudado en la cabeza, blusones de lino bordados en su pechera en color blanco, dos bandas anchas cruzadas sobre el pecho, las bandas bordadas de la galona con motivos florales, el encaje de bolillos de las *faldillas* y quizás, el mantón bordado a modo de delantal en vez de fajado. Retomo íntegramente sus palabras, para valorar en qué medida, en la fotografía fechada hacia 1950, ya se pueden observar ciertas pérdidas: en ella se aprecia el pañuelo atado a la cabeza –nudo trasero o lateral, encintado cruzado al pecho, y en las primeras *faldillas* de la derecha, se distinguen entredoses a lo largo del vuelo, decoración que hoy ya no aparece entre los danzantes actuales-.

Traje de danzante de San Pedro de Gaíllos (Tierra de Sepúlveda), hacia 1950. C. P. Lauro Rodríguez. Foto cedida por Arantza Rodrigo, del Museo del Paloteo.

Texto de Pedro Luis Siguero. Marruyz. Cuadernos de Cultura Tradicional de San Pedro de Gaíllos. Nº 1. 1999.

Recuperar los elementos del traje de danzante antiguo que han perdido. Parece que son detalles sin importancia o pequeños, pero uno tras otro han alterado sustancialmente el encanto y la solera de los trajes.

- *El blusón de danzante. Antiguamente los danzantes no llevaban una camisa blanca normal y corriente, sino un blusón, es decir, que era "similar" a una camisa, pero cerrado y con sólo tres botones, en la zona del pecho. Además tenían un vuelo muy grande y las mangas eran muy anchas, lo que da otra imagen.*

- *Solían llevar un bordado en la pechera. El único que yo conozco es el que se conserva de mi bisabuelo, pero estoy seguro de que tiene que haber más conservados. A partir del que tengo, para no destrozarlo utilizándolo, me hizo mi madre otro, por el mismo patrón. Yo puedo prestar el patrón a quien le interese, aunque lo tendría que adaptar a su talla. La única condición que pongo es que no haga igual el bordado, porque en la diversidad está el gusto, y los trajes de danzante no eran uniformes, sino diversos dentro de un mismo estilo.*

- *El pañuelo anudado a la cabeza. Como ya os he comentado alguna vez, el pañuelo se anudaba a la cabeza, aquí y en todos los pueblos. Lo único que variaba es que en unos sitios el nudo iba atrás y en otros iba a un lado. En San Pedro la generación de danzantes más reciente, fue la que decidió ponérselo al cuello, pero a mi juicio es menos bonito, porque tapa la galona de la espalda, mientras que la cabeza queda descubierta, cosa que antes nunca ocurría (los hombres siempre llevaban pañuelo a la cabeza los días de fiesta).*

- *Las dos bandas anchas que se cruzaban en la parte delantera del traje, y que iban unidas a la galona*[470]*. En los años 60 todavía se llevaban en San Pedro, y casi todos los pueblos de los alrededores como Valleruela de Pedraza, Arcones,etc., la conservan.*

- *Las bandas bordadas de la galona. Las que llevan ahora los danzantes fueron confeccionadas, con muy buen gusto, a partir de casullas viejas del señor cura, pero nunca debemos olvidar que las originales, que deberíamos fotografiar se si conservan en algún baúl, eran bordadas con flores.*

- *Sobre todo, aunque sería caro, mejoraría muchísimo la imagen del grupo recuperar las enagüillas de encaje de bolillos. Esta artesanía está casi perdida, pero recientemente se está volviendo a enseñar en lugares como la Escuela de Folklore de Guadalajara. Por lo tanto, si conocéis otros lugares como este en el que los buenos profesionales de los bolillos, podemos pedir presupuesto, y, si alguno quiere, encargar una falda y unas enaguas. Para ello se tomarían de modelo las que conserva Jose Ángel, que tenemos fotografiadas, pero sin hacer el mismo dibujo, porque, repito, los trajes de danzante deben ser diferentes unos de otros.*

- *Convendría preguntar a la gente mayor si en San Pedro los danzantes llevaban también un mantón bordado atado a la cintura. Aunque la gente no se acuerde, es muy probable que antiguamente lo llevaran, pues lo llevan en Valleruela de Pedraza, lo llevaban en Perorrubio y en general es habitual en los pueblos de los alrededores*[471]*.*

Trajes comunales frente a trajes familiares

Aunque en la actualidad la mayoría de trajes de danzante son conservados por las familias a las que pertenece el danzante de generación en generación, en la historia del *enaguado* en España los datos revelan que desde finales del siglo XVI hasta finales del siglo XIX y principios del siglo XX, la propiedad de los vestidos era generalmente comunal: el alquiler o la compra de las "libreas" y los "vestidos" usados por los danzantes implicaba un desembolso llevado a cabo por la iglesia, en concreto, por las cofradías a las que los danzantes solían estar vinculados. En el territorio de estudio, así lo confirma el Libro del Santísimo Sacramento de San Pedro de Gaíllos (Tierra de Sepúlveda): en 1627 se "gastaron 37 reales en pagar los vestidos de Segovia, y 4 en los que se trajeron de Sepúlbeda. En 1628, se menciona que los vestidos de Sepúlveda, son de alquil, es decir, de alquiler"[472]. En el mismo siglo, cinco décadas después, se anotan en el Libro de Cofradía de la Virgen del Rosario de Torre Val de San Pedro (Tierra de Pedraza) -fundada en 1672-, y dentro de los gastos generados por el día de la Ofrenda, los 150 reales "que costaron los vestidos para el día de la fiesta"; en 1690, el mayordomo recoge la anotación: "manda por descargo ocho reales que se gastó en los *besttidos* vque se trugeron para los danzantes el día de la Ofrenda"; ya en el siglo XVIII, se recogen datos sobre el lugar donde se alquilan, como Collado Hermoso o Santiuste de Pedraza, como ocurrió en 1756, "ocho reales que se dio del lugar de Santiuste por el alquiler de los vestidos de los danzantes"[473].

En la provincia de Segovia y hasta bien entrado el siglo XX, llegando incluso a la posguerra española -como se confirma con el traje de danzante y el "traje de zorra" de Veganzones,

[470] La galona es una parte constitutiva de la espaldilla.

[471] SIGUERO, P. L. (1999). Op. Cit. Pág 37-38.

[472] SIGUERO, P. L. (1999). Op. Cit. Pág 13.

[473] Libro de Cofradía del Rosario de Torre Val de San Pedro (1672-1870).

conservado en el Museo Provincial de Segovia-, los "trajes de danzante" suelen ser de propiedad comunal, y su uso se rota en función de los danzantes que entran a danzar cada año. Tras diversas entrevistas mantenidas con informantes, he podido saber que en la localidad de Gallegos de la Sierra los trajes de los danzantes fueron comunales hasta la década de 1950, cuando el párroco Don Desiderio optó por modificar el modelo de *enaguado* vigente y dejar atrás los cascabeles que llevaban los danzantes en sus pantorrillas, reminiscencia de las danzas del Corpus del siglo XVII. Sin embargo, dos localidades mantienen en la actualidad y como *piezas testigo* comunales ocho "gorros"[474] y una *faldilla* conservadas respectivamente por el Ayuntamiento Valleruela de Pedraza y por el matrimonio de Castroserna de Abajo, formado por Flores de la Mata y su mujer Pilar, ligados a las danzas a través de diversas generaciones. Así, Valleruela de Pedraza (Tierra de Pedraza) conserva en el Ayuntamiento la última remesa de tocados hechos por la artesana segoviana Conchi Bayón en 2001, en los que por petición de los danzantes no se incluyó el penacho de plumas que presentaba en el interior y en el centro el ejemplar que le facilitaron[475].

Los tocados decorados con plumas se reseñan en los documentos aportados tanto por Flecniakoska en los años 50, como por McGrath, ya en el 2006, referidos a las danzas ejecutadas en la procesión del Corpus Christi de Segovia capital. En este caso, el tocado al que se denomina "gorro", se acerca a los tocados eclesiásticos y usados en la danza teatral del siglo XVII. De forma cilíndrica y confeccionado con base rígida forrada en color rojo exteriormente, presenta el delantero con mayor altura, con decoraciones hechas con tela metálica y pasamanerías doradas: de nuevo, la flor –motivo que se constata en la moda masculina del siglo XVII francés-, aparece como motivo central en forma de flor de cinco pétalos sobre un rombo – a su vez motivo principal en los bordados de las camisas femeninas segovianas y en las puntillas de las *enagüillas* y *faldillas* del territorio de estudio-. En su interior, hueco y forrado en telas livianas de color blanco, se observa un encintado de seda roja que une diferentes rosetones; alrededor del perímetro, se pueden ver las plumas industriales multicolores que bordean el tocado. De acuerdo a los datos aportados por diversos informantes, las plumas originales eran de pavo real, gallina y otras aves que se cebaban para consumo doméstico en el entorno. Como último apunte sobre este tocado, puedo explicar que guarda importan-

Uno de los "gorros" comunales de Valleruela de Pedraza, confeccionados en el año 2001 por la artesana segoviana Conchi Bayón. E. Maganto, 2013.

[474] En el Libro de Cofradía del Rosario de Torre Val de San Pedro, se recoge la anotación referida los gastos del día de la Ofrenda del año 1727: "Más cincuenta y dos reales que costaron los sombreros para los danzantes".

[475] Conversación mantenida con Conchi Bayón, mayo 2014.

tes similitudes con los tocados usados en la actualidad por los danzantes de la Isla del Hierro, decorados con plumas de pardela –una especie protegida- y con los tocados que se mantienen en Belinchón (Cuenca) decorados con borlones de lana –elemento decorativo mantenido entre los Danzantes de Gallegos de la Sierra en las ligas del calzón-.

Por su parte, Castroserna de Abajo (Tierra de Sepúlveda), conserva una única *faldilla*, de las ocho que se hicieron en conjunto y confeccionadas en terciopelo grana a finales del siglo XIX, regalo a la Virgen de los Remedios de una vecina muy adinerada, a juego con unas faldillas para la carroza de la imagen: las *faldillas* originales, con cintillo y tableadas, abiertas al centro y fechadas a finales del siglo XIX, no poseían las puntillas actuales, hechas a mano por las mujeres de la familia que las conservaba, en este caso, por la abuela y la madre de Pilar (que actualmente tiene 75 años), esposa de Flores de la Mata, danzante de la generación de 1950. Según me constata la actual Alcaldesa de Castroserna de Abajo, Mª Luisa González, hermana de Fabriciano y Gabino González, danzantes de la generación de 1950 que compartieron las danzas de palos con Flores de la Mata, el traje de danzante completo se reservaba para las fiestas de San Miguel y la Virgen de los Remedios, a finales de septiembre, y en fiestas menores como la romería de la Virgen, celebrada en mayo, los danzantes vestían las *faldillas* sobre prendas cotidianas.

La "danza de las figuras rituales": la herencia de *Los Ennombrados, el Zorra o Zarragón,* y *las Gitanas* y *Danzantas*

En el seno de los rituales religiosos que acogen al repertorio de las danzas de palos y otras danzas rituales como *El Arco*, *El Arado*, *La Cruz*, *El Caracol*... -que desarrollaré en el último epígrafe-, frente a los danzantes masculinos, también participan otras "figuras" cuya identidad y apariencia estética se ha fraguado igualmente a lo largo de los cuatro últimos siglos. A *Los Ennombrados* y las soldadescas, se suma el *Zorra* o *Zarragón*, un personaje estereotipado en la danza escénica teatral barroca que llega a España a partir de compañías italianas y que en su evolución histórica presenta diversas apariencias para cumplir con distintos roles en el seno del rito religioso y otros ritos profanos; mencionar también a las mujeres, en su papel ritual de *Las Gitanas,* aquéllas que recitan versos ante la Virgen del Rosario, que en su origen fueron niñas -siglo XVII-, y que enlazan con otros ritos diseminados por el trazado de la Cañada Real Soriana Occidental –donde se ubica la *Cañada de la Vera de la Sierra* y el territorio de estudio-, ya en tierras extremeñas: en concreto en Garganta de la Olla, donde reciben el nombre de *Gitanas* o *Italianas.*

Los Ennombrados y las Soldadescas, cargos con graduación militar

Tal y como se ha explicado en los capítulos anteriores, en la Tierra de Pedraza se mantiene un particular rito en el contexto de las fiestas del Rosario, que sigue uniendo a los barrios que conforman "el país" de Orejana y la localidad Torre Val de San Pedro en torno a las danzas de palos y las soldadescas marianas: de acuerdo al orden establecido en el calendario festivo, la localidad de Orejana celebra la Virgen del Rosario el domingo más cercano al siete de octubre, y se anticipa así ocho días a Torre Val de San Pedro, donde se festeja la denominada Octava del Rosario -en clara conexión con los festejos barrocos y actuales del Corpus Christi en numerosas localidades españolas, que dejan transcurrir una semana para celebrar la Octava del Corpus-. La soldadesca acompañante de la Virgen del Rosario en Orejana, se conforma hoy en día por los ocho hombres que deseen participar en el rito, perdido ya el originario *nombramiento* por parte del mayordomo de la cofradía de siete hombres más un zagal.

Aunque en la actualidad los *Ennombrados* mantienen la función ritual de defender territorialmente el culto mariano durante el transcurso de la procesión, portando sus armas de infantería y cruzándose una banda de seda roja como decoración corporal distintiva del resto de los fieles, en los siglos pasados el orden del *nombramiento* garantizaba el desempeño de un cargo específico, vinculado a distintas graduaciones militares y señalado específicamente en el arma que cada uno debía portar. Tal y como refleja Mínguez "Orejanilla", de acuerdo a los datos obtenidos del Libro de Cofradía del Rosario de San Nicolás en Orejana, en el año 1767 se recoge que "por acuerdo del día de la ofrenda, la Cofradía del Rosario señala al capitán vigente en ese momento perciba 4 reales para ayuda de mantener el instrumentero"[476]; igualmente, en el año 1770, se detalla dentro de los gastos "un papel de pólvora para las escopetas del día de la fiesta el último domingo de septiembre: 3 reales". Por tanto, la visible "relajación" de las costumbres actuales, más evidentes a partir de la décadas de 1920 y 1930, junto las pérdidas relativas a su organización que he observado en mi trabajo de campo -puesto que no he podido consultar de nuevo los Libros de Cofradías citados por Mínguez Orejanilla en 1992, de la iglesia de San Juan Bautista y de la iglesia de San Nicolás-, me deja entrever cambios sustanciales ocurridos en el seno del rito, aunque entre los vecinos del "país" de Orejana -con una población muy mermada-, se mantenga una intensa devoción a esta imagen a lo largo de todo el siglo XX y hasta este momento.

Por su parte, el rito de *Los Ennombrados* en Torre Val de San Pedro difiere ostensiblemente del que tiene lugar en Orejana: en primer lugar, en Orejana sólo participan en una jornada, mientras que en Torre Val de San Pedro, su intervención se prolonga durante los dos días –sábado y domingo- en los que tiene lugar la procesión; en segundo

El Abanderado y una alabarda en la Plaza de Torre Val de San Pedro (Tierra de Pedraza) y Los Ennombrados al fondo, compartiendo todos ellos banda roja cruzada al pecho, reminiscencia militar del siglo XVII. E. Maganto, octubre 2013.

[476] MÍNGUEZ "OREJANILLA", L. (1992). Op. Cit. Pág 83.

lugar, en que además de la propia soldadesca que se anticipa a la procesión de los fieles, portando picas y alabardas, con su banda de seda roja cruzada, en avanzadilla anunciada con atabal –siempre un niño- y lanzamientos de pólvora al aire, tres matrimonios y el Alcalde de la fiesta participan también en el acompañamiento de la virgen avanzando junto a ella.

De acuerdo a la tradición, estos tres matrimonios debían ser los casados en el año en curso, algo que en la actualidad está a punto de perderse, y por lo tanto, de cambiar y afectar a la organización y la participación social de los vecinos en el rito religioso; igualmente, tampoco tiene lugar en la actualidad el Baile de Baquetas, con el que se cerraba la fiesta y quedaban elegidos y *nombrados* los matrimonios del año siguiente, bailando las seis parejas una jota en la que se entregaban los respectivos bastones, representativos del poder y el cargo. Frente a la organización y reparto de cargos en Orejana, marcado en las picas portadas por cada *Ennombrado* participante, en Torre Val de San Pedro, cada esposo de los tres matrimonios porta un bastón de color diferente en los que se distinguen los siguientes cargos: Capitán (rojo), Mariscal (verde) y Aposentador (morado). Además de los bastones, los hombres se cubren con un sombrero de ala ancha, llevan traje de chaqueta con corbata –impuesto por las modas de principios del siglo XX- y banda de seda roja cruzada sobre el pecho.

El *nombramiento* de tales cargos era recogido por el mayordomo de la cofradía, y en la década de 1920-1930, y de acuerdo a los datos que he localizado en sendas hojas sueltas, escritas a lápiz en el Libro de Cofradía del Rosario de El Valle de San Pedro (una de las dos zonas en las que se divide Torre Val de San Pedro, la Torre y el Valle), en 1924, 1925 y 1936, se anotaron los siguientes datos:

> ***"Nombramiento" de la soldadesca para el año de 1924.***
> *Capitán, Alejandro Santa Engracia. Sus criados, Andrés Santa Engracia y E. Santa Engracia.*
> *Mariscal de Campo, Julián González.*
> *Aposentador: Julián Álvaro. Sus criados, Francisco Martín González, Antonio Martín Santiuste.*
> *Abanderado. Juan Ruiz. Sus criados, Demetrio Saez Frutos, Benito B.*
> *Sargento Primero: Basilio Gómez y ¿?*
> *Atabalero: Alejando Santa Engracia Marina".*
>
> ***"Nombramiento" de Ennombrados para 1925.***
> *Capitán, Tomás Martín.*
> *Aposentador, D. Norberto Herráez.*
> *Mariscal de Campo, Isaac Arahuetes.*
> *Abanderado, Ángel Gómez.*
> *Sargento Primero, Daniel Benito.*
> *(Sus firmas al final del papel".*
>
> *"**Nombramiento" de la Soldadesca para la Virgen del Rosario el año 1936.***
> *Capitán, Manuel Gómez*
> *Mariscal de Campo, Benito Santos*
> *Aposentador, Felipe Arahuetes*
> *Sargento Primero, Francisco ¿?*
> *Cabo de escuadras, Eugenio García*
> *Abanderado, Faustino Santos.".*

Soldadesca de Torre Val de San Pedro (Tierra de Pedraza): un Atabal –siempre un niño-, el Abanderado y varios Alabarderos. E. Maganto, octubre 2013.

Los Ennombrados y la Soldadesca de Torre Val de San Pedro (Tierra de Pedraza) con el Alcalde de la fiesta –con capa- y sus respectivas acompañantes. E. Maganto, octubre 2013.

El Zorra o Zarragón: las mil caras del "trickster"

En el transcurso de la ejecución de las danzas de palos en el territorio de estudio dos localidades conservan la participación del *Zorra* -en Gallegos de la Sierra (Tierra de Pedraza)-, también llamado *Zarragón* –en San Pedro de Gaíllos (Tierra de Sepúlveda). Éstos entroncan con otras denominaciones como la de *Botarga* –muy extendida por Castilla y León y citada por Vergara en 1909 al describir las danzas de Cabezuela (Segovia)-, *Matachín* -recogida en el siglo XVIII en el Diccionario de Autoridades-, *Tetín* –mantenida en Burgos-, *Birria, Cachidiablo…* y otras tantas diseminadas por la España que mantiene en activo las danzas de palos. Sin embargo, cada uno de estos pueblos presenta socialmente una de las distintas "caras", opuestas entre sí, de un mismo personaje fuertemente estereotipado: de acuerdo a la interpretación de Honorio Velasco este personaje recibe en las investigaciones antropológicas y etnográficas del folklore europeo la denominación de "*trickster*"[477] -traducido al castellano como *embaucador*-, y su acomodación a los rituales locales le hace tomar identidades e indumentarias diferentes que explican los roles y las funciones sociales que cumple en el seno del rito y en el desarrollo de las danzas de palos y otras danzas rituales.

El Zorra de Gallegos de la Sierra (Tierra de Pedraza). Traje de lino multicolor, tejido a mano, con caperuza y látigo. E. Maganto, 2013. Dcha, El Zorra, merodeando alrededor de los danzantes de Gallegos de la Sierra durante la ejecución de un paloteo y en el transcurso de la procesión en honor a la Virgen del Rosario. E. Maganto, octubre 2013.

De acuerdo a mis investigaciones, el papel que el *Zorra* representa en Gallegos de la Sierra (Tierra de Pedraza), donde adquiere la identidad de un zorro antropomórfico que se atavía con un traje de lino de dos piezas a base de retazos multicolores romboidales más una caperuza con orejas, tiene diversos antecedentes históricos, como los

[477] De acuerdo a las investigaciones de Hansen (2001), el término *tirckster*, como "embaucador", fue utilizado por primera vez en 1885 por Daniel G. Brinton. En la mitología, en los estudios de folklore y la religión, este personaje puede ser un dios, diosa, espíritu, hombre, mujer o animal antropomófico, que desobecede las reglas y los comportamientos convencionales.
En el ámbito del folklore, este arquetipo de embaucador/payaso está encarnado por un hombre o una criatura maliciosa inteligente –significado que se le da al zorro-, que trata de sobrevivir a los peligros a través de artimañas y engaños, aunque también desempeña el papel de entretenimiento para la gente, como si de un payaso se tratara.
Entre las fuentes que puedo citar al respecto, un libro infantil de 1869 escrito por Michael Rodange en el que el título y el protagonista es el Reynard el Zorro.

Zanni[478]. El rol que el *Zorra* de Gallegos de la Sierra cumple en el contexto de las danzas de palos y en el rito profano que cierra las fiestas del Rosario con la "quema de la Zorra", guarda numerosas vinculaciones con uno de los "personajes tipo" como Arlecchino: la indumentaria multicolor a base de piezas remendadas romboidales -que en origen fue blanca y que supone una imitación burlesca de los campesinos de Bérgamo (Italia)-, junto con la persecución ritual de los danzantes merodeando en torno a la correcta ejecución de las danzas de palos a lo largo de la procesión, además de las bufonadas, los saltos, las carreras de aquí a allá, la interpretación gestual a base de muecas y ruidos con las que se divierte al público y que conforman una parte indispensable del rito profano de la tarde del domingo, con el que se anticipa el fin de fiesta antes de la "quema de la zorra" por parte de los vecinos en las Eras del Rosario, son aspectos que ya están presentes en el papel desempeñado por ese personaje.

El Zorra de Gallegos acercando los arquillos a los danzantes en la Danza del Arco.E. Maganto, octubre 2013.

[478] Al revisar las fuentes documentales referidas a los siglos XVI y XVII, he localizado importantes datos en los personajes estereotipados interpretados por los *Zanni,* protagonistas junto a otras categorías de personajes de los *Lazzi*, breves escenas cómicas, grotescas y burlescas -a modo de los entremeses de la comedia española- intercaladas dentro del espectáculo de la Comedia dell'Arte italiana, y como enlace entre unas escenas y otras. Entre estos personajes tipo, *los Zanni*, criados y sirvientes, se localiza Arlecchino, cuya indumentaria se corresponde estrechamente con la vestida por "el Zorra" local referido. Como breve explicación al respecto, puedo explicar que la Comedia dell'Arte, una de las formas de teatro popular que surge en Italia en el siglo XVI y que se prolonga hasta el siglo XIX, llegó a España en la centuria del 1500, constatándose la presencia de la compañía del Mutio en 1538. Sus personajes, fuertemente estereotipados en papel desempeñado y atavío característico, como el de Arlecchino, van a prolongarse en el tiempo, llegando a otras esferas, puesto que su traslación al mundo de la danzas rituales se constata en Segovia, un siglo después, en las danzas rituales de la procesión del Corpus de Segovia de 1620, según recoge Flecniakoska en la página 185: "3 de junio de 1620. Una dança de arliquines". Carta de obligación de Antonio de Bargas Simón de Escobar pintor. "...otorgamos y conocemos por esta carta e por ella nos obligamos en fauor de la dha ciud. de Segovia ayuntamiento y consejo della... y señores comisarios de las fiestas del santísimo sacramento en las dhas fiestas del santísimo sacramento que se an de hacer por la dha ciud. el día del corpus de este año una dança de ocho arliquines e un tanboliro con su tamborilero y an de salir vestidos de anjeo todos pintados de colores con máscaras y medias mascaras e sonajas e sus porrillas e cascabeles = (.) (Protocolo de Juan de Benavente, nº 111, año de 1620, fol. 317-318).

