

Danza Y Rito

en la **provincia de**
SEGOVIA

Autora: **Fuencisla Álvarez Collado**

Tutor: **Honorio M. Velasco**



INSTITUTO
DE LA
CULTURA
TRADICIONAL
SEGOVIANA

MANUEL GONZÁLEZ HERRERO



COLECCIÓN
**Becas de
Investigación**

Edita

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

Diseño y maquetación

Paulino Lázaro

Fotografías

Fuentisla Álvarez Collado y otros citados a pie de foto

Impresión

egesa (ESTUDIOS GRÁFICOS EUROPEOS, S.A.)

ISBN

978-84-17191-02-3

Depósito Legal

SG-387-2018

© De los textos, gráficos y fotografías, sus autores.

Reservados todos los derechos.

Prohibida la reproducción total o parcial de la obra, sin autorización expresa de los titulares.

A mis hijos, Víctor y María, por su amor incondicional.

A Herminio, por todo lo conseguido juntos.

A mis padres, Manuel y M.^a Luisa, por enseñarme el valor del esfuerzo y el trabajo.

A mi hermana Arantxa, y a su familia, por su apoyo constante.

Índice

Presentación de Francisco Vázquez Requero	9
Prólogo de Honorio M. Velasco	11
Agradecimientos	15
Introducción	17
Localidades de estudio	17
Justificación del mapa de danzas en la provincia de Segovia	18
Estructura del trabajo	18
“Un año” para una beca	19
Presente, pasado y futuro de la danza ritual en la provincia de Segovia	21

HISTORIOGRAFÍA DE LA DANZA Y EL RITO EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA

DESDE EL SIGLO XVI AL XX

CAPÍTULO 1	
Fuentes para la documentación	27
Un modelo festivo-ritual: la procesión del Corpus urbano y otras fiestas religiosas	27
Los libros de cofradía	30
CAPÍTULO 2	
Las cofradías y sus tiempos festivos	47
Las cofradías como base social	47
Las Cofradías del Corpus en la provincia de Segovia	57
Las Cofradías del Rosario en la provincia y sus distintas festividades	64
Tiempos festivos y rituales para la danza en la provincia de Segovia desde el siglo XVI	69
CAPÍTULO 3	
El día de la función	77
La danza y sus protagonistas	77
La <i>Zorra</i> o <i>zarragón</i>	105
Instrumenteros, tamboreros, tamboriteros, estormenteros y otros	108

Comensalidad festiva: colaciones, refrescos, caridades y pitanzas	116
Soldadescas, <i>ennombrados</i> y abanderados	120
Autos sacramentales y comedias	126
<i>Vaquillas</i> y toros	130
Las Enramadas	135
Los Mayos y la Fiesta de la Cruz	136
Cantueso, tomillo e incienso	138
Fuego: cera, cohetes, hogueras y luminarias	138
Prohibiciones: Reales Cédulas, Sínodos y Santas Visitas	142

SIGLOS XX Y XXI

CAPÍTULO 4

Fuentes para la documentación de la secuencia festiva. Nuevas aportaciones: los repertorios de Danza	151
Nuevas fuentes con nuevos contenidos	151
Fondo de Música Tradicional del CSIC-IMF (Centro Superior de Investigaciones Científicas y la Institución Mila y Fontanals)	154
La Sección Femenina. Fondos del Archivo Histórico Provincial de Segovia (AHPG. 120-121)	159
El NODO	164
La fonoteca de la Fundación Joaquín Díaz	165
Cancioneros de la provincia de Segovia: Agapito Marazuela, Contreras, Tejero, Ramos, Elena de Frutos y Álvarez	166
Etnografía de fiestas y rituales: la danza y el rito en la provincia de Segovia en los siglos XX y XXI	173
Conclusiones	195
Elementos de permanencia y cambio en la danza y el rito de la provincia de Segovia desde el siglo XVI al siglo XXI	195
Diccionario alfabético-descriptivo de danzas y bailes	221
Relación de entradas	221
Diccionario alfabético-descriptivo de danzas rituales y bailes ritualizados religiosos y civiles ...	222
Anexo	313
Libros de cofradía: resumen por localidades	313
Tiempos festivos en el siglo XXI adornados con danza	321
Antonio Granero Zaldívar (M36, 1949)	324
Sección Femenina [AHPG. 120-121].	407
Archivo Gabriel García Matos, 1951, M52 CSIC	423
Índice de ilustraciones	427
Bibliografía	435
Tutor:	
Honorio M. Velasco	443
Autora:	
Fuencisla Álvarez Collado	445

Presentación

Muchas de las fiestas y celebraciones que tienen lugar en nuestros pueblos de la provincia no serían lo mismo sin la presencia de los grupos de danzas que enaltecen cada ceremonia en la que participan. Siempre los hemos visto ahí, acompañando a la procesión, bailando ante el Santo o ante la Virgen, con sus características indumentarias tan vistosas y particulares. Para la mayoría de nosotros eran un elemento más del desfile y de la fiesta que nos gustaba ver y que percibíamos como una muestra más de nuestro folklore.

Sin embargo, gracias a *Danza y rito en la provincia de Segovia*, el meticuloso e ingente trabajo de investigación realizado al respecto por Fuen-cisla Álvarez Collado, bajo la dirección de Hon-orio M. Velasco, nos damos cuenta de que cada danza, cada baile, cada coreografía, cada ves-tuario, cada danzante encierra tras de sí un fuerte y ancestral entramado ritual que afortu-nadamente ha pervivido en la mayoría de los si-tios hasta nuestros días.

Las becas que convoca el Instituto de la Cultura Tradicional Segoviana Manuel González Herrero de la Diputación Provincial de Segovia nos permite descubrir con estudios como los llevados a cabo por la autora de esta obra, la verdadera y profunda dimensión que encierran las danzas en nuestra provincia.

Una estructura de base cultural y folklórica, pero con una transcendencia social y etnográfica con mucha más enjundia que la aparente vistosidad

de los cuadros de baile que vemos actuar en cada festividad. Unos grupos que afloraban por las fuertes relaciones de comunidad y participación de nuestros pueblos y que involucraban a parro-quias, familias y esa figura tan habitual de nues-tros pueblos que son las cofradías. Sus libros de actas se han revelado como una fuente fidedigna de las razones del concurso de los grupos de danzas en las festividades de la provincia, los motivos de su participación en dos días de la fun-ción, sus estructuras, emolumentos, etc.

Evidentemente estas aportaciones las descubri-mos gracias a la labor de la autora de este estu-dio, que ha catalogado, entre otras entradas, todas aquellas festividades y celebraciones des-tacadas en el calendario litúrgico, como el Cor-pus, La Asunción o el Rosario, en las que la presencia de las danzantes, paloteos o enaguas, con coreografías perfectamente ideadas, las convertía en un rito, que permanece casi inalte-rable gracias al respeto a sus pautas litúrgicas.

De nuevo me congratula ver cómo la labor del Ins-tituto de la Cultura Tradicional Segoviana Manuel González Herrero ha conseguido incorporar al acervo cultural de nuestra provincia tan destacada obra sobre los orígenes y la evolución de la danza ejecutada en los pueblos de Segovia durante sus principales fechas festivas. Seguro que cuando veamos actuar a estos grupos los miraremos y en-tenderemos de mejor manera con este libro.

Francisco Vázquez Requero

Presidente de la Diputación de Segovia

Prólogo

Los dos conceptos claves en este libro escrito por Fuencisla Álvarez son: tradición y rito. Sobre ambos versa este prólogo.

La tradición es invocada una y otra vez para dar profundidad temporal a las prácticas e instituciones en la cultura popular sugiriendo, por un lado, orígenes remotos y, además, continuidad a lo largo del tiempo. Pero la tradición es también un proceso social que alude a la transmisión de unas generaciones a otras, desde un principio, que siempre se interpreta por parte de las poblaciones sobre el supuesto de presencia, es decir, imaginando que tanto en los orígenes como en el proceso de transmisión los antepasados ya estaban y siempre estuvieron jugando un papel decisivo. Este proceso social hace innecesaria la justificación de pertenencia. En la cultura popular se entiende que es la oralidad el mecanismo básico de la transmisión y la vinculación con los antepasados criterio más que suficiente para darle validez y legitimidad. La tradición es tanto como una categoría moral, requiere respeto y reconocimiento, no siempre otorgados. La investigación antropológica (etnohistórica) se ha ocupado desde hace tiempo de ella en las sociedades llamadas tradicionales, pese a que en ocasiones se perciba como un campo nebuloso, opaco, con dificultad de acceso a datos precisos y fiables. En cierta medida se desconfía de ella por estar tejida, compuesta, con y por la oralidad.

Por una parte, la oralidad no es un proceso arbitrario y caótico, tiene sus pautas que son reconocibles en el propio discurso y se rige por reglas sociales y de comunicación. Las investigaciones

sobre cultura popular tradicional han de tener en cuenta esas pautas y esas reglas, si bien el objetivo del procedimiento es su transcripción a documento escrito cuya fidelidad con el discurso oral debe ser cuidadosamente guardada reproduciendo literalmente lo oído. Sin embargo, la escritura no deja de ser una pequeña traición ni deja de producir una cierta distorsión respecto a lo que fue “hablado”. Y principalmente –no tanto por virtud sino por incapacidad– provoca un efecto perturbador: descontextualiza. (Más estrictamente configura el mensaje hablado entre dos interlocutores en un contexto ajeno e inapropiado, el texto escrito, que se supone media entre el escritor y el lector).

Por otra parte, parece incuestionable que la escritura sobre todo proporciona solidez, fijeza, al relato y este queda, perdura en tanto que uno y otro y otro y otro lector se acerquen al texto. Todos ellos recibirán literalmente el mismo mensaje. Si bien más propiamente lo reinterpretarán, lo que supone que no necesariamente los significados atribuidos serán los mismos.

Desplazándose entre la oralidad y la escritura, la investigación sobre la cultura popular tradicional se ofrece como una tarea esforzada. Caracterizada por el predominio de la oralidad depende fundamentalmente del encuentro con los “informantes” (el término que la investigación clásica empleaba para referirse a las personas que proporcionan la información en las sociedades tradicionales). Y parece resignada a tener que prescindir de documentos escritos, aunque este libro de Fuencisla Álvarez muestra de entrada

que no hay excusa, ni cabe resignarse. Hay documentos y son reveladores. Ciertamente el trabajo aparece ingente, con harta paciencia y muchas veces resultados exiguos es posible seguir los hilos delgados y quebradizos de las tradiciones populares en una serie de documentos no concebidos primariamente para reproducirlas ni tampoco destinados a ser leídos por las generaciones posteriores. (Desde esta perspectiva hablar de tradición es algo demasiado ingenuo o tal vez falaz). En los archivos parroquiales después del Concilio de Trento se fueron registrando bautizos, matrimonios, defunciones, visitas episcopales (o de delegados diocesanos), y del mismo modo se confeccionaron libros de cofradía con sus reglas, ordenanzas y cuentas, actas de acuerdos o de recepción de directrices emanadas de arzobispos o de Roma. Por otra parte, en los concejos quedó registro documental en ordenanzas y actas. Y además escribanos y notarios escrituraron las mandas testamentarias en las que se hicieron constar las últimas voluntades de una y otra y otra generación no solo de nobles e hidalgos, sino también de villanos y gentes de casi toda condición social. Es sabido que en muy pocos casos se hicieron crónicas o catálogos de prácticas, acontecimientos o elementos de las tradiciones locales, pero no se ha dado suficiente importancia a los numerosos documentos de distinta naturaleza donde es posible hallar referencias directas o indirectas a ellos.

En suma, los materiales orales son inestables, subjetivos, dispares y los materiales documentales fragmentarios, descontextualizados, enormemente dispersos. Y con ello se pretende abordar las tradiciones populares en su diversidad temporal y espacial. No es fácil, pero por eso mismo no sería justo negar el esfuerzo de investigación. Es –si cabe– más valioso.

Este libro realizado tras un trabajo laborioso de localización de los documentos y de minuciosa revisión de ellos es todo un ejemplo de esfuerzo y constancia, recompensados con un buen número de datos que ante todo son signos evidentes de la presencia de las danzas en Segovia en los desfiles procesionales durante las fiestas, al menos

desde el siglo XVI en adelante y de que el soporte de estas prácticas recaía en las cofradías y en particular en la del Corpus o del Rosario (pero también en otras). Sin duda, este trabajo pone fechas a las prácticas tradicionales, pero también descubre que los “papeles” rituales tenían en tiempos otros nombres que los que actualmente se emplean, y aunque coincidan algunos de ellos no es posible determinar si se referían a los mismos elementos que lo hacen ahora. Y del mismo modo se puede descubrir o bien corroborar que los instrumentos o la vestimenta posiblemente no fueran los mismos que los actuales, que unos y otra a veces se alquilaban, que los danzantes llevaban a menudo cascabeles, que los danzantes o los músicos podían ser hermanos de la cofradía o gentes venidas de fuera, etc. Y que en las fiestas había también misas, sermones, comedias y comidas. Y además que todo ello perduraba durante algún tiempo e igualmente podía cambiar (incluso podrían haber dejado de ser registrados). Por supuesto, los datos aparecen documentalmente registrados porque son parte de las ordenanzas o porque generaban gastos e ingresos.

Esta información proporciona una visión de las prácticas tradicionales en cierta medida desmitificadora, pero, sin duda, particularmente realista. A menudo la tradición (en este caso, las danzas) se imagina como dotada de una especie de orla que la enaltece y en buena medida se espiritualizan las actividades humanas que la forman, pero al ponerle cuerpo aparecen –como muestran los libros de cofradía– obligaciones y sanciones, encargos, incumplimientos, gastos regulares o imprevistos, gastos excesivos, ingresos voluntarios u obtenidos con amenazas y coerciones, cargos y descargos, ambiciones y evitaciones. Y todo eso sin embargo no obsta para que emocione encontrar referencias a la danza de los arquillos o de las gitanas, a la danza de caballeros, a los tamboreros, a la soldadesca, a las andas de la Virgen o al toro o la vaquilla... e incluso para que a algunos en Valleruela de Pedraza o Torrecaballeros o Prádena (por poner algún ejemplo) les emocione encontrar su apellido entre aquellos que ocuparon cargos en las cofradías en los siglos XVII o XVIII.

Humanizar la tradición. Es una tarea de investigación pertinente que contribuye a comprender mejor la implicación de los grupos y las personas en cómo y por qué las prácticas culturales como las danzas han sido transmitidas de unas a otras generaciones y, cargadas de significados variados en cada tiempo, han mantenido su eficacia simbólica de modo que quienes las ejecutaron y quienes las contemplaron reconocieron en ellas sus valores y creencias y a ellos mismos como imagen ante el mundo, su mundo, y ante autoridades, vecinos, visitantes... y también ante los seres sobrenaturales cuyas creencias aseguraban que les contemplaban. Cuando todo esto se muestra con referencias concretas a diferentes periodos en los siglos XVI, XVII, XVIII, XIX y XX –aunque en muchos documentos se trate de una breve alusión– no deja de producir admiración y al fin gratitud.

Este libro ha sido elaborado bajo una perspectiva antropológica que principalmente es apreciable en la consideración de las danzas como ritos. En primer lugar, la adopción de esta perspectiva comporta la contextualización de las danzas. Las fuentes documentales empleadas las insertan muy claramente entre las ocupaciones de las cofradías y sus compromisos en cuanto a la organización de las fiestas. La danza en las sociedades tradicionales no es una práctica cultural segregada, en particular tratándose de danzas colectivas y formalizadas ejecutadas por intérpretes no siempre especializados que siguen patrones coreográficos representativos. La noción de “festival”, que sitúa a las danzas en espectáculo autónomo, es moderna y en buena medida extraña para las poblaciones rurales hasta el siglo XX. Como muestra este libro, en las poblaciones segovianas las danzas estaban y están integradas dentro de una variada serie de elementos festivos: soldadescas, enramadas y mayos, tomillo, cirios, hogueras, luminarias y cohetes, comedias y autos, colaciones, refrescos, caridades... Nada de esto tenía entidad autónoma, sino que opera y operaba como una articulación de secuencias y encuentros que reforzaban y daban solidez a los lazos de convivencia que hacen prácticamente indisoluble la pertenencia y confieren naturaleza e identidad. E integradas en las fiestas,

las danzas estaban cargadas de los significados atribuidos a la celebración festiva, comensalidad, comunidad, religiosidad, ofrenda, regulación de la vida social, regulación del tiempo estacional, visión del mundo, orden, jerarquía, virtud, esplendor, alegría de vivir, pertenencia, vinculación con los antepasados, etc., todo ello expresado redundantemente en la serie de actividades que caracterizaban lo que Durkheim llamó un tiempo ritual. Las danzas participaban de la configuración de la fiesta como hecho social total.

Las danzas eran y son representaciones densas. Como los ritos, significan empleando a la vez varios códigos: la vestimenta, los adornos y complementos, los instrumentos, el porte corporal, la coreografía, la ocupación de los espacios, los movimientos sincronizados, etc.; y la armonización de todo ello. En su ejecución se reflejan las actividades humanas cotidianas, los trabajos, la división de papeles, también la guerra y la victoria, el sufrimiento y su superación, la sucesión de los días, el ciclo de la vida, la muerte, la intervención de lo sobrenatural, el ejercicio del poder, el amor, etc., etc. Pasiones humanas entremezcladas con el orden social, los ciclos agrícolas y ganaderos y los acontecimientos de la vida y de la naturaleza. Y entreverado con todo esto cada intérprete pone las circunstancias de su biografía y sus experiencias en la vida, alegrías y temores, ambiciones y resignación, amores y penas. Y en muchas ocasiones quienes danzan representan también a quienes les rodean contemplándolos, a la comunidad entera o a los grupos familiares e incluso a los antepasados que le enseñaron a danzar.

Las danzas como los ritos transforman a las personas. Los códigos primarios de la transformación son el tiempo festivo y los espacios rituales y en concordancia con ellos la indumentaria. “Vestirse de fiesta” tiene un primer sentido en el caso de la población en general, pero un sentido reforzado en el caso de los danzantes (aunque también en algunas poblaciones se danza con el traje de fiesta). En los pueblos segovianos las enaguillas, el calzón corto o la casaca, manteos, jubones, delantales... y el resto de complementos componen figuras

anacrónicas, con referencias a pasados lejanos. (Los datos documentales muestran que se adoptaron en tiempos distintos en las distintas poblaciones, e incluso que en su momento también se impusieron como “modas”). La indumentaria acaba conformando junto con la música y los pautados movimientos de danza una especie de ámbito aparte dentro de la fiesta que contrasta con el tiempo real (se sitúan fuera del tiempo pero encastrado en él) y funcionan con si fueran mecanismos de una transformación que afecta en primer lugar a los intérpretes y por representación a la comunidad. Una transformación efímera que confiere protagonismos compartidos y singularizados en la que asoma la vinculación con los antepasados y la esperanza de continuidad en las siguientes generaciones. Las danzas tradicionales son, como los rituales, encarnaciones de creencias, valores y visiones del mundo, cuya trascendencia apenas se deja entrever fuera del contexto festivo, por más que brille entonces su colorido o su tipismo.

En este libro Fuencisla Álvarez ha puesto las claves para un más profundo conocimiento de las danzas tradicionales en la provincia de Segovia. Una labor que merece nuestra admiración y reconocimiento. Pero aún más lo merecen todas aquellas personas que en muchos de los pueblos de Segovia, a título individual o en grupo, las aprendieron, las interpretan y mantienen la ilusión de legarlas a sus descendientes.

Honorio M. Velasco

Tutor de la Beca

Catedrático de Antropología Social. UNED

Director del Departamento de Antropología Social y

Cultural de la UNED

Agradecimientos

Un trabajo como el presente no hubiera sido posible sin la ayuda recibida desde distintos enfoques.

En primer lugar, mi agradecimiento al Instituto de la Cultura Tradicional Segoviana Manuel González Herrero, y a la Diputación Provincial de Segovia, por confiar nuevamente en mis estudios sobre la danza en esta provincia.

A Honorio Velasco, tutor de esta beca, por acercarme a la Antropología y abrirme nuevos caminos en la investigación.

Mi agradecimiento a los responsables de los distintos archivos consultados –importante fuente de información y documentación en esta provincia–, por guiarme y acompañarme en tantas horas de lectura de manuscritos: al Archivo Diocesano de Segovia, al Archivo Histórico Provincial y a los Archivos Parroquiales de Navafría, Valseca, Cuéllar, Turégano, Tabanera del Monte, Santa María la Real de Nieva y Villacastín. E igualmente al Ayuntamiento de Prádena, por su ayuda en la consulta de los libros parroquiales.

A los investigadores de esta y otras provincias, músicos, musicólogos, folkloristas, etnógrafos, historiadores y antropólogos, que habéis compartido conmigo durante este “año”, tiempo, espacio y patrimonio.

Como maestra, mi reconocimiento a toda la comunidad educativa del CEIP San José de Valderas (Alcorcón-Madrid), testigos todos de la gran dedi-

cación invertida en el presente trabajo. Mi gratitud, por su escucha, paciencia y comprensión.

A las amistades incondicionales que me habéis apoyado y acompañado en todos estos años de rutas, pueblos, conferencias y fiestas: las de siempre, las encontradas por fortuna en el camino y que lo serán, espero, por muchos años, y a las que ya no están.

Y a los dulzaineros y grupos de danzantes de las localidades, que me mantenéis informada de todas las novedades y me hacéis partícipe de vuestras fiestas. Mi admiración por mantener vivo tan rico patrimonio. Sois la verdadera base social donde se sustenta la Danza y el Rito en esta provincia.

Introducción

*Segoviana sois hormiga
que va y viene sin fatiga
y acrecienta su granero.
Y aún sin manto de oro y grana
bien pudieras segoviana
gobernar el mundo entero.*

[De la comedia *La Alcaldesa de Hontanares*, de Lazcano y Montesinos, 1917].

Localidades de estudio



ILUSTRACIÓN 1. Mapa localidades de estudio DANZA Y RITO EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA. FAC.

Justificación del mapa de danzas en la provincia de Segovia

Lo primero a tener en cuenta es que nuestro estudio está basado en documentaciones desde el siglo XVI –que es cuando datamos nuestro primer registro de Danza encontrado (Devoción de Avienza, Arroyo de Cuéllar 1591)– y el mapa actual de la provincia de Segovia no se corresponde con las divisiones administrativas de entonces ni con las sucesivas demarcaciones de los límites de la que ahora es la provincia segoviana. No obstante, la investigación sí se ha circunscrito al mapa actual, entendiendo que otras zonas de influencia pasadas quedarán fuera de este estudio.

Podíamos habernos basado en una división política, eclesiástica, geográfica, histórica; comarcas como la campiña de cereales, el llano, la sierra, las cañadas y cordeles, el macizo calcáreo... en fin. Que los ítems para la división vendrían desde distintas disciplinas, y ninguna de ellas sería del todo correcta.

Es por ello que hemos decidido una división cardinal de la provincia (norte, sur, este y oeste), además de la que ya se anticipó en la monografía *Las Danzas de Palos en la provincia de Segovia. Estudio etnomusicológico y repertorio para dulzaina* [Álvarez, 2015], editado igual que este trabajo por el Instituto de la Cultura Tradicional Segoviana Manuel González Herrero (ICTS) de la Diputación Provincial de Segovia, donde ya avancé la división de esta provincia en relación a la danza en tres grandes partes: zona circundante a la capital de la provincia, la sierra y el llano.

Y esta división se sigue manteniendo una vez concluida la localización de danzas rituales y bailes ritualizados. Aun así, en este caso, se podría sacar una nueva división con características comunes: el oeste de la provincia. Por ejemplo, en esta zona vamos a recoger la mayoría de las seguidillas documentadas; García Matos estudia solo localidades de esta zona; Alan Lomax estudia igualmente la zona sur-oeste; está vertebrada también por la misma denominación de paloteos bajo una

melodía, como es el caso de *Napoleón*. Y no solo por haber sido objeto de investigaciones pasadas, sino también por todo lo contrario, pues en esta zona igualmente se da el vacío documental del archivo de la Sección Femenina.

Nuestra intención no es supeditar un dato a variantes externas al mismo, pero las características naturales, históricas, artísticas, demográficas... son las que son, y por tanto contextualizan la zona de estudio.

Estructura del trabajo

Desde el primer momento, el material que se presentaba ante mí desbordaba las previsiones: libros de cofradía –que en Segovia son un material valiosísimo en cantidad y calidad–, consultas bibliográficas, etnografía de la Danza y el Rito, archivos, partituras inéditas, entrevistas, grabaciones, coreografías... Todos iban estructurando lo que se ha convertido en un rico índice de contenidos con dos partes bien diferenciadas, y un anexo.

La primera parte la ocupa lo que he denominado “historiografía”, que no es ni más ni menos que escribir la historia, en este caso, la historia de la Danza y el Rito en la provincia de Segovia. Y escribir la historia desde el siglo XVI, que es la primera referencia que hemos encontrado, hasta el siglo XXI.

Para la historiografía de la Danza y el Rito desde el siglo XVI al XX la principal fuente de documentación han sido los libros de cofradía, especialmente del Corpus y del Rosario (con sus distintas festividades), que nos han ido proporcionando una importantísima información sobre los distintos elementos de la Danza y el Rito en toda la geografía segoviana: festividades, estructuras organizativas, danzantes, *instrumenteros*, enramadas, autos sacramentales y comedias, toros y vaquillas, tomillos, cantueso, incienso, cohetes, ceras y luminarias... cuya historia y evolución va a ser descrita siguiendo un orden espacial: recorreremos la cañada y sus ejemplos para pasar al llano, que será descrito de norte a sur, aunque en ocasiones hemos necesitado dividirlo en este y oeste. Una

verdadera arqueología de la Danza y el Rito en la provincia de Segovia.

Para el siglo XX y XXI las fuentes para la documentación cambian al igual que el contenido recogido en las mismas, basado principalmente en repertorios, transmisión, géneros y estilos. Ahora nos centraremos en los fondos de música tradicional del CSIC (Antonio Granero M36 y García Matos M52), el archivo de la Sección Femenina (AHPSg. 120-121), el NODO, los cancioneros de la provincia de Segovia y las grabaciones de música tradicional recogidas en la fonoteca de la Fundación Joaquín Díaz a lo que habría que añadir la etnografía de la Danza y el Rito en la provincia de Segovia que vengo realizando desde 2004. Estas fuentes aportarán información en cuanto a géneros instrumentales y vocales, sustento para la Danza, caracterización por zonas, festividades, dulzaineros y la conservación y transmisión del repertorio.

Y con ello, la conclusión: los elementos de permanencia y cambio en la Danza y el rito de la provincia de Segovia, donde veremos cómo los distintos elementos analizados cambian, permanecen o desaparecen según la localidad en función de distintas variables.

La segunda parte del trabajo se corresponde con el diccionario alfabético-descriptivo de las Danzas y bailes en la provincia de Segovia, con más de medio centenar de entradas recogidas. Cada voz del diccionario, siempre que se preste a ello, tendrá información sobre el estado actual de la danza y sus distintas referencias en las fuentes documentales, para conseguir así una perspectiva diacrónica y sincrónica, a lo que se añadirá el material gráfico correspondiente.

En la última parte del trabajo encontraremos el Anexo. En él se incluyen: las tablas del calendario del ciclo festivo-anual; un resumen diacrónico del contenido obtenido de los libros de cofradía, ordenado por localidades; y de la Sección Femenina y de Antonio Granero (CSIC M36) tablas de contenido y partituras inéditas relativas a la Danza, así como las tablas de clasificación del repertorio de García Matos.

El objetivo: explicar cómo vivía el pueblo segoviano sus fiestas, procesiones y ritos desde hace casi 500 años. Un trabajo de gran documentación, en el que cada capítulo tiene identidad por sí mismo.

“Un año” para una beca

Era mayo de 2016 cuando me concedieron la beca de temática libre con el proyecto “Danza y Rito en la provincia de Segovia”, dentro de la IV Convocatoria de Becas del Instituto Manuel González Herrero de la Diputación Provincial de Segovia. El tiempo empezó a correr, y junto a mi especialidad, Historia y Ciencias de la Música, la Antropología, una disciplina en la que no había ahondado hasta ese momento y que me acercaba a nuevas formas de interpretación de los contenidos que llevaba trabajando desde el 2004. Reflexiones que mi tutor, Honorio Velasco Maíllo –profesor de Antropología de la UNED– iba encaminando bajo unas teorías que dejaban atrás mis ideales puristas sobre la Danza y otros tantos elementos rituales. ¿Estudiar la base social para la Danza desde el siglo XVI? Mi interés siempre fue el repertorio para dulzaina, las coreografías y la itinerancia de los dulzaineros.

En este “año” (mayo 2016-octubre 2017), la investigación para la beca y su redacción, se desarrollaban junto a la publicación de nuevos artículos en diarios y revistas especializadas, y la asistencia a jornadas de danzas, seminarios, y cursos que me seguían acercando a esta disciplina. Y llegaban contenidos nuevos: por ejemplo, los elementos sensoriales del rito, tal cual. Claro: el olor del tomillo, el cantueso, el incensario y las enramadas; los efectos sonoros de los cohetes y las campanas –además de la dulzaina, las castañuelas y el choque de los palotes de los paloteos–; o el efecto visual de las lámparas, hachones y de las luminarias. Y empecé a entender, cómo además de las danzas y la dulzaina, todos formaban parte del rito, y se convertían en elementos indiscutibles del mismo, tal y como empezaban a desvelar los gastos de estos en los libros de cofradía. Y ninguno de estos elementos debe faltar, pues la ausencia de alguno de ellos,



ILUSTRACIÓN 2. Abades. Recuperación de las danzas de palos, de la mano de Marisol Galindo, después de 26 años inactivas. Los Remedios, 2017. FAC.

es censurada por la población asistente, que comenta cómo por la falta del cantueso en los campos –además de que parece que está prohibido cogerlo igual que la manzanilla– ya “no huele el pueblo como antes”; o identificando en cada procesión sonidos que todos esperamos anualmente, como el volteo de las campanas por los mozos –y ya no tan mozos– asumido de forma espontánea por la población. Y un rito que en ocasiones ya no se sustenta en ningún modelo organizativo (ni asociaciones, ni cofradías), sino que entre los asistentes al mismo se gestiona en el momento: las andas, las insignias parroquiales, los cohetes, las campanas o incluso la Danza. Y el rito se mantiene.

Un “año” en donde he recogido, cómo se ha danzado, por parte de los grupos urbanos, en el centenario (1917-2017) de la coronación de la Virgen de la Fuencisla –patrona de Segovia y su Tierra–; cómo se superaba el récord Guinness con “Una jota por el autismo”; hemos recibido la visita de

distintas *collas* de Cataluña de mano de la Coordinadora de *Balls de Bastons* en el Museo del Paloteo de San Pedro de Gáillos; se han reactivado las danzas de palos en contexto ritual en Hontoria y Abades (en este último caso de la mano de Marisol Galindo, quien los mantiene en su memoria); y todo ello como muestra de la importancia de la Danza en la provincia de Segovia. Sin olvidar la etnografía, que me ha llevado a recorrer esta tierra, desde Cuéllar a la cañada real, pasando por Carbonero el Mayor o Cantalejo, para recoger las “entradillas”.

Nuevos contenidos que se sumaban a mis partituras, audios y coreografías de danzas, pero que principalmente iban cambiando mi perspectiva purista. Ahondando en los manuscritos desde el XVI, iba comprobando cómo algunos elementos del rito cambiaban a lo largo de los siglos: si en una población se construía una iglesia nueva en honor a la Asunción, pues se danzaba en agosto; que la población emigra, pues se cambia la fiesta

a la época estival; soldadesca masculinas que se sustituyen por femeninas en el siglo XX; danzantas por danzantes y un sinfín de elementos que permanecen, cambian o desaparecen. ¿Purismo para conservar lo de hace 100 años o lo de 500? ¿Lo de hace 100 años fue una invención, y ahora lo preservamos? ¿Damos por válida la invención de ahora como forma de creación?

Presente, pasado y futuro de la danza ritual en la provincia de segovia

Entendemos por Danza Ritual la danza que forma parte de un rito, que a su vez en la provincia de Segovia tienen un marcado carácter festivo-religioso. Y no es lo mismo la danza que el baile, y el rito que el espectáculo, y por ello en este trabajo nos hemos referido a los distintos géneros de Danza que se mantienen dentro de un contexto ritual.

El presente de la danza se muestra variopinto. Danzas rituales en manos de los danzantes (danzas de palos, danza de *El Arco*, *La Cruz*, *El Caracol*, *El Cordón o Tejido de Cintas*, entradillas y contradanzas) ataviados con distintas tipologías de indumentaria; bailes que se han insertado en el rito religioso, transformándose en danza, como las jotas de *La Abuela* de San Pedro o *El Arado* de Torre Val; o el repertorio de jotas –nuevamente bailes– que acompañan de cara a la imagen y en el sentido de la marcha de la procesión la población asistente de manera espontánea, como lo recogido en la romería de El Henar de Cuéllar, o las romerías de Hornuez (Moral de Hornuez) y Hontanares (Riaza). O Danzas igualmente ejecutadas por la población asistente como las “entradas” del Niño de la Bola de Cuéllar o la Virgen del Pollo en Juarros de Río Moros y que en Navas de San Antonio, en honor a San Antonio, le dicen contradanza y la bailan en hilera de parejas enfrentadas. Y contradanza igualmente para Nuestra Señora de Salcedón, de

Lastras de Cuéllar, y la Virgen del Bustar de Carbonero el Mayor.

Y ante esto nos sigue sorprendiendo cómo se insertan en el rito bailes como las Habas Verdes –tocado e identificado por la población asistente, que lo baila delante de la imagen–, procedente de la concatenación de piezas que se daba en el Baile de Rueda. Una adaptación de baile a Danza que la población acepta. Una adaptación más como proceso de creación, pero ¿no es la danza-jota *El Arado*, documentada desde 1833 en la Octava de la Virgen del Rosario en Torre Val, y cuyo texto (casi siempre binario en otros ejemplos recogidos) procede de un romance de ciego –pliego de cordel– una adaptación a ritmo ternario, y por tanto una invención con casi 200 años de antigüedad?

Igualmente, analizando las danzas de la *Cruz*, *Caracol*, y algunas versiones del *Arco* vemos muchos rasgos comunes como la formación en cruz y los serpenteos para cambiar a los danzantes de lugar, de la mano de un zarragón, propios de las danzas de pastores en el interior del templo (en esta provincia y en otras como Cáceres o Huelva), ¿son una adaptación de la población al rito religioso-festivo de estas danzas de pastores? Es mas, según la información de los vecinos de Casla (Segovia), obtenida mediante entrevista¹, los pastores en esta localidad hacían dos danzas: *La Cruz* y *El Caracol*. Pues ahí queda entonces el origen de los serpenteos y cruces de muchas de las Danzas de la zona de la sierra.

Y ni que decir de los paloteos, con un repertorio, contemporáneo cuando menos, con cuplés, zarzuelas o sainetes, además de los distintos textos recogidos sobre una misma melodía como recurso nemotécnico para recordarla. ¿no estamos ante constantes cambios e innovaciones en el repertorio de danzas rituales?

¹ Entrevista realizada gracias a la mediación de la A.C.P. “La Colodra”, en septiembre de 2017, a Inocente Martín (1927), Ciriaca Martín de las Heras (1931), Fidela Moreno (1932) y Enriquete Carretero Miguel (1936) quienes nos informaban que los pastores realizaban estas danzas en Pascua, Año Nuevo y Reyes, con cencerros colgados por detrás, y entre semana daban la vuelta por el pueblo.

Encontramos igualmente ejemplos diseminados desde los grupos urbanos, así como neo recoreografías propias de los grupos de danzas o grupos de jotas de distintas localidades, como las distintas versiones de una jota como el *Guijar*, de difícil estructura (que bajo nuestro punto de vista no es una jota sino una sucesión de mudanzas). ¿Estamos ante nuevas formas de creación del repertorio? ¿Qué queda por tanto de repertorios pretéritos? Pero ante todo hacer referencia a “jotas” que no lo son, pero que han sido transformadas como tal por el pueblo: *La Melitona*, *Pelitos de Ratón*, *Baile de Tres*, *La Tonada del Henar*, *El Canto de la Cigüeña*, *Las Habas Verdes* (mal llamada Jota de la Rueda o Jota Respinguera), *La Pinariega*, *La Cruz* o *El Arco*, y lo que seguramente sucedió cuando se transformó el Canto de El Arado en *Jota de El Arado*.

Y si este es el presente, ¿qué sucedió en el pasado? Según los libros de cofradía, desde el siglo XVI los cascabeles eran un accesorio muy extendido entre los danzantes y actualmente no los conserva ninguna localidad. Las danzas de *gitanos* igualmente estuvieron muy extendidas por la provincia, sin que se encuentren vestigios de ellas en la actualidad, o quizá cambiaron y se encuentran bajo otras denominaciones. Y la fastuosidad y el esplendor procesional del XVII va decayendo y desde el XVIII los términos se reducen básicamente a danzas con cascabeles, por lo que lógicamente los distintos ejemplos de danzas fueron desapareciendo desde hace varias centurias. Es decir, desde tiempos ya pasados los géneros de danzas rituales han ido cambiando, transformándose o desapareciendo.

Con estas reflexiones, por tanto, el futuro se muestra igualmente cambiante, como patrimonio vivo que es la danza ritual, y serán las propias localidades las que irán aceptando o no los cambios en sus formas de expresión.

Los purismos, incluso anclados en un pasado incierto (qué entendemos por pasado: 100 años, 500, dos generaciones...), igualmente permanecerán de mano de muchos investigadores,

entre los que me incluyo. Queremos seguir viendo (y danzando) *entradillas* en las procesiones, paloteos, *Arco* o *Caracol*; queremos que se mantengan melodías “antiguas” como la *Jota Antigua Segoviana* o la *del Guijar*; queremos seguir viendo danzantes cuyas enagüillas se han ido formando durante siglos. Como en el arte, queremos seguir viendo el del siglo I, XII y el del XX. No tiene más valor uno que el otro. Es solo cuestión de gustos.

Tabanera del Monte (Segovia), octubre 2017.

HISTORIOGRAFÍA DE LA DANZA Y EL RITO EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA

DESDE EL SIGLO XVI AL XX

Capítulo 1

Fuentes para la documentación

Fuentes para la documentación

Un modelo festivo-ritual. La procesión del Corpus urbano y otras fiestas religiosas

A lo largo de la investigación que ha mediado en este trabajo, hemos podido constatar los distintos fastos que se daban en los contextos procesionales del entorno rural de la provincia de Segovia desde el siglo XVI, y vistos con mayor despliegue de elementos ya en el Corpus urbano. De hecho, los trabajos de McGrath y Flecniaoska en el Corpus de la capital hicieron que la documentación de este trabajo comenzara por las Cofradías del Corpus, para estudiar un posible paralelismo, extendiéndose luego la investigación a la Cofradía del Rosario.

La festividad del Corpus fue decretada como tal por Urbano IV en 1264, Clemente V (1305-1314) la considera celebración el jueves posterior a la Trinidad, y Juan XXII (1316 -1334) le añade su típica procesión.

Según Maganto [2015:91] ya en la segunda mitad del XVI, el Corpus Christi tuvo un impulso político-religioso con Carlos V como emperador, dentro del marco de la Contrarreforma española, a través del intento de lograr mayor participación social a través de multitudinarios desfiles como alabanza a la Eucaristía. Y será en el XVII cuando las procesiones religiosas se revistan de un estricto protocolo que marcará el orden y lugar que deberán ocupar elementos de origen carnavalesco y pagano, como la tarasca o los gigantes y cabezudos. Este ceremonial litúrgico-borgoñón,



ILUSTRACIÓN 3. Tarasca. Corpus Segovia capital. S. XVII. McGrath (2006).

fusionado con el castellano-aragonés, será el mismo que el establecido para los desfiles militares y entradas triunfales del emperador en las ciudades, visible a través de los arcos vegetales que sustituyen a los arcos levantados en cartón y maderas para recibir a Carlos V y posteriormente a Felipe II.

Con el paso del tiempo, la documentación sobre la procesión del Corpus en distintas ciudades españolas comienza a proliferar, y Segovia es uno de esos ejemplos. Prueba de ello son los ya mencionados estudios de McGrath [2003] y Flecniaoska [1956] a partir de los protocolos notariales, que se convertirán en referencia para explicar en la capital segoviana un modelo de procesión que veremos en el Corpus rural de manera contemporánea así como también en distintas cofradías y festividades, aunque en este caso en menor medida.

La primera referencia al Corpus en Segovia capital se documenta con el protocolo notarial AHP Sg. 225 folio 889 del 1 octubre de 1577, completando los festejos tablaos y carros para las comedias, autos sacramentales, tarascas, gigantes, danzas, velas, corridas de toros, comidas, así como figuras alegóricas para dramatizar la vida de Cristo terminada la procesión.

Esplendor procesional: tarascas, gigantes y danzas

La tarasca en Segovia se documenta en 1607 a través de la tarasquilla, mujer que iba sentada en la tarasca, que a su vez representa la victoria de Cristo sobre Satanás. Eran acompañadas por diez danzantes con cabezas enormes, que eran los ocho gigantes y los dos enanos tradicionales que les servían de guías. Los monstruos danzantes formaban cinco parejas bien definidas: gitano y gitana, negro y negra, español y española, turco y turca y enano y enana.

Sabemos, por ejemplo, que en 1609 se documentan dos danzas con gigantes que bailaban en parejas y simulaban distintas etnias representando el salmo 71: 10-11, “Los reyes de la Tierra lo adorarán y todas las naciones le servirán”.

Los que organizan los regocijos eran particulares de Abades, Martín Miguel, Marazoleja, Marazuela y excepcionalmente italianos o gitanos ambulantes. Estos maestros de bailes eran taberneros, libreros, zapateros, sastres... que trabajaban por su cuenta y ellos mismos reclutaban a sus ayudantes. En total cincuenta y una son las danzas que mencionan los documentos, que a su vez se dividen en habladas, danzas mixtas y danzas de zapateado y toqueado, y que abordaremos en el capítulo referente a los “Tipos de Danzas”.

Dentro de las “habladas” se registran: la enartación del rey de los monos, la danza de los osos, monos y pastores –estas, previstas de un decorado elemental figurado por un pino–, los siete infantes de Lara y el Rey Saúl, y el gigante Golías. Se trata más bien de breves representaciones y es probable que la coreografía se acompañara de un texto recitado.

También danzas mixtas o danzas de escarnio como desprecio hacia gitanos, bárbaros o moros, en donde los danzarines portaban tamboril y *sonaxas*, siendo las más numerosas (28): danzas de negros, de lacayos, de gitanos –en 1628 se registra un baile de gitanos con 14 bailarines (8 mujeres y 6 hombres)–, de salvajes, de moros, de franceses, de turcos, de griegos o de portugueses que aportan el exotismo mientras que los grupos campesinos (jardineros, pastores, sayagueses o vizcaínos) conservan el fervor del público por su carácter folklórico y pastoril. En el cortejo, el caballo de invención permite la representación coreográfica de un juego de cuñas de moros contra cristianos y algunas veces también aparecen un número de danzantes sobre zancos aunque puede tratarse de un baile en el que los actores se manifiesten con ayudante sobre sus espaldas.

La tercera categoría la constituyen las danzas de paloteado, toqueado y zapateado, con grupos de ocho hombres vestidos de blanco, las piernas cubiertas con medias de color y a veces con caperuzas negras o amarillas, destacando la agilidad de los danzarines que en el zapateado golpean las suelas de su calzado y en el toqueado y paloteado mueven rítmicamente al paso, golpeando los bastones. Este paloteado o toqueado es mencionado muchas veces en las danzas mixtas, y además de palillos y bastones se utilizan los aperos de trabajo de los jardineros, las muletas de los cojos, los puñales de los griegos u otros accesorios.

Se acompañan por un tamboril, reforzado en algunos casos por una flauta, por el pandero, las sonajas y los cascabeles, de los que se usa y abusa –por ejemplo, en 1614 se indica para ocho personas, dos docenas de cascabeles, sin contar los que iban sujetos a las piernas–. Y a los tamboriteros había que ir a buscarlos, tal y como se recoge por ejemplo en 1659 con el gasto a Miguel Martínez, que recibió doce reales por buscar al tamborilero para acompañar el baile gitano.

No se informa bien de los detalles coreográficos, más allá de la variedad en número de mudanzas y

cruzados y solo consignan un ejemplo de danza grave (danza de cuenta) para la entrada del Rey Saúl. Por ejemplo, en 1625 se muestra un esbozo de danzas, de los pasos y diseño de los trajes y en muchísimos casos el organizador realizaba una figura dibujada y pintada, que era registrada por el escribano, lo que evitaba una larga descripción.

Sí se poseen abundantes reseñas de trajes y accesorios: trajes de gitanos, el del portugués, el de pastor con su peluca, el de árabe con el capellar y la marlota, que a su vez es idéntico en diferentes ciudades. 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.

En relación a las danzas, Diego de Colmenares (s. XVII) a su vez, en su *Historia de la insigne ciudad de Segovia*, detalla las que se intercalaron entre los carros triunfales en el cortejo del traslado en 1613 de la Virgen de la Fuencisla a su nuevo santuario, un contexto procesional por tanto ajeno al Corpus. Documenta la danza de ocho zagales con un pozo en un prado verde con muchas ovejas y corderos; danza de hortelanos con huerta; danza de arlequín; danza de ocho filisteos colocados sobre zancos de cuatro varas de altura; danza de gitanos; así como cascabeles, panderos y sonajas mientras que el paloteado y toqueado se producía por el choque de reglas y compases de canteros u hoces y trillos.

Comediantes y Autos

Desde 1594 sabemos que los organizadores levantan “los tablados” ante la catedral, cuya construcción está muy cuidada, elaborados por los carpinteros segovianos que también realizan una empalizada de tablonés entrelazados para evitar espectáculos clandestinos, convirtiéndolos en una sala de espectáculos, dividida en dos partes para separar a los eclesiásticos de los seglares, mientras en otros dos lugares del arrabal, donde se celebraban representaciones por la tarde, no se hacía. Se encargaban del montaje los *ganapanes*, que a su vez también debían tomar los

bancos del clero de San Miguel y los de los regidores, y colocarlos en el recinto, mientras por la tarde sacaban los bancos de las iglesias para las personas importantes, guardándolos en la Alhóndiga durante la noche anterior a la fiesta. La ciudad de Segovia disponía de dos carros con el decorado particular y las invenciones variables de cada auto junto con una estructura permanente de madera y tela de Anjou.

En 1598 las representaciones se componían de un auto y una comedia a lo divino con dos entremeses, y entre 1606 y 1630 se documentan igualmente dos autos a lo divino con su música y bailes con entremeses. El autor está obligado a dar cinco espectáculos el día de Corpus: en la plaza Mayor por la mañana se representaba el espectáculo íntegro (dos autos, los bailes y los dos entremeses); después los dos carros se separaban para dar las representaciones en el Azoguejo y en Santa Eulalia y una segunda representación en el Azoguejo. En cuanto a las obras representadas solo se han hallado dos autos: *El puente de Mantible* y *La Margarita*, con dos obras de Lope de Vega, representados por Cristóbal de León en 1616.

Se documentan hasta siete compañías cuyos autores eran los siguientes: Melchor de Villalba y Diego Díaz en 1598, marido de Micaela de Luján, que había abandonado la compañía de Cisneros par asociarse a Melchor de Villalba; Gaspar de Porres en 1606; Pedro de Valdés en 1613; Cristóbal de León en 1616; Cristóbal de Ortiz en 1618; Pedro Llorente en 1620; Juan Jerónimo Valenciano en 1630, el gran actor Gaspar de Porres en 1606 (Corpus de Esquivias en 1605 y Sevilla 1607); Domingo Balbín en la compañía de Gaspar de Porres en 1605; Juan Pérez (Pablillos) en los papeles de villano en los entremeses; o Agustín Coronel en Riquelme, 1606.

Son compañías buenas de Madrid, Toledo, Sevilla... que no sin pocas dificultades realizan su trabajo, pues en ocasiones los comediantes eran retenidos en Burgos y Valladolid y en varias ocasiones la ciudad se vio privada de representaciones teatrales para la fiesta. Tenían la obligación de comunicar a

la ciudad por Pascua cuatro o cinco autos entre los que escogerían los comisarios, los cuales pagaban muy bien a los comediantes si lo comparamos, por ejemplo, con Toledo en 1606 con 2000 reales y Sevilla con 350 ducados, mientras que Segovia paga hasta 4400 reales o 400 ducados.

Los libros de cofradía

La primera localización del material a estudiar se realizó a través de la base de datos documentales del Censo-Guía Archivos de España e Iberoamérica, accesibles desde la web del Ministerio de Cultura²,



ILUSTRACIÓN 4. Localidades documentadas a través de los libros de cofradías. FAC.

² censoarchivos.mcu.es/

La Ley 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español, determina en su artículo 51 que “la Administración del Estado, en colaboración con las demás Administraciones competentes, confeccionará el Censo de los bienes integrantes del Patrimonio documental”. Este punto queda reforzado en el Real Decreto 1708/2011, de 25 de noviembre, por el que se establece el Sistema Español de Archivos, se regula el Sistema de Archivos de la Administración General del Estado y de sus Organismos Públicos y su régimen de acceso. En los artículos 3.a, 13.2.c y 19.b se establece que el Censo Guía es una guía electrónica y directorio de archivos de España e Iberoamérica [dependiente del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España] que permite a los ciudadanos la localización inmediata de los centros de archivo, así como los fondos y colecciones que custodian y los servicios que estos prestan, además de servir como herramienta para la conservación y difusión del patrimonio documental y su defensa frente a la expoliación.

donde una primera visita puso de manifiesto la gran cantidad de libros de cofradías, especialmente Corpus y Rosario, que diferentes parroquias de la provincia de Segovia tenían censados. La información de las fichas del censo nos aportaba datos incluso del periodo de documentación que abarcaba su material, lo que no solo el continente sino un posible desarrollo diacrónico del contenido medió el inicio de la documentación a través de este material. Lamentablemente en algunos casos, o no hemos tenido acceso al archivo, o ya no se encontraban en él los libros censados.

A los libros parroquiales de cada localidad estudiada se sumó además el material sobre libros de cofradía localizados en el Archivo Diocesano de Segovia (ADSg.) consiguiéndose un muestreo significativo en espacio y tiempo, destacando la condensación de documentación en la cañada real, en la zona norte de la sierra, a la altura del macizo calcáreo.

Además, algunos de los datos registrados de manera indirecta nos hace intuir que otras poblaciones o cofradías sin documentación lucían la Danza como adorno en sus procesiones, tal y como se deduce entre muchos

ejemplos del alquiler de los cascabeles por la Cofradía del Glorioso Patriarca San José, “a las Ánimas” en el siglo XVIII en Santa María; o las que danzaron “de la Virgen” –entendiendo que se refiere a las hermanas cofrades de la Virgen de la Soledad– para completar el grupo de *gitanas* en Prádena en el XIX.

Tipología

La idea fundamental es documentar en la provincia, la Danza y el Rito con todos sus elementos dentro de un contexto procesional, obviamente de marcado carácter religioso, tal y como hemos visto en el Corpus urbano. Para ello, la primera idea fue documentar el Corpus rural a través de sus libros de cofradía, a lo que se fueron sumando otras cofradías –principalmente El Rosario– donde igualmente se registraban importantes elementos de la secuencia festiva como soldadescas, gitanas, danzantas que ofrecen roscas, etc.

Con esto, las principales fuentes de documentación que han guiado este estudio han sido los libros de cofradías, conservados tanto en los archivos parroquiales de diferentes localidades



ILUSTRACIÓN 5. Libros de la Cofradía del Corpus de Prádena. Julio 2016. Ayto. de Prádena. FAC.

como en el Archivo Diocesano de Segovia³, así como también las referencias registradas en fuentes bibliográficas, por lo que el muestreo ha estado condicionado a los ejemplos que perduran en cada caso, consiguiéndose no obstante un amplio panorama geográfico-provincial para el entendimiento diacrónico y sincrónico de la Danza y el rito en la provincia de Segovia desde el siglo XVI al XX.

Dentro de los archivos se han revisado los libros de todas las cofradías que allí hubiera –Corpus, Rosario, advocaciones locales, Vera Cruz, Cinco Plagas (Llagas)...– ante lo que hemos podido constatar dos importantes datos: el primero es que los libros mayoritarios y/o mejor conservados son los de Corpus y Rosario; y segundo, que el fervor y la apoteosis procesional desde finales del XVI (que es la referencia más antigua encontrada) se concentran igualmente en torno a estas dos cofradías, que a su vez pueden gestionar distintas festividades dentro del año litúrgico.

Las informaciones extraídas de estas fuentes, han sido relevantes para el buen devenir de la investigación, sin obviar que tan importante es encontrar como no encontrar, pues si bien es cierto que en la parte oriental de la provincia –en la sierra, Prádena, San Pedro de Gáillos, Rebollo, Valleruela de Pedraza, Sepúlveda, Navafría, Torrecaballeros, y en el llano, Veganzones, Cabezuela, y Fuente-pelayo– las Cofradías del Santísimo Sacramento muestran una exuberante información sobre nombramientos de oficios y gastos en Danza, en la parte media y occidental no sucede así –como lo registrado en las localidades de Carbonero el Mayor, Carbonero de Ahusín, Santa María o Coca–. Así mismo, hay que destacar en muchas localidades, su coexistencia en el tiempo con otras cofradías (y festividades), como la del Rosario, con gran importancia por ejemplo en Orejana, Navafría, La Matilla o Valseca. E incluso localidades como Basardilla, donde habiendo encontrado material de dos cofradías de manera

contemporánea (Corpus y Virgen del Pedernal), la Danza se registra solo en El Pedernal.

Así mismo, que no se hayan encontrado referencias en los cargos y descargos sobre la Danza y el *instrumentero* tampoco indica de manera fehaciente que no los hubiera, sino que no formaron parte de los gastos de esa cofradía en esa festividad, por ejemplo, por ser miembros cofrades y ser por tanto una de las funciones acometidas, en contraposición de lo que sí sucede de manera contemporánea en otros espacios donde además vamos a encontrar danzantes venidos de localidades próximas.

La relación de libros consultados es la siguiente:

³ En el Archivo Diocesano de Segovia se encuentran libros procedentes de parroquias, o libros que por algún motivo fueron llevados allí en su momento. De hecho, algunos de ellos tienen la mitad de sus hojas en blanco, obteniéndose bien informaciones parciales o solo hasta una fecha.

En el Archivo Diocesano de Segovia (ADSg.)⁴:

	COFRADÍA CORPUS	COFRADÍA ROSARIO (distintas festividades)	OTRAS	INFORMACIÓN SOBRE DANZA
ABADES	X			
AÑE	X	X		
ADRADA		X (Purificación)		X
ALDEALCORVO		X (Ordenanzas)		
ARAHUETES	X (Acuerdos y ordenanzas)			
ARCONES	X (Constituciones)		Cinco Llagas	
ARMUÑA	X			
BASARDILLA	X		Pedernal	X (Referencias solo en la Cofradía de la Virgen del Pedernal)
CARBONERO EL MAYOR	X	X		Pocas referencias, solo en la Cofradía del Corpus
CARBONERO DE AHUSÍN	X (Constituciones)	X (Visitación)		En la C. del Rosario y pocas referencias
CANTIMPALOS	X (Ordenanzas)			
CABEZUELA	X (Nombramientos)			
CONDADO DE CASTILNOVO	X	X		Referencias en ambas
CHAÑE				
COCA	X			Pocas referencias
COZUELOS	X (Cargos)			
COLLADO HERMOSO	X (Ordenanzas)			Tamboreros
LANGUILLA	X (Ordenanzas)			
MADRONA	X	X (Resurrección)		En el Rosario, pocas referencias
MARAZOLEJA	X			
MATILLA, LA	Lo celebraban con Valleruela de Pedraza	X (Asunción y San Roque)	San Antonio y San Roque	Importantes referencias en ambas
MELQUE	X			Referencia a la DULZAINA en 1793
OREJANA	X (Ordenanzas)			
ORTIGOSA	X (Ordenanzas)			
OTERO	X (Ordenanzas)			
PERORRUBIO	X			
PUEBLA DE PEDRAZA	X (Entradas de hermanos)			
REBOLLO	X			X
SAN PEDRO⁵	X			X
SEBÚLCOR	X (Ordenanzas)			
TORRECABALLEROS	X			X
VALLERUELA DE PEDRAZA	X		Amparo	X
VALLERUELA DE SEPÚLVEDA	X			Pocas referencias
VILLACORTA	X			
VILLAR DE SOBREPEÑA	X			
VILLEGUILLO	X			

⁴ Archivo consultado en agosto y diciembre de 2016.

⁵ Demetrio Casado, en la Revista *Lazos* n.º 6 de 2005, recoge un resumen de su estudio sobre esta cofradía en la separata del libro *Imagen y realidad de la acción voluntaria*, aunque señala: "Se conserva en San Pedro de Gaillos un único libro de cuentas de su Cofradía del Santísimo Sacramento [...]" y en el Archivo Diocesano de Segovia se han localizado dos, de los cuales uno coincide con el que hace referencia Casado.