El Zorra, atrapado por los vecinos en dirección a la "quema" que pone fin de fiesta a la celebración de la Virgen del Rosario. E. Maganto, octubre 2013.

En su vinculación con Castilla y León, y curiosamente, con las distintas denominaciones que recibe *el Zorra* en su diseminación por Castilla y León, puedo explicar que distintas compañías italianas recorrieron diversas ciudades, como la dirigida por Alberto Nasselli que en 1574 actuó en Madrid, Sevilla, Toledo, Guadalajara y Valladolid, y que prolongaría su estancia en España hasta 1584. Uno de los miembros de la citada compañía, Bottarga, "se separó para formar la suya propia en Valladolid, ciudad en la que se casó con la actriz Luisa de Aranda, viuda del autor de comedias Juan Granado"[479]: ¿podría estar aquí el origen de la voz *botarga* para identificarse con el personaje descrito en los párrafos anteriores? Era usual que entre los cómicos de estas compañías se sucedieran en la interpretación de un mismo personaje distintas generaciones de una misma familia, dato que podría corroborarse en la información que me aporta la vida de Lope de Vega, quien utilizará "la máscara" de *botarga* en 1599 para asistir a los festejos celebrados en Valencia con motivo de la boda entre Felipe III y Margarita de Austria.

La identificación del *botarga* con un hombre enmascarado o tiznado, y disfrazado en las danzas de palos, fue durante los siglos XVIII, XIX y XX, y sigue siendo usual –aunque con una presencia muy reducida- en las danzas de palos: aunque a principios del siglo XVII la voz *botarga* se recoge en el Tesoro de la Lengua Castellana para referirse a "cierta efpecie de lóganiça", habrá que esperar al siglo XVIII y la edición del Diccionario de Autoridades para reconocer a este personaje en la voz de *matachín,* "hombre disfrazado ridículamente con carátula, y vestido ajustado al cuerpo desde la cabeza a los pies, hecho de varios colores, y alternadas las piezas de que se compone: como un quarto amarillo y otro colorado" –caso del pueblo vallisoletano de Herrín de Campos en la actualidad-. La fecha de edición del Diccionario de Autoridades, 1738, donde se refleja por tanto la existencia de un personaje que adquiere todo su sentido en el contexto festivo-religioso asociado a la danzas de palos, y cuya indumentaria distintiva se refleja en las

[479] OJEDA CALVO, Mª DEL V. (1995). "Nuevas aportaciones al estudio de la "comedia dell'Arte" en España", en Revista Criticón. Pág 119-138.

anotaciones de distintos Libros de Cofradías segovianas como Orejana y Veganzones, viene a coincidir a su vez con el gusto del consumo en España de la Comedia dell'Arte, e incluso del coleccionismo iconográfico, hecho que se constata con la adquisición en 1746 de cuatro cuadros relativos a esta temática por parte de la reina Isabel de Farnesio para decorar el Palacio de La Granja de San Ildefonso (Segovia), tal y como recoge Álvarez Sellers[480].

9. El curioso compendio de coreografías teatrales del veneciano Gregorio Lambranzi, ilustrado por J. G. Puschner, recoge diversos personajes de la «commédia dell'arte» y nos recuerda los espectáculos itinerantes de las compañías italianas que recorrían la Europa del siglo XVIII. (G. Lambranzi. *Neue und curieuse theatralische Tanz-schule* Nurnberg, 1716). M/2611.

Izda, Arlecchino y Colombina, pareja de Zannis en los Lazzis de la Comedia del Arte italiana, retratados por G. D. Ferretti en 1750. Dcha, Documento gráfico sobre ilustraciones europeas de Arlecchino a mediados del siglo XVIII. Biblioteca Nacional de España.

La pervivencia del modelo de vestido descrito, así como la presencia del personaje de "*El Zorra*" se va a prolongar en las danzas de palos segovianas hasta la actualidad, aunque con ejemplos muy mermados. Los casos más ilustrativos fuera del territorio de estudio son Caballar[481], Veganzones y Carrascal de la Cuesta. Si este atavío se muestra en el fotografía de los danzantes de Caballar publicada en 1912 –a la que me he referido en primera parte del trabajo-, también puede verse en relación a Veganzones, en tres fuentes: descrito y mostrado fotográficamente por Cuesta Polo en el año 2007, en la fotografía que publiqué en la obra *La indumentaria Tradicional Segoviana* en el año 2000 y donde puede leerse "18 de junio de 1933"[482], y en las fotografías cedidas por el Museo Provincial de Segovia, donde se observan dos piezas confeccionadas con lana tintada en diversos colores y forradas de lienzo. Mientras que la chaqueta

[480] ÁLVAREZ SELLERS, A (2009). "Documentos iconográficos de la Comedia dell'Arte en España". Pág 50.

[481] En 1916 se publica en Segovia *El voto del Zarragón*, sainete de costumbres segovianas escrito por H.S. Viteri y E. Grimau. La acción transcurre en Caballar, y en la presentación el poeta se dirige al público, en verso, dedicando unas palabras al *Zarragón*: ¡Mala suerte que el pobre ha tenido! // ¡El que siempre en la vida aldeana // levantara bandera de risas; // él, que fue de las rondas la gala; //él, que fue de las danzas orgullo; // él, que siempre fue rey de las zambras. //.

[482] MAGANTO HURTADO, E. (2000). Op. Cit. Pág 110.

presenta una hechura ligada a modas burguesas de finales del siglo XIX, abierta al centro con ojales, botonadura y bordeada además con trencilla, el calzón muestra una hechura más arcaica identificada con el "calzón de trampa", al cerrarse en la cintura, primero desde atrás, y después por delante, y que se corresponde con la hechura habitual de los calzones de danzante (*traje corto*).

Traje de Zorra de Veganzones, fotografiado en 1933 –como se muestra en la primera parte-. Chaqueta y calzón de lana forrados con lienzo. Museo Provincial de Segovia. Nº Inventario 1044.

Más cerca del territorio de estudio, el traje de *Zorra* de Carrascal de la Cuesta se publicó también en la obra referida del año 2000[483], y en la obra de Guillermo Herrero, *De fiesta en fiesta por Segovia*[484], que ha visto la luz en 2011 y donde en el atavío del *zorra* predominan los tonos azules y amarillos. El papel desempeñado en Gallegos de la Sierra por el último *Zorra*, que lleva 34 años en activo[485], se amplía con la función de *Maestro de danzas*. Francisco Grande[486], no sólo ha recuperado la figura de *El Zorra* tras doce años de desaparición, también ha confeccionado el traje actual a través de los recuerdos de su tía Inés –puesto que el primero que usó era comunal y confeccionado en dos piezas de raso-; al mismo tiempo, mantiene y enseña a distintas generaciones la variedad de paloteos y otras danzas que perviven en el repertorio de Gallegos. Aunque Francisco nunca ha participado en el rito religioso de *Los Ennombrados*, que se perdió en Gallegos hace unos treinta años y donde siempre se daba una "negociación entre los mayordomos de la fiesta y el *Zorra*", sí puedo constatar la participación ritual, en el transcurso de la misa en honor de la Virgen del Rosario, del *Zorra* de Orejana: en este pueblo, donde se ha perdido esta figura pero por el contrario sí se conserva el rito de *Los Ennombrados*, *el Zorra* le dedicaba a la Virgen una serie de versos jocosos, como hoy recuerda Braulia Hernanz.[487].

[483] MAGANTO HURTADO, E. (2000). Op. Cit. Pág 108.

[484] HERRERO, G. (2011). Op. Cit. Pág 172.

[485] En 2013, Francisco Grande, *El Zorra* y Maestro de Danzas de Gallegos de la Sierra, fue sustituido por primera vez en veintitrés años, debido a una lesión de rodilla.

[486] Entrevista a Francisco Grande mantenida en la sesión de los ensayos del sábado 4 de octubre de 2013.

[487] Conversación mantenida con Braulia Hernanz en mayo de 2014.

Zarragón de San Pedro de Gaíllos, años 50. Arriba, con pantalón blanco y pañuelo a la cabeza; abajo, con "traje napoleónico". C. P. Lauro Rodríguez. Cedidas por el Museo del Paloteo a través de Arantza Rodrigo.

Sin embargo, y frente al caso de Gallegos de la Sierra, en el territorio de estudio también se localiza una nueva apariencia y diferentes funciones rituales para el *trickster*: en la localidad de San Pedro de Gaíllos, ya en la Tierra de Sepúlveda, se mantiene el *Zarragón*, que se atavía en la actualidad con el modelo de "traje napoleónico" -con camisa, chaleco y calzón, como ya ocurriera en Valverde del Majano en 1928-, y que se instaura de forma continuada desde comienzos de la década de los 50, puesto que a finales de los años 40 puede verse a un *Zarragón* ataviado de blanco –recordando a su vez la presencia impoluta solicitada a los danzantes en el Corpus del siglo XVII-, con prendas cotidianas como el pantalón, aunque con pañuelo a la cabeza. Este modelo de "carestía estética" se sustituye a través del "traje napoleónico" que se asume y se folkloriza con la llegada de la Sección Femenina a la localidad[488], puesto que éste es el modelo de vestido masculino que "se impone" entre los danzantes de forma generalizada: su origen histórico, entronca con el Majismo del último cuarto del siglo XVIII, cuando los grupos populares adoptan prendas de paño características como calzones, chaquetillas y chalecos a juego, con hechuras muy ajustadas, y a través de las que manifiestan su rechazo a la cultura y la moda que llega desde Francia.

En la actualidad en San Pedro de Gaíllos, el *Zarragón* adquiere verdadero protagonismo en la danza de palos, puesto que comparte diversas tareas en el transcurso de la procesión: además de cuidar de que la ejecución de la danza sea correcta, también interviene cuando es necesario, ocupando el puesto de un danzante, y es el responsable de dirigir la *Danza de la Cruz*, en la que participan exclusivamente mujeres; asimismo, participa en la *Danza del Arco* junto a hombres y mujeres, destacando con su enérgica danza del resto. En este sentido, Vicente García, dulzainero de La Matilla y hermano de Demetrio y de Gregorio García, me explica que "la valoración social del *Zorra* o *Zarragón* era muy importante en algunos pueblos puesto que este papel sólo podía ejercerlo el mejor bailarín y el que demostraba ser un gran danzante, además de ser el hombre más distinguido y que también podía coincidir con el hombre más apuesto, pudiéndose ennoviar así con la chica más agraciada[489].

[488] Dato que se constata en la fotografía de la pág 288, en la que la mujeres de San Pedro de Gaíllos ejecutan danzas de palos en 1952,

[489] Entrevista a Vicente García en la Fiesta del Amparo 2013, en Valleruela de Pedraza.

El Zarragón de San Pedro de Gaíllos (Tierra de Sepúlveda), en el centro, durante la Danza del Arco. Lleva traje napoleónico frente a las faldillas floreadas de los danzantes. E. Maganto, junio 2013.

Izda, El Zarragón de San Pedro de Gaíllos sustituyendo a un danzante en un paloteo. Dcha, El Zarragón dirigiendo los serpenteos de la Danza de La Cruz, ejecutada junto a ocho mujeres. E. Maganto, junio 2013.

La participación de la mujer en las danzas de palos: nuevos roles frente a la herencia de las Gitanas y de las Danzantas

La mayoría de los investigadores actuales de la Cultura Tradicional coinciden en señalar que la historia de la participación de la mujer en las danzas de palos y en otras danzas rituales es un trabajo que en España está aún por hacer: no obstante, la fecha que conduce a un consenso entre estos estudiosos sobre su incorporación a los ritos festivos-religiosos como protagonistas de estas danzas rituales, se fija en la década de 1940-1950, a raíz de la puesta en marcha por parte de la Sección Femenina de numerosos grupos de "danzas regionales" en zonas rurales.

Sin embargo, a partir de este trabajo, limitado a un espacio geográfico muy reducido donde se mantienen las *enagüillas* y *faldillas*, y según constatan tanto Flecniakoska (1956), como Mínguez "Orejanilla" (1992), González Herrero (1992), McGrath (2006) y los Libros de Cofradías de la Virgen del Rosario de Torre Val de San Pedro y del Valle de San Pedro, se pueden establecer como antecedentes históricos de su participación en las

danzas ejecutadas en dos rituales religiosos: las procesiones del Corpus Christi segoviano barroco del siglo XVII, a través de las *danzas mixtas* o de *escarnio* entre las que se encuentran las danzas de *Gitanas,* compartidas o no con los hombres; y el rito de *Los Ennombrados*, en el contexto de las fiestas en honor de la Virgen del Rosario celebradas en Orejana y Torre Val de San Pedro, cumpliendo el papel ritual de *Gitanas* y recitadoras. En Orejana, y en la actualidad, recitan versos dedicados a esta imagen, acompañan a los danzantes y la soldadesca, y también son responsables del sorteo de las roscas -dulces- tras la celebración de la misa. Perdida la costumbre de ser nombradas por el Mayordomo de la Cofradía -ocho niñas-, hoy en día participan voluntariamente mujeres de todas las edades. Asimismo, en Torre Val de San Pedro se constata su presencia junto a los danzantes en el último cuarto del siglo XVII, y en la actualidad este papel ritual se desconoce entre la población.

Gitanas de Orejana en la Fiesta del Rosario, al final de la misa y con las roscas decoradas con dulces. E. Maganto, octubre 2013.

Las danzas de "xitanas" y de "xitanos", tal y como se ha expuesto en el Capítulo 4, se enmarcan en el Corpus barroco segoviano en las *danzas mixtas* o *danzas de escarnio,* en las que hombres y mujeres podían o no compartir por igual la ejecución de la danza a fin de mostrar su rechazo hacia la presencia de extranjeros como franceses, portugueses, moriscos, gitanos, turcos e indios... y otros tipos sociales considerados herejes, en clara comunión con los mensajes transmitidos por la iglesia durante la Contrarreforma. El fomento y la consecuente diseminación del culto mariano en este siglo, también como medida contrarreformista, pudo derivar en que ciertos ritos y danzas del Corpus se trasladarán al contexto del culto a advocaciones que se fueron implantando en los territorios rurales a partir de la creación de cofradías, como se ha comprobado en la zona investigada con la Virgen del Rosario, festejada el 7 de octubre en el calendario litúrgico.

El Libro de Cofradía del Rosario de Torre Val de San Pedro constata su participación ya en 1681: "manda por descargo el día de la Ofrenda de la danza de gitanas, 29 reales". A partir de esa fecha, figurarán junto a los danzantes, y la *Justizia* –Soldadesca y *Ennombrados*-: en 1693 se anota, "manda por descargo el gasto que se dio con los danzantes y las gitanas, 43 reales"; en 1696, "manda por descargo cuarenta R de dos canteras de vino que se gastó con los danzantes y gitanas el día de la Ofrenda"; y en 1699, "manda por descargo del día de la Fiesta del Rosario con danzantes y gitanas 66 reales"; en 1705 se lee, "más el gasto del Día de la Ofrenda con la Justizia danzan las gitanas, 80 reales"; y en 1708 participan todos ellos en la procesión al anotarse, "más el gasto de se hizo el día de la Ofrenda con los danzantes y gitanas y la Justizia"[490]. No volverá a hacerse una anotación referida a las Gitanas hasta 1767.

[490] Libro de Cofradía del Rosario de Torre Val de San Pedro (1672-1880).

Según las aportaciones de McGrath en su revisión de documentos relativos al Corpus Christi de Segovia capital en la segunda mitad del siglo XVII, "aunque, tradicionalmente, el baile lo ejecutaban mujeres, no era inusual que dos hombres intervinieran en él como directores (Olmos Criado, 81)"[491]. En el territorio de estudio, he podido confirmar la presencia de dos trikster en Orejana: el *Zorra,* unido a los danzantes, y el *Zarragón* o también llamado *Pastor,* acompañante de *Las Gitanas*, que se mantuvo hasta la posguerra. Aunque la celebración de las danzas durante el Rosario se constatan en Orejana en 1661, junto a las corridas de toros, las cofradías dedicadas a esta advocación se crean en el último cuarto del siglo XVII; al inaugurarse el siglo XVIII, intuyo la participación de las *Gitanas* en los ritos religiosos junto a la soldadesca de *Los Ennonbrados* y los danzantes, puesto que en 1701 y según se recoge en el Libro de Cofradías de la Virgen del Rosario de San Nicolás en el país de Orejana, se reciben ingresos a través de las "roscas". Tal y como detalla Mínguez "Orejanilla", "el mayordomo de esta iglesia se llama Marcos García -responsable de los citados nombramiento-, y durante la fiesta celebrada el último domingo de septiembre ingresa las cantidades siguientes: ofrendas de dinero, roscas, ramos y pollas: 88 reales. En trigo: 48 reales. Un cordero, que luego se vendió en 24 reales. En limosnas para las Ánimas: 2 reales. Y del resto de limosnas recaudadas en el año: 19 reales"[492].

A partir de estos datos, y poniéndolos en relación con el mapa del *enaguado* masculino ritual vigente en el trazado de la Cañada Real Soriana Occidental, y que acoge el tramo de la *Cañada de la Vera de la Sierra* -coincidente en su mayoría con el territorio de estudio-, he podido establecer asimismo conexiones con una de las estribaciones, Cáceres, y en concreto, la localidad de Garganta de la Olla, donde se mantiene el rito de las *Italianas*, también denominadas *Gitanas,* celebrada sin embargo en otra fecha -2 de julio-, pero ligada igualmente al culto mariano, para festejar la visitación de la Virgen a su prima Santa Isabel. En el atavío de estas ocho mujeres guiadas por un maestro de danza, y donde destaca el *enaguado* blanco exterior, se reconocen numerosas similitudes con el modelo de vestido que he analizado desde una visión sociohistórica, el traje de danzante en el que además de las límpidas *enaguas* blancas cubiertas por delantales también blancos, se cruza el torso con encintados de seda de simbolismo militar, se cruza el cuerpo con mantoncillos de talle colocados desde un hombro hasta el costado contrario, y se usa un tocado floral sobre la cabeza.

Las Italianas o Gitanas en Garganta de la Olla, con enaguado blanco. Imagen publicada en el blog corrobladebailes.blogspot.com.

La *danza de las Gitanas* ya se recoge en la novela corta cervantina de *La Gitanilla*, fechada en torno a 1613, y que cuenta la historia de una joven gitana que cantaba y danzaba tal y como le enseñó su abuela, y que al llegar a Madrid entró en la ciudad participando en una *danza de Gitanas*: "una, pues, desta nación, gitana vieja, que podía ser jubilada en la ciencia de Caco, crió una muchacha en nombre de nieta suya, a quien puso nombre Preciosa, y a quien enseñó todas sus gitanerías y modos de embelecos y trazas de hurtar. Salió la tal Preciosa la más única bailadora que se hallaba en todo

[491] McGRATH, J. L. (2006). Op. Cit. Pág 23.

[492] MÍNGEZ "OREJANILLA", L. (1992). Op. Cit. Pág 65.

el gitanismo, y la más hermosa y discreta que pudiera hallarse, no entre los gitanos, sino entre cuantas hermosas y discretas pudiera pregonar la fama (.) Salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas, y de otros versos, especialmente de romances, que los cantaba con especial donaire. Porque su taimada abuela echó de ver que tales juguetes y gracias, en los pocos años y en la mucha hermosura de su nieta, habían de ser felicísimos atractivos e incentivos para acrecentar su caudal. (.) Crióse Preciosa en diversas partes de Castilla, y, a los quince años de su edad, su abuela putativa la volvió a la Corte y a su antiguo rancho, que es adonde ordinariamente le tienen los gitanos, en los campos de Santa Bárbara, pensando en la Corte vender su mercadería, donde todo se compra y todo se vende. Y la primera entrada que hizo Preciosa en Madrid fue un día de Santa Ana, patrona y abogada de la villa, con una danza en que iban ocho gitanas, cuatro ancianas y cuatro muchachas, y un gitano, gran bailarín, que las guiaba. Y, aunque todas iban limpias y bien aderezadas, el aseo de Preciosa era tal, que poco a poco fue enamorando los ojos de cuantos la miraban. De entre el son del tamborín y castañetas y fuga del baile salió un rumor que encarecía la belleza y donaire de la gitanilla, y corrían los muchachos a verla y los hombres a mirarla. Pero cuando la oyeron cantar, por ser la danza cantada, ¡allí fue ello! Allí sí que cobró aliento la fama de la gitanilla, y de común consentimiento de los diputados de la fiesta, desde luego le señalaron el premio y joya de la mejor danza; y cuando llegaron a hacerla en la iglesia de Santa María, delante de la imagen de Santa Ana, después de haber bailado todas, tomó Preciosa unas sonajas, al son de las cuales, dando en redondo largas y ligerísimas vueltas, cantó un romance"[493].

Sin embargo, al buscar de nuevo paralelismos estéticos que me permitan fijar "este modelo de vestido" en conexión con el *enaguado* masculino y las modas burguesas de 1830-1840 -momento en el que las niñas visten *enaguado* exterior blanco y corto para dejar ver los calzones de lienzo-, ilustraciones románticas franceses fechadas en las tres primeras décadas del siglo XIX me confirman la existencia de conjuntos "a la moda" en la que se conjugan tocados florales, mantones o chales para cubrir hombros y torso, y *enaguados* armados y visibles bajo telas livianas, como el publicado en la revista Le Von Gerné en 1813, que dejará ver las *enaguas* exteriormente. La joven protagonista de *La Gitanilla* de Cervantes (siglo XVII), junto al modelo de vestido reflejado en las ilustraciones francesas (principios siglo XIX) y la reciente fotografía localizada en el blog Corrobla de Bailes (siglo XXI), establecen un hilo conductor con el territorio de estudio, puesto que en 1920, *las Gitanas* de Orejana, siempre niñas, participaban junto a la soldadesca y los danzantes en la subida hacia el barrio de La Revilla. Aunque Mínguez "Orejanilla" no especifica cuál era su atavío y si participaban en la danza o sólo acompañaban a la imagen en el desarrollo de la procesión, puedo suponer que el blanco era el color de sus prendas y que en el acompañamiento mariano ejecutaban alguna danza con sonajas.

Ilustración de la Revista francesa de moda Le von Gerné (1813). Colección British Museum.

[493] Texto de la obra *La Gitanilla*, publicado en la web del escritor Luis López Nieves.

Al margen de las *Gitanas* de Orejana y de Torre Val de San Pedro, aún puedo remitirme a la participación ritual de las mujeres en el siglo XIX y en el contexto de las fiestas de Rosario de Torre Val de San Pedro, citadas como *Danzantas*, y ejecutando una danza que se mantiene en la actualidad, El Arado, ejecutada exclusivamente por mujeres. De nuevo, el Libro de Cofradía de la Virgen del Rosario de Torre Val de San Pedro nos revela que en el año 1832 las *Danzantas* participan en la procesión del día de la Ofrenda –sin remitirse a los danzantes- y en 1833, ya se recogen los gastos del refresco de los danzantes, del danzante o guión –que cumple las funciones del zorra- y de "un arado que se mandó hacer para las danzantas, 9 reales"; las referencias continúan en 1840 y 1841 –sin referencia a los danzantes-, en 1844 y 1845, y de nuevo en 1852 y 1859, donde se anota exclusivamente su participación. En la actualidad, la *Danza del Arado* se ejecuta en el interior de la iglesia –ayudadas por dos danzantes- y forma parte del repertorio femenino ritual de las mujeres junto con *El Ramiletillo*, otras de las danzas ritualizadas, exclusivamente femeninas –y que en Orejana fue introducida por la Sección Femenina en la década de 1960, sólo en su versión de canción-.

La Danza del Arado en la Octava del Rosario de Torre Val de San Pedro (Tierra de Pedraza). La danza ritual se danza en el interior de la iglesia, por mujeres y acompañadas de dos danzantes masculinos que van dando forma al arado a partir de la unión de sus distintas piezas. E. Maganto, octubre 2013.

Para alcanzar la imagen actual de la mujer en el territorio de estudio, "integrada progresivamente" en las danzas de palos desde 1977 y la década de 1980 -momento en se recuperan las danzas en Torre Val de San Pedro, Gallegos, Arcones y Orejana, en consonancia con la nueva España de las Autonomías donde los repertorios y los atavíos locales cumplen la función social de fijar nuevas identidades-, debo retrotraerme algunas décadas más atrás: los años que transcurren desde 1940 hasta la década de 1960, periodo álgido de la participación femenina en los grupos creados por una nueva institución, la Sección Femenina de Falange, a través de la que se difundieron algunos de los principios de la *nueva España* franquista.

Según la interpretación de Martínez del Fresno, "las canciones y las danzas tradicionales adquirieron una fuerte carga simbólica como representaciones oficiales del pueblo y de la patria. Con esa función formaron parte de numerosos actos propagandísticos y estuvieron muy presentes en ceremonias celebradas en las calles y plazas de las ciudades desde los inicios de la dictadura, siempre como símbolo (femenino) de la nación-pueblo, que acoge, manifiesta respecto o agasaja a la (masculina) nación-Estado"[494]. Por otro lado, esta autora también explica que "durante la primera etapa del franquismo los grupos de danza de la Sección Femenina solo podían estar formados por mujeres. La coeducación había sido abolida y por lo tanto era impensable reunir a jóvenes de ambos sexos para practicar los repertorios de bailes tradicionales[495]. (.) Desde 1957, algunas provincias iban incluyendo chicos tímidamente, pero fue en 1961 cuando comenzaron a sumarse de forma más generalizada los bailarines masculinos. Como bien señaló Estrella Casero, hasta ese momento se produjo una tergiversación de roles en las danzas tradicionales de pareja (hombre-mujer), que eran interpretadas por dos chicas vestidas como tales o por una vestida de mujer y otra de hombre, lo que indudablemente dio lugar a equívocos (E. Casero, 2000. Po, 19, 65, 97)[496].

Con respecto a la zona analizada, la Sección Femenina alcanzó algunas de las localidades estudiadas como Gallegos de la Sierra (Tierra de Pedraza) y San Pedro de Gaíllos (Tierra de Sepúlveda) en la década de 1940, constatándose la incorporación de las mujeres a las danzas de palos, aunque con prendas femeninas y nunca con *enaguado*; en Gallegos de la Sierra se da incluso la circunstancia de que en las primeras décadas del siglo XX son las mujeres quienes conservan en su memoria las cancioncillas y las letrillas de las danzas y las evoluciones coreográficas: Margarita Grande y Asunción Sánchez –puesto que su padre el "Tío Francisquillo conocía las letras-, fueron las que enseñaron las danzas en un primer periodo; después, hace unos sesenta años, sería el párroco Don Desiderio quien recuperó las danzas y decidió cambiar los trajes comunales por trajes nuevos; tras él, y en un cambio de trayectoria respecto al papel anterior, el párroco Don Félix, recuperaría de nuevo las danzas de palos ya a finales de los 70, aunque se habían mantenido tanto la procesión como el *Zorra*. A comienzos de la década de 1960, la Sección Femenina también llegó a Orejana (Tierra de Pedraza), en la donde según me explica Braulia Hernanz, "un grupo de tres o cuatro mujeres permanecieron unos tres meses conviviendo con la población". Sin embargo, y frente al caso de San Pedro de Gaíllos, donde ponen en marcha su actividad pedagógica en el ámbito de la música y la danza, en Orejana sólo recogieron danzas de palos, aunque "también enseñaron canciones como *El Ramiletillo*[497], además de enseñar a los hombres a curtir pieles, y mostrar a las mujeres cómo realizar ciertas labores, cómo cocinar, y qué significaba aprender a leer y escribir".

No obstante, si en el territorio de estudio las mujeres participan en la creación de nuevos grupos de "danzas regionales" con los que viajan por España para concursar y mostrar al público las danzas de palos ataviadas con jubones y manteos -caso de San Pedro de Gaíllos

[494] MARTÍNEZ DEL FRESNO, B. (2012). "Mujeres, Tierra y Nación". La danzas de la Sección Femenina en el mapa político de la España franquista (1939-1942)". En *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Ediciones La Rioja. Pág 231.

[495] En mi revisión del NO-DO, he localizado, entre otras, diversas referencias sobre los paloteos ejecutados por mujeres en las fiestas de Segovia capital de San Juan y San Pedro: ejemplo, 12-07-1954, en el reportaje *El día de Segovia*.

[496] MARTÍNEZ DEL FRESNO, B. (2012). Op. Cit. Pág 238.

[497] Según testimonio de Ángela López García-Bermejo, y como Delegada de Segovia de la Sección Femenina, esta danza la recogió en la localidad segoviana de Navalilla en el año 1958.

(Tierra de Sepúlveda), de Aguilafuente, Bernardos y Abades (en Tierra de Pinares y Campiña respectivamente), en otros puntos de la provincia donde también estuvo presente la Sección Femenina para "rescatar" las danzas de palos del olvido al haber desaparecido los grupos masculinos, se inició el *proceso de apropiación femenina del enaguado masculino ritual:* las *danzantas* de Bernardos, utilizaron *enagüillas* en la década de los años 50, tal y como muestra Carlos Porro en una de sus últimas publicaciones[498], y las *danzantas* de Armuña, siguen en la actualidad vistiendo el modelo que impuso la Sección Femenina –con chaleco, camisa, pañuelo atado a la cintura y *enaguado* banco decorado con varias listas horizontales a base de cintas de seda y que enlaza con el diseminado por Cantalejo a principios del siglo XX y el que mantiene vigente en San Pedro de Gaíllos -, del que también se apropiaron los grupos de la capital, los representativos de la Sección Femenina, y coincidiendo con su desaparición, los que se crearon siguiendo su estela: la Esteva, y el Grupo de la Junta de Castilla y León. A modo de inciso, sólo quiero añadir que el mantenimiento en el tiempo –desde la década de 1950 hasta hoy- de esta *apropiación* no permite al público en general, al que asiste a los espectáculos folklóricos y al desconocedor de la tradición, identificar al danzante masculino con este atavío, tal y como constata la documentación histórica.

Izda, Danzantes y danzantas de Bernardos (Segovia), 1950. Ellos, con pantalón y encintado simbólico y ellas, con enaguillas. Publicada en página web del Ayuntamiento de Bernardos. Dcha, Danzantas de Armuña (Segovia) con enaguado en la actualidad, manteniendo vigente el modelo creado por la Sección Femenina en la posquerra española. Imagen publicada en web turismoenpueblos.es.

El proceso de apropiación referido, nunca se llegó a dar en la zona estudiada, por lo que puedo afirmar que desde hace cuatro décadas en este reducto geográfico, la mujer palotea y ejecuta otras danzas rituales siendo partícipe del rito-religioso –con distintos niveles de protagonismo. Las imágenes que siguen a este párrafo, representan dos etapas históricas: la primera, la referida a los años 50, en la que las mujeres de San Pedro de Gaíllos aprendieron y llevaron al escenario parte del repertorio de paloteos, pero nunca con *faldillas;* y la segunda, fechada en la actualidad donde se refleja un cuerpo femenino, sin rostro, que representa a la mujer en las danzas de palos del territorio de estudio, y donde su *enaguado*, compartido en hechura y decoración con el *enaguado* masculino a base de puntillas de ganchillo colocadas como entredoses y como remate de la prenda, permanece oculto, invisible y cubierto por manteos festivos, encimeros, generalmente de paño rojo y conservando en ocasiones "el enchorrao serrano" y las guarniciones hechas con tiranas de terciopelo negro y cintas de agremanes. La mujer que danza en esta zona, se aleja por lo tanto de modelos de vestido "impuestos" en la posguerra que cubrieron a la mujer con *enagüillas* encimeras, y que en la actualidad y en el territorio de estudio se siguen identificando con el atavío masculino.

[498] PORRO, C. A. (2012). Op. Cit. Pág 86.

Mujeres de San Pedro de Gaíllos (Tierra de Sepúlveda), paloteando en 1952 acompañadas por el Zarragón. C. P. Lauro Rodríguez y cedida por Arantza Rodrigo a través del Museo del Paloteo.

Grupo de danzantes de Orejana (Tierra de Pedraza), mixto y con predominancia femenina. Fiestas del Rosario, 2013. E. Maganto.

Grupo de danzantes de Valleruela de Pedraza (Tierra de Pedraza). Conforman grupos de danza de palos separados. Fiestas del Rosario y del Amparo, 2013. E. Maganto.

Danzantes de Castroserna de Abajo (Tierra de Sepúlveda), mixto, y donde faltan varios integrantes masculinos. Fiestas de la Virgen de los Remedios, 2013. E. Maganto.

Danzantes de San Pedro de Gaíllos (Tierra de Sepúlveda). Hombre y mujeres: ellas, con jubones de pecheras de seda con encajes, influencia de las modas burguesas del siglo XIX, y manteos de paño rojo con guarniciones a base de tiranas de terciopelo y cintas de agremanes. E. Maganto, 2013.

No obstante, las diferencias en el número de danzas ejecutadas por mujeres en las diferentes localidades estudiadas, devienen del número de danzantes que conforman los grupos: tanto en Arcones (Tierra de Pedraza) como en Castroserna de Abajo (Tierra de Sepúlveda), con grupos menos numerosos, hombres y mujeres comparten paloteos; sin embargo, tanto en Valleruela de Pedraza y Torre Val de San Pedro (Tierra de Pedraza) como en San Pedro de Gaíllos (Tierra de Sepúlveda) los hombres protagonizan los paloteos: si en Valleruela de Pedraza, se conforman dos grupos, uno femenino y otro masculino para ejecutar algunas danzas de palos, en Gallegos de la Sierra, son más numerosas las ocasiones en las danzan conjuntamente –desde hace treinta años que en las que puede verse sólo a mujeres-; en el caso de Torre Val de San Pedro y en San Pedro de Gaíllos, las mujeres les acompañan bailando en piezas como *El Pollo* o *La Abuela* –respectivamente-. Ellas serán, no obstante, las que acerquen a los fieles y el público danzas tradicionalmente masculinas: en Arcones, *El Caracol*[499], y en San Pedro de Gaíllos, *La Cruz*, o las que ritualicen en la procesión piezas propias del baile de rueda, caso de Valleruela de Pedraza. Finalmente, en todas las localidades salvo en Valleruela de Pedraza, que sigue siendo ejecutada exclusivamente por hombres, compartirán la *Danza del Arco.*

Las imágenes anteriores ilustran por tanto la gradual y ascendente participación e implicación femenina en las danzas de palos desde la llegada de la democracia a España, pero también evidencian los códigos no escritos vigentes que limitan su intervención igualitaria en localidades donde el número de danzantes masculinos es importante, y donde su permanencia sigue avalada por la incorporación de las siguientes generaciones. En este sentido, la valoración sobre la presencia femenina actual en las danzas de palos, por parte de generaciones de danzantes que danzaron en la posguerra, es más que positiva: coinciden en señalar que no son un mero añadido estético o folklórico, porque muchos saben del enlace generacional que han supuesto en algunos pueblos, y las consecuencias negativas que hubiera tenido la pérdida de estas danzas en la historia de su localidad y comunidad vecinal; otros, sabedores de su compromiso con este legado generacional, consideran que es un paso natural que debía darse en la evolución de la sociedad, donde la mujer ha conseguido llegar, e incluso liderar, nuevos espacios sociales, políticos y económicos.

Siguiendo el calendario festivo-religioso, dejo paso a las instantáneas de San Pedro y Nuestra Señora, en San Pedro de Gaíllos (Tierra de Sepúlveda); Arcones, con la Virgen de la Lastra y Valleruela de Pedraza con la Virgen del Rosario y la Virgen del Amparo (Tierra de Pedraza); Castroserna de Abajo, con la Virgen de los Remedios (Tierra de Sepúlveda), y por último, ya en octubre, Gallegos y Orejana, con la Virgen del Rosario, y Torre val de San Pedro, con la Octava de la Virgen del Rosario. Quiero no obstante recordar las danzas de palos y las mujeres también están presentes en las "fiestas menores" que se celebran desde hace cuatro décadas –en coincidencia con el fin del régimen franquista y mayores oportunidades de igualdad femenina-, en barrios como el de Huerta (Arcones), que festeja a Santa Cristina, o El Arenal (barrio de Orejana), que dedica sus danzas a San Ramón y que las recuperó en 1978 con Demetrio García de La Matilla como dulzainero; también mención, a otros espacios donde se ejecutan estas danzas, en concreto, los festivales folklóricos que ya alcanzan las tres décadas y que siguen congregando en el último fin de semana de agosto a los vecinos de Gallegos de la Sierra, para festejar los Sagrados Corazones, y de San Pedro de Gaíllos, como fin de fiesta a los festejos de Nuestra Señora.

[499] Según me confirmó Vicenta Sanz (86 años), de Arcones, su padre Salustiano Sanz formaba parte del grupo de danzantes masculinos de la década de 1920, quienes ejecutaban *El Caracol*.

Danzantes de San Pedro de Gaíllos (Tierra de Sepúlveda). Danza del Arco: ellas, acompañan bailando a los hombres. E. Maganto. Fiesta de San Pedro, junio 2013.

Danzantes de Arcones (Tierra de Pedraza). Las mujeres más veteranas, danzando El Caracol en la ermita de la Virgen de la Lastra. El hombre también puede danzar El Caracol. E. Maganto, septiembre 2013.

Danzantes de Valleruela de Pedraza (Tierra de Pedraza). Dos grupos separados: hombres y mujeres, en la Fiestas del Rosario y del Amparo. E. Maganto, septiembre 2013.

Danzantes de Castroserna de Abajo (Tierra de Sepúlveda), compartiendo repertorio en la procesión de la Virgen de los Remedios. E. Maganto, septiembre 2013.

Danzantes de Orejana (Tierra de Pedraza) compartiendo asimismo repertorio en la procesión de la Virgen del Rosario en la iglesia de San Juan. E. Maganto, octubre 2013.

La Danza del Arco, con mujeres y bajo el que pasa la Virgen del Rosario al concluir la procesión. E. Maganto, octubre 2013.

Danzantes de Gallegos de la Sierra (Tierra de Pedraza). Hombres y mujeres observados por el Zorra en un paloteo compartido. E. Maganto, octubre 2013.

Danzantes de Torre Val de San Pedro (Tierra de Pedraza), en la Danza del Pollo durante la procesión en honor de la Virgen del Rosario. Ellos danzando y ellas, bailando. E. Maganto, octubre 2013.

La confluencia festivo-religiosa del *enaguado* y del repertorio ritual: danzas de palos y otras danzas procesionales

El último epígrafe de este trabajo está dedicado a presentar el repertorio de las danzas de palos y otras danzas procesionales asociadas a ellas en el reducto geográfico que une a las Tierras de Pedraza y de Sepúlveda en el contexto de rituales religiosos que comienzan con la celebración de San Pedro el 29 de junio en San Pedro de Gaíllos (Tierra de Sepúlveda), y concluyen con la Octava de la Virgen del Rosario en Torre Val de San Pedro, el segundo fin de semana de octubre (Tierra de Pedraza)[500]. En tal exposición haré acopio de materiales llegados desde múltiples miradas: la histórica, que me permitirá evidenciar la conformación y la construcción del repertorio a largo de los cinco últimos siglos; la etnográfica, que abordará la publicación de trabajos y materiales compilados en los últimos quince años; la antropológica y la sociológica, que me permitirán esbozar las diferencias entre los distintos diseños festivos locales y el lugar específico que ocupan las danzas y los danzantes en cada uno de ellos; o la etnomusicológica, que en los últimos dos años ha ampliado los trabajos en los se analiza el territorio de estudio a través de los artículos firmados por Fuencisla Álvarez y Víctor Sanz.

El análisis histórico. Paloteados, toqueados, y zapateados como antecedentes de un repertorio ecléctico

Las danzas de palos ejecutadas en el reducto geográfico de estudio responden a "danzas de palo corto", es decir, de *palos* o *palotes* –voz que ya se recoge en el Diccionario de Autoridades de 1738-, que no suelen superar los cuarenta centímetros de largo, y que se distinguen así de los *palotes* de mayor tamaño y con menor grosor que se utilizan en otras zonas de España como en Navarra y Aragón. Estos *palotes*, torneados hoy en día por manos maestras diseminadas por toda la provincia, se caracterizan por ser en su mayoría de encina, una madera muy resistente, y que hace un siglo aún se trabajaba a mano por los propios danzantes, tal y como me han confirmado en sucesivas entrevistas -incluso fuera de la zona de estudio, como en Otones de Benjumea, cercano a Turégano y donde ya se perdió la danza de palos-. En su aparicencia, los *palotes* presentan dos partes: la empuñadura, por donde la mano reposa y agarra, y en la que la decoración primordial son las listas horizontales hechas con el torno, normalmente formando dibujo simétrico desde el centro hasta los extremos; y el cuerpo, que puede terminar con la punta redondeada (como en Gallegos de la Sierra), semiredondeada (como en Orejana), o presentar un corte plano (caso de Castroserna de Abajo, San Pedro de Gaíllos o Torre Val de San Pedro).

La denominación de "danzas de palo corto", eclipsada por la voz generalizada de *paloteos*, deja también atrás el uso de las voces contempladas en los documentos del Corpus Christi segoviano barroco del siglo XVII donde están presentes los términos de *paloteados, toqueados y zapateados* -que aludían respectivamente al golpeteo rítmico de dos palotes entre sí o con otro par, y al resultante de golpear las manos sobre las suelas del calzado-, y las evoluciones coreográficas citadas por Flecniakoska, *mudanzas* y *cruzados*. En este sentido, resultan oportunas dos citas de sendos investigadores, Ramón Pelinski y Carlos Porro, quienes describen genéricamente las danzas de palos en relación a sus formaciones coreográficas y músicas interpretadas. Según Pelinski, aunque en las

[500] No incluyo las fiestas de *La Ofrendina* o *Del Rosarín* de El Arenal (Orejana), ni *La Ofrendilla* de Gallegos de la Sierra, celebradas el domingo siguiente a la Fiesta del Rosario, puesto que no hay danzas, sólo misa y procesión.

Palotes de Castroserna de Abajo (Tierra de Sepúlveda) y Torre Val de San Pedro (Tierra de Pedraza), con terminaciones planas. E. Maganto, 2013.

coreografías de las danzas de palos pueden verse hasta dieciséis varones[501], "el ocho es el número de danzantes más frecuente. Danzan enfrentados por parejas, que se sirven de sendos palos para ejecutar una serie variable de *lazos* o *mudanzas*. Cada uno de ellos suele ejecutarse con el acompañamiento de una sencilla copla, de la que recibe su nombre, y que se canta con propósito mnemotécnico para recordar las melodías instrumentales y determinados movimientos de los danzantes, o también para sustituir la falta de instrumentación en los ensayos". Entre las letrillas que he podido recoger cantadas por los propios danzantes y dulzaineros para ensayar, me puedo referir a una estrofa del paloteo *La Villa de Tudela,* que se la enseñó a Demetrio García, dulzainero de La Matilla, su abuela, Felipa Moreno, nacida en Valleruela de Sepúlveda:

"En la Villa de Tudela, caso extraño sucedió
En la calle del Amparo nº 52".

Aunque en la mayoría de los casos los danzantes me han justificado que los paloteos no tienen letras o que ya se perdieron, y que en numerosas ocasiones se entonaban la melodías a través de constantes enlaces de "lalalás" y "tirotatiro, tirotatá", el danzante Félix Hernánz y Antonia Hernanz, de El Arenal (Orejana) recuerdan cómo en los ensayos del paloteo de *El Trébol* empleaban la letra de la siguiente canción infantil:

" Tengo una muñeca vestida de azul,
Con su camisita y su canesú;
La saqué a paseo, se me constipó,
La tengo en la cama con mucho dolor".

En relación con las estructuras coreográficas y las melodías de los paloteos, Pelinski argumenta que las danzas de palos "se ejecutan en cuatro secciones –con la correspondiente repetición de la tonada- . Cada una de ellas, está orientada hacia uno de los puntos cardinales. El desplazamiento para cambiar de orientación se realiza de derecha a izquierda"[502]. Este dato, lo he constatado en todos los casos estudiados, entre el que han destacado Valleruela de Pedraza, Arcones y Orejana, puesto que antes de co-

[501] En la actualidad en Gallegos de la Sierra y en Valleruela de Pedraza, el número de dieciséis danzantes se alcanza con la ejecución de un mismo paloteo por parte de dos grupos mixtos, en el primero caso, y ochos danzantes masculinos y ocho mujeres, en el segundo.

[502] PELINSKI, R. (2011). Op. Cit. Pág 371.

menzar la ejecución de las distintas danzas de palos de su repertorio, forman una cruz para acceder desde ella a la calle inicial -dos filas enfrentadas-. Según la explicación de Víctor Sanz, "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 del 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 -barrio de Arcones-, 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 a ritmo de la figura de medida de compás"[503].

Danzantes de Valleruela de Pedraza (Tierra de Pedraza) en la cruz previa a la ejecución de las danzas de palos. Fiestas del Rosario y del Amparo. E. Maganto, septiembre 2013.

Carlos Porro, y respecto al desarrollo coreográfico de las danzas de palos, especifica que "los paloteos son danzas en las que los ejecutantes realizan diferentes coreografías al son de una melodía, entrechocando a ritmo los dos palos (o el palo y broquel o una espada) que portan en sus manos y que golpean con su pareja o con el resto de los danzantes en un sinfín de mudanzas y variaciones coreográficas. Cada una de estas estudiadas danzas se llama paloteo, danza o "lazo" con una letra que sirve de soporte de una melodía concreta"[504]. Para ejemplificar esta aseveración puedo explicar que la voz *lazo* está presente en el repertorio de los paloteos de todas las localidades estudiadas: sin embargo, *lazo,* no identifica a una pieza concreta en su totalidad -caso de Palencia, como aclara

[503] SANZ, V. (2013). Op. Cit. Pág 16.
[504] PORRO, C. A. (2012). Op. Cit. Pág 65.

Carlos del Peso[505]-, sino a una parte específica de la coreografía de la pieza en la que los ocho danzantes, cuatro a cuatro, efectúan intercambios de posiciones para llegar al mismo lugar. En el caso de Torre Val de San Pedro, la voz de *lazo* se comparte también con la de *gancho* -como me ha confirmado Jose Antonio Sebastián-, y que por su dificultad de ejecución, en algunos paloteos se incluyeron años después de la recuperación de los años 80, tras entrevistar de nuevo a danzantes de generaciones anteriores y aprender en qué consistían y cómo ejecutarlos en cada paloteo. A su vez, en la localidad de Gallegos de la Sierra, se mantienen en diversas coreografías como *La Bailá* -también titulada La Salve- los *medios lazos,* tal y como me señala Francisco Grande, el *Zorra* y maestro de danzas actual, y que comenzó su andadura con las danzas de palos hace cuarenta años.