En los archivos parroquiales⁶:

	COFRADÍA CORPUS	COFRADÍA ROSARIO (distintas festividades)	OTRAS	INFORMACIÓN SOBRE DANZA
ARROYO DE CUÉLLAR (CUÉLLAR)		X	Ntra Sra. de Avienza	Pocas referencias
CARBONERO DE AHUSÍN	X	X (Visitación)		Pocas referencias y solo en El Rosario
HONTORIA			San Antonio	Escasas
ITUERO (Archivo Villacastín)			Sta. Bárbara	X
NAVAFRÍA	X	X (Visitación y Resurrección)	San Sebastián	X
PALAZUELOS DE E.		X	San Antonio	X
PRÁDENA	X			X
SANTA MARÍA DE NIEVA	X		Glorioso patriarca San José	En ambas
TABANERA DEL MONTE		X	San Juan	X
TURÉGANO	X	X		X
VALSECA		X (Visitación)		X

En fuentes bibliográficas:

	COFRADÍA CORPUS	COFRADÍA ROSARIO (distintas festividades)	OTRAS	INFORMACIÓN SOBRE DANZA
ARMUÑA	X		Tormejón	X
CABEZUELA	X		San Sebastián y las Cinco Llagas	X
CANTALEJO	X	X	X	X
CUÉLLAR			Niño de la Bola (Dulce Nombre de Jesús)	X
FUENTEPELAYO	X			X
OREJANA		X		X
TORREVAL		X		X
VEGANZONES	X			X
VILLACASTÍN	X	X		X

Las cofradías son, según se recoge el *Diccionario de Autoridades*⁷ (1726-1729), una “congregacion ò hermandad que forman algunos devotos para exercitarse en obras de piedad y charidad”, o según la Real Academia de la Lengua, una “congregación o hermandad que forman algunos devotos, con autorización competente, para ejercitarse en obras de piedad”. Lo recogido en la provincia de Segovia se concreta

en una base social en torno a fines religiosos y sociales cuyas competencias abarcaban desde regular los derechos y deberes de los hermanos cofrades en cuanto a pagos, desempeño de cargos y oficios, enterramientos, asistencia a los enfermos, etc., hasta la organización del contexto ritual/procesional: *instrumenteros* y danzantes, limpiar la carrera, tomilleros/cantueseros, dar de comer a las mesas, matar los carneros, llevar

⁶ Archivos consultados entre julio de 2016 y enero de 2017.

⁷ *Diccionario de Autoridades*, Tomo II, 1729.

las andas, el palio, la cruz, etc., que es el objetivo de la investigación.

Los libros de cofradías, y especialmente el muestreo obtenido que abarca desde el siglo XVI al XX, recogen todos los movimientos que giraban alrededor de esa estructura: acuerdos constitucionales, ordenanzas, cargos, descargos/datas, entradas de hermanos, o las Santas Visitas del obispo o representantes. Esto se podía anotar en libros diferentes para cada contenido, o bien registros de todo anualmente o cada dos años. Lamentablemente, no siempre hemos encontrado una relación diacrónica completa desde el libro fundacional hasta la disolución (o no) de la cofradía, pero sí una gran documentación en cargos y descargos, especialmente durante los siglos XVII y XVIII, decayendo el contenido de las anotaciones durante el XIX, destacando en este punto el Archivo Parroquial de Prádena⁸, con seis libros perfectamente conservados y encuadernados y con una profusa información sobre Danza y Rito, desde la copia de las Ordenanzas de 1595, hasta las últimas referencias a mediados del s. XX, donde hemos encontrado además asentamientos sobre las cuentas, entradas de hermanos y como dato destacable, la relación nominativa de lampareros, altareros, danzantes y *gitanas* desde 1791 hasta 1835.

Según lo expuesto anteriormente, las cofradías de referencia han sido El Corpus (Santísimo Sacramento) y El Rosario (con distintas festividades), que son las que en un primer muestreo reflejaron importantes asentamientos sobre Danza y Rito, tanto en cantidad como en calidad, aunque no de igual manera en todas las localidades. Otras cofradías coexistieron con estas, como Las Cinco Llagas (Plagas), La Vera Cruz, o cofradías locales, pero las consultas realizadas

en el reducido número de ejemplos localizados mostraron pocas referencias sobre la Danza y el Rito, salvo el dato que recoge Fuentes [2008:28] en 1693 en Armuña en Las Cinco Llagas, con el gasto de treinta y cinco reales en una colación que se dio a los comediantes y danzantes de unas obleas y un trago de vino; el que apunta en Fuentepelayo el Rvdo. Arribas [1984: 25] sobre la Cofradía de La Vera Cruz, la cual se hacía cargo de la Octava del Corpus⁹ y en cuyos registros de cuentas se anotan en 1715, veinticinco reales para la colación de los danzantes, dieciséis reales para los danzantes en Pascua de Resurrección y Cruz de Mayo, catorce reales al *instrumentero* por tocar el tamboril y dieciséis reales a los músicos¹⁰ por tocar la mañana de Pascua y la Cruz de Mayo; o lo documentado en Veganzones [Cuesta Polo, 2007], donde la Vera Cruz se fusiona con la del Corpus en 1716.

A este muestreo hay que añadir¹¹ las cofradías sobre patrones locales, o advocaciones marianas, como la Virgen de Tormejón en Armuña, Santa Bárbara en Ituerto y Pedernal en Basardilla, todas con asentamientos sobre danza ritual desde al menos el siglo XVIII y ejemplo por tanto de que no solo la Danza, el Rito y la fastuosidad procesional pudieron estar ligadas a la Cofradía del Corpus, presente a su vez de manera sincrónica en estas localidades a las cofradías arriba mencionadas. Y a esto sumar las referencias encontradas en la Devoción de Avienza en Arroyo de Cuéllar –e igualmente en la Cofradía del Rosario– donde localizamos el dato más antiguo hasta el momento sobre la presencia de *gitanas* en la provincia en 1591, en zona de cultura pastoril: la cañada de la Reina, que a su vez conecta con la cañada leonesa oriental que atraviesa la provincia segoviana por la parte oeste.

⁸ Archivo revisado en julio de 2016 gracias al Ayto. de Prádena.

⁹ Actualmente esta localidad mantiene las danzas rituales (de palos y danza de El Arco) en el contexto de la Octava del Corpus, y así ha sido desde al menos principios del siglo XX.

¹⁰ Sorprende el término de *músico*. Se ha localizado solo en Valseca, en 1623, haciendo referencia a un grupo que acompañó la misa. En el resto de registros desde el s. XVII hasta finales del XIX o principios del XX la terminología utilizada para el acompañamiento de la fiesta es *instrumentero*, *estrumentero*, *tamborero*, *tamboritero*... hasta que desde 1850 se generaliza el término *dulzaina*.

¹¹ Además, de manera indirecta, se han encontrado referencias a otras cofradías de devociones locales como la Cofradía de Veladiez de Espirido, cuyos datos en el siglo XVIII, se recogen del alquiler de los vestidos para los danzantes, que les hace la Cofradía del Corpus de Torrecaballeros.

No obstante, aunque las cofradías se formaban bajo la devoción del Corpus, Rosario, Vera Cruz, etc., estas regulaban distintas festividades. Por ejemplo, y como ya explicaremos más adelante, la Cofradía del Rosario en Navafría regulaba la Pascua de Resurrección, la Visitación, la “fiesta de octubre”, la noche de Navidad, así como las procesiones durante diferentes domingos del año, o los terceros domingos de mes (Minervas).

Con esto veamos algunos ejemplos de la tipología del contenido recogido en esta importante fuente de documentación.

Contenido

Las ordenanzas

Muchas han sido las ordenanzas localizadas en este estudio, especialmente en el Archivo Diocesano de Segovia, aunque no demasiado profusas en información respecto a Danza y Rito. Vamos a tomar como ejemplo la forma y contenido que regulan las Ordenanzas de la Cofradía del Corpus de Prádena, de 1595, “copiadas de los libros viejos” en 1801:

1. *Sobre las entradas de hermanos.*
2. *Como se han derrecivir los hermanos solo de la zera.*
3. *Como se han derrecivir los forasteros.*
4. *Como se han derrecivir las mujeres de los hermanos.*
5. *Como se han derrecivir los mozos solteros.*
6. *Como se han derrecivir las doncellas y mozas de soldada.*
7. **De lo que se ha de hazer la víspera del Corpus.**
[...] Y este propio día senomvran personas que el día de lafiesta Ayuden aloque fuere necesario y quien danze y haga hotra cosa de reguajos Los cuales siendo nombrados por el Alcalde lo hagan y hazeten sopena de una tbª de zera cadaunoque lo contrario hiziere.
8. **De lo que se ha de hazer el día del Corpus Cristie.**
Otros hordenamos que el día de el santissimo sacramento todos los hermanos y hermanas sean hovligados air alaprozesion que seaza

por lamañana a compñando ael santissimo sacramento y acada uno sele hade dar una candela laqual hadellevar enla procesión ytenerla enla misa [...].acavada lamisa todos los hermanos que fueren de lacomida se hiran a lascasas [...] que son en las del concejo y comenzar los carneros quepara este otro día tendrán aderezados [...].

9. *De la fiesta de la hoctava.*
[...] que atento que su santidad manda porla bula conzedida aesta cofradía que se haga lafiesta de la hoctava elbiernes siguiente después de la fiesta de el corpus[...] se diga una misa cantada y hofrendada portodos los hermanos vivos [...].
10. *Que se hagan reguajos y se nombren hermanos para ello.*
11. *Del jueves y viernes santo.*
12. *Como se han de acompañar los hermanos difuntos.*
13. *Como se han de acompañar a los forasteros.*
14. *Como han de acompañar los mozos y mozas de soldada.*
15. *Como se han de enterrar los pobres.*
16. *Como se han de enterrar los que se encomiendan al cabildo.*
17. *Como a de aber un Alcalde y dos jurados.*
18. *Que haya es^{no} (escribano).*
19. *De los mayordomos y priostes.*
- [20 y 21 no aparecen. Salta del 19 al 22].
22. *Que los que se quieren despedir sin haver servido los ofizios y como sean de castigar los revoltosos.*
23. *Sovre los que demandan el cabildo.*
24. *Como se toma la junta.*
25. *Como se han de recibir los señores sacerdotes.*
26. *Sobre los juramentos.*
27. *Que el señor cura aclare los jubileos.*
28. *La zera que sehadellevar halos hermanos y asus entierros de los hermanos difuntos.*
29. *Sobre los repartimentos.*
30. *Que los que se despidan se pongan en alcuerdo porque causa.*
31. *Sovre la comida de el día de el Corpus y merienda de la víspera y la horda que hade haver.*
32. *Que diga una misa por los hermanos que han fallecido.*

33. *Que se ponga una mesa en el Altar Mayor donde se pongan las bulas Jueves y Biernes Santo día de el Corpus y Octava, terceros domingos y primeros de mes.*
34. *De cómo se ha de guardar la vula.*
35. *Que haia un Arca para la zera.*
36. *Quando salga el Santísimo Sacramento a los enfermos.*
37. *Que las mujeres de los hermanos que estuvieran ausentes no vayan hamerendar.*
- 38. Que haya untanvoritero.**
Hotrori hordenamos que se nombre un tanvoritero si le viene que sea hermano y ques este tal nombrado sea hovligado atañer el día de el corpus en la procesion y después en el regocijo del lugar y octava y los demás días que la cofradía hiziese fiesta e sea de sutravajo unrrieal y se le reserve de escote y zelemin y de los demás repartimientos que se hiziere en las hermandad y sea hovligado alo hazeptar sopena de quatro tbª de zera.
39. *De los que llevan las Candelas de la Yglesia.*

[...] Extrayendo de estas ordenanzas la información relevante en cuanto a Danza y Rito, destaca la ordenanza 7 *De lo que se ha de hazer la víspera del Corpus [...]*, “y quien danze y haga otra cosa de reguajos”, y la 38 en cuanto al *tanvoritero* “que ha de tocar en la procesión del Corpus, el regocijo del lugar, la octava y los demás días que la cofradía hiziese fiesta [...]”.

Sin embargo, los asentamientos en los libros de cuentas de esta cofradía, reflejarían mayor presencia tanto de la danza como del *tanvoritero*. Sin profundizar en ello, pues será motivo de desarrollo en los capítulos relacionados con los *instrumenteros* y los danzantes, cabe señalar que se recogen gastos desde 1778 en refrescos para los

danzantes el día del Corpus y su Octava, por lo que se deduce que la Danza se ejecutaba en ambos días. En cambio, en los asentamientos, además del tamboritero, se constata la presencia de otro perfil: la caja o atabal. En 1703 se recoge el gasto a Pablo Sanz por tocar la caja¹², o por el mismo concepto de “tocar al final de sus partes” a Francisco Yagüe durante casi 20 años, además del gasto al *instrumentero* “que vino a tocar a danzantes y gitanas”. Es decir, se constata la presencia de dos instrumentos: un cajero y un *instrumentero*. En 1800 se recoge “que el tanvoritero sea hermano y aunque el cargo nominativo al que hace referencia tanto a Pablo Sanz como a Francisco Yagüe pudiera referirse a su relación directa como hermano, no se ha encontrado evidencia de esto en ningún asentamiento en cuanto al *instrumentero*, al cual se hace referencia como “que vino a tocar”. Por lo que aunque en las ordenanzas se refiere al *tanvoritero* como hermano, tal condición la intuimos en el cajero o atabalero.

En relación a los deberes y derechos de los miembros de la cofradía, en las cuentas de 1703 se recoge cómo se castigó a Juan Rubio Gómez porque “siendo altarero sumujer dijo al jurado quien la mando barrer lo de delante de la puerta de la casa de concejo para pasar la procesión y no lo hizo antes le dijo que porque lo mandara no lo quería hacer”; o en el registro de *gitanas*¹³ de 1820, el caso de *Gavina Benito* como “no salió a bailar y pagó”. Ejemplos ambos de castigos si se incumplía cualquier oficio o nombramiento/cargo¹⁴, como lo que se impone en la Visita a San Pedro de Gaillos en 1740: “la víspera del día del Corpus no hay quien acuda a vísperas y ordenamos se pague de pena dieciséis maravedís y lo mismo en la procesión del Corpus y lo mismo en la procesión de la Octava [...] y del día de la

¹² Término explicado en el capítulo de Instrumentos. Se recoge en Segovia como caja/cajero desde principios del s. XVII diferente al de *tamborero* o *tanvoritero*, del que se deduce una función melódica tanto en la procesión como en la danza.

¹³ Así se le denomina a las danzantas en distintas localidades de la sierra además de en Arroyo de Cuéllar. En el capítulo sobre Danzantes, danzantas y gitanas se amplía la información.

¹⁴ Conceptos explicados en el capítulo sobre cargos y oficios. Los oficios eran los que servían anualmente a la cofradía, como por ejemplo altareros, sepultureros, danzantes, los que llevan la cruz, los que llevan las andas, los que llevan el palio, tomilleros, los que dan de comer a las mesas, etc., y los cargos eran las personas que, también anualmente, organizaban y velaban por las cuentas y el buen funcionamiento de la cofradía. Reciben diferentes denominaciones en cada localidad. Por ejemplo: alcaldes, mayordomos, contadores, jurados, etc.

Octava por la tarde [...] y los mismo pagará de pena el que faltase a vísperas y a la procesión la víspera del día de San Pedro¹⁵”.

Cargos y descargos/dattas

Las cofradías se mantienen por sí solas de los ingresos que se reciben de los propios hermanos y de las propiedades que la cofradía pudiera tener (linares, prados, ovejas, vaquerizas, carneros, esquilero, lana, viñas...). A su vez, los hermanos tienen unos derechos y deberes, y los incumplimientos de los mismos conllevaban una pena que servía de ingreso para la cofradía en forma de cera o de dinero, así como también generaban ingresos las entradas y salidas como miembros de las mismas.

En otros casos los ingresos vienen de vender, por ejemplo, los Mayos que plantaron los mozos (cargo recogido en la zona de El Llano segoviano en Armuña, Añe, Carbonero el Mayor, Carbonero de Ahusín o Fuentepeelayo) y las Enramadas, tanto del día del Rosario como del día del Corpus; del alquiler (*alquil*) de los trajes de los danzantes como en el caso de Torrecaballeros a las localidades de Espirido, La Higuera y Santo Domingo de Pirón¹⁶; de alquilar los cascabeles de estos “a otras cofradías”, como en Carbonero el Mayor; de los testamentos de los hermanos; de las limosnas de los devotos en dinero y en especies de grano (trigo, centeno...); o el caso de las ofrendas de roscas y rosquillas, muy habituales en toda la provincia tanto en Resurrección como en honor a los patrones de la localidad, y dato fundamental en relación a la Danza pues, como ya se explicará más adelante, es en este tipo de asentamientos donde se recoge la presencia de danzantes y *gitanas*; o también lo “sacado por la soldadesca” –por ejemplo en Navafría– donde intuimos que se subastaban los puestos y lo recogido pasaba a engrosar las cuentas de la cofradía.

Los descargos o *dattas* (así se recoge en gran parte de los libros consultados) son los gastos que

la cofradía puede asumir. Suelen incluir de manera general los referentes a los servicios del cura, sacristán, predicador, “el que hace las cuentas”, o la cera y el aceite para las lámparas. También se recogen los gastos para las comidas y meriendas de la cofradía, como las profusas referencias sobre esto encontradas en los libros de San Pedro, Prádena o Basardilla, y los gastos en refrescos/colaciones/caridades/pitanzas para los danzantes/danzantes/*gitanas*, *instrumenteros*, o hermanos, etc.; también hay descargos en papel para las comedias o los arquillos y vaquilla, recogidos en San Pedro de Gaíllos; gastos en comediantes y autos sacramentales; en “componer” la caja o atabal de la Cofradía del Corpus de Navafría, o tan dispares a estos como los realizados en arreglar la ermita de la Virgen del Pedernal en Basardilla en distintas ocasiones. Y en algún ejemplo, los gastos se refieren a los vestidos de los danzantes y/o zarragón, lo que a su vez nos ha permitido reconstruir la indumentaria de estos.

Las actas anuales que recogen la actividad de la cofradía suelen empezar con la presentación del lugar y la fecha en la que el escribano hace las cuentas (y además cobra por ello rigurosamente), recogiendo después los cargos/ingresos y los descargos/*dattas*. Evidentemente, no todos los libros de cuentas consultados muestran la misma cantidad de movimientos en cargos y descargos, situándose en los extremos de estos los escuetos asentamientos en la Cofradía del Santísimo Sacramento de Villacorta hasta el despliegue de páginas tanto en cargos como en descargos de la Cofradía del Rosario de Navafría, donde, por ejemplo, se recoge en 1755 los siguientes conceptos en cargos:

Lo primero se le da cargos de trescientos y veinte y nueve R y seis mv en que alcargado Juan Lopez su Antesor.

De cobrar a Geronimo [...] por la renta del Prado [...] quinze reales.

¹⁵ En esta reseña se especifica la festividad pero no la danza. Esta localidad actualmente sigue manteniendo la festividad de San Pedro, con danzas rituales.

¹⁶ Esto a su vez aporta información sobre la presencia de la danza en estas localidades.

Mas diez y nueve R que debe otro mayordomo mitad de renta del Prado de las Cofradías.

Mas onze reales de Juan Garzia de la torre renta de una tierra en los terrillo que llaman Roza de la Virgen.

Mas veinte y dos mv de Gabriel Gonzalez renta de una tierra en la Baqueriza.

Mas dos R de de Juan Lopez renta de una tierra en los llanos.

Mas once R de San tiago Lopez como procurador de este concejo y de la obra del sayal.

Mas se le cargaron doscientos y Nobenta y nueve R^s y dos m^v [...] las limosnas ofrendas y mandas testamentales[...] en el discurso de su Año.

Mas sesenta R^s que debe cobrar de Carlos Baeza y quedo Probecho de la soldadesca.

Mas se le cargaron doscientos y treinta y siete R^s y doze m^v de las ofrendas de octubre y función.

Particular que quisieron hazer los devotos.

Mas zinquentu R^s que recojio de limosna la mayordoma de la Hna. S^{ra} que llaman zertera.

Mas veinte R^s que baliola zera vieja.

Por descargos, en esta misma localidad en 1705 se recogen:

Da por descargo doscientos y q^{ta} y quatro R^s que han importado[...] en su años a difuntos...

Mas cinco R^s de una lib^a de incienso.

Mas ocho R^s que se dan al caxero.

Mas real y medio de agua.

Mas once R^s que se dieron al Predicador en la Semana Santa.

Mas q^{ta} y ocho R^s que se dan al s^r cura de las misas y procesiones deste año.

Mas dos R^s [...] de otro Abad.

Mas seis R^s y medio de sacristan.

Mas veynte y seis del gasto que se hizo el día de resurec^{on} con las Jitanas.

Mas treinta R^s que se hizieron en el gasto el día de la Visitación con las Jitanas.

Mas veynte R^s que se dieron al instrum^{tero} de los dos días de arriba.

Mas un R y veynte y dos mv^s de las dos pagas de sub^o.

Mas diez y seis R^s del gasto que se hizo el día que se hicieron estas q^{tas}.

Mas dos R^s del trabajo de hazer estas q^{tas}.

Y es que, y siempre según los datos encontrados, la localidad de Navafría gozaba, especialmente en el siglo XVIII, de una gran bonanza económica, reflejada en los ingresos y gastos de la cofradía –especialmente en danzantes, *gitanas*, e instrumenteros– así como en las limosnas obtenidas de los fieles, muy superior a lo recogido en el resto de la provincia en esta fecha.

Y lo mismo en la Cofradía del Corpus de esta localidad, donde se registra gasto en cascabeles para los danzantes, refresco para los danzantes, tamborilero, caja y componer la caja, entre otros.

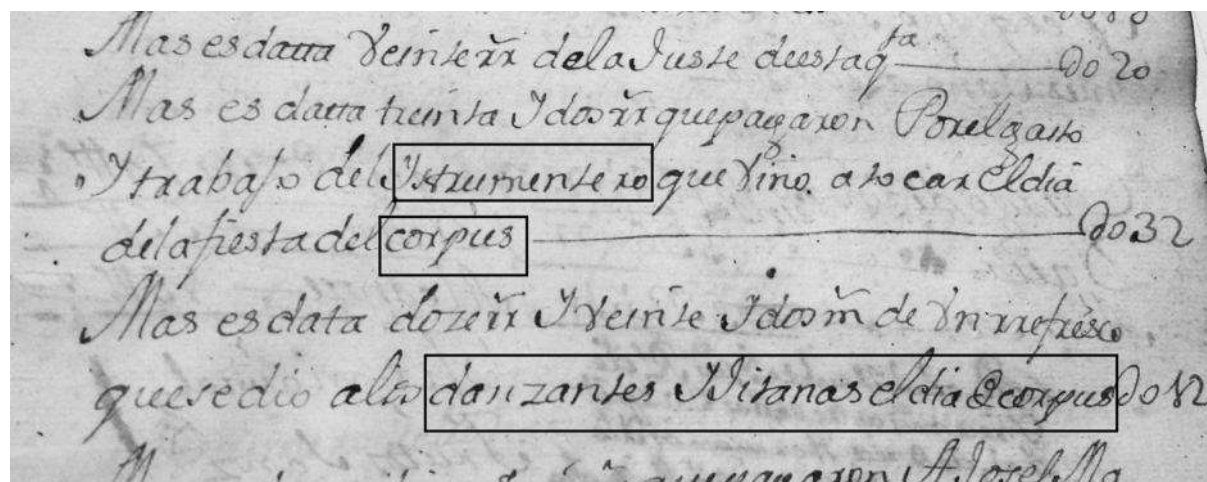


ILUSTRACIÓN 6. Prádena. Corpus, 1779. Instrumentero, danzante y gitanas. FAC.

Entradas y salidas de hermanos

Las cofradías estaban formadas por hermanos procedentes en ocasiones también de otras localidades cercanas, como en el caso de Prádena con el anejo de Pradenilla; Torrecaballeros con Cabanillas y la Aldegüela; Valleruela de Pedraza con Tejadilla, La Matilla y Berzal; o San Pedro de Gáillos con Aldearraso, Aldealafuente, El Barruelo, Rebollar y La V(B)entosilla (algunos actualmente despoblados de la provincial), aunque no siempre las localidades anejas administrativamente pertenecían a la cofradía de la localidad de referencia, como se demuestra en Adrada, anejo de Basardilla, y ambas con cofradías independientes (Adrada, Cofradía del Rosario y Basardilla, Cofradía del Pedernal y Corpus).

En algunas ocasiones se ha podido constatar la categoría de “hermano” de los danzantes e instrumentistas, aunque como se apuntó con anterioridad no siempre se ha podido compilar una información diacrónica completa, ni localizar en los libros de cofradías las relaciones íntegras de hermanos, o las nuevas entradas y salidas de los mismos (incluidas las defunciones) como en el caso de las referencias contenidas en los libros de Valleruela de Pedraza, Prádena o San Pedro de Gáillos.

El caso de Prádena aporta una excelente información sobre las entradas y salidas de hermanos desde principios del s. XVII hasta el XIX. Con ello pudimos hacer el seguimiento por ejemplo de la gitana *Gavina Benito*, que en 1820 se la nombró “y no baylo y pagó” sabiendo que era hermana de la cofradía pues aparece en las entradas de 1818:

Gavina maria Ben^{to}

En otro día entro por hermana de esta Santa Cofradía Gavina Maria Ben^{to} Estirado hija de Pedro Ben^{to} y de florenzia estirado ylafio su padre [...] lo firmo como es^{no} quesoí.

Nombramientos de cargos y oficios

Para el buen funcionamiento y control de las cofradías, así como para el desarrollo de las

procesiones y celebraciones, los hermanos, anualmente o cada dos años, eran designados para desempeñar distintos menesteres. Estos nombramientos suelen aparecer dentro del acta anual, antes de los cargos y descargos, en un día concreto como el Día de la Ascensión en la localidad de Sepúlveda [Linage, 1986:69] o el Domingo de Cuasimodo en el Condado de Castilnovo y Valleruela de Pedraza, y en junta o cabildo (reunión de hermanos). Y dentro de estos, con una sólida estructura jerárquica, había que diferenciar los nombrados o cargos que velaban por el buen funcionamiento de los oficios, celebraciones y cuentas, y los propios oficios. Las denominaciones de cada cargo cambian a lo largo de los siglos, como ya explicaremos en el capítulo de “Las cofradías como base social”.

Y con respecto a esto, cabe destacar el caso de Cozuelos, en 1786, donde se recoge entre los cargos dentro de la Cofradía del Corpus, el de tamborero: palieros, mayordomos, *escrivanos*, asistentes a los oficios de Viernes y Sábado Santo, altareros, componedores de calles y tamborero (*Josef Sozo*).

Y, además de estos nombramientos, estaban los propios oficios, encargados directos de llevar a cabo el ritual, como los recogidos en San Pedro de Gáillos, que evidencian los fastos en torno al Corpus: para llevar la cruz, para llevar las andas de la Virgen, para las varas del palio, para la danza de los arquillos, sonajero, para la danza de *xitanos y xitanas*, para la danza de caballeros, el toro/vaquilla, para poner las fuentes de vino, para matar los carneros, para dar de comer las mesas, incadores de lámparas, adobar los arquillos y el toro, leñadores de seco y de verde, perejilero, tomilleros/roseros, limpiar la carrera o atabal (solo registrado en 1719). O el caso de Prádena, donde se recoge al final de uno de sus libros la relación nominativa completa desde 1790 hasta 1835 de los *oficios que habían de servir el día del Corpus y su octava*: danzantes y el zarragón, las *gitanas* y su danzante, altareros de la plaza, altareros de la Casa Concejo, y lampareros.



ILUSTRACIÓN 8. San Pedro, 1632. Nombramientos Cofradía del Corpus. ADSq. FAC.

Basardilla, Hermita de Nuestra Señora
del Pedernal, Visita del 1792

En la Ciudad de Segovia a treinta de mayo de mil setecientos noventa y dos, El Ilmo Señor D. Juan Francisco Núñez obispo de Segovia mi Señor continuando su Santa personal visita de la Oig. Parroquial del Lugar de Basardilla, por ante mí su Secretario de Cámara procedió al reconocimiento de las cuentas del Santuario de Nuestra Señora del Pedernal, sito en el distrito de esta Parroquia, cuyos provechos se reducen a solo las limosnas que hacen los fieles, y se distribuyen en reparar el Santuario, comprar, cera, y aceite; y vitas, y comidas, las formadas desde la anterior hasta la presente visita notó S. S. O. que en las dos últimas se dan algunas cantidades gastadas en ensayo de los danzantes para la función, y en pagar el tamboritero; igualmente notó S. S. O. que en la última cuenta y resumen del cargo y data que se hace en quince no hay equivocación, y para quitársela, declarando como se declara por caudal de este Santuario nueve^{tos} quarenta y siete y siete mrs, manda S. S. O. se haga liquidación, con expresión de los sujetos que

ILUSTRACIÓN 9. Basardilla, 1792. Santa Visita, cuentas Nuestra Señora del Pedernal. "Provechos se reducen solo a las limosnas/cantidades gastadas en ensayos de los danzantes y en pagar al tamboritero". ADSg. FAC.

Santas Visitas

En los libros de cuentas se han recogido también las Santas Visitas realizadas por el obispo o representante aunque, o bien no se recogen anualmente, o bien no se producen, pues no hay un registro anual. Se reciben aproximadamente cada cuatro años, y en ellas se levanta acta sobre la regularidad de las cuentas y las enmiendas que al respecto debieran hacerse con el correspondiente aviso de sanción si no se viera buena fe en los siguientes asientos.

En algunos casos se ha reprendido el gasto excesivo en pruebas para la danza, danzantes e *instrumenteros*, reflejo quizá de la prohibición de Carlos III, aunque, como ya abordaremos más adelante, aunque los registros sobre estos desaparecen durante el primer tercio del XIX, se retoman posteriormente los gastos en Danza en algunos casos, o desaparecen en otros, como por ejemplo en Torrecaballeros.

Capítulo 2

Las cofradías y sus tiempos festivos

Las cofradías y sus tiempos festivos

Las cofradías como base social

Las cofradías se definen según recoge el *Diccionario de Autoridades*¹⁷ como una “congregacion ò hermandad que forman algunos devotos para exercitarse en obras de piedad y charidad”, e igualmente lo recoge la Real Academia de la Lengua: “congregación o hermandad que forman algunos devotos, con autorización competente, para ejercitarse en obras de piedad”.

Después de analizar toda la documentación recogida en los libros de cofradías (Corpus y Rosario mayoritariamente) desde el siglo XVI, podemos afirmar que estas, en la provincia de Segovia, responden a una congregación de hermanos cuyas funciones y obligaciones quedan recogidas en las ordenanzas de la propia cofradía. Dichas funciones abarcan aspectos relacionados con los compromisos del tiempo litúrgico (asistencia a misas, procesiones...) o con funciones sociales como “enterrar a los hermanos” y “asistir a los enfermos”, así como su participación mediante nombramiento en los distintos cargos y oficios sobre los que recaía la organización del ritual, y que solían ser por uno o dos años.

Y aunque la sociedad de la época estudiada es estamental, tal diferenciación no ha quedado reflejada en la estructura social de las cofradías analizadas, salvo la Cofradía del Niño de la Bola de Cuéllar, que sí hace hasta el XIX una diferen-

ciación gentil-nobiliaria, en cuanto al origen de los hermanos que han de ocupar las mayorías.

A modo de ejemplo podemos tomar como referencia las ordenanzas de la Cofradía del Corpus de **Prádena**, donde en las seis primeras recogen las distintas entradas de hermanos, y en todas ellas, la entrada es libre mientras se abone la cera que corresponde:

1. *Sobre las entradas de hermanos.*
2. *Como se han derrecivir los hermanos solo de la zera.*
3. *Como se han derrecivir los forasteros.*
4. *Como se han derrecivir las mujeres de los hermanos.*
5. *Como se han derrecivir los mozos solteros.*
6. *Como se han derrecivir las doncellas y mozas de soldada.*

Sistemas organizativos

El análisis de las ordenanzas y actas de las cofradías ha puesto de manifiesto una compleja estructura organizativa justificada a través de los cargos y los nombramientos de oficios mayores y menores localizados en el caso de la provincia de Segovia en las Cofradías del Corpus (San Pedro, Prádena y Valleruela de Pedraza). La definición registrada para cada cargo en las diferentes cofradías estudiadas ha sido amplia y variopinta: para oficios mayores, alcaldes, presidentes, con-

¹⁷ Covarrubias no recoge la definición.

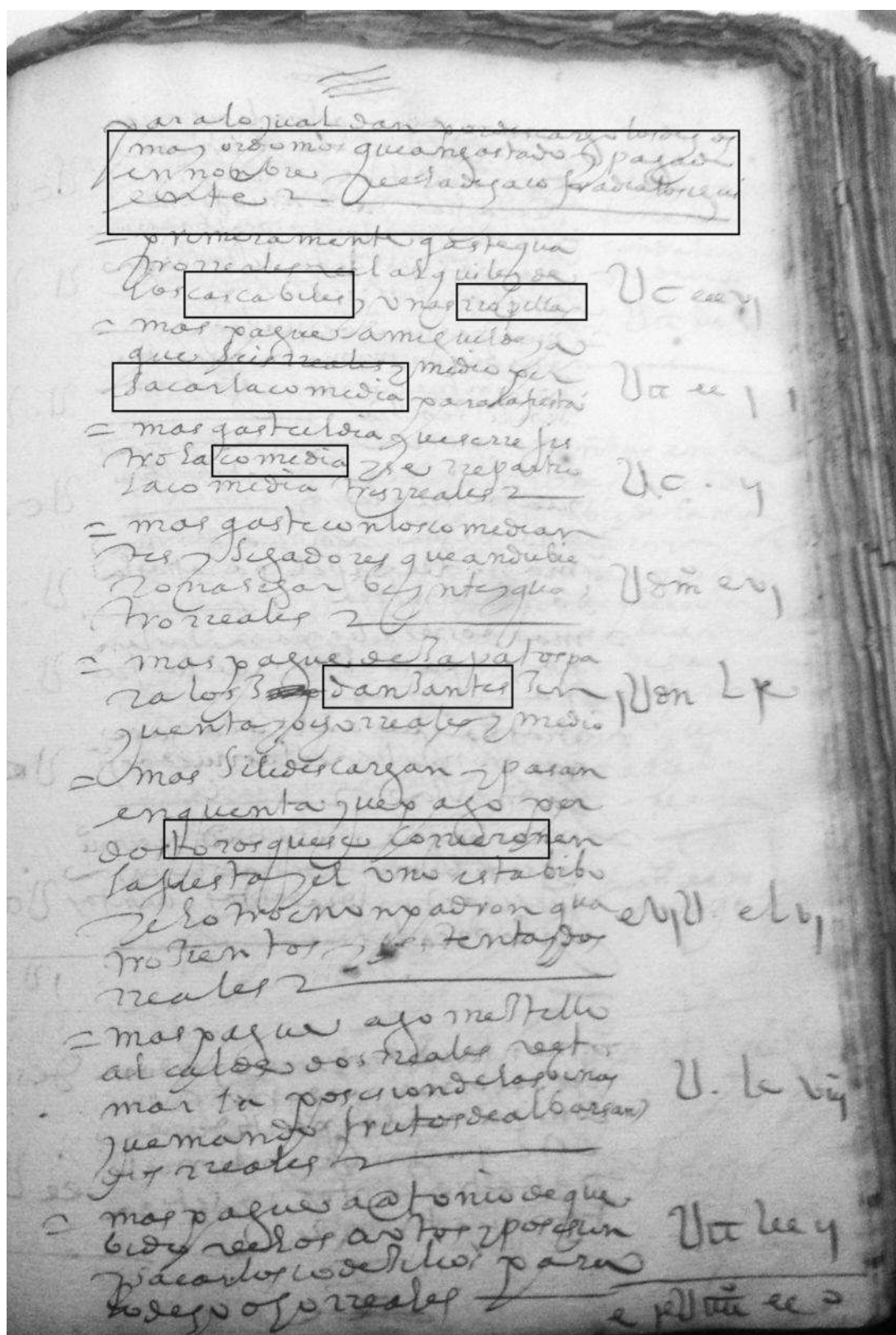


ILUSTRACIÓN 10. Turégano, 1618. "Mayordomos que han gastado y pagado en nombre de la cofradía [...] cascabeles [...] rropellas [...] sacar la comedia [...] comedia [...] danzantes [...] toros que se corrieron [...]". Acta Cofradía del Rosario. Archivo Parroquial de Turégano. FAC.

tadores, mayordomos¹⁸, priostes... y para oficios menores, danzantes, componedores de calles, enramadores de calles o cantueseros. En ocasiones, dentro de la documentación hemos encontrado rigurosamente estos nombramientos –todos dentro del Corpus–, como en Pradena, San Pedro de Gáillos y Valleruela de Pedraza (localidades de la cañada real), reflejo de la estructura organizativa de las cofradías y que a su vez igualmente regían el desarrollo del ritual.

Además, que no se haya encontrado la relación detallada de los nombramientos, que ponga de manifiesto la compleja estructura y organización que mediaba en el rito, no significa que no lo hayamos podido intuir. Por ejemplo, tenemos en el Condado de Castilnovo, Navafría, Torrecaballeros o Tabanera del Monte referencias a “nombrados y nombradas para el día de la fiesta”, entendiendo que existía por tanto una organización con unas funciones concretas para cada hermano.

El acta anual o bianual es levantada por el presidente o alcalde que con algún ayudante va enumerando los “nombrados” para desempeñar cada oficio. El mayordomo era el que daba cuenta de los gastos e ingresos, o buscaba al *instrumentero* y aunque siempre hemos entendido que era quien pagaba la fiesta, ¿pagaba todos los elementos de la secuencia festiva?

En los gastos aparecen, entre otros muchos, los referentes a la cera, sacristán/cura/predicador, danzantes, *instrumenteros* –irle a buscar o darle de comer además de por su trabajo–, atabal, refrescos, lo que costaron las rosquillas, comedias, vestuario para comedias y danzantes, el que hace las cuentas, el refresco de este, los vestidos, ir a buscar los vestidos... Y previamente se anotan los cargos: vender las ramas, los *maios*, las rosquillas, testamentos, linares, vaquerías... Y al final, de cada cuenta anual o bianual se hace el cómputo de “lo que monta” y el “alcance”. Es decir, el mayordomo pagaba, pero ¿de las cuentas de la cofradía o por cuenta propia? Al hilo de esto

podemos anotar la referencia encontrada en la Cofradía del Rosario de Adrada, donde se registra en 1786:

Que no permita en los subcesivo segaste cosa alguna de los cortos caudales desta devoción con el instrumentero, ni con los Danzantes, pues además de que no se abonará en santa visita se procedería a lo que haya lugar por la inobediencia.

Lo que dejaría claro que los gastos no los paga de manera particular el mayordomo.

Igualmente, en el acta de 1618 de la Cofradía del Rosario de Turégano, se recogen como gastos: sacar la comedia, comedia, comediantes, danzantes, toros, cascabeles, pero lo más importante se recoge en el encabezamiento: “[...] *mayordomos que han gastado y pagado en nombre de la cofradía [...]*”. Es decir, no de manera particular.

Otro ejemplo lo encontramos en la localidad de **Navafría**, donde se pueden llegar a registrar gastos anuales solo en danzantes de hasta 149 reales y 18 maravedíes. A lo que habría que añadir el resto de gastos de los demás elementos del ritual. Mucho dinero para un mayordomo que en principio no se diferencia socialmente.

Y en **Basardilla** en 1793 se recogen, como siempre, las cuentas al final del acta, con los cargos, las datas y la diferencia (en este caso positiva) que se la denomina ALCANCE, que es lo que sobrará para el año siguiente. Con estos datos, tampoco parece que sea el mayordomo el que corra por cuenta propia con los gastos de la fiesta.

No obstante, las referencias en cuanto a la organización de la fiesta, no se ciñen únicamente a los libros de cofradías. En **Armuña** por ejemplo [Fuentes, 2008] se registran datos igualmente en los libros de fábrica y en el Archivo Municipal, en las cuentas del Concejo de 1649-1651, testimonio por tanto de que el ritual no estaba única-

¹⁸ En Turégano, en la Cofradía del Rosario en 1618 se registran dos mayordomos y como dato curioso en Navafría, en la Cofradía del Rosario se ha recogido en 1750 la figura femenina de la mayordoma.

Cargo... 10078, y 27 mjs
 Data... 1730, y 10 mjs
 Alcance... 1048, y 17 mjs

Importa el cargo; milla y ochenta y ocho r. y veinte y diez mjs; y la Data, novocientos cincuenta R. y diez mjs; y por lo q' resulta afaba de esta Devoción, y con el referido Mayordomo; ciento quarenta y ocho r. y medio v. salvo heras de suma, y pluma, que siempre q' la aia se devana; y el Excmo Mayordomo comencio el Mismo, q' vele haze p' sea cierto; En aia con formidad el v. cusa aprobo esta cuenta quan to pueda, y se procede a firmar la liquida

ILUSTRACIÓN 11. Basardilla, 1793. Cofradía Virgen del Pedernal. Cargo, data y alcance del mayordomo. ADSg. FAC.

mente organizado por las cofradías. O en el caso de **Cantalejo** [Fuentenebro, 1996], donde la función de Nuestra Señora del Pinar corría a cargo del concejo, tal y como se registra en 1755 por el alquiler de los vestidos de los danzantes a la Cofradía del Rosario.

Y según lo constatado en la actualidad, debilitadas las cofradías parroquiales, los concejos se fueron haciendo cargo de organizar y sufragar los festejos, sobre lo que profundizaremos en el capítulo correspondiente al siglo XX relacionado con los elementos de permanencia y cambio. Pero destacando que la organización social del rito en la actualidad tiene distintos sistemas, como asociaciones culturales, grupos de danzas... o sencillamente ninguna, funcionando cada elemento del ritual de manera independiente.

A partir de lo recogido y analizado, podemos afirmar que cualquiera podía formar parte como hermano de una cofradía, y con ella desempeñar los cargos y oficios, tal y como se recoge en las

ordenanzas analizadas. Pero hay algún ejemplo que debemos destacar, como la relación nominativa de oficios de **San Pedro de Gaillos**, donde se insiste en los nombramientos como "hijo/hija de" y a continuación se especificaba el hermano. Entendemos con esto que pudiera ser el cabeza de familia varón, el registrado como hermano de la cofradía y de ella formaran parte el resto de la familia. Sin embargo, en **Prádena** se registran como hermano los padres y los hijos, tal y como veremos en el capítulo "Casos prácticos", con el ejemplo de *Gavina Benito*.

Obviamente, la Danza como elemento constitutivo de un ritual quedaba regulada en algunas cofradías dentro de las ordenanzas. Nos encontramos por tanto con cofradías que son verdaderos modelos organizativos de dicho ritual, donde los hermanos cumplen año tras año las funciones asignadas en los días de nombramiento, y a cuyas reuniones se les denomina cabildo. En algunas localidades este día de cabildo tenía una fecha fija, como el Domingo de Quasimodo, en el Condado de

Castilnovo o Valleruela de Pedraza para organizar la función del Corpus, y allí eran nombrados y nombradas cada hermano para una función concreta a desempeñar dentro del propio ritual; el martes de Pascua Florida en Valseca; o el día de La Ascensión en Sepúlveda, entre algunos ejemplos.

La cofradía también regulaba la danza en las ocasiones en las que los danzantes venían de fuera, como el dato en los descargos **de San Pedro de Gáillos** de 1638 de “11 rr (reales) al tamborilero que se trajo para las danzas de *seburcol*”, entendiéndose que se refiere a la cercana localidad de Sebúlcór; o los danzantes de Lastras de Cuéllar con su tamborilero, como recoge el mayordomo en el acta de 1626 en Cantalejo; o ya a principios del s. XX los danzantes de la Cofradía del Niño de la Bola de Cuéllar, donde de ser nombrados danzantes, y no poder o no saber, debían de encargarse de buscar sustituto. Además, como veremos en el capítulo de “La Danza” en ocasiones se regulaba la forma de pago en refrescos o raramente en metálico, lo que nos haría pensar en una posible procedencia externa, ya que no se han encontrado datos de pagos por el resto de los cargos y oficios del resto de los hermanos.

En esta localidad parece que todos los hermanos tenían una función dentro de la fiesta del Corpus y su Octava –llevar la cruz, las varas del palio, las andas de Nuestra Señora (¿del Rosario?), danzar, limpiar la carrera, tomilleros, lámparas, fuentes de vino, dar de comer a las mesas, leñadores de seco y de verde, matar los carneros, adobar los arquillos y el toro... así pues, todos formaban parte del dispendio en comidas. De hecho, cuando dejan de aparecer asentamientos de las danzas en los nombramientos, es justo cuando se empiezan a registrar gastos en los refrescos de los danzantes, siendo así desde 1739 hasta 1750. ¿Estamos por consiguiente ante una decadencia de la cofradía como base social para el Rito y la Danza?

Son, por tanto, verdaderos sistemas organizativos tanto para la danza como para el propio ritual, así

como también estructuras socioeconómicas, donde los cargos o ingresos y los descargos o datas están rigurosamente registrados por el mayordomo, y supervisados por el obispo o en su defecto su representante, en las Santas Visitas, marcando espacios y pautas. Y cargos y descargos no solo en Danza y Rito, sino también en otros elementos, tales como las misas de los hermanos difuntos, o los cargos recibidos en testamento.

Algunas Cofradías del Corpus estaban formadas por hermanos de distintos municipios, como es el caso de Prádena (con Pradenilla), San Pedro de Gáillos (con Aldealafuente, Aldearraso, Rebollar, El Barruelo, La Ventosilla y Rebollar), Valleruela de Pedraza (con La Matilla y Berzal), Torrecaballeros (con La Aldehuela y Cabanillas), o la Cofradía del Rosario de Tabanera del Monte y Palazuelos, con hermanos de ambas localidades de manera conjunta en la función.

De igual manera, en estas ocasiones se nombraba un representante de cada anejo, como lo registrado en los nombramientos en la Cofradía del Corpus de Valleruela de Pedraza desde 1772 hasta 1910, con un representante de cada cargo por cada barrio anexado: Berzal, Tejadilla y La Matilla, además de Valleruela de Pedraza: alcaldes, mayordomos, contadores, prioste, muñidores, y regidores (de la procesión).

Pero los datos más destacables, por relevantes tanto en contenido como en continente, han sido los localizados en los libros de la Cofradía del Corpus de Prádena, San Pedro de Gáillos o Valleruela de Pedraza. En el primer ejemplo los libros se han localizado en el Archivo Diocesano de Segovia. Demetrio Casado¹⁹ señala: “Se conserva en San Pedro de Gáillos un único libro de cuentas de su Cofradía del Santísimo Sacramento [...]”. Pues bien: se ha localizado un segundo tomo con cargos nominativos durante casi 150 años. Y este segundo tomo va a suponer un referente con respecto a los modelos organizativos de las cofradías, en este caso del Corpus. Cada hermano tenía una función

¹⁹ En la Revista *Lazos* n.º 6 de 2005 recoge un resumen de su estudio sobre esta cofradía en la separata del libro *Imagen y realidad de la acción voluntaria*.

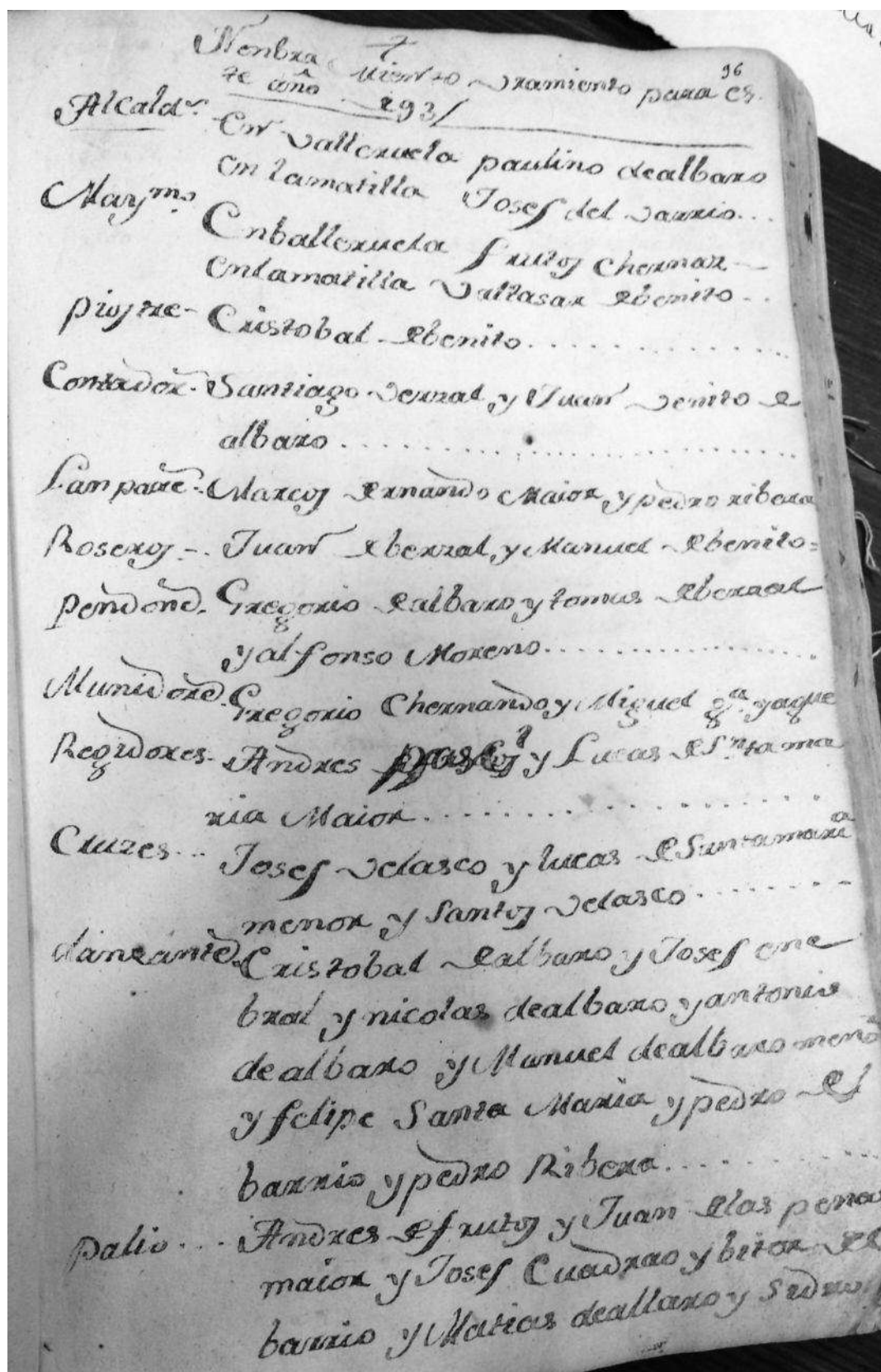


ILUSTRACIÓN 12. Valleruela de Pedraza, 1796. Acta de la Cofradía del Corpus con los nombramientos. ADSq. FAC.

previamente asignada, tal y como se recoge en el acta. Por ejemplo, en 1696:

Nombramiento de los oficios de la solemnidad del día del Santísimo Sacramento del año de noventa y seis siendo alcalde Juan de Miguel vº de aldea La fuente y personas nombradas para dichos oficios Juan gomez de rebollar y mateo sanchez de La bentosilla.

Entre estos oficios se especifica la función de cada hermano: para llevar la cruz, para llevar las andas de la Virgen, para las varas del palio, para la danza de los arquillos, para la danza de *xitanos* y *xitanas*, para la danza de caballeros, el toro/ vaquilla, para poner las fuentes de vino –especificando además los espacios concretos, como “hasta la casa de don Francisco, a los álamos...”–, para matar los carneros, para dar de comer las mesas, incadores de lámparas, adobar los arquillos y el toro, leñadores de seco y de verde, perejilero, tomilleros/roseros, limpiar la carrera o atabal (solo registrado en 1719).

En esta relación siempre nos ha sorprendido que no se haga referencia al *instrumentero*, aunque aparecen varios descargos al tamboritero Juº García, por lo que parece cuando menos que era una persona conocida, si no hermano (aunque no aparece en los cargos nominativos). En ocasiones venía de fuera, tal y como se recoge en el descargo de 1630, “... de Valdesimonte por tañer el día de la fiesta y octava” o en 1638, “tamborilero que se trajo para las danzas”. Además, el gasto en él, hace pensar que no era cofrade, pues en ningún cargo más dentro del modelo organizativo expuesto, se cobra por el oficio asignado, tal y como sucede con el atabal.

No obstante, la función de los nombrados para los oficios (menores) ha quedado clara, pero ¿y los cargos u oficios mayores? Es decir, alcaldes, mayordomos, contadores, voceros, diputados, regidores, comisarios... ¿Qué funciones tenían?

En todas las cofradías estudiadas se han encontrado nombramientos para cargos y oficios, u oficios mayores y menores, entre los que encontramos diversidad de denominaciones.

Para el cargo principal mayoritariamente se ha recogido el de alcalde o comisario (este más en el llano), pero para el resto de los cargos, las denominaciones se particularizan prácticamente por localidad: secretarios/contadores, jurados, mayordomos²⁰, diputados, regidores, voceros, alguaciles... y en cuanto a los oficios relacionados con la propia secuencia festiva, aunque esto depende de la importancia del ritual en cada localidad, palieros, alzadores de andas, altareros, lampareros, tomilleros, roseros, enramadores, componedores de calles, criados, barrenderos, cantueseros, borleros, incensario... o bien relacionados con otras funciones de la cofradía fuera del contexto ritual, como los sepultureros/enteradores. O el caso de Cozuelos, donde se recoge en la Cofradía del Corpus desde 1786 el de *tamborero*, e incluso en Prádena, donde la denominación de los cargos cambia con el tiempo. A esto habría que añadir, en esta localidad, los oficios menores anotados desde 1791 a 1835: altareros de la plaza, altareros de la Casa Concejo, lampareros, danzantes, zarragón, y *gitanas* con su danzante.

1728	1772/76/80	1784/1796
Jurados		Jurado de antiguo y de nuevo
Mayordomos		Mayordomos
Sepultureros		Sepultureros
Alcalde		Alcalde
		Abad
Secretario		Contadores de antiguo y de nuevo
Altareros	Altareros de la Plaza y de la Casa Concejo	
		Alzadores de Andas
		Escrivano

²⁰ La figura del mayordomo se sigue recogiendo en la provincia, por ejemplo en la localidad de Tabanera en sus dos fiestas (San Juan de junio y El Rosario), siguiendo un turno de entre los matrimonios por año de casamiento.

La función del mayordomo se ha explicado anteriormente y, según hemos podido constatar, en la actualidad esta figura sigue formando parte de la estructura de las cofradías, considerándosele autoridad junto con el párroco de la localidad y la corporativa municipal.

En ocasiones nos encontramos con distintas denominaciones, para el mismo cargo. Por ejemplo, se recoge en la Cofradía del Corpus de Valleruela de Pedraza el cargo de “prioste”, que según el *Diccionario de Covarrubias* y el *Diccionario de Autoridades* es lo mismo que mayordomo. Y si seguimos con las distintas definiciones encontradas en este último diccionario, se entiende como: “abad”, superior o primero; “vocero”, abogado o consejero; “contador”, el que ejecuta las cuentas; “alcalde” o “alguacil”, el que administra justicia (recordemos las penas que debían pagar los hermanos cofrades –en alguna localidad denominados esclavos y la cofradía denominada esclavitud– por incumplimiento de las ordenanzas). No obstante, salvo la función del mayordomo que ajusta las cuentas de lo gastado, y la figura del alcalde, que en algún caso es bajo el que se levanta el acta del cabildo, no se han encontrado referencias que puedan aportar más datos sobre los distintos cargos o denominaciones.

En otros ejemplos hemos documentado también cómo determinados cargos de la cofradía recibían un salario, como en el caso de Santa María la Real de Nieva en la Cofradía del Corpus con el salario al muñidor.

En la Cofradía del Niño de la Bola de Cuéllar [Fraile y Hernanz, 1991] los cargos directivos presentaban hasta el siglo XIX la diferenciación estado gentil-estado nobiliar, reflejo de la sociedad cuellarana del momento –muy diferente no obstante a la que hemos encontrado en el resto de la provincia–. A finales del XVIII esta diferenciación desaparece, y a partir de 1800 no se hace ninguna diferenciación entre Hijodalgo y los comunes a la hora de nombrar cargos. E igualmente aparecen mujeres a partir de 1855 ocupando los cargos directivos de mayordomo y regidores.