Además de los *lazos* y *medios lazos* en las coreografías de los paloteos analizados también se dan los *cuatreos o encuatreos*, choques de palos entre cuatro danzantes -con el de enfrente y con el de un lado-, en función del lugar ocupado en la *calle* o filas enfrentadas: *guías*, y *trasguías* (como se nombra en Orejana y Gallegos de la Sierra). No obstante, la voz del *cuatreo* no se reconoce entre los danzantes que alcanzan hoy los 70 y los 80 años: mientras que en Orejana, Domingo Martín -de 89 años- y Félix Hernanz -de 69-[506] se remiten a las denominaciones de *calles* y *lazos*, como las partes constitutivas primordiales de la coreografía de cada paloteo, las mujeres danzantes de las jóvenes generaciones como Yaiza Martín, sí emplean la voz y la ejecución del *cuatreo,* al ser usada por su maestro de danzas, Francisco Sanz, más joven que Domingo y Félix.

Ambos danzantes justifican el uso de la voz *cuatreo* por parte de Francisco, al relacionarlo con la etapa en la que aprendió a danzar, puesto que Francisco recorrió otros pue-

Izda, Domingo Martín, en el extremo de la derecha y de perfil, en la etapa de recuperación de las danzas de palos en 1979. Fiesta de San Ramón en El Arenal (Orejana). Foto cedida por Braulia Hernanz. Dcha, Domingo Martín, de 89 años, con Félix Hernanz, de 69 y Yaiza Martín, el relevo generacional, en la festividad de El Espíritu Santo en el barrio de Orejanilla (el "país" de Orejana) E. Maganto, 2014.

[505] Según se expone en el Blog del Paloteo de Ampudia, y en concreto en la sección *Los Lazos,* éstos se identifican con piezas completas: "la cuadrilla de paloteo y danza de Ampudia ha conservado una docena de lazos. (.) Entre los lazos del repertorio que todavía perduran, algunos de marcado carácter pseudo-patriótico, creados en el tiempo de posguerra(El Cara al Sol, o El Amanece), y otros que aparecen también en otras localidades como El Enrame, La Estrella o El Caracol. Las letras sirvieron para marcar el ritmo de los ensayos previos a la ejecución de los lazos".

[506] Domingo Martín, de 89 años y nacido en el barrio de El Arenal (Orejana) comenzó a danzar a los 18 años, durante la posguerra española. Tras la pérdida de las danzas de palos en los años sesenta y setenta, participó en su recuperación en 1978 junto al Félix Hernanz.
Los danzantes que formaron grupo con Domingo Martín fueron Antonio, Rufino, Raimundo, Juan, Isaías, Félix, León, Pedro y Celestino. Los danzantes que acompañaron a Félix Hernanz fueron Francisco, Ramón, Pepe, Miguel y Mario.

blos como San Pedro de Gaíllos, donde sí de dan los *encuatreos* en sus paloteos. En las fotografías, fechadas en 1978 y 2014 respectivamente, aparece Domingo Martín –el danzante más mayor que participó en la recuperación de las danzas de palos en la festividad de San Ramón, de El Arenal-, junto a la generación de Félix Hernanz, y ambos danzantes junto a Yaiza Martín, el relevo generacional actual.

En todo el territorio de estudio los danzantes "manejan" en su habla cotidiana expresiones como "abrir y cerrar" para denominar el cambio de una fila horizontal a una fila vertical -y que da nombre a un paloteo concreto de Valleruela de Pedraza-, o "correr la calle", para referirse a las evoluciones que por ejemplo abren la calle por un lado a modo de fuente, entrechocando los palotes con los compañeros de la fila correspondiente, para regresar a la posición inicial; y todos también, emplean las denominaciones de "palo simple" o "palo doble" para describir la fórmulas básicas de entrechocar los palos entre sí y con el resto de los danzantes, ya sea a la misma altura, tocando el suelo, en forma de aspa formada por cuatro danzantes donde una pareja palotea hincando una rodilla, o en el transcurso de un salto, como en el caso los *encuatreos* que se dan en los paloteos de San Pedro de Gaíllos.

Danzantes de San Pedro de Gaíllos (Tierra de Sepúlveda) ejecutando el "salto" que se incluye en los encuatreos. E. Maganto, 2013.

Respecto a los orígenes musicales de estas danzas rituales, en su definición de las danzas de palos continúa Carlos Porro explicando cómo "a partir del siglo XVI empiezan a ser frecuentes los datos extraídos y citas de crónicas, visitas pastorales, libros de fábrica o municipales que refieren el desarrollo de estas danzas, sus indumentos, la instrumentación, composición y el orden. Desde entonces, aunque podamos retrotraernos bastantes

años más en el tiempo, tonadas, coplas populares del momento han ido conformando el repertorio de la danza y desarrollándose en una coreografía. (.) La danza de paloteo a pesar de su constatada antigüedad y fidelidad a la tradición es un repertorio dinámico y en ocasiones anualmente se estrenaban nuevas coreografías que se creaban entre la propia cuadrilla o siguiendo los dictámenes del director de danza, el músico o el zorra"[507].

Tales incorporaciones son un hecho en el territorio de estudio que puedo ejemplificar con datos sobre varias localidades en plena posguerra: en San Pedro de Gaíllos la incorporación del *Himno Nacional - La Marcha Real-*, llegó de la mano del Tío Tambores, dulzainero nacido en Valleruela de Sepúlveda pero afincado en San Pedro de Gaíllos, y que también introdujo los paloteos de *La Rabiosa* y *Las Palomitas*, de la localidad de Rebollo, además de *La Jotilla de San Pedro,* que en 1958 se la enseñó a bailar la maestra del pueblo, Carmina, y con la que se ampliaría el repertorio femenino; en El Arenal (Orejana), el paloteo de *La Villa de Tudela* se introdujo como parte del repertorio heredado de Valleruela de Sepúlveda por el dulzainero Demetrio García, de la Matilla, al aprenderlo de su abuela. Respecto a las últimas décadas, es decir, desde la década de 1980 hasta la actualidad, los repertorios han aumentado gracias al trabajo de recuperación con antiguos danzantes, caso de San Pedro de Gaíllos, que en el año 2000 recuperó la coreografía de *Las Modistillas,* y en el 2002 *La Cardadora* y las melodías de *La Gallegada* o *La Muñeira, y Peñas Arriba* a través de Rufo Bravo, danzante nacido en el barrio de La Ventosilla. De acuerdo a los datos aportados por Pedro Luis Siguero[508], la letra de *Peñas Arribas,* remite a la devoción mariana del Rosario, tan presente en la Tierra de Pedraza, aunque en San Pedro de Gaíllos la advocación principal es Nuestra Señora:

Vengo de Romería de la Virgen del Rosario
De lucir mi traje nuevo y el pañuelo colorado.
Al pasar por la vereda mi novio salió al encuentro
Me agarró de la cintura y me quiso dar un beso.
Pude escaparme pue bueno fuera corre que corre por la vereda
El muy tunante me perseguía peñas abajo y peñas arriba.
Montañesa ten cuidado si bajas con el rebaño
Que te puedes quedar presa en las redes del engaño.
Al pasar por la vereda mi novio salió al encuentro
Me agarró de la cintura y me quiso dar un beso.
Pude escaparme pue bueno fuera corre que corre por la vereda
El muy tunante me perseguía peñas abajo y peñas arriba.

Al margen de las piezas recuperadas en otras ocasiones, tal y como he constatado en San Pedro de Gaíllos y Torre Val de San Pedro, los propios miembros del grupo crean nuevas coreografías, ya sean danzas de palos, o piezas bailadas para compartir con las mujeres: si La Torre muestra en la Octava del Rosario la *Danza del niño gótico* o *Danza del Pollo*, San Pedro de Gaíllos hace lo mismo con la *Jota de la Abuela*, que forma parte del repertorio tanto de la fiesta de San Pedro, el 29 de junio, como en Nuestra Señora, celebrada el último domingo de agosto. En ambos casos, los hombres palotean y las mujeres bailan, compartiendo espacio en el transcurso de la procesión y ritualizando así la jota, un baile propio para bailar en pareja.

[507] PORRO, C. A. (2012). Op. Cit. Pág 65.

[508] Pedro Luis Siguero elaboró en el año 2003 un texto de Presentación de las Danzas donde se exponen los datos históricos relativos a la danzas de palos y otras danzas procesionales en San Pedro de Gaíllos.

Al hilo de estos datos, también puedo señalar las piezas que actualmente ya se han perdido o que se ejecutan en menos ocasiones, y aquéllas melodías que reciben diferentes títulos en distintas localidades y que se ejecutan con distintas coreografías. Si en Gallegos de la Sierra ya no se danzan los paloteos *Cielito Lindo* y *El Caballito*, en El Arenal (Orejana) apenas se danza el paloteo de *El Acordeón,* y San Pedro de Gaíllos ha perdido *El Serranillo* o *La Reverencia Vieja*; por otro lado, la melodía de *El Submarino* de San Pedro de Gaíllos y de Orejana recibe el título de *La Retirada* en Armuña y en Bernardos, y la melodía de *La Villa de Tudela* de Valleruela de Pedraza, se corresponde con *La de Alrededor* en Castroserna de Abajo y con *El Doble Dos* de Orejana; en este sentido, me puedo referir también a la melodía de *El Cuatreo* de Castroserna de Abajo, que se identifica con el *Repicoteado del Peral* de San Pedro de Gaíllos. Por último, y citando al paloteo *El Negrito*, su idéntica denominación tanto en Arcones como en Gallegos de la Sierra, se distingue en la práctica en dos ejecuciones diferentes. Lo mismo ocurre con *El Credo*, que se localiza con diferentes versiones en Arcones, Gallegos de la Sierra y Orejana (Tierra de Pedraza) y en San Pedro de Gaíllos (Tierra de Sepúlveda). Junto al paloteo de *El Credo*, otros como *La Salve* -Gallegos de la Sierra y San Pedro de Gaíllos-, *El Gloria* o *La Misa* -Gallegos de la Sierra-, o *La Cruz* -paloteo de Castroserna de Abajo-, conforman un corpus específico de los pueblos de la Sierra, tal y como argumenta Fuencisla Álvarez: "la concordancia melódico-temática también está presente. Por ejemplo, las estructuras morfo-litúrgicas de la misa paloteada (*Credo, Salve y Gloria*) y *La Cachucha* comparten melodías en Gallegos, Arcones, Orejana y San Pedro de Gaíllos"[509].

Apuntar asimismo que *La Reverencia* -en seis localidades, salvo en Torre Val de San Pedro, donde recibe el nombre de *La Marcha Real*-, presenta variantes tanto melódicas como coreográficas y se acerca a los repertorios diseminados ampliamente por la provincia de Segovia. Este hecho, la relación existente entre el repertorio de las distintas localidades, ya ha sido destacado por el etnomusicólogo segoviano Víctor Sanz en su último artículo publicado[510]. Su objeto de estudio, analizar el repertorio en su conjunto a fin de desvelar las variantes, conexiones, número de danzas distintivas, etc., le ha llevado a plasmar en una sola tabla las danzas de palos y otras danzas rituales, entre las que cita, *El Caracol* y *La Rueda* –en Arcones y su barrio, Huerta-, *El Encintado* –en Arcones-, y finalmente, *El Arado*, *El Pollo* y *La Rueda*[511]- en Torre Val de San Pedro-. La presentación esquemática de Víctor Sanz, se amplía en este texto al sumar el repertorio de las dos localidades de la Tierra de Sepúlveda –Castroserna de Abajo y San Pedro de Gaíllos-, evidenciándose en los datos finales, cómo San Pedro de Gaíllos es la localidad que conserva mayor número de paloteos en el territorio analizado: VER ANEXO I.

¿Por qué se da esta circunstancia? ¿Y cómo explicar la "homogeneidad" que presenta el repertorio de las siete localidades al margen de particularismos como por ejemplo *La Filoxera* o *El Perrito* que sólo se dan en Gallegos; *El Salto de la Trucha,* solamente ejecutadas en San Pedro de Gaíllos; el Acordeón, distintivo de Orejana; o *El Garrote* y el *Vals de La Giralda,* paloteos por los que se distingue Torre Val de San Pedro?.

[509] ÁLVAREZ COLLADO, F. (2013). Op. Cit. Pág 4.

[510] SANZ, V. (2013). Op. Cit.

[511] En la primera parte del trabajo ya insistí en los procesos de ritualización que se estaban dando de piezas propias de bailes de rueda, como las Habas Verdes, popularmente conocida como *La Rueda*, en Valleruela de Pedraza.

Dos razones de peso me sirven para explicar esta realidad. Por un lado, la ruptura generacional de las danzas de palos a lo largo del siglo XX es menos evidente en San Pedro de Gaíllos que en el resto del territorio de estudio: sus danzas permanecen en la posguerra española al margen de ciertas pérdidas como *La Reverencia Vieja* que se constata en 1945, y continúa ampliándose su repertorio con la llegada de la Sección Femenina al comienzo de la década de 1950. Sin embargo, durante la década de los años 60, con la notable emigración rural de la zona, la crisis más patente se da en Orejana o en Arcones, que van a recuperar sus danzas ya a finales de los años 70. El pueblo donde se confirma el periodo más amplio sin danzas de palos, es Torre Val de San Pedro, puesto que la Guerra Civil marcará un antes y un después en su repertorio, sólo recuperado en la década de 1980, tras un "parón" de cuatro décadas.

Por otro lado, y para referirme a la homogeneidad del repertorio, puedo argumentar que al revisar la presencia de los dulzaineros del último siglo en el territorio de estudio, se confirma la ligazón de éstos con localidades que aumentan su perímetro. Es decir: la saga de *Los Sastres* de Matabuena, ya tocan en Torre Val de San Pedro a principios del siglo XX, y hoy Antonio Gil, sigue acompañando a la caja al dulzainero local, Pedro de la Calle. El Tío Tambores, aunque "viene siendo" de Valleruela de Sepúlveda[512], se afinca en San Pedro de Gaíllos y durante los años 50 toca las danzas en las fiestas de Valleruela de Pedraza o en las de Castroserna de Abajo. Al mismo tiempo, en la década de los 50 los hermanos García de La Matilla, con Demetrio, Gregorio y Vicente, también interpretan las danzas de Castroserna de Abajo, Valleruela de Pedraza y Orejana, aunque Gregorio y Vicente emigrarán posteriormente a Madrid, permaneciendo Demetrio y tocando las danzas de estas localidades desde hace cuatro décadas. Por último puedo añadir que, tanto en Arcones como en Gallegos de la Sierra, la saga familiar de *Los Galleguillos* ya ha cumplido treinta años interpretando las danzas de estos dos pueblos, los mismos que Pablo Orgaz ha dedicado a la dulzaina y las danzas de palos en San Pedro de Gaíllos, y que junto a Pedro de la Calle, dulzainero de Torre Val de San Pedro desde hace más de dos décadas, mantienen los diferentes repertorios locales.

Con el fin de facilitar datos históricos respecto a los paloteos del territorio de estudio, me anticiparé ahora en el tiempo, y me remitiré a diversas piezas que se remontan a los siglos XV, XVIII, XIX, y XX, respectivamente. Según revela Pedro Luis Siguero[513] el paloteo *La Cardadora* de San Pedro de Gaíllos, proviene de la lírica medieval y entronca con la cultura agro-pastoril que caracterizó a esta zona en el periodo comprendido entre los siglos XV al XIX; Siguero afirma que "es un romance burlesco pastoril, en el que la mujer del pastor se queja de su miseria y rebela contra ella", y cuya letra "se conserva gracias a que Menéndez Pidal la anotó en Riaza en 1905. Dos años después dio una conferencia en Nueva York sobre este romance. La letra dice:

Me casó mi linda madre con un pulido pastor
Patituerto y jorobado y hecho de mala fación.
No quiere que vaya a misa, tampoco a la procesión
Que quiere que me esté en casa remendándole el jubón.

[512] "*Viene siendo*" es una expresión que se mantiene en San Pedro de Gaíllos para determinar el lugar de nacimiento de una persona.

[513] Pedro Luis Siguero elaboró en el año 2003 una Presentación de las Danzas de San Pedro de Gaíllos en la que incluye la historia de cada una de las piezas que conforman el repertorio y añade distintas letrillas.

Me quitó mis lindas joyas, me puso su zamarrón
Me mandó con las ovejas como su fuera un pastor.
Por la noche cuando vine las ovejas me contó:
Tres ovejas me faltaban, tres zurritas me pegó.
Me mandó hacer unas sopas, lo necesario faltó:
El agua estaba en Jarama, el puchero en Alcorcón,
El aceite en La Alcarria y los ajos en Chinchón,
El pan en Tierra de Campos y la sal allá en Imón.
Yo reguñir, él regañar, no se las que tengo que ir a buscar.
Yo reguñir, él no se las tengo que recalar".

En el mismo periodo y dentro del repertorio de San Pedro de Gaíllos se fecha el paloteo titulado el *Repicoteado de la Villa de Tudela*[514], que alude según Siguero a un "romance medieval en el que una niña mora se quiere hacer cristiana y sus padres no la dejan". Sin duda, su letra evidencia la permanencia en el territorio de estudio de cancioncillas, leyendas, topónimos... que remiten a la etapa de Reconquista desde el norte hacia el Sur de Castilla, tal y como he documentado en la primera parte de este trabajo:

En la villa de Tudela que es del reino de Navarra
Había una doncellita que Catalina se llama.
Es hija de un padre moro y una madre renegada
Todos los días de fiesta su padre la castigaba.
Que deje la fe de Cristo y se vuelva una pagana
Ella dice que no quiere que con Cristo está esposada.
Ha bajado un ángel del cielo con su corona y su palma.
Sube, sube, Catalina, que el rey del cielo te llama.

Respecto a las piezas fechadas en el siglo XVIII un ejemplo es el paloteo de *La Cachucha,* que se danza tanto en Gallegos de la Sierra como en Arcones (ambos en Tierra de Pedraza). Esta denominación entronca, respectivamente, con una prenda usada en el entorno como tocado por los pastores, y con la danza escénica teatral de finales del siglo XVIII, evidenciando la múltiples conexiones que se dan entre las denominadas *danzas labradoras,* las danzas de palos que se muestran en la comedias teatrales de los siglos XVII y XVIII en España, y las novedades que poco a poco van llegando hasta los escenarios de los teatros urbanos: la *cachucha*, el *bolero*, el *fandango*, o las *seguidillas* –que siguen formando parte de los repertorios de los grupos de danza folklóricos-, y que se mostraron e interpretaron por dos bailarines formando pareja. Según recoge Casares en su obra enciclopédica, la *cachucha* es una danza que se encuentra en España y en Chile. En España es "un baile de la escuela bolera y música a él asociada. La cachucha no es una forma musical, a pesar de la opinión general contraria, sino una canción determinada consistente en introducción, coplas un estribillo característico y una pequeña coda instrumental. Musicalmente es una obra de aspecto clásico, escrita en compás de 3/8, con un movimiento rítmico elegante en tonalidad mayor"[515]. Como segunda aportación, que especifica su ejecución escénica, puedo citar a Plaza Orellana, quien esgrime que a finales del siglo XVIII y como resultado de la herencia nacional, "y también de las modificaciones del siglo, los bailes nacionales salieron a escena (.) Con zapatos de tacón se ejecutaban los panaderos, el zapateado o el fandango ya que

[514] Se refiere a la localidad de Tudela situada en Navarra.
[515] CASARES RODICIO, E. (1999). Op. Cit. Pág 856.

precisaban de un calzado rígido para zapatear. Los zapatos de pequeño tacón o "españolitas" se utilizaban para las seguidillas y la cachucha, pues precisaban de un calzado semirígido que potenciara el salto"[516].

En el territorio de estudio la ejecución actual y ritual del paloteo *La Cachucha,* también denominado *Las Agachadillas* por los más mayores de Gallegos de la Sierra, se observan distancias y acercamientos entre las diversas coreografías resultantes: aunque las divergencias son visibles tanto en la duración de la pieza -que en Gallegos de la Sierra es más corta que en Arcones-, como en la coreografía -más sencilla en el primero puesto que es la primera que aprenden los danzantes noveles-, en ambas localidades cada danzante y en un momento dado, golpea en el suelo con los dos palotes formando, entre todos ellos dos círculos, cuatro danzantes dentro y cuatro fuera[517]. De acuerdo a algunas interpretaciones de otros autores, como Pinelo en su estudio de sobre las danzas de palos de Portugal en su frontera con España, este "toque" al suelo, se sigue identificando con rituales propiciatorios de la siembra.

Danzantes de Gallegos de la Sierra, en La Cachucha o Agachadillas, y con dos grupos, uno masculino y otro femenino. en las fiestas del Rosario. E. Maganto, 2013.

Por otro lado, Carlos Porro también añade que "este repertorio musical y textual se muestra en romances impresos en cancioneros de hace quinientos años o sucesos señalados en la historia local o nacional: la guerra de la independencia, las guerras carlistas, la desamortización, la pérdida de las colonias, la república, la guerra civil española y de África, luchas políticas y de clases, junto a un apartado muy grande de tonadillas del XVIII, coplas líricas y burlescas de todo tiempo y cuplés, pasodobles o canciones flamencas de

[516] PLAZA ORELLA, R. (2009). Op. Cit. Pág 73.

[517] Lo mismo ocurre con el paloteo El Negrito, que comparten ambas localidades, Arcones y Gallegos de la Sierra: una misma melodía para una coreografía diferente.

las últimas décadas, indicando la plena vigorización del género hasta hace pocos años"[518]. El propio folklorista segoviano Agapito Marazuela especifica en su cancionero que la gran mayoría de los paloteos "genuinamente segovianos" tienen "un sabor dieciochesco", puesto que al revisar "la música de los tonadilleros del siglo XVIII, entre otros la de Blas de la Serna y Pablo Estévez Grimao, en sus tonadillas, tanto en lo concerniente al canto como en el acompañamiento de piano, hay muchos pasajes, sobre todo los que están en tono mayor, que nos recuerdan mucho la música de los paloteos, así como de bastantes melodías propias de dulzaina, que son alegres, juguetones y viriles a la vez"[519].

En el territorio de estudio la referencia al siglo XVIII se localiza de nuevo en *La Marcha de los Granaderos*, uno de los símbolos patrios que se crean durante el reinado de Carlos III como fórmulas identitarias para el nuevo Estado-Nación emergente en el territorio de Europa; esta marcha militar se compone coincidiendo en el tiempo con la creación de la bandera española -con los colores rojo y gualda, identificativos de los Habsburgo y presente en la actualidad en lazos corporales y lazos decorativos de palotes en numerosos grupos españoles-, y con la proclamación de la Inmaculada Concepción como patrona de España. La versión melódica que ha llegado hasta hoy, recibe sin embargo diferentes denominaciones en la provincia de Segovia, puesto que fue utilizada por el régimen franquista bajo el título de Himno Nacional, y se conserva en localidades como Torre Val de San Pedro como *La Marcha Real* -melodía que se conserva en San Pedro de Gaíllos, aunque ya se perdió la danza-.

Avanzando en el tiempo, y ya dentro del siglo XIX, Pedro Luis Siguero fecha la letrilla de El *Submarino* de San Pedro de Gaíllos en las primeras décadas del 1800, ligada también al mundo militar, pues lo equipara con el Himno del teniente coronel Riego, compuesto tras la insurrección de éste contra Fernando VII en 1820. No obstante, la cancioncilla podría aludir al Desastre de 1898 que enfrentó a España con Estados Unidos y supuso para España la pérdida colonial de Cuba: desde 1860 en España se inician las investigaciones de los pioneros de la navegación submarina, y éstos formaron parte de la armada estadounidense en el enfrentamiento de finales del siglo XIX. La letrilla de este paloteo, recogida por Siguero, dice así:

Hace tiempo que vamos notandolo *en peligro que está la nación.*
Falta el oro y la plata no existe *ni el orgullo de ser español.*
Y nosotros como conocemos *que en España no hay dinero ya.*
Nos vestimos de buzo y marchamos *a ver si logramos sacarlo del mar.*

Con la llegada del siglo XX hacen su aparición nuevas músicas que serán aprendidas por los dulzaineros y tamborileros como recurso temático para las funciones donde el baile en pareja va ganando terreno: así, los pasodobles, los tangos, los valses, las mazurcas, y las polkas entran a formar parte del repertorio de los paloteos. La *Polka Antigua* y el paloteo de *La Polka*, en Torre Val de San Pedro, junto con *La Polka de los Tres Puntos,* en San Pedro de Gaíllos, evidencian estas nuevas modas. También, los cuplés, que a través del *Batallón de Modistillas*, llega a las mismas localidades: si en San Pedro de Gaíllos el paloteo se pierde en 1945 y se recupera de nuevo en el año 2000, en Torre Val de San Pedro, forma parte del repertorio perdido tras la Guerra Civil y recuperado en la década de 1980, y en la actualidad, se conserva también en Gallegos de la Sierra. La letra conservada en San Pedro de Gaíllos es la siguiente:

[518] PORRO, C. A. (2012). Op. Cit. Pág 65-66.