Los cargos, denominados en otras cofradías como oficios mayores, en esta Cofradía del Niño de la Bola, tenían un orden jerárquico. **Abad o presidente**: cargo desempeñado por el párroco o coadjutor. Su función consistía en presidir los ritos y formar parte de la junta para el relevo de los cargos. Hoy es indiferente su figura, que ha quedado en mero representante de la Iglesia. El **mayordomo**, que mientras existió diferenciación social entre los cargos directivos, correspondía a un miembro del estado llano, y actualmente supervisor de todos los actos que realiza la cofradía y sufragaba los gastos del refresco. Antiguamente, además de esta función era el contable y administrador, guardaba los trajes de los danzantes, las varas, y los libros de actas y de cuentas de la cofradía. Los regidores y varas perpetuas: **los regidores**, documentados desde 1679 hasta 1794 al menos, eran dos y a partir de esa fecha cuatro, accediendo por delegación

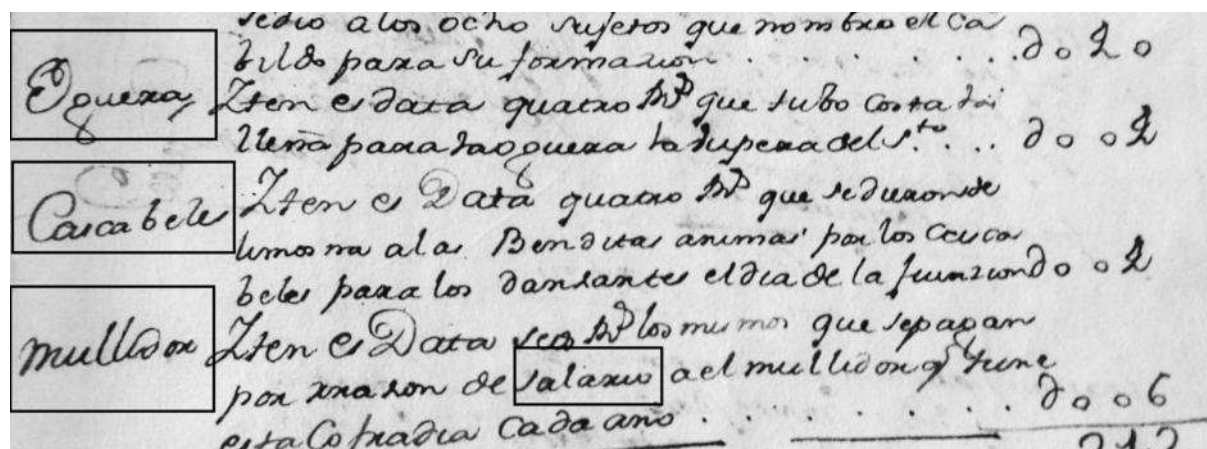


ILUSTRACIÓN 13. Santa María, 1763. Gastos en *oguera*, cascabeles y el salario del mullidor. Cofradía Glorioso Patriarca San José. Archivo Parroquial de Santa María. FAC.

personal. Los regidores y mayordomos sufragaban los gastos (misas, dulzaineros...) que actualmente son pagados por el tesorero de la cofradía. Parece que con la refundación de la cofradía en 1912 (cuyo periodo de inactividad abarcaría desde 1892) aparece una nueva denominación: **varas perpetuas**, con un total de cinco, de forma fija hasta que fallecen o cesan, sin más función que el mantenimiento de la costumbre. El **notario**, en la actualidad no existe. Sabemos que en la primera mitad del s. XX sus funciones eran realizadas por el mayordomo. El notario existía antes de 1891 y desde 1679 y hasta 1773 se encargaba de dar fe de las actas.

Andas: cuatro personas que portan al Niño durante la procesión. Hoy es por rotación aunque cualquier hermano o persona que acude al rito puede hacerlo. El **aguacil:** era el encargado de avisar a los hermanos de los actos a realizar. Hoy en día no existe y no se han encontrado más datos. **Danzantes:** siempre ocho, de los que solo dos eran hermanos, que de no querer o no saber debían encargarse de buscar sustituto. El resto podían ser buscados por la cofradía a cambio de un puro y una garrafa de vino. Debía estar ocupado por varones adultos y desde 1950 pasó a ser ocupado por niños y posteriormente niñas. Igualmente se registran otros cargos, que en otras cofradías han denominados oficios u oficios menores: los portadores de varas, de estandartes y guion, el cohetero²¹ y las camareras.

La participación e implicación de los miembros de la cofradía

Como hemos apuntado, las cofradías del entorno rural de la provincia de Segovia como base social para el mantenimiento del Rito, y dentro de este la Danza, no se ha constatado que sean estamentales, es decir, con diferenciación gentil-nobiliaria, salvo el caso de los oficios mayores del ya citado Niño de la Bola de Cuéllar, los cuales sí debían ser los "hidalgos".

Así mismo, los libros de cuentas consultados, especialmente los de la Cofradía del Corpus, registran en la mayoría de las ocasiones los nombramientos anuales para el desempeño de distintos cargos y oficios necesarios para el desarrollo de la fiesta. Los nombramientos encontrados al final de uno de los libros de Prádena, junto con los de San Pedro de Gáillos y Valleruela de Pedraza, nos han permitido hacer un rastreo de la implicación de algunos hermanos dentro de las Cofradías del Corpus.

Los casos que a continuación exponemos se refieren a los oficios menores y cómo estos son desempeñados alternativamente por los cofrades a lo largo de los años, aunque siempre hay casos que se asocian "de forma fija" a uno de ellos.

En el caso de **Prádena**, en cuanto al *zarragón* –término así recogido en los libros de la Cofradía del Corpus– y al danzante de las gitanas, hemos constatado cómo se repiten los cargos en determinados hermanos, por ejemplo:

- Miguel Ramos de la Peña es danzante de *gitanas* en cinco ocasiones, en 1783, 1792, 1795, 1803 y 1804.
- Juan de la Peña se le registra en 1780 como tocador del tambor, en 1790 como *zarragón* (de los danzantes) y en 1792 y 1796 como *zarragón* de las *gitanas*²².
- Pedro Belazquez es danzante de gitanas en 1819, 1820, 1822 y 1824.
- Eugenio de Benito es danzante de gitanas en 1819?, 1826.
- Gregorio Sacristán, *zarragón* en 1809, 1810 y 1812.

En el caso de los danzantes y las *gitanas* las repeticiones suelen ser mínimas, pues cambian todos los años, aunque llegados a este punto debemos destacar el caso de *Gavina Benito*: aparece en los nombramientos de *gitanas* de 1820

²¹ Aunque puede decirse que en prácticamente la totalidad de los libros de cuentas hemos encontrado gastos en cohetes, nunca se ha recogido el cargo de cohetero.

²² Como ya explicamos en la capítulo dedicado a esta figura, en la localidad de Prádena los danzantes desaparecen de los registros y "su *zarragón*" pasa a las *gitanas*.

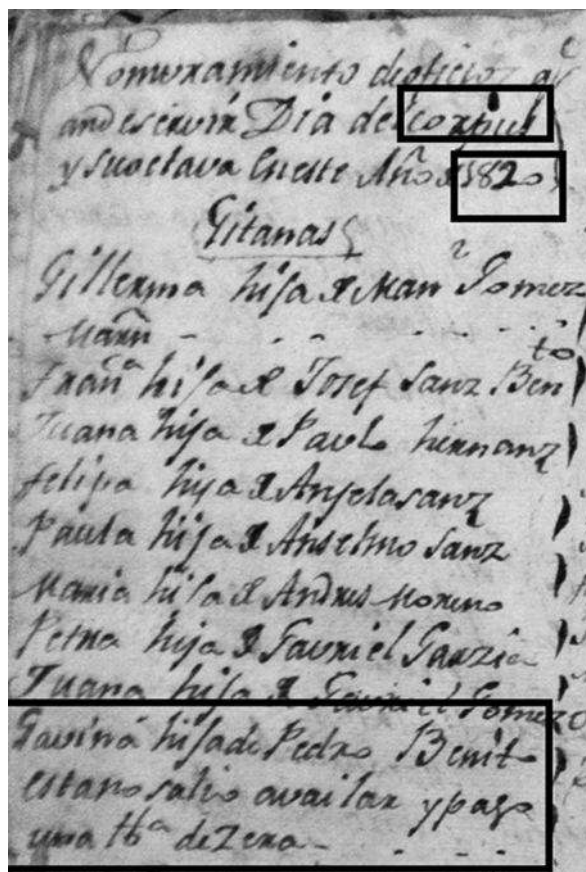


ILUSTRACIÓN 14. Prádena, 1820. Fragmento de los nombramientos de Danzantes y Gitanas del Corpus. "Gavina hija de Pedro Benito esta no salió a bailar y pagó una libra de cera". FAC.

como "no baylo y pago". En una hoja volante vuelve a aparecer como "hija de Pedro Benito que en el 20 fue nombrada, no salió y pagó una libra de zera". En esta hoja aparecen también otras cuatro mujeres como "no baylo" así como "de la Virgen". Posteriormente hemos podido constatar que se tuvieron que nombrar de la Cofradía de la Virgen de la Soledad para completar la Danza. *Gavina*

aparece nuevamente en la relación de *gitanas* de 1826. Siguiendo el rastro de *Gavina Benito* la encontramos en las entradas de hermanos de 1818 como hija de Pedro Benito y Florencia Benito, con lo que se constata que en el caso de Prádena las *gitanas* eran hermanas de la cofradía.

Se prueba por tanto en este ejemplo que los hermanos que incumplían los oficios o cargos asignados debían de pagar "las penas", como así se recogen en los cargos –ingresos– de las cofradías. En Prádena hemos intuido las obligaciones que los hermanos contraían con la cofradía, incluso en las funciones más banales, como la que se recoge en el principio del acta de 1703 donde se anota que a Juan Rubio Gómez se le castigó porque su mujer no quiso barrer el puesto de la Casa Concejo.

Y lo mismo se constata en Tabanera del Monte con el caso de Rosa de Andrés, que paga 4 rr porque siendo nombrada (en este caso no hemos podido concretar la función de este nombramiento) no pudo asistir.

Los libros de la Cofradía del Corpus de la localidad de **San Pedro de Gaillos** también aportan nombramientos durante casi ciento cincuenta años, lo que ha posibilitado el seguimiento de los hermanos –de la localidad de San Pedro de Gaillos, Aldearraso, Aldealafuente, Rebollar, Valdesimonte y El Barruelo– y sus funciones en la Danza, procesión y en la fiesta en general:

- Miguel Sanz participa en la Danza de Arquillos en 1632, 1633, 1635 y 1639; lleva las andas en 1675; lleva las varas del palio en 1676, 1678,

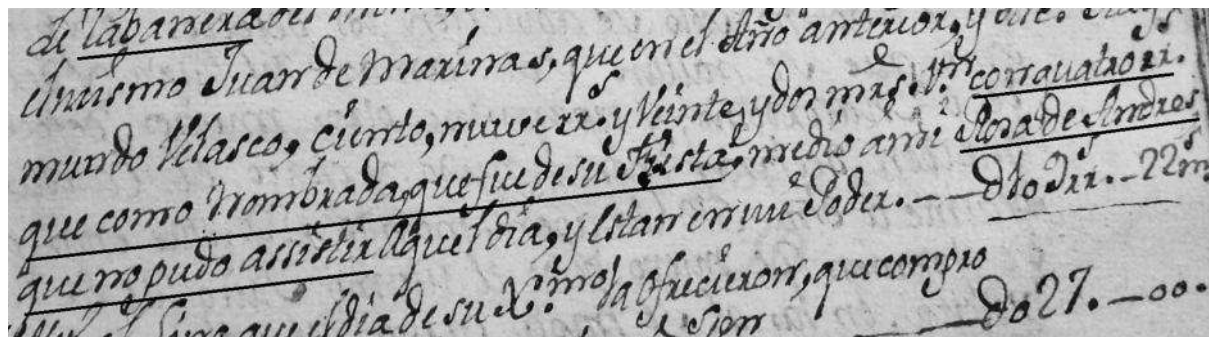


ILUSTRACIÓN 15. Tabanera del Monte, 1779. Acta de la Cofradía del Rosario. "Tabanera/cobró cuatro reales que como nombrada que fue de su fiesta/Rosa de Andrés que no pudo asistir". Archivo Parroquial de Palazuelos de Eresma. FAC.

- 1679 y 1680; se encarga de adobar los arquillos²³ en 1668 y es perejilero en 1683. Es decir, su implicación es amplia en tiempo y forma.
- Clemente Ydalgo lleva las andas de Nuestra Señora en cuatro ocasiones, desde 1638 a 1651; las varas del Santísimo desde 1640 en ocho ocasiones hasta 1685; y en otras dos ocasiones se encarga de las lámparas el día del Santísimo.
 - Frutos Mesonero participa en la Danza de Caballeros en 1676 y 1677 como *suteniente*, en 1679 como alcalde del crimen y en 1668 como caballero; en 1685 se encarga de poner las fuentes de vino; de adobar el toro en 1683 y 1684; y de adobar los arquillos en 1687.
 - Sebastian Bayón participa en la danza de arquillos cuatro veces desde 1676 a 1684; lleva las varas del palio en 1685 y, lo más importante, las *sonaxas* de las danzas de arquillos, de las que se encarga en once ocasiones.
 - Siguiendo con el “sonagero”, Frutos Pascual de Antonio se encarga de él en tres ocasiones desde 1683 (y de adobar los arquillos en 1694 y 1700). Le sigue Frutos Pascual Blasco que se encarga de las *sonaxas* en 1688 y 1692, y José Pascual que se encarga en once ocasiones desde 1708 hasta 1723.

Y en **Valleruela de Pedraza**, con anejos en La Matilla, Tejadilla y Berzal, se registran igualmente nombramientos para alcaldes, mayordomos, priostes, muñidores, regidores y escribano además de los que adornaban la procesión del Corpus y la Octava: llevar el palio, la cruz, los pendones, estandartes, roseros, lampareros, y danzantes (ocho y masculinos). Dentro de los danzantes sorprende que habiéndose registrado datos sobre el vestido del zarragón, no se recoja su presencia en los nombramientos, ya que ni siquiera se registra un número impar en los danzantes. E igualmente se comprueba cómo hay miembros de la cofradía que repiten cargo, especialmente entre los danzantes.

En los ejemplos referidos no se ha encontrado una secuencia cíclica, ni tampoco esporádica,

sino más bien participaciones fruto de la implicación que cada cofrade asumía con la cofradía. Sorprende sin embargo que los danzantes y/o gitanas sean cambiantes de año en año, aunque en algún caso pueden repetir en el cargo, pues ¿aprendían la danza de manera anual cada vez que eran nombrados?

En el caso por ejemplo de Miguel Sanz en San Pedro de Gállos sus funciones son variopintas, desde danzar hasta “perejilero”, por lo cual no estaban encorsetados en un oficio concreto. O incluso también hermanos cofrades que sus funciones no abarcan nunca la danza, como el caso en esta misma localidad de Clemente Hidalgo.

Las Cofradías del Corpus en la provincia de Segovia

Como ya hemos señalado anteriormente, que las cofradías se constituyeran en torno a una festividad no significaba que se encargaran solo de dicha festividad, como por ejemplo hemos podido constatar en el caso de la Cofradía del Rosario de Navafría, que regulaba la festividad de Resurrección, la Visitación y el Rosario.

Otras, no obstante, reducían los elementos rituales a la festividad concreta, como la Cofradía del Corpus de Prádena, donde tras el vaciado de los libros parroquiales en julio de 2016, no se encontró asentamiento alguno en gastos sobre ninguna otra celebración que no fuera el Corpus y su Octava, salvo la ordenanza 11 donde se regula la misa y procesión del Jueves y Viernes Santo, muy habitual también en toda la provincia.

En otros ejemplos, y en relación a lo que nos ocupa sobre la Danza y el Rito, no siempre los registros encontrados en los libros de cofradías han puesto de manifiesto ni la presencia ni la importancia de la Danza en torno a la Cofradía del Corpus. Y a su vez, no en todos los casos se ha encontrado una relación diacrónica completa de las actividades de las cofradías, es decir, en muchas

²³ Sabemos por los gastos recogidos en los libros de cuentas de esta cofradía, que los arquillos y el toro se forraban con papel y se pintaban con huevo mezclado con pimentón. De ahí que utilicen el término “adobar” los arquillos y el toro.

**Cofradías del Corpus
con registros de Danza**

XVII - XVIII - XIX



ILUSTRACIÓN 16. Las Cofradías del Copus desde el siglo XVI al XXI. FAC.

de las localidades solo se han encontrado o las ordenanzas o las entradas de hermanos o alguna hoja volante con los cargos de un año en concreto, y que por lo tanto no han permitido reconstruir la actividad de la cofradía.

En algunas localidades la Cofradía del Corpus, rivaliza en fastuosidad con otras cofradías de la localidad, como en el caso de Navafría, donde el fervor procesional en cuanto a Danza se refiere se encuentra de manera sincrónica durante el XVIII tanto en la Cofradía del Corpus como en la del Rosario y esta a su vez con distintas festividades y elementos rituales.

En otros casos, aún coexistiendo con otras cofradías en la misma localidad, las informaciones

sobre Danza y Rito se encuentran asociadas a la devoción local y no a la Cofradía del Corpus, como por ejemplo, en el siglo XVIII en Basardilla donde se recoge cómo la Danza se circunscribe a la Cofradía de la Virgen del Pedernal y no a la del Corpus; o el caso de Armuña [Fuentes, 2008] donde en 1783 la danza se deja de realizar en el Corpus y pasa igualmente a la advocación patronal de la Cofradía de Tormejón, siendo actualmente en ambos casos estas fiestas patronales, contexto para la Danza, insistiendo también que la falta de documentación diacrónica no nos permite afirmar que esto fuera así desde siglos anteriores, sino tan solo desde la primera fecha encontrada.

Por otra parte, el muestreo obtenido dependiente a su vez del material conservado, pone de mani-

fiesto claras diferencias en cuanto a la cantidad de registros en gastos relativos a la Danza en las Cofradías del Corpus, en la parte oriental de la provincia con respecto a la parte occidental, quedando por tanto patente la importancia de la Danza en entornos rituales en la Cofradía del Corpus en la parte este de la provincia.

Pero ¿cómo vivía el pueblo segoviano del entorno rural la celebración del Corpus? Comienza la función: la Cañada Real.

En **Prádena**²⁴, los seis libros de la Cofradía del Corpus (1701-1835) encontrados en 2016 suponen una importante fuente de información diacrónica desde 1701 hasta mediados del s. XX. En ellos se recogen ordenanzas (se apunta que son copiadas de libros más antiguos por estar estos demasiado estropeados), cargos, descargos, entradas y salidas de hermanos (se apunta que en 1689 “se pasaron los hermanos y hermanas que hay asentados en los libros viejos de la hermandad del Santísimo Sacramento), relación de hermanos difuntos, nombramientos de cargos y una excelente relación nominativa sobre los “oficios” de danzantes y *gitanas* desde 1790 hasta 1835, proporcionando una gran información de la estructura de las danzas, de cómo se desarrollaba la festividad, así como de los elementos que la componían.

Las referencias en torno a la Danza y Rito se recogen desde 1705, en donde se anota el pago al *instrumentero* “que vino a tocar a danzantes y gitanas y otro que toca la caja todo el año”, así como con los gastos a danzantes, *gitanas*, e *instrumentero* en el Corpus y Octava desde 1778 hasta 1839 en el que se recoge su presencia a través de un cargo de ventiocho reales en refresco a gitanas y sacristanes. Así mismo es destacable la referencia del pago al cajero desde 1703 hasta 1728 “por tocar al final de sus partes” y “durante todo el año” pues nos aportará información de los distintos perfiles de “músicos” que se registraban en las festividades.

Igualmente, y dado que se describen profusamente las ordenanzas, sabemos que los hermanos esta-

ban obligados a acudir a vísperas (del Corpus), a la procesión de la mañana del Corpus, con altares en la plaza y en la Casa Concejo, a la procesión de la Octava el viernes siguiente después de la fiesta del Corpus y a estar en los oficios; a la misa y procesión de Jueves Santo y Viernes Santo para “encerrar y sacar al Santísimo Sacramento del Monumento con sus candelas encendidas [...] y que se nombren hermanos para acompañar al Santísimo”; y a la merienda de víspera y a la comida de Corpus.

El auto sacramental también ha quedado registrado en la festividad al menos desde 1718 y por los nombramientos sabemos igualmente del cargo de lampareros que alumbraban la procesión, y altareros que componían los altares en la plaza y en la Casa Concejo.

En **Sepúlveda**, desde el siglo XVII, según recoge Linage Conde [1986], los actos alrededor de la fiesta del Corpus gozaban de gran ritualidad y esplendor desde el martes anterior al Corpus hasta la Octava.

El martes, llamado “de los curas”, los *instrumenteros* y danzantes debían de salir, y a tocar sobre todo el tambor (y también en las Minervas) con gasto en vino para los danzantes, manteniéndose esta procesión hasta 1905. Los individuos debían asistir de oficio con varas, cuatro hachas, el cajero con el tambor y los mayordomos con el pendón blanco. Los miércoles anteriores al día del Señor por la tarde (vísperas) se debía ir desde la casa de la Hermandad con varas y tambor, regulándose también la participación de los *instrumenteros* y danzantes. El día del Señor a las nueve de la mañana asistían a misa los contadores, con varas y hachas, que las tendrían encendidas, colocándose a los dos lados de la verja del altar mayor, y debían asistir también con hachas a la misa en El Salvador después de la procesión. El viernes de la Octava los individuos saldrán con varas y tambor a la misa de diez al igual que el domingo y el lunes, y el jueves de la Octava deberían acudir a misa de seis a Santa María, bajando desde ellas con varas el abad, alcalde, y los dos contadores con el pendón y el tambor.

²⁴ Archivo revisado en julio de 2016 gracias al Ayto. de Prádena.

Las danzas y el adorno que recoge Linage Conde durante la procesión del Corpus son de gitanos, de empapelados, de judíos, de arquillos, de paloteados, de guincos²⁵, de espadas, toro y vaquilla (aderezada), y comedias. Es decir, la fastuosidad está más que constatada igualmente en el caso de Sepúlveda.

En **San Pedro de Gáillos**²⁶, en la Cofradía del Corpus (con los anejos de Aldearraso, Aldealafuente, El Barruelo, La Ventosilla y Rebollar) desde finales del s. XVI hasta mediados del XVIII, se registran gastos en torno a la celebración y los fastos de los que gozaba, procesiones incluidas, la víspera del Corpus, el día del Santísimo y la Octava, mañana y tarde: un real para el guisado de la tarde víspera de fiesta –se recoge el cargo de “dar de comer a las mesas”–, así como gastos en *guebos*, manteca y cocinero, entre otros. El tamborilero en ocasiones era externo (Valdesimonte, por ejemplo) y tocaba en la fiesta, la Octava y las danzas el día del Santísimo. Con esto se entiende que las celebraciones empezaban la víspera del Corpus con un “guiso” para los hermanos, mientras la danza y los *instrumenteros* se circunscribían a las procesiones del día del Corpus y Octava, mañana y tarde.

Para la procesión se limpiaba la carrera –calles por donde discurría–, se ponían fuentes de vino, se echaban tomillos y se sacaba el incensario, el palio, las lámparas, la cruz y a Nuestra Señora (del Rosario). Esta procesión se adornaba con Danzas de Arquillos y una sonaja, danzas de *Xitanos* y *Xitanas*, de Caballeros, un toro o vaquilla (adobado con papel, huevos y pimentón) y una comedia (documentada solo desde 1630 hasta 1643). Sin embargo, no hay nombramientos para dicha comedia dentro de los hermanos, por lo que puede que fueran comediantes itine-

rantes, aunque sí se recogen dos gastos en vestidos, de Sepúlveda y Segovia, sin especificar si eran para los danzantes, los comediantes o los hermanos. También puede que lo que llaman Danza de los Caballeros *onzados* fuera la propia comedia, tal y como son los cargos que se enumeran de corregidor, alguacil y escribano.

En la Cofradía del Corpus de **Rebollo** se recogen, en los escasos asentamientos, cargos y *datas* donde aparecen, desde 1792, pagos al *tanvoritero* y refrescos a las *gitanas*, de lo que se deduce que podría haber danza en un entorno procesional. Así mismo se documenta en 1799 el gasto de cera “en las dos festividades y entierros”, sin que se anote algún dato más que nos permita afirmar de qué festividades se trata, entendiendo no obstante que se refiere al Corpus y la Octava.

Del **Condado de Castilnovo**²⁷ también se ha encontrado documentación sobre la Cofradía del Corpus en un solo libro, que abarca de 1748 a 1780 con referencias sobre la Danza y sus ensayos, los *instrumenteros* (muy bien pagados) para tocar en la misa, procesión y danzas, el vino del domingo de Cuasimodo cuando se reunían para asignar oficios (domingo *in albis*, el siguiente al domingo de Resurrección) y la víspera del Corpus, y comida copiosa a juzgar por el gasto en viandas: manteca, huevos, especies, carneros... y el cocinero²⁸.

En **Valleruela de Pedraza** los datos encontrados sobre la Cofradía del Corpus abarcan desde 1720 a 1912. En el primer libro (1720-1760) no se han encontrado registros sobre *instrumenteros* o danzantes. En el segundo libro (1761-1859), sin embargo, los datos sobre estos son anuales y nos constan los nombramientos para los distintos cargos desde 1772 (más hoja volante de 1720) hasta 1910, desapareciendo los danzantes de estos nom-

²⁵ Aunque Linage Conde ha transcrito “gincos o guincos” entendemos que el dato encontrado en las actas se refiere a los guineos o negritos.

²⁶ En el Archivo Diocesano de Segovia se han encontrado dos libros de la Cofradía del Corpus en esta localidad, en relativo buen estado. Uno presenta las cuentas desde principios del s. XVII (¿1616?) hasta 1739 con alguna hoja intercalada sobre nombramientos, y en otro se recogen los nombramientos de cargos y oficios desde 1632 hasta 1744.

²⁷ El Condado de Castilnovo está formado por los núcleos de población de La Nava del Condado, Torrecilla del Condado, Valdesaz y Villafranca del Condado.

²⁸ La presencia del cocinero también se ha registrado en la vecina localidad de San Pedro de Gáillos.

bramientos a partir de 1876, pues pasan a formar parte de la Virgen del Amparo, donde se documentan a su vez rasgos de su indumentaria –gorros con plumas para los danzantes– y la del zarragón, desde finales del XIX. A esta cofradía pertenecían también los vecinos de Tejadilla, Berzal y La Matilla²⁹ –recogiéndose en el XIX hasta 300 reales del escote de los hermanos– como hemos podido comprobar en los nombramientos, formando parte de los distintos cargos (cada barrio anexado aportaba el suyo) de alcaldes, mayordomos, priostes, muñidores, regidores y escribano además de los que adornaban la procesión del Corpus y la Octava: llevar el palio, la cruz, los pendones, estandartes, roseros, lampareros, y ocho danzantes masculinos³⁰, aunque no se especifica qué tipo de danza realizaban.

Además de los libros de cofradías, en el Archivo Diocesano de Segovia se han localizado numerosas ordenanzas, y en relación a la Cofradía del Corpus podríamos señalar el dato de las enramadas de **Orejana** para dicha festividad. A este dato debemos añadir el recogido por Maganto en relación a las enaguas de los danzantes de esta localidad, hechas con las delanteras de cama, donde podemos ver en una de las puntillas, bordado en rojo “alabado sea el Santísimo”.

En **Navafria** los datos encontrados en torno a esta cofradía abarcan desde 1705 a 1872, y es digno de mención el gasto realizado en danzantes, e *instrumentero* –y de manera contemporánea en la Cofradía del Rosario junto con las *gitanas*–, constatándose nuevamente el esplendor procesional en el entorno del Corpus. Desde 1708 se registra el gasto de 52 reales y 17 maravedíes con los danzantes (el día del Corpus), cajero que toca el *atabal*, en las fiestas y domingos terceros (que denominan de Minerva), y completándose el dato en 1720 con el gasto de 41 reales y 17 maravedíes que se gastaron en los danzantes que asistieron a festejar las festividades del Corpus y la Octava, asociándose también a esta cofradía el gasto re-

gistrado en cascabeles desde 1709, llegándose a un máximo en 1757 de 210 reales en el Corpus y la Octava, destacando en 1764 el abono directo en dinero de 8 reales a cada danzante, 4 reales al cajero y 19 reales al tamboritero.

En **Torrecañaballeros** se han encontrado registros desde 1712 hasta 1803 el día del Corpus “y viernes siguiente de Minerva” y en la procesión de la Octava/infraoctava, tanto en los gastos con los danzantes y danzantas, como al *tamboritero* al que además se le paga por tocar también en vísperas. Pero sin duda lo más destacable, y como ya se abordará en el capítulo relativo a la indumentaria del danzante, es el gasto realizado en los *vestidos* de estos y la descripción de telas que se utilizaron. Y debía ser una procesión por tanto con cierto grado de fastuosidad, no solo el mismo día del Corpus Christi sino también la infraoctava, pues se enramaban todas las localidades anejas, se portaba palio y pendón, tocaban la procesión y la Danza dos *instrumenteros*, con los danzantes “vestidos” y con cascabeles, y ofrendas de ramos de rosquillas y hornazos completando los fastos, tal y como sucedía de manera contemporánea en localidades de la cañada real de la Vera de la Sierra en este siglo, especialmente dentro de la Cofradía del Rosario.

Siguiendo por la sierra hacia el sur, en **El Espinar**, en *Estudios Segovianos* [tomo XII, n.º 36, 1960. Pág. 509] se recoge de 1585 un documento que pone de manifiesto el esplendor de la fiesta del Corpus en esta localidad. Se reúnen gastos en el autor de comedias, entremeses, tablados, órganos en la procesión, repique de campanas, máscaras, danza de cascabeles, danza de espadas, alquiler de libreas y vestidos y rostros y al tamborilero que tañó la danza.

En este tramo sur de la sierra, llegamos a **Villacastín**, donde la Cofradía del Corpus [Martín, 1984] documenta festejos religiosos y profanos: la

²⁹ La Matilla a su vez documenta la danza en la Cofradía del Rosario (1640-1885).

³⁰ A finales del XIX, en el inventario de la Virgen del Amparo, se documentan las gorras con plumas de los danzantes y el vestido del zarragón, de colores, con chaqueta, calzón y morral para los palos. No obstante, entre los nombramientos no se ha encontrado esta figura. Pero en los registros anteriores, incluso dentro de los cargos nominativos para el desarrollo de la festividad del Corpus, no se especifica el tipo de danza.

mañana del Corpus había procesión con palio y por la tarde comedias con actores contratados con meses de antelación, mas corridas de toros (proporcionados por el encargado del suministro de carne de la villa).

El Corpus en el llano segoviano se ha documentado a través de las localidades de Fuentepelayo, Veganzones, Cabezuela, Turégano, Armuña, Coca, Carbonero el Mayor, Carbonero de Ahusín y Santa María la Real de Nieva.

En **Fuentepelayo** [Rvdo. Arribas, 1984] se asistía con velas encendidas a vísperas y a la procesión del día del Corpus, la cual contaba con palio, un auto sacramental, danzas de *Xitanos*, de la Enmascarada, ministriles con chirimías, bajones y altos, y un hermano que toca el tamboril. La danza se documenta en las cuentas de la cofradía desde 1648 hasta 1739, dato que se completa con la Cofradía de la Vera Cruz que era la que se hacía cargo de la festividad de la Octava, documentándose también aquí la danza desde 1715 en Pascua de Resurrección y en la Cruz de Mayo con alquiler de cascabeles a Sanchonuño y Zarzuela, y completándose también desde 1648 con autos sacramentales.

En **Veganzones**, según Cuesta Polo [2007], la Cofradía del Santísimo, demostrada desde 1673, se fusiona con la Vera Cruz (encargada también de celebrar el Corpus entre 1669 y 1712 según los registro de gastos para las ropas de la comedia) y con Santa Águeda en 1716. El gasto con los danzantes se registra desde 1669 hasta 1888 nombrados dentro de los oficios menores, así como también se especifica cómo eran y dónde se encontraban los vestidos de estos. Adornaba la procesión una comedia, y con todo esto un *tamborilero*, ocho danzantes con su zarragón y “un tambor con la caja de notas para las funciones de la cofradía” [2007:134].

En **Cabezuela**, según Sanz, Calvo y Ramos [2015], la danza se registra desde 1738 el día del Corpus, la Octava del Señor y la mañana de Resurrección/Pascua de Flores, desapareciendo de las cuentas después de la Orden de Carlos III, y volviendo a aparecer de nuevo en 1841.

En el Archivo Parroquial de **Turégano** se conserva en un solo tomo, el libro 1 y 2 de la Cofradía del Santísimo, con datos desde 1672 hasta 1774, aunque no se ha localizado el libro fundacional, ni ordenanzas que pudieran acreditar la Danza en esta cofradía en años anteriores, pues por ejemplo, con lo que respecta a la Cofradía del Rosario de esta misma localidad, las informaciones encontradas son muy tardías.

Al contrario que sucedía en otros ejemplos del Corpus, aquí no se documentan oficios ni gastos relacionados con la procesión que nos informen del desarrollo de esta. Se sabe que la fiesta principal de la cofradía era el viernes después del Corpus, que denominan “el día de la Minerva”, donde la Danza y el atabal tenían una presencia importante (no así el *instrumentero*, que como veremos en el capítulo correspondiente, era una figura mal pagada con respecto al atabal, al menos en esta localidad), llegando en 1756 a documentarse en la procesión “del Corpus y la tarde y el día de la Minerva”. Desde 1755 se documentan las “libreas”³¹ para la función” o vestidos para la Danza.

No obstante, en esta cofradía en 1768 se recoge como cargo el alquiler de los vestidos/libreas para los danzantes de Nuestra Señora y de la Cruz de Mayo, pudiéndose intuir que la danza continuó en estas festividades aunque no se hayan encontrado asentamientos al respecto.

Y de **Carbonero el Mayor** también se han localizado en el Archivo Diocesano de Segovia los libros de la Cofradía del Santísimo Sacramento, donde

³¹ Término documentado en Basardilla (Virgen del Pedernal) y Turégano. Covarrubias, por librea, recoge: “Antiguamente solo los reyes daban vestidos señalado a los criados y hoy en cierta manera se hace así para ser distinguidos y diferenciados de todos los demás: y porque estos tienen muchos privilegios y libertades, se llamó aquel vestido librea”. En el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) se recoge como “el vestuario uniforme que los Reyes, Grandes, Titulos y Caballeros dan respectivamente a sus Guardias, Pages, y a los criados de escalera abaxo, el qual debe ser de los colores de las armas de quien le da. Suelese hacer bordada, o guarnecida con franjas de varias labores”.

solo aparece la danza a través de los gastos de 1785 “mas pagué catorce rr⁶ al istrumenttero q^e toco alas danzas como es estilo”. No obstante sí hemos encontrado referencias a las distintas procesiones, como por ejemplo en 1778: “Mas pagué 20 rr ael istrumenttero dettocar enlaprocesion del Corpus y domingo dela minerva como escostumbre” y en 1793: “Y doce rs pagados a Juan Ruano el instrumentero por tocar el dia del Señor y su Octava a las funciones desta Cofradía”. Por tanto, las procesiones del Corpus, Octava y Minervas se confirman, pero no se registra gasto alguno en danzantes o refresco para estos.

En la parte occidental de la provincia, las localidades estudiadas son Armuña, Santa María la Real de Nieva, Coca y Carbonero de Ahusín.

En **Armuña**, según Fuentes [2008], la danza se documenta en distintas cofradías y festividades. En la Cofradía del Corpus aparecen registros sobre la danza el día del Santísimo Sacramento desde 1565 pasándose en 1782 a realizar en Ntra. Sra. de Tormejón, además de que los registros de danza aparecen de manera contemporánea en otras festividades como San Bartolomé.

De la localidad de **Coca** se conservan en el Archivo Diocesano de Segovia de la Cofradía del Santísimo Sacramento, cuyo patrón es San Pedro, cuatro libros (1565-1714). Sin embargo, esta importante fuente documental en cantidad, muestra pocas, breves e indirectas referencias sobre la danza, que pudieran reflejar la importancia que esta hubiera podido tener. En el segundo libro (1612 -1702) aparece en 1696 un gasto en cascabeles para los danzantes:

Esta cofradía celebra la fiesta de su octava y para su adorno tiene danza y no se suelen allar cascabeles para ella y q^{do} se hallan cuesta irlos a buscar fuera y llevan demasiado alquiler por ellos [...] que se compren diez y seis docenas de ellos ocho es el juego regular para los ocho danzantes a dos docenas cada uno y ocho se rengan en guarda para siempre los necesite

esta cofradía y se ofreciese haver otras cofradías que los necesiten se les den dando limosna [...].

Y esto debió suceder pues se recoge en 1709 el cargo como: “Cargareles treynta y dos reales que se han sacado en las vezes que sean alquilado los cascabeles que tiene esta cofradía para funciones que se han ofrecido de otras fiestas”. Entendiendo que se danzaba en otros tiempos festivos.

Santa María la Real de Nieva conserva un libro de la Cofradía del Santísimo Sacramento³² desde 1765 hasta 1806. En él aparecen documentados el cantuesero, enramadas de cantueso, el barrenadero, las danzas en la procesión, cascabeles, *instrumentero*, palio, comedia y estandarte que nos permiten ampliar el espacio de los distintos elementos de la secuencia festiva asociados a la festividad del Corpus, tal y como llevamos viendo en la provincia. Y aquí los fastos igualmente se dan de manera paralela en la Cofradía del Glorioso Patriarca San José.

De **Carbonero de Ahusín** se han encontrado en el Archivo Diocesano de Segovia las constituciones de la Cofradía del Santísimo Sacramento de 1785, y en el Archivo Parroquial de Valseca, los libros de cuentas con las ordenanzas “copiadas a limpio” en 1908, junto con gastos en torno a la Semana Santa, Corpus, la Cruz y el Santísimo Rosario. En estas cuentas se recogen cargos en Mayos, ramas, rodeo de solteros y casados o rosquillas, además del gasto en 1747 de “seis reales que se dieron all estrumentero Portocar alafunçion de la Cofradía”, y en 1749 el cargo de “doce rr que dieron por el tamboril por aberle prestado para una fun^{on}”. Alquilaban el tamboril, ¿se deduce entonces que era propiedad de la cofradía? No obstante, y en relación a la Danza que es el tema que nos ocupa, no se han recogido datos en estas cuentas, mientras que sí aparecen al respecto y de manera contemporánea, aunque muy someramente, en la Cofradía del Rosario de esta misma localidad.

³² Esta localidad documenta las danzas de manera contemporánea en la Cofradía del Glorioso Patriarca San José (1731 -1835), de cuya documentación igualmente extraemos la existencia de una supuesta Cofradía de Ánimas a la que se le alquilan los cascabeles.

La fastuosidad del Corpus rural por tanto está demostrada. Desde finales del s. XVI al menos, se constatan procesiones el día del Corpus, Octava, y viernes siguiente. Limpiaban las calles, las adornaban con enramadas, cantaueso/tomillo, fuentes de vino y por ahí pasaba la procesión con la cruz, la Virgen, el Santísimo bajo palio, hachones o lámparas y atabal presidiendo la comitiva. Todo adornado con variedad de danzas al son del instrumentero, y danzantes y zarragón con sus vestidos. Y para regocijo popular, las comedias o autos sacramentales, alguna corrida de toros y copiosas comidas de hermandad. Y decimos copiosas porque contamos por docenas los carneros, corderos y las cántaras de vino.

Las Cofradías del Rosario en la provincia y sus distintas festividades

Insistimos nuevamente en que, aunque una cofradía se erija en torno a una devoción, como en el caso que nos ocupa de la Virgen del Rosario, no significa que se encargue solo de esa celebración, inclusive como veremos, sus fastos en ocasiones se dirigen a otras festividades más en concreto, que a la de la propia advocación.

Además, Martín Martín [1984:35] en su estudio sobre las cofradías de Villacastín hace referencia a un dato importante: El Rosario en el siglo XVII, se celebra³³ el 2 de julio, festividad coincidente por

Cofradías del Rosario Danzas

XVI - XVII - XVIII



ILUSTRACIÓN 17. Las Cofradías del Rosario. FAC.

³³ 19 de mayo de 1630, de Sebastián Bachiller, en el prot. 6883, f. 200, y el 21 de mayo de 1655, Lorenzo Manuel Dáz, prot. 7652, f. 119 [Martín, 1984:81].

tanto con la Visitación de Santa Isabel y que quedará en el pueblo como Visitación o Santa Isabel, tal y como hemos recogido por ejemplo en Carbonero de Ahusín, Valseca o Navafría.

Dentro del muestreo realizado se ha encontrado documentación de la Cofradía del Rosario en menos localidades que en lo que respecta a la Cofradía del Corpus, aunque los ejemplos hayan sido de suma importancia para la interpretación diacrónica de la Danza y Rito en la provincia de Segovia desde el siglo XVI.

En la zona de la cañada real de la Vera de la Sierra en su tramo central hemos recogido información de esta cofradía en el Condado de Castilnovo, La Matilla y Navafría, a lo que habría que añadir las referencias de Esther Maganto [2015:282] en relación a su estudio sobre la indumentaria de enaguillas de esta zona, con las aportaciones de los libros de Torre Val y Orejana.

En el **Condado de Castilnovo** se ha recogido documentación de la Cofradía del Rosario “el día de Nuestra Señora”, con referencias a la Danza entre el periodo de 1645 a 1842. En los datos se registran, además de las procesiones, los primeros domingos de mes, lo relativo a la Danza y *tamboritero*, a comediantes, ofrenda de roscas en el ofertorio por Pascua –con Baile de la Rosca incluido documentado en el último tercio del XVIII–, rosquillas y bollos, o bandera y guerra, siendo este último dato, punto de reflexión en el capítulo relativo a las soldadescas, tan abundantes en la zona.

De la Cofradía del Rosario de **La Matilla** (fiesta de la Asunción o Virgen de Agosto y San Roque) se conservan en el Archivo Diocesano de Segovia tres

libros que abarcan desde 1640 hasta 1885, siendo la documentación más importante desde el punto de vista diacrónico localizada en esta investigación dentro del Rosario, tanto en continente³⁴ como en contenido. Durante todo el siglo XVII, sabemos de la asistencia del *tamboritero* para hacer son a las danzas, de comedias y vestidos para esta, con su correspondiente tablado –que en ocasiones tenían que alquilar a la vecina localidad de Valleruela de Pedraza³⁵–, de gitanos, banderas, soldados, y ofrendas de roscas, y rosquillas. Durante el XVIII se mantiene la presencia de la bandera y el atabal, pero se pierden los datos sobre los danzantes, aunque se localizan no obstante ingresos por el alquiler de la vestimenta del *zarragón*, que se prolongan también durante el siglo siguiente. En el XIX se mantiene la bandera, “el tambor de la soldadesca” y como novedad desde 1829 encontramos ya la presencia del *duzainero*.

Y a esto añadimos desde 1842 las roscas que ofrecen las gitanas, y las gorras³⁶ para los danzantes que se alquilan a los *instrumenteros*, destacando además que en esta localidad estos elementos se mantienen también durante el XIX en la Cofradía de San Antonio. Y de manera contemporánea, desde el XVIII nos consta la participación de los habitantes de La Matilla (con Tejadilla y Berzal) en el Corpus de la vecina localidad de Valleruela de Pedraza.

En **Navafría**, de la Cofradía del Rosario se conservan en el archivo parroquial, un libro de cuentas desde 1702 hasta 1856, y al igual que sucedía en la Cofradía del Corpus de esta localidad, es destacable el gasto en Danza, en este caso en distintas festividades del año. Esta cofradía se encargaba de la fiesta el día de Resurrección/Pascua de Flores, de la Visitación, y del “domingo segundo de oc-

³⁴ La Cofradía del Corpus ha copado en cantidad y calidad las fuentes para la documentación de la historiografía de la Danza y el Rito. No obstante, hay algunos ejemplos como el de La Matilla, donde los libros de la Cofradía del Rosario han aportado una gran información diacrónica, pues se conservan en el ADSg. dos libros: uno de 1640 a 1708 y otro de 1710 a 1813. Esto se completa con las cuentas de San Antonio y San Roque que abarcan de 1800 a 1885.

³⁵ En Valleruela de Pedraza no se han encontrado referencias a comedias.

³⁶ Idéntico término –“gorras con plumas para los danzantes”– se ha localizado de manera contemporánea en la cercana localidad de Valleruela de Pedraza dentro del inventario de la Virgen del Amparo, ¿alquilaban por tanto las gorras los de Valleruela de Pedraza a los de La Matilla a través de los dulzaineros?, ¿eran por tanto comunes los dulzaineros en las dos localidades?



ILUSTRACIÓN 18. Orejana. Rosario, 2017. Danzantes, soldadescas y roscas de las gitanas. Iglesia románica de San Juan. FAC.

tubre”, tal y como se recoge en los gastos de danzantes y *gitanas* –las *gitanas*³⁷ danzaban el día de Resurrección y junto a los danzantes el día de la Visitación, y aquí hay que destacar que no se registran las *gitanas* como tal en el Corpus, que sin embargo es propio del Corpus de la zona, tal y como hemos registrado en San Pedro o Rebollo-. Y junto con los danzantes y las gitanas igualmente se registra el gasto con el *tamboritero* –en 1705 veinte reales al *tamboritero* por dos fiestas³⁸, o en 1711 treinta reales al *instrumentero* por dos fiestas– así como varios registros desde 1755 en donde se especifica que se hace una función particular en octubre, y el *instrumentero* cobra por los tres días, entendiendo que esta función es la referida en esta cofradía al segundo domingo de octubre, es decir, la Octava del Rosario. Además, esta cofradía se encargaba también del gasto “del hermano que toca la caja” los primeros domingos de mes, los

terceros domingos de Minerva y fiestas, y del gasto la noche de Navidad, para la cual se registra un auto. En la cercana localidad de **Orejana**, Maganto [2015:282] constata también la Danza durante el Rosario en 1661 y en **Torre Val** la documenta en esta misma festividad desde 1681 hasta 1708 con un paréntesis hasta 1767, con presencia de danzantes, gitanas y soldadesca.

Continuando por la cañada, en la Cofradía del Rosario de **Adrada** se documenta la Danza en el día de la Purificación, desde 1768 hasta 1782, en donde en la Santa Visita se advierte de “no hacer gasto ni en *isntrumenteros* ni en danzantes”, debido parece a los escasos caudales de la cofradía.

Y al igual que sucedía en las Cofradías del Corpus de Prádena o San Pedro de Gaillos, donde encontrábamos distintas localidades adscritas a

³⁷ Las gitanas en esta zona concreta de la provincia, las hemos documentado en el Corpus de Sepúlveda, San Pedro y Rebollo, y en la Cofradía del Rosario en La Matilla. En la zona del llano las *gitanas* aparecen en el Corpus de Fuentepelayo y el Rosario de Cantalejo y Arroyo de Cuéllar.

³⁸ Resurrección y Visitación.

una misma cofradía y a la propia celebración, llegando a la capital localizamos la Cofradía del Rosario, común en las localidades de **Tabanera del Monte**³⁹ y **Palazuelos de Eresma**, tal y como aparece en los encabezamientos de las actas. Los libros abarcan un periodo que va desde el siglo XVII hasta finales del XIX. Era una cofradía con sustanciales ingresos provenientes del lino, cebada, centeno, trigo, venta de álamos y ovejas. De las limosnas de los vecinos encontramos hasta 162 reales anuales, además de las ofrendas de roscas, rosquillas, fruta y hornazos, y los cargos por llevar las insignias de la Virgen. Dentro de los gastos, llama poderosamente la atención, especialmente con respecto al resto de la provincia, los realizados en telas para las casullas (tafetán, damasco, olandilla, seda...), capas para la procesión de difuntos, sábanas de altar, o pendón, además de las telas para “las nombradas” y alabardas. Este dato sobre “alabardas” es de suma importancia, pues confirmaría las soldadescas que hemos venido recogiendo en los pueblos de cañada. Sin embargo, los gastos en Danza e *instrumentero* son escasos para tales ingresos. De hecho solo se constata la presencia de danzantas a través de las ofrendas de rosca. Es decir, no se registran gastos ni en danzantas y en *tamboritero*, algún ejemplo aislado como el de 1758 con el pago de 2 reales.

De **Madrone** se han podido estudiar dos libros, aunque incompletos, con cuentas desde 1606 a 1887. Desde 1668 y hasta 1674 aparecen referencias al *instrumentero* “*por tocar a la danza la mañana de resurrezion*”, aunque los entrega de limosna, y en 1788 nuevamente el gasto al *instrumentero* por tocar el día de Resurrección, sin que se haya encontrado dato alguno sobre danza en las cuentas del siglo XVIII.

Siguiendo la cañada real hacia el sur, la Cofradía del Rosario se documenta también en **Villacastín**⁴⁰ [Martín Martín, 1984]. Dicha cofradía fue reformada en 1670, existiendo anteriormente solo el gozo de la fiesta. Recibe tutela del ayuntamiento de 60000 marevedís de chiticalla que se cargaban en el vino. El alcalde de la cofradía organizaba los festejos religiosos y profanos: la misa solemne con sermón, procesión y varias comedias. Contrataba actores y bailadores y armaba el tablado con las maderas del concejo. No obstante, la fiesta de Nuestra Señora del Rosario, se celebra en esta villa a dos días del mes de julio, en el día de la Visión, como ya hemos argumentado.

Al norte de la provincia de Segovia, en el Archivo Parroquial de Cuéllar se han consultado dos libros de la Cofradía del Rosario de la localidad de **Arroyo de Cuéllar** –gracias a las indicaciones del investigador y musicólogo Pablo Zamarrón–, el de cuentas desde 1589 a 1842, y el de fundación desde 1752 a 1964, en donde se ha encontrado la referencia, hasta el momento más antigua, sobre la presencia de *gitanas* en la provincia, fechada en 1591. Además, desde 1589 se documentan danzantes y tamborilero, sin que se hayan podido encontrar más documentación sobre otros elementos de la fiesta.

Y adentrándonos en el llano, concretamente en la parte occidental, el Archivo Parroquial de **Valseca** fue de vital importancia para este estudio, pues aportó datos relativos a la danza en la Cofradía del Rosario desde 1621. En esta localidad, la procesión del día del Rosario –celebrada a principios de julio– gozaba de gran esplendor, pues se han encontrado gastos en el *tamboritero*, Danza y comedia, así como muchas enramadas desde 1620

³⁹ Al menos desde 1600, tal y como hemos podido comprobar en las actas de la Cofradía del Rosario, el municipio de Palazuelos tiene como anejos Tabanera del Monte, Robledo, San Cristóbal y San Bartolomé del río Cambrones. Las actas muchas veces son confusas en los datos que presentan, pues se refieren a una sola cofradía, pero en ocasiones aparecen cuentas independientes para cada anejo. El hecho de que las actas se firmen en el lugar principal, casi siempre Palazuelos y en alguna ocasión San Cristóbal, tampoco favorece. No obstante, los ejemplos recogidos “en el lugar de Tabanera del Monte” tal y como se recoge en las actas, son suficientes para contextualizar la Danza y el Rito en esta localidad desde el siglo XVII. En la actualidad, San Cristóbal (que celebra San Antonio y el Rosario) es un municipio independiente, y San Bartolomé es un despoblado. Tabanera del Monte sigue celebrando el Rosario y San Juan de junio, y Palazuelos de Eresma San Antonio y la Asunción (esta recientemente movida desde el Rosario de octubre, a agosto).

⁴⁰ En el Archivo Parroquial de Villacastín, visitado en enero de 2017, no se localizaron ni los libros de la Cofradía del Corpus, ni los del Rosario, aunque en el libro Becerro sí aparecen, al igual que en la referencia bibliográfica que se utiliza.

hasta 1726-. El hecho de que en 1750 se empiece a construir la nueva iglesia, afecta sobremanera a la cofradía, pues la procesión se traslada a los días de la Asunción –incluidas las enramadas–, San Isidro, y Santa Bárbara, llegándose a especificar en 1792 que:

[...] Declarase que en los dos años de esta Quenta no se ha dado cosa alguna para las Funciones de Sⁿ Isidro y de la Asumpcion, por no haber hecho los Mayordomos nombrados por Concejo gastos algunos en ellas como otros años antes de comenzar la Obra del Cuerpo de Iglesia. Y también se previene que por la misma causa no hubo Ramas que cargar en los otros dos años: Todo lo qual se anota para en lo sucesivo [...].

Esto, junto con el dato de que la peste asoló la localidad en el último tercio del XVIII –debido a lo cual se construye la ermita en honor a San Roque con referencias a ella en 1785– debió de contribuir a la desaparición de la Danza, o por lo menos la ausencia de referencias en cuanto a gastos desde esa fecha, así parece reflejarlo.

Hay un dato aislado en esta cofradía sobre otra festividad, registrada también en la vecina localidad de Carbonero de Ahusín: el gasto en 1683 de *20 reales y 14 maravedíes en las juntas que se hicieron y en el día de la Visitación*, lo que parece confirmar que el Rosario se hacía coincidir con esta fiesta, tal y como hemos constatado en Villacastín.

De **Carbonero de Ahusín** en el Archivo Diocesano de Segovia se han encontrado, de la Cofradía del Rosario, las Ordenanzas de 1785, y en el Archivo Parroquial de Valseca –localidad de referencia– el libro de cuentas desde 1683 hasta 1750, donde se recogen *cargos* por las ramas del día del Rosario, venta de lana, carneros, por roscas que envían los fieles o el caso de la donada por las monjas carmelitas, etc., mientras los *descargos* aparecen desde 1703 con respecto al *estrumentero*, *tamboritero* y por supuesto a los danzantes, en ocasiones referidas al día de la Visitación, lo que nos hace intuir nue-

vamente que la festividad del Rosario, como sucede en la vecina localidad de Valseca, se celebraba igualmente a primeros de julio.

En relación a la festividad del Rosario y su celebración en la Visitación, en **Pinarnegrillo**, el Archivo Segoviano de Folklore [Porro, 2017] también la documenta. Según esta referencia, la Cofradía del Rosario en esta localidad, fue fundada en 1589, y según consta, en 1726 se traslada la fiesta de la cofradía del 2 de julio, festividad de Santa Isabel, al primer domingo de octubre, siendo la festividad más solemne el 15 de agosto. En 1878 se disuelve y se incluye en la Congregación de Jesús y María, renovándose en 1881.

Y en el llano oriental, en la localidad de **Turégano**, como sucedía en otros casos, en los libros de esta cofradía (1590-1759) no solo se documenta la festividad de advocación, sino también la Pascua de Flores/Resurrección y Nuestra Señora de las Nieves, que se recoge como fiesta principal. Con esto, hay veces que los gastos de las fiestas aparecen en el mismo acta anual y no es posible saber a cuál de todas las festividades van asociados.

De la celebración del Rosario en esta localidad, sabemos que desde 1595 se montaba un tablado y se alquilaban vestidos para la obra, además de registrarse el gasto en Danza. Por ejemplo, en 1597 se recoge el gasto de “3 ducados de las ropas que se *trujeron* para la Danza”, en ocasiones también con gasto en cascabeles. No obstante, los datos sobre la Danza en esta festividad desaparecen en 1599 aunque se sigue haciendo referencia a la festividad como en el registro de 1711 de la rogativa y limosna al Rosario por falta de agua, o desde 1734 hasta 1745, con las luminarias en las funciones de Resurrección, las Nieves y el Rosario.

La Cofradía del Rosario se hace cargo también de otras festividades, tal y como se documenta en 1617 con los gastos en “las ropas para la comedia” o “los danzantes la mañana de Pascua y al tamborilero”, continuando hasta 1670 con el descargo “para las pruebas de la Danza la mañana de Resurrección”.

En esta cofradía también se empiezan a documentar desde 1633 gastos para la festividad de las Nieves, como los 384 maravedíes en los danzantes, o en 1647 en pruebas para la fiesta y en ropa y cascabeles para la Danza, acompañándose la fiesta también con comedias.

No obstante, en la Cofradía del Corpus de esta misma localidad, en 1768 se recoge como cargo el alquiler de los vestidos/libreas para los danzantes de Nuestra Señora –no sabemos si Rosario o Nieves– y de la Cruz de Mayo, pudiéndose intuir que la danza continuó en estas festividades aunque no se hayan encontrado asentamientos al respecto.

Resumiendo, Nuestra Señora de las Nieves en Turégano, desde 1633⁴¹, se adorna con comediantes de Colmenar, cascabeles, danza, danza de niñas, “ruedas para la danza”, pruebas en ella, vestidos para comedia y danza y zapatos para esta, dos toros “que se corrieron en la fiesta” y fuego/luminaria la víspera de las Nieves.

En **Cantalejo**, Fuentenebro [1996] también documenta la Cofradía del Rosario con grandes referencias a las danzas y sus contextos. Esta cofradía patrocinaba la Danza en las fiestas de la Asunción y San Roque, así como el día de la Ofrenda que solía celebrarse el 8 de septiembre, Natividad de Nuestra Señora. Las referencias que se recogen desde 1589 hasta 1817, incluyen comedias, rostros para los danzantes, danzantes con cascabeles y gitanas –en ocasiones venidos de la cercana localidad de Lastras de Cuéllar–, casacas para los danzantes traídas de Veganzones o las suyas propias confeccionadas en 1751, músicos igualmente forasteros –en algunas ocasiones venidos de Sauquillo o Fuenterrebollo–, chirimías y guitarras, la introducción de nuevos contextos festivos en 1755 con la función de Nuestra Señora del Pinar o las referencias en 1825 al Corpus y su infraoctava.