[519] *Cancionero Castellano de Agapito Marazuela (*(2013). Op. Cit. Pág 40.

Un, dos, tres, para marchar,
Un, dos, tres, para marchar,
Ya viene de la guerra mi amor querido,
Te voy a dar un beso con amor loco,
un, dos, tres, para llegar.
un, dos, tres, para llegar.
¡Ay madre de mi alma, cuánto ha sufrido!
"pa" casarme contigo, dentro de poco".

Otras danzas rituales. La Danza del Arco, La Puente o el Enzaramao, junto a El Caracol y La Cruz: el nexo de los serpenteos y los engarces de brazos

Danzantes de Valleruela de Pedraza (Tierra de Pedraza), engarces de brazos en El Enzaramao, denominado generalmente Danza del Arco. E. Maganto, septiembre 2013.

Tres son las danzas rituales y procesionales[520] que unifican al repertorio del reducto geográfico analizado y que han revelado nexos comunes en sus coreografías en el desarrollo de este trabajo. En la Tierra de Pedraza, tanto *La Danza del Arco* -en su denominación más generalizada, y *La Puente* en Torre Val de San Pedro-, como *La Danza del Caracol* -ejecutada en Arcones-, y *La Danza de La Cruz* –en la versión de San Pedro de Gaíllos-,

Izda, Danzantes de Orejana (Tierra de Pedraza) en La Danza del Arco. Engarces de brazos y toque de castañuelas. Dcha, Danzantes de Arcones (Tierra de Pedraza) en El Caracol, engarzando sus brazos y tocando las castañuelas. E. Maganto, octubre 2013 y septiembre 2014.

[520] No me remitiré a la Danza de *El Arado* y la Danza de *El Ramiletillo* de Torre Val de San Pedro, puesto que ya se han incluido en el epígrafe sobre la participación de la mujer en las danzas rituales.

presentan serpenteos en el desarrollo de la coreografía dirigidos por uno de los danzantes, que concluyen en la formación de una sola fila o dos antes de deshacerla para regresar a su lugar de inicio. A su vez, tanto *La Danza del Arco* -versión de Orejana-, como *El Enzaramao* -nombre que recibe en Valleruela de Pedraza-, y *La Danza del Caracol* –en Arcones-, todas ellas en la Tierra de Pedraza, conservan engarces de brazos entre los ocho danzantes formando una sola fila, que nos conducen hasta los serpenteos y engarces propios de las danzas de espadas, tal y como ha constatado Pelinski en su trabajo sobre las danzas de espadas en Europa.

Según argumenta Pelinski la coreografía de la danza de espadas puede concebirse con la alternancia de dos componentes: "por una parte, el movimiento continuo de los danzantes que, unidos por las espadas en cadena, se desplazan en círculos, en líneas onduladas (serpientes, zig-zag) y en espiral (caracol). La complejidad ornamental de este flujo continuo de las líneas, unida a la vivacidad de su ejecución, hace que resulte difícil seguir de detalle el periplo de los danzantes individuales. Tal es particularmente el caso de la danza *rapper dance* cuyos movimientos se suceden sin solución de continuidad en exquisito rizoma coreográfico"[521]. Las versiones locales la *Danza del Arco* presentan una formación de puente y la elevación de dos danzantes sobre los "postes", otras figuras coreográficas caracterizadoras de las danzas de espadas como puentes junto con trenzados de espadas o elevaciones de personajes, y que constituyen figuras dramáticas más complejas.

Salvando pues las distancias con respecto al uso de espadas, puesto que en este territorio sólo se usan las castañuelas además de los palotes, estas reminiscencias coreográficas vendrían a avalar la tesis mantenida a lo largo de este trabajo, en el que se especifica y documenta que las danzas de palos llegaron a España en la segunda mitad del siglo XVI a través del protocolo borgoñón instaurado por la corte de Carlos I de España y V de Alemania, visibles sobre todo en el contexto religioso y festivo de las procesiones del Corpus Christi, puesto que las danzas de espadas fueron usuales en esta época en los eventos cortesanos, los desfiles militares y las celebraciones religiosas tanto en los Países Bajos como en Alemania. Al mismo tiempo, puedo aclarar que las referencias a las danzas de espadas en Segovia, como constaté en la primera parte del trabajo, se fechan –a falta de nuevos datos- en 1585, en la procesión del Corpus Christi en la localidad de El Espinar.

Por otro lado, la documentación local de los libros de cofradías descubren que en la primera mitad del siglo XVII ya hay notas sobre danzas ejecutadas con *arquillos*; tal y como prueba Demetrio Casado en su consulta al Libro de Cofradía del Santísimo Sacramento de San Pedro de Gaíllos, "se encomendaba a los cofrades la ejecución de danzas para –de nuevo, a tenor de costumbre conservada- solemnizar las ceremonias religiosas: la danza llamada de los caballeros requería los papeles de corregidor, secretario y dos números, digámoslo así; la danza de los arquillos empleaba a siete u ocho danzantes; la de gitanos se desempeñaba por dos parejas". Siguiendo los datos publicados en la Revista Lazos, en 1626, "se gastaron 4 reales y 8 maravedíes en tres manos de papel que se compraron para la comedia y para los *arquillos,* y se gastaron 26 maravedíes de *guevos y azafrán para pintar los arquillos.* Estos arquillos debían ser muy parecidos a los que se conservan en Perorrubio, con los que se ha danzado hasta 1940, se trata de 6 palos curvos, que se iban forrando de periódicos viejos, con los que se hacían flecos. En San Pedro de Gaíllos los papeles eran anaranjados, pues eran teñidos con azafrán utilizando la clara de huevo como base. Pero este tinte se iba y debían ser teñidos todos los años. La danza

[521] PELINSKI, R. (2011). Op. Cit. Pág 316.

se parecía a la de Perorrubio en la que se enganchaban los 6 palos en dos grupos de tres. Como eran ocho danzantes, a lo largo de la danza se hacían dos arcos formados por cuatro columnas de dos danzantes" [522].

En la actualidad, los arquillos decorados con flecaduras –elementos decorativos presentes en los mantones de los danzantes, tal y como he documentado a través de la voz *floquecillos*- fueron sustituidos en la década de 1950, cuando la *Danza del Arco* pasa a ser interpretada por las mujeres en los grupos formados por la Sección Femenina, por arquillos decorados con flores o por los pañuelos del ramo, tal y como se conserva en la zona investigada. En la evolución histórica de estas danza, siendo exclusivamente masculina, los pueblos de Arcones, Gallegos de la Sierra, Torre Val de San Pedro y Orejana (los tres en Tierra de Pedraza), así como Castroserna de Abajo y San Pedro de Gaíllos (Tierra de Sepúlveda) incorporaron a las mujeres en la coreografía a partir de la recuperación generalizada de finales de la década de 1970 y comienzos de los 80. Sin embargo, Valleruela de Pedraza, se erige como el único pueblo donde conserva una denominación distintiva, *El Enzaramao,* donde sólo participan hombres.

Danzantes de San Pedro de Gaíllos (Tierra de Sepúlveda). Danza del Arco, exclusivamente masculina, en las fiestas de Nuestra Señora. Década de 1950. C. P. Lauro Rodríguez. Cedida por Arantza Rodrigo.

Danzantes de San Pedro de Gaíllos (Tierra de Sepúlveda). Danza del Arco, ejecutada por hombres y mujeres en la fiesta de San Pedro. E. Maganto, 2013.

[522] Revista Lazos, nº 2 Invierno. Año 2004.

Izda, Danzantes de Orejana (Tierra de Pedraza). Danza del Arco en las Fiestas del Rosario de 1979 ejecutada por hombres. Dcha, Danza del Arco en las Fiestas de San Ramón en El Arenal de 1984, ejecutada por hombres. Cedidas por Braulia Hernanz, de El Arenal.

Danzantes de Valleruela de Pedraza (Tierra de Pedraza). El Enzaramao, en la fiesta de la Virgen del Amparo, sólo masculino. E. Maganto, septiembre 2013.

Agapito Marazuela ya apuntó en su cancionero algunos datos históricos sobre la *Danza del Arco* en el siglo XVIII, al describir la *Danza del Castillo* que la identifica con un paloteo: "se podría hablar de bastantes paloteos en su forma coreográfica. Vamos a referirnos especialmente a la "Danza del castillo" que forman la torre bailando de una manera rítmica. La música está en compas ternario en 3/8 allegro vivace. Bailando todos juntos el tema, los ocho que componen la danza antes de llegar a la cadencia final forman la base con cuatro agarrados de los hombros, queda uno que sirve de escalón para la subida de los que forman la parte alta; al hacer la cadencia final se colocan dos encima de los cuatro; al repetir los cuatro últimos compases que componen la cadencia final se sube uno encima de los dos formando la tercera fase del castillo; sigue el tema

y al repetir de nuevo la cadencia final, se baja el del último piso, y al volverse a repetir, descienden los dos. Bailan otra vez el tema todos juntos, formando después el arco que figura en la fotografía[523].

Un trabajo también segoviano pero publicado en 1987 y firmado por Rosa María Olmos, apunta datos sobre las coreografías de las tres danzas procesionales: *La Danza del Arco*, *El Caracol*, y *La Danza de La Cruz* –danza que en el territorio de estudio está presente también en forma de paloteo en Castroserna de Abajo-. Respecto a *La Danza de Arco* Olmos Criado expone que "ocupa un puesto de honor dentro de las danzas procesionales, por ser la más espectacular de todas y la que más expectación despierta. Se realiza en diversos pueblos y su figura básica consiste en subirse unos danzantes sobre los hombros y rodillas de otros, formando un puente o arco triunfal, bajo el que pasará la imagen que se está venerando"[524]. Amplía el territorio por donde esta danza procesional se disemina y cita las localidades de Cantalejo, Armuña, Navas de Oro, y Fuentepelayo, ya que desde la década de los 50, y a través de la Sección Femenina llegó a todos los rincones de la provincia de Segovia y a los grupos folklóricos surgidos en la capital. Sin embargo, el engarce de brazos entre los danzantes, no se mantiene en tales versiones coreográficas, como sí ocurre en el reducto geográfico estudiado formando un mismo "corpus" con la *Danza de la Cruz* y *El Caracol*, en el que el nexo es el encadenamiento de los danzantes a través de los brazos.

Esta autora sí tiene en cuenta este dato, al describir bajo un mismo epígrafe *La Danza de la Cruz* y *El Caracol*: "estos dos bailes procesionales de similar contenido, aunque nominados de forma diferente, según las localidades, existen en Carbonero el Mayor, Cantalejo y San Pedro de Gaíllos *(La Cruz),* en Arcones y Gallegos de la Sierra[525] *(El Caracol).* Cada uno de estos pueblos presentan variaciones en la interpretación de la danza, sin bien en sus coreografías se repiten sistemáticamente la disposición de los danzantes en forma de cruz, los desplazamientos longitudinales o en forma de círculos y semicírculos siguiendo al danzante que hace de guía, y las secuencias de agregación, en las que los participantes se van incorporando por turno. Además, en los pueblos serranos de Arcones y Gallegos de la Sierra se realizan "cadenas", mediante las cuales los danzantes traban sus brazos, permaneciendo unidos durante unos instantes"[526].

Danzantes de San Pedro de Gaíllos (Tierra de Pedraza). Danza de la Cruz: serpenteo dirigido por el Zarragón, y ejecutada exclusivamente por él junto a las mujeres. E. Maganto, 2013.

[523] *Cancionero Castellano de Agapito Marazuela* (2013). Op. Cit. Pág 41.
[524] OLMOS CRIADO, R. Mª. (1987). Op. Cit. Pág 72.
[525] En la actualidad, *El Caracol*, no se ejecuta en Gallegos de la Sierra.
[526] OLMOS CRIADO, R. Mª. (1987). Op. Cit. Pág 73.

Como último apunte sobre estas danzas procesionales se debe insistir en el uso de las *castañetas* o castañuelas, un instrumento que llega a la danza popular ya en el siglo XVII como documenta Joaquín Díaz, al referirse al entremés anónimo *El maestro de armas*, o a la obra *Relación del viaje de España*[527]: sin embargo, la danza escénica española de finales del siglo XVIII, considerará a las castañuelas un instrumento claramente identificado con la cultura y la identidad española, que luchará contra los extranjerismos importados desde Francia; se publicarán así obritas como *Crotalogía o Ciencia de las castañuelas,* escrita por Juan Fernández de Rojas, donde se especifica el modo de tocarlas para bailar el bolero, "baile español"[528]. De esta forma, los cascabeles y las sonajas, acompañantes de los danzantes durante los siglos XVI y XVII, se abandonan al incluir como nuevo elemento sonoro, los pitos, de menor tamaño, y las castañuelas.

Castañuelas de Valleruela de Pedraza (Tierra de Pedraza). E. Maganto, 2013.

Entre las piezas testigo que he podido fotografiar en el territorio de estudio, figuran dos pequeños pares de castañuelas[529] de Valleruela de Pedraza decoradas con motivos flamencos que evidencian un lugar distinto de origen, pero pertenecientes a los abuelos de los danzantes actuales. Remitiéndome a la documentación gráfica de Valleruela de Pedraza, y en concreto al danzante fotografiado a comienzos del siglo XX y los cinco danzantes que retrató Benito de Frutos en la década de 1920, se pueden apreciar los pitos de pequeño tamaño que reposan sobre sus pañuelos a la altura de la cintura: éstos son similares a los que he localizado en Veganzones, ya en la Tierra de Pinares, utilizados por una mujer que palotea y que los heredó de su abuelo danzante, también de Veganzones.

Pitos de Veganzones (Tierra de Pinares). C. P. Asunción García, herencia de su abuelo Luis García, de Muñoveros. E. Maganto, Corpus de Christi de Veganzones, 2013.

[527] DÍAZ, J. (1994). *La castañuela tradicional*. Castilla Ediciones. Colección Nueva Castilla. Pág 22.

[528] FÉRNANDEZ ROJAS, J. (1792). *Crotalogía o Ciencia de las Castañuelas*. Imprenta Real. Edición Fácsimil.

[529] "Las castañuelas" es el título de un paloteo, que se da en Valleruela de Pedraza, Valleruela de Sepúlveda y La Matilla (provincia de Segovia).

Los diseños festivos locales: danzas en el templo y en las procesiones

El repertorio de las danzas de palos y las danzas procesionales del territorio de estudio, ecléctico y conformado a lo largo de los cinco últimos siglos en coincidencia con el resto del mapa español donde se conservan tales danzas, y al mismo tiempo variable respecto a las creaciones y recreaciones locales, constantes y que se suceden con las distintas generaciones de músicos y maestros de danzas, se presenta arropado bajo un orden marcado en los diferentes diseños festivo-religiosos donde se desarrollan las procesiones. Mientras en unos casos, las misas y procesiones se celebran durante una sola jornada, caso de Gallegos de la Sierra[530] y Orejana[531] (Tierra de Pedraza), además de San Pedro de Gaíllos (Tierra de Sepúlveda), en otros, dos jornadas marcan la presencia ritual de las danzas y el *enaguado* masculino, como en Arcones[532], Valleruela de Pedraza[533] y Torre Val de San Pedro[534] (Tierra de Pedraza), y también en Castroserna de Abajo[535] (Tierra de Sepúlveda).

Danzantes de Arcones. Danza del Arco al comienzo de la procesión del domingo, para que pase por debajo la imagen en andas de la Virgen de La Lastra. E. Maganto, septiembre 2013.

[530] En Gallegos de la Sierra se da el caso de celebrarse dos procesiones en el mismo domingo de la fiesta del Rosario: por la mañana y por la tarde, debido a que la mayoría de la población reside fuera de la localidad.

[531] Se distingue la fiesta de San Ramón, celebrada el tercer domingo de agosto en el barrio de El Arenal, y la fiesta del Rosario, el domingo más cercano al 7 de octubre y que tiene lugar en la iglesia de San Juan, en Orejana.

[532] En Arcones, ambas jornadas dedicadas a la Virgen de la Lastra. El sábado, procesión por el entorno del pueblo, y el domingo, procesión hasta la ermita que lleva su nombre, desde el pueblo y a escasos kilómetros de Arcones.

[533] El domingo con procesión por las calles del pueblo, dedicada a la Virgen del Rosario, y el lunes, con procesión desde la iglesia parroquial hasta la ermita –muy cerca del pueblo-, en honor de la Virgen del Amparo.

[534] En Torre Val de San Pedro se danza el sábado y el domingo, con procesión siguiendo el mismo recorrido y dedicadas a la Virgen del Rosario para celebrar su Octava.

[535] Castroserna de Abajo celebra dos días de fiesta en el mes de septiembre: el primer día, dedicado a San Miguel Arcángel, con procesión por las calles de la localidad, y el segundo, en honor de la Virgen de los Remedios, con procesión que parte desde la ermita que lleva su nombre, recorre los alrededores y concluye de nuevo en la ermita.

Como ejemplo ilustrativo del orden que ocupa *La Danza del Arco, La Puente* o *El Enzaramao,* puedo explicar que en Arcones tiene lugar al principio y al final de la procesión del primer día; en Gallegos, al final de la procesión del domingo por la tarde, antes de entrar en la iglesia para concluir con el último paloteo, *La Misa* o *El Gloria*; en Orejana, al final de la procesión y fuera de la iglesia; en Valleruela de Pedraza, al final del segundo día, frente a la ermita; en Torre Val San Pedro al final de la procesión, en la última parada y tanto el sábado como el domingo; y finalmente, en Castroserna de Abajo y en San Pedro de Gaíllos -en el patio de la iglesia-, al finalizar sendas procesiones.

Los recorridos procesionales pueden variar en longitud y número de paradas para ejecutar las danzas, y tienen lugar tanto en los cascos urbanos como a lo largo del camino que une el pueblo con su respectiva ermita. Además, la ubicación ritual de los danzantes, y el protagonismo que éstos adquieren en los actos religiosos, manifiestan diferentes niveles de participación: se danza dentro de la iglesia en Arcones, Valleruela de Pedraza y Torre Val de San Pedro -antes de comenzar la procesión-, en Orejana se comienza a danzar en el atrio de la iglesia-, y en Gallegos de la Sierra -sólo se danza en la iglesia el último paloteo de la procesión, *La Misa* o *El Gloria*-; las danzas sólo tienen lugar fuera del templo en Castroserna de Abajo y San Pedro de Gaíllos, localidad en la que la prohibición expresa de danzar dentro del templo, por parte del párroco anterior, ha cumplido tres décadas. Como ejemplos, ilustro los dos casos donde he observado mayores diferencias, como en San Pedro de Gaíllos (Tierra de Sepúlveda), y Valleruela de Pedraza (Tierra de Pedraza).

En San Pedro de Gaíllos el recorrido de la procesión en honor a San Pedro, más corto que el que tiene lugar con motivo de las fiestas dedicadas a Nuestra Señora, permite la ejecución de un número menor de danzas, en las que además se intercala la participación masculina con la femenina. En la procesión de San Pedro, el 29 de junio se llevan a cabo dos paradas, y en 2013 se danzaron respectivamente: 1ª parada, en la Plaza Mayor, *La Jota de la Abuela* –ellas bailan y ellos palotean-, paloteo de *La Reverencia* –sólo masculino- y Danza de la Cruz –sólo mujeres, guiadas por el Zarragón-; 2ª parada, en el patio de la iglesia, La Danza del Arco –hombres y mujeres-. En la procesión en honor de Nuestra Señora, el último domingo de agosto, el recorrido se amplía a cuatro paradas, y el repertorio que fue presentado en 2013 fue el siguiente: 1ª parada, en la Plaza Mayor, *La Jota de la Abuela* y el paloteo de *Los Tres Puntos* –masculino-; 2º parada, en el Pozo de la Carrera, con el paloteo *La Reverencia* –sólo hombres-, y la *Jotilla de San Pedro* –mujeres-; 3ª parada, en la Cruz de Marruiz, con el paloteo *El Credo* –sólo hombres-, *La Danza de La Cruz* –sólo mujeres y el *Zarragón*- y el paloteo de *La Salve* –exclusivamente masculino-; y 4ª parada, en el patio de la iglesia parroquial, para ejecutar conjuntamente *La Danza del Arco*.

Los danzantes de San Pedro de Gaíllos no participan de la misa y se incorporan a la procesión una vez la imagen ya está fuera; en junio, esperan inclusive a los fieles en la Plaza del Ayuntamiento, primera de las dos únicas paradas previstas para la danza. Sin embargo, en la década de los 40, tal y como me confirman algunos danzantes, la *Danza del Arco,* que hoy concluye en el mismo patio de la iglesia parroquial, terminaba dentro de la iglesia, puesto que los dos postes centrales del arco, con otros dos danzantes sobre sus hombros, se daban la vuelta y caminaban hasta la sacristía donde se les ayudaba a descender. Treinta años de prohibición expresa por parte del párroco anterior, ha variado este final de *La Danza del Arco,* que sí se mantiene en Valleruela de Pedraza, el segundo día de celebración, en honor de la Virgen del Amparo.

En Valleruela de Pedraza, y frente a San Pedro de Gaíllos, los danzantes marcan el inicio de los rituales religiosos iniciando la procesión en ascenso, y bailando desde la Plaza hasta la iglesia, como paso previo a comenzar la misa. Una vez dentro, ocupan un lugar privilegiado a ambos lados del altar, sentados y descubiertos, manteniendo su tocado entre sus manos.

Será dentro de la iglesia, donde ejecuten la primera danza, *La Reverencia*, y tras la misa, el domingo bajarán de nuevo bailando y ejecutando danzas a lo largo de las paradas marcadas hasta la Plaza. Ya el lunes, bailarán durante el recorrido de la iglesia parroquial hasta la ermita, ejecutando danzas en las paradas marcadas, y cerrando el repertorio con *El Enzaramao*: tras pasar la imagen de la Virgen del Amparo, los dos postes, con los danzantes sobre los hombros, pasarán dentro. Tras diversas oraciones, y en un último rito de despedida, los danzantes entrarán bailando de espaldas y de frente a la imagen, hasta la sala donde el resto de los vecinos besarán a la virgen. Desde allí, y de nuevo de espaldas, accederán otra vez a la sala principal de la ermita. El fin de fiesta, estará marcado por la danza de palos, puesto que los danzantes de otras generaciones, incluido el sacristán Florencio Álvaro, "se marcarán" algunas piezas en el interior de la ermita para dar paso al refresco comunal.

Danzantes de Valleruela de Sepúlveda (Tierra de Pedraza). Descubiertos y colocándose el tocado antes de ejecutar el primer paloteo. E. Maganto, septiembre 2013.

La primera pieza, en la iglesia, La Reverencia. Lugar preeminente frente al altar. Fiesta del Amparo, romería celebrada siempre en lunes. E. Maganto, septiembre 2013.

Danzantes de Valleruela de Pedraza (Tierra de Pedraza). Los danzantes de generaciones anteriores, cerrando la fiesta del Amparo. Dulzainero, Gregorio García, de La Matilla. E. Maganto, septiembre 2013.

El legado de Agapito Marazuela y las recopilaciones musicales

La primera recopilación sistemática de danzas de palos segoviana fue llevada a cabo por el folklorista segoviano Agapito Marazuela, siguiendo la estela de los primeros trabajos recopilatorios de músicas tradicionales de finales del siglo XIX y los trabajos publicados a principios del siglo XX: el *Cancionero Popular de Burgos* (Federico Olmeda, 1902) y *el Cancionero Salmantino* (Dámaso Ledesma, de 1907). Desde 1904 y hasta 1929 Marazuela recorrió numerosas localidades para recoger todo tipo de cancioncillas religiosas, cantos de oficio, romances, enramadas, jotas, fandangos, canciones infantiles... y también paloteos. Una vez ordenadas, las presentó al Concurso Nacional del Folclore de 1932 bajo el título *Cancionero de Castilla La Vieja,* haciéndose con el primer premio, aunque no vería la luz hasta 1964 como *Cancionero Segoviano*. Como señala Joaquín Gónzález-Herrero, discípulo del maestro -e hijo de Manuel González Herrero-, "cuando se convocó el concurso nacional, un grupo de segovianos notables -Teófilo Hernando, García Tapia, Emiliano Barral y Aniceto Marinas, entre otros-, ayudaron al folclorista para que recogiera más canciones y completara un conjunto digno para su presentación al certamen. Fue entonces el peregrinar de pueblo en pueblo del "cazador de canciones", en el esplendor de la primavera republicana. Ignacio Carral lo retrató con fidelidad. Marazuela, acompañado de un copista, fue dictando nota a nota lo que escuchaba de aquellas gentes sencillas[536].

Entre las 337 piezas recopiladas finalmente, las danzas de palos constituyeron un corpus específico, al que Agapito Marazuela tituló Paloteos –y a los que sumó la Danza del Castillo-. No obstante, entre las "danzas de palo corto" plasmadas por Agapito Marazuela en su cancionero no figura ninguna pieza que se identifique con el repertorio conservado en la actualidad en el territorio de estudio, aunque recorriera la Tierra de Pedraza para recoger las contempladas dentro de los cantos de boda, como los *Cantos de Boda* de Torre Val de San Pedro y Matabuena, la ronda *El Caserío Pequeño* de Matabuena y Arcones, *El Canto de Galas* o la *Ronda de La Rosc*a de Aldealengua de Pedraza, además de cantos religiosos propios de la cultura agro-pastoril de la zona investigada como el *Canto pastoril de Nochebuena* de los pastores de Arcones, *la Salve* de los esquiladores de Prádena, o el *Canto típico de Pascua de Resurrección* de Gallegos de la Sierra.

Con un importante salto histórico respecto a las aportaciones de Marazuela, en los últimos quince años un trabajo escrito, otro discográfico y una publicación trimestral, constituyen las fuentes donde se han plasmado las partituras y la versiones musicales de parte de los repertorios del territorio de estudio: atendiendo a la fecha de publicación, en el año 2000 se publicó a través de Segovia Sur y de su colección etnográfica, el título *Repertorio de Cancionero Segoviano de Música Popular,* firmado por el dulzainero Mariano Contreras "El Obispo" y su hijo Félix Contreras, vinculados a Santiuste de Pedraza, localidad muy cercana a Torre Val de San Pedro y donde se perdieron las danzas de palos en el siglo XX; en el mismo año, se editó el trabajo discográfico *Danzas de palo corto en Torre Val de San Pedro*, interpretadas por el dulzainero de la localidad, Pedro de la Calle, que ya suma tres décadas dedicado a la música tradicional; por último, la *Revista Lazos*, editada por el Centro de Interpretación del Folklore y la Cultura Popular de San Pedro de Gaíllos, difunde desde el año 2003 la historia y el repertorio conservado en esta localidad en la actualidad a partir

[536] *Cancionero Castellano de Agapito Marazuela* (2013). Op. Cit. Pág 10.

de colaboraciones firmadas por Demetrio Casado y otros estudiosos y miembros del grupo de danzas.

En la obra de los Contreras, donde se dedica un espacio a la presentación general de los paloteos, se especifica que las melodías utilizadas por éstos "proceden de danzas antiguas, cánticos religiosos, romances, música culta, etc, y curiosamente, canciones variadas de la música moderna que, en el momento de crear el paloteo, se adaptara bien para la danza en cuestión. Así podemos ver el paloteo *Las Olas* que se tomó del vals *Las Olas del Danubio* de Ivanovici, *Anda Mamá*, *Serranillo* y *Batallón de Modistillas* de cuplés de moda de principios de siglo; *El Gloria* y *El Credo* de la Misa Segoviana para dulzaina. También se puede apreciar en algunas de estas danzas los intercambios de cultura y costumbres entre regiones: los paloteos "A mi me gusta la gaita" y "El Garrote" proceden de Galicia y Extremaduraa de una canción popular gallega y de El Redoble respectivamente. Seguramente fueron traídas a Segovia por los segadores gallegos que venían por tierras castellanas a ganarse la vida con la hoz y por los pastores segovianos en las penosas trashumancias de ganado hasta Extremadura a su paso por la provincia de Cáceres. La letra se solía adaptar a la música de una forma sencilla, bien porque ya la tuviera: romances, oraciones, canciones de moda, etc. O bien creándola a propósito. Bastaba con que rimara y marcara el ritmo de la melodía, pues su misión consistía básicamente en recordar las distintas partes del paloteo"[537].

Entre los paloteos recogidos por Mariano Contreras "El Obispo", ceñidos al territorio de estudio, figuran *La Cachucha* (Gallegos de la Sierra), *El Gloria* y *El Credo* (de Santiuste de Pedraza y Gallegos de la Sierra), *La Salve* (Gallegos de la Sierra), *El Garrote* (Torre Val de San Pedro), *La Marcha Real* (Santiuste de Pedraza y La Lastrilla), Las Cuatro Calles (La Salceda), *La Filoxera* y *El Negrito* (Gallegos de la Sierra) y dos paloteos más, en los que recoge la letra: *Serranillo* (Torre Val de San Pedro y San Pedro de Gaíllos) y *Batallón de Modistillas* (San Pedro de Gaíllos). Entre otros títulos, suma una *Danza Paloteada* (Santiuste de Pedraza y La Salceda), además de la versión de la danza procesional de *El Arco*, en la versión de Santiuste de Pedraza.

La letra de la danza de palos titulada *Serranillo* (Torre Val de San Pedro y ya perdida en San Pedro de Gaíllos) dice así:

Con palabras zalameras y engañosas
me decías que me amabas ciegamente
y en el fondo de tus ojos comprendía,
comprendía yo la vida solamente.
Serranillo, gitanillo, no me mates gitanillo.
Que mal entraña tienes para mi
Cómo puede ser así.

Y la versión recogida por Contreras sobre *Batallón de Modistillas* (San Pedro de Gaíllos), es la siguiente:

[537] CONTRERAS, M. Y CONTRERAS, F. (2000). Op. Cit. Pág 118.

Se dice que muy pronto,
si Dios no media,
tendremos, las mujeres
que ir a la guerra
y yo como medida
de precaución
ya estoy organizando
mi batallón.
Batallón de modistillas,
de lo más requetebonito
y lo más jacarandoso
que pasea por Madrid.
Y ya estamos las mujeres
decididas a la lucha,
con las suegras en vanguardia
de no correr no pararán.
Un, dos, tres,
Ahora va bien.
Un, dos, tres
Ahora, va bien.

El segundo de los trabajos, el disco *Danzas de palo corto en Torre Val de San Pedro,* presenta al lector un librillo introductorio donde Pedro de la Calle, el dulzainero local, explica que la pérdida de las danzas de palos de La Torre se prolongó durante cuatro décadas, desde la Guerra Civil hasta la recuperación de la década de 1980, en la que sus abuelos Manuel de la Calle y María Martín fueron los principales informantes y enlaces generacionales con el patrimonio perdido: "gracias a ellos, y a la gran dedicación y entrega mostrada por las personas que defendieron e impulsaron esta causa, en el año 1984, con ocasión de la Festividad de "La Ofrenda a la Virgen del Rosario" se redimió el sentido de ésta fiesta, volviéndose a danzar". Al margen de reconocer las figuras de otros dulzaineros de la zona que interpretaron este repertorio, entre los que figuran Julián García Arribas "Gaona", "Los Sastres" de Matabuena, y Mariano Contreras "El Obispo" de Santiuste de Pedraza, respecto al contenido del trabajo discográfico De la Calle se pronuncia e informa al lector de que "musicalmente los registros adoptados responden a la formación de estructuras simples; ya sean binarias o ternarias (Vals, Polka, Jota, Marcha), en consonancia con ese originario carácter castrense. Por este peculiar motivo muchos de los paloteos conservan la letra, que a modo de instrucción marcaba las pautas y el ritmo del ejercicio compositivo. El tamboril queda relegado a un segundo término, utilizándose como soporte de apoyo para marcar el compás con el que repicaban los palos, amortiguando su sonido, casi hasta su impercepción, en la penúltima de las vueltas. De esta forma se procuraba otorgar a la danza su máximo protagonismo y se anticipaba la finalización de la misma en la siguiente vuelta. Era esta etapa donde los palos habían de batirse al unísono y con mayor fuerza para mostrar la coordinación y el vigor de los ejecutantes sin el ritmo" [538].

El repertorio recogido en este trabajo musical, suma catorce piezas, donde se incluyen otros ritmos junto a las danzas de palos, presentadas a continuación:

[538] *Danzas de palo corto en Torre Val de San Pedro*. (2000). Tecnosaga S. A. Madrid. Texto incluido en el librito que acompaña al trabajo discográfico.

1. Pasacalles de los Sastres
2. Marcha Real (paloteo)
3. Polka antigua
4. El Pollo (canción y paloteo)
5. La Jota (paloteo)
6. Polka (paloteo)
7. San Antonio (paloteo rápido)
8. El Garrote (paloteo)
9. Vals La Giralda
10. Rueda
11. Modistilla (paloteo)
12. La Puente
13. Marcha lenta de los Sastres
14. Entradilla de los Sastres.

La tercera fuente de consulta para el lector atento, se localiza en los sucesivos números de la Revista *Lazos*[539], cuyo título obedece a la voz contenida en las coreografías de las danzas de palos y que se publica ininterrumpidamente desde el año 2003. El Ayuntamiento de San Pedro de Gaíllos, comprometido en la difusión de las danzas de palos locales a través también del Museo del Paloteo, centro señero en España abierto al público en 2009, dispone en su página web de la edición digital de esta revista, por lo que el acceso a la partituras, historia, coreografías y otros detalles de cada pieza, se puede consultar de manera fácil desde casa.

[539] Los números publicados ascienden a cuarenta y tres, con una periodicidad trimestral.

CONCLUSIONES

La exposición socio-histórica desarrollada en torno al *enaguado* masculino ritual que pervive en las danzas de palos de la Tierra de Pedraza y de la Tierra de Sepúlveda (provincia de Segovia), construida a base de cientos de hilos históricos para formar una urdimbre, deriva finalmente en diversas conclusiones que paso a presentar en tres bloques diferentes: las aportaciones de este trabajo, las nuevas líneas de investigación que se abren a partir del mismo, y una reflexión que haré llegar al lector en torno al compromiso que las gentes y las nuevas generaciones de danzantes adquieren y mantienen con la Cultura Tradicional. Los dos últimos bloques, se convierten así en nuevas tramas que podrán ver la luz en trabajos posteriores, y que podrán dar continuidad y comprensión general a un retazo de la historia segoviana ligada a los paloteos y otras danzas rituales.

Aportaciones

El trabajo de campo, en su cotejo con el trabajo de archivo y con el bibliográfico, ha revelado a lo largo de este texto la fundamental y estrecha relación e imbricación existente entre el mapa actual del *enaguado* masculino ritual que caracteriza a las danzas de palos y que aúna a siete localidades segovianas, y tres espacios históricos donde confluyen paisaje natural, actividad económica y religiosidad popular: el trazado de la *Cañada de la Vera de la Sierra*, tramo de la Cañada Real Soriana Occidental a su paso por Segovia; la cultura agro-pastoril y la trashumancia, pujante actividad económica de este reducto geográfico desde el siglo XV hasta el siglo XIX, engrandecida a su vez por la industria lanera visible en los restos de los esquileos y lavaderos construidos en los siglos XVII y XVIII; y el culto mariano, fijado en los siglos XI-XII con la irradiación del arte románico por el territorio de estudio, y que desde el siglo XVII se concentra en torno a la Virgen del Rosario, como respuesta al fomento de la religiosidad popular por parte de la Contrarreforma española en su lucha contra el Islam.

El calendario festivo-religioso, fechado al final de estío -entre la Natividad de la Virgen y la Octava del Rosario-, manifiesta una clara vinculación con la temporalidad de los oficios de la cultura pastoril, puesto que las principales celebraciones dedicadas a las distintas advocaciones marianas -junto a San Miguel Arcángel-, vienen a coincidir con el final de la estancia de los pastores en los agostaderos de verano y los preparativos y el inicio del viaje hacia las templadas llanuras de Extremadura, lo que significaba la llegada del otoño y el comienzo de las tareas de la siembra. Al mismo tiempo, los rituales que se conservan en este territorio junto a las danzas de palos, como *Los Enonmbrados,* acompañados de las

soldadescas marianas -y de *Las Gitanas*, en el caso de Orejana-, revelan dos cuestiones vitales: por un lado, la constatación de la ejecución de danzas en fastos religiosos como la celebración del Corpus Christi, que se disemina desde los centros urbanos hasta las zonas rurales durante los siglos XVI y XVII; y por otro, importantes conexiones tanto con rituales marianos surgidos en torno a cofradías que tienen su origen en las centurias del 1500 y del 1600 y que se localizan a lo largo del recorrido y las áreas de influencia de la Cañada Real Soriana Occidental y de la Cañada Real Leonesa, como con el mapa del *enaguado* masculino ritual que se mantiene actualmente disperso principalmente por tierras castellanas, leonesas, conquenses y extremeñas, donde también se ejecutan danzas de palos.

La presencia actual de las *enagüillas* y las *faldillas*[540], como prenda fundamental y diferenciadora del atavío de los danzantes en tales territorios, manifiesta una herencia hoy concebida como "patrimonio cultural", construida a lo largo de los últimos cinco siglos desde diferentes ámbitos: el político, el social y el religioso. La necesidad de dibujar y plasmar en este trabajo la trayectoria socio-histórica de la *enagua* masculina, a fin de identificar los orígenes sociales e históricos de este atavío ritual, ha demostrado que frente a las teorías clásicas que basan sus orígenes en culturas mediterráneas ancestrales, la conformación y el desarrollo de la "arquitectura" actual del *modelo de vestido*[541] usado como "traje de danzante", tiene lugar a lo largo de los siglos de la España Moderna: desde el 1500 al 1800 se reconocen diversos antecedentes en los que a la camisa o casaquilla se suman unos calzones de la misma tela o de lienzo, puesto que la *enagua,* como aditamento posterior, surgirá en el siglo XVII y en el contexto de la moda europea y española, como una prenda sexuada y ambivalente entre géneros.

Entre los numerosos aspectos que participan de esta conformación histórica del "traje de danzante", que cumple las funciones sociales de un traje ritual y distintivo en las danzas de palos, figuran los ligados a la evolución de la moda militar y civil europea y española, puesto que el protocolo borgoñón impuesto en la Corte de Carlos V se refleja en la exigencia del uso de ropas blancas para la ejecución de las danzas de toqueado y paloteado en la procesión del Corpus Christi; este requisito, fomentado con la fastuosidad y recargamiento que adquiere la fiesta en el Barroco español (siglo XVII), se amplía con la aparición de tocados y sombreros decorados con plumas, los nuevos y mayores volúmenes de las prendas -reflejados por ejemplo en los anchos de las mangas de las camisas-, y los múltiples encintados corporales que cubrirán principalmente el pecho, la espalda, los brazos y las rodillas, partes del cuerpo que se protegerán simbólicamente como los soldados del siglo XVI y XVII, quienes usan piezas independientes sumadas a las dos principales de la armadura, el peto y el espaldar, y que a la postre, constituyen voces presentes en la cultura pastoril local del territorio de estudio y en el atavío de los danzantes de esta zona[542].

[540] Las voces locales de *enagüillas* y *faldillas* establecen "fronteras" en el territorio de estudio, puesto que en la Tierra de Pedraza se utiliza la primera voz, para identificar la prenda ritual masculina presente en el atavío de los danzantes, y en la Tierra de Sepúlveda, la segunda.

[541] Retomo el significado de *vestido* en el siglo XVII y XVIII, referido a un conjunto de prendas confeccionadas con las mismas telas –ejemplo: casaca, chupa y calzón, prendas masculinas- distinto del significado de "traje", que el en el Romanticismo decimonónico establece fronteras territoriales vinculadas a identidades surgidas en el seno de los Estados-Nación, y especifica las formas de vestir de un determinado grupo social y/o ritual –ejemplo, pastores y danzantes-.

[542] El *peto* es una prenda que cubre el torno, a modo de chaleco, y confeccionada con piel, usada por pastores, y el *espaldar* se identifica con el encintado hecho a base de cintas de seda –Castroserna de Abajo y Valleruela de Pedraza-, denominado espaldilla en San Pedro de Gaíllos.

En relación a España, la primera mitad del siglo XVIII evidencia datos sobre el uso del *enaguado* entre danzantes itinerantes que parten desde Valencia hasta otros puntos de España, y a finales del siglo XVIII, el desarrollo del concepto de higiene burguesa, junto al recato y el pudor femenino, aunque lograrán mantener la blancura de la prendas en el atavío ritual de los danzantes de forma generalizada, influirán en el surgimiento de variaciones locales, como la constatada en el territorio de estudio y los trazados de las Cañadas Reales citadas anteriormente: la apropiación masculina del mantón de talle femenino, prenda impuesta por las modas burguesas europeas y españolas que descenderán hasta los grupos populares en el siglo XIX, y que cruzará el torso o se atará y prenderá alrededor de la cintura.

Será ya en las primeras décadas del siglo XIX, y en el contexto del Romanticismo, cuando el *modelo de vestido* caracterizado por el uso de un *enaguado* exterior y encimero, quede fijado en el tiempo, para anquilosarse y llegar hasta la actualidad con mayor o menor detallismo, a través de un convulso siglo XIX español. En las últimas décadas del 1800, coincidiendo con una importante oleada de "contaminaciones" y pérdidas que sufre la indumentaria tradicional en general, este *modelo de vestido* presente en los rituales religiosos refrendará localmente las nuevas identidades sociales nacidas en torno al surgimiento de los estados nacionales, permaneciendo de forma generalizada entre los grupos de danzantes hasta las primeras décadas del siglo XX, momento en el que se fecha "la crisis del *enaguado*", y su consiguiente sustitución por el calzón. Desde la segunda mitad del siglo XX, en el tránsito de la España de la Autarquía a la España del Consumo, el *enaguado* masculino ritual -ya claramente mermado-, pervivirá en convivencia con el proceso al que he denominado "apropiación social femenina del *enaguado* masculino", para finalmente perderse ante "modelos de carestía" como los que se dieron en los años 60-70 -caracterizados por el uso de pantalón y prendas cotidianas-, o recuperarse a partir de la década de 1980, revitalizado por la eclosión de las identidades locales que trajo la España de las Autonomías. En la actualidad, el "traje de danzante" con *enagüillas* y/o *faldillas,* y las danzas de palos en general, forman parte del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, que aunque vigorizado por activas comunidades urbanas y rurales, requiere y solicita nuevas políticas de protección, puestas en marcha a partir de textos como el de la Convención para su salvaguarda, firmada para la Unesco en 2003.

Nuevas tramas, nuevas investigaciones

Las nuevas líneas de investigación que se abren tras este trabajo son primordialmente tres, vinculadas a la historia de la moda, los repertorios musicales y coreográficos, y la historia de la participación de los géneros en las danzas rituales, respectivamente.

La primera por abordar, una ineludible y completa historia del *enaguado* ritual masculino en España que permita desvelar los mapas históricos y geográfico-festivos de sus presencia y explicar su olvido y sustitución por otro *modelo de vestido* que se generaliza entre los grupos de danzantes a partir de 1930 y que recibe la denominación de "traje napoleónico", aludiendo al terno impuesto por la moda civil francesa de finales del XVIII -casaca, chupa y calzón-, confeccionado con ricas y vaporosas telas. Es en este periodo cuando los grupos populares españoles lo rechazarán y lo reinterpretarán a través del Majismo, mostrando entre sus indumentarias conjuntos formados por chaquetillas y chalecos cortos y muy entallados junto a calzones confeccionados en paño, como una de las fórmulas que expresan su conciencia ante la nueva identidad nacional surgida en la

España del Despotismo Ilustrado del monarca Carlos III. Ante tal rechazo social dieciochesco, ¿por qué la sustitución del *enaguado* y la implantación generalizada de este *modelo de vestido* a partir de 1930 y en toda España?

La segunda línea de investigación por desarrollar sugiere la urgente revisión que debe hacerse de los repertorios musicales y coreográficos de las danzas de palos y danzas rituales que se mantienen en las zonas rurales, frente a la "folklorización" -entiéndase por ejemplo los acortamientos y las creaciones coreográficas- que sufrieron los mismos en los espacios urbanos, a partir de la irrupción de los grupos de danzas surgidos en Europa y España en las primeras décadas del siglo XX, y que en España proliferarán a partir de la posguerra española. Sólo en este trabajo comparativo podrán revelarse las bases sobre las que se afianzan tales repertorios y sus evoluciones a lo largo del último siglo.

Como tercera línea de investigación, y por los datos que se desprenden de este trabajo a través de las referencias localizadas sobre las Gitanas y las Danzantas, resulta necesaria la reconstrucción de las historias locales sobre la participación femenina en las danzas rituales, con el fin de establecer los recorridos históricos de ambos géneros y analizar en profundidad las funciones desempeñadas por uno y otro en el contexto de los distintos ritos festivos y procesionales, así como la indumentaria, y otros aspectos relacionados, como la ejecución de danzas específicas para hombres o mujeres o la ejecución de danzas mixtas, compartidas en un mismo escenario y para un mismo público.

Reflexión: ¿es posible la confluencia de la "vida moderna" y la cultura tradicional en los estilos de vida actuales?

Incitar a la reflexión del lector, a partir de los datos reunidos en este último punto, es el objetivo final de este trabajo: ¿en qué medida las danzas de palos y las danzas rituales, y con ellas, la Cultura Tradicional, consiguen en el seno de la "vida moderna", del Consumismo, del Narcisismo, del Hibridismo Cultural y del "Mileurismo"... de la fugacidad del tiempo y de la inmediatez de las nuevas tecnologías..., implicar y comprometer a distintas generaciones a lo largo de sus vidas? ¿Es posible aunar en los estilos de vida actuales otras formas de comportamiento que remiten a rituales heredados desde hace cuatrocientos años?

Los entresijos de la Cultura Tradicional, y de cómo ésta consigue anclar e involucrar a las gentes vinculadas laboral y familiarmente a ritos celebrados en barrios urbanos o localidades rurales, es uno de los retos que los investigadores deben abordar en el análisis de la progresiva desaparición de una sociedad y sus formas de vida, como la sociedad tradicional ligada a oficios ya perdidos o en claro decaimiento, y vinculada a mentalidades y creencias religiosas desconocidas hoy en día por la mayoría de la población en sus significados simbólicos. Pero también, esta cuestión planteada, es una reflexión vital a la que deben enfrentarse los organizadores, los protagonistas y los participantes implicados en actos religiosos o folklóricos que insisten en ensalzar las vivencias irrepetibles que éstos les aportan y reportan: en el nuevo auge y recuperación de fiestas locales y ritos que han cobrado visibilidad en esta primera década recorrida del siglo XXI, y que en muchas ocasiones desplazan los rituales a otros contextos y espacios haciendo más delgada la línea que separa el ritual del espectáculo, pueden preguntarse a sí mismos cuáles son las razones por las que desean comprometerse ante una comunidad vecinal para representar públicamente un papel ritual concreto, ya sea el de dulzainero, tamborilero, danzante, comisario o mayordomo, "ennombrado" o responsable del pendón procesional...