Concluyendo, las Cofradías de la devoción del Rosario, se encargan de festividades diversas (Asunción, San Roque, las Nieves, Visitación, Resurrección, Purificación y Rosario) cuya procesión se adorna según la zona, con danzantes/danzantas, *gitanas*, soldadescas en la sierra y Armuña, enramadas, comedias, corridas de toros, destacando la ofrenda de roscas, rosquillas y hornazos por parte fundamentalmente de las danzantas.

Tiempos festivos y rituales para la danza en la provincia de Segovia desde el siglo XVI

Festividades, advocaciones marianas y otros santos

No es nuestra intención extendernos en demasía en torno al calendario festivo y su relación con el calendario económico y el ciclo astral, pero sí queremos destacar determinadas festividades asociadas por el cristianismo a los cambios estacionales y a sus ecuadores, por ejemplo: Resurrección en el inicio de la primavera; San Juan coincidiendo con el solsticio de verano; o las fiestas colocadas en los ecuadores como la Cruz de Mayo a mitad de la primavera, o las Nieves a mitad del verano. Y a esto habría que añadir el ciclo económico –cambiante a su vez con el paso de los siglos– de cada una de las zonas en las que se ha dividido el mapa de danzas de la provincia de Segovia (C. capital, sierra y llano) dependiente a su vez del medio natural (C. capital/llano-cereal, sierra-ganadería).

Ya hemos visto la procesión del Corpus urbano y los traslados de la Virgen de la Fuencisla, como un posible modelo festivo-ritual desde el XVII, y cómo se constata el paralelismo de esas estructuras en el entorno rural con más o menos esplendor, tanto en la Cofradía del Corpus como en la del Rosario, con sus distintas festividades.

⁴¹ Este es uno de los ejemplos en donde es difícil discernir si el gasto es a Nuestra Señora de las Nieves o a Nuestra Señora del Rosario, pues en ocasiones se van alternando o se refiere tan solo como “Nuestra Señora”, que aunque con posterioridad se explicita que la fiesta principal es las Nieves, no es fácil diferenciarlo. Por lo tanto, la referencia a las Nieves puede ser anterior. Si tal como argumenta el Rvdo. Félix Martín sobre las cofradías de Villacastín y que a su vez se ha constatado en el ejemplo de Valseca, el Rosario se celebraba el día de la Visitación, ¿honraría Turégano a dos de sus advocaciones, en julio y agosto? ¿Se corresponde con un claro ciclo económico asociado en este caso a la vendimia?

No obstante, aunque las principales referencias para la documentación de la Danza se han encontrado en la Cofradía del Corpus, otras fuentes aportan igualmente información al respecto, inclusive desde finales del XVI, lo que supone un dato relevante, pues se desbancaría la teoría de la dispersión de modelos desde el entorno del Corpus o el Corpus urbano, una vez que esta celebración cayó en desuso; además de los datos contemporáneos a dicha festividad del Santísimo, obtenidos igualmente en las Cofradías del Rosario, los cuales documentan la danza en distintas festividades también desde el XVI. Es decir, en la provincia de Segovia la Danza y los distintos fastos procesionales quedan constatados de manera paralela tanto en el Corpus urbano y provincial, como en las procesiones de distintas cofradías, festividades y advocaciones.

Por otra parte, deberíamos tener en cuenta la importancia de las grandes fiestas del calendario litúrgico, frente a las advocaciones marianas y de santos incluso locales. Es decir, al menos en los siglos XVII y XVIII, además de Corpus, la importancia recaía en fiestas tales como la Resurrección y la Cruz, después de las cuales habría que destacar los festejos marianos de la Asunción, llamada Virgen de Agosto, –junto con San Roque–, y el Rosario.

Como ya hemos argumentado, la Danza dentro de contextos procesionales estuvo presente en la provincia de Segovia, al menos desde finales del s. XVI, en otras celebraciones dentro del ciclo festivo anual: Purificación, Resurrección, Visitación, Rosario o distintas advocaciones locales como Tormejón en Armuña, Pedernal en Basardilla, Avienza en Arroyo de Cuéllar o Veladiez en Espirido.

Y junto a estas, dos celebraciones más dentro de las cofradías: la Minerva y la Ofrenda. Sobre la Minerva, según Herrero Gómez [2012], las localidades de Sepúlveda, Cantimpalos, Chañe, Cozuelos, además de la iglesia de San Miguel en Segovia capital, contaban con misas de Minerva “los terceros domingos”. Igualmente Félix Martín, párroco de Ayllón, también las recuerda en Estebanvela y Santibáñez de Ayllón. Pero en esta relación de cofradías desta-

camos la de Cozuelos de Fuentidueña, en donde denominan “Minerva” al día siguiente después de Corpus, considerándolo su fiesta grande, al igual que nosotros hemos podido constatar en la Cofradía del Corpus de Turégano en el siglo XVIII. Además, en nuestra labor realizada en los archivos hemos documentado igualmente las Minervas y las misas “los terceros domingos de mes” en distintas cofradías y localidades.

Y con respecto a la Ofrenda, Fuentenebro en Cantalejo la sitúa el 8 de septiembre. Esta celebración se ha constatado en varios libros de cofradía consultados, como Tabanera del Monte/Palazuelos de Eresma, Ituero, o La Matilla, donde en este último lugar, en el siglo XIX, se sitúa “el día de la función”, en este caso la Asunción o Virgen de agosto, por lo que no se puede fijar con exactitud el día de la celebración de la Ofrenda.

En la provincia de Segovia, por tanto, las festividades en torno a las cuales las cofradías organizaban “la función” son diversas, tanto en espacio como en tiempo, tal y como nos muestran los libros de cuentas en los *descargos* a *instrumenteros* y danzantes/danzantas/*gitanas*, apuntando también que algunas localidades mantienen sus Danzas en entornos procesionales en varios momentos a lo largo del ciclo festivo, entre las que es digno de mención Navafría con danzas en Resurrección, Visitación, Corpus y Octava, y una breve reseña por San Sebastián en la ermita.

Vamos a constatar cómo desde los primeros datos recogidos en la provincia, alrededor de 1589, ya encontramos danzas y espectáculo, y celebraciones profanas y religiosas en distintos tiempos festivos, además del Corpus y el Rosario, recordando además que en esta última, la fecha de celebración se ha movido desde el 7 de octubre hasta el 2 de julio durante el siglo XVII, coincidiendo con la Visitación de la Virgen, tal y como hemos recogido en Navafría, Valseca, Carbonero de Ahusín, Pinarnegrillo y Villacastín.

Hemos comprobado también cómo los tiempos festivos van cambiando en alguna localidad. Por ejemplo, en **Valseca**, dentro de la Cofradía del

Rosario, desde 1750 se producen cambios sustanciales debidos en gran medida a la construcción de la nueva iglesia en honor a Nuestra Señora de la Asunción y, desde ahí, esta será la festividad principal, aunque se añade la Danza en las funciones de San Isidro y Santa Bárbara, perdiéndose en Nuestra Señora del Rosario celebrada el 2 de julio. Además se fusionan con ella las cofradías de la localidad de Yanguas de Eresma.

En **Turégano** los primeros registros de danza se localizan en la Cofradía del Rosario en 1590, pero ¿en torno a qué festividad? Desde esa fecha los gastos se anotan por ejemplo como “vestidos para las obras de Nuestra Señora del Rosario” pero ya en 1630 los datos se registran en torno a Nuestra Señora de las Nieves, y el hecho de que en varias ocasiones anoten los descargos solo para “Nuestra Señora” no ayuda a dilucidar la festividad a la que se refiere. No será hasta 1711 cuando se especifica que Nuestra Señora de las Nieves es la fiesta principal, aunque las referencias son anteriores.

En esta localidad se celebraban también, durante el XVII y XVIII que sepamos, las fiestas de las Cavas y la Vendimia, además de registrarse cargos en las cuentas por estos conceptos, lo que nos hace pensar que la economía de esta localidad giraba en torno a la uva, lo que actualmente no sucede, pues en Segovia, la plaga de la filoxera de principios del siglo XX acabó con este tipo de ingresos. Hoy en día Turégano celebra el Lunes de Pentecostés, la Pascua de Resurrección y el Dulce Nombre de María, por lo que ¿supuso el cambio en la base económica un cambio en el ciclo festivo? Y en la Cofradía del Corpus de esta localidad sucede lo mismo: la fiesta principal era “el viernes siguiente de Minerva” y no el día del Santísimo o su Octava.

Otras localidades pasan a lo largo del tiempo sus danzas en honor a otras advocaciones, como es el caso de **Tabanera del Monte/Palazuelos de Eresma**, donde en la Cofradía del Rosario –y festividad igualmente del Rosario– la danza recaía en manos de las danzantas desde el siglo XVII, re-

gistrándose la presencia masculina con la ofrenda de los mozos en 1866 a San Juan –se deduce por la denominación actual de “mozos” que pudiera estar refiriéndose a los danzantes– y en Palazuelos de Eresma el dato de la ofrenda de los danzantes en 1868 en honor a San Antonio, lo que podría plantear dos interpretaciones: o la localidad de Palazuelos también tenía danzantes o eran los danzantes de Tabanera los que acudían a danzar a San Antonio, circunstancia que al menos hasta mediados de los 50 del siglo XX sí se producía, según la memoria de antiguos danzantes. En ambos casos, las festividades aludidas en el XIX se mantienen en la actualidad, a lo que habría que añadir la continuidad del Rosario en Tabanera, pero sin ningún elemento ritual significativo.

Y estas últimas referencias en cuanto al siglo XIX son las que ponen de manifiesto los cambios en relación a los tiempos festivos, sin que nada tenga que ver con la decadencia del Corpus. De igual manera, hay que destacar, que en ocasiones una cofradía se encarga de varias festividades, con lo que los cargos y descargos en rosquillas, danzas... se pueden ver mezclados y ha sido difícil determinar a cuál de las festividades iban asociadas.

De entre las fiestas locales que registran danza hemos recogido las siguientes, según el orden cronológico de documentación, sin que hayamos podido concretar en algún caso la fecha exacta de celebración. Por ejemplo, en la actualidad las romerías marianas se localizan en Pentecostés⁴², pero Avienza de Arroyo de Cuéllar, Tormejón en Armuña u Hornuez en Moral de Hornuez han fijado en un domingo concreto del mes de mayo su celebración, entonces ¿estamos ante una fijación de la festividad de Pentecostés, fecha movable en el calendario litúrgico? Sea como fuere, las festividades locales documentadas son las siguientes:

- Nuestra Señora de **Avienza** (Arroyo de Cuéllar, imagen venerada en la ermita), cuyas cuentas abarcan desde 1590 hasta 1828 registrándose rosquillas, hornazos, o *gitanas*.

⁴² Según Herrero Gómez [2011:117], sobre Pentecostés, en un sínodo celebrado en la ciudad de Segovia en 1478 siendo obispo Juan Arias Dávila ya se establecían reglas y recomendaciones para tales ceremonias.

- **Nuestra Señora de las Nieves** en Turégano, desde finales del XVI como fiesta principal de la Cofradía del Rosario.
- La Virgen de la **Fuencisla** en Segovia capital, en 1613 –en su traslado a su nuevo santuario, lo que por tanto debe tomarse como un hecho aislado– se intercalaban danzas entre los carros triunfales, según el historiador Diego de Colmenares en su *Historia de Segovia*.
- **Santa Bárbara** en Ituro, con registros entre 1713-1874, documentándose la danza desde 1714 con el gasto para los cascabeles de los danzantes y las libreas para los comediantes.
- El **Niño de la Bola** de Cuéllar, 1679.
- De la Cofradía de **San José**, en Santa María la Real de Nieva, se conserva en el archivo parroquial de la localidad un único libro que abarca desde 1731 hasta 1835, y en el cual se documenta la danza a través del refresco a los danzantes y de la limosna a “las Ánimas” por los cascabeles⁴³. Aparecen también el *instrumentero*, hogueras en la plaza la víspera del Santo, y limosna de rosquillas.
- **San Isidro y Santa Bárbara** en Valseca, desde 1750.
- Nuestra Señora del **Pinar**, donde en 1755 el concejo de Cantalejo pagó 15 reales a la Cofradía (entendemos que del Rosario) porque dejó los vestidos de los danzantes para la función de Nuestra Señora del Pinar.
- **San Antonio** en Cantalejo, según Olmos [1981] en el XVIII aparece el alquiler de casaquillas para la función de San Antonio.
- Nuestra Señora de **Tormejón** en Armuña, desde 1743.
- Nuestra Señora del **Pedernal** en Basardilla, desde 1791.
- **San Antonio** de La Matilla, entre 1800-1885.
- **San Sebastián** en Navafría, con registros sobre danzantes entre 1817-1837.
- Nuestra Señora del **Amparo** en Valleruela de Pedraza, entre 1831 y 1907.
- **San Juan** en Tabanera del Monte, desde 1866.
- **San Antonio** en Palazuelos de Eresma, desde 1868.

En Basardilla, en relación a la Virgen del **Pedernal** –y no en el Corpus, aún con localización de registros de manera contemporánea– se documentan desde 1791 danzas, ensayos, *tamboritero*, ramos de rosquillas y roscas que ofrecen las danzantes a la Virgen, e incluso llegando al siglo XX, en 1952, ingresos de los propios danzantes a la cofradía.

En las funciones de Nuestra Señora de **Tormejón** de Armuña [Fuentes, 2005:77] se documentan, en 1743, procesión con enramadas y danzas: “adornaba la procesión una danza de hombres y dos de mujeres, estando las calles enramadas [...] las danzas de mujeres, después de haber hecho sus toqueados y bailes, cada una dijo a Nuestra Señora (de Tormejón) unos versos”.

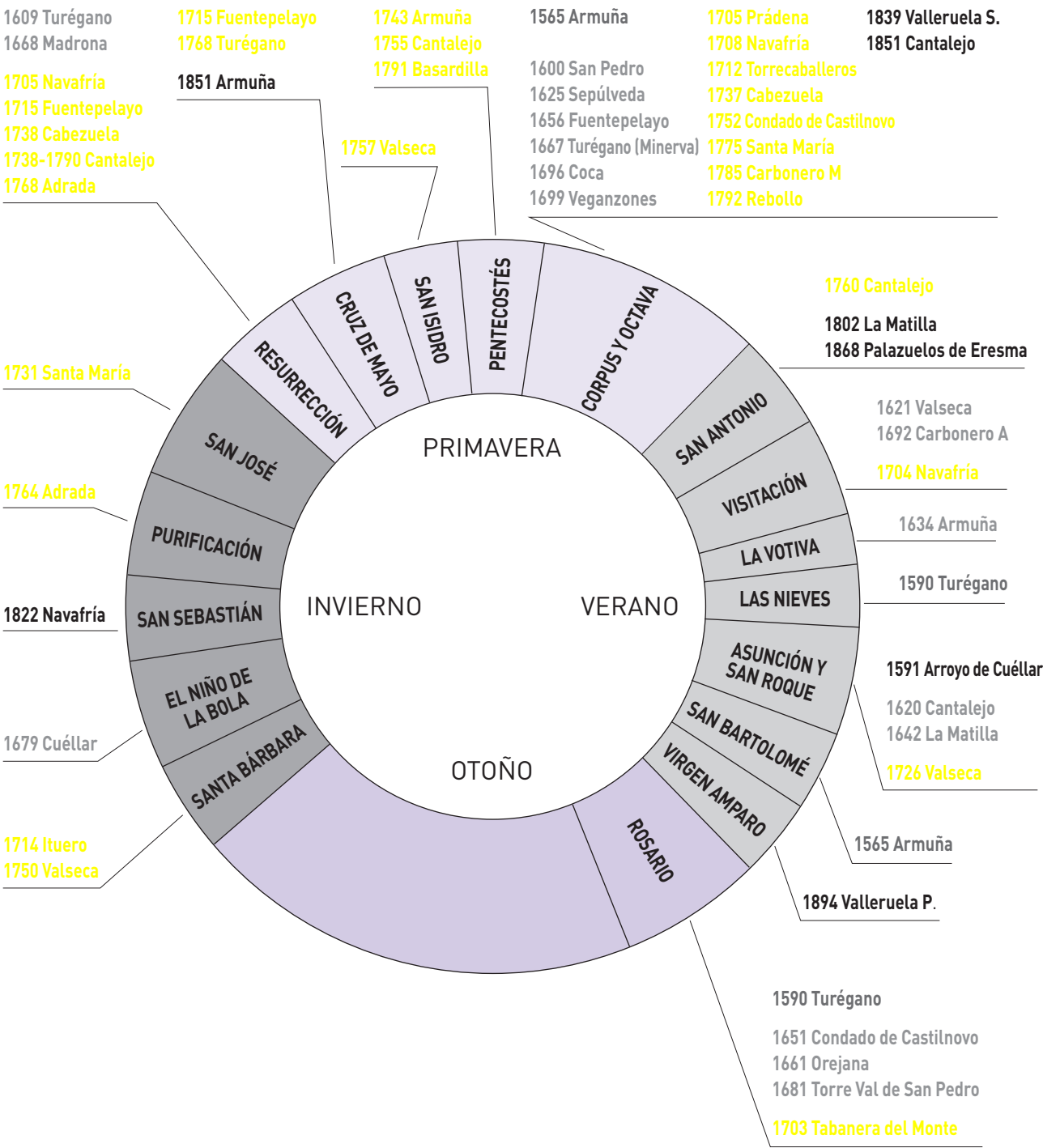
O en 1753:

[...] viniéndose dos danzas, una de mujeres y otra de hombres regocijando la procesión [...]. El día hizo claro y sereno con que lució mucho más la procesión con las danzas y muchos versos que cantaban a Nuestra Señora las mozas que danzaban y después los representaron pos su orden delante de la imagen.

O **Santa Bárbara** en Ituro (s. XVIII), con danzantes, cascabeles, comedia, tablado, ramos de rosquillas y novillos. La Cofradía de **San José** (ss. XVIII y XIX) en Santa María la Real de Nieva con danzantes, cascabeles, limosna de rosquillas, y hoguera la víspera del Santo. En **Valseca**, con cambio de tiempo festivo y danza asociada, desde el Rosario –celebrado en julio hasta 1750 que se construye la iglesia– a la Asunción y San Isidro con enramadas y ofrenda de rosquillas.

⁴³ De este dato se deduce la existencia de otra cofradía, la de Ánimas, supuestamente con danzas, de ahí la existencia de los cascabeles. En esta localidad la danza se documenta en la Cofradía del Santísimo Sacramento de manera contemporánea a esta.

Gráfico de tiempos festivos⁴⁴



⁴⁴ Se enumeran las localidades desde el primer dato encontrado.

Capítulo 3

El día de la función

El día de la función

La danza y sus protagonistas

Uno de los puntos clave en este estudio, evidentemente como se deduce del título, es la Danza dentro de un contexto ritual, en este caso religioso, y con ella los danzantes. Estos son los encargados de la ejecución de los distintos tipos de danzas en los diferentes entornos festivo-rituales que hemos documentado desde el siglo XVI. Pero en el caso particular de esta provincia, podemos hablar no solo de danzantes-hombres, que en ocasiones el género masculino del término no permite diferenciar, sino también de la presencia de mujeres en la Danza como danzantas, *gitanas*⁴⁵, muchachas o niñas, aunque en ocasiones las referencias anotadas en torno a “la danza” no nos permiten diferenciar los géneros.

La Danza, y danzantes y/o danzantas/*gitanas* aparecen registrados en los libros de cuentas de las cofradías, tanto en los cargos (ingresos) a través de las ofrendas de roscas o ramos de rosquillas por ejemplo, como en los descargos por los “refrescos” con los que se les compensaba su participación en la Danza y en los ensayos, aunque en otras ocasiones se han encontrado pagos en efectivo por los servicios, lo que nos hará profundizar en el dato para comprobar si eran danzantes contratados venidos de fuera de la

localidad, o hermanos de la cofradía. Tales referencias nos han permitido hacer un seguimiento de su participación en distintos espacios y tiempos ordenándose de la siguiente manera, según la primera referencia encontrada⁴⁶. Por tanto la presencia de Danza y danzantes la vamos a encontrar a través de distintos registros. Comencemos por la cañada real:

En **Sepúlveda** [Linage, 1986:65] se documenta la Danza en la procesión del Corpus desde 1624 a través de la enumeración de los distintos tipos: gitanas, empapelados, espadas, judíos, arquillos, paloteados, gincos o guincos⁴⁷, especificándose también que se paga a los danzantes por cuenta a parte hasta 1764. En este caso observamos fastos procesionales homólogos a los recogidos en los contextos procesionales de la capital de manera contemporánea (Corpus o traslados de la Virgen de la Fuencisla).

En **Prádena** se conservan seis libros con información de la Cofradía del Corpus, desde aproximadamente 1700 a 1950 (ordenanzas, entradas y salidas de hermanos, fallecimientos, o libros de cuentas), en los que la Danza aparece documentada desde 1705 a través del gasto del *instrumentero* que vino a tocar a danzantes y el gasto o nombramientos en danzantes y *gitanas* en la pro-

⁴⁵ En el apartado referente a los distintos tipos de danzas ya veremos cómo la denominación *gitana* puede estar haciendo referencia a una danza concreta, aunque en algún caso también hemos podido intuir la referencia étnica de las mismas.

⁴⁶ Estas referencias han sido tomadas según los datos a danzantes, directa o indirectamente. Por ejemplo, si se encuentra el dato de “el instrumentero que vino a tocar a la danza” o gasto en “cascabeles para la danza” se toma como referencia a la misma.

⁴⁷ Aunque ya se explicará en el capítulo “Tipos de danzas”, el término recogido por Linage como guincos y gincos, pareciera ser el de GUINEOS, es decir, negritos.

cesión del Corpus y la Octava. Además se conserva la relación de hermanos que han de servir oficios desde 1791 hasta 1832, entre los que aparecen, aunque varían con los años, sepulcros, altareros, danzantes con su zarragón, y *gitanas* con un danzante.

La Danza tuvo un paréntesis. En 1800 hacen referencia a una enfermedad en el pueblo y las danzas no se hicieron “por estar la mayor parte del pueblo de luto”, lo que va a suponer un punto de inflexión pues ya no se volverán a documentar los danzantes hasta 1823, apareciendo en los registros solo las *gitanas* a las que en ese mismo año, para completar el grupo, se nombran para danzar también “de la Virgen”, entendiéndose que se refieren a la Cofradía de la Soledad, de la cual no se ha encontrado documento alguno, ¿tenía esta cofradía igualmente danzantes?

Las *gitanas* y los danzantes eran hermanos y debían de cumplir con el oficio que se les asignaba, pagando las penas correspondientes si faltaran a su cargo, aunque si el grupo no se completaba, se podía aceptar la presencia de uno que no fuera hermano. Y es en esta localidad donde toma fuerza la figura del *zarragón* (para los danzantes) y danzante de *gitanas*, para estas, aunque desde 1800, salvo algún dato aislado, los danzantes desaparecen y la estructura de las *gitanas* queda establecida con un grupo femenino de ocho y dos hombres (un danzante y un zarragón).

En el pequeño libro de la Cofradía del Corpus con el que cuenta la localidad de **Rebollo**, se han encontrado referencias a la Danza a través de los refrescos a las *gitanas* desde 1792 –quedando claro por tanto la participación únicamente femenina en la Danza–, y desde 1818 a los danzantes (desaparece de los asentamientos el término *gitana*), pudiendo referirse a grupos masculinos o mixtos. Dispendio poco, pues el gasto llega conjunto con el del *instrumentero* a 14 reales máximo durante el XVIII y a 26 reales en el primer tercio del XIX, documentándose los registros tan solo hasta 1823, es decir, escasos 50 años de referencias, pero contribuyendo el dato a contextualizar la Danza y las *gitanas* en la procesión del Corpus en

la cañada real en el XVIII y XIX, de manera contemporánea a las *gitanas* de Prádena y San Pedro (Corpus) y Navafría y La Matilla (Rosario).

De la localidad de **San Pedro de Gáillos** se conservan dos libros de la Cofradía del Corpus que abarcan desde finales del siglo XVI hasta 1750 con la Danza perfectamente documentada. Incluye esta localidad, además, los anejos (algunos actualmente despoblados) de Aldearraso, Aldealafuente, El Barruelo, La Ventosilla y Rebollar, cuyos vecinos formaban también parte de la Cofradía del Corpus de San Pedro de Gáillos. Aunque por ilegibilidad del manuscrito no podemos afirmar la fecha precisa, si podemos localizar al menos que es durante el primer cuarto del siglo XVII cuando se documentan todos los fastos alrededor de la procesión del Corpus y su Octava, tal y como se explicó en el capítulo correspondiente de “Las Cofradías del Corpus”, aunque los libros de cuentas registran gastos desde finales del XVI.

Pero lo que es indiscutible es la primera referencia legible encontrada sobre la danza, en 1638, en el gasto de “11 reales al tamborilero que se trajo para las danzas de Seburcol”. Seburcol, y no *Seburcol*, es una localidad cercana a San Pedro de Gáillos, donde no se ha constatado referencia alguna a la Danza hasta la fecha, salvo la que se anota. Por otro lado, en los nombramientos de cargos y oficios de esta Cofradía de San Pedro, en 1638, se registran las danzas de arquillos, *xitanas* y *xitanos* y caballeros onzados, cuyos danzantes eran hermanos de la cofradía procedentes de los anejos arriba mencionados y donde no aparece Seburcol. Y al menos, en el libro de la Cofradía del Corpus de Seburcol, del Archivo Diocesano de Segovia, tampoco se registra la danza en el Corpus. Entonces, ¿a qué se hace referencia con las danzas de *Seburcol* si San Pedro documenta sus propios tipos de danzas?

En **La Matilla**, dentro de la Cofradía del Rosario (1640-1885) y celebrando la Virgen de Agosto (Asunción) y San Roque, durante el siglo XVII no se registran gastos para la Danza de manera anual, pero sí se constata su presencia en las referencias al tamborilero, aunque destacable es el gasto en

1650 y 1651 “en el *jitano*⁴⁸ y el tamboritero”. En este caso por *jitano* puede referirse al que guía la danza de gitanas, aunque no podemos descartar una referencia étnica. No obstante, recordemos que esta zona es rica en *gitanas* (danzantas) incluso dentro de los nombramientos de la cofradía y por tanto el hecho de que el gasto de “dar de comer” aparezca “al gitano” podría referirse a gitanos ambulantes o al que guía la danza de *gitanas*, igual que se deja entrever en alguna referencia en Cantalejo.

Pero continuamos rastreando el dato y a principios del s. XIX se empieza a reflejar la presencia de los danzantes dentro de los gastos en el refresco y ya en 1842 aparece el ingreso por “las roscas que ofrecen las *gitanas*”, lo que podría confirmar la presencia de *gitanas* danzantas, y esta vez miembros de la comunidad. Siguiendo los datos relativos a la Danza y los danzantes (masculinos) en esta localidad, queda confirmada su actividad durante el resto del siglo XIX a través del pago de 7 rr a los *instrumenteros* por “las gorras para los danzantes”. ¿Y por qué a los *instrumenteros*? ¿Se puede deducir que estos venían de alguna localidad que tuviera este elemento en la indumentaria de sus danzantes y por tanto los *instrumenteros* eran los intermediarios? De manera contemporánea, en la vecina localidad de Valleruela de Pedraza se documentan –como sucede en la actualidad– “gorras con plumas para los danzantes” dentro del inventario de la Virgen del Amparo⁴⁹. ¿Estamos por tanto ante el alquiler entre localidades cercanas? A su vez, La Matilla, desde 1788 y durante el XIX, alquilaba su vestido del zarragón. Y, además de en la Cofradía del Rosario, también se han registrado datos relativos a la Danza en San Antonio de Padua durante el XIX, con gastos igualmente referidos a “las gorras” de los danzantes, festividad que a su vez también se mantiene en la actualidad con danza asociada, por lo menos en cuanto a lo recogido en 2017.

En **Valleruela de Pedraza**, dentro de la Cofradía del Corpus (con los anejos de Tejadilla, La Matilla y Berzal), se documenta la Danza desde 1721, a través de los nombramientos (masculinos) que aparecen en una hoja volante, hasta 1876 que pasan a formar parte de la Virgen del Amparo, tal y como se recoge en el inventario de las ocho gorras con plumas para los danzantes y un vestido de colores para el zarragón con chaqueta, calzón y morral para los palos. Estos nombramientos reflejan por tanto que los danzantes eran hermanos de la cofradía, registrándose además el gasto en su refresco correspondiente. En este caso no aparece la danza de *gitanas* que tan constatada está en esta zona, tanto en el Corpus como en las distintas festividades de la Cofradía del Rosario.

En **Valleruela de Sepúlveda**, en la Cofradía del Santísimo en 1839, se recoge también, un somero dato sobre los danzantes, que a su vez viene nuevamente a confirmar la Danza en la cañada real y en el siglo XIX en el entorno del Corpus, pero con una particularidad: el gasto se refleja en dinero –“*son data diez rr que edado Alos danzante*”, por tanto, ¿nos encontramos ante un pago en dinero y no en especies como refrescos, colaciones o pitanzas?–. Y continuando por la cañada real, en **Orejana** [Maganto, 2015:283] se documenta la Danza durante la fiesta del Rosario desde 1661, junto a las corridas de toros, así como en los registros de 1701 con los ingresos a través de roscas, entre otros.

El pueblo de **Navafria** registra la Danza desde el siglo XVIII en la Cofradía del Corpus y en la del Rosario desde principios del s. XVII hasta mediados del XIX, pasando a la Cofradía de San Sebastián –y cuya función se hacía en la ermita tal y como se recoge en el acta de 1829– y llegando a un dispendio total en 1757 de casi 300 reales⁵⁰ anuales en el gasto con los danzantes entre la Cofradía del Corpus (danzan en Corpus y Octava) y la del Rosario (danzan en Resurrección y Visitación),

⁴⁸ Fuentenebro, en su obra sobre Cantalejo, por gitano recoge el que guía la danza de gitanas.

⁴⁹ En esta localidad los danzantes estuvieron asociados al Corpus hasta 1876.

⁵⁰ Ya explicamos, en el capítulo referente a las cofradías como base social para la danza, que los descargos especialmente en las danzas entre *instrumenteros* y danzantes son excesivos para un mayordomo que en principio no se diferencia socialmente.

además del gasto con el *instrumentero*, donde consta en alguna ocasión que habían cobrado todos por realizar la Danza.

Mas da en su descargo ochenta y siete rr que en las dos festividades de Corpus y su octava abono a los danzantes, caxero y tamboritero en esta forma a los Danz^{tes} ocho r cada uno, al caxero quatro y al tamboritero diez y nueve.

Y a este dato hay que añadir el gasto, ya en 1830, de 16 reales que se pagaron a los danzantes el día de la función dentro de la Cofradía de San Sebastián. Es decir, se constata el pago a los danzantes por sus servicios y no como obligación dentro de las funciones de la cofradía, ahora bien, ¿eran danzantes contratados para adorno de la procesión?

Y sin duda, mención especial merece esta localidad, ubicada en la cañada real de la Vera de la Sierra, con lo que respecta a la importancia de sus Danzas y danzantes en distintos momentos del ciclo festivo, y en distintas cofradías. Pero los danzantes tienen una diferenciación: las *gitanas* y los danzantes se documentan en la Cofradía del Rosario, en distintos contextos festivo-rituales, mientras que en el Corpus no aparecen *gitanas*, a diferencia del Corpus de la zona donde las *gitanas* son parte indiscutible.

Y aunque actualmente la Danza ha desaparecido de esta localidad, cabe destacar que estuvo presente hasta 1776 en el Corpus y la Octava y hasta 1848 en Resurrección y Visitación, fiesta esta última que aún se conserva con gran devoción pero sin adorno de danza.

En **Torrecaballeros**, localidad sita en plena cañada de la Vera de la Sierra, con los anejos en los registros de la Cofradía del Corpus, de Cabanillas y la Aldegüela, la Danza aparece documentada en dicha fiesta desde 1712 con el gasto del refresco de pan, vino y queso a los nombrados⁵¹ y danzantes en

la infraoctava. Desde ahí, los descargos en refrescos para los danzantes y danzantas (dato que pone de manifiesto la presencia de la mujer en la danza) son continuos, aunque el dispendio sin embargo no era tal ya que apenas supera durante el siglo XVIII los 20 reales de gasto, poco si lo comparamos con localidades de su mismo espacio y tiempo, como Navafría.

Los últimos gastos en refrescos con la Danza son de 1785, pero se documenta hasta 1803 con el gasto al “instrumentero que tocó la danza”. Desaparece de los descargos, aunque no sucede lo mismo con el *instrumentero*, cuyos registros se mantienen hasta el s. XX –desde 1850 documentado ya como *tamboritero* y *dulzaina*–, prueba por tanto que la función se seguía haciendo y de hecho la festividad del Corpus se sigue celebrando en esta localidad. No obstante, los danzantes llevaban consigo un gasto indirecto, ya que desde 1739 hasta 1756 se registran los descargos en los vestidos (alquiler) de los danzantes, hasta que en esa fecha se recogen por descargo las telas de los vestidos y, a su vez, los cargos por el alquiler de estos a otras localidades como Espirido, La Higuera y Santo Domingo de Pirón. Y no solo el gasto es en vestidos, sino que también llevaban como adorno cinturones de cascabeles.

En **Basardilla** se documenta la Danza en la Cofradía de la Virgen del Pedernal (con registros desde 1793 hasta 1970), con el dato importante de la participación de la mujer, en 1797 con el refresco a danzantes y danzantas por la mañana y tarde⁵² de la función. Pero después del registro de 1799 hay un vacío hasta 1878 donde se hace un gasto importante para el vino de ensayos y danzas del Pedernal, volviendo a desaparecer los asentamientos sobre la danza (aunque no sobre el *instrumentero*, es decir, que la función se siguió haciendo) hasta que en 1902 se vuelven a generalizar los gastos con los danzantes, ya en pesetas, esta vez en pescado/bacalao. Como dato carac-

⁵¹ Ya hemos apuntado con anterioridad la diferencia entre los cargos/nombramientos/oficios mayores y los oficios (menores) dentro de una cofradía. Estos nombramientos se realizaban en fechas concretas dependiendo de la localidad, en lo que se denomina “cabildo”, a lo que solía acompañar un refresco o colación, como se recoge en la localidad de Torrecaballeros. Veremos en localidades como Orejana o Navafría, cómo los nombrados o *ennombrados* forman parte de las soldadescas.

⁵² Actualmente la localidad de Basardilla sigue danzando por la mañana en el pueblo y por la tarde en la ermita.

terístico desde 1952 a 1964 destaca el donativo que los ocho danzantes hacen a la Virgen del Pedernal.

De **Adrada**, localidad cercana a Basardilla, encontramos una discreta referencia a la Danza en la Cofradía del Rosario en 1782 con el gasto de 3 reales en un refresco para los danzantes el día de la función. No obstante, esta reseña sirve para confirmar la Danza en un espacio⁵³, un tiempo –cañada real y siglo XVIII– y en un momento concreto del ciclo del año: la Purificación. Y, lamentablemente, de la Danza no tendremos más datos, pues de la Santa Visita de 1786 se recoge “*que no se haga gasto alguno ni en instrumento ni en danzantes de los escasos caudales de esta cofradía*”, con lo que si no hay gasto no hay registro.

Y llegando a la capital, en la Cofradía del Rosario de **Tabanera del Monte y Palazuelos de Eresma**, las danzantas se localizan en los cargos “por las roscas de las danzantas” desde principios del siglo XVIII. Y aunque estamos ante una cofradía con abundantes ingresos, llama la atención que no registran gasto alguno, ni como pago ni en refrescos para las danzantas. Es más, todo lo que vamos a encontrar sobre Danza, desde principios del s. XVII hasta finales del s. XIX, es a través de los cargos de estas a la cofradía. Pero las danzantas en el Rosario desaparecen y dan paso en el XIX a los danzantes para San Juan y San Antonio, documentados igualmente a través de sus donativos.

Palazuelos de Eresma tiene en la actualidad como anejos Tabanera del Monte, y el Parque Robledo, con sus propias advocaciones. En el caso de Tabanera en los libros de cuentas encontramos en 1866, en honor a San Juan –tal y como sucede en la actualidad, y contexto de las danzas de palos–, un cargo por la ofrenda de los mozos que nos podría hacer intuir que se refiere a los danzantes, y en Palazuelos, en honor a San Antonio en 1868, referencias también a los danzantes por el mismo motivo. Si en el caso de Tabanera del Monte, la

referencia supone una mirada atrás de lo que actualmente se vive, en el caso de Palazuelos, en honor a San Antonio, supone una novedad, pues nada se recuerda actualmente de danzas ni de danzantes, aunque danzantes de Tabanera sí recuerdan ir a palotear a San Antonio.

En **Madrona** se han encontrado pocas referencias a la Danza y solo en la Cofradía del Rosario en 1668, con el pago al *instrumentero* “por tocar la danza” y más específicamente en 1672 “por tocar la función el día de Resurrección a las danzantas”. No obstante, estas ligeras reseñas aportan mucha información en el espacio y el tiempo: vuelven a constatar la presencia única de la mujer en la Danza⁵⁴ en el entorno de la cañada real en siglo XVII y en un contexto festivo concreto: la Resurrección.

Y continuando la sierra hacia el sur, en **El Espinar**, en la revista *Estudios Segovianos* [Tomo XII, n.º 36, 1960. Segovia. Pág. 509] se documentan rostros, máscaras, danzas de cascabeles y danzas de espadas. Con estos datos, los tipos de danzas en el contexto del Corpus de esta localidad están constatados.

El llano segoviano es amplio, y lo vamos a dividir en llano oriental y llano occidental.

Con respecto al llano oriental, la Danza en **Cabezuela** [VV. AA., 2015] se documenta desde 1737 con el pago de 17 reales y 6 maravedíes que los danzantes han gastado en refrescos cuando se hacían las pruebas, según parece para la Pascua de Flores y en Corpus y Octava. Ya entrado el siglo XX los danzantes se documentan también en San Roque, y en la actualidad se mantiene, si no en contexto procesional, sí en el contexto festivo del Corpus.

En **Cantalejo** [Fuentenebro, 1996: 214-216] se registran los danzantes del pueblo o forasteros junto con las *gitanas*. Los danzantes eran ocho más su

⁵³ Y no solo la cañada real de la Vera de la Sierra, sino que con los datos encontrados en el muestreo se ciñe el espacio a Torrecaballeros, Basardilla, Adrada, Santo Domingo de Pirón y Espirido durante el siglo XVIII.

⁵⁴ Hemos encontrado ejemplos de danzantes y danzantas o danzantes y *gitanas*, incluso en el caso por ejemplo de Prádena, que a mediados del XVIII los danzantes “desaparecen” y queda solo la presencia femenina.

“guía”, llamado alcalde de danza o maestro de danza hasta que en el XIX pasa a denominarse zarragón. Las gitanas, documentadas desde principios del s. XVII, eran contratadas para la fiesta. Eran ocho, dirigidas por su guía también llamado “jitano”, aunque bajo esta denominación actuarán también las muchachas y niñas y niños de Cantalejo guiados por un convecino experto en la danza llamado igualmente “jitano”. Fuentenebro anota también que a los danzantes se les pagaba con un par de zapatos blancos para la danza y comida de la fiesta, y a los forasteros –por tanto se entiende que en ocasiones sí eran vecinos– se les daba alojamiento, comida y el jornal. Entre el grupo de danzantes en ocasiones figura el que canta el romance y el pícaro, aunque apenas se mencionan los nombres de los artistas. Siguiendo a este autor, se confirma igualmente el gasto desde principios del s. XVII en vestidos de Segovia y cascabeles para la danza.

Los danzantes podían ser forasteros, lo que se comprueba en varias ocasiones desde 1626, con el gasto de la danza que se trajo de la Lastra (Las-tras de Cuéllar) que “no danzaron las gitanas” sino ocho niños dirigidos por Juan de Matarranz el Mozo, de Cantalejo, aunque las niñas gitanas de Lastras sabemos que acudieron a bailar en otras ocasiones.

Esta localidad recibe un apercibimiento por parte del visitador del obispo, por el excesivo gasto en las cuentas para danzantes e *instrumenteros*, y durante el s. XVIII los datos se minimizan, y ya a mediados del s. XIX los danzantes vuelven a registrarse, con pagos de hasta 108 reales por bailar en las funciones del pueblo y 23 reales por el día de la Octava.

En **Fuentepelayo** [Rvdo. Arribas, 1984] se documenta la danza desde 1648 dentro de la Cofradía del Corpus, con el gasto de 20 reales a los que danzaron, especificándose desde esa fecha que las danzas eran de *xitanos*, de la Bruja, o Enmascarada. Los danzantes eran hermanos, y por ello debían de cumplir las penas estipuladas en las ordenanzas si incumplían su cargo, tal y como se recoge en 1690 del cargo de medio cuarterón de cera a Juan Serrano “por no bailar”. Los últimos asentamientos son de 1739, aunque se mantienen

las referencias a la cofradía hasta 1830. Además existía la Cofradía de la Vera Cruz, que era la que se hacía cargo de la Octava y donde se registran también gastos para los danzantes en 1715 en Pascua de Resurrección y la Cruz de Mayo.

En **Veganzones** [Cuesta Polo, 2007] en 1669 se habla de danza, con el gasto de 14 reales que costó un cordero que se le dio a los comediantes y danzantes, llegando los registros hasta 1810 con el gasto de “*sesenta reales que costó el carnero que se compro los días del Señor y su octava e que se destribuie y gastta entre los señores Avad y jefes, secretario, mayordomos y comisarios sel Señor y danza según costumbre*”. Los danzantes también eran hermanos, pues se anotan las penas por no bailar, por ejemplo, en 1888 a cinco hermanos, una libra de cera cada uno a 8 reales.

En **Turégano**, la primera referencia a la Danza la encontramos de manera indirecta en el gasto en 1590 al *tamboritero* para la Danza, dentro de la Cofradía del Rosario, y a su vez, para la festividad del Rosario, cosa que debió cambiar, pues a partir de 1617 la Danza se asocia a la mañana de Resurrección y a Nuestra Señora de las Nieves. Como dato curioso, y debido a que las cofradías asumían gastos no solo de las festividades, encontramos en Turégano cómo los danzantes e *instrumenteros* estaban equiparados en las colaciones a otros, como jornaleros vaqueros o segadores. Igualmente en esta localidad, la Cofradía del Santísimo Sacramento registra gastos en Danza desde mediados del siglo XVII y durante todo el XVIII el viernes de Minerva, que es la fiesta principal de la cofradía, destacando que no se refieren al día del Corpus ni a su Octava.

Y **Carbonero el Mayor** conserva documentación sobre la Danza en el siglo XVIII en la Cofradía del Corpus con el casi único registro del gasto de 23 reales del “refresco a las danzas como es estilo” en 1782, de lo que se deduce por tanto que era costumbre tanto el gasto como la propia danza, sin que esto se vuelva a documentar. Pero este ligero dato vuelve a ubicarnos en el espacio y el tiempo, esta vez en el llano segoviano y coincidiendo con Coca con respecto a la escasez de referencias en

relación a la danza o *instrumentero*. No obstante, en **Coca** la Danza se documenta desde 1696 en relación a la compra de dieciséis docenas de cascabeles para los ocho danzantes, de las cuales ocho dicen que se guardan, y las otras ocho son “el juego regular” para los ocho danzantes, con lo que cada danzante llevaría una docena.

Y en el llano occidental:

En **Armuña**⁵⁵ [Fuentes, 2008] se documenta la danza desde finales del siglo XVI en San Bartolomé, con el pago a los danzantes para esa fiesta, en la Votiva (segundo domingo después de San Pedro) en 1634 y a San Sebastián en 1651, además de en la procesión del Corpus. El gasto que se recoge de 80 reales que se dieron a los danzantes en 1651 por dos días de fiesta (San Sebastián y San Bartolomé) o el de 1653 de 82 reales en dar de comer a los comediantes y danzantes y lo que se gastó en pruebas y en Gaspar Moreno (¿dulzainero?) nos va a permitir comparar la importancia que en cada localidad se le daba a la danza.

En **Arroyo de Cuéllar**, en las cuentas de la Cofradía del Rosario, se registran gastos en danzantes en 1589 y en danzantes y *gitanas* en 1591, extendiéndose con escasas referencias el término *gitana* hasta 1654 en la devoción de la Virgen de Avienza.

Y en **Cuéllar**, del archivo parroquial se han extraído datos sobre la danza en torno a la Cofradía del Niño de la Bola, aunque solo fehacientes llegado ya el siglo XX. Los danzantes son siempre ocho, de los que solo dos eran hermanos, que de no querer o no saber bailar, debían buscar sustituto, con frecuencia de la cofradía. El resto eran buscados o se ofrecían a cambio de un puro y una garrafa de vino y con el tiempo en metálico. Eran los únicos que se distinguían con una indumentaria basada en blusón y calzón color butano con estampados florales, y un sombrero verde de ala ancha. Se acompañaban de castañuelas o tejeletas, estas también utilizadas por el acompañamiento, igual que en la actualidad.

Santa María la Real de Nieva documenta su danza con breves datos en la Cofradía del Corpus, de 1774 a 1777, con el gasto que costaron las danzas. Pero donde realmente la danza tiene una importante percepción es en la Cofradía del Glorioso Patriarca San José, donde ya las ordenanzas regulan la participación de la Danza, danzantes y tamboritero:

Item Ordenamos que el día que sezelebrase la festividad de el glorioso S^{to} setenga su danza y los danzantes y tamboritero sean libres de escotes el año que danzasen y tocasen.

Por tanto, se deduce que danzantes y *tamboriteros* eran hermanos de la cofradía. Igualmente desde 1731 se registra el gasto de 6 reales en el refresco con los danzantes y 2 reales de limosna para “las ánimas” por los cascabeles para los danzantes hasta 1821. Y en estos casi cien años, constantes referencias a la limosna a lo que hemos intuido que es la Cofradía de las Ánimas por los cascabeles para los danzantes, sin que se haya podido documentar si esta cofradía pertenece a Santa María, y si al poseer cascabeles se deduce por tanto que tenía danza también.

En **Valseca**, la Danza aparece documentada desde 1621 en la Cofradía del Rosario, en la procesión de Nuestra Señora (del Rosario). Los gastos a los danzantes se registran como darles de beber, de comer, gastos en cántaras de vino, o bien se refiere a estos a través de las colaciones por danzar, siendo el gasto variable con los años, desde los 58 reales gastados en las pruebas y darles de comer el día del Rosario en 1665, hasta los 4 reales y 15 maravedís de 1718. Lamentablemente para nuestro estudio, desde ese momento la danza empieza a desaparecer de los registros, siendo la referencia de 1768 la última que encontramos. No obstante, en determinadas fechas el gasto se refleja como pago en reales, como en 1663 con el gasto de 65 reales que dieron a los danzantes por hacer la fiesta frente a los 15 reales de 1671. ¿Nos encontramos ante danzantes contratados?

⁵⁵ Realmente la documentación aportada por Fuentes en esta localidad a través de los libros de fábrica, archivos municipales y libros de cofradía aporta una de las visiones diacrónicas más relevantes de la provincia.

Y en **Carbonero de Ahusín** la danza aparece por primera vez en los registros de la Cofradía del Rosario de 1715 –aunque existe de manera contemporánea la Cofradía del Corpus– con el gasto de 7 reales al tamboril el día de la fiesta por tocar a las danzas, que junto con el dato de 1724 del gasto en la danza por el día de la Visitación, deducimos, pues, que esa era la festividad.

Estas diferencias pueden tener distintas interpretaciones: o bien la importancia de la danza fue decayendo durante el siglo XVIII; o el gasto era proporcional al número de danzantes que participan, ya que en algunas ocasiones sí se registra en las *dattas* “la danza de hombres y la de las mozas” o los danzantes y danzantas, o solo danzantes; o bien el gasto está condicionado por otras causas, como el inicio de la construcción de la iglesia en 1749 y reflejado en el acta de 1762 justificándose que no se hizo gasto alguno en danzas (no que no las hubiera) por contribuir a la construcción del cuerpo de la iglesia.

La importancia de la danza, por tanto, fluctúa a lo largo del tiempo y varía entre poblaciones, pero es un elemento ritual básico de la fiesta. Lo revela la contratación de danzantes o la obligación de hacerla para los cofrades. Se entiende que eran actuaciones de especialistas (y se supone que eran valorados por ellas) y preparadas con tiempo y aprendizaje. Es posible que estuvieran integradas en la fiesta no solo como espectáculo sino como ofrenda y como representación de la comunidad, y las compensaciones a los danzantes y los gastos que generan son reveladoras de esa integración. Además de su inclusión en, o junto a las comedias, o bien en las procesiones.

La presencia de la mujer en la danza: danzantas, muchachas, niñas y gitanas

Si analizamos las danzas rituales en la actualidad en la provincia de Segovia, con una supremacía evidente de las Danzas de Palos sobre el resto, veremos cómo de forma mayoritaria se ha mantenido la presencia masculina en ellas –no exclusiva– llegando a afirmar en algún caso, la necesidad de introducir la figura femenina para

que la danza no se perdiera, o destacando como condición indispensable la presencia del hombre en ellas, así como de la misma forma se ha revalorizado el papel de la Sección Femenina como artífice de la introducción de la mujer en la Danza [Maganto, 2015:281].

Pero esto que solo se argumenta en el siglo XX y principios del XXI ¿ha sido así siempre? ¿Estamos ante un nuevo papel de la mujer en la Danza Ritual o por el contrario estamos renaciendo roles del pasado? ¿Fue el siglo XX el causante de dar a la mujer nuevos papeles en los contextos festivos-rituales y dejar las Danzas en manos masculinas?

En la documentación recogida en los libros de cofradías, se registra la convivencia de los términos danzantes-danzantas/*gitanas*/muchachas/niñas lo que justificaría la presencia de estas figuras en los entornos rituales desde finales del XVI, pero ¿eran distintas sus danzas? Al diferenciar danzantes y los diferentes términos femeninos ¿están haciendo referencia a ejecuciones diferentes? Además, en la relación de danzantes que hemos encontrado en el Corpus de San Pedro, Valleruela de Pedraza o Prádena, la mujer aparece asociada a la danza de gitanas, pero no aparece nunca por ejemplo en las danzas de arquillos, por lo que se mantiene la hipótesis que vamos a defender en este capítulo: la mujer estaba asociada a una/s danza/s determinada/s, y al decaer la popularidad de esta danza, desaparece con ella la presencia femenina.

Cierto es que no se han encontrado referencias sobre los tipos de danza –salvo en los casos específicos de la procesión del Corpus–, y por ello no sabemos si bajo el término “danza” se esconde una presencia masculina, femenina o ambos. O incluso si la diferenciación en los registros entre danzanta/muchachas/niñas y *gitana*, en distintas localidades, pudiera responder también a una diferenciación de géneros de danza, a lo que hay que añadir que en alguna ocasión podemos intuir tras el término “gitana”, una diferenciación étnica.

Con respecto a esto, una referencia que aporta información sobre la presencia femenina en las

La presencia femenina en la Danza

Desde el XVI



ILUSTRACIÓN 19. La mujer en la danza desde el siglo XVI. FAC.

procesiones: la fuente literaria de *La Gitanilla*, de Cervantes, donde encontramos lo siguiente:

Cuenta la historia de una joven gitana que cantaba y danzaba tal y como la enseñó su abuela, y que al llegar a Madrid entró en la ciudad participando en una Danza de Gitanas: "una, pues, de esta nación, gitana vieja, que podía ser jubilada en la ciencia de Caco, crió una muchacha en nombre de nieta suya, a quien puso por nombre Preciosa, y a quien enseñó todas sus gitanerías y modos de embelecios y trazas de hurtar [...] Salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarzandas, y de otros versos, especialmente de romances [...]. De entre el son de tamborín y castañetas y fuga del baile salió un rumor que

encarecía la belleza y donaire de la gitanilla, y corrían los muchachos a verla y los hombres a mirarla. Pero cuando la oyeron cantar, por ser la danza cantada [...]. Y cuando llegaron a Santa María, delante de la imagen de Santa Ana, después de haber bailado todas, tomó Preciosa unas sonajas, al son de las cuales, dando en redondo largas y ligerísimas vueltas, cantó un romance.

Analicemos y sinteticemos los datos de esta fuente, que aunque fuente literaria, es de gran aportación: la *gitana* danza varios géneros, recita versos, toca las castañetas, acompaña la danza cantando, y toca las sonajas mientras baila y recita un romance. Pues bien, en la provincia de Segovia quedan como reducto de esto, las *gitanas*

de **Orejana**, que aunque no danzan sí ofrecen roscas a la Virgen del Rosario y recitan versos. También en **Armuña**, [Fuentes, 2008], en 1743, se recoge cómo adornaba la procesión una danza de hombres y otra de mujeres que después de haber hecho sus toqueados y bailes cada una dijo a Nuestra Señora (de Tormejón) unos versos. Sin embargo, en Armuña no se ha encontrado referencia alguna al término *gitana*, aunque sí en las cercanas localidades de Chañe y Arroyo de Cuéllar.

Siguiendo el rastro de las *gitanas* por la cañada real de la Vera de la Sierra, en **Sepúlveda** [Linage Conde, 1986: 65], en el Corpus, se registran danzas de *gitanas* desde 1624; en **San Pedro de Gaillos**, también en el Corpus, encontramos nombramientos para las danzas de *xitanos* y *xitanas* desde 1632 hasta 1716; en **Prádena** las *gitanas* están documentadas desde 1705 con el gasto del *instrumentero* que vino a tocar a danzantes y *gitanas*, manteniéndose los registros prácticamente hasta el 1835, y además en esta localidad también se han encontrado, como en el caso de San Pedro, los nombramientos desde 1791 hasta 1835 de las *gitanas* y hermanas de la cofradía que debían salir a bailar. La relación de *gitanas* registra la presencia de un danzante y desde 1800 también el zarragón de los danzantes, grupo que por cierto desaparece en esa fecha. **Rebollo** documenta en el Corpus la presencia de *gitanas* desde 1791 hasta 1812, cuando se empieza a recoger solo el término danzante; en **La Matilla** se recoge, dentro de la Cofradía del Rosario, en 1650, el gasto al gitano⁵⁶ y ya en el XIX, los ingresos por las roscas que ofrecen las *gitanas*; en **Navafria**, según los libros de cuentas consultados, se constata la presencia de estas *gitanas* junto con los danzantes, en la Cofradía del Rosario –y no en la del Corpus que se documenta de manera contemporánea–, en la festividad de la Resurrección y de la Visitación, desde 1704, dife-

renciándose a partir de 1733 las *gitanas* para la Resurrección/Pascua de Flores, y los danzantes para la Visitación, hasta 1741 que desaparecen de los registros la presencia de los danzantes, y permanece solo la danza de *gitanas* y, por tanto, se mantiene una figura exclusivamente femenina. Estas danzantas, gitanillas o *gitanas*, desde 1744 comparten contexto ritual con la soldadesca⁵⁷ (masculina) y desde 1760 hacen la ofrenda de roscas por Santa Isabel⁵⁸ lo que se mantiene, según los documentos, al menos hasta 1848.

Según Maganto [2015:281] en **Torre Val** se constata su presencia dentro del rito de *Los Ennombrados* junto a los danzantes en 1681, según el descargo el día de la Ofrenda de la danza de *gitanas*, cumpliendo con el papel ritual de *gitanas* y recitadoras con referencias hasta 1708, produciéndose un paréntesis hasta 1767. Además, en 1832 se registra [Maganto, 2015: 285] que las danzantas participaban también 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 guion y de “un arado que se mandó hacer para las danzantas”. Actualmente la danza de *El Arado* forma parte de la ceremonia litúrgica, ejecutándose en el ofertorio. Y siguiendo el rastro de las *gitanas*, en **Orejana** se intuye su presencia con el cargo en 1701 de las roscas, como referencia indirecta a estas. Por tanto, ¿las *gitanas* realizaban una danza concreta en las procesiones, a diferencia de lo registrado solo como danzantas?

En el llano el término se registra en **Fuente-pelayo**, por ejemplo en 1665, con el gasto de 18 reales en la comida de los gitanos que danzaron para la fiesta y 15 reales y medio a Juan de Zamora para zapatos, por guiar la danza de los gitanos. No obstante, aquí no hay una referencia fe-

⁵⁶ En Cantalejo, por esta época, llaman gitano al que guía la danza de las gitanas.

⁵⁷ Como ya abordaremos en el capítulo de nombrados, soldadescas y abanderados, las soldadescas masculinas se documentan en el Rosario en Orejana y Torreval (actualmente perdidas), en Resurrección, Visitación y Rosario en Navafria (actualmente femeninas, en San Sebastian, pero en su origen masculinas), en Zamarramala dentro del contexto de Santa Águeda, y ya en el llano, en Armuña (soldadesca femenina).

⁵⁸ Llama la atención que actualmente esta localidad celebra la Visitación –sin danza– con la denominación de Santa Isabel, lo que pudiera confundirse, según el párroco de la localidad, con Santa Isabel de Portugal, si no fuera por la imagen. Vemos que esta “confusión” se producía ya desde 1760.

menina clara. Y en **Arroyo de Cuéllar** se ha documentado el término *gitana* en la Cofradía del Rosario, con breves reseñas desde 1591, y a su vez en la Virgen de Avienza, también de esta localidad, se encuentra recogido el término en otras dos escasas ocasiones en el siglo XVII.

Pero la presencia femenina desde el XVII no se justifica solo con el término *gitana*. Veamos lo que nos cuentan los libros de cofradías sobre las danzantas, muchachas o niñas.

Continuando el recorrido por la cañada real llegamos a la localidad de **Basardilla**, donde en la Cofradía de la Virgen del Pedernal, en 1795, se recoge como cargo el ramo de rosquillas que ofrecieron las danzantas o en 1797 el descargo de 11 reales del refresco a danzantes y danzantas por la mañana y tarde de la función, sin que vuelva a aparecer referencia alguna sobre la presencia femenina. Y en la cercana localidad de **Torrecaballeros**, se registra la presencia femenina desde 1716 a 1787 el día del Corpus, a través del gasto con las danzantas o con la presencia masculina también como danzantes y danzantas. Pero no solo el gasto del refresco proporciona información sobre la mujer en la danza, sino también los cargos a través de los ramos de rosquillas que ofrecen las danzantas, en el caso concreto de 1787, “las danzantas de la Aldegüela”⁵⁹. Y danzantas ofreciendo roscas encontramos también en la Cofradía del Rosario de **Tabanera del Monte y Palazuelos de Eresma**, al menos desde 1703, seguramente dentro de un contexto de soldadesca, tal y como se deduce de los datos recogidos en relación a capitanes y alabardas y, por tanto, confirmando lo que ya se ha expuesto en Orejana. Y en **Hontoria**, según aportaciones de Pablo Zamarrón, también en el XVII se registran ligeros gastos para las danzas de las muchachas.

Y continuando la cañada real encontramos la localidad de **Madrona**, donde dentro de la Cofradía del Rosario, en 1672, se recoge un gasto con el *instrumentero* por tocar a las danzantas en Resurrección, presencia por tanto solo femenina.

En el llano, en **Valseca**, cercana a la capital y con cultura pastoril, se registra la mujer en la danza en la procesión del Rosario desde 1695, con el gasto del *instrumentero* que tocó la danza de hombres y la de las mozas⁶⁰, hasta 1727. Y en **Turégano** la presencia femenina se documenta durante la segunda mitad del XVII, con el importante dato de 1662, donde se hace referencia a que las danzantas eran niñas.

Y al norte, **Armuña** [Fuentes, 2008], donde ya en 1651 se demuestra la presencia de danzantes y danzantas el día del Corpus, y en 1743, ya en la Cofradía de Nuestra Señora de Tormejón, con el registro de “*adornaba la procesión una danza de hombres y dos de mujeres. Las danzas de mujeres después de haber hecho sus toqueados y bailes, cada una dijo a Nuestra Señora unos versos*”.

Concluyendo, la presencia exclusiva (y no mixta) de la mujer en la Danza se documenta en la provincia de Segovia desde 1621, en Madrona, hasta 1848 en Navafría –*gitanas*–, ambos casos en la mañana de Resurrección. ¿Eran solo las danzantas las que asumen un compromiso con el rito y por eso se justificaría su presencia exclusiva en muchos ejemplos? ¿Había un repertorio asociado a determinadas festividades y a su vez asociado a distintos géneros de danzantes, en este caso de la mujer? En relación a esta festividad, en estos dos ejemplos hay una exclusividad femenina en Resurrección, sin embargo no siempre sucede esto en otras localidades en la misma festividad.

⁵⁹ Puede que los danzantes estuvieran nombrados por cada una de las localidades que participan de la fiesta, en este caso además de Torrecaballeros, La Aldehuela y Cabanillas.

Según los datos del muestreo utilizado, era costumbre que los fieles ofrecieran roscas y rosquillas a los santos patronos, así como este dato en ocasiones se encuentra en los cargos a través de las danzantas o las *gitanas*. Actualmente esta ofrenda de rosquillas se mantiene únicamente en la localidad de Orejana, donde las *gitanas* (actualmente no danzan) ofrecen rosas y versos a la Virgen del Rosario.

⁶⁰ Esta diferenciación hombres/mozas podría hacer pensar que se trata de dos tipos de danzas diferentes.

Salvo en algunas localidades (Villacastín, Ituero, Santa María o Coca) siempre hemos podido constatar la presencia femenina en la Danza, junto a grupos de danzantes o de manera exclusiva. Lo que sí podemos deducir en ocasiones es que la mujer estaba asociada a un repertorio concreto y los hombres a otro, tal y como se constata en el s. XVII en Valseca con las expresiones, por ejemplo, “danzas de hombres y la de las mozas”.

Actualmente encontramos también cómo determinados géneros del repertorio se asocian exclusivamente a la figura femenina, por ejemplo, el grupo de chicas de San Pedro, “danzan” jotas en la procesión mientras el grupo masculino palotea (simultáneamente como en *La Jotilla de la Abuela*, o alternándose sus funciones dentro de la procesión) o en este caso también son las chicas de San Pedro las que ejecutan la danza de *La Cruz* guiadas por el zarragón. Y ni que decir tiene el *Tejido de Cintas* asociado a mujeres, o a grupos infantiles por su sencillez.

Ofrenda de rosas, ramos de rosquillas, hornazos, bizcochos y fruta

Pero si hay algo destacable de la presencia de la mujer en la Danza, es la ofrenda de rosas y ramos de rosquillas que se registran desde el siglo XVII. En la provincia hemos encontrado ofrendas/limosnas de (ramos) rosquillas, rosas, fruta, hornazos y bizcochos en varias festividades a lo largo del año, desde Resurrección hasta el Rosario, y extraña ha sido la localidad en la que en algún momento no se han encontrado referencias a estas ofrendas que, con su venta, servían de ingresos para las cofradías. Estas, en ocasiones, eran realizadas por las

danzantas o *gitanas* dentro de la Cofradía del Rosario con sus distintas festividades, destacando el único ejemplo recogido en la Cofradía del Corpus en la localidad de Torrecaballeros.

Las rosquillas, especialmente, iban adornadas o rematadas con fruta, por ello encontramos igualmente en las ofrendas, fruta, limones y peras. Esto lo hemos recogido en Santa María la Real de Nieva, Navafría o Tabanera del Monte.

En la provincia de Segovia, actualmente, y como ya se ha dicho, la ofrenda de rosas por parte de la figura femenina se registra únicamente en la localidad de **Orejana** –cañada real– donde las *gitanas* (hoy en día no danzan) ofrendan rosas a la Virgen del Rosario y le recitan versos.

Veamos cada caso individualmente según las informaciones de los libros de cuentas:

En la Cofradía del Rosario del **Condado de Castilnovo** se registran ofrendas en rosas y rosquillas desde 1641, destacando en 1678 el ingreso de 40 reales del ramo de las mozas de Valdesaz (una de las localidades que forman el condado), así como también se documenta el baile de la rosca desde 1780, o en 1803 la ofrenda de las rosas en el ofertorio.

Igualmente, en la Cofradía del Rosario, celebrando la Asunción y San Roque, en la localidad de **La Matilla**, se registran desde el XVII ofrendas de rosas, rosquillas y ramos de pan en Pascua en la víspera de la fiesta, destacando en 1842 las rosas que ofrecen las *gitanas*, o en 1849 las rosas que ofrecen las niñas o las mozas (que aunque presencia femenina, no sabemos si danzaban aún).

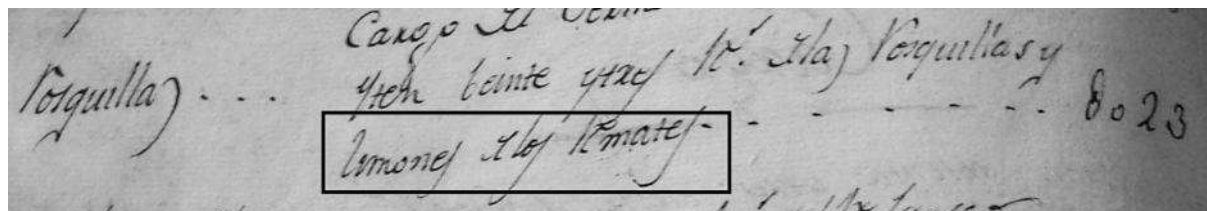


ILUSTRACIÓN 20. Santa María, 1783. Cofradía Glorioso Patriarca San José. Limones de los remates de las rosquillas. Archivo Parroquial de Santa María. FAC.

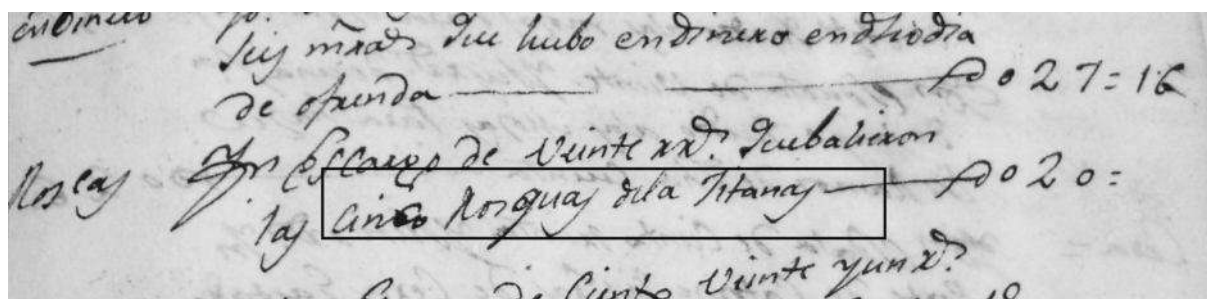


ILUSTRACIÓN 21. La Matilla, 1842. Cargos por las roscas de las jitanas. Cofradía del Rosario (fiesta de la Asunción y San Roque). ADSg. FAC.



ILUSTRACIÓN 22. Roscas de las gitanas. Orejana. Rosario, 2017. FAC.

En **Navafria**, dentro de los libros de cuentas de la Cofradía del Rosario se registran ofrendas de ramos de rosquillas por Pascua de Resurrección desde 1720 y ya desde 1760 se recoge el dato, de un cargo de roscas que ofrecen las *gitanas* el día de Santa Isabel⁶¹ (Visitación). Vuelven a recogerse en 1811 cargos por 69 reales de los “ramos de rosquillas y roscas de las *gitanas*” y aunque estos cargos se registran anualmente, no siempre se especifica quién hace la ofrenda, es decir, en ocasiones no sabemos si vienen de las *gitanas* o de los fieles. Esta ofrenda se documenta hasta 1856, aunque la última referencia directa a la Danza la encontramos en los cargos de 1848 de 17 reales “que valieron las roscas de las danzantas”, y subrayamos la palabra “danzanta” puesto que en Navafria siempre se las ha denominado *gitanas*. Y aquí termina su historia, pues es la última vez que aparece la Danza en los libros de cuentas, tanto de esta cofradía, como de la del Corpus y San Sebastián.

Siguiendo la cañada real y cercana a la capital, en **Basardilla**, dentro de la Cofradía de la Virgen del Pedernal, se recogen desde 1796 cargos de ramos de rosquillas de las danzantas y sucede lo mismo que en Navafria, aunque los cargos en este concepto son prácticamente anuales, no se especifica en todas las ocasiones que procedan de las danzantas. Y en la localidad de **Torrecaballeros** (Cofradía del Corpus) se recogen también de limosna, rosquillas desde 1718 hasta 1792 “con el ramo que dieron las danzantas de la Aldegüela”⁶², entre otros muchos asentamientos.

⁶¹ Aunque los vecinos de Navafria siguen refiriéndose a esta festividad como Santa Isabel, realmente, y tal como justifica la talla, hacen referencia a la Visitación de la Virgen a su prima Isabel.

⁶² Recordemos que la Cofradía del Corpus de Torrecaballeros incluía también La Aldegüela y Cabanillas, enramados también para el Corpus.

En la Cofradía del Rosario de **Tabanera del Monte y Palazuelos de Eresma**⁶³ encontramos la presencia de las danzantas precisamente en los cargos de las roscas que ofrecen al menos desde 1703, ampliándose el dato en 1772 con el ramo de rosquillas y fruta. Y aunque el término danzanta solo se vuelve a registrar en otra ofrenda en 1749, las ofrendas de roscas se registran desde 1689 hasta 1786. Y no solo roscas. Ramos, rosquillas, hornazos y fruta son las viandas con las que los fieles de esta localidad contribuyen a los caudales de la cofradía. Y junto a las danzantas que ofrecen roscas a la Virgen, parece que se mantenía, como sucede actualmente en la localidad de Orejana, la capitania, y alabardas. ¿Estamos ante un ritual específico en torno al culto al Rosario?

Es decir, rosquillas⁶⁴ por toda la provincia y aunque están muy localizadas durante la Pascua de Resurrección, las hemos encontrado también en la ofrenda de las gitanas en el Rosario de Orejana (s. XVII), en la Virgen del Pedernal de Basardilla o el Corpus de Torrecaballeros, o de las danzantas. Se trata de ofrendas en distintas fiestas a lo largo del año y las danzantas que las portan se entiende que representan a la comunidad agrícola y tienen que ver con el valor simbólico del pan y con la comensalidad festiva.

Tipos de danzas

Como es evidente, dentro del capítulo no podíamos omitir los géneros de danza, con dos bloques bien diferenciados.

Por una lado, estarían las danzas enumeradas dentro de la procesión del Corpus urbano y los

traslados de la Virgen de la Fuencisla (*xitanos y xitanas*⁶⁵, *negritos, arquillos, caballeros...*). Y por otro lado, estarían los géneros danzados o bailados por los danzantes y/o las danzantas que hemos podido intuir o deducir por las referencias de los libros de cofradía: toqueados, palos, balletas, cascabeles...

Las danzas en el entorno urbano desde el siglo XVI

Siguiendo el rastro del Corpus de Segovia capital, a través de los trabajos de Flechniakoska [1956] y McGrath [2006] hemos podido documentar los diferentes tipos de danzas que formaban parte de los fastos procesionales y tratados anteriormente en el capítulo del Corpus en Segovia capital. Resumiendo y según este autor, la tarasca a la que se sobreponía la tarasquilla, estaba acompañada por danzantes con ocho gigantes y dos enanos tradicionales que le servían de guías. Los monstruos danzantes formaban cinco parejas: gitano-gitana, negro-negra, español-española, turco-turca y enano-enana. Los documentos consultados por Flechniakoska citan hasta 51 danzas divididas en habladas, mixtas, y de zapateado o toqueado.

- **Habladas:** La enartación del rey de los monos, La danza de los osos, monos y pastores, Los siete infantes de Lara y El rey Saúl y el gigante Golías. Se trata más bien de breves representaciones y es probable que la coreografía se acompañara de un texto recitado. La danza de los osos, monos y pastores muestra que están previstas de un decorado elemental figurado por un pino.
- Las danzas **mixtas** o de **escarnio** son las más numerosas (28): danzas de negros, de lacayos,

⁶³ Aparece de forma conjunta, aunque la festividad se ha mantenido en el tiempo solo en Tabanera del Monte.

⁶⁴ Refiriéndose a las rosquillas de Pascua de Resurrección, según Herrero Gómez [2011:102], esta ofrenda tenía su explicación en la finalización de los ayunos propios de Cuaresma y Semana Santa, abriéndose un nuevo periodo el Domingo de Resurrección. Y una localidad destacable por sus rosquillas de Pascua, es Rebollar –cañada real de la Vera de la Sierra– aunque la tradición de “ir a pedir la rosquilla” el día de Pascua de Resurrección se extendía también por el llano oriental, en Fuentepelayo, Mozoncillo, Hontalbilla, Frumales o Aguilafuente. Y sabemos que no desde hace mucho, las rosquillas estaban presentes en las procesiones, por ejemplo, en la localidad de Coca al cambiar a la Virgen el manto, se ponía en sus brazos una rosquilla; o en Pinarnegrillo, localidad cercana a Coca, se sacaba una manga llena de rosquillas, naranjas y limones que se subastaba al final de la ceremonia.

⁶⁵ Según Maganto [2015], McGrath, en su estudio de los documentos del Corpus de Segovia capital en la segunda mitad del XVII, recoge: “Aunque tradicionalmente el baile lo ejecutaban mujeres, no era inusual que dos hombres intervinieran en él como directores”, lo que se corrobora en el Corpus rural.

de gitanos, de salvajes, de moros, de franceses, de turcos, de griegos o de portugueses, que aportan el exotismo mientras que los grupos campesinos (jardineros, pastores, sayafueses o vizcaínos) conservan el fervor del público por su carácter folklórico y pastoral. O danzas de tipo militar como las de matachines (1608) y la de los turcos (1611). En el cortejo, el caballo de invención permite la representación coreográfica de un juego de cuñas de moros contra cristianos y algunas veces también aparecen un número de danzantes sobre zancos aunque puede tratarse de un baile en el que los actores se manifiesten con ayudante sobre sus espaldas.

- La tercera categoría la constituyen las danzas de **paloteado, toqueado y zapateado**. Grupos de ocho hombres vestidos de blanco, las piernas cubiertas con medias de color y a veces cubiertos de caperuzas negras o amarillas. Destaca la agilidad de los danzarines que en el zapateado golpean las suelas de su calzado y en el toqueado y paloteado mueven rítmicamente el paso golpeando los bastones. Este paloteado o toqueado es mencionado muchas veces en las danzas mixtas, y además de palillos y bastones se utilizan los aperos de trabajo de los jardineros, las muletas de los cojos, los puñales de los griegos u otros accesorios.

Se acompañan por un tamboril, reforzado en algunos casos por una flauta, por el pandero, las sonajas y los cascabeles, de los que se usa y abusa. En 1614 se indica, para ocho personas, dos docenas de cascabeles, sin contar los que iban sujetos a las piernas. No se informa bien de los detalles coreográficos, más allá de la variedad en número de mudanzas y cruzados y solo consignan un ejemplo de danza grave (danza de cuenta) para la entrada del rey Saúl. En muchísimos casos el organizador de la danza realizaba una figura dibujada y pintada, lo que evitaba una larga descripción.

Así mismo, Diego de Colmenares, en su *Historia de Segovia*, detalla las danzas que se intercalan entre los carros triunfales en el cortejo del traslado en 1613 de la Virgen de la Fuencisla a su nuevo santuario: danza de ocho zagales en la que había la invención de un pozo en un prado verde



ILUSTRACIÓN 23. Danza de pastores con bastones, acompañados del tamboritero. Fragmento del cantoral de la catedral de Sevilla. Col. Andrés Oyola.

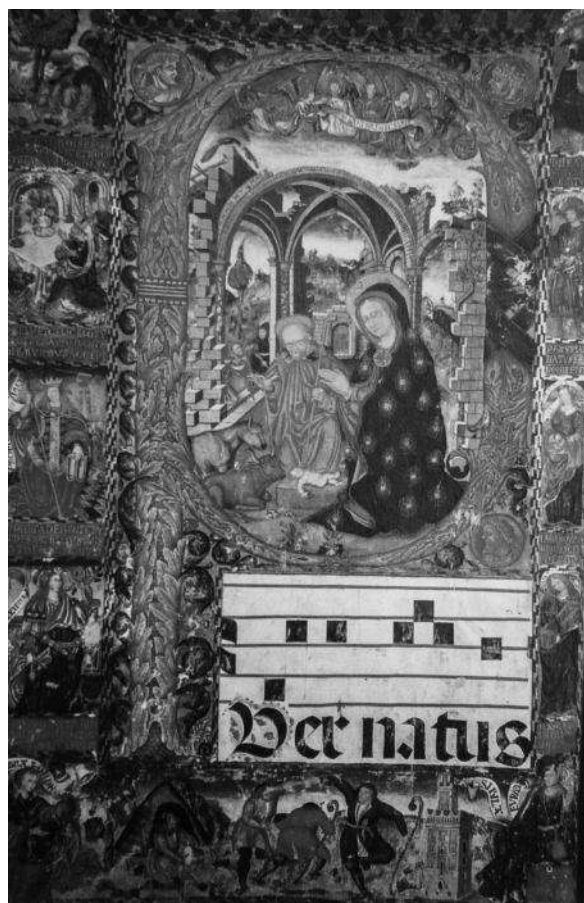


ILUSTRACIÓN 24. Cantoral catedral de Sevilla. 1529. Col. Andrés Oyola.

con muchas ovejas y corderos; danza de hortelanos con huerta; danza de arlequín; danza de ocho filisteos colocados sobre zancos de cuatro varas de altura; danza de gitanos, así como cascabeles, panderos y sonajas mientras que el paloteado y toqueado se producía por el choque de reglas y compases de canteros u hoces y trillos.

Muchas son las danzas enumeradas y pocas las imágenes. No obstante, las fuentes iconográficas

también pueden aportar información del tipo de danzas de una determinada época y al respecto nos parece interesante, a modo de ejemplo, una danza de pastores con bastones, encontrada en una de las miniaturas de un cantoral de la catedral de Sevilla. En el material cedido por Andrés Oyola (Consejo de Redacción de *Saber Popular*. Revista extremeña de Folklore) localizado en dicho cantoral, y fechado en 1529, aparecen “otra música y otro ritmo más populares, los tocan y bailan a pie de página unos pastores junto a la torre de la mezquita catedral. El tamborilero está sentado ante un chozo de pajas o ramas fácilmente reconocible. En la mano izquierda maneja hábilmente la gaita o flauta y con la derecha toca el tambor, apoyado sobre su pierna izquierda. Al son de sus notas tres pastores danzan apoyando el cuerpo y el ritmo en golpes de cayados o garrotes, mientras marcan un paso de puente que dos hacen con sus brazos para que el tercer pastor pase danzando bajo el mismo. Los dos que hacen el arco levantan en ese momento el pie izquierdo y se apoyan en el derecho, lo que parece indicar que el miniaturista conocía bien la danza [...]”.

Esta fuente iconográfica aporta información por tanto desde el XVI sobre una danza con herramientas, ejecutada por pastores y acompañada por el binomio flauta-tamboril, dando una importante visión de lo que podía acontecer en la época.

Las danzas en el entorno rural desde el siglo XVI

Ante tanta riqueza y diversidad de danzas en el Corpus urbano, ¿qué encontramos en el Corpus rural? ¿Y en otros contextos festivos?

En la procesión del Corpus en el entorno de la cañada real de la Vera de la Sierra, en **Sepúlveda**

[Linage, 1986:65], se registran en 1624 danzas de ocho gitanas con dos guías y ocho danzantes⁶⁶, de tres danzantes en la de empapelados⁶⁷ de dama, cuatro danzantes en la de espadas –con un guía–, y de seis en la de judíos⁶⁸. Desde 1685 se recoge el término “paloteado” y una danza de ocho “guincos” o “gincos”. Y es aquí donde debemos especificar, que aunque no hayamos tenido acceso directo a las actas, y las fuentes de documentación sean bibliográficas, que se está refiriendo a las danza de guineos, es decir, *negritos*, populares en los entornos procesionales del Corpus urbano.

En **San Pedro de Gaillos** (Corpus/cañada real) se documenta la danza de arquillos –con papel pintado con huevos y pimentón, que es lo que denominan “adobar”– desde 1632 con la estructura de dos más cinco, sonajero incluido; la danza de caballeros onzados, con la danza real, hasta 1688, con corregidor, secretario, alguacil y caballeros, y en 1665 se le anexa el toro que también iba “adobado”⁶⁹; y desde 1633 se documenta la danza de *xitanos* y *xitanas* con la estructura de dos *xitanos* y seis *xitanas*⁷⁰.

Continuando con las gitanas, **Prádena** (Corpus/cañada) estructura la danza desde 1800 con dos hombres y ocho gitanas (igual que Sepúlveda), que es cuando desaparecen los danzantes del contexto festivo-ritual, pasando su zarragón a formar parte de la danza de gitanas y ya en 1834 y 1835 se vuelven a registrar en los nombramientos tan solo cinco y tres danzantes respectivamente. Anteriormente, desde los nombramientos de 1791, aparecen ocho gitanas con su danzante, y ocho danzantes con su zarragón, lo mismo que recogíamos en Orejana. Y en **Navafria** (cañada

⁶⁶ La misma estructura la encontramos desde 1791 a 1832 en los danzantes y gitanas de la Cofradía del Corpus de Prádena.

⁶⁷ Lo más cercano a este término que se ha encontrado son las danzas de arquillos de San Pedro de Gaillos, donde sabemos que dichos arquillos se elaboraban con papel y se adobaban con huevo y pimentón. De hecho en los descargos se anotan los gastos referentes a estos.

⁶⁸ En las danzas de Espadas y Guineos había un alcalde, un alguacil y un escribano.

⁶⁹ En Sepúlveda, según Linage Conde, en 1687 se menciona la vaquilla en la danza de guincos (guineos/negritos).

⁷⁰ Esta estructura en las Danzas de *Xitanos* de dos *xitanos* y seis/ocho *xitanas* la recoge McGrath en su estudio sobre el Corpus en Segovia capital en la segunda mitad del XVII y se confirma con los nombramientos de Prádena, San Pedro de Gaillos, y Orejana, siendo en esta última localidad donde Maganto [2015] recoge la presencia de dos *trickster*: el *zorra*, unido a los danzantes, y el zarragón o también llamado pastor, acompañando a las *gitanas*, que se mantuvo hasta la posguerra.

real/Cofradía del Rosario⁷¹) –Resurrección, Visitación, Octubre–, en 1704, se empieza a documentar la danza de gitanas, pero no hace referencia alguna a su estructura, al igual que sucede en Torreval en 1681 [Maganto, 2015].

Es decir, dos gitanos y seis/ocho gitanas como estructura homogénea en estas danzas en la provincia de Segovia desde el siglo XVII, y con esto podríamos argumentar la presencia de las gitanas en el entorno de la cañada real de la Vera de la Sierra, y dentro de los fastos procesionales del Corpus, excepto en Orejana, Torreval y Navafría que se registran en otras procesiones, principalmente el Rosario. Aquí, con respecto a las *gitanas*, según McGrath en su revisión de documentos del Corpus de Segovia capital en la segunda mitad del XVII, “aunque tradicionalmente el baile lo ejecutaban mujeres, no era inusual que dos hombres intervinieran en él como directores”, lo que Esther Maganto [2015:283] confirma en **Orejana**, donde el *Zorra* para los danzantes, y el *Zarragón* también llamado *Pastor*⁷², acompañaron a las gitanas hasta la época de postguerra, y estructura por tanto similar a la que encontramos en los nombramientos de los libros del Corpus de San Pedro de Gaillos durante el XVII y XVIII y en Prádena desde 1800. No obstante, en Prádena las *gitanas* responden hasta esa fecha a la estructura de ocho más un danzante, que puede que haga las funciones de pastor, o guiador de la danza, ¿estará haciendo referencia a una danza concreta?

Y siguiendo con la documentación de los tipos de danzas en la sierra-cañada real, los libros de la Cofradía del Rosario de **Torre Val de San Pedro** documentan en 1833 “un arado para las danzantes” [Maganto, 2015:285], lo que pone de manifiesto la práctica de la Danza del Arado.

En el llano, al norte, en **Arroyo de Cuéllar**, para la procesión de la Virgen de Avienza en 1654 se recogen catorce reales que se gastó con las *gitanas* en la fiesta de Nuestra Señora (de Avienza) y en 1682

en datas/descargos, nueve reales para la danza de mujeres, para llevar a su majestad a su casa. Pero el dato más importante lo encontramos en la Cofradía del Rosario, donde se documentan las *gitanas* desde 1591, como se explicó en capítulos anteriores. Es decir, queda constatada la presencia de gitanas desde el siglo XVI y el XVII en el otro extremo de la provincia con respecto al tramo central de la cañada real, y fuera de la procesión del Corpus, corroborado también en esta zona, en Chañe, en la Cofradía de la Asunción en 1678, donde también se recogen danzas de gitanas.

Pero siguiendo con la Cofradía del Corpus en la zona del llano, en **Fuentepelayo** [Rvdo Arribas, 1984] se documentan danzas de brujas en 1655 con gasto también de carátulas, de xitanos en 1665, y danza de la enmascarada ¿brujas? en 1666, con gasto además de máscaras y carátulas “para la danza”, concretamente ocho rostros, y nueve rostros en 1712. Sin embargo, en **Veganzones** [Cuesta Polo, 2007], donde se habla de danzantes desde el 1669, salvo la referencia a las casaquillas y droguetes de los danzantes que evidencian un género masculino, no hay ningún dato más que nos permita discernir si había danzantes, o qué tipos de danzas se hacían. En **Cabezuela** [VV. AA., 2015] en 1743 se recoge el gasto de “veintisiete reales al tamborilero que interpretó el repertorio para los danzantes en Pascua de Flores, Corpus y Octava”, dato importante pues demuestra la práctica de la Danza en dos entornos festivos, así como la denominación “repertorio” voz no recogida ni en el *Diccionario de Autoridades*, ni en el de Covarrubias, pero que en la actualidad sí hace referencia al conjunto de piezas interpretadas por un grupo. Se anota también el gasto en 1759 de un listón de madera para realizar “**el caballejo**” de la danza y si rastreamos el dato, según estos autores, encontramos en Olmos Criado [1987], en 1611 en Segovia capital la interpretación de una danza de caballitos en la que los muchachos debían ir en caballos de invención haciendo mudanzas y jugando, vistosamente ataviados.

⁷¹ En este caso sorprende que las *gitanas* no se documenten en la procesión del Corpus, donde solo se hace referencia a los danzantes.

⁷² En Sepúlveda [Linage Conde, 1987] se recoge también el término *pastor* para referirse al que guía las vaquillas.

Y en la localidad de **Cantalejo**, según Fuentenebro [1996:218], se registra en 1627 también el alquiler de rostros para los danzantes, así como *gitanas* que componían su propio espectáculo y eran contratadas para las fiestas, dirigidas por su guía llamado “el gitano”. Igualmente se deduce otro tipo del gasto en 1619, de un real que costaron unas ballestas de palo para la danza. Fuentenebro también señala [1996:215] que el tamboritero y los danzantes vestían calzón con botonadura de plata, casaquillas con mangas hasta la muñeca y faldones hasta las corvas, zamarrillas y rostros, y se adornaban con cascabeles y ballestas de palo y empuñaban dos estacas, más cuatro docenas de cascabeles que cada danzante llevaba cosido a sus ropajes. Además de aportar un dato importante sobre indumentaria, también lo hace sobre accesorios para la danza con los rostros, cascabeles, ballestas y estacas.

Y en el llano occidental, con respecto a los géneros de danzantes y/o danzantas, se recoge que pueda hacernos intuir una referencia a danzas diferentes o concretas para cada caso, en **Valseca** en 1695, “el *instrumentero* que vino a tocar la danza de los hombres y la de las mozas”, y en 1726 con el gasto de 30 reales que se gastó con los danzantes y danzantas, pudiendo la especificación de géneros estar haciendo referencia a distintos tipos de danza. En **Armuña** [Fuentes, 2008], y en similitud con los reseñado, se han encontrado referencias en 1743 en el dato que adornaba la procesión una danza de hombres y dos de mujeres. Las danzas de mujeres después de haber hecho sus toqueados y bailes, cada una dijo a Nuestra Señora unos versos. O en 1851 refiriéndose a la función de mayo⁷³ que acompañaba una danza de jóvenes con su paloteo, siendo un continuo estruendo. En este caso se recogen, toqueados, bailes y paloteos.

Ya desde el siglo XVI-XVII, se registran las danzas propias de la procesión del Corpus, especialmente en la cañada real, con la polarización de

las danzas de *gitanos* en Fuentepelayo, Cantalejo, y en la zona de Villa y Tierra de Cuéllar (Arroyo y Chañe). Sin embargo no se ha constatado, salvo en las referencias bibliográficas de Armuña y Sepúlveda, la presencia de toqueados o paloteados, tan extendidos en la actualidad con un repertorio localizado en la década 2004-2014 de 268 danzas, ni gasto alguno en materiales que hagan referencia a danzas de espadas, palos, etc., salvo en Cantalejo, donde Fuentenebro señala [1996:215] que los danzantes “se adornaban con cascabeles y ballestas de palo y empuñaban dos estacas”; o en Turégano, donde en la Cofradía del Rosario en 1618 se recoge el gasto de 4 reales de las ruedas para la danza, ¿se estarían refiriendo a los arquillos?

Por otra parte, cuando hemos contado con los nombramientos de los miembros de la cofradía para la danza, como en el caso del Corpus de San Pedro de Gaillos, Prádena y Valleruela de Pedraza, hemos constatado danzas de ocho hombres (danzantes por un lado, con o sin zarragón), y la de mujeres por otro, en este caso con la denominación de *Gitanas*, danza de las muchachas (Hontoria), danza de las mozas (Valseca), o danza de las niñas (Turégano). Es decir, parece quedar claro la presencia de distintos tipos de danzas según el género de sus protagonistas.

Cascabeles

Si cierto es que no hemos encontrado datos sobre castañuelas, palos o espadas como elementos para la danza que pudieran justificar los géneros, salvo los aportados en Danzas de Gitanos, Arquillos, Paloteados o Toqueados, también lo es en cambio la cantidad de registros sobre el gasto en cascabeles. Estos gastos podían ser por el alquiler a otras cofradías o localidades, o bien para reponerlos, y aunque en alguna ocasión no se especifica su utilidad, la mayoría de los asentamientos recogen “cascabeles por docenas para los danzantes”.

⁷³ Se entiende que se refiere a la de Nuestra Señora de Tormejón, actualmente celebrada el tercer domingo de mayo. Recordemos que en esta localidad la danza pasa del Corpus a Tormejón en 1783.

Danzantes con cascabeles

XVI - XVII - XVIII



ILUSTRACIÓN 25. Documentación de cascabeles. FAC.

Ante este uso y abuso de cascabeles nos planteamos dos hipótesis: o bien los cascabeles complementaban la indumentaria de los danzantes independientemente del tipo de danza (arquillos, gitanos, enmascaradas, brujas...), o bien ellos por sí mismos definían un tipo de danza. Por lo tanto, con la premisa que rige este trabajo, vamos a seguir el rastro de estos cascabeles delimitando cofradías, espacios y tiempos y sobre todo cómo y cuándo los cascabeles están asociados a determinadas danzas o cofradías.

Dentro de la cañada real de la Vera de la Sierra, en **Sepúlveda** [Linage, 1986] en la Cofradía del Cor-

pus, se recogen de gasto en 1714, 40 reales en juegos⁷⁴ de cascabeles y nuevamente en 1715, 20 reales por dos docenas, junto con el gasto de 1758, de 43 reales (del vestido para el zarragón) y cascabeles para los danzantes. Recordemos que en esta localidad se han documentado un variado tipo de danzas, por lo que no sabemos para los danzantes de qué danza iban destinados los cascabeles ni el zarragón.

Navafría, dentro de la cofradía del Corpus (solo danzantes), en 1709 recoge el gasto de 35 reales y 15 maravedíes en *dieziseis [...] de cascabeles y mas dos reales y mº de los zintos paraellos [...]*, y

⁷⁴ Como veremos, en otras localidades se especifica que el “juego regular” eran ocho docenas, una para cada danzante.

en 1735, 22 reales y 18 maravedíes del gasto de ocho docenas⁷⁵ de cascabeles para los danzantes.

En **Torrecaballeros**, dentro también de la Cofradía del Corpus, en 1756 –fecha en la que constan a través de los gastos en telas y la compostura de los vestidos de los danzantes– se recoge el gasto de 12 reales en cascabeles para los cinturones de los danzantes, o en 1772 en vestidos para los danzantes, “*mas se le recibe endatta doce rr que costtaron ocho dozenas de cascabeles para los vestidos de los Danzanttes que esta cofradía tienen su Arca areal y m edio la dozena*”. En esta cofradía se han encontrado referencias a danzantes y danzantas, pero sin embargo las referencias en indumentaria y accesorios, como en este caso, solo se hace para la diferenciación “danzante”. ¿Las danzantas por tanto no llevan asociada una indumentaria ritual?

Y continuando la cañada real hacia Villacastín, en **Ituero** (Santa Bárbara) la referencia al gasto en los cascabeles de los danzantes es de suma importancia, pues es la única forma de constatar la presencia de la Danza al menos desde 1714 hasta 1763.

En las localidades de cañada real estudiadas, la presencia de cascabeles ensartados en cintos, al menos en el siglo XVIII, se delimita a la Cofradía del Corpus. Pero no en todas las localidades de cañada/Corpus se registran cascabeles, ya que en Prádena, Rebollo y San Pedro de Gáillos no se han encontrado referencias –recordemos que en estas localidades se documentan varios tipos de danzas, como de las de *gitanas*, lo que podría ser un dato importante a la hora de diferenciar tipos– así como tampoco en cofradías distintas a la del Corpus, aunque estén sitas en zona de cañada real. Es decir, poca documentación de cascabeles en la cañada real. Así mismo, el gasto en “cintos” para los cascabeles justificaría que los portaban los danzantes como complemento de su indumentaria, deduciéndose el número de ocho danzantes, a razón de las ocho docenas a las que se hace referencia.

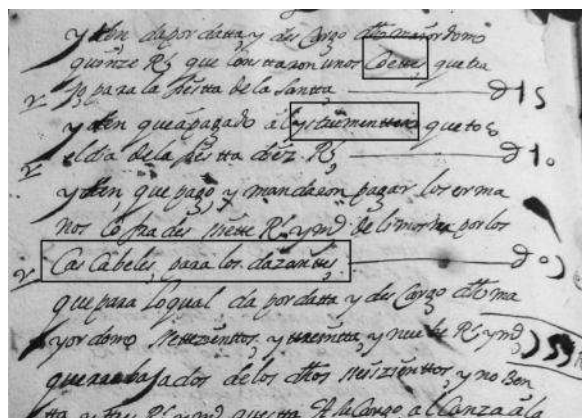


ILUSTRACIÓN 26. Ituero, 1727. Descargos cuentas de Santa Bárbara. Cohetes, ystrumenttero, y cascabeles para los danzantes. Archivo Parroquial de Villacastín. FAC.

Dejando la cañada real, nos adentramos en el extenso llano segoviano, donde el alquiler de cascabeles a localidades cercanas ampliaría el mapa de danzas de manera indirecta.

En 1565, en **Armuña**, aportando datos sobre la Danza en Corpus Christi y San Bartolomé [Fuentes, 2008:31], el libro de fábrica recoge el gasto de *treze docenas de cascabeles para la danza*, y otros tantos gastos similares durante el XVII y parte del XVIII. Y en **Coca**, en la Cofradía del Corpus, en 1696 o 1708 por ejemplo, se documenta cómo deciden comprar cascabeles para la Danza del día de la Octava, porque costaba mucho después irlos a buscar. Del dato aportado se deduce que eran ocho danzantes con una docena de cascabeles por danzantes:

Esta cofradía celebra la fiesta de su octava y para su adorno tiene danza y no suelen allar cascabeles para ella y q^{do} se hallan cuesta irlos a buscar fuera y llevan demasiado alquiler por ellos; que se compren diez y seis docenas de ellos ocho es el juego regular para los ocho danzantes a dos docenas cada uno y 8 se tengan en guarda para siempre los necesite esta cofradía y se ofreciese haver otras cofradías que los necesiten se les den dando limosna [...].

⁷⁵ Ya hemos explicado que en esta localidad se danza dentro de la Cofradía del Rosario en Resurrección, Visitación, y en la Cofradía del Corpus, sin que en esta última festividad aparezcan *gitanas*, cuya figura queda circunscrita a la Cofradía del Rosario. Además, del gasto de “ocho docenas” se entiende la presencia de ocho danzantes. Y del dato de los cintos deducimos también que no iban cosidos a la indumentaria.

En **Santa María la Real de Nieva** se han encontrado referencias al “alquiler” de cascabeles en la Cofradía del Corpus, pero muy especialmente en la Cofradía del Glorioso Patriarca San José. En esta última, se registran las “limosnas” de 2 reales a (la Cofradía de) las Ánimas desde 1731 a 1757, entendiendo que esta cofradía también utilizaba los cascabeles para la danza; en **Carbonero de Ahusín**, en la Cofradía del Rosario, también se documenta en 1726 el gasto en cascabeles, y en **Arroyo de Cuéllar** se registra el gasto de cascabeles por el alquiler a Campo (¿de Cuéllar?) en la Cofradía del Rosario en 1615.

Después del dato de Armuña, el siguiente dato más antiguo en cuanto al uso de cascabeles se registra en **Turégano** en 1598, en la Cofradía del Rosario, estableciéndose su uso al menos hasta 1619. Y continuando en el llano oriental, en la Cofradía del Corpus, en **Fuentepelayo** [Rvdo. Arribas, 1984: 142] en 1645 se recoge el gasto en los cascabeles de Sanchonuño y en 1652 a Zarzuela (¿del Pinar?), lo que confirmaría a su vez la danza en estas localidades, al igual que en el mencionado caso de Campo ¿de Cuéllar?; en **Veganzones** [Cuesta Polo, 2007] en 1738 se anotan 24 reales de gasto de cascabeles para los danzantes y en 1760, 60 reales en dieciséis cintos y en ellos los cascabeles, dato este último que confirmaría en este caso que cada danzante portaba dos docenas de cascabeles; y más tardíamente, en **Cabezuela** [VV. AA., 2015:30] en 1768 se recoge también el gasto en cascabeles. Es decir, en el llano, cascabeles en el Corpus y en el Rosario.

No obstante, desde el año 2004 que inicié la documentación etnográfica de la Danza por la provincia de Segovia, no he documentado ningún ejemplo donde los danzantes lleven cascabeles.

Ensayos, pruebas y enseñanza de la danza

Y al igual que sucede en la actualidad⁷⁶, ya desde el siglo XVII la danza era objeto de ensayos por parte de los danzantes incluso con *instrumentos*. Veamos algunos ejemplos:

En **Sepúlveda** [Linage Conde, 1986] en 1713 se documentan 30 reales a Lorenzo Velasco por el trabajo de haber enseñado a los danzantes tres danzas en tres años; en **Basardilla** en 1878, 42 reales para el vino de los ensayos y danza del Pedernal o en 1885 los 20 reales de pan en los ensayos y función. Pero incluso en Basardilla, en la visita de 1792, se recoge cómo se prohíben tales gastos:

se datan algunas cantidades gastadas en ensaios de los Danzantes para la función y en pagar el tamborilero” y “manda al Cura que en adelante no permita gastos algunos de los Caudales desta Ymagen en Danzas, ni tamborilero [...].

En el **Condado de Castilnovo**, dentro de la Cofradía del Corpus, también se recogen descargos por los ensayos: en 1755, 22 reales al *instrumentero* por su trabajo y ensayos a los danzantes en la víspera; en 1762, 50 reales por el trabajo en los ensayos y

Y los mismos y al respecto de
 ma
 Tamborilero y es data cinquenta y cinco y los mismos
 que vedio el jornal al tamborilero por su trabajo
 E don dias, que se dio en ensayar los Danzantes
 y repitlos en la Procesion el Santisimo - 50 55.
 Don Juan de Dios

ILUSTRACIÓN 27. Condado de Castilnovo, 1774. Descargos instrumentero por ensayar a los danzantes y regirlos en la procesión. Corpus. ADSg. FAC.

⁷⁶ Hemos documentado durante el siglo XX que en los ensayos las danzas se cantaban, inventando en ocasiones nuevas letras como recurso nemotécnico para recordar la melodía, lo que pudo ser la causa de que en la provincia de Segovia se registren varias letras con sus títulos sobre una misma melodía, como ya se argumentó sobre el melograma de *La Panadera* [Álvarez, 2015:51].

adorno de la procesión; o en 1774, 55 reales al tamboritero por dos días de ensayos a los danzantes y regirles en la procesión del Rosario.

Y dejando la cañada real de la Vera de la Sierra y adentrándonos en el llano, en 1653 en **Armuña** [Fuentes, 2008:83] se registra en el Archivo Municipal el gasto de *dar de comer a comediantes y danzantes y lo que se gastó en las pruebas y Gaspar Moreno*; en **Valseca** en 1664 ya encontramos gastos a los danzantes *en pruebas y darles de comer el día del Rosario* y en 1687 con el gasto en *la danza de hombres* (también se registra otros años danzas de las mozas) y *en las juntas que se hicieron*; en **Cabezuela** [VV. AA., 2015] se documentan las pruebas desde 1737 con el gasto de 17 reales *que los danzantes han gastado en refrescos cuando se hacían*; y en **Turégano**, en la Cofradía del Rosario, se registran gastos en pruebas para la danza en el s. XVII, tanto para los danzantes como para los *instrumenteros*.

La indumentaria: vestidos para danzantes, comediantes y demás miembros de la cofradía

A lo largo de los registros consultados, hemos encontrado numerosas referencias, especialmente en los descargos, en relación a los “*vestidos*” de los distintos miembros de la cofradía por su alquiler a Sepúlveda o Segovia, o entre cofradías y localidades. Por ejemplo, en Carbonero el Mayor, en 1778, los vestidos de los monos de “*balleta*”; en el XVII casullas para los miembros de la cofradía en Tabanera del Monte/Palazuelos de Eresma; o en el XIX en Valleruela de Pedraza corporales de hilo con puntilla de algodón, y una casulla blanca floreada completa y otra encarnada de damasco con estola, además de las referencias a los trajes de los danzantes y del zarragón, que ha supuesto una referencia desde el siglo XVIII en cuanto a modelos.

La indumentaria del danzante en el Corpus urbano

Tras el análisis de la documentación recogida, comprobamos que en diversas ocasiones los danzantes y distintos miembros de las cofradías se distinguían

por una indumentaria específica –casullas por ejemplo para los hermanos en las procesiones– y que en el caso de los danzantes y comediantes se denominaba “*vestido*”, “*ropellas*” o “*librea*”.

En relación al Corpus de Segovia capital, los trabajos de Flecniakoska documentan la indumentaria de estos danzantes desde finales del XVI. Dentro de los distintos tipos de danzas que se enumeran, para las de *paloteado*, *toqueado* y *zapateado* especifica claramente la composición dentro del protocolo notarial de Juan de Segovia, n.º 707, del 30 de mayo de 1609, fol s.n. [Flecniakoska, 1956:154]: “un grupo de ocho hombres, vestidos de blanco, las piernas cubiertas con medias de color y a veces cubiertos con caperuzas negras o amarillas”. En 1611 este autor vuelve a documentar, dentro la danza de franceses y francesas, cómo han de llevar unos tocados de tafetán de colores, negro, pajizo y azulmorado, y jubones y sayas con muchos pliegues, de holandilla y encima telillas de plata, medias de colores y zapatos blancos⁷⁷.

Porro [2012:77] recoge igualmente en el protocolo notarial de Juan de Segovia (AHPsG., n.º 709, 25 de mayo de 1613. Fol., s.n.) la obligación de un vecino de Abades de hacer una danza de capoteado y toqueado de ocho personas con su tamboril y flauta, vestidos de blanco y sus guescas blancas y medias de color de lana y caperuzas y zapatos nuevos. Igualmente, en el protocolo de Juan de Benavente [AHPsG. n.º 1007 de 1616, folio 282] se recoge la obligación de Bartolomé de Carramolino, vecino del lugar de Abades, a traer una danza de paloteado, vestidos todos con calzones de lienzo y jubones de lienzo todo blanco y medias azules y zapatos blancos y caperuzas negras para el día del Corpus, desde la mañana hasta la noche.

Flecniakoska vuelve a documentar en 1622, con respecto a la indumentaria de la danza de cojos, un sombrero de fieltro de colores con sus plumas, con capotillo de dos aldas y mangas anchas, con camisas de seda anchas con sus flores de colores y gregüescos muy delgados blancos, con medias y ligas de colores y zapatos blancos.

⁷⁷ Los zapatos blancos van a ser un gasto muy habitual en las cofradías desde el siglo XVII, especialmente en el llano segoviano.

Igualmente, López Bermejo y Maganto Hurtado [2000:102] recogen en 1625 la referencia de la danza sacada por Pedro Yagüe, hortelano del barrio de San Lorenzo, el día del Santísimo Sacramento, de ocho pastores y su tamboril que han de salir vestidos a lo pastoril con calzones de lienzo enviados con sus floquecillos de seda de tantos colores y oro falso, y sus pellizas y cayados. Y McGrath [2006:24], en el AHP Sg. en el protocolo notarial n.º 878, en 1637, recoge para la danza de pastores y pastoras que han de llevar sus cayados y los pastores sus sonajas⁷⁸, estos vestidos con sus pellizos, con faldones de tela de plata y los calzones de ruan con puntas de mariposa de seda, con las mangas de encajes, medias de colores, zapatos blancos, cascabeles, caperuzas de seda con sus mariposas y las pastoras los cuerpos de la misma tela que los pastores y sayas de bayeta de Sevilla, guarnecido de pieles de plata nacaradas, zapatos blancos, plumas y tocadas con cabelleras rubias.

Sí se poseen abundantes reseñas de trajes y accesorios: trajes de gitanos, el del portugués, el de pastor con su peluca, el de árabe con el capellar y la marlota...que a su vez es idéntico en diferentes ciudades. 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.

La indumentaria del danzante en el entorno rural

En la provincia, al igual que sucedía con otros elementos que estructuran las festividades, la indumentaria de los danzantes y de otros miembros de la cofradía también forman parte de los registros de los libros de cuentas, por lo que en ocasiones se ha podido intuir la importancia que los *vestidos* tenían, pues así aparece el término, dentro de una cofradía, tanto para los danzantes, como para comediantes, *zarragón* u otros, destacando las constantes reseñas sobre los “zapatos blancos” para danzantes o guías.

La denominación más extendida es la de “vestidos para la danza o danzantes”. Y decimos “vestido” pues el término en la época tenía ese significado. *El Tesoro de la Lengua Castellana de Covarrubias*, de 1611, hace referencia al término vestidura o vestido y el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) lo recoge como: “El adorno, ò cubierta, que se pone en el cuerpo, para abrigo, y defenderle de las injurias del tiempo, y para la honestidad, y decencia”.

No obstante, durante el s. XVIII, en Basardilla (1796), Ituero (1718), Turégano (1755) o Cantalejo (1730) se registra el término “**librea**”. Covarrubias por librea recoge “antiguamente solo los Reyes daban vestidos señalado a los criados y hoy

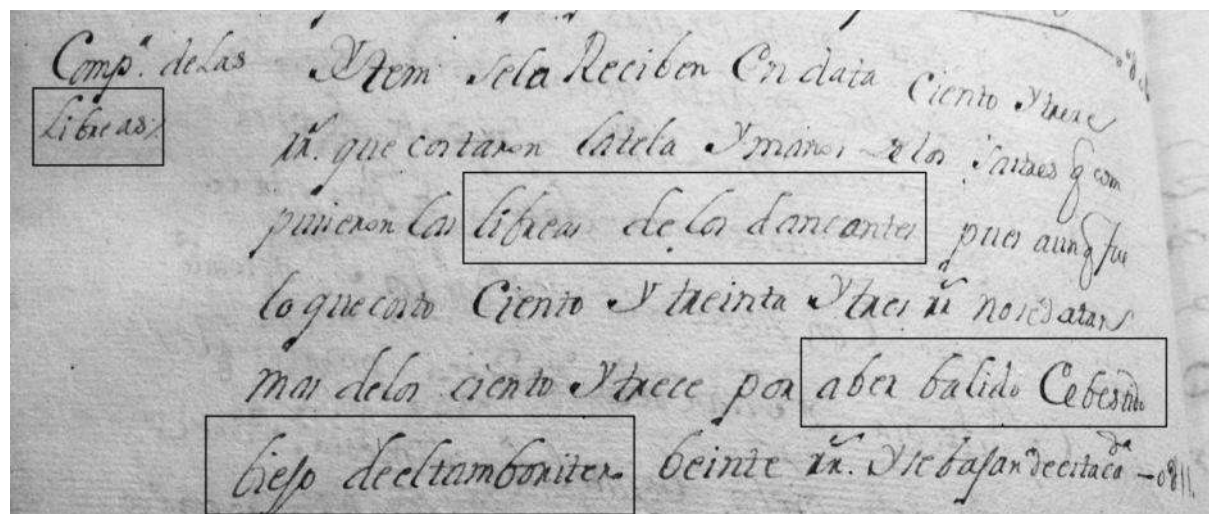


ILUSTRACIÓN 28. Turégano. Cofradía del Corpus. ca. 1775. “Libreas de los danzantes [...] aber balido elbestido biejo deeltamboritero [...]”. Archivo Parroquial de Turégano. FAC.

⁷⁸ Puede referirse, por la asociación de los términos pastor/sonajas, a los cencerros colgados a la cintura que actualmente perviven en las danzas de pastores. Sonajas/sonajero se ha documentado en la procesión del Corpus de San Pedro desde finales del XVI.

en cierta manera se hace así para ser distinguidos y diferenciados de todos los demás: y porque estos tienen muchos privilegios y libertades, se llamó aquel vestido librea”. Y en el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) se recoge para librea, “*el vestuario uniforme que los Reyes, Grandes, Titulos y Caballeros dán respectivamente a sus Guardias, Pages, y a los criados de escalera abaxo, el qual debe ser de los colores de las armas de quien le da. Suelese hacer bordada, o guarnecida con franjas d e varias labores*”.

En **Sepúlveda** [Linage Conde, 1987], dentro de la Cofradía del Corpus, se documenta en 1758 el gasto de 43 reales para el vestido que se hizo para el *zarragón* y vestidos para los danzantes. En **San Pedro de Gáillos**, en el Corpus, se recogen doubles registros anuales del gasto en los vestidos de Segovia y de Sepúlveda, sin que se haya podido precisar si eran para danzantes, y/o comediantes –pues aparecen gastos de papel y escribano para la comedia, pero sin embargo no se nombran dentro de los oficios de los hermanos ni hay pagos directos a ellos, ¿estarán refiriéndose a comedia con la Danza de los Caballeros onzados en la que sí hemos recogido distintos personajes como corregidor, ca-



ILUSTRACIÓN 29. Valleruela de Pedraza. Gorros de los danzantes. Rosario, 2013. FAC.

balleros, *suteniente?*–. Y durante todo el XVII se documentan referencias similares, incluso el dato curioso del gasto de los 10 reales “del que fue a por los vestidos y a llevarlos”. Por tanto, ¿vestidos para danzas, comedia o la propia función?

En **La Matilla** al menos sabemos que durante la segunda mitad el siglo XIX los danzantes, tanto en la fiesta de agosto como en San Antonio, llevan unas “gorras”, tal y como se documenta del pago a los *instrumenteros* “por las gorras para los danzantes”. El término “gorro” sí lo vamos a encontrar en el llano, en la localidad de Veganzones, pero en la zona de la sierra (cañada real) es la primera vez que se recoge.

Teniendo en cuenta la indumentaria actual del danzante en la provincia de Segovia, el tocado de los danzantes se registra en Valleruela de Pedraza, localidad cercana a La Matilla. Esto nos hace seguir este dato hasta las fuentes documentales de Valleruela localizadas en el Archivo Diocesano de Segovia, y es allí donde encontramos, dentro del inventario de 1894 de la Virgen del Amparo, las “ocho gorras con plumas para los danzantes” y “el vestido de colores para el *zarragón* con chaqueta, calzón y morral para los palos”. Por tanto, puede que se trate, con muchas posibilidades, del alquiler de las gorras de los danzantes de Valleruela de Pedraza a los danzantes de La Matilla, mediando los dulzaineros que eran los que cobraban el alquiler, y se deduce que eran intérpretes comunes a ambas localidades.

Llegando por la cañada real a la capital, encontramos las localidades de Basardilla (Cofradía Virgen del Pedernal) y Torrecaballeros (Corpus). En **Basardilla** recogemos solo un mínimo dato dentro de los cargos (ingresos) de 1796 : “de limosna de las *libreas* de los danzantes”. Si el dato se encuentra en cargos, es decir, en ingresos, ¿tenía Basardilla sus propios vestidos y los alquilaba?

En la vecina localidad de **Torrecaballeros**⁷⁹, en la Cofradía del Corpus, se ha encontrado una exce-

⁷⁹ En esta localidad insistimos en que aunque los descargos en los refrescos se registran para “danzantes y danzantas”, en las referencias sobre los vestidos sólo se registran “danzantes”.

lente información con respecto a la indumentaria de los danzantes que merece un trato específico, ya que se recogen referencias a los *vestidos* desde 1730 hasta 1815, pasando de alquilarlos a confeccionárselos, para luego alquilarlos a otras localidades vecinas, lo que pone de manifiesto la importancia que le daban a la indumentaria del danzante. Cuando los alquilaban –no especifica si a localidades vecinas como Basardilla que sabemos que alquilaba los suyos, o a Segovia...– los datos se recogen como descargos incluso en especies:

En 1730 se recoge el gasto de 2 reales y 17 maravedís de una par de pollos⁸⁰ que costaron los vestidos de los danzantes. En 1739 se registran 4 reales de los vestidos de los danzantes, así como en 1742, 1743 y 1744, 4 reales de los pollos para los vestidos de los danzantes. De 1746 a 1750, 20 reales que llevaron de alquiler por los vestidos de los danzantes, ascendiendo esta cantidad con los años. Es decir, queda patente la importancia que le daban a la indumentaria del danzante y debió ser por esto que la cofradía decide hacer un desembolso sustancial en la confección de sus propios vestidos, tal y como se recoge en el gasto de 1756 en satén, Holanda cruda para el forro, seda, colonia, terciadillo, mitán para los gorros, y los cascabeles con sus correas:

- En vestidos de danzantes: más 384 reales de cuarenta y ocho varas de saetín fino de Inglaterra que se compraron para los vestidos de los danzantes a 8 reales la vara.
- En forro: más 192 reales y 17 maravedís de 35 varas de Holanda cruda para el forro de [...] vestidos a 5 reales y medio la vara.
- En seda: más 59 reales y 12 maravedís de 10 onzas de seda para los vestidos.
- En colonia: más 20 reales de 22 varas de colonia para [...] vestidos.
- En terciadillo: más 31 real de 62 varas de terciadillo.
- En mitán: más 15 reales de 2 varas y media de mitán encarnado de Madrid para los gorros de [...] vestidos a 6 reales la vara.

- En cascabeles: más 14 reales de siete docenas de cascabeles.
- En correas: más 32 reales de dieciséis correas para poner los cascabeles con las dieciséis hebillas.
- De la hechura de vestidos: más 88 reales de las hechas de los vestidos.
- A esto añadirían en 1790 el gasto para las fundas de los vestidos de los danzantes.

En 1772 se vuelve a documentar el gasto de 18 reales en cascabeles y en 1773 en cinturones para estos, y desde esa fecha la cofradía comienza a registrar ingresos del alquiler de estos vestidos y sus complementos a otras localidades, como los 12 reales de los vestidos de los danzantes y cascabeles en 1774; los 8 reales de 1776 por los vestidos a Espirido (Veladiez), en 1781 a La Higuera o en 1789 a Santo Domingo de Pirón, ampliándose por tanto el mapa provincial de Danzas en contextos rituales.

En la Cofradía del Rosario de **Tabanera del Monte y Palazuelos de Eresma** se recoge en 1777 un gasto en telas: para la bandera y para las “nombradas”, entendiendo que las hermanas de la cofradía debían tener una función especial en la procesión. Se recogen igualmente gasto en alabardas, sin embargo se habla luego “del capitán”, por lo que no parece que se refiera a una soldadesca femenina.

Ya en el llano, en **Valseca**, dentro de la Cofradía del Rosario, como dato destacable pues el resto

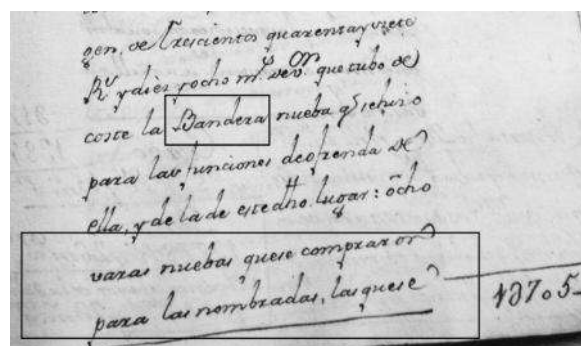


ILUSTRACIÓN 30. Tabanera del Monte y Palazuelos, 1777. Cofradía del Rosario. Archivo Parroquial de Palazuelos. Gasto en telas para las nombradas. FAC.

⁸⁰ El mismo pago en especies que recogíamos en San Pedro de Gállos.

de referencias se han recogido principalmente en el Corpus, en 1666 se recogen nada menos que “123 reales que costó el vestido que se trajo para hacer una fiesta el día del Rosario para los danzantes”, considerando que no es poco el gasto.

En **Veganzones** [Cuesta Polo, 2007] en 1740 se registran 8 reales de los vestidos de los danzantes, y en el inventario que se hace aparecen ocho casaquillas de droguete viejas para la danza con sus cintos de cascabeles viejos y un vestido para el *zarragón* de la danza y ocho gorros para dichos danzantes. En el libro VI se vuelven a registrar ocho casaquillas de droguete de varios colores con sus ocho gorras de los mismos y dieciséis cintos con sus cascabeles para el uso de los danzantes, un vestido para el *zarragón* de los danzantes compuesto de varios colores y retazos y consta de chupa, calzones y un morral o talego.

Maganto [2015:188] también documenta en **Muñoveros**, casacas comunales vinculadas a la Cofradía del Rosario (casacas hemos documentado desde el XVIII en Veganzones –Cofradía del Corpus– y Cantalejo –distintas festividades–), y fechadas en el XVIII, confeccionadas con lanilla estampada con motivos vegetales, entalladas y decoradas con galones dorados, que además conservan en su interior el nombre de los danzantes que lo usaron, al menos durante cinco décadas (1780-1830).

En **Turégano** se puede documentar la indumentaria⁸¹ asociada a la Danza en la Cofradía del Rosario y en la del Corpus. En la del Rosario⁸², ya en 1590, se registra el gasto en vestidos de Segovia, sin que se pueda saber si eran para la comedia, danzantes u otros miembros de la cofradía. Sin embargo, en 1597 sí aparece ya el gasto de 3 ducados en las ropas que se *trujeron*

para la danza y al menos así sucede hasta 1662 con “20 reales en ropas para los danzantes”. Y en la Cofradía del Corpus de esta misma localidad la indumentaria del danzante se documenta desde 1755 con el término libreas, destacando en 1768 el gasto de los vestidos o libreas para la danza de Nuestra Señora y la Cruz de Mayo, que ampliaría el ciclo festivo para la contextualización de la Danza en esta localidad. Y también la ampliación de datos en relación a Nuestra Señora (de las Nieves⁸³) lo que se confirmaría en 1771 con el alquiler de las libreas a la Cofradía del Rosario⁸⁴.

En **Carbonero el Mayor**, dentro de la Cofradía del Corpus, aunque sin referencia directa a la danza, en 1781 se documenta el gasto de los vestidos de los monos de bayeta y del vestido del maestro; en 1785, “4 reales del vestuario como es estilo”; o en 1804 el gasto en vestuario para las Minervas y demás funciones de esta cofradía. Bien es cierto que no se hace referencia a que los vestidos sean exclusivos para los danzantes, sino para la cofradía y sus funciones de manera general, pero ¿a qué se refiere con los “*monos de balleta*”? ¿Y el vestido del maestro? ¿A qué cargos u oficios hace referencia?

Pero sin duda el dato más antiguo con respecto a los vestidos para los danzantes, es el encontrado en las cuentas de la Cofradía del Rosario de **Arroyo de Cuéllar**, al norte de la provincia, sita en la cañada de la Reina (cañada leonesa), donde ya en 1589 se documenta el gasto de 18 reales de los vestidos y cascabeles para los danzantes el día del Rosario.

En **Cantalejo**, según Fuentenebro [1996], en 1730 se registra el gasto de las libreas de los danzantes o en 1731 “*ocho reales que se dio a la cofradía de*

⁸¹ Del vaciado de los libros parroquiales de Turégano, y en cuanto a indumentaria, es de señalar la variedad de terminología recogida: ropas, ropellas, vestidos o libreas.

⁸² Esta cofradía se encargaba de la festividad del Rosario y la mañana de Pascua y desde 1633 desaparece la Danza en el Rosario y se registra una nueva festividad, Nuestra Señora de las Nieves, junto con la mañana de Resurrección que se sigue manteniendo. Por ello no es posible asociar el gasto en indumentaria con la festividad.

⁸³ Entendemos que se están refiriendo a Nuestra Señora de las Nieves, pues la Danza en el Rosario había dejado de documentarse desde principios del XVII.

⁸⁴ Recordemos que en la Cofradía del Rosario se pierde todo dato relativo a la Danza desde 1679, y desde ahí lo que sí se documentan son los fuegos y luminarias y las fiestas de Resurrección y las Nieves.

Proscos	Mas doze. que se gastan en murgues y en...	8042 ¹ / ₂
Naualas	quentas	8004 ¹ / ₂
Bestidos de danzantes	Mas quaxa. que se dan p. hacer estas g. de quaxenta. Mas trescientos y ochenta y quatro. de quaxenta. y ocho varas de raxin fino de inflatema que se com. praron p. los Bestidos de los danzantes a ocho raxas 384 ¹ / ₂	
Foros	Mas ciento y noventa y dos. y m. de treinta y cinco varas de Olanda Cruda p. foros de dho. bestidos a	8192 ¹ / ₂
Reda	Zinco. y m. de vara	
	Mas quinientos y nueve. y m. de diez onzas de seda para dho. vestidos	8059 ¹ / ₂
Colonia	Mas veinte. de veinte y dos vara de Colonia p. dho.	8020 ¹ / ₂
Texciabillo	Bestidos	
	Mas treinta y un. de sesenta y dos varas de texciabillo.	8031 ¹ / ₂
mitan	Mas quince. de dos varas y m. de mitan en canazo de ma. dnd para los foros de dho. Bestidos a seis	8045 ¹ / ₂
Cascabeles	vara	
	Mas Catorce. de diez docenas de cascabeles	8042 ¹ / ₂
Correas	Mas treinta y dos. de diez y seis correas p. poner los cascabeles con las diez y seis billas	8032 ¹ / ₂
Echuxas de Bestidos	Mas ochenta y ocho. de las echuxas de dho. bestidos	8088 ¹ / ₂
des Pacho	Mas dos. y quatro mrs de un des pacho para cobras	8002 ¹ / ₂
Importa la data segun las partidas que se han...		84620 ¹ / ₂
...mill y noventa y cinco. y noventa y nueve...		
...que restados con los tres mill quatrocientos...		
...veinte y cinco y un mrs quedan a favor de dha. Carga...		3475 ¹ / ₂
...Cofradia mill setenta y ochenta y quatro y veinte y seis...		84620 ¹ / ₂
...mrs de Cn los que estan en el Archivo de dha. y de...		
...este sup. de don. Cavalteros a expencion de la y. dha.		1784 ¹ / ₂
...gastado asta el dia de la dha. en dha. Cofradia y dias...		
...y nueve. q. quedan en poder de el. con paraguas...		
...de ella y dha. m. expensas acabaron de pagar...		
...el importe de mill canze y por den. dho. lo mismo...		
...en terre Cavalteros y febreiros de 1756.		
Thomas Luis Ferron...		
Miguel Ferron...		
Juan de...		

ILUSTRACIÓN 31. Torrecaballeros, 1756. Cofradía del Corpus. Gasto en las telas para la confección de los vestidos de los danzantes. ADSg. FAC.

la billa de Beganzones para cera, porque dio la librea que tenían para la danza, por no averla en esta billa". En 1751 la Cofradía de Nuestra Señora de esta localidad hizo vestidos para los danzantes y pagó 300 reales de la tela y 4 reales y 18 maravedíes de cintas y abujetas, los cuales fueron prestados dos veces, desde 1752 a los danzantes de Torrecilla del Pinar, quienes dieron 40 reales de limosna. En 1753 Santiago Frías, maestro de sastre, cobró 11 reales por arreglar los vestidos de los danzantes. Necesitó dos varas de droguete, a 3 reales y medio la vara, y real y medio de hilo blanco. O en 1755 el Concejo de Cantalejo pagó a la Cofradía del Rosario por el alquiler de las casaquillas para la función de la Virgen del Pinar. Fuentenebro también señala [1996:215] que el tamboritero y los danzantes vestían calzón con botonadura de plata, casaquillas con mangas hasta la muñeca y faldones hasta las corvas, za-

marrillas y rostros y se adornaban con cascabeles y ballestas de palo y empuñaban dos estacas más cuatro docenas de cascabeles que cada danzante llevaba cosido a sus ropajes.

Y después de este dato debemos de relacionar que en la misma fecha, Torrecaballeros elabora igualmente los vestidos de sus danzantes con telas muy diferentes: seda, colonia, holanda, satén y tafetán, frente al droguete de Cantalejo. ¿Se corresponderán las telas de Torrecaballeros con un modelo enaguado?

Y en **Cuéllar**, de manera más tardía, dentro de la Cofradía del Niño de la Bola, los danzantes llevaban un blusón y calzón color butano con estampados florales y un sombrero verde de ala ancha. El gasto en libreas se registra en 1913 con 2 pesetas y 75 céntimos.



ILUSTRACIÓN 32. Exposición "El mundo por Montería", 2015, cuyo comisario fue Carlos Porro. A la derecha, traje de danzante del Niño de la Bola. Foto cedida por Carlos Porro.

La Zorra o zarragón

A lo largo de la documentación consultada se ha constatado la presencia de la voz del *zarragón*⁸⁵, a través de los gastos en relación a su indumentaria, en los nombramientos junto a los danzantes (Prádena) o bien a través de los gastos de su vestido por su alquiler o compostura, así como en los inventarios de Veganzones y Valleruela de Pedraza. No obstante, esta figura, con distintas funciones, se intuye desde el XVII a través de denominaciones tales como “pastor”, “maestro de danza”, “guiador de la danza” o “alguacil de la danza”.

Por ejemplo, y para entender los diferentes conceptos, en la actualidad encontramos claramente la figura de esos llamados “guiadores de la danza” en la danza del Arco de Torre Val de San Pedro y en la Cruz de San Pedro de Gáillos, mientras que la figura del zarragón “increpando en la danza” la recogemos e incluso con indumentaria de retazos de colores, en Gallegos de la Sierra y Carrascal de la Cuesta, o con calzón corto en San Pedro de Gáillos en las danzas de palos. Y en el pasado, las referencias de Prádena (1791-1835) en cuanto a los nombramientos, también nos pueden hacer diferenciar estas dos funciones en el danzante de las

Voz Zarragón / Zorra

XVIII y XIX



ILUSTRACIÓN 33. La voz *zarragón* en la provincia desde el siglo XVIII. FAC.

⁸⁵ Sobre su estética, función, origen y evolución aporta abundante documentación Maganto Hurtado [2015:275-281] en su trabajo sobre *Los danzantes de enaguillas en la provincia de Segovia*.

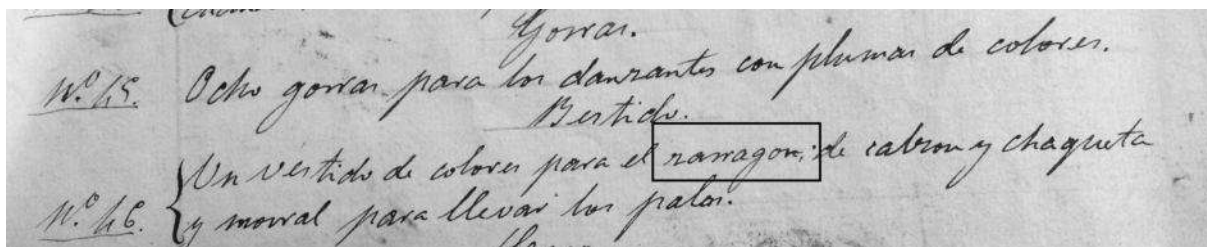


ILUSTRACIÓN 34. Valleruela de Pedraza, 1894. Fragmento del inventario de la Virgen del Amparo. "Vestido de colores para el zarragón de calzón y chaqueta y morral para llevar los palos". ADSg. FAC.

gitanas como guiador y el zarragón para los danzantes con una función distinta. Empecemos nuevamente nuestro recorrido por la cañada real.

En **Sepúlveda** [Linage Conde, 1986] en los libros del Corpus se identifica una función concreta desde 1624 con un *pastor* de la vaquilla y en 1687 se amplía el dato, pues se le documenta para llevar la vaquilla a la danza de guincos⁸⁶ (guineos), así como su presencia literal con la voz *zarragón* se constata en 1758 con el gasto de 43 reales para el vestido del zarragón y cascabeles para los danzantes. Y los libros de la Cofradía del Corpus de **Prádena** documentan la voz *zarragón*⁸⁷ desde 1783 junto con los danzantes, aunque desde 1800 aparece nombrado junto con las *gitanas* y su danzante, pues estos dejan de registrarse desde principios del s. XIX. Es decir, la danza de *gitanas* desde esa fecha se estructura con dos hombres –danzante y *zarragón*– y ocho gitanas, tal y como se recoge en el Corpus

de Segovia en la segunda mitad del XVII según McGrath, y como también recogimos en San Pedro de Gáillos (dos gitanos y seis/ocho gitanas).

En **La Matilla**, dentro de la Cofradía del Rosario, la presencia del zarragón está registrada desde 1788 y durante todo el siglo XIX a través del alquiler del vestido fuera de la localidad (entre 7 y 8 reales), y en **Valleruela de Pedraza**, a través del inventario de la Virgen del Amparo de 1894 se documenta igualmente el zarragón y su indumentaria: "vestido de colores con chaqueta, calzón y morral para los palos".

Y según Maganto [2015:283] en **Oreja** igualmente se confirma la presencia de lo que esta autora denomina *trickster*⁸⁸: el *zorra* unido a los danzantes y el *zarragón* también llamado pastor, como acompañante de *gitanas*, estructuras que encontramos en Prádena hasta 1800.

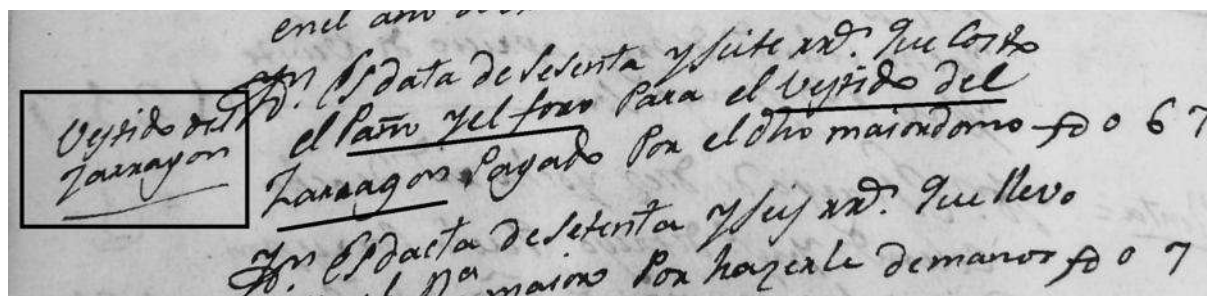


ILUSTRACIÓN 35. La Matilla, 1843. Cofradía del Rosario. "Paño y forro para el vestido del zarragón". ADSg. FAC.

⁸⁶ Como se ha explicado con anterioridad, Linage Conde recoge el término "guincos" o "ginco", deduciéndose que el término hace referencia a las danzas de guineos/negritos, tan comunes en los fastos del Corpus.

⁸⁷ En el capítulo de casos prácticos ya hemos justificado cómo determinados cofrades repiten cargos durante los años, entre ellos el de zarragón.

⁸⁸ Hansen, G. P. (2001). *The Trickster and the Paranormal*. Philadelphia: Xlibris Corporation. El término *trickster* 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, una diosa, espíritu, hombre, mujer o animal antropomórfico, que desobedece las reglas y los comportamientos convencionales. En el folklore, este arquetipo de embaucador/payaso estaría representado 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. Recogido en Maganto [2015:275].

Dejando la cañada real, nos adentramos en el llano, constatando distintas funciones alrededor de esta figura. En la parte oriental, en **Fuentepelayo** [Rvdo. Arribas, 1984:142] se recoge el gasto a Juan de Zamora de 15 reales por guiar la danza de *Xitanos*, para zapatos. En **Veganzones** [Cuesta Polo, 2007:144] aparecen referencias al *zarragón* o alguacil de la danza en 1888, 1889 y 1890 como guiador de la danza, así como también se recoge en el inventario del Cristo del Humilladero un vestido para el *zarragón* de los danzantes, compuesto de varios colores y retazos que consta de chupa, calzón y un morral o talego. En **Cantalejo** [Fuentenebro, 1996:220], desde 1632 al menos, el guía de los danzantes recibía los nombres de maestro de danzas o alcalde danza, y el que guiaba a las gitanas o a las muchachas del pueblo que con el tiempo sustituyeron a las gitanas, recibía el nombre de "gitano" y en ocasiones recibían unos zapatos blancos como pago por sus servicios. Algunos de los alcaldes de la danza fueron Bonifacio Yubero en 1610, encargado también de llevar los vestidos de Segovia y los cascabeles, o Pedro Marcos que realizó esta función en varias ocasiones desde 1632.

Y en la parte occidental, en **Armuña** [Fuentes, 2008:82] en 1740 se recogen 8 reales de los vestidos de la *zorra* para el Corpus Christi.

En la provincia de Segovia, la figura que acompaña a los danzantes actuando en la actualidad como guía de la danza, se denomina *el zorra*, *la zorra* o en el caso de la localidad de San Pedro, Prádena, Sepúlveda o Veganzones, *el zarragón* y en Torre Val de San Pedro, guion. Y esto especialmente en la zona de la sierra, ya que algunas de las fuentes del llano presentan frente a este, la figura del maestro o guiador de la danza desde el siglo XVII.

En la actualidad, y dentro del entorno de las Danzas de Palos, la figura de la *zorra* o *zarragón* con una indumentaria propia se ha localizado en Gallegos, Carrascal de la Cuesta, Veganzones (recuperado en 2015) y Prádena (recuperado en 2016, pero sin contextualizar en la danza). En otras localidades su figura adquiere la indumentaria del calzón corto como sucede en la actualidad en San Pedro de Gaillos. O lo que el trabajo de

campo me ha permitido recoger en la localidad de Arcones, donde a finales de los años setenta del siglo XX, el *zorra*, figura actualmente perdida, muestra una indumentaria con rasgos pastoriles, con chaleco, calzón y morral. Y en Aguilafuente, como único ejemplo de la provincia, *la zorra*, que bien puede serlo un danzante o danzanta del grupo de Danzas de Palos, porta una vara ricamente adornada, mientras preside todo el desarrollo de la Danza.

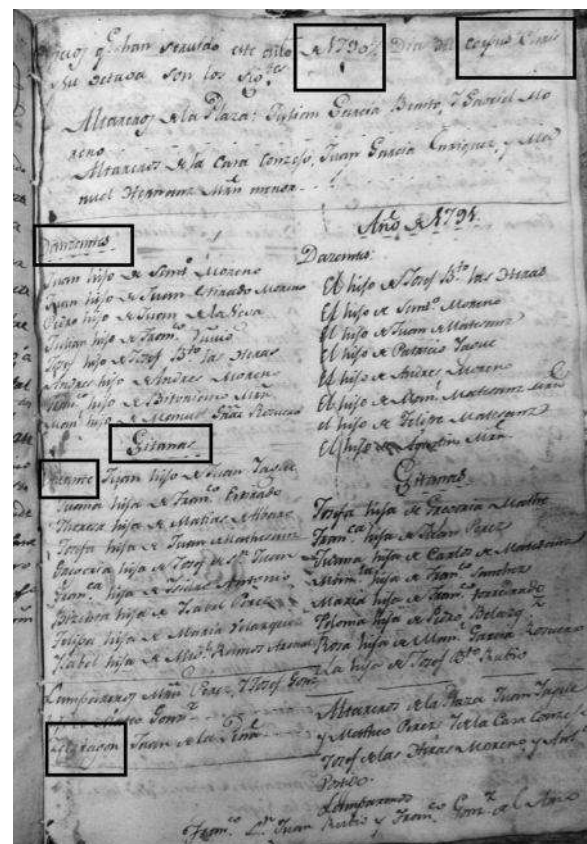


ILUSTRACIÓN 36. Prádena, 1790. Nombramientos de la Cofradía del Corpus. Libros Parroquiales consultados en el Ayto. de Prádena. FAC.

Y al margen de las danzas, según Herrero Gómez [2011:20], en Urueñas, un personaje llamado *zarragón*, vestido con pieles de oveja, dirigía a un grupo de pastores que hacían sonar durante la misa del gallo los cencerros. Aunque ya no hay misas de pastores, todavía queda una reminiscencia: los villancicos pastoriles, que son interpretadas por los hombres de Urueñas, y en los que se habla de algunos de los modos de vida del oficio.

Instrumenteros, tamboreros, tamboriteros, estormenteros... y otros

Tipos y funciones

Sin lugar a duda, y junto con los danzantes, danzantas y *gitanas*, los *instrumenteros/estormenteros/tamboriteros/tamborileros* y los datos a ellos asociados (comida, refrescos, pagos, cabaillerías...), van a ser uno de los elementos transcendentes para el desarrollo de la fiesta, pero ¿qué era un *instrumentero*? ¿Cuáles eran sus funciones? ¿Cuál es la diferencia con el cajero, *at(h)aval* o el tamboril, voz que a su vez se recoge en la provincia desde 1648 (Fuentepelayo)?

Cierto es que distintos investigadores asocian la denominación *instrumentero* o *tamboritero* con el binomio flauta-tambor, e igualmente la iconografía al respecto también lo demuestra, especialmente llegado el siglo XIX en entornos paganos o civiles, por ejemplo, para el baile de rueda, aunque en la provincia de Segovia la dulzaina se encuentra extendida ya desde 1830 y tales ejemplos no son abundantes.

En la actualidad este binomio de flauta-tambor se sigue manteniendo en la zona oeste de la península ibérica (desde León hasta Huelva, por ejemplo), mientras que hemos visto cómo la dulzaina copa la mitad oriental (Valencia, Aragón, y zonas de Castilla y León y Castilla-La Mancha...). Por tanto, lo que esperábamos encontrar en los libros de cofradía era alguna denominación concreta que pusiera luz en cuanto a la presencia del binomio flauta-tambor y su recesión en pos de otros instrumentos como la dulzaina. Pues bien, lo único localizado a través del gasto en los *instrumentos*, asociado eso sí al tambor, es el término **clarín** en Ituero en 1736 y **dulzaina** en Melque en 1793. Sobre el binomio aludido, nada.

El *Diccionario de Covarrubias* recoge como *tamborilero* y *tamboritero* los que tocan el tamborino y tamboril, que son “atabores” para fiestas y regocijos, y el *Diccionario de Autoridades* recoge como *tamboritero* la persona que tiene por oficio tocar el tamboril. Esta figura está siempre asociada a

procesiones y danzas, por lo que entendemos que son flauta-tamboril, aunque realmente esta denominación nunca la hemos encontrado en los libros de cofradía estudiados.

En el **Corpus urbano** ya habíamos recogido cómo los danzantes se acompañan por un **tamboril**, reforzado en algunos casos por una **flauta**, por el pandero, las sonajas y los cascabeles, de los que se usa y abusa, informándonos también cómo a los tamboriteros había que ir a buscarlos. Porro [2012:77] igualmente documenta a través del protocolo notarial de Juan de Segovia (AHPG., n.º 709, 25 de mayo de 1613. Fol., s. n.) la obligación de un vecino de Abades de hacer una danza de capoteado y toqueado de ocho personas con su **tamboril y flauta**, vestidos de blanco y sus guescas blancas y medias de color de lana y caperuzas y zapatos nuevos.

Así mismo, los archivos revisados en el ámbito provincial, aportan a su vez variedad de denominaciones sobre estos intérpretes: *tambareros*, *tamboriteros*, *tambaleros*, *estormenteros*, *instrumenteros*, guitarreros, agrupaciones de ministriles y por supuesto más tardíamente, la **dulzaina y el tamboril**, documentados en Segovia desde 1793 en la localidad de **Melque**. De manera excepcional con respecto a la provincia, se encuentran referencias a otros instrumentos como el recogido en la Cofradía de Santa Bárbara de **Ituero** en 1736 con el pago de 38 rr al **tambor y clarín**, que comparando la diferencia económica en esta cofradía con los denominados *tamboriteros* que rondan los 9 rr recogidos durante todo el XVIII, podemos deducir que debió ser algo novedoso pues le llegan a pagar cuatro veces más.

También el Rvo. Arribas [1984], en Fuentepelayo, aporta información sobre otros instrumentos, tales como chirimías, bajones y contraltos, propios de formaciones de ministriles y como hemos apuntado, con estas terminologías conviven otras tales como el atabalero, cajero o tamboril diferenciándose por tanto instrumentos melódicos e instrumentos rítmicos, entendiendo que su función difería dentro del contexto festivo. Pero tanta especificación terminológica, ¿responde a distintos

instrumentos con distintas funciones dentro del contexto festivo? ¿Unos tocaban la procesión y otros la Danza?

De entre estos, los **cajeros** o **atabaleros** formaban parte del entramado social de las cofradías, que a su vez solían ser las propietarias de la caja, at(h)aval o tamboril, y se encargaban de mantenerla, así como también obtenían rentas por su alquiler a otras funciones o cofradías, tal y como se documenta, por ejemplo, en la Cofradía del Rosario de Carbonero de Ahusín en 1749, con el cargo de “2 reales por el tamboril prestado para una función”, o en Veganzones [Cuesta Polo, 2007], donde en el inventario de “La Casa de la Cofradía” se constata la propiedad del instrumento, pues se nombra un tambor con la caja de notas para las funciones.

Debían ser delicados cuando menos a juzgar por las reparaciones anuales que requerían, como se recoge en Navafría en 1709, y prácticamente de manera anual, con 7 reales de gasto de parches y cordeles para la caja. La labor del cajero en esta localidad, se extendía durante todas las festividades del año que se establecían en cada cofradía, por ejemplo, los domingos de Minerva, los primeros domingos de mes, los terceros domingos de mes, siendo castigado con “penas de cera” por no cumplir con el cargo. En ocasiones su función estaba especificada, como se documenta en el caso de Sepúlveda [Linage Conde, 1986] en 1864 : “que el cajero con el tambor vaya el día de la Ascensión desde la casa de la hermandad, el martes de los curas, el miércoles anterior al Corpus acompañando víspera, el viernes de la octava a misa de diez y el domingo, lunes y jueves de la octava”; o lo que se recoge en Turégano en la Cofradía del Corpus en 1769: “por tocar el día de las cavas y las vendimias”. Y como dato relevante la procedencia interna del cajero, at(h)abalero o tamboril dentro de los miembros de la cofradía está documentada como tal con descargos nominativos:

- En Prádena, en la Cofradía del Corpus, en 1703 se recoge por tocar la caja el gasto a Pablo Sanz; en 1705 se diferencia la función de dos

de ellos con “el gasto al *instrumentero* que vino a tocar a danzantes y gitanas y otro por tocar la caja todo el año”; de 1707 hasta 1728 se pagan 12 reales a Francisco Yagüe; y ya en 1780 el nombramiento de tocador del tambor se refiere a Julián de la Peña.

- En San Pedro de Gáillos⁸⁹, en los oficios menores se registra de 1719 a 1721 como *athabalero* a Antonio? Alonso? Gómez.
- En Navafría, dentro de la Cofradía del Rosario, en 1711 se recogen de gasto 8 reales al cajero Bernardo Nogales; en 1717, 8 reales a Lorenzo Baeza; o en 1752, 8 reales al hermano que toca la caja cada domingo de Minerva.

Y en la zona del llano, en Fuentepelayo [Rvdo. Arribas, 1984] se documenta igualmente el gasto a los que tocan el **tamboril**: Pedro Gilpérez en 1658, Pedro Gilmartín en 1659, Pedro de Frutos en 1661, Pedro Mayor en 1664 y en 1666 los 10 reales que cobra “el hijo de Pedro” por tañer el tambor. No obstante estos cargos nominativos junto con la denominación de “tamboril” crea confusión en cuanto al tipo de instrumento, e igualmente en 1691 encontramos un dato ambiguo: el contrato a Mateo González “por tocar toda su vida el **tamboril** a las danzas” y eximiéndole de pagar como hermano. Pero ¿se refiere al binomio flauta-tambor como instrumento melódico puesto que toca a las danzas? ¿Sucede lo mismo en el resto de las referencias en Fuentepelayo? ¿Estaríamos por tanto ante *instrumenteros* de procedencia interna y no venidos de fuera? Y con respecto al “tamboril” también en Veganzones [Cuesta Polo, 2007: 141] se recoge una referencia nominativa en 1813 en el descargo de 53 reales a Dionisio Martín, maestro del **tamboril** por el trabajo de tocar la danza, por lo que hace referencia a una función melódica asociada al tamboril y no se estaría refiriendo a la caja. ¿Estaremos ante el binomio flauta-tamboril? En ambos casos se puede intuir que en determinados años la procedencia del *instrumentero* es interna.

Los *instrumenteros*, sin embargo, en la mayoría de los casos venían de fuera y acudían a las fiestas del

⁸⁹ Ya hemos explicado en el Corpus de San Pedro que los cargos y oficios de la cofradía no reciben gasto alguno, por ser hermanos. Solo el *instrumentero*, que es el único que no está documentado como tal.

pueblo “a sueldo”, caballerías, refresco y comida, para tocar en las misas (Condado de Castilnovo, 1758), procesiones, la danza y los regocijos. E incluso se registran gastos en las caballerías por traerle y llevarle, o descargos en las cuentas del mayordomo “por buscar al *instrumentero*” tal y como se deja claro en algunos asentamientos. Además estas anotaciones nos proporcionan información sobre la itinerancia de los instrumenteros. Tal información se registra, por ejemplo, en:

- La Cofradía del Corpus de **San Pedro de Gaíllos** en 1630, con el gasto de 6 reales al *tamborilero* de Valdesimonte por tañer el día de la fiesta y Octava; o en 1638, 3 reales a Ju? Garcia de Aldealcorvo.
- En la Cofradía del Corpus de **Fuentepelayo** [Rvdo. Arribas, 1984] se recoge el gasto en 1649 de 9 reales al *tamborilero* de Zarzuela; en 1645 al *tamborilero* de Navalmanzano; y en 1655 al *tamborilero* de Cozuelos⁹⁰.
- En la Cofradía del Corpus del **Condado de Castilnovo**, en 1752, 45 reales al *instrumentero* de Cedillo.
- En la Cofradía del Rosario de **Navafria** en 1763 el gasto de 38 reales al *tamborilero* en las dos funciones por ser forastero, y en la Cofradía de San Sebastián en 1830 el gasto de 30 reales al *instrumentero* de Aldealengua de Pedraza.
- O en la Cofradía del Corpus de **Carbonero el Mayor** en 1800 con el gasto de 14 reales a Juan Ruano, vecino de Aldea del Rey, que tocó las funciones del Corpus y Octava.

En otras ocasiones también la procedencia externa la intuimos a través de expresiones tales como:

- En 1705 el gasto al *instrumentero* que vino a tocar a danzantes y *gitanas*; en 1706, pagar al *tamborilero*, comer y caballerías; en 1779, 38 reales del trabajo y gasto de un *instrumentero* que vino a tocar (Prádena/Corpus).
- O 44 reales al *tamborilero* que vino a la danza el día del Corpus y siguiente (Torrecaballeros/Corpus/1786).

En la localidad de Cozuelos (de Fuentidueña) desde 1785, según la documentación consultada, se ha encontrado el término *tamborero* dentro de los nombramientos de los cargos de la Cofradía del Santísimo, y no cajero o tamboril, por tanto, ¿estamos ante un ejemplo de *instrumentero* miembro de la cofradía, o están usando el término *tamborero* para referirse al tamboril, que sí era habitual dentro de los hermanos? Además, en el siglo anterior se registran estos *tamboreros* de Cozuelos para tocar en la localidad de Fuentepelayo.

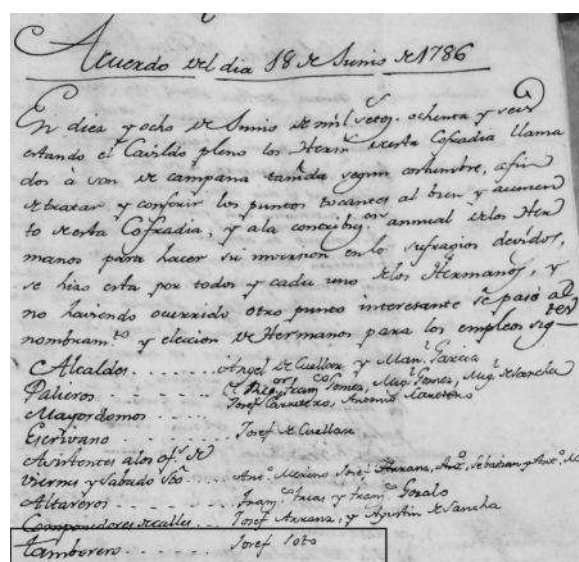


ILUSTRACIÓN 37. Cozuelos, 1786. Acta Cofradía del Corpus. FAC.

No obstante, el dato que hemos documentado en Cozuelos sobre el nombramiento de *tamborero*, dentro de los hermanos de la cofradía, se registra también en las ordenanzas de 1595, del Corpus de **Prádena**:

Ordenanza 38.- Que haya untanvoritero
Hotrori hordenamos que se nombre un
tanvoritero si le viene que sea hermano y ques
este tal nombrado sea hovligado atañer el día
de elcorpus entlaprocesion y después en el
regozijo del lugar y octava y los demás días que
la cofradía hiziese fiesta e sea de sutravajo
unrrietal y se le reserve de escote y zelemin y
de los demás repartimientos que se hiziere en
las hermandad y sea hovligado alo hazeptar
sopena de quatro lbª de zera.

⁹⁰ Anteriormente se ha hecho referencia al nombramiento de *tamborero*, dentro de los cargos de la Cofradía del Corpus, en Cozuelos.

Y en **Santa María la Real de Nieva**, en la Cofradía del Glorioso patriarca San José, las ordenanzas también recogen que al *tamboritero* se le libre del escote el año que tocasse:

Item Ordenamos que el día que sezelebrase la festividad de el glorioso S^{to} setenga su danza y los danzantes y tamboritero sean libres de escotes el año que danzasen y tocasen.

Y si bien es cierto que donde hay danza debería haber un *instrumentero* y frente a este un esplendor en gastos y referencias, en muchas localidades como en Tabanera del Monte/Palazuelos de Eresma o en Santa María la Real de Nieva, por ejemplo, no sucede lo mismo. En la Cofradía del Glorioso Patriarca San José de Santa María, se documenta la danza a través de los gastos desde 1732 hasta 1821, pero no así el *instrumentero*, que no aparece hasta 1776, con el gasto de 2 reales que se le dio al que tocó el día del Santo (San José), llegando a los 16 reales en 1779, que será su última referencia. Por tanto, ¿no cobraba o cobraba poco el que tocaba la danza porque era hermano, como se registra en los nombramientos? ¿Están haciendo referencia al instrumento melódico o al rítmico tal y como manifiestan en las ordenanzas, citadas anteriormente?

Y aunque en **Fuentepelayo** se ha documentado la procedencia externa de los *instrumenteros* desde Navalmanzano, Zarzuela o Cozuelos, también parece haber sido cuna de músicos ya que en 1719 aparecen de gasto los 16 reales “a los que tocan los instrumentos de la cofradía”, así como los 24 reales a Manuel Martín Gonzalo por tocar en la procesión, Corpus y demás funciones; o los 12 reales de vellón para Frutos Mateo, Alonso de Diego y a Juan Serrano Rodríguez por tocar, lo que nos permite intuir que o eran hermanos o vecinos de la localidad. Pero ¿tamboril o atabal?

En **Cantalejo**, igualmente, en ocasiones los músicos venían de fuera, como deducimos en el caso de 1627 de Juan de la Cuesta, que aunque de Sauquillo, residía en Segovia. Y como en ejemplos anteriores, se registran nombres de *instrumenteros* de la zona como el tamboritero de El

Burgo, Juan Santos de Fuenterrebollo, el tamborilero de Torrecilla del Pinar, el tamborilero de Aldealcorvo, o Miguel Escurial, tamborilero del Villar de Sobrepeña. Pero también aparecen en los archivos, nombres de tamborileros de la localidad, como Los Agudiez desde 1683, “por tocar la danza de xitanas”.

La remuneración económica que recibían tampoco era la misma, apreciándose diferencias diacrónicas y sincrónicas. El salario también dependía de los días que asistían a tocar, eso sin saber aún en todos los casos si el *instrumentero* que tocaba la procesión era el mismo que tocaba las Danzas, o si en el caso de las Cofradías del Corpus, la procesión del Corpus y la de la Octava estaban a cargo del mismo *instrumentero* como se recoge, por ejemplo, en Carbonero de Ahusín en 1793 con el gasto de Juan Ruano el *instrumentero* por tocar el día del Señor y su Octava a las funciones de esta cofradía. O en Cabezuela en 1743 los “27 reales al tamborilero que interpretó el repertorio para los danzantes”, dejando clara la función del instrumentista en la misma; o quedando el dato registrado tan solo en otras ocasiones como “que vino a tocar”, sin especificar si procesión y/o danzas.

El *instrumentero* también es requerido para tocar en las pruebas o ensayos, recogiendo su gasto junto con el de los danzantes e incluso apareciendo tales funciones en las prohibiciones de las Santas Visitas.

Además, hemos podido documentar la presencia de dos *instrumenteros* como lo registrado en la Cofradía del Corpus de **San Pedro de Gáillos** durante el siglo XVII al menos, y en el XVIII en el Corpus de **Torrecaballeros**.

Y llegados a este punto debemos pararnos a analizar el caso de Fuentepelayo y Cantalejo, que aportan un tercer perfil de músico: las chirimías o conjunto de ministriles.

Según los datos aportados por el Rvdo. Arribas [1986], en los gastos de la Cofradía del Corpus se registran, con respecto a estas dos figuras que venimos analizando, gastos al *instrumen-*

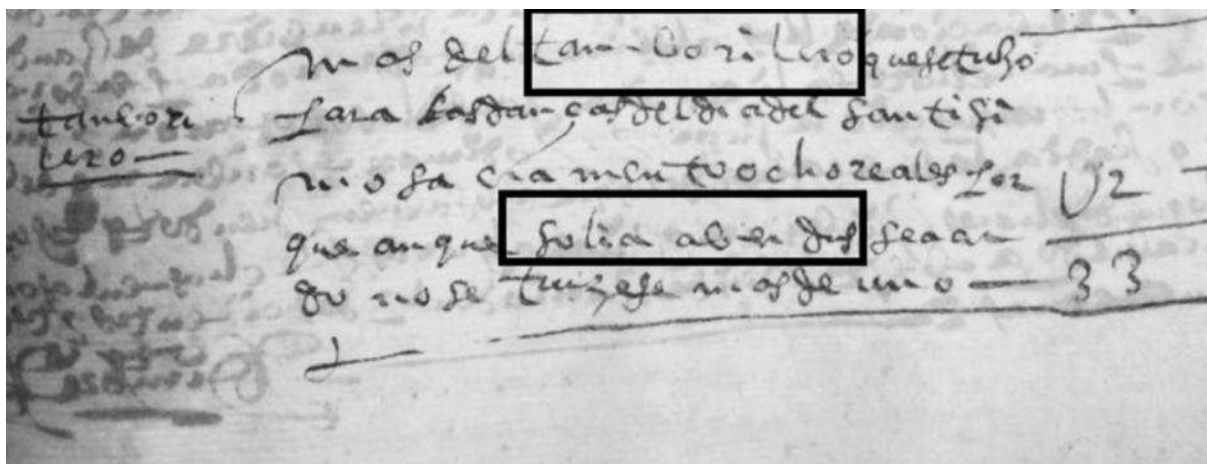


ILUSTRACIÓN 38. San Pedro de Gaillos, 1639. Libro de cuentas de la Cofradía del Corpus . ADSg. FAC.

tero, al tamboril y a los ministriles hasta 1691. Y en Cantalejo [Fuentenebro, 1996:216] en 1622 y 1623 se introduce igualmente un nuevo instrumento melódico, las **chirimías**, tal y como se recoge en el descargo, aunque el gasto con las chirimías de Cuéllar se registra “por el concierto que con ellos se hizo”, sin que se deje clara su función en la procesión, en las danzas u otros. Y lo mismo sucede en 1625 con el registro de un nuevo instrumento, las **guitarras**, localizadas también en Arroyo de Cuéllar en esta fecha según las informaciones del investigador y musicólogo Pablo Zamarrón, que participaron en el convite por ayudar a representar la comedia, pero no se hace referencia a su función con respecto al contexto procesional, igual que

sucede con el **arpa**, registrada en varias ocasiones desde 1652. Estamos ante unos tipos de instrumentos muy localizados, y nada habituales, según lo recogido en los libros de cofradías, especialmente en la cañada real.

Y en relación a su indumentaria, como dato curioso, el traje del tamboritero que hemos documentado en 1775 en la Cofradía del Corpus de Turégano y que sirvió para abaratar los costes de las libreas de los danzantes, aunque no sabemos la estructura de ninguno de ellos.

Cierto es que la figura del tamboritero en esta cofradía no estaba bien remunerada, en comparación al resto de la provincia en la misma fecha,

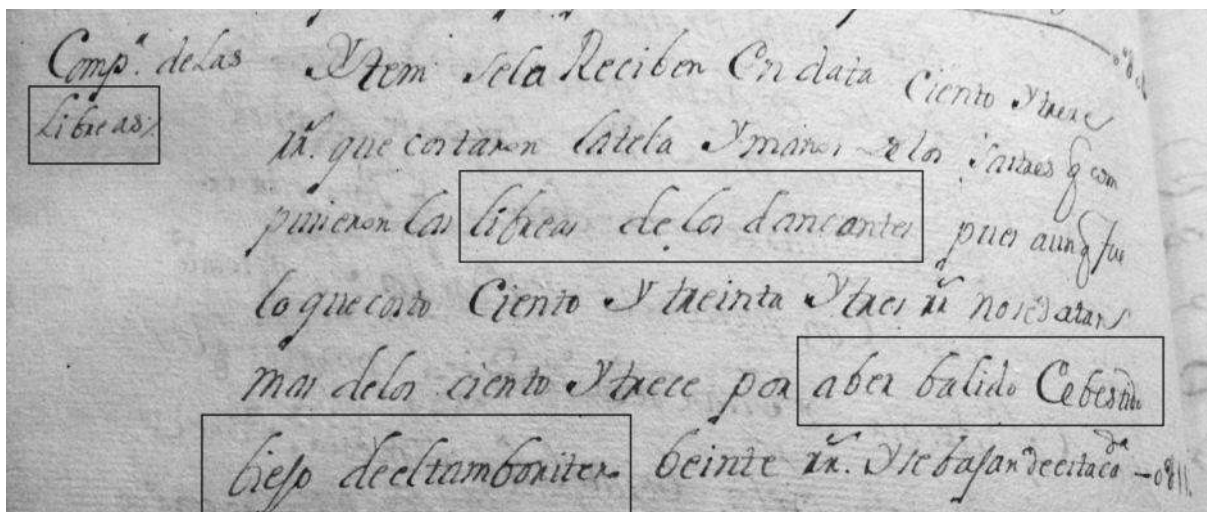


ILUSTRACIÓN 39. Turégano. Cofradía del Corpus, ca. 1775, “aber valido el bestido biego del tamboritero”. Archivo Parroquial de Turégano. FAC.

¿estaremos por tanto ante un hermano de la cofradía? Pues si la cofradía vende su traje, ¿es que este era de su propiedad, al igual que serían de su propiedad las libreas de los danzantes?

En la actualidad, con respecto a los instrumentistas, la situación sigue siendo similar. En ocasiones, los músicos (dulzainas, tamboril y bombo) que acompañan en la procesión son los mismos que interpretan las danzas rituales, aunque no es extraño que haya dos perfiles, este y el del dulzainero que toca las Danzas, especialmente si de Danzas de Palos hablamos. Y en cuanto al atabal, solo se ha recogido su presencia en el rito de los *ennombrados* de la localidad de Torreval de San Pedro, adelantándose a la procesión junto con “el de la bandera”.

Los instrumentos en las procesiones de la capital

Los libros de cofradías han sido una importante fuente para la documentación de todos los elementos de la secuencia festiva: cofradías, danzantes, soldadescas, elementos sensoriales –cantueso, to-millo, incienso...– *instrumenteros*, y con de estos, como no podía ser de otra manera, los instrumentos.

Para Segovia capital, y durante los siglos XVI y XVII, debemos tener en cuenta los trabajos de McGrath y Flechniakoska sobre el Corpus e igualmente las referencias de Diego de Colmenares en el XVII, con respecto al acompañamiento de la Virgen de la Fuencisla en sus traslados desde el santuario a la ciudad. Sobre esto, Pablo Zamarrón, en su artículo “La gaita de Hontoria y otros instrumentos musicales populares en Segovia” [*Enraizados*, n.º 2, mayo 2016], documenta sobradamente los instrumentos utilizados. Veamos cuál es el estado de la cuestión en los entornos procesionales de la capital, tomando estas referencias.

En cuanto a los instrumentos referidos en el Corpus y que acompañan las danzas se citan **tamboril y panderos, sonajas y cascabeles**, destacando el protocolo notarial 54, de 25 de mayo de 1613, aportado por Flechniakoska, en el que se indica la obligación o compromiso de los vecinos de Abades de hacer una danza de zapateado y

toqueado de ocho personas con su **tamboril o flauta**. En 1609 se habla de una danza de vizcaínos de cuatro hombres y cuatro mujeres, y un guía con su **tamboril** que ha de llevar su **pandero** al uso de Bizcaya, redondo y con una piel seca y sonajas alrededor. Y ya en 1612 se indica que la ciudad ha de dar una **trompeta** para las danzas.

Para el traslado de la Virgen de la Fuencisla a su nuevo santuario en 1613, tenemos las referencias aportadas por Diego de Colmenares, donde respecto a la música e instrumentos utilizados se citan en la mascarada sobre *La descendencia de Nuestra Señora* tropas de **atabaleros y trompetas** delante del carro triunfal de Abraham y otros personajes bíblicos, cada uno con su séquito, en los que aparecen: **trompeta, clarín, trompetas de jubileo y danzas** de ocho zagales y danzas de ocho hebreas con **sonajas y panderos**.

En el séquito de Booz se documenta una danza de ocho segadores con **gaita zamorana** y siguiendo con la cabalgata de personajes del Antiguo Testamento a Booz le seguía su hijo Obet, que abría su comitiva con un **clarín** y una danza de ocho sayagüeses con **tamboril y gaita serrana** con rostros y melenas rústicas como su hábito.

Continuaba el carro triunfal con el patriarca Jesé con danza de ocho labradores o jayanes, seguido de su hijo David detrás de una **trompeta**. Luego Goliat con una danza de ocho ninfas que de dos en dos tañían **laudes, vihuelas, vigüelas de arco, sonajas y panderillos y adufres**, mientras el rey llevaba un arpa dorada.

Salomón seguía a su padre David encabezado con un **clarín** a caballo. Luego una danza de doce canteros en traje de montañeses que llevaban en las manos **reglas, compases y cartabones** con los que hacían los toqueados. A Salomón le seguía su hijo Roboam con una **trompeta** a caballo y una danza de gitanas. Abías seguía a su padre Roboam con dos **clarines de guerra** en caballos blancos, dieciséis alabarderos al son de una **caja**. Por detrás, Asa siguiendo a su padre Abías precedido de una **trompeta** a caballo y una danza de ocho filisteos que iban en cuatro varas de altura sobre zancos.

En el séquito de Jorán, encabezado por una **trompeta** a caballo, seguidos de seis soldados al son de un **tambor**. Después Ozías precedido de un **clarín** a caballo y después una danza de ocho árabes y amonitas que por la vecindad vestían trajes de armenios, **bastones** para los toqueados al son de un **tamboril y flauta**.

Joatam seguía a su padre Ozías con una **trompeta** a caballo y detrás Acáz con un **clarín** delante a caballo y después una danza de ocho hebreos, cuatro llevaban en las manos cuatro idolillos y los otros cuatro **sonajas**. Detrás su hijo Ezequías precedido de **trompeta** a caballo, danza de catorce personas con seis pares de instrumentos diferentes –**dos gaitas zamoranas, dos adufres o panderos, dos ginebras, dos sinfonías, dos mazos de campanillas y dos sonajas**– y dos bailarines.

A los patriarcas seguían seis mancebos de la tribu de Judá, después una danza de ocho doncellas aldeanas bailando al son de la **gaita zamorana**, rematando la máscara al principio aludida un carro triunfal del que tiraban cuatro unicornios y ángeles con **guitarra, laud y vihuela de arco**.

La imagen de la patrona siguió subiendo a la ciudad por diferentes motivos, como por ejemplo la inauguración del retablo mayor de la catedral en 1662, con fuegos artificiales, mascaradas, mojigangas, danzas, representaciones, juegos de cañas, así como en la subida de 1823 y la bajada de 1824 por la Guerra Civil, se indica que en la Casa del Sello estén tañendo a la puerta **clarín y dulzaina** para la danza así como en 1855 y 1857 se citan igualmente **clarín, timbales y tambor** de la ciudad.

Los instrumentos en las procesiones de los entornos rurales

Subyace la idea en esta época que analizamos, de la presencia del binomio flauta-tamboril para el acompañamiento de las danzas, y así lo hemos encontrado en algún ejemplo del entorno urbano o fuera de las fronteras segovianas, en la fuente iconográfica referida por Andrés Oyola del cantoral de la catedral de Sevilla, mostrado en el capítulo

“Tipos de danzas”, y donde aparecía una danza de pastores con sus cayados, con el acompañamiento de una *instrumentero* dentro de un chozo y que igualmente responde al binomio flauta-tamboril.

Como ya argumentamos sobre los *instrumenteros*, estos podían tener varios perfiles –tocar en la procesión, a las danzas, en la misa, en el regocijo del lugar–, podían ir en solitario o dos, como lo recogido por ejemplo en San Pedro y Torrecaballeros, y por supuesto, se diferencian económicamente del atabalero, pero ¿qué instrumentos tocaban? Además, junto a estos se han documentado en Fuentepelayo y Cantalejo durante el XVII las agrupaciones de ministriles con chirimías, bajones y sacabuches.

Por nuestra parte, la recopilación y análisis de la documentación obtenida de los libros de cofradías, aporta alguna información al respecto de lo que podía suceder en el mundo rural, aunque no tanto como nos hubiera gustado.

Podemos deducir igualmente que desde las primeras referencias encontradas a finales del siglo XVI, pueden estar haciendo alusión al binomio arriba indicado y por lo tanto hemos de encontrar en los entornos procesionales paulatinamente la incursión de instrumentos tales como la dulzaina a lo largo del XVIII y XIX, como prueba de lo que actualmente sucede en tierras segovianas, donde este instrumento ha desbancado a otros de viento e incluso cuerda. Pero, lamentablemente, en nuestro caso no hemos encontrado la referencia literal de “flauta y tamboril” en los libros de cofradías consultados.

No obstante, y siguiendo con la idea de que la dulzaina se introdujo desbancando a otros instrumentos, como **buzaina** la hemos documentado en Melque en 1793, con pago de 24 reales, por la festividad de San Esteban, aunque sin danza asociada, siendo actualmente la referencia más antigua de la que se tiene constancia en Segovia sobre este instrumento.

Siguiendo con el término “dulzaina” las referencias encontradas son las siguientes, desde 1793 y generalizándose el término desde 1829:

comitivas de los patriarcas del Antiguo Testamento, durante el siglo XVII en el entorno urbano.

Pero dentro de los instrumentos, el más primitivo y natural: **la voz**. En Turégano, en la Cofradía del Rosario en 1598 se registran gastos en los “colegiales de Segovia que vinieron a cantar a la procesión en el día de la fiesta”.

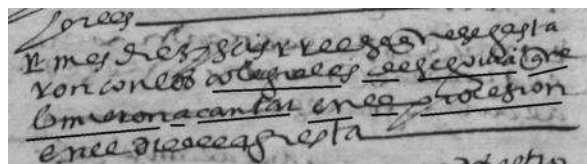


ILUSTRACIÓN 42. Turégano, 1598. “Colegiales de Segovia que vinieron a cantar en la procesión”. Cofradía del Rosario. Archivo Parroquial de Turégano. FAC.

Los instrumentos en el Diccionario de Autoridades

Pero ¿cómo eran esos instrumentos? Veamos qué nos cuentan los diccionarios de la época sobre algunos de ellos.

Según el *Diccionario de Autoridades*, por **tamboril** se entiende un “tambor pequeño, que sirve regularmente a las danzas”; y por **flauta**: “Instrumento músico de los de viento, que se compone de un cañón cylindrico con un orificio largo y angosto por la parte que se pone en la boca, y una ventanilla cerca de él con la superficie esquinada y obliqua, y varios agujeros hácia la parte inferior, los cuales se tapan y destapan con los dedos para formar los puntos de la Música”, destacando aquí que la definición se dé por separado y no como conjunto de dos instrumentos. Y por **tamborilero**: “La persona, que tiene por oficio tocar el tamboril. Dicese tambien tamboritéro”.

Por **atabal** describe “un instrumento bélico, que se compone de una caxa de metal en la figura de una media esphéra, cubierta por encima de pergamíno, que se toca con dos palos pequeños, que rematan en bolas”.

Siguiendo con el *Diccionario de Autoridades*, por **sonajero** recoge “un instrumento pequeño con su cabo, de donde salen dos tablillas arqueadas al principio, y en lo alto dél se atraviessa un arambre, en que se ponen unas rodajas. Sirve para el divertimiento de los niños, tocandole, y se suele hacer de otras varias figuras, y materias”; y por **sonaja**, “un instrumento rústico que usan en las aldeas, hecho de una tabla delgada, ancha como de cuatro dedos, puesta en círculo, y en ella unos agujeros más largos que anchos con igual proporción. En medio de ellos se ponen unos *arambres* con unas rodajas de azofar, para que dando unas con otras, hagan el son. Manejase regularmente con la mano derecha, y dán con ella sobre la palma de la izquierda”. En cuanto a este último término Covarrubias lo recoge como “un cerco de madera que a trechos tiene unas rodajas de metal que se hieren unas con otras y hacen un gran ruido”.

Comensalidad festiva: colaciones, refrescos, caridades y pitanzas

Varios términos para denominar el momento en el que los hermanos de la cofradía se reúnen para compartir viandas en comunidad o en ocasiones como forma de pago por el desempeño de oficios. Las denominaciones más utilizadas son colaciones y refrescos, encontrando el término caridad en Valseca (XVII) y el de pitanza en Carbonero de Ahusín (XVIII). Se reunían especialmente el día de la fiesta donde se registran los descargos en comidas y meriendas, y previamente el día de los nombramientos en lo que llaman cabildos, entendiendo como tal a la propia reunión, así como los Jueves y Viernes Santos de forma generalizada en la provincia.

En los descargos de las cuentas todo un despliegue de medidas⁹¹ para estas viandas: de capacidad para el vino, cántaras, arrobas y azumbres; para el grano, celemines y fanegas; libras y cuarterones para la cera y carneros y corderos por doquier.

⁹¹ La cántara de vino o arroba equivale a 16 litros; la azumbre a 2,05 litros; el celemin cuatro cuartillos; la fanega 12 celemines; el cuarterón de cera un cuarto de libra, y la libra 16 onzas.



ILUSTRACIÓN 43. San Pedro, 1701. Gasto en comida. Cofradía del Corpus. ADSq. FAC.

Siguiendo nuestra delimitación de espacios, comenzaremos por la cañada real de la Vera de la Sierra, tramo segoviano de la cañada real soriana occidental.

En **Prádena**, en las ordenanzas del XVI modificadas a principios del s. XVII y copiadas nuevamente en 1801, se regula ya cómo ha de ser la comida del Corpus y merienda de la víspera:

Otro si hordenamos que enloque toca alacomida que secome el dia del corpus y la merienda de la víspera porlatarde sean hovligados todos los hermanos que estuvieron en el lugar allarse enel adonde se acostumbran ajuntar que en lascasas de concejo y el que nofuere pague de pena media libra de zera y selesea cargados todo el escote como alosdemas hermanos esto salvo sialgun hermanos diere causa legitima de demasiada bejez enfermedad que siendo asi yestando satisfecho el Alcalde pueda reservarle de venir a comer pero hadeser hovligado y contribuir conlos demás hermanos en lo que sehuvieragastado [...].

Desde principios del XVII se recogen gastos por-menorizados en panes, aceite, especias, doce carneros, diez corderos –no olvidemos que estamos en plena cañada real– y cuarenta cántaras de vino (640 litros), para una totalidad aproximada de unos 170 hermanos en 1745. Poco no era, y a juzgar por lo recogido en las ordenanzas, da muestra todo ello de la importancia que se le daba a estas reuniones. Pero la organización debía tener sus disputas, pues en 1755 se recoge cómo “no se había hecho la comida por bastantes desacuerdos y mala unión”.

En **San Pedro de Gáillos**, desde el XVII, también nos consta que la comida entre hermanos era un momento importante, de hecho y recordando que en esta cofradía cada hermano tenía una función (llevar la cruz, las andas de Nuestra Señora, tomilleros, miembros en varias danzas, fuentes del vino, leñadores de seco y de verde, lam-

pareros, perejileros, atabal...), dentro de los nombramientos se incluía “para dar de comer a las mesas” o “matar los carneros”.

Además, en las cuentas se recoge el gasto en *huevos* y *azafrán*⁹², manteca, sal, vinagre, cebollas, carneros, ajo, vino (22 cántaras), especias, aceite, pan, cebollas, garbanzos, cominos, puerros... y el gasto del cocinero, en 1688 registrado como Juan de Consuegra.

Siguiendo por la cañada real llegamos a **Navafria**, donde en la Cofradía del Rosario en el XVIII se recoge “el gasto de la noche de Navidad”, aunque no se especifica en qué consistía; y en la Cofradía del Corpus, el gasto con los hermanos el Jueves Santo con pan, vino y pasas.

En **Basardilla**, en la Cofradía de la Virgen del Pederal, se registran refrescos a los devotos, o a la danza y personas que acudieron, especificándose las viandas ya entrado el siglo XIX como carne, panes, queso, bollos, bizcochos, aguardiente, limones, azúcar, pescado, lechuga, arroba y media de vino (24 litros aproximadamente), gasto de cocina, bacalao para los danzantes, ya en el XIX, o garbanzos, entendiéndose con esto que se diferencia entre el refresco y lo que debía ser la comida de hermanos.

La cercana localidad de **Torrecaballeros**, en la Cofradía del Corpus en el XVIII, también recoge gastos en la colación de la víspera del Corpus y refresco a los nombrados (entendemos, por tanto, que había una estructura organizativa) y danzantes el día de la infraoctava, así como en el lavatorio del Jueves Santo, con higos, pan y queso.

Y dejando la cañada nos dirigimos hacia el llano segoviano, concretamente a la parte este.

En **Cabezuela** [VV. AA., 2015] se recoge como ejemplo en 1756 el gasto de una colación o refresco que la cofradía ofrecía en la tarde de Jueves Santo tras la misa de la cena del Señor;

⁹² Los huevos y el azafrán pudieran ser para adobar los arquillos de la Danza de Arquillos, y el toro/vaquilla, pues sabemos que dentro de los cargos estaba el de “para adobar los arquillos y el toro”, y dentro de las cuentas el gasto de papel para estos también.

2 de os e garto que a L. manojantes.
 florite ems sendo de laa fadia. Denacsta.
 Jenda de L. Nozario clano denbento.
 Jquatu gno bento e cino
 Primera mlu garte palfmanor tus
 Realie muna Vmguartillo deum
 gazu para dar de comer a [redacted]
 [redacted] [redacted] [redacted]
 mas garte parala di [redacted] comidade pa.
 Jesta de 50 ms.
 mas de oca parala di [redacted] comida
 trenta fuis ms
 mas de [redacted] especial parala di de
 [redacted] [redacted] [redacted] vni Real.
 mas de Realie altabrilers
 guetaro
 mas gabagnos de Realie [redacted]
 [redacted] de bino paralaco
 mda
 mas garte [redacted] fute Realie.
 Jtus quartillo que co prede
 cera para e dia de lapro
 cisio m
 mas de Jna msa que pa
 que a cura [redacted] [redacted]
 O v Real [redacted] quarti
 mas v [redacted] burquo
 que a uellas Real [redacted]
 [redacted] maior omt para q uen
 de se quenta Real [redacted] mda

ILUSTRACIÓN 44. Arroyo de Cuéllar, 1594-1595. Cofradía del Rosario. Archivo Parroquial de Cuéllar. FAC.

en **Fuentepelayo** [Rvdo. Arribas, 1984] desde 1690 aparecen descargos de la colación de hermanos, danzantes o a las autoridades y los músicos; en **Veganzones** [Cuesta Polo, 2007] los comisarios invitan a refresco a los músicos y danzantes y también se registra el gasto del cordero en un refresco el día del Corpus y Octava en 1701, y en 1803 se continúa con los carneros para el día del Santísimo y su infraoctava, para comisarios y danzantes.

Y en **Carbonero el Mayor**, en el siglo XVIII, dentro de la Cofradía del Corpus, se recoge el gasto del refresco para el cura, para el día de la Ascensión, en el cabildo del nombramiento (sinónimo de grupo de hermanos), o para el refresco de contadores o danzas como es estilo, con dos arrobas de vino (32 litros) y bizcochos.

En el llano occidental de la provincia, en **Carbonero de Ahusín**, en la Cofradía del Rosario durante el siglo XVIII, se recogen refrescos a los hermanos para el día de Nuestra Señora o Visitación y para los cabildos de la cofradía, con tres cántaras y cuartilla y media de vino y queso para la pitanza, así como también en la Cofradía del Corpus en la colación a hermanos y hermanas. En **Valseca**, en La Cofradía del Rosario, se registran gastos desde 1620 en el vino y el queso de la vigilia y caridad: nueve cántaras de vino a 11 reales la cántara y 31 libras de queso, más doce cuartos de fruta. Y en la localidad de **Arroyo de Cuéllar**, en el acta de la Cofradía de la Virgen del Rosario de 1594-95, llaman la atención los gastos registrados en comida y vino.

Ejemplos estos de que no faltaba momento ni viandas para la reunión de la comunidad, o como forma de pago a danzantes, comediantes, el que hace las cuentas, al cura y al sacristán.

Soldadescas, *ennombrados* y *abanderados*

Solo con analizar el mapa nos damos cuenta de la condensación de soldadescas con clara vincu-

lación a la Cofradía del Rosario, en el recorrido de la cañada real.

Según hemos podido constatar a lo largo de la revisión de los libros de cofradías, por *nombrados* se entienden las personas que son designadas, o nombradas, generalmente de forma anual y en el mismo día todos los años, para cumplir con un cargo u oficio dentro de la estructura organizativa de la festividad, como lo que se recoge, por ejemplo en 1712 en Torrecaballeros, entre otras muchas localidades, “mas deeldia del nombramiento dedar Unrefresco a los nombrados y las danzas se gasto veinte y quatro reales el dia de la infraoctava del ssmo”.

En otros tantos ejemplos hemos visto cómo en el propio acta se especifica que la cofradía se reúne para los nombramientos un día concreto, como en el caso del Corpus de San Pedro de Gáillos y Valleruela de Pedraza. Y dentro de estos nombramientos, para oficios mayores y oficios menores, se diferencian los nombramientos de la soldadesca, donde intuimos que los cargos se obtenían mediante subasta, a juzgar por el dinero que entrega el capitán de la misma al mayordomo de la cofradía.

Actualmente, la soldadesca se mantiene en las localidades de Orejana y Torre Val de San Pedro⁹³ (Gallegos de la Sierra, localidad cercana la pierde en torno a 1980), dentro del culto a la Virgen del Rosario, donde se mantiene el rito de los *Ennombrados*.

Comencemos, por tanto, la documentación de las soldadescas por la cañada real desde el siglo XVII.

En el **Condado de Castilnovo**, dentro de la Cofradía del Rosario, si bien no se ha encontrado referencia directa a la soldadescas, si se recogen gastos en la bandera desde 1665 y en 1794 “gastos de guerra”.

⁹³ Por *ennombrados* se refiere a los casados que se distinguen por llevar traje, sombrero y banda roja, y por soldadesca a los jóvenes, que llevan igualmente banda roja sobre camisa blanca.

Soldadescas

Desde el siglo XVII al XIX



ILUSTRACIÓN 45. Soldadescas. FAC.

Igualmente se puede intuir dentro de la Cofradía del Rosario, en la localidad de **La Matilla**, durante el XVII y el XVIII con el gasto en “los soldados el día de la fiesta” –recordemos que celebran la Asunción y san Roque– o la presencia de la bandera, si bien durante el XIX las referencias son directas, registrándose el gasto en la compostura del tambor de la soldadesca, lo que podría confirmar los datos de los siglos anteriores.

En **Orejana**, Minguez Orejanilla [1992] documenta: “los *ennombrados*, gente relacionada con la fiesta del lugar y actividad religiosa [...] dos escopeteros, dos pedigüenos, el zagal y el mayor-domo con su mujer”. Siguiendo a Maganto [2015:192]: “La escolta se formaba con siete u ocho miembros y con ellos los ocho danzantes (y

su *zorra* –actualmente perdida–) y las ocho *gitanas*, con su pastor –reducto quizá de un baile de gitanas–; y la rosca, además de su vela y sus versos dedicados a la Virgen o al santo del día”. Las soldadescas lucen distintivos militares en sus ropas y sujetan armas de defensa en sus manos.

Y en **Torre Val de San Pedro**, forman los *ennombrados* tres casados y tres solteros además del 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 [Maganto, 2015].

Acompañan a la imagen de Nuestra Señora del Rosario portada en andas, mientras otra avanzadilla compuesta por “el de la bandera”, “los ala-



ILUSTRACIÓN 46. Orejana, octubre 2017. Nombrados de la soldadesca con sus alabardas, en la procesión del Rosario. FAC.

barderos” y “el atabal” recorren las calles del pueblo, lanzando pólvora a modo de aviso de su presencia y comprobando que el camino está libre de asedios. Y es en esta avanzadilla donde se realiza el “Baile de la Bandera”.

Según Herrero Gómez [2011], el rito de los *ennombrados*, perdido en la Guerra Civil, fue recuperado en los 70'. Son seis varones (tres casados y tres solteros) que forman una especie de ejército cuya misión es proteger a la Virgen del Rosario durante la procesión (sábado). El historiador Manuel González Herrero [Herrero Gómez, 2011:220] considera que el origen de la costumbre se remonta al Medievo, en los lejanos días de la Repoblación, cuando las partidas de moros que se habían quedado emboscadas en la sierra aprovechaban las ocasiones para sus acechanzas y depredaciones. Los *ennombrados* tienen cargos militares: los casados se llaman capitán, mariscal de campo y aposentador y como distintivo de su rango portan una banda carmesí cruzada al pecho y sombreros negros; los solteros son un abanderado y dos alabarderos. En la tropa también está presente el atabalero, el más joven de todos. Los alabarderos, el abanderado y el atabalero se adelantan a la proce-



ILUSTRACIÓN 47. Torre Val de San Pedro. Octava de la Virgen del Rosario. Octubre, 2016. Dos miembros de la soldadesca anticipándose a la procesión. FAC.



ILUSTRACIÓN 48. Torre Val de San Pedro. Octubre, 2016. Dos alabarderos custodiando la entrada de la iglesia ante la Virgen del Rosario. Octava del Rosario. FAC.

sión y en cada plaza, mientras toca el atabal, el abanderado baila la bandera mientras uno de los alabarderos da vueltas alrededor de ella. A la entrada de la iglesia, los dos alabarderos flanquean la entrada en señal de protección a la Virgen.

Y esto en lo que respecta a las soldadescas masculinas, pues en relación a las soldadescas femeninas actualmente se mantienen en **Navafría** por San Sebastián. La soldadesca⁹⁴ está formada por ocho mujeres –cuatro casadas, dos mozas y dos niñas–. Desde la casa de la capitana se dirigen a la iglesia encabezando la soldadesca las cuatro mujeres casadas: la Quitavergüenzas, la Capitana, la Teniente Capitana y la del Palillo, seguidas de las cuatro solteras, donde se distinguen las dos mozas, la de la Bandera y la del Cuchillón, y las dos niñas, el Cabo primero y el Cabo segundo –que deben haber tomado la comunión–. Ataviadas con el traje usado para los actos de la mañana, compuesto de mantón claro y manteo oscuro, y cubiertas con dos tocados diferentes –mantilla de casco para las casadas y montera floreada para las solteras–, las ocho mujeres acompañadas por sus familiares ocupan los ochos primeros bancos del lateral izquierdo y se



ILUSTRACIÓN 49. Navafría, 2016. Soldadesca femenina. Indumentaria de mañana. San Sebastián. FAC.

⁹⁴ Maganto Hurtado: www.indumentariatradicionalsegoviana.wordpress.com

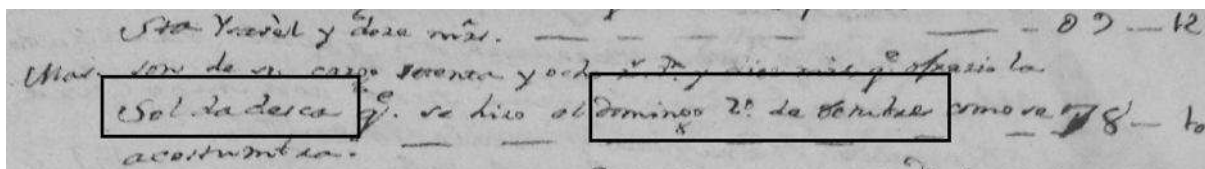


ILUSTRACIÓN 50. Navafría, 1759. "Soldadesca, segundo domingo de octubre" (entendemos que celebrando la Octava del Rosario). Acta de la Cofradía del Rosario. Archivo Parroquial de Navafría. FAC.

hacen cargo de las diferentes lecturas y las ofrendas –un sable y una montera, además de vino y pan–, antes de besar la estola del párroco. Una vez concluida la misa, los maridos y padres de estas mujeres alzan la imagen de San Sebastián a sus hombros para iniciar la procesión.

Pero siguiendo el rastro de esta soldadesca femenina en esta localidad, en los libros de cofradías nos encontramos con una información de gran relevancia, ya que la soldadesca por San Sebastián, al igual que su cofradía, se fecha tan solo desde el 1822, y masculina, no reflejándose la presencia femenina hasta principios del siglo XX. Desde 1822 se recogen cargos de los capitanes de la soldadesca, como José García García, en 1822, Ángel Baeza en 1823 o José Vicente en 1837, es decir, con total seguridad la soldadesca por San Sebastián en el siglo XIX era masculina.

Pero según íbamos ahondando en los libros de cuentas, nuestra sorpresa iba *in crescendo* ya que se documentaban soldadescas masculinas en esta localidad también en la Cofradía del Rosario por la Visitación y el domingo segundo de octubre (es decir, la Octava del Rosario, festejada en la actualidad en la cercana localidad de Torre Val de San Pedro e igualmente con soldadescas), así

como su presencia, al menos desde 1734, en donde en una hoja volante se recoge de la soldadesca el cargo de 36 reales y 6 maravedíes de Juan García ¿capitán?. Veamos con detenimiento algunos de esos registros, recogidos hasta 1856:

- En 1744, 75 reales de la bandera de la soldadesca.
- En 1750, 75 reales de provecho de la soldadesca por la Visitación⁹⁵ y 20 reales de la compostura de la bandera.
- En 1758 se recogen 54 reales del capitán de la soldadesca de la Visitación y 78 reales de la soldadesca del domingo segundo de octubre.
- En 1760 los 16 reales de la soldadesca de octubre y los 23 reales de la soldadesca de Santa Isabel –se entiende que Visitación–.
- Y durante el XVIII y el XIX se registran igualmente cargos por lo mismo, del capitán de la soldadesca, sin que se encuentre referencia alguna a las soldadescas femeninas.

Es decir, que junto con la información de la Cofradía de San Sebastián, durante 36 años (1822 - 1856) se documentan las soldadescas en las tres festividades: Visitación (a menudo se hace referencia a esta como Santa Isabel), junto con la presencia de *gitanas* que danzan y ofrecen roscas y por tanto homólogo a lo que actual-

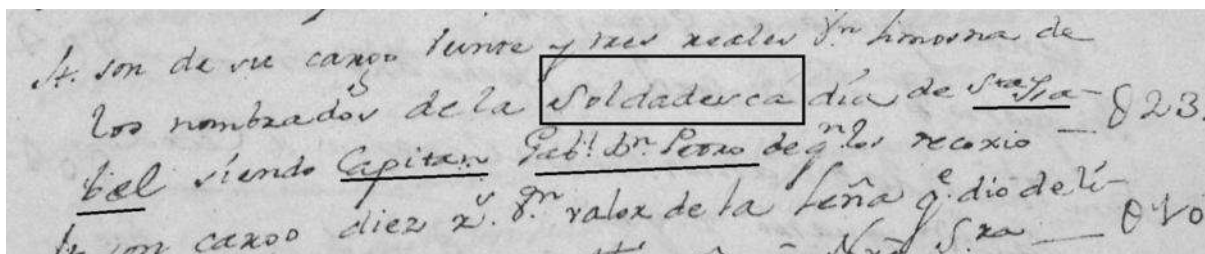


ILUSTRACIÓN 51. Navafría, 1760. Cofradía del Rosario. "Soldadesca/Santa Isabel/ capitán Gabriel". Soldadesca masculina. Acta Cofradía del Rosario. Archivo Parroquial de Navafría. FAC.

⁹⁵ Ya hemos argumentado sobradamente en el capítulo relativo a las Cofradías del Rosario en la provincia de Segovia, que en el XVII al menos el Rosario se celebraba en julio coincidiendo con la Visitación.

mente se recoge en Orejana; domingo segundo de octubre, homólogo con Torre Val en la actualidad; y San Sebastián, similar con lo que hoy se mantiene con soldadesca femenina.

Pero de las cuentas también se deduce que los hermanos de la cofradía se subastaban entre sí los distintos cargos de esa soldadesca, tal y como dejan entrever los ingresos que hace el capitán: en 1755 se recogen de cargo 60 reales que debe cobrar de Carlos Baeza y que dio de provecho de la soldadesca; y en 1758 se hacen cargo de 54 reales de vellón, los mismos que le entregó el capitán de la soldadesca de este año; o en 1760 son de su cargo 33 reales de los nombrados de la soldadesca el día de Santa Isabel, siendo capitán *Gabl bn Pedro*. Es decir, se sigue confirmando la soldadesca masculina en el siglo XVIII.

Y las soldadescas femeninas se recogen en este siglo en **Armuña**. Fuentes [2008] en 1760 recoge sobre estas: “Entre las mujeres casadas se nombran oficios que una capitana de Soldada tiene a saber: capitán, teniente, alférez, sargento, cabo y otro. Así hecho este nombramiento y dándoles a cada unos las insignias del puesto que ejerce el alférez enarbola la bandera”.

Pero continuando por la cañada real, desde la zona serrana de Orejana y Torre Val, donde perviven el rito de los *ennombrados*, encontramos en el siglo XVIII referencias a soldadescas en la zona circundante a la capital en la Cofradía del Rosario de **Tabanera del Monte y Palazuelos de Eresma**. Durante este siglo se recogen los gastos en la compostura de la bandera, además del dato de 1768 en el que se hace referencia al capitán de la fiesta; y ya en 1778 se hace referencia a las alabardas.

Siguiendo con las soldadescas, Guillermo Herrero [2011:42] documenta en el siglo XX en **Hontoria** cuatro alabarderos que custodian a la Virgen de las Candelas, existiendo además la figura de la capitana que porta cetro de plata; otra mujer hace de alférez sujetando una varita de madera; una tercera, la abanderada, se encarga de una bandera del resucitado y una última, la madrina, lleva



ILUSTRACIÓN 52. Zamarramala, 2016. Alabarderos custodiando a Santa Águeda. FAC.

un cesto con dos pichones para la Virgen. Y Elena de Frutos [2004], en su trabajo sobre **Riaza**, hace referencia a una especie de soldados romanos que dan escolta al Santísimo en el Monumento y que acompañan al párroco y demás autoridades haciendo su aparición en el prendimiento tras la Santa Cena. E igualmente documenta esta misma soldadesca en Riofrío de Riaza.

Y en Las Águedas de **Zamarramala**, aunque no se ha podido documentar en fuentes escritas anteriores al siglo XX, los *ennombrados* custodian a santa Águeda (primer domingo de febrero) durante todo el recorrido, acompañados igualmente por los *abanderados*, los cuales realizan el “Baile de la Bandera” en una de las paradas.



ILUSTRACIÓN 53. Zamarramala. Santa Águeda, 2016. Baile de la Bandera por uno de los maridos de las alcaidesas de FAC.

Concluyendo, concentración de *ennombrados*, soldadescas y abanderados en el entorno de la cañada real de la Vera de la Sierra dentro del culto al Rosario, con la polarización de soldadescas femeninas en la localidad de Armuña, en las antípodas provinciales.

Autos sacramentales y comedias

Teniendo en cuenta los fastos que mediaban en las procesiones del Corpus de las capitales, recordaremos los autos sacramentales y comedias como parte de ellos, y esto se documenta igualmente en la provincia, eso sí, no siempre de la mano de esta cofradía, pues el peso de la Cofradía del Rosario en Valseca –festividad del Rosario celebrada en Santa Isabel–, Navafría –Resurrección, Visitación y domingo segundo de octubre–, el Condado de Castilnovo y Turégano, son un punto de inflexión en este estudio, en Danza y en otros tantos elementos del rito.

Con la consigna que nos caracteriza en cuanto a delimitar espacios y tiempos, empezaremos nuevamente por recorrer la cañada real de la Vera de la Sierra.

En la Cofradía del Corpus, en **Sepúlveda** [Linage Conde, 1987], se recogen en 1624 los requisitos que se debieran cumplir “si hubiera comedias”, y en 1635 el gasto de 6 ducados⁹⁶ a los comediantes, por lo que, aunque son datos aislados, son suficientes para demostrar su presencia en la zona a principios del XVII.

Y lo mismo sucede en la Cofradía del Rosario del **Condado de Castilnovo** en 1658 con el gasto de los 40 reales a los oficiales para los comediantes; y también en **La Matilla** (Cofradía del Rosario-festividad de la Asunción y San Roque), donde únicamente durante la segunda mitad del siglo XVII se registran los gastos en los vestidos para la comedia o 6 rr “a Catalina por sacar la co-

⁹⁶ El *ducado* castellano fue una moneda de oro creada por los Reyes Católicos, con un valor de 375 maravedíes (11 reales castellanos). En época de Carlos V, el *escudo* o *corona* será la moneda que represente el patrón oro, y el ducado quedará relegado a moneda de cuenta. La mayoría de los cargos y descargos de los libros de cuentas, se recogen en reales y maravedíes.

Autos sacramentales y comedias

XVII



ILUSTRACIÓN 54. Autos sacramentales y comedias. FAC.

media”, con el gasto también del tablado donde se representaba.

Los libros de cuentas del Corpus de la localidad de **San Pedro de Gáillos** recogen, desde 1610 hasta aproximadamente 1629, el gasto de comediantes, a lo que habría que añadir, como se ha apuntado en el capítulo de “La indumentaria”, el alquiler de vestidos en Segovia y en Sepúlveda, sin dilucidar para qué eran esos vestidos, ¿danza, comedia, cofrades? Pero si tenemos en cuenta que Sepúlveda –localidad cercana– en este tiempo también presenta comedias, ¿podríamos pensar que este alquiler de vestidos a Sepúlveda era el de las comedias? En Sepúlveda, la Danza de Judíos con alcalde, alguacil, escribano y cuatro danzantes, y en San Pedro de Gáillos, la Danza de Ca-

balleros Onzados con la Danza Real con corregidor, secretario, alguacil y caballeros, y en 1665 con toro incluido, ¿serían homólogas? En San Pedro los nombrados de esta danza son hermanos de la Cofradía –no deberían por tanto cobrar, pero sin embargo sí se recoge el gasto–, mientras que en Sepúlveda se recoge el gasto en ducados para los comediantes.

Continuando la zona de cañada y dentro del Corpus, en **Prádena**, encontramos autores de estas comedias. En 1718 se recoge el gasto de 14 reales “al autor por lasaca de la comedia y papel”; en 1719 el gasto de “mas adepagar a Diego[...] Sancho Pedro diez reales de sacar el auto sacramental como autor”; y en 1724, 8 reales “que adepagar a Joseph Rubio menos del trabajo de sacar el auto

sacramental y papel como autor". Y en **Navafria**, en la Cofradía del Rosario, los libros de cuentas recogen en tres ocasiones desde 1725 el gasto con los comediantes la noche de Navidad, o con los que hicieron el auto la noche de Navidad.

Y terminando el recorrido por la cañada rastreando autos sacramentales y comedias llegamos al suroeste de la provincia, con los ejemplos de Ituero y Villacastín. En **Ituero** se documenta desde 1716 con el pago de 87 rr a los que hicieron la comedia, junto con los 133 rr del tablado, y con lo que costaba las libreas para la comedia. Sin embargo, los gastos en estos conceptos desaparecen en 1729 hasta 1773, con el gasto en tablado para la función, sin saber si se refiere a la comedia o a otros usos.

En **Villacastín**, según la referencia bibliográfica del párroco Félix Martín [1984], los festejos del Corpus Christi se desdoblaban en religiosos y profanos. Por la mañana la misa y procesión bajo palio. Por la tarde, comedias, para las cuales se contrataban actores con varios meses de antelación. En ocasiones se contratan conjuntamente con los alcaldes del Rosario, pues las fiestas caían seguidas (recordemos que el Rosario se celebraba el día de la Visitación). En 1633 se gastan 1000 reales con el maestro de los niños de la villa. La maestra cantará, bailará y representará cinco comedias y un auto en la fiesta de Corpus y su Octava y el día de Nuestra Señora, las cuales durarán veinte días. Podría ser que las comedias se representaran en el

salón del hospital, en un tablado que se construía con madera que guardaba el concejo para tales ocasiones. Según el autor –ya que los libros a los que hace referencia no se han localizado en el archivo parroquial– contrataban actores y bailarines y armaban un tablado con las maderas del concejo. Algunos de los datos que recoge Félix Martín es el de 1653 en el que el cura párroco y mayordomo de la fiesta encargaba a Juan Camacho, residente en Ávila, cuatro comedias por 1650 reales, junto con el importante dato de “la fiesta de Nuestra Señora del Rosario que se celebra en esta villa a dos días del mes de julio” contrataban comedias “para primero y dos de julio, que aunque es en estos días la festividad de la Visitación, se hace la fiesta de la Virgen Santísima del Rosario”.

Y en **El Espinar** [*Estudios Segovianos*. Tomo XII. N.º 36. 1960. Segovia. Pág. 509] se registran en 1585 gastos en la comedia: en el autor Bartolomé López de Quirós, por dos autos y cinco entremeses así como en los tablaos que se hicieron para los autos.

En la zona del llano occidental, en **Armuña** [Fuentes, 2008] en 1602 se recoge el gasto de 11 reales para los comediantes del Corpus; en 1693, en la Cofradía de las Cinco Llagas, 35 reales en la colación que se dio a los comediantes y danzantes de unas obleas y un trago de vino; y en el Archivo Municipal en 1653, se recogen 82 reales de madera y clavos para hacer el carro triunfante, y dar de comer a los comediantes y danzantes con

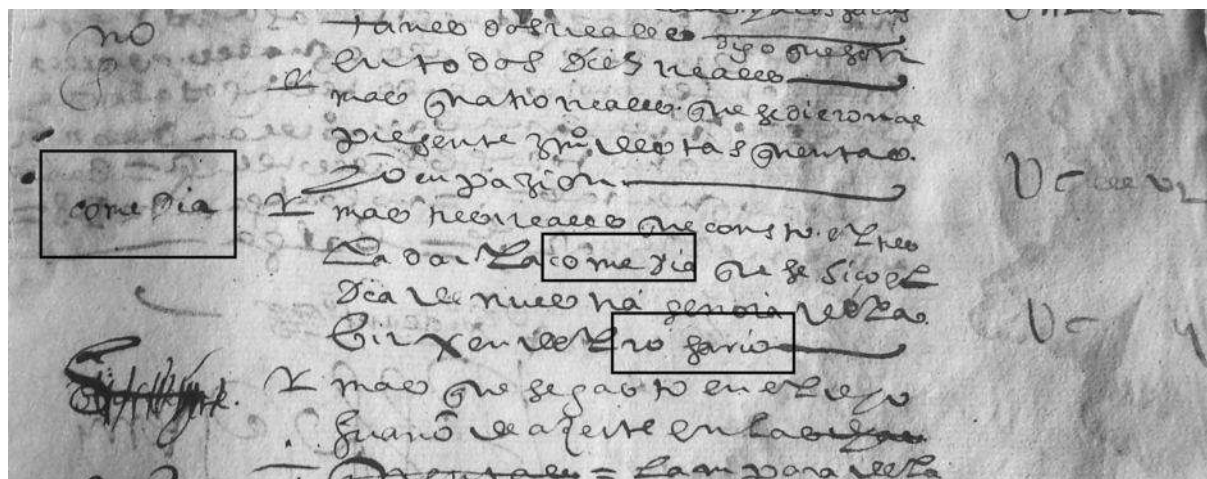


ILUSTRACIÓN 55. Valseca, 1620. Fragmento del acta de de la Cofradía del Rosario. Gastos en la comedia “el día de Nuestra Señora la Virgen del Rosario”. Archivo Parroquial de Valseca. FAC.

lo que se gastó en pruebas. Y en **Valseca** en 1620 se registra el gasto en la comedia que se hizo el día de Nuestra Señora de la Virgen del Rosario; en 1649 el gasto con comediantes, danzantes y tamborilero; y en 1654 el gasto por trasladar la comedia que se representó el día de Nuestra Señora del Rosario a la persona que la trasladó en papeles, más 35 reales en vestidos para la comedia⁹⁷.

Y en el llano oriental, en **Fuentepeelayo** [Rvdo, Arribas, 1984] en la Cofradía del Corpus, se documentan en 1648 a través del contrato ante el notario Bartolomé Adrados para realizar el auto sacramental, así como en los libros de cuentas con los pagos directamente a los comediantes y en sus co-

midas; o, por ejemplo, en 1652 con el gasto de “3 reales a los que se encargaron de llevar y traer los trajes de la comedia a Muñoveros”, destacando el dato curioso en 1692 de recoger el nombre concreto de la comedia “Gran Príncipe de Fez, don Baltasar de Loyola” (de Calderón de la Barca). En **Veganzones** [Cuesta Polo, 2007] se recogen gastos en la Cofradía de la Vera Cruz, que también celebra el Corpus, incluyendo entre 1669 y 1712 gastos en las ropas de los comediantes, así como la comida de estos junto con los danzantes; en **Turégano** se documenta la comedia solo en la Cofradía del Rosario, y al menos desde 1593 en el que se hace referencia directa a los comediantes, aunque el dato anterior del gasto “en vestidos de

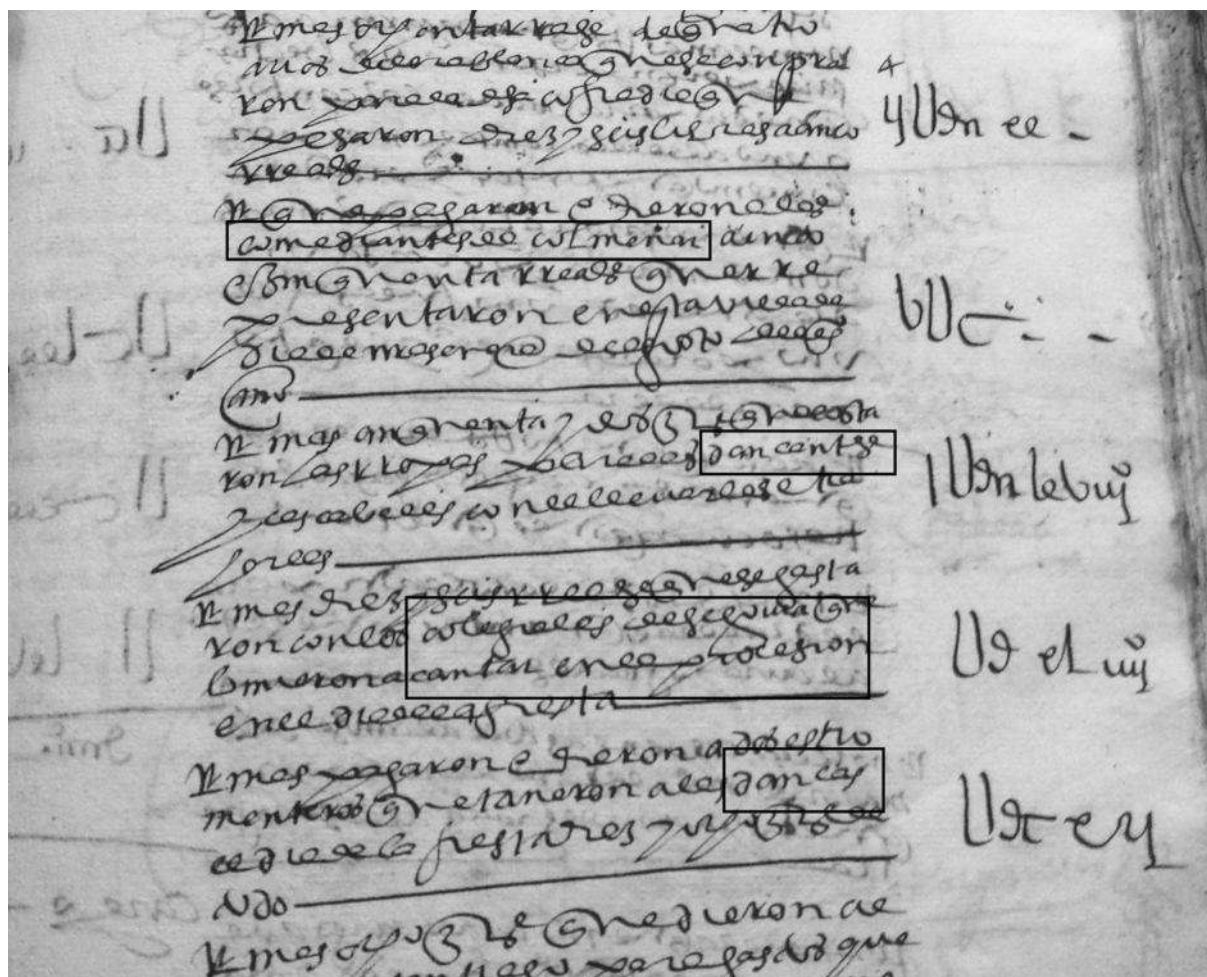


ILUSTRACIÓN 56. Turégano, 1598. Fragmento del acta de la Cofradía del Rosario de Turégano. Se registran gastos en LOS COMEDIANTES DE COLMENAR, así como en danzantes y colegiales de Segovia para cantar en la procesión o danzas. Archivo Parroquial de Turégano. FAC.

⁹⁷ Este gasto sería homólogo, en cantidad y fecha, al recogido en San Pedro de Gaillos por “los vestidos de Segovia”.

Segovia para la representación del día de Nuestra Señora”, junto con el gasto en el tablao, podría hacer suponer que la comedia se daba con anterioridad, además del gasto de 1595 en “papel para sacar las obras de Nuestra Señora”. Ahora bien, el dato más relevante extraído en cuanto a la comedia se refiere, lo encontramos en 1598, donde se especifica que los comediantes venían de Colmenar. La presencia de la comedia se sigue documentando hasta al menos 1661, sin que a veces quede claro a qué festividad va asociada, pues recordemos que esta cofradía se encarga de la festividad del Rosario y la mañana de Pascua de Resurrección, incorporándose los datos en torno a Nuestra Señora de las Nieves desde 1633.

Cantalejo [Fuentenebro, 1996:212] registra gastos en comedias dentro de la Cofradía del Rosario, en ocasiones ayudado por el concejo, desde 1620 hasta principios del s. XVIII, remarcando siempre que la característica de esta cofradía en la provincia de Segovia, es la diversidad de tiempos festivos que recoge, en este caso, dentro de la festividad de Nuestra Señora (de la Asunción) y San Roque. En 1610 se documenta la comedia *El Hermano Francisco*, o en 1624 *El Truhán del cielo* con el gasto igualmente en vestidos para la comedia. Los autos se realizaban el día de la Asunción por la mañana después de la procesión y por la tarde, y en ocasiones en San Roque. Por ejemplo, en 1594 se hicieron *Una del niño perdido* y otra de *Santa Natalia*. Anterior a la comedia tocaban los músicos, cantaban el romance y se recitaba la loa cuya finalidad era advertir al espectador, mientras en los entreactos escenificaban jocosos entremeses. El tablao se montaba en la plaza Mayor junto a las casas del concejo y a su alrededor se montaba un espacio suficiente para el público, tal y como se recoge del gasto a “unas mujeres para que barriaran las casa del concejo y algo de la plaza”.

Según Fuentenebro [1996:201], como era requisito indispensable saber leer, el elenco de actores se reducía a clérigos, sacristanes, notarios... del mismo Cantalejo o venidos de pueblos de la

provincia: Cabezuela, Fuentepiñel, Carbonero el Mayor, Aguilafuente, Los Huertos, Veganzones, Sebúcor, Segovia, Muñozeros, Sepúlveda, Fuenterrebollo. La presencia femenina, dado el índice casi total de analfabetismo, era difícil de encontrar. Si los comediantes venían de fuera, se alojaban en casa del mayordomo, incluso el tiempo que duraban las pruebas, que podía llegar a ser de hasta catorce días y en ocasiones se les pagan en especies, por ejemplos en zapatos. No era poco el trabajo, pues la obra había que ir a buscarla, sacarla, vestir a los comediantes (más gasto) y montar el tablao con decoración incluida.

Vaquillas y toros

Dos elementos bien distintos que hemos considerado tratar en el mismo apartado. Por *Vaquillas* –para Caro Baroja [1989:260] son máscaras–, vamos a referirnos al armazón decorado o “adobado” portado por una persona, y elemento muy extendido en la provincia; y toros o novillos los que “se correrán” en las fiestas. Ambos son elementos documentados, integrantes dentro de los gastos de la festividad, la *vaquilla* concretamente asociada en algún ejemplo a las danzas. Veamos como se documentan ambos elementos desde el siglo XVII.

Cronológicamente, dentro de los libros de cofradía, la primera documentación sobre “vaquillas” la hemos encontrado en **Sepúlveda**, dentro de la Cofradía del Corpus [Linage Conde, 1986:70], en 1624, donde se recoge el gasto de azumbre y media de vino para los toros: el pastor de vaquillas y otros tres que hacían de vacas. En 1687 se menciona la *vaquilla* en la danza de guincos⁹⁸ y también se menciona al pastor de la vaquilla. En otras ocasiones, incluso, los cargos son nominativos, entendiéndose como tales, hermanos de la cofradía, como Francisco de la Vega, pastor de la vaquilla, y como vacas Francisco Sanz de Frutos, Pedro Toribio y Juan de Arenal.

⁹⁸ Como ya se ha explicado en otros capítulos, aunque Linage Conde hable de guinco o gincos, la transcripción se ciñe más a la danza de guineos o negritos.

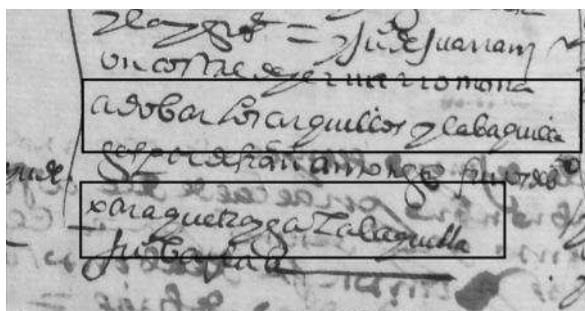


ILUSTRACIÓN 57. San Pedro de Gáillos, 1635. Acta de la Cofradía del Corpus con los nombramientos para los oficios menores: cruz, varas del palio, andas, sonajas, gitanos, arquillos, caballeros, fuentes de vino, adobar los arquillos y la “baquilla”. FAC.

En **San Pedro de Gáillos**, también en el entorno procesional del Corpus, se recoge la presencia de la *vaquilla* o toro desde 1632 hasta 1683, igualmente dentro de los nombramientos de los



ILUSTRACIÓN 58. Arcones, carnaval, 2017. Vaquillas de carnaval. FAC.

hermanos, anexada incluso a la Danza de Caballeros en 1665. Sabemos que el *toro o vaquilla* era “adobado” con papel, pimentón y huevo, tal y como se ha podido recoger en los nombramientos para tal fin dentro de los hermanos, y en los libros de cuentas, con el gasto del papel, pimentón y huevos, que a su vez también se utilizaban para los arquillos de la danza.

Actualmente, en la localidad de **Arcones**, los quintos en la tarde del Domingo Gordo –anterior a martes de carnaval– entran en la plaza del pueblo, primeramente con dos “vaquillas” –estructuras de madera con un mozo debajo– con una cornamenta delantera, decoradas con mantones de Manila; y con estas, siempre la figura del tripudo, concluyendo el acto con la muerte de la vaquilla –símbolo de la muerte– y bebiendo vino “que es la sangre de la res muerta”.

Siguiendo a Herrero Gómez [2011:55], el rito más característico del carnaval segoviano es el de la “vaquilla” –según él, pantomima de inmemorial origen– consistente en el sacrificio simbólico de una “vaquilla”, construida con un armazón de madera con un joven debajo con cuernos en el extremo delantero.

Herrero Gómez sigue exponiendo que en la zona de la sierra se conservan numerosos ejemplos de esta “vaquilla de carnaval”⁹⁹. En **Navafria**, la tarde del martes de carnaval salían varias vaquillas cubiertas con papeles y hermosos pañuelos, intentando dar un revolcón a mozos rellenos de hierba y paja, muriendo para beber la sangre de la vaquilla. En **Gallegos** había dos vaquillas; en **Matabuena** la “vaquilla” vestida lujosamente con pañuelos antiguos, era llevada por dos quintos, muriendo en un complejo ritual; en **Arcones** –reducto actual– la “vaquilla” se viste profusamente con pañuelos de ramos y mantones de Manila; en **Casla**, por carnaval, los quintos se echan a suerte el papel de matador y vaquilla, vestida esta con enaguas que preparaban las mozas, terminando el ritual con el primer baile de la “vaquilla” con su

⁹⁹ “La perdida vaquilla de carnaval”. Artículo de Guillermo Herrero y Carlos Merino publicado en *El Adelantado de Segovia* el 24 de febrero de 1998.

novia. Por nuestra parte, y según la entrevista realizada a los vecinos de la localidad de Casla¹⁰⁰, hemos documentado que la vaquilla se sacaba con torero (vestido de torero) ataviada esta con enaguas y camisa blanca, todo adornado con flores de papel de colores (que se hacían por la mañana) y el rabo y la cornamenta eran de vaca. Las mozas, por su parte, el Domingo Gordo se vestían con una sábana fruncida a la cintura e igualmente adornada con flores de colores; el lunes se vestían de “gitanas” con faldas de flores y el martes con manteos de tiranas.

Continúa este autor con referencias en esta zona serrana a **Santo Tomé del Puerto, Rades de Pedraza, La Velilla, Aldealengua de Pedraza, Torre Val de San Pedro...** y hasta **El Espinar**, o incluso en **Bernuy de Porreros**, localidad circundante a la capital ejemplificada con un bóvido cubierto con tela parda o de saco. Y actualmente también se conserva en **Fuenterrebollo** (sábado anterior al martes de carnaval).

Y además de la vaquilla como elemento simbólico, no faltaban en las fiestas –ni faltan– los **toros**. Según nuestras investigaciones “el toro” fue un elemento indiscutible en la fiesta. En **Orejana**, Maganto [2015:283] recoge la celebración de las danzas durante el Rosario en 1661 junto a las corridas de toros. Es decir, la presencia de los toros y vaquillas se constata en la zona de la sierra durante el siglo XVII, pero ¿podríamos afirmar que lo que actualmente sigue manifestándose con respecto a esto en la misma zona –cañada real de la Vera de la Sierra– es reducto de lo que hubo desde el siglo XVII? En **Villacastín**, en 1565, se documenta el toro por San Sebastián (rito que aún se mantiene); en **Ituero**, en Santa Bárbara, en 1644 se registran “dos novillos para la esclavitud”; y en **Turégano**, en la Cofradía del Rosario, se hace referencia a dos toros que se corrieron, que tra-

jeron de La Cabezuela, e incluso en 1637 se referencia el gasto de los toreros.

Herrero Gómez [2011:197] aporta datos históricos en referencia al elemento taurino. En **Riaza**, el historiador Juan Antonio Cerezo, refiere en las Ordenanzas Municipales de 1457 que ya se corría un toro el día de San Juan por las calles del pueblo, de cuyo pago se encargaban los carniceros. En el XVII se corrían igualmente varios ejemplares el día de la Octava del Corpus y el lunes 8 de septiembre, pagando los taberneros el primer caso.

Y dentro de los festejos taurinos no podíamos omitir el encierro de **Cuéllar**, recibido con gran fervor en la actualidad. El primer documento sobre festejos taurinos en Cuéllar¹⁰¹ se fecha en el año 1215, cuando el obispo de Segovia convoca un sínodo para regular el comportamiento que deben seguir los clérigos de su episcopado y entre los que destacan las fiestas con toros: “Que ningún clérigo juegue a los dados ni asista a juegos de toros; sea suspendido si lo hiciera”.

Durante el siglo XV, los toros se corren generalmente en San Juan, como atestigua una sentencia de 1447 dada por la reina Leonor, esposa de Juan I de Castilla y señora de Cuéllar: “...E ansi mesmo que por quanto dicha villa tiene de costumbre inmemorial de correr toros el día de Sant Juan de Junio, de cada año”; y otra de 1536 donde dice: “Este dicho día se mando al mayordomo desta villa que haga memoria de cinco o seys toros los mejores que oviere guarda, el señor corregidor le dara un mandamiento para que traiga aquí los dueños dellos a esta villa, para quel señor corregidor vea de que los traiga a esta villa para los que valgan que se tomen dos dellos para Sant Juan”. Y durante el siglo XVI, las fiestas de toros pasan a la festividad del Corpus Christi como “Acordaron que el martes de Pascua y el día

¹⁰⁰ Entrevista realizada gracias a la mediación de la A.C.P. “La Colodra”, en septiembre de 2017, a Inocente Martín (1927), Ciriaca Martín de las Heras (1931), Fidela Moreno (1932) y Enriqueta Carretero Miguel (1936), quienes nos informaban que los pastores realizaban estas danzas en Pascua, Año Nuevo y Reyes, con cencerros colgados por detrás, y entre semana daban la vuelta por el pueblo.

¹⁰¹ García, F. (2017). “Los encierros de Cuéllar. Breve historia e interpretación”. *Enraizados*, n.º 16. Este historiador aporta los correspondientes registros al respecto de toda esta documentación, sitos en el Archivo Histórico Municipal de Cuéllar, además de una profusa documentación bibliográfica.

de la Trinidad se probasen los toros para los días del Corpus y San Juan”.

En 1620 comienzan a tomar fuerza la fiesta de la Virgen del Rosario, que no se celebrará (o no tenemos noticias de ello) de forma continuada hasta el siglo XVIII, conviviendo Corpus y Rosario, con presencia de toros, tal y como registra el documento del 15 de mayo de 1620:

Fiesta para nuestra señora de la Concepción. Que esta fiesta sea en la plaza pública. Este día se acordó que atento esta villa esta muy necesitada, se haga la fiesta de la Concepción el día de Santiago, y para ello se hagan muy grandes fiestas, [...] y se pida para ayuda de la dicha fiesta y los dos toros de Santiago se adjudican para esta fiesta y se haga en la plazuela de Santa Ana” y los acuerdos de regimiento entre 1680-1690: “Este día entraron en el Ayuntamiento D. Juan Gallo y Félix Ramos a convidar a esta villa para las fiestas de Nuestra Señora del Rosario y pedir licencia para correr toros e visto por sus mercedes se haga dicha fiesta y este presto de asistir a ella.

Otro documento de 1723 (en este siglo, dichos festejos estaban prohibidos por Felipe V) sigue haciendo referencia a la presencia de los toros en la Virgen del Rosario y confirma el documento de 1537, en el que ambas fiestas se celebran con festejos taurinos:

Sobre correr los toros este día el señor Don Juan Ruiz Davila dio cuenta a este ayuntamiento de que en conformidad de la institución o restablecimiento de las fiestas de Nuestra Señora del Rosario que se benera en la yglesia de San Miguel desta villa los rexi-dores comisarios actuales de dichas fiestas dieron parte de aver determinado correr tres toros si se derogava o no tenía subsistencia el decreto de su Majestad que Dios guarde en que lo prohibía y para saber si se podían correr

toros, por este ayuntamiento se escribió al excelentísimo señor Duque de Albuquerque ni señor y su excelencia responde no ay inconveniente en atención alo que expresa su carta que para que conste es el siguiente Carta Entendido de vuestra pretensión con el presidente de Castilla y a la inteligencia deque la proivisión de las corridas de toros que en veinte leguas en contorno desta corte en que no sois conprehendidos y de que esta disimulado con Segovia y otros pueblos que lo an y an tenido aun siendo de los no exceptuando por la distancia negarse escusada la diligencia de pedir el permiso y más siendo para fiesta de cofradía esta regida en culto de Maria Santísima Dios guarde en la villa de Madrid de Junio 1723 = El Duque de Albuquerque = a mi villa de Cuéllar =,

Las fiestas con toros en Cuéllar se harán a partir del siglo XVIII y hasta el XIX en honor a la Virgen del Rosario¹⁰², cuando la fiesta pasa a ser gestionada por el concejo, siendo la fiesta y los toros que se corren asumidos por el pueblo, peligrando el orden público, como lo atestigua el documento de 26 de junio de 1870. A partir de 1917, los encierros dejan de celebrarse el primer domingo de julio para tener lugar el último de agosto, tal y como se mantiene en la actualidad:

Reunidos a las diez de la noche de este día, [...] la corporación municipal y suscriben convocados para enterarles y deliberar lo conveniente sobre el oficio del Sr. Gobernador Civil, [...] por el que S. S^a se sirve no acceder a autorizar al ayuntamiento para tener las dos corridas de novillos que son de costumbre en la función titular en atención a que no puede tener lugar la reconcentración en esta villa de los 25 guardias civiles que, por comunicación del 21 del corriente mes, se le pedían a fin de evitar cualquier alteración que en el orden [...] si bien es cierto se reclamaba por la corporación dichos guardias civiles era para un caso muy extremo

¹⁰² Al respecto de esto debemos señalar nuevamente que era común en la provincia que la festividad del Rosario se celebrara el día de la Visitación (2 de julio). Esto se ha documentado en la Cofradía del Rosario de Navafría, donde una de las fiestas principales es la Visitación, e igualmente en esta cofradía en las localidades de Villacastín, Valseca, Carbonero de Ahusín y Pinarnegrillo.

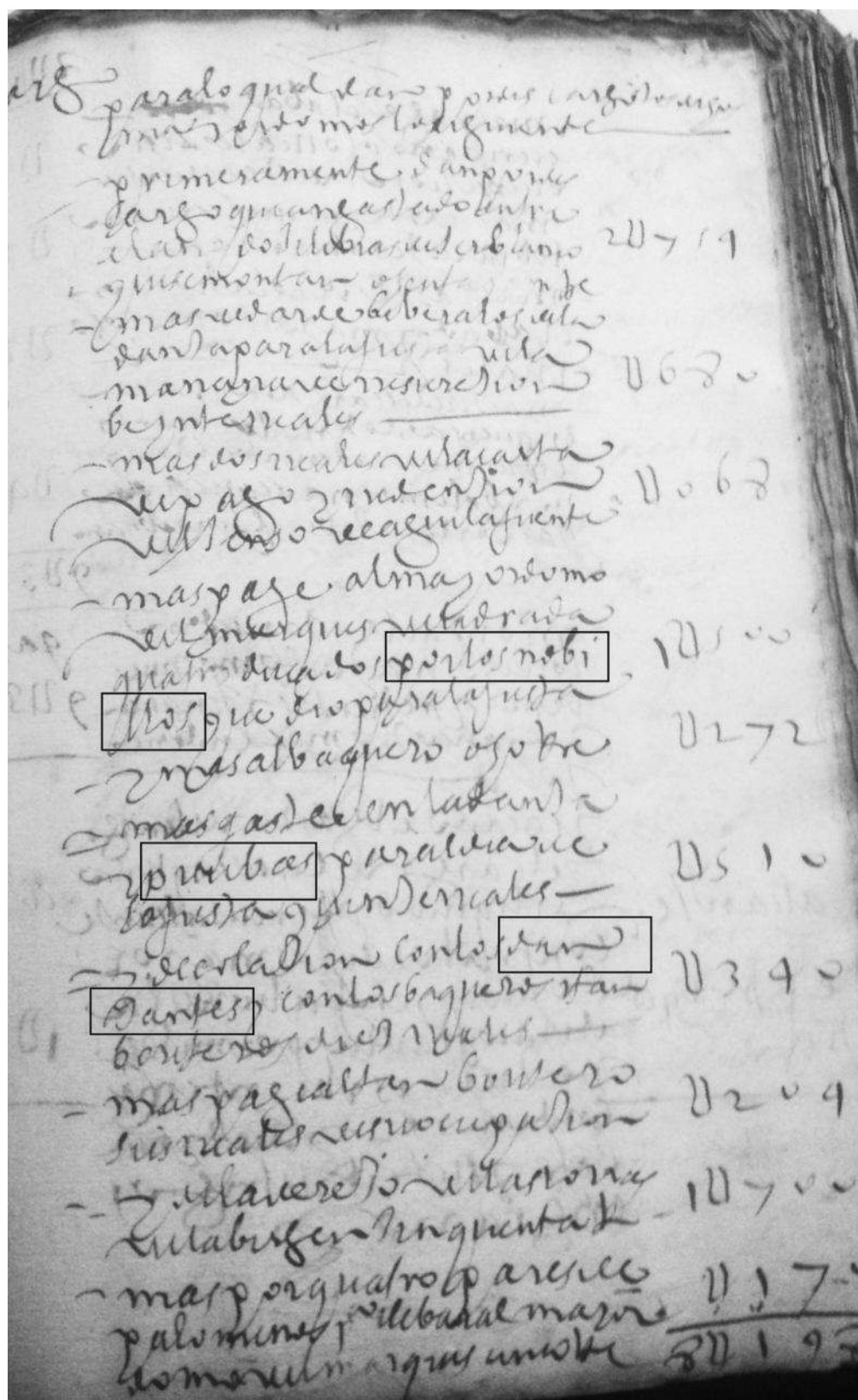


ILUSTRACIÓN 59. Turégano, 1634. Cofradía del Rosario. Gastos de novillos, pruebas y danzantes. Archivo Parroquial de Turégano. FAC.

e inesperado; rogándole nuevamente se digne autorizar a este Ayuntamiento para tener dichas dos corridas de novillos los días 4 y 5 de julio inmediato por que conviniendo este Ayuntamiento con S.S^a. en que el orden público debe sostenerse a todo trance por ser de suma importancia cree hasta necesario para evitar un conflicto el que se tengan tales funciones como de costumbre inmemorial vienen celebrándose, pudiéndose casi asegurar que de no tenerse dichas corridas será alterado el orden y si S.S^a. autoriza al Ayuntamiento para tenerlas, este adoptará cuantas medidas juzgue necesarias para sostener el orden pues cree que con los guardias civiles de este puesto y asociada la corporación a las personas honradas y de responsabilidad de la población ha de conseguirse el que no haya la menor alteración”.

El dato de Cuéllar no viene más que a corroborar que la festividad del Rosario se celebraba en muchas localidades el primer fin de semana de julio, tal y como muestran los documentos del 19 de mayo de 1630 de Sebastián Bachiller en el prot. 6883, f. 200, y el 21 de mayo de 1655, Lorenzo Manuel Dáz, prot. 7652, f., 119 [Martín, 1984:81].

Las enramadas

El elemento vegetal, representado a través de los Mayos y las enramadas, y junto con el cantueso y el tomillo, ha tenido y tiene una presencia importante en la provincia. En relación al tomillo y al cantueso, se entiende que se echaban en el suelo y al pisarlo desprendían incluso más olor, como sigue sucediendo en la provincia actualmente, si la festividad se corresponde con la temporada y el medio natural, aunque también podían formar parte de la decoración de altares.

Un dato histórico al respecto lo aporta, en relación a los arcos vegetales, Maganto [2015:118]. Esta autora los relaciona con el ceremonial litúrgico-borgoñón fusionado con el castellano-aragonés a través de la figura de Carlos V, e idéntico al establecido para los desfiles militares y entradas triunfales del emperador en las ciudades, visible a través de estos arcos (vegetales) que sustituyen a

los arcos levantados en cartón y maderas para recibir a Carlos V y posteriormente a Felipe II.

La carrera, lugar por donde discurría la procesión, era engalanada, antes y ahora, con arcos y otros elementos vegetales y olorosos, como cantueso y tomillo, así como enramadas en algunas ocasiones. De hecho, dentro de los oficios de las cofradías, en algunas recogemos el de limpiadores de la carrera y tomilleros, como en **San Pedro de Gaillos**; en **Prádena**, el castigo en relación a los deberes y derechos de los miembros de la cofradía, en las cuentas de 1703, se recoge cómo se castigó a Juan Rubio Gómez porque “siendo altarero sumujer dijo al jurado quien la mando barrer lo de delante de la puerta de la casa de concejo para pasar la procesión y no lo hizo antes le dijo que que porque lo mandara no lo quería hacer”; en **Sepúlveda** se documenta el oficio de cantuesero [Linage Conde, 1986, 160]; en **Veganzones** [Polo, 2007:180] se recogen igualmente enramadores y cantuesero; y en **Santa María** y en **Cozuelos** componedores de calles.

Las ramas han sido y son un elemento importante dentro del contexto festivo-religioso en diversas festividades a lo largo del tiempo y en toda la provincia, tal y como nos han mostrado los cargos en los libros de cuentas a través de la venta de las mismas. En la actualidad, por ejemplo, se han recogido en la zona del llano, en Bernardos, arcos florales por la Virgen del Castillo, en Sauquillo de Cabezas por San Pedro, y en Cabezuela y Fuentepelayo en el Domingo del Señor y Octava del Corpus respectivamente; o en el alfoz de la capital, enramadas en Tabanera del Monte por San Juan, aunque en esta última localidad desde el siglo XVIII aparecen registradas, pero en las cuentas de la Cofradía del Rosario, a través de los ingresos recogidos por la venta de “los álamos de la iglesia”.

Pero veamos qué datos guardan los libros de cofradías, comenzando nuevamente por la cañada real de la Vera de la Sierra, donde se recogen exclusivamente enramadas por el día del Santísimo.

En las ordenanzas de la Cofradía del Corpus de **Orejana**, en 1768, se recoge cómo se ha de enramar el camino; en **Arcones**, en la Cofradía de las Cinco Llagas en 1815 se recogen en cargos 78 reales de las ramas del día del Señor y enramadas a la puerta de la iglesia, más 18 reales de otras enramadas; en **Torrecañaballeros**, desde principios del siglo XVIII, con el cargo de 9 reales por las ramas del día del Corpus, además de recogerse en 1779 las enramadas en los tres pueblos que formaban parte de la cofradía (Torrecañaballeros, La Aldehuela y Cabanillas); y en la cercana localidad de **Basardilla**, en la Cofradía del Corpus (aunque sin registros de danza) se documenta la venta de las ramas de la procesión, desde 1786.

Ya en el llano, siguiendo con la Cofradía del Corpus, en **Veganzones**, Cuesta Polo [2007:180] documenta en el XVII los oficios de enramadores de la Casa Concejo, la iglesia, la plaza y el pozo serrano; en **Armuña**, en la Cofradía del Santísimo en 1723 se recogen como cargo 13 reales que valió la enramada, que es el dinero obtenido por la cofradía al venderla como leña, y en 1743 explican “adornaba la procesión una danza de hombres y otra de mujeres estando las calles enramadas”; y el día del Corpus también en **Carbonero de Ahusín**. Además, en esta localidad y también en **Valseca**, se documentan enramadas por el día del Rosario, aunque con el cambio de festividad –asociado a la construcción de la nueva iglesia dedicada a la Ascensión– las enramadas se trasladan también al día de la Ascensión; y en **Santa María la Real de Nieva** en la Cofradía del Corpus se documenta el “cantuesero” al menos desde 1774 hasta 1808, así como las enramadas en las cuentas de fábrica de Santa María de Nieva en 1889, con un cargo de 44 reales del arco y ramaje en las funciones.

Los Mayos y la Fiesta de la Cruz

Según el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (1611): “Mayo es un árbol o palo alto que suelen poner los mozos y zagales en las aldeas la noche del primer día de ese mes”. El origen de este rito se puede remontar incluso a Grecia y

Roma. Siguiendo a Caro Baroja [1979], autores romanos como Juliano cuentan cómo con la entrada del mes de mayo se cortaba un pino que se adornaba y posteriormente era llevado en procesión hasta el templo de Cibeles. Con el paso del tiempo las informaciones llegan al Medievo, donde en múltiples textos como *Las Cantigas de Santa María*, de Alfonso X el Sabio, documentan su continuidad [Herrero, 2011].

La Fiesta de la Cruz de Mayo se celebra el 3, día en el que la iglesia católica celebra el descubrimiento de la Cruz de Cristo por parte de Santa Elena, madre del emperador Constantino, y adquiriendo importancia las Cofradías de la Vera Cruz, con mención especial a las de Fuentepeelayo, Gomezserracín y Cantimpalos, donde en este último lugar los vecinos veneran un trozo de la Cruz de Cristo [Herrero, 2011:116]. No obstante, en la actualidad, la Danza no se ha documentado en el rito.

Aunque el elemento vegetal es una constante en la provincia desde el siglo XVII, al menos que hayamos documentado, a través de ramos, enramadas, el tomillo y el cantueso, llega a su máxima expresión con los **Mayos**, como elemento significativo dentro de la fiesta de la Cruz. Estas fiestas eran comunes en la provincia de Segovia, como observamos ya en las Ordenanzas de la Comunidad y Villa y Tierra Antigua de Cuéllar del 1499 [Hernando de Frutos, 1996], en su ley 135, donde hablan de la costumbre de “pingar” o plantar un tronco de árbol en el centro de los pueblos:

E por que en esta villa e su tierra tienen costumbre, los moços que son por casar, el primero dia de mayo de poner un alamo en cada Concejo, e en la villa, en las colacones. Ordenamos que por tal alamo que asi cortaren los moços no incurran en pena alguna puesto que lo cortaran sin voluntad de su dueño.

Y en los libros de cofradías, la Fiesta de la Cruz de Mayo se documenta desde el XVII que hayamos podido constatar (p.ej., en las cuentas de Nuestra Señora de Avienza, **Arroyo de Cuéllar**, en 1639), aunque no siempre hemos podido encontrar en ella referencias claras sobre la presencia de danzas.

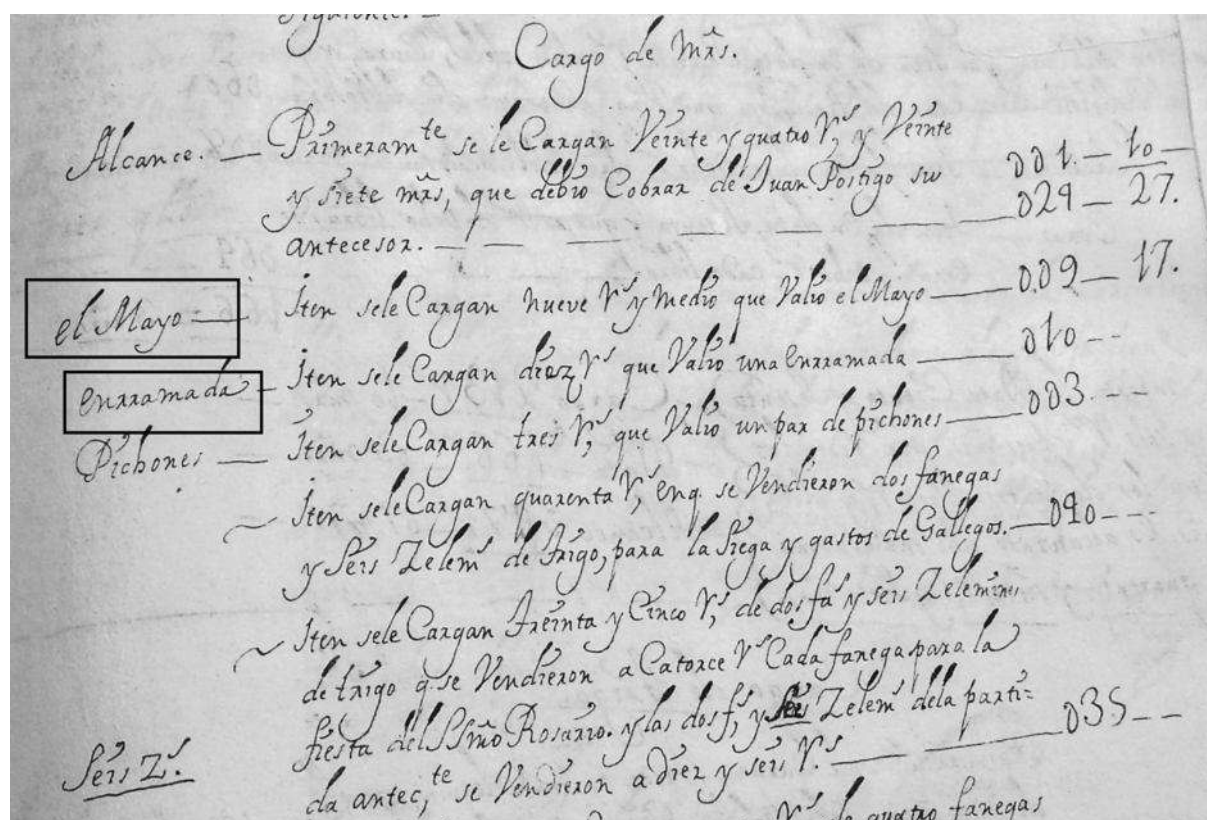


ILUSTRACIÓN 60. Armuña, 1739. Fragmento del acta de la Cofradía del Rosario. Mayos y enramadas. ADSg. FAC.

Turégano ha sido hasta el momento la única localidad que documenta la fiesta de la Cruz y su Danza, más los datos ya existentes en Armuña y Fuentepelayo. Esta fiesta, en Turégano, la sufragaban la Cofradía del Corpus, con los gastos en 1768 para los vestidos de los danzantes en Nuestra Señora y la Cruz de Mayo, así como también la Cofradía de las Plagas, donde se recogen gastos el día de la Cruz y Resurrección.

Pero nuestro interés recae en dos elementos de la fiesta: el mayo y la danza. Los Mayos se encuentran documentados a través de su venta en los cargos en los libros de cuentas de distintas cofradías. Se han localizado en **Armuña** [Fuentes, 2008, 97] desde 1696, con los “20 reales del maio que los moços trujeron el primer día de maio [...]”. Igualmente en 1851 [2008:84] se constata la danza en la función de mayo: “[...] acompañaba una danza de jóvenes con su paloteo, siendo un continuo estruendo [...]”.

En **Fuentepelayo**, en 1715, se recogen “25 reales de la colación a los danzantes y 16 reales a los

danzantes en Pascua de Resurrección y Cruz de Mayo”, es decir, se documenta la danza en la fiesta así como las luminarias con *achones*, sin embargo, el Rvdo. Arribas no constata gastos en “mayos” aunque actualmente sí se mantiene este elemento. En **Valseca** se registran cargos en “mayos” desde 1699, tanto en la Cofradía del Corpus como en la del Rosario; en **Turégano** aparecen cargos por la venta del “mayo” de la plaza, desde 1607, dentro de la Cofradía del Rosario; en **Carbonero de Ahusín** se recoge el dato sobre un “mayo” en 1699 en la Cofradía del Corpus, y en la Cofradía del Rosario en 1711, 12 reales y medio del “mayo”; en **Añe** en 1740; en **Carbonero el Mayor** en 1778; o en **Arcones** (ejemplo en la sierra), en 1815, donde se registran multas por faltar a la función de la Cruz. Otras localidades podían presumir también de su “mayo” aunque actualmente la tradición está perdida. Herrero Gómez [2011:116] pone como ejemplos Chañe, Narros de Cuéllar, Nava de la Asunción, Torrecilla del Pinar, Campo de Cuéllar, Sanchonuño, Gómezserracín, Navalmanzano u Hontalbilla. Por

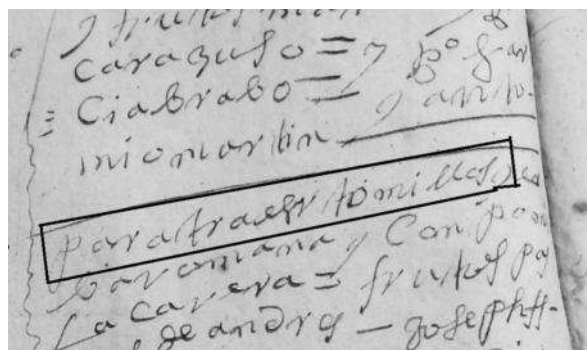


ILUSTRACIÓN 61. San Pedro, 1692. "Para traer tomillos". Cofradía del Corpus. ADSg. FAC.

cierto, todos en el llano segoviano, reafirmando la fiesta nuevamente esta zona.

Actualmente, la fiesta de la Cruz de Mayo se encuentra muy extendida en la provincia, especialmente en el llano, pero sin ninguna danza asociada –salvo Riaza–, destacando el Mayo como elemento representativo de la misma en Fuente-pelayo, Zarzuela del Pinar, Coca, La Velilla, Riaza o Navares de las Cuevas, además del barrio del Cristo del Mercado, cuyos datos se remontan a 1541 según Herreras Díez [1996].

Cantueso, tomillo e incienso

Mucho podría escribir sobre los elementos sensoriales dentro de la secuencia ritual: luz en la cera, hachones y hogueras; sonido en los co-

hetes y el toque de campanas; y olor en las enramadas, el cantueso, el tomillo o el incienso. Y salvo las campanas, elemento indiscutible en la actualidad, el resto los hemos encontrado perfectamente documentados en los gastos de las cofradías desde el XVII.

Al igual que sucedía con los Mayos y enramadas, otros elementos vegetales adornaban el lugar por donde discurría la procesión. Haber contado con la enumeración de oficios menores, nos ha permitido conocer el oficio de tomilleros en el Corpus de San Pedro de Gaillos y Prádena y cantueseros en Santa María, Sepúlveda y Vengazones. Bien cierto es que en el caso del cantueso, por ejemplo, las condiciones del medio natural pueden delimitar su localización, es decir, en zona de pinares no es fácil encontrarlo.

Fuego: cera, cohetes, hogueras y luminarias

En Segovia capital, habíamos documentado igualmente las velas. MacGrath [2003:40] recoge varios abonos a un fabricante de cera segoviano por las velas destinadas a la celebración de Nuestra Señora de la Concepción, la Epifanía, la exposición pública del cuerpo de San Juan de la Cruz, para reparar la estatua de Nuestra Señora de la Fuencisla o para la celebración de San Roque.

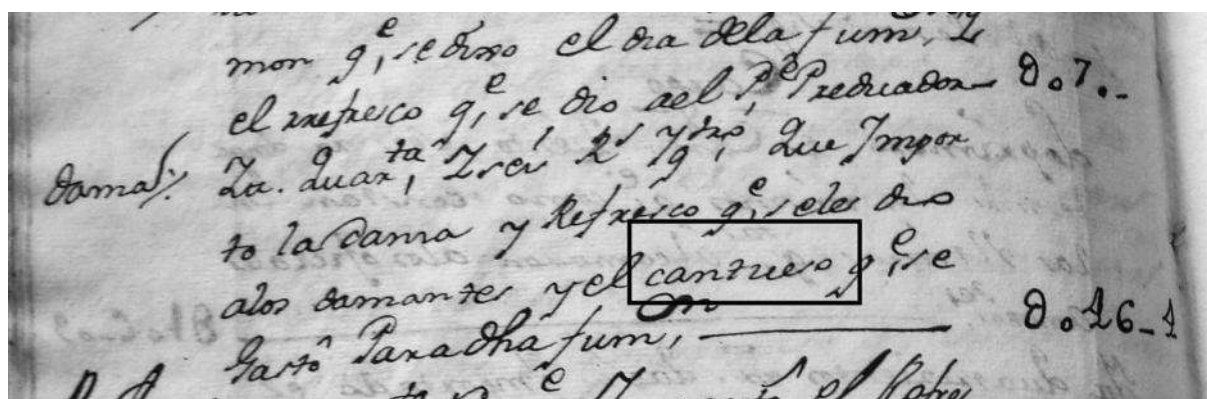


ILUSTRACIÓN 62. Santa María, 1775. Cantueso. Fragmento del acta de la Cofradía del Corpus. Archivo Parroquial de Santa María. FAC.

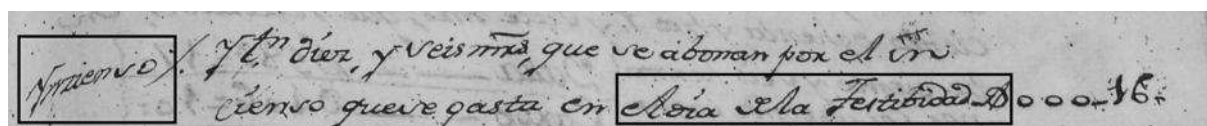


ILUSTRACIÓN 63. Condado Castilnovo, 1774. Cofradía del Corpus. Incienso. ADSg. FAC.

En el entorno rural, las cofradías en sus nombramientos (Corpus principalmente) recogen cargos relacionados con tales menesteres. Por ejemplo, la Cofradía del Corpus de **Sepúlveda** [Linage Conde, 1986] registra el día de la Ascensión, dentro de los nombramientos para los oficios, el de lampareros, cantueseros y altares adornados; y en el Corpus de **Prádena** igualmente lampareros y altareros¹⁰³.

La cera: ofrecimiento de los cirios (Santa María la Real de Nieva)¹⁰⁴

Según la documentación obtenida especialmente de la lectura de los libros parroquiales, la cera era considerada de gran valor, al menos desde que se encuentra documentación al respecto en la provincia de Segovia, en torno al 1600. Se medía por libras, medias libras y cuarterones, o incluso arrobas de cera, y era medio de pago para la entrada como hermanos a las cofradías o por las penas por incumplimiento de las ordenanzas; se compraba cera nueva/blanca o cera vieja/amarilla y se admitía también como ofrecimiento, como hemos comprobado –según la documentación a la que hemos tenido acceso– desde el XIX, en los cirios de Santa María la Real de Nieva.

Las entradas de hermanos, las limosnas, o las penas por incumplimiento de obligaciones, tales como tocar, danzar, asistir a la procesión, etc., se pagaban en cera pues el consumo no debía ser poco. E incluso en cera se paga el alquiler de los vestidos para los danzantes, como en **Cantalejo**, según Fuentenebro [1996] en 1731: “ocho reales que se dio a la cofradía de la billa de Beganzones para cera, porque dio la librea que tenían para la danza, por no averla en esta billa”. Por ejemplo, en **Armuña** en la Cofradía del Corpus, en 1775, se registran descargos de 275 reales de vellón en 25 libras de cera a precio de 11 reales cada una que compraron para el consumo de esta cofradía; 113 reales de 1802 de la cera gastada en **Basardilla** en

alumbrar la Virgen del Pedernal; 120 reales en **Carbonero de Ahusín** en 1724 dentro de la Cofradía del Rosario, pero destacando por encima de todos estos ejemplos el gasto en 1800 de 600 reales en 40 libras de cera y en velas a 15 reales la libra, en **Carbonero el Mayor**.

La cera ha sido un bien algo más quepreciado desde el s. XVII en las distintas cofradías estudiadas (Rosario, Corpus y advocaciones locales), tanto en los tiempos festivos señalados como en puntos concretos del año litúrgico, tales como el Jueves y el Viernes Santo, para velar “el monumento”¹⁰⁵. Por tanto, el consumo de cera y la necesidad de conseguirla estaban más que justificadas, junto con el “aceite para las lámparas”.

En la localidad de **Santa María** se recoge la procesión de los cirios, hasta la entrada en el templo de Nuestra Señora de la Soterraña. Cada tarde del 7 de septiembre hay ofrenda de cirios (cuatro calles principales: calle Segovia, Miguel Ibáñez, Mayor y Ochando) a la Virgen de la Soterraña. La comitiva es seguida por dos “cirieros”, dos pedidoras vestidas con mantilla y peineta, y la “cantaora”. El último cirio, el de la calle Ochando, es siempre diferente a los anteriores. Sale de la Fuente Santa, el lugar donde se le apareció la Virgen al pastor en 1392. En este momento la banda de música da el relevo a los dulzaineros y tamborileros, para volver a entrar en la iglesia, acompañando los vecinos a paso de jota. Terminado el ofrecimiento, se abre la verbena que da paso al “baile de las brujas”.

Por nuestra parte, la documentación recogida en el Archivo Parroquial de Santa María en relación a la ofrenda de cirios la encontramos en el libro de fábrica de la iglesia de la Soterraña, con registros relativos a los cirios durante el siglo XIX y principios del XX. En 1836 ya se documenta el cargo de cirios de las pedidoras llegando, por ejemplo, en 1837 a las “cuatro arrobas de cera” o en 1845 a las 180 libras de cera que pesaron los cirios que

¹⁰³ Solo se han encontrado relación de nombramientos en las Cofradías del Corpus.

¹⁰⁴ I Manifestación Tradicional de Interés Cultural Provincial.

¹⁰⁵ En la localidad de Tabanera del Monte, en la actualidad, se sigue manteniendo la tradición de montar el monumento y velar “al Santo”, por parte de las mujeres de la localidad.

ofrecieron las pedidoras, que costaron 702 reales. Estas pedidoras eran gratificadas con dinero que rondaba, dependiendo del año, los 40 reales durante la segunda mitad del siglo XIX. En el acta de 1838-1839 se recoge como cargo en cera:

Me hago cargo de ciento quince libras de cera de los cirios que ofrecieron las pedidoras de las calles de Segovia, Mayor, Miguel Ibáñez, Moral, Santiago y Ochando que a razón de seis reales y medio libras importan setecientos cuarenta y seis reales y medio.

En la Cofradía del Glorioso Patriarca San José de esta localidad también se recogen grandes gastos en cera, como los del acta de 1742: “283 reales que ha importado la cera nueva y renuevo de la vieja que se ha metido en el arca de la cofradía y sacado de esa a Francisco Marcos y Teresa [...] como constara de su libro de caja a que se remiten”, y gastos similares siguen registrándose hasta 1779, pero este consumo... ¿motivó la ofrenda de cera en forma de cirios para alumbrar la imagen durante las fiestas de todo el año?

La ofrenda de cera en forma de cirios parece que en este caso se ritualizó, pues hemos comprobado cómo en el resto de la provincia también era un bien muy apreciado, en el cual las cofradías invertían parte de sus ingresos. Los gastos recogidos en la provincia son muy desiguales, destacando no obstante de Madrona los 260 reales de 1688; de Navafría los 355 reales en 1709; de Carbonero de Ahusín los 120 reales del Rosario de 1724; de Armuña en la Cofradía del Corpus en 1775 los 275 reales de 25 libras de cera; de Carbonero el Mayor 600 reales en 1793; 220 reales de Coca en 1714; del Pedernal de Basardilla en 1802, 113 reales y 17 maravedíes; o de Prádena en 1806, 422 reales. Es decir, localidades de toda la provincia invertían igualmente grandes cantidades en cera, desde el máximo recogido en Carbonero el Mayor a finales del siglo XVIII solo comparable en Santa María bien entrado ya el siglo XIX.

Con esto queremos ejemplificar que desde 1688 (dato que se localiza en Madrona con 260 reales de la cera que se ha gastado) la cera ha sido nece-

saria y muy valorada al menos en las cofradías estudiadas, en muchas ocasiones dentro de las limosnas en especies, por lo que el ofrecimiento de cirios en Santa María no es más que un vestigio de lo que debía ser común en la provincia.

El Archivo Parroquial de Santa María la Real de Nieva fue estudiado en diciembre de 2016 y en él solo se encontró, además de los libros sacramentales, tazmías, etc., con respecto a la danza o al rito de los Cirios, un libro de la Cofradía del Glorioso Patriarca San José (XVIII-XIX), otro de la Cofradía del Santísimo Sacramento (estos de danza XVIII-XIX) y un libro de fábrica de la iglesia de la Soterraña (XIX) con el ofrecimiento de los cirios. Nada más, y mucho menos nada que pueda documentar la danza o el rito más allá de 1700.

En los libros de fábrica de la iglesia de la Soterraña se documentan desde 1837 la ofrenda de los cirios en la velada (se entiende la tarde-noche de la víspera del 8 de septiembre, Virgen de la Soterraña) por parte de las pedidoras, que llevan asociada una gratificación desde 1836 de aproximadamente 40 reales, en alguna ocasión pagados en medallas. La cera se registra en arrobas (hasta 4) y en libras (hasta 180) llegando a recogerse hasta 650 reales por ella y cada pedidora viene de una calle: Segovia, Mayor, Moral, Ochando, y Miguel Ibáñez. Esto con respecto a lo que hemos podido entresacar del Archivo Parroquial de Santa María, pero ¿qué dicen otras fuentes documentales?

En junio de 2014, el *Ofrecimiento de los Cirios* fue declarado I Manifestación Tradicional de Interés Cultural Provincial, con documentación histórica desde el XIV y material gráfico a lo largo del siglo XX. Alonso Ponga sostiene que “la implicación social, la decoración de los cirios y la conservación de las coplas”, son los elementos vitales en este importante reconocimiento. [*Enraizados*, septiembre 2016, p. 13].

Pero ¿cómo llegó a ritualizarse la Ofrenda de Cirios en Santa María? Según Felipe Molinero [1993], en 1414, la reina Catalina de Lancaster donó a los dominicos la ermita de Santa Ana, “pero se dio alguna intromisión por los vecinos de

la villa, que pusieron un receptor que cogiese la cera y la limosna que los fieles echaban en el cepo para el culto de Santa Ana distribuyéndolo ellos a su arbitrio". Ya en 1467, Pedro Gómez, el que fuera contador del rey Enrique IV, instauró la costumbre de mantener iluminada la cripta donde apareció la imagen, y así consta: "Pedro Gómez primero y sus descendientes después tenían la obligación de nombrar un vecino para recaudar dicho impuesto". Y desde ahí hasta ahora cada tarde del 7 de septiembre se repite el ritual.

Cohetes, hogueras y luminarias

Pero la iluminación no quedaba ceñida únicamente al templo. Hachones en las procesiones, lámparas, hogueras y luminarias formaban parte de los elementos del rito en varias localidades. Por ejemplo, Fuentenebro documenta en el XVIII luminarias en **Cantalejo** la víspera de la Ascensión; en **Santa María la Real de Nieva**, en la Cofradía del Glorioso Patriarca San José, se registran gastos en la hogueras la víspera del Santo desde 1740; y en **Turégano**, luminarias en el XVIII en la víspera de las Nieves y el Rosario.

Desconocemos el significado de las luminarias en cada rito: efecto visual y estético, fuente de calor... pero sabemos que en Segovia, desde el siglo XVI, las luminarias eran imprescindibles en cualquier festejo, como también se constatan en las crónicas de la boda de Felipe II con Ana de Austria o el traslado de la Virgen de la Fuencisla a su nuevo templo.

Actualmente recogemos ritos con hogueras la noche de San Juan en la capital y diversos pueblos de la provincia; las luminarias por la Asunción en Escobar de Polendos; la víspera del Henar, por la noche en la pradera del santuario; el Teo en El Espinar; Fuentidueña por la Purísima; o Migueláñez por Navidad. Ahora bien, dentro del tema que nos ocupa no podemos destacar el papel de la danza en estos ritos, salvo alguna manifestación espontánea, ilustrando o adornando el acto, como los paloteos de Carbonero el Mayor la noche de San Juan (su patrón) ante la hoguera, en junio de 2017.

E igualmente con efecto de sonido, los cohetes, que se han documentado en la mayoría de las cofradías consultadas. Por ejemplo, en Basardilla

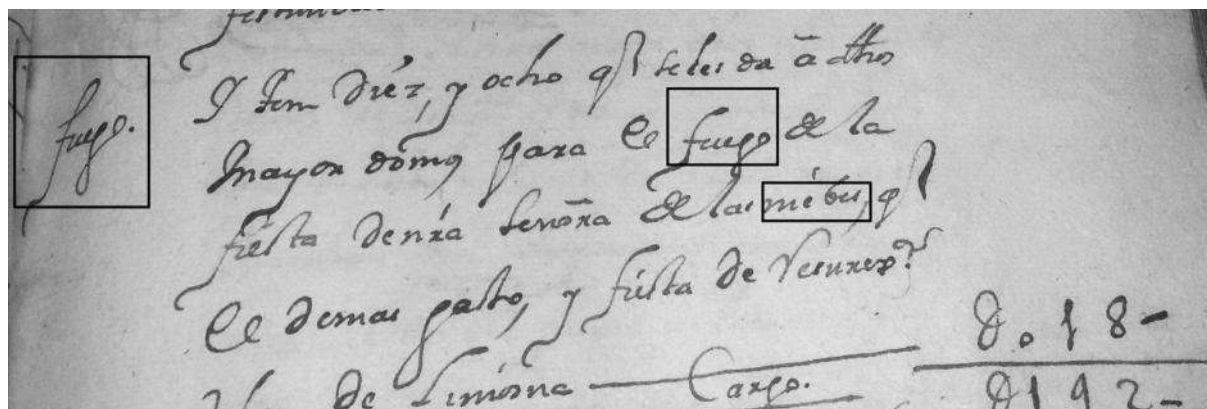


ILUSTRACIÓN 64. Turégano, 1709. "Fuego en la fiesta de las Nieves". Fragmento del acta de la Cofradía del Rosario. Archivo Parroquial de Turégano. FAC.

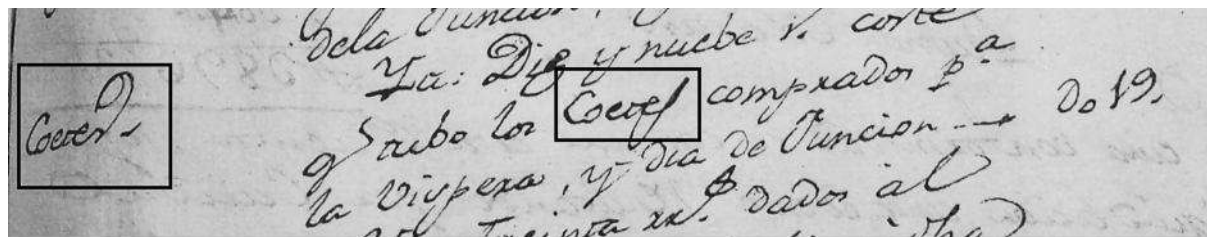


ILUSTRACIÓN 65. Basardilla, 1794. Cohetes. Fragmento del acta de la Cofradía de la Virgen del Pedernal. ADSg. FAC.

en 1794, dentro de la Cofradía de la Virgen del Pedernal se recogen 19 reales que hubo de los cohetes comprados para la víspera y el día de la función; o en La Matilla, por ejemplo, en 1650 se documenta el gasto en “pólvora” para la Asunción y San Roque y en 1834 en San Antonio.

Prohibiciones, Reales Cédulas, Sínodos y Santas Visitas

Pero este despliegue de elementos rituales no siempre gozó de la aceptación de las autoridades, que desde al menos el siglo XVI prohibieron o regularon su incursión en el rito. Sínodos, las Cédulas Reales de Carlos II y Carlos III o las Santas Visitas a las cofradías de manera regular intentaron controlar el dispendio de elementos, por fortuna sin mucho éxito en la mayoría de los casos.

Delgado Méndez¹⁰⁶, en su tesis sobre las danzas onubenses, refiere ya en 1695 la cédula firmada por el presidente del Consejo Real de **Carlos II** según la cual, se prohibía la entrada de las danzas y tarascas en el interior de los templos, así como su participación en las procesiones. Cuatro años más tarde, Carlos II vuelve a firmar una real cédula (12 de mayo de 1699) donde se especifica que solo los hombres formarían en las danzas; que no llevarían velos, ni mascarillas, ni sombreros delante del Santísimo Sacramento, sino guirnaldas o coronas de flores; que podrían bailar en la iglesia, pero no durante la misa u horas canónicas y en otros lugares que no fueran el presbiterio o el coro.

Este autor recoge igualmente la Real Pragmática de 21 de junio de 1780, firmada por **Carlos III**, donde: “... en ninguna Iglesia de estos mis reinos, sea catedral, parroquial, o regular, haya en adelante tales danzas, ni gigantones, sino que cese del todo esta práctica en las procesiones y demás funciones eclesiásticas, como poco conviene a la gravedad y decoro que en ellas se requiere”. Esta real pragmática, viene a subrayar los objetivos de

anteriores normativas que insistían en la prohibición de danzas, bailes y otros elementos que no hacían más que dar pie al “desorden” y la “indevoción”. Así, por ejemplo, lo expresaba la real cédula que el mismo Carlos III firmó el 20 de febrero de 1777, titulada: “Prohibiciones de disciplinantes, empalados y otros tales espectáculos en procesiones de bayles en Iglesias, sus atrios y cimiterios”:

Las Chancillerías y Audiencias del reyno no permitan disciplinantes, empalados, ni otros espectáculos semejantes que no sirven de edificacion, y pueden servir a la indevocion y al desorden en las procesiones de Semana Santa, Cruz de Mayo, rogativas, ni en otras algunas; debiendo los que tuvieren verdadero espíritu de compuncion y penitencia elegir otras mas racionales, secretas y menos expuestas, con el consejo y direccion de sus confesores.

No consientan procesiones de noche; haciéndose las que fuere costumbre, y saliendo a tiempo que estén recogidas y finalizadas antes de ponerse el sol, para evitar los inconvenientes que pueden resultar de lo contrario.

No toleren bayles en las iglesias, sus atrios y cimiterios, ni delante de las imágenes de los santos, sacándolas a este fin a otros sitios con el pretexto de celebrar su festividad, darles culto, ofrenda, limosna, ni otro alguno; guardándose en los templos la reverencia, en los atrios y cimiterios el respeto, y delante de las imágenes la veneracion que es debida conforme a los principios de la religion, a la santa disciplina, y a lo que para su observancia disponen las leyes del reyno.

Y finalmente celen con la mayor vigilancia sobre el cumplimiento de todo esto, procediendo contra los contraventores conforme a las leyes del reyno; a cuyas penas, y a la mas seria demostracion que corresponda segun las circunstancias, serán responsables las justicias que así no lo hicieren: y los preladados, párrocos y demas personas eclesiásticas a quienes

¹⁰⁶ Tesis inédita. Delgado Méndez, A. J. (2016): *Tradición y patrimonio. Imágenes de permanencia y cambio en las danzas rituales onubenses*. Universidad de Sevilla. Dirigida por Juan Agudo Torrico, del Departamento de Antropología Social de la Universidad de Sevilla.

pertenezca, celen tambien sobre lo mismo en los términos prevenidos en el capítulo quarto de la real cédula de 19 de noviembre de 1771.

En relación a las prohibiciones documentadas en los **sínodos**, tenemos una importante referencia en Fuentenebro [1996:198-222], en su obra sobre la localidad de **Cantalejo**, donde recoge en 1526 en relación al visitador “que de aquí en adelante en las veladas de Nuestra Señora y Apóstoles no hagan juegos no representaciones ni bailes... según se contiene en los capítulos del sínodo celebrado en 1524 y donde se prohíben dichos actos en las iglesias, ermitas u cementerios”. En **1586** se ordena que en las iglesias y procesiones de este obispado no se hagan y se digan juegos, ni danzas, ni representaciones ni cantares desho-nestos, y si se permiten autos serán de sagrada escritura y primero vistos y examinados.

En el siglo XVII los sínodos se centran en el Corpus Christi, y es en **1648** cuando se ordena que las representaciones de autos sacramentales no se tengan en presencia del Santísimo sin que se mezclen bailes, entremeses [...] y se harán acabadas las procesiones. Y comenzando el siglo XVIII el visitador mandó que no se hiciesen gastos excesivos en danzas, ya el 31 de diciembre de **1700**, aunque los cofrades se fueron olvidando de este precepto, y fue en **1785** la última vez que consta referencia a la danza, recogiendo las palabras del obispo en su visita a la parroquia en el año **1797**, donde apunta “que no permita danzantes en las funciones”. Esto no fue más que un paréntesis, pues aunque debilitadas las cofradías, el concejo se hizo cargo de los gastos. En 1851 los danzantes vuelven a intervenir en algunas fiestas como la romería de Nuestra Señora del Pinar y de la Virgen del Carmen en la ermita, el domingo de infraoctava del Corpus Christi y fiestas de la Asunción de Nuestra Señora y San Roque.

Las prohibiciones en el entorno rural

Sínodos y reales cédulas de manos de los visitantes, han intentado al menos desde el siglo XVI controlar y regular los distintos elementos del rito, pero ¿realmente en el ámbito provincial se llegaron

a limitar estos elementos? Las primeras referencias que hemos conseguido documentar son del siglo XVI, pero nuevamente insistimos en que la información obtenida de estas fuentes no siempre ha mostrado el desarrollo diacrónico que nos hubiera gustado, pues no se conservan, en la mayoría de los casos, todos los libros de una cofradía desde su constitución hasta su disolución, incluidas las ordenanzas y sus modificaciones y, por ello, los datos analizados están a merced del muestreo obtenido. Veamos qué nos cuentan los libros de cofradía.

En **Prádena**, dentro de la Cofradía del Corpus, se documenta la Danza desde 1705 “con el gasto al instrumentero que vino a tocar a danzantes y gitanas [...]” y desde ahí se mantienen datos relativos a estos hasta 1832. Lo único destacable está en que después de la enfermedad de 1800 “no hayga habido danzantes ni gitanas por haver una enfermedad en el pueblo y estar lamayor parte de la gente de luto”, los danzantes desaparecen y solo quedan las *gitanas* con su danzante, a los que se le añade el *zarragón* que antes iba asociado a estos. No parece por tanto que la orden de Carlos III tuviera efecto; en **Rebollo**, Cofradía del Corpus, la Danza aparece documentada desde 1790 hasta 1823; en **Valleruela de Sepúlveda** (Corpus) con escasísimos datos, se encuentra una referencia de 1839; en **el Condado de Castilnovo** la última referencia es de 1775 dentro del Rosario y en el Corpus en 1774: en **La Matilla** (Rosario) se mantiene la danza después de la fecha de la orden, e incluso la amplía de tiempo festivo a San Antonio desde principios del s. XIX; en **Valleruela de Pedraza** (Corpus) la orden no parece que afectó mucho, pues se documenta la danza durante todo el XIX, pasando desde 1876 a formar parte de la Virgen del Amparo; y en **San Pedro de Gállos** (Corpus) las referencias a las danzas desaparecen con anterioridad a la prohibición de Carlos III.

En **Navafria** tenemos tres cofradías: Rosario (Resurrección y Visitación), Corpus y San Sebastián. En el Rosario bien cierto es que los gastos en Danza desaparecen en 1776 retomándose en 1811, y luego tan solo se recuperan referencias sobre la ofrenda del ramo de rosquillas y roscas de las *Gitanas* y/o los nombrados, salvo los datos

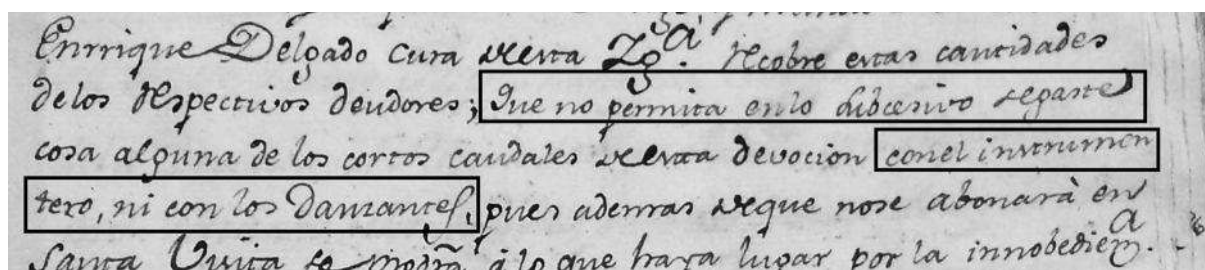


ILUSTRACIÓN 66. Adrada, 1786. Fragmento de acta de la Cofradía del Rosario donde se escribe: "que no permita en los sucesivos se gaste [...] con el instrumentero ni con los danzantes". Santa Visita. ADSg. FAC.

de 1826 y 1827, que serían la última referencia directa a la Danza con los refrescos de los danzantes ¿y las *gitanas*? ¿se quedarían los hombres para la Danza y las mujeres-danzantas (*gitanas*) solo para las ofrendas, tal y como sucedía en la vecina localidad de Orejana (Rosario) a mediados del siglo XX? ¿O simplemente no se hace gasto alguno con ellas? En la Cofradía del Corpus de esta localidad, la Danza se registra desde 1708 a 1776, lo que sí podría corresponderse con la prohibición de la orden de Carlos III. Pero a principios del XIX aparecen documentos relacionados con la Cofradía de San Sebastián (función en la ermita), con la Danza en 1836 como última referencia en esta localidad. Juntando los datos de las tres cofradías, realmente la Danza se mantiene a pesar de la orden.

En **Adrada**, en la Cofradía del Rosario, se registra la Danza por la Purificación desde 1768 y después de las fechas de las órdenes de Carlos III de 1777 y 1780 se sigue registrando al menos hasta 1782, con el gasto de unos cascabeles para los danzantes. No obstante, en la santa visita de 1786 se registra:

Que no permita en los subcesivos segaste cosa alguna de los cortos caudales desta devoción con el instrumentero, ni con los Danzantes, pues además de que no se abonará en santa visita se procederá a lo que haya lugar por la inobediencia.

Y se cumplió, porque no vuelve a encontrarse rastro de la Danza ni de los danzantes.

En **Basardilla**, en la Cofradía del Corpus, no se ha encontrado referencia alguna a la Danza, pero sí en la Cofradía del Pedernal, donde los gastos se

registran desde 1793, aunque previamente se anota una visita en 1792, donde queda recogido lo siguiente:

Se datan algunas cantidades gastadas en ensaios de los Danzantes para la función y en pagar el tamborilero y manda al Cura que en adelante no permita gastos algunos de los Caudales desta Ymagen en Danzas, ni tamborilero [...].

Lo que no se debió hacer en el momento pero sí posteriormente, pues se siguen registrando gastos hasta 1800 con un paréntesis hasta 1877, volviéndose desde ahí a recuperar los datos a mediados del siglo XX. Y en la cercana localidad de **Torrecaballeros** (Corpus), la Danza se registra desde 1712 y desde luego la visita de 1778 no pareció dejar enmienda alguna, pues se siguen recogiendo gastos en danzantes y danzantas hasta 1803, aunque el *instrumentero* se sigue documentando hasta 1967. Es decir, si la prohibición hizo efecto, tardó 25 años, lo que no parece probable que esta fuera la causa.

Adentrándonos en el llano oriental, en el caso de **Veganzones** [Cuesta Polo, 2007], en la Cofradía del Corpus tenemos un excelente documento para el tema que nos ocupa. Se recoge documentación sobre la Danza desde 1669 hasta 1889 (sobre el guiador de la Danza), y aunque sí parece que hubo un paréntesis desde el último tercio del XVIII, vuelve a reaparecer, manteniéndose en la actualidad. Y en **Cabezuela**, VV. AA. [2015], los registros relativos a la Danza desaparecen con la visita de 1786, pues el obispo de Segovia, Juan Francisco ordena "[...] no consienta que en lo sucesivo haya danzantes en el día del Corpus y su Octava

apercibiendo a dichos cofrades no se les admitirá en cuentas las partidas que gasten en refrescos de danzantes [...]”, aunque vuelven a aparecer de nuevo en los gatos en 1841, como se habían mencionado anteriormente.

En el llano occidental, en **Valseca**, Cofradía del Rosario, con Danza desde 1624, desaparece de los gastos en 1758 (en este caso parece que influye la construcción de la nueva iglesia para la cual contribuye económicamente la cofradía), con lo cual no se puede valorar la incidencia de la orden. Y lo mismo sucede con otras localidades de la zona, como Carbonero de Ahusín, Carbonero el Mayor, o Fuentepelayo, cuya Danza desaparece de los registros con anterioridad.

En **Armuña**, con datos desde 1565, también se registra un paréntesis a finales del XVIII, con una reaparición al menos en 1851; y en **Santa María** (la Real) **de Nieva**, con Danza documentada desde 1731 hasta 1821, también se recoge un vacío en los gastos desde 1779 hasta 1818, año en el que vuelve a aparecer hasta 1821.

En algunos casos los datos se pierden y en otros, las informaciones llegan hasta el siglo XX, enlazando a su vez con testimonios gráficos del principio de siglo que atestiguan la presencia de la danza. Por tanto, ni sínodos ni reales cédulas consiguieron eliminar en la mayoría de las localidades los elementos rituales a los que hacían referencia.

SIGLOS XX Y XXI

Capítulo 4

Fuentes para la documentación de la
secuencia festiva

Nuevas aportaciones: los repertorios de Danza

Fuentes para la documentación de la secuencia festiva

Nuevas aportaciones: los repertorios de Danza

Nuevas fuentes con nuevos contenidos

Si bien los libros de las cofradías han sido una fuente importante para la documentación de la danza desde finales del siglo XVI, por la importancia cuantitativa y cualitativa del contenido registrado especialmente sobre los distintos elementos de la secuencia festiva, dicho contenido va perdiendo especificidad, sobre todo desde el siglo XIX. Las anotaciones se hacen cada vez más escuetas y generales y donde antes teníamos páginas enteras con cargos y descargos ahora tenemos registrado “gasto para la fiesta”. Y en tal acotación se meterían (o ni siquiera sabemos) músicos, danzantes, refrescos...

A esto habría que añadir la decadencia de las cofradías y la participación económica de los concejos o ayuntamientos en la fiesta, complementándose o desviándose por tanto las fuentes de registro. Y todo esto inclusive antes del siglo XX: por ejemplo, en 1653 en Armuña [Fuentes, 2008:83-86] se registra en el Archivo Municipal el gasto de “dar de comer a comediantes y danzantes y lo que se gastó en las pruebas y Gaspar Moreno”; en las cuentas del concejo (1649/1651) “4 reales a Gaspar Moreno por tocar el domingo de la Votiva”. Prueba por tanto inclusive, de que los gastos no solo o no siempre eran asumidos por la cofradía. Es por ello que para la documentación de la danza en el siglo XX se tomen otro tipo de fuentes, además de las escuetas informaciones recogidas en los libros de cofradía.

No obstante, el contenido que vierte este tipo de registros, se va a alejar en significado de lo recogido hasta el momento. Si bien nada o muy poco se ha podido saber del soporte melódico, o el tipo de danzas que se realizaban, o de la indumentaria de los danzantes desde el siglo XVI al XX, las informaciones ahora recogidas en cuanto a Danza y Rito van a girar alrededor de repertorios de danza vocales e instrumentales (y sus protagonistas), contextualizados en tiempos festivos que cambian o se mantienen, y que a su vez aportan nuevos significados a la danza. Por ejemplo, la jota que desde el XIX al menos formaba parte de la estructura o concatenación de danzas propia del Baile de Rueda, pasa ya en el siglo XX a ser una baile ritualizado o procesional, e incluso adquiere tintes de danza, cambiando por tanto su significado dentro del ritual festivo.

Partimos de la existencia en el plano civil, al menos desde el XIX, igualmente de una concatenación de bailes insertos en el Baile de Rueda (entradas de baile, corridos, seguidillas, fandangos, jotas, habas verdes), y otra sucesión de danzas en el plano religioso (danza, mudanza, contradanza y entradilla). Estos géneros se fueron desgranando de su contexto y sus vestigios han ido permaneciendo en el saber popular hasta nuestros días, desapareciendo o cambiando su uso y función. Lamentablemente, poca gente en la provincia identifica y danza una “Entradilla”, pero sí unas “Habas Verdes”.

En relación al declive del Baile de Rueda, sabemos por ejemplo en el caso de **Fuentepe layo**, que

el ayuntamiento contrataba a Los Merinines durante todo el año para tocar el baile de las tardes de los festivos, Octava y San Miguel y posteriormente solo se contratan para las fiestas de la función, indicio del declive del baile tradicional ante la llegada de las gramolas a los salones de baile. Igualmente, Fuentenebro [1996:224] en **Cantalejo** recoge la llegada de los primeros “agarraos” en 1899 cuando el concejal Tomás Gómez Sanz preguntó al alcalde Ildefonso Lobo Sacristán quién había ordenado a los dulzaineros tocar los bailes que llaman abrazados y el presidente contestó que “el baile es público y que los *instrumenteros* tocan lo que quieren”.

Así mismo, hemos intentado establecer una diferencia clara entre las denominaciones de danza, mudanza, y contradanza. La danza iría en el sentido de la procesión, mientras que la contradanza iría en sentido contrario, es decir, “frenando” el paso de la imagen, como podemos registrar actualmente en la localidad de Lastras de Cuéllar, nada que ver con la contradanza de Carbonero el Mayor, más cerca de la *country dance*. Y la mudanza se referiría a cada uno de los cambios melódicos de la danza, de tal manera que una danza puede estar formada por varias mudanzas, pero ¿por qué entonces a la *Pinariega* se la denomina indistintamente danza o mudanza? ¿Una jota sería una danza? Puede que estemos ante denominaciones comarcales y que las diferencias no estriben tanto en el ritmo o el estilo, sino en la función.

Las distintas fuentes consultadas aportan información en diferentes direcciones, por ejemplo, el NODO es importante por el contenido sobre la interpretación (o reinterpretación) de la indumentaria y coreografía; o el repertorio de los dulzaineros y los cancioneros, por reflejar los géneros de su tiempo y consolidar repertorio civil y religioso, así como la compilación de estos géneros durante el siglo XX y XXI ha permitido igualmente el análisis tanto de su uso y función, como de su evolución. Vemos, por ejemplo, como rasgo destacable, cómo de entre todos los

géneros de baile que conformaban el Baile de Rueda, la jota adquiere una supremacía con respecto a los demás, trasvasando contextos, ritualizándose y evolucionando hasta convertirse en modo de expresión y seña de identidad del pueblo segoviano; o cómo han permanecido íntegros en algunos cancioneros, compases representativos de los bailes que integraban el Baile de Rueda como el 5/8 o 10/16 del Baile Corrido, y en plano religiosos el 8/8 para las Entradillas.

Las fuentes que hemos tomado para la documentación de la Danza durante el siglo XX, según el orden cronológico de edición o recopilación, son las siguientes:

- Fondo de Música Tradicional del CSIC-IMF¹⁰⁷: [Centro Superior de Investigaciones Científicas y la Institución Mila y Fontanals]: Antonio Granero (1949-M36), García Matos (1951-M52) y Alan Lomax (1952-Z1952).
- La Sección Femenina (1944-1975). Fondos del Archivo Histórico Provincial de Segovia (AHP Sg. 120-121).
- EL NODO.
- La fonoteca de la Fundación Joaquín Díaz.
- Cancioneros de la provincia de Segovia:
 - Agapito Marazuela: *Cancionero Castellano*.
 - Mariano y Félix Contreras: *Cancionero de Música Popular*.
 - Tejero: *Cancionero Popular de Segovia*; y además de este autor consideramos igualmente las obras *La Dulzaina en Castilla*; *Dulzaineros*, *Música y Costumbres*;
 - Ramos: *Cancionero de la Memoria*.
 - Álvarez: *Las Danzas de Palos en la provincia de Segovia*.
- Etnografía de fiestas y rituales: la danza y el rito en la provincia de Segovia en el siglo XXI.

Cada una de estas fuentes aporta información sobre diferentes contenidos. Tenemos en ellas algunos ejemplos que son meras compilaciones de repertorios vocales e instrumentales para la Danza, que si bien reflejan los géneros y estilos

¹⁰⁷ Dentro de estos fondos, los relativos a la Sección Femenina y a Alan Lomax se tratarán de manera independiente por estar ampliados en otras fuentes y por tanto el estudio se hará de manera sumativa con todas las aportaciones.

característicos de determinadas zonas, no aportan mas información en cuanto a la secuencia festiva, o el rito y sus distintos elementos. En este caso estarían: las misiones del CSIC de Granero y García Matos, aunque en este último caso sí contamos con anotaciones que nos permiten concretar tiempos festivos o el uso y función de la pieza; el repertorio de Agapito Marazuela, compilativo de toda la provincia en cuanto a localidades y géneros, pero donde las piezas no aportan información en relación a la indumentaria, composición de los grupos, festividades...; y en esta línea estaría igualmente el repertorio de Contreras. La Sección Femenina (SF)¹⁰⁸ por su parte, en las fichas además de la partitura correspondiente de cada danza, anota otras informaciones interesantes en cuanto a composición de los grupos, festividades, cofradías, o indumentaria. Tejero Cobos, por ejemplo, además de partituras sobre los distintos géneros, sí hace una aproximación a las coreografías, estilo y la función de los distintos géneros de danza, así como sus distintas diferenciaciones locales. Y en esta línea igualmente situaríamos el trabajo de Luis Ramos en el *Cancionero de la Memoria* de la Tierra de Pinares.

Y alejándonos de los trabajos compilativos en cuanto a repertorios, la fonoteca de la Fundación Joaquín Díaz ha sido una valiosa fuente de información, ya que nos ha permitido conocer de primera mano los rasgos estilísticos de afamados intérpretes y maestros tales como Marazuela o Serafín Vaquerizo (Fuenterrebollo), y sus vivencias por tierras segovianas desde principios del siglo XX.

Y dentro de los últimos trabajos etnográficos en cuanto a danzas, mi humilde aportación: la compilación de 268 paloteos recogida en *Las Danzas de Palos en la provincia de Segovia. Estudio etnomusicológico y repertorio para dulzaina*, donde además se amplía información sobre la danza en tiempos festivos, zonas, indumentaria, composición de grupos, coreografías, o dulzaineros a comienzos del siglo XXI.

Y a esto habría que añadir la etnografía de la Danza y el Rito (2004 -2017), la cual nos ha permitido fijar los distintos cambios que han ido teniendo cada uno de los elementos integrantes del rito.

Del estudio crítico del material extraído de dichas fuentes, hemos sacado conclusiones referentes a los distintos contextos y significados que la Danza ha ido adquiriendo a lo largo del siglo XX, de músicos, de características por zonas... así como una síntesis derivada del propio contenido musical de las piezas, en cuanto a los géneros y estilos instrumentales y vocales de danzas que pervivían en el momento de la documentación de la misma –reductos del pasado– y en algunos casos circunscrito a zonas concretas: por ejemplo, las seguidillas en el arco noroccidental de la provincia.

Además, nos vamos a encontrar en algunos casos, bailes o danzas “mal denominadas”, o por desconocimiento a la hora de la recogida o por errores de contenido del propio informante. Por ejemplo, todas las jotas pueden ser danza –si es que han adquirido el tinte ritual correspondiente–, pero no todas las danzas son jota; ni todo en compás ternario (3/4 o 3/8) es una jota (así se han perdido denominaciones de fandangos); o compases de 5/8 “viciados” a 3/8 y adaptados al ritmo ternario de la jota, lo que además contribuye a transformar determinadas danzas en 5/8 en las jotas que al final llevan por nombre. Y como ejemplo la *Danza de la Cruz / Caracol* denominada en algunas fuentes “Jota de la Cruz”, y