Entre las numerosas respuestas obtenidas en el trabajo de campo ante la compleja pregunta, ¿por qué danzas y qué sientes al danzar?, se fusionan las que remiten a emociones compartidas con amigos, las que resaltan la ligazón con la tradiciones locales y la herencia de sus antepasados, y las que insisten en destacar una fe mariana que no puede explicarse con palabras, por lo que la danza se mantiene, como en el siglo XVI, como alabanza hacia una imagen religiosa. Con todo, el valor de la "autenticidad" y el respeto adjudicado socialmente a la Cultura Tradicional en el territorio estudiado, apunta algunas claves que pueden ayudar a responder a otras cuestiones como la siguiente: ¿es posible, por tanto, fusionar en el tiempo vital y las vivencias de cada uno de nosotros, la vida cotidiana y la representación ritual impregnada de significados y simbolismos heredados de otras sociedades y formas de vida? Mi propia trayectoria y experiencia responden afirmativamente a esta pregunta, aunque los datos objetivos, son los que deben exponer esta realidad que comparto y he compartido con muchos apasionados, conocedores e investigadores de las danzas de palos.

ANEXO I. Tabla Repertorio Territorio de Estudio

ANEXO I	TIERRA DE PEDRAZA					TIERRA DE SEPÚLVEDA	
DANZAS DE PALOS	**ARCONES**	**GALLEGOS DE LA SIERRA**	**OREJANA**	**VALLERUELA DE PEDRAZA**	**TORRE VAL DE SAN PEDRO**	**CASTROSERNA DE ABAJO**	**SAN PEDRO DE GAÍLLOS**
	La Reverencia	*La Reverencia*	*La Reverencia*	*La Reverencia*	*La Marcha Real*	*La Reverencia o La Cruz*	*La Reverencia*
	El Himno						
	Los Pajaritos				*Los Pajaritos de S. Antonio*		
	La Cuatrera						
	El Negrito	*El Negrito*					
	La Cachucha	*La Cachucha o Las Agachadillas*		*La Cachucha*			
	El Credo	*El Credo*	*El Credo*				*El Credo*
		La Misa o El Gloria					
		La Salve o La Bailá					*La Salve*
		La Modistilla			*La Modistilla*		*El Batallón de Modistillas*
		La Filoxera					
		El Perrito					
			El Doble Dos	*La Villa de Tudela*		*La de Alrededor o La Villa de Tudela*	*La Villa de Tudela*
			El Trébol				*El Trébol*
			El Doble Uno	*El Cuatreo o El Peral*		*El Cuatreo*	*El Peral*
			Los Tres Puntos		*Polka de los Tres Puntos*		*Polka de los Tres Puntos*
			El Submarino				*El Submarino*
			El Acordeón				
			Las Palomas				*Las Palomas de Rebollo*
					El Garrote		
					El Vals de la Giralda		
				Las Castañuelas			
				Qué bonita eres			
				Quién quiere ir conmigo a la Plaza		*La Rápida*	
				La de Abrir y Cerrar			
							El Salto de la Trucha
							La Cardadora
							La Abuela
							La Muñeira o La Gallegada
							Peñas Arriba

ANEXO I	TIERRA DE PEDRAZA					TIERRA DE SEPÚLVEDA	
DANZAS DE PALOS *Perdidas*	**ARCONES**	**GALLEGOS DE LA SIERRA**	**OREJANA**	**VALLERUELA DE PEDRAZA**	**TORRE VAL DE SAN PEDRO**	**CASTROSERNA DE ABAJO**	**SAN PEDRO DE GAÍLLOS**
					Serranillo		*Serranillo*
							La Reverencia Vieja
		Cielito Lindo					
		El Caballito					
DANZAS RITUALES	*La Danza del Arco*	*La Danza del Arco*	*La Danza del Arco*	*El Enzaramao*	*La Puente*	*La Danza del Arco*	*La Danza del Arco*
							La Cruz
	El Caracol						
					El Arado		
	Habas Verdes			*Habas Verdes*			
				El Ramiletillo			
				El Pollo			
							La Jotilla de San Pedro
							La Jota Paloteada de La Abuela

ANEXO I. Tabla del repertorio del territorio de estudio: Danzas de Palos y Danzas Rituales. Ampliación, con San Pedro de Gaíllos y Castroserna de Abajo (Tierra de Sepúlveda) de la tabla recogida por Víctor Sanz en el artículo: "Prácticas músico-danzarias en la provincia de Segovia: la Comunidad de Villa y Tierra de Pedraza. Análisis etnomusicológico". En Revista de Folklore. Nº 380. Octubre 2013.

Nota 1: El Doble Dos (Orejana), La Villa de Tudela (Valleruela de Pedraza y San Pedro de Gaíllos), y La de Alrededor, se corresponden con una misma melodía que recibe distintos títulos locales.

Nota 2: EL Doble Uno (Orejana), El Cuatreo (Valleruela de Pedraza y Castroserna de Abajo), y El Peral (San Pedro de Gaíllos), se corresponden asimismo con una misma melodía y distintos títulos locales.

Nota 3: No he contemplado el barrio de Huerta (Arcones) y tampoco he contemplado el barrio de El Arenal (Orejana), puesto que no existen diferencias visibles en el repertorio.

ANEXO II. Mapa del enaguado en Segovia, siglo XX y siglo XXI

ANEXO II. Mapa del enaguado de la provincia de Segovia, en relación con otros modelos: *traje corto* (modelo napoleónico, con chaleco y calzón) y conjunto compuesto por casaquilla y calzones.

Nota 1: (P) Danzas de palos perdidas.
(EF) Enaguado femenino.
(M I) Mixto: Chaleco y enagüillas.
(M II) Mixto: Traje corto cubierto por enaguado de cuerpo entero.
(Casaca I) Casacas y calzón de telas adamascadas.
(Casaca II) Casacas y calzón del traje corto (confeccionado con paño).

BIBLIOGRAFÍA

ALBÍ DE LA CUESTA, J. (1999). *De Pavía a Rocroi: los tercios de infantería españoles de los siglos XVI y XVII.* Balkán Editores. Madrid.

ALFAYA Y LÓPEZ, Mª C. y Mª P. (1930). *Los bordados populares en Segovia. Datos para el estudio del arte popular español*. Establecimiento tipográfico de A. Madrid. Madrid.

ÁLVARO MARTÍN, L. (1998). *Música y tradición en Muñoveros*. Gráficas del Caz. Madrid.

ÁLVAREZ COLLADO, Mª F. (2012). "Los paloteos en la provincia de Segovia: análisis y estudio comparativo de su interpretación". Revista Jentilbaratz.14. Págs 301-315.

(2013). "Las danzas de paloteo en Tabanera del Monte (Segovia): Análisis del repertorio para dulzaina". En Revista de Folklore. Edición digital: Nº 382. Págs 4-18.

ÁLVAREZ JUNCO, J. (2001). *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Grupo Santillana. Ediciones, S. A. Madrid.

ÁLVAREZ SELLERS, A. (2009). "Documentos iconográficos de la Comedia dell'Arte en España".

ANTORANZ ONRUBIA, Mª A. (2013). *En el arca. En torno al vestido tradicional de la mujer de Sepúlveda*. Edita Emiliano Alonso Ortíz- San Gregorio. Zaragoza.

ARANBURU, M. (1991). "El paloteado: una tradición renovada". En Dantzariak /Txistulari 146. Bilbao: EDB / EHTE. Págs 25-27.

(1998). "Tradición recuperada, tradición imaginada. La revitalización del Paloteado de Ablitas a la Virgen del Rosario, en Kepa". Fernández Larrinoa (ed). *Fronteras y puentes culturales: danza tradicional e identidad social.* Pamplona. Pág 31-38.

ARIÑO, A. y GARCÍA, P. (2006). "Apuntes para el estudio social de la fiesta en España). En Anduli, Revista Andaluza de CC. Sociales. Nº 6. Págs 13-28.

BERNIS, C. (2001). *El traje y los tipos sociales en El Quijote.* Editorial El Viso. Madrid.

BIEHN, M. (1999). *Secrets d'Arlésiennes.* Actes Sud. France.

BRISSET MARTÍN, D. (2001). "Fiestas de Moros y Cristianos. Historia y Significados. En *Gaceta de Antropología.* Nº 17. (Versión electrónica).

BURKE, P. (1978). *La cultura popular en la Europa moderna*. Alianza Universidad (4º reimpresión, 2010). Madrid.

(2010). *Hibridismo cultural*. Ediciones Akal. Madrid.

CALEFATO, P. (2002). *El sentido del vestir.* Engloba Edición. Valencia.

CÁMARA LANDA, E. (2003). *Etnomusicología*. Colección Música Hispana. Vol. 2. Madrid.

(2010). "El papel de la Etnomusicología en el análisis de la música como mediadora intercultural". En HAOL, Núm 23 (Otoño 2010). Págs 73-84.

CAMPOS Y LÓPEZ, F. (1924). *Estudio del Traje Regional Segoviano. Trabajo hecho para la Exposición de Trajes Regionales Españoles de 1925*. Talleres Voluntad. Serrano 48, Madrid.

***Cancionero Castellano de Agapito Marazuela* (2013).** Ediciones Derviche. Segovia.

CANTALEJO, R. (1996). *Segovia, caminos para el viajero*. Gráficas Ceyde. S. L. Segovia.

CAPMANY, A. (1931). "El baile y la danza", en *Folklore y costumbres de España*. Vol. II. Barcelona.

CARO BAROJA, J. (1984). *El estío festivo*. Taurus. Madrid.

CAVERO, O. y ALONSO, J. (2001). *Indumentaria y joyería tradicional de La Bañeza y su comarca*. Instituto Leonés de Cultura. Diputación Provincial de León. Salamanca.

CASADO, D. (2005). "La Cofradía del Santísimo Sacramento". En Revista Lazos. Nº 6, Invierno. Centro de Interpretación del Folklore y la Cultura Popular de San Pedro de Gaíllos. Segovia. Págs 8-9.

CASTEL, R. (1997). *La metamorfosis de la cuestión social. Una crónica del salariado*. Editorial Paidós. Buenos Aires.

CASTILLO CASTILLO, J. (1982). "Los hijos de la sociedad de consumo a la española". En Revista Reis. Nº 17. Pág 39-51.

CASTRO ESCUDERO, J. (1968). "Bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega". En *Les langues neo-latines. Boletín trimestral de la Societé de Langues Neo-Latines*. 62 annes. Fascicule 2.

CEREZO, J. M. Dirección. (2006). *La blogosfera hispana: pioneros de la cultura digital.* Biblioteca Fundación France Telecom España. Madrid.

***Códice de los trajes de Weiditz. 1529*. (2001).** Publicado en España por la Generalitat Valenciana y Ediciones Grial en colaboración con el Museo Nacional Germánico de Nuremberg.

COLMENARES, D. DE. (1637). *Historia de la insigne Ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla.* Academia de Arte e Historia de San Quirce. Segovia, 1982.

CONTRERAS, M. y CONTRERAS SÁNZ, F. (2002). *Cancionero Segoviano de Música Popular*. Colección Etnográfica Segovia Sur. Segovia.

CRUZ CANO Y OLMEDILLA, J. (1777-1788). *Colección de Trajes de España Colección de Trajes de España tanto antiguos como modernos que comprehende todos los de sus dominios.* Madrid.

CRUZ, O. y SOLER, J. (2000). *El esquileo de Cabanillas del Monte*. Colección Etnográfica Segovia Sur. Segovia

CUESTA POLO, M. (2007). *Danzas de paloteos rituales del Corpus y libros de cofradías en Veganzones*. Ayuntamiento de Veganzones. Segovia.

DE JONGE, K. (2000). "El Emperador y las fiestas flamencas de su época (1515-1558)". En *La Fiesta en la época de Calos V.* Catálogo de la exposición. Sevilla, 2000. Págs 49-67.

DE PALENCIA, I. (1926). *El traje regional de España. Su importancia como expresión primitiva de los ideales estéticos del país*. Editorial Voluntad. Madrid.

DE SOUSA CONGOSTO, F. (2007). *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Ediciones Itsmo. S. A.

DEL PESO TARANCO, C. (2012). "La entrada del moro" de Ampudia de Campos (Palencia). En Revista de Folklore. Anuario 2012. Fundación Joaquín Díaz. Edición digital. Págs 22-39.

DE LA CRUZ, J. (2007). *La indumentaria tradicional en la Isla de La Palma.* Asociación Cultural Pinolere. Tenerife.

DE LA CRUZ, R. (1775). *Los músicos y los danzantes*. Sainete conservado en la Biblioteca Nacional de España.

DE LA PUERTA, R. (2006). *La segunda piel: historia del traje en España del siglo XVI al XIX.* Consellería de Cultura, Educació i Sport. Valencia.

DE VEGA CARPIO, L. (1635). *La Carbonera: comedia famosa.* Madrid. Viuda de Juan González. Fol. 248v.

DIAGO HERNANDO, M. (2002). *Mesta y trashumancia. Siglos XIII a XIX.* Arco Libros. Madrid.

DÍAZ, J. (1992). "Castilla y León". En *Tradición y Danza*. Comunidad de Madrid.

(1994). *La castañuela tradicional*. Castilla Ediciones. Colección Nueva Castilla.

DÍAZ VIANA, L. (1993). *Música y culturas: una aproximación antropológica a la etnomusicología*. Eudema.

(2003). *El regreso de los lobos. Las respuestas de las culturas populares a la era de la globalización.* Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Departamento de Antropología de España y de América. Madrid.

(2007). *La Tradición como reclamo. Antropología de Castilla y León.* Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo.

ESCALERA AICUA, S. (2005). Ceremonial y protocolo religioso. Ediciones Protocolo. Madrid.

ESTEBARANZ, A. (2000). *Los Unturbe. Fotógrafos de Segovia*. Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura. Valladolid.

ESTEBARANZ, J.M. (2009). *Jesús Unturbe. Fotógrafo pictoralista segoviano*. Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo. Salamanca.

FERNÁNDEZ JUÁREZ, G. y MARTÍNEZ GIL, F. Coord. (2002). *La fiesta del Corpus Christi*. Colección Estudios. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

FÉRNANDEZ ROJAS, J. (1792). *Crotalogía o Ciencia de las Castañuelas*. Imprenta Real. Edición Facsímil.

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

FUENTES HERRANZ, J. (2008). *El paloteo en Armuña (Segovia*). Ayuntamiento de Armuña. Segovia.

FRAILE, A. y HERNANZ, E. (1991). "La Cofradía y la procesión del Niño de la Bola de Cuéllar (Segovia). En Revista de Folklore. Número 130. Tomo 11 b. Año Págs 135-142.

FRAILE GIL, J.M. (1986). "Noticias sobre algunas danzas de palos en la comunidad de Madrid". En Actas de las I Jornadas de investigación en danzas guerreras, agrarias, de fertilidad, de paloteo y similares, celebradas en Fregenal de la Sierra. Ayuntamiento y Delegación de Cultura. Págs 121-130.

GARCÍA SANZ, A. (1977). *Desarrollo y crisis del Antiguo Régimen en Castilla La Vieja. Economía y Sociedad en Tierra de Segovia*. Alkal editor. Madrid.

(2001). *Antiguos esquileos y lavaderos de lana en Segovia*. Real Academia de Historia y Arte de San Quirce. Colección Segovia al paso. Nº 10. Segovia.

(2002). "Paisajes e historia: cañadas, esquileos y lavaderos de la lana en el piedemonte de la sierra de Segovia. Pasado, presente y futuro", en *Estudios sobre historia del paisaje español*. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid. Págs 26-41.

GÓMEZ OLMEDO, J. (1918). *Estudio del traje en las provincias de Salamanca y Segovia*. Tesina inédita. Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico. Madrid.

GONZÁLEZ HERRERO, M. (1992). *La sombra del enebro. Meditación de la Tierra de Pedraza.* Ediciones Castellanas. Segovia, 1992.

GUTIÉRREZ, J. y BIELSA, J. (2004). *Catálogo de Cavidades. De Arcones, Prádena, Casla y Sigueruelo (Segovia).* C.E. TALPA. Madrid.

HERRERO, G. (2011). *De fiesta en fiesta*. Caja Segovia. Obra Social y Cultural. Segovia.

HOBSBAWM, E. (2002). *La invención de la tradición*. Editorial Crítica. Barcelona.

INGLEHART, R. (2001). *Modernización y posmodernización. El cambio cultural, económico y político en 43 sociedades.* Siglo XXI de España Editores y Centro de Investigaciones Sociológicas. Madrid.

IRIGOYEN FAJARDO, S. (2005). *Costumbres y tradiciones populares. La fiesta de Santa Águeda en Zamarramala.* Diputación de Segovia, Obra Social de Caja Segovia y Ayuntamiento de Segovia. Imprenta Comercial. Segovia.

ISLA ROJO, J. F. de. (1992). *Fray Gerundio de Campazas*. 3ª Edic.

JOVELLANOS, M. G. (1796). *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España.*

KLEIN, J. Julius Klein (1920 Y 1936). *La Mesta. Estudio de la historia económica española 1273-1836.*

KRUGER, K. (2013). *Órdenes religiosas y monasterios. 2000 años de arte y cultura cristianos*. H.F. Ulmann Publishing GmbH. Alemania.

LAGE, J. (1986). *Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la ley agraria*. Madrid.

La fiesta en la Europa de Carlos V. (2000). Catálogo de la Exposición. Sevilla. Capítulo "El espacio en las fiestas y en la ceremonias de corte. Lo cortesano como dimensión". Obra pictórica *El baile de máscaras*, 1549. Sala de Honor del Palacio de Binche (Bruselas). Durante los festejos organizados del 21 al 31 de agosto de 1549 por María de Hungría para dar la bienvenida al príncipe heredero -más tarde, Felipe II-.

LEZRA, J. (2001). "La Mora Encantada" en Suplemento al Tesoro de la Lengua Española Castellana. Ediciones Polifemo. Madrid.

LINAGE CONDE, A. "Los Fueros de Sepúlveda. Estado de la cuestión". Universidad San Pablo, CEU Madrid. *Para la profesora Gloria Lázaro, con afecto.* Información alojada en la red, Internet, en la siguiente dirección: http://www.hottopos.com.br/rih2/fueros.htm.

LIPOVETSKY, G. (2003). *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama. Barcelona.

LÓPEZ GARCÍA-BERMEJO, A. (1985). *El traje popular segoviano*. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia. Segovia.

LÓPEZ GARCÍA-BERMEJO, A. y MAGANTO HURTADO, E. (2000). *La indumentaria tradicional segoviana*. Obra Social y Cultural de Caja Segovia. Segovia.

LÓPEZ MONDÉJAR, P. (2005). *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Lunwerg Editores. Barcelona.

LHUER, V. (2001). *Le costume auvergnat & bourbonnais.* Éditions Équinoxe. France.

LHUER, V. (2001). *Le costume bretons.* Éditions Équinoxe. France.

MAGÁN GARCÍA, J. M. Trabajo inédito. *Danzantes y Mayordomos de la Virgen de la Natividad.* Méntrida, Toledo.

MAGANTO HURTADO, E. (1999-2004). Tesis doctoral inédita titulada *Sociología del Vestido. Genealogía de la Indumentaria Tradicional de la provincia de Segovia*. Dirigida por la Catedrática de Sociología Julia Varela. Dpto. de Sociología VI de la Facultad de CC. de la Información. Universidad Complutense de Madrid.

(2001). Trabajo inédito. Ayuda a Jóvenes convocatoria 2001. Junta de Castilla y León. Área de Etnografía. *Inventario y catalogación: joyería tradicional segoviana*.

(2007). "Identidad, poder, género y comunicación". Yo, alcaldesa de Zamarramala: la construcción de una identidad ritual". En Actas del Congreso Internacional de Comunicación, Identidad y Género. Universidad Rey Juan Carlos. Campus de Fuenlabrada, octubre 2007. Coordinador: Ricardo Peret-Amat García.

MARCELO, J.F. y MARTÍN, E. (2007). *La guía de bolsillo de los blogs.* Pearson Educación, S. A. Madrid.

MARTÍ, J. (1996). *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Ronsel. Barcelona.

(1999). "La tradición evocada: folklore y folklorismo". En *Tradición Oral.* Universidad de Cantabria. Págs 81-107.

MARTÍNEZ DEL FRESNO, B. (2012). "Mujeres, Tierra y Nación". La danzas de la Sección Femenina en el mapa político de la España franquista (1939-1942)". En *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970).* Ediciones La Rioja.

MARTÍNEZ GIL, F. y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A. (2004). "La fiesta en el mundo rural (siglos XVII-XVIII)", en *La fiesta en el mundo hispánico*. Coordinadores: Martín Burgos, P.y Rodríguez González, A. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca.

MATEOS MIERA, E. (2009). "Del traje regional al pelo a lo garçon: moda, arte y sociedad en España 1900-1936". En *Lengua e Historia Social. La importancia de la moda*. Universidad de Granada.

McGRATH, M. J. (2006). *Corpus Christi, el autosacramental y otras fiestas religiosas en la Segovia del siglo XVII*. Edición del autor. Segovia.

MÍNGUEZ "OREJANILLA", L. (1992). *Orejana. Historia de un pueblo*. Asociación Cultural San Ramón. Madrid.

MONGE ZAPATA, M. A. (2011). "Santa María de la Sierra: una curiosa opción ornamental dentro del Císter castellanoleonés" en Anales de la Historia del Arte. Volumen extraordinario. Págs 331-351.

MORENO MUÑOZ, Mª J. (2008). *La danza teatral en la España del siglo XVII.* Trabajo de investigación para Tesis Doctoral. Universidad de Córdoba.

MUNICIO, L. (1992). *Legajos apolillados: anotaciones y comentarios sobre documentos del Archivo Histórico de la Comunidad de Villa y Tierra de Pedraza*. Diputación Provincial de Segovia. Segovia.

(1998). *La aljama hebrea de Pedraza.* H. de Carlos Martín. Segovia.

(2000). *Prádena de la Sierra y su Ochavo. (Apuntes para su historia).* Segovia.

OJEDA CALVO, Mª DEL V. (1995). "Nuevas aportaciones al estudio de la "comedia dell'Arte" en España", en Revista Criticón.

OLMOS CRIADO, R. Mª (1987). *Danzas rituales y de diversión en la provincia de Segovia.* Diputación provincial de Segovia. Segovia.

OLMOS DELGADO, J. (2007). *Fuentepelayo. Su Leyenda e Historia*. Edita el autor. Segovia.

ORTÍZ, C. (2012). "Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina de Falange". En Gazeta de Antropología. Nº 28. Págs 1-25.

PELINSKI, R. (2011). *La danza de Todolella. Memoria, historia y usos políticos de la danza de espadas.* Institut Valencià de la Música. Valencia.

PINELO TIZA, A. (2012). Trabajo de Investigación. *Mascaradas e Pauliteiros. Etnografía e educaçao*. Eranos, Ediçoes e multimédia. Lisboa. Portugal.

PITCHARD ALFONSO, C.A. (1996). "Las danzas populares en la Fiesta del Corpus Christi de Valencia, desde sus orígenes hasta el siglo XX". En Yakka. Revista de Estudios Yeclanos. Año VIII. Nº 7. Págs 53-64.

(2012). "La Fiesta de las Regiones –Asturias, Andalucía, Valencia y Aragón-: Cuadros de cantos y bailes populares y construcción nacional española (1916-1936)". En *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970).* Pilar Ramos (ed.). Universidad de La Rioja. Págs 195-227.

PLAZA ORELLANA, R. (2009). *Historia de la moda en España. El vestido femenino entre 1750 y 1850.* Almuzara. Córdoba.

PORRO, C.A. y MARTÍNEZ MUÑIZ, E. (1998). "La danza de palos. La recuperación de "El Palilleo" de Villabaruz de Campos (Valladolid). Nuevas aportaciones". En Revista de Folklore, Tomo 18a Nª 217. Fundación Joaquín Díaz. Valladolid.

PORRO, C.A. (2012). *Repertorio segoviano para dulzaina. Tonadas y bailes recogidos por Manuel García Matos en 1951. Bernardos, Abades y Nava de la Asunción*. Interpretación y

análisis musical: Alfredo, Ricardo y Luis Ramos. Voces: Mª Eugenia Santos y Grupo Mayalde. Editado por los autores. Palencia.

(2013). *Cantos y danzas al Cristo de San Felices*. Archivo de la Tradición Oral de Palencia. Becerril de Campos, Palencia.

PRAT, J. (1982). "Aspectos simbólicos de las fiestas". En *Tiempo de fiesta. Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España*.

REY BUENO, Mª del M. (1999). Alma Mater, Nº 16.

RIEFF ANAWALT, P. (2008). *Historia del vestido*. Art Blume. Barcelona.

RIZO ESTRADA, G. (2011). Tesis Doctoral. *La Danza de Palos: Estudio Etnográfico y sus aplicaciones pedagógicas.* Dirigida por Domingo José Gallego. Dpto. de Didáctica, Organización Escolar y Didácticas Especiales. UNED. Universidad Nacional de Educación a Distancia.

RODRÍGUEZ LLUICQ, P. (1993). "La cofradía como institución social". En Universidad y Etnología. VI Encuentro en Castilla y León. Relaciones sociales. Centro de Cultura Tradicional. Diputación de Salamanca. Págs 103-115.

RODRÍGUEZ VAN DER SPOEL, A. (2012). *Bailes, tonadas y cachuas. La música del Códice de Trujillo del Perú en el siglo XVIII*. Editado por el autor. Países Bajos.

RUIZ-GÁLVEZ, E. (2008). "Sine Labe. El inmaculismo en la España de los siglos XV a XVII: la proyección social de un imaginario religioso", en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares.* Vol. LXIII, Nº 2, Págs 197-241.

SALVÁ, A. (1900). *El día del Señor en Burgos*. Burgos.

SAN CRISTÓBAL, S. y ARNÁEZ, E. (1981). *Zamarramala. Su arte, su historia, su vida.* Parroquia de Zamarramala.

SÁNCHEZ DEL BARRIO, A. (1996). *Danzas de palos*. Temas didácticos de Cultura Tradicional. Ediciones Simancas S.A. Valladolid.

SÁNCHEZ ERIKA, K. (2012). "Antes que los razonamientos llegan al corazón los sonidos: el foclore como medio de propaganda del primer nacionalismo vasco (1895-1939). En *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970).* Editado por Ramos López, P. Universidad de La Rioja. Págs 175-194.

SANZ, I. (1986). "La fiesta de San Sebastián en Navafría", en Revista de Folklore. Tomo 06b. Número 068. Págs 56-59.

SANZ GÓMEZ, V. (2012). "Las danzas de la Villa de Caballar (Segovia): la agrupación y análisis músico-danzario". En Revista de Folklore (versión digital). Nº 369. Fundación Joaquín Díaz. Noviembre. Págs 32-43.

(2013). "Prácticas músico-danzarias en la provincia de Segovia: la Comunidad de

Villa y Tierra de Pedraza. Análisis Etnomusicológico". En Revista de Folklore. Edición Digital. Nº 380. Octubre. Págs 4-25.

SANZ GONZÁLEZ, F. (1995). *Fuentepelayo. La Octava*. Ayuntamiento de Fuentepelayo. Segovia.

SENNET, R. (2001). *El declive del hombre público*. Edicions 62. Barcelona. La primera edición llevó por título *Thefall of publicman*, y se publicó en 1976.

SIGUERO LLORENTE, P. L. (1997). *Significado de los nombres de los pueblos y despoblados de Segovia*. A. G. Gavilán. Madrid.

(1999). "Recopilación sobre la música tradicional de la comarca". En *Marroyz. Cuadernos de cultura tradicional de San Pedro de Gaíllos*. Nº 1. San Pedro de Gaíllos, Segovia.

(1999). "El traje de danzante". En *Marroyz. Cuadernos de Cultura Tradicional de San Pedro de Gaíllos*. Nº 1. San Pedro de Gaíllos, Segovia.

TEJERO COBOS, I. (1990). *Dulzaineros, música y tradiciones populares en tierras segovianas*. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia. Madrid.

TOMÉ MARTÍN, P. (2009). "La recreación del paisaje castellano y la producción festiva de identidades locales". En La Cultura Tradicional en la sociedad del siglo XXI. IV Jornadas Nacionales Folclore y Sociedad. Op. Cit. Págs 209-228.

VALIENTE TIMÓN, S. (2011). "La fiesta de Corpus Christi en el Reino de Castilla durante la Edad Moderna". En *Ab Initio*, Nº 3. Págs 45-47.

VALLVERDÚ ROM, Á., y VILARÚBIAS CUADRAS, D. (2012)."Balls de bastons, Visca la terra! Danzas de palos e independentismo en Cataluña." En Jentilbaratz, 14.2014. Págs 403-444.

VARELA, J. y ÁLVAREZ URÍA, F. (1991). "La Ilustración y su sombra. Dominación cultural y pedagogía social en la España del Siglo de las Luces", en Arqueología de la Escuela. Las Ediciones de La Piqueta. Madrid.

VELASCO MAÍLLO, H. (1982). "Tiempo de fiesta" en *Ensayos antropológicos sobre la fiesta en España.* Editor, Velasco Maíllo. Tres, Catorce, Diecisiete. Madrid.

(1986). "Rituales e identidad: dos teorías y algunas paradojas". En Revista de Occidente. Nº 56, 1986. Pág 65-75.

(1996). "La difuminación del ritual en las sociedades modernas". En Revista de Occidente. Nº 184. Madrid. Págs 103-123.

(2004). "Fiestas del pasado, fiestas para el futuro". En *La Fiesta en el Mundo Hispánico*. Coord. Martínez-Burgos García, P. y Rodríguez González-Cuenca, A. Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

(2009). "La cultura como patrimonio: lo material y lo inmaterial en la cultura". En La cultura tradicional en la sociedad del siglo XXI. IV Jornadas Nacionales Folclore y Sociedad. Instituto Municipal de Cultura y Turismo. Ayuntamiento de Burgos. Págs 33-46.

VERGARA MARTÍN, G. M. (1909). *Derecho consuetudinario y economía popular de la provincia de Segovia.* Madrid.

VITERI, H. S. y GRIMAU, E. (1916). *El voto del Zarragón*, sainete de costumbres segovianas.

VV.AA. (1991). *Archivo Fotográfico del padre Benito de Frutos*. Caja Segovia, Obra Social y Cultural. Segovia.

VVAA. (1996). *Segovia, caminos para el viajero*. Gráficas Ceyde S.L. Segovia.

VV.AA. (2001). *Tradición. Cien respuestas a una pregunta*. Centro de Cultura Tradicional. Diputación de Salamanca. Salamanca.

Artículos periodísticos

CARRAL, I. (1928) "Los danzantes de tierras de Segovia". En Revista *Estampa*. Madrid.

DEL PESO, C. (2013). "La pérdida de los elementos rituales en las cuadrillas de danzantes de la Tierra de Campos: Ampudia (Palencia)". En Boletín de la Cofradía de los Danzantes de San Lorenzo. Nº 3. Págs 3-22.

HERRERO, G. (2009). "En peligro de extinción". En El Adelantado de Segovia, 30 de noviembre.

(2012). "Un ejército de mujeres para proteger a San Sebastián". En El Adelantado de Segovia, el 22 de enero.

LARA, P. (2008). "Esos locos e inocentes danzantes". Diario de Córdoba el 29 de diciembre de 2008.

MAGANTO HURTADO, E. **(1997-98).** Artículos publicados en versión impresa en la Revista Páginas de Segovia, Serie "Oficios y Quehaceres" en 1997. En 2013, la citada cabecera de prensa gratuita ha digitalizado parte de sus contenidos y esta serie de artículos puede consultarse en la Sección "El Baúl" de la página web, www.paginasdesegovia.es.

(1997). "¡Que yo no quiero, la quieta ovejita /Que yo no quiero, por cortarte la lana, cortarte el cuero!". Reportaje publicado en la revista Páginas de Segovia, Serie Oficios y Quehaceres. *Esquilador (I).*

(1997). "Al son de la dulzaina y tamboril los palotes chocan mil". *Danzantes (I).*

(1997). "En el aire *El Enrame* y en la ventana la enramada". *Danzantes (II).*

(2013). "Los danzantes de enagüillas en Segovia, a estudio". En El Adelantado de Segovia, 16 de junio.

PASCUAL MAYO, N. (2013). "La imagen del Niño de la Bola volvió a recorrer las calles del casco antiguo". En El Adelantado de Segovia, 2 de enero.

***Revista de Estudios Segovianos.* (1949)**.Tomo I. Nº 2-3. Instituto Diego de Colmenares. Segovia.

SANDOVAL, A. (1925?). *Beatriz Pacheco (una historia de amor).* Segovia.

SIGUERO LLORENTE, P.L. (2006). "La pervivencia de la cultura celta asturiana en el folklore de San Pedro de Gaíllos". En Revista Lazos. Centro de Interpretación del Folklore y la Cultura Popular. Ayuntamiento de San Pedro de Gaíllos. Págs 8-9.

VELASCO MAÍLLO, H. (2013). "En el décimo aniversario de la convención del Patrimonio Cultural Inmaterial", colaboración publicada en el diario El Adelantado de Segovia -junio 2013-, en la página concertada por el Instituto de Cultura Tradicional Segoviana "Manuel González Herrero" y coordinada por el periodista Carlos Blanco Álvaro.

Blogs y Páginas webs

Blog breviariocastellano.blogspot.com.es (Varios autores, 2007)

Blog corrobladebailes.blogspot.com.es (Varios autores, 2009)

Blog danzantesdepalencia.blogspot.com.es (Carlos del Peso, 2013)

Blog indumentariatradicionalsegoviana.wordpress.com (Esther Maganto, 2011)

Blog paloteodeampudia.blogspot.com.es (Carlos del Peso, 2011)

Blog vestuarioescenico.wordpress.com (Diana Fernández, 2012)

Blog villadetabara.blogspot.com.es (Carlos del Fresno, 2007)

Página web Asociación Cultural Folklore Andrés Laguna: www.acfal.com

Página web Asociación Cultural La Esteva: www.laesteva.com

Página web Danzantes de San Lorenzo (Navarra): www.danzantesdesanlorenzo.com

Página web Fundación Joaquín Díaz. Almanque Popular. fd

Página web Paloteos de Lastras: www.paloteosdelastras.com (2009)

Página web Patrimonio Cultural Junta de Castilla y León:
www.patrimoniocultural.jcyl.es.

Página web Patrimonio Cultural UNESCO: www.unesco.org

Página web Turismo Castilla-La Mancha: www.turismodecastillalamancha.es

Página web Turismo Egipto: www.sobreegipto.com

Página web Turismo Zaragoza: www.turismozaragoza.com

Revista Lazos
Se han revisado los números editados desde su comienzo, el año 2003.
La versión digital se localiza en la página web del Ayuntamiento de San Pedro de Gaíllos: wwww.sanpedrodegaillos.com.

Audiovisuales

LOBATO, L. (2011). *Danzantes.* Cortometraje, 12:58". (Comedia, Ficción). Productora, Liz Lobato. Distribución: Banatu Filmak.

NO-DO: 12-07-1954, en el reportaje *El día de Segovia* (paloteos ejecutados por mujeres en las fiestas de Segovia capital de San Juan y San Pedro)

NO-DO: 1958, Reportaje *Ofrenda de Labradores y Pastores. Paloteo en el templo de San Pedro de Gaíllos.*

Discografía
Danzas de palo corto en Torre Val de San Pedro. (2000). Tecnosaga S. A. Madrid

Obras de consulta

AMADES, J. (1955). "Las danzas de espadas y de palos en Cataluña, Baleares y Valencia". Anuario Musical. Vol. X. Págs 163-189.

Bula Papal, 1264. *Transiturus de hoc Mondo.*

CASARES RODICIO, E. (1999-2002). Diccionario de la música española e iberoamericana. 10 tomos. SGAE. INAEM. ICCMU. Madrid.

CARO BAROJA, J. (1968). Estudios sobre la vida tradicional española. Península. Barcelona.

COVARRUBIAS, S. DE. (1611). *Tesoro de la Lengua Castellana o Española.*

***Costume. Coutume. Galeries nationales du Grand Palais.* (1987).** Ministère de la Culture ed de la Communication. Quinquantenaire du Musée national des arts et decorations populaires. Editions de la Réunion des musées nationaux. France.

***Diccionario de Autoridades* (1726, 1738).**

FRAZER, J.G. (1890). *La rama dorada: un estudio sobre magia y religión*

GARCÍA MATOS, M. (1952). "Algunas consideraciones útiles para la investigación de las danzas de palos y de espadas". Estudio presentado en el Congreso Internacional de Folklore de Palma de Mallorca.

***Le costume français. Guide Historique.* (1996).** Flammarion. París.

Novísima Recopilación de las leyes de España. Mandada formar por el Señor Carlos IV (1805). Madrid. Libro Primero. De la Santa Iglesia; sus derechos, bienes y rentas: Prelados y súbditos.: y patronato Real. Ley XXI.

OLMEDA, F. (1903). *Folklore de Castilla o Cancionero Popular de Burgos*. Imprenta Librería de María Auxiliadora. Sevilla.

PUJOL, F. y AMADES, J. (1936). *Diccionari de la dansa, del entremesos y dels intruments de musicai sonadors.* Fundació Concepció Rabell o Cibils. Barcelona.

SACHS, C. (1944). *Historia Universal de la Danza*. Centurión. Buenos Aires.

***Segovia en el siglo XV. Arias Dávila: Obispo y Mecenas.* (1997).** Exposición conmemorativa V Centenario. Segovia.

***Variaciones de los municipios de España desde 1842* (2008).** Ministerio de Administraciones Públicas.

***Velázquez. Genios del Arte*.** Susaeta Ediciones. S. A. Madrid. Págs 46-52.

Textos Legislativos sobre Patrimonio

*Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural de la UNESC*O de 1972

Recomendación sobre la salvaguarda de la Cultura Tradicional y Popular, adoptada por la Conferencia General de la UNESCO en su XXV sesión, celebrada en París en 1989.

Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, aprobada por la Unesco en el año 2003.

Ley 12 de 2002 de Patrimonio Cultural de Castilla y León.

RESEÑA ACADÉMICA

Honorio M. Velasco

Catedrático de Antropología Social. UNED. Director del Departamento de Antropología Social y Cultural de la UNED.

Presidente de la Asociación Madrileña de Antropología (1987-89). Presidente de la Asociación de Antropología de Castilla y León "Michael Kenny" (2000-2005).

Publicaciones principales: Editor y coautor de *Tiempo de fiesta. Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España*. Coautor de *Rituales y Proceso Social*, Editor de *La Cultura y las Culturas. Lecturas de Antropología Social y Cultural*. Coeditor de *Lecturas de Antropología para educadores*. Coeditor de *Democracia y diferencia. Cultura, poder y representación en los Estados Unidos y en España*. Coautor de *La lógica de la investigación etnográfica*, y de *Es un voto*. Director de *La Antropología como pasión y como práctica. Ensayos in honorem Julian Pitt-Rivers*. Autor de *Hablar y pensar, tareas culturales*. Autor de *Cuerpo y espacio. Símbolos y metáforas, representación y expresividad en las culturas*. Coautor participante en los libros: *Culturas populares, La leyenda, Iberian Identity, Teatro y fiesta en el Barroco, Antropología de Castilla y León, Antropología Social de los pueblos de España, Antropología y Etnología en Extremadura, Il Pane, Democracy and Ethnography, Democracia y Diferencia, Antropología de la violencia, Cultura y desarrollo, Lenguaje y cultura, Religiosidad popular, Religión y Cultura.*

Artículos publicados en: Revista española de investigaciones sociológicas (REIS), Revista de dialectología y tradiciones populares (RDTP), Revista de Occidente, Antropología, Revista de estudios políticos, Signo, Revista de Etnología de Cataluña, Revista de Antropología Social, ...

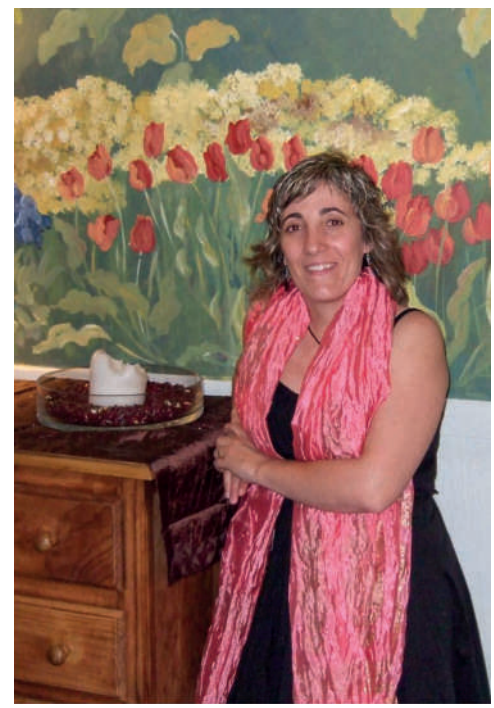
Perteneciente a los comités científicos de: Revista de dialectología y tradiciones populares (RDTP), Patrimonio cultural y Derecho, Revista de estudios agro-pesqueros...

Director de colecciones: Editorial Trotta, Editorial Universitaria Ramón Areces.

Profesor invitado y conferenciante en: University of Chicago, University of Illinois at Chicago Circle, University of California Berkeley, Indiana University Bloomington, Cornell University, Universidad Complutense, Universidad de Santiago, Universidad de Granada, Universidad de Valladolid, Universidad de Murcia, Universidad de Huelva, Universidad Menéndez y Pelayo, Universidad de Burgos, Universidad de Zaragoza...

Investigador visitante asociado en University of California-Berkeley, y en Indiana University- Bloomington.

Esther Maganto Hurtado



Es Periodista, Investigadora de la Cultura Tradicional y Emprendedora (Escuela Ociobaile, www.ociobaile.com, desde donde se desarrolla la Sección OcioFolklore).

Es Doctora en CC. de la Información (Sociología y CC. de la Comunicación) por la UCM. Tesis Doctoral *Sociología del Vestido. Genealogía de la Indumentaria Tradicional de la provincia de Segovia,* desarrollada entre 1997 y 2004. Inédita.

En la última década ha trabajado intensamente en la docencia universitaria vinculada a la Comunicación y a la Cultura Tradicional, así como en la investigación y la divulgación de la Indumentaria y la Joyería Tradicional Segoviana. Sus aportaciones son distintas publicaciones –libros, capítulos de libros, ponencias y comunicaciones de congresos, artículos periodísticos y blog-, donde se refleja su participación en proyectos culturales de instituciones públicas, la gestión y el montaje de distintas exposiciones, la investigación a través del trabajo de campo, o los contenidos dados a conocer a través de numerosas conferencias. Entre otros:

– 2000. Coautora del libro *La Indumentaria Tradicional Segoviana* (Obra Social y Cultural de Caja Segovia). Resultado del Programa de Recuperación Cultura Popular llevado a cabo por esta institución entre el año 1994 y el año 2000. Esther Maganto fue Responsable de Coordinación, Montaje y Asesoría de diversas exposiciones organizadas en colaboración con los ayuntamientos locales: 1997, Carbonero el Mayor; 1998, Santa María la Real de Nieva y Bercial y entorno; 1999, Valverde del Majano. Otra exposición fuera de este programa tuvo lugar en el año 2000, y versó sobre La Losa y su entorno (Madrona, Ortigosa del Monte, Otero de Herreros, Vegas de Matute y Valdeprados).

- 2000-2001. Responsable de Comunicación y Promoción Turística de la Comarca del Polendos. Ayto de Cabañas del Polendos. A partir de este proyecto se gesta la exposición de 2001, Cabañas de Polendos y entorno.

- 2001. Investigación *La Joyería Tradicional Segoviana*. Dentro de las Ayudas a Jóvenes. Junta de Castilla y León. Área de Etnografía. Inédita.

- 2007. Congreso Internacional de Comunicación, Identidad y Género de la Universidad Rey Juan Carlos. Ponencia, "Identidad, poder, género y comunicación. Yo, alcaldesa de Zamarramala, la construcción de la identidad ritual.

- 2009. Capítulo del libro *La Vida Cotidiana en la Segovia Rural (1750-1925)*, de Cristina Vega: "Nuevas aportaciones al estudio social e histórico de la indumentaria tradicional segoviana".

- 2012-2014. Artículos periodísticos en el Adelantado de Segovia
  - Apuntes históricos sobre la montera de doce apóstoles (feb. 2012)
  - Apuntes históricos sobre la montera de doce apóstoles II (feb. 2012)
  - Con firma de Milagros Pascual (feb. 2012)
  - La ajetreada historia de una montera (feb. 2013)
  - Los danzantes de enagüillas en Segovia, a estudio (jun. 2013)
  - Hombres y mujeres más iguales por Santa Águeda (feb. 2014)

- 2014. Seminario "La palabra vestida" (Dic). Diputación de Soria. Comunicación, "Los "picaos" y "remontaos" en la Indumentaria Tradicional Segoviana. Tipología, simbología y particularismos".

En su faceta de docente universitaria ha estado ligada a la Universidad de Valladolid (Campus de Segovia) desde el año 2005 hasta el 2012, impartiendo diversas asignaturas de Comunicación como Opinión Pública, Información Audiovisual, Fundamentos de las RRPP e Imagen Corporativa. Asimismo, desde el año 2012 hasta el 2014 ha impartido docencia en la Universidad de la Experiencia (UVA. Campus de Segovia): en las asignaturas Tradiciones Culturales de Castilla y León, y Rutas de Patrimonio Natural y Cultural de Castilla y León.

Como Periodista ha ejercido como Redactora-Locutora en RNE R5 Todo Noticias, ha sido Responsable de diversos Gabinetes de Comunicación y es colaboradora de diversos medios locales. Finalmente, reseñar que desde 2009 inicia su recorrido como bloguera con diversos blogs docentes, y desde agosto de 2011 mantiene abierto el blog titulado "Indumentaria Tradicional Segoviana. Esther Maganto. Investigación y Divulgación" (indumentariatradicionalsegoviana.wordpress.com).

Por último, destacar que ha sido nombrada Pregonera en la Fiesta de Santa Águeda en tres barrios de Segovia: Barrio de San Lorenzo (2002), Barrio de San José Obrero (2009) y Barrio de Nueva Segovia (2014).

A LA VIRGEN DEL ROSARIO (Gallegos de la Sierra)

Virgen Santa del Rosario

Nuestra Patrona serás

y en Gallegos como madre

tú por siempre reinarás.

Gallegos quiere ofrecerte

el tesoro de su fe,

quiere siempre, siempre amarte

¡Ay Madre protégeme!

Eres faro luminoso

en la sierra y en la llanura

cuando vas en procesión

entre cantos, danzas y alegría.

Madre del Rosario, Ofrendilla y Soledad

eres el amor de mi vida

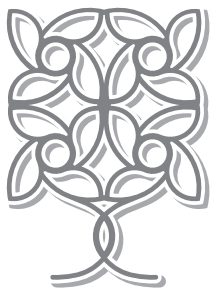
desde que yo supe amar.

Nuestra Señora del Rosario

Intercede por nosotros

danos fortaleza en la fe,

seguridad en la esperanza, y constancia en el amor.

Gallegos, 2008. A.G.G.

Francisco Vázquez, Presidente de la Diputación de Segovia, con danzantes de diversas generaciones de Valleruela de Pedraza. Fiesta de la Virgen del Amparo, septiembre 2014. E. Maganto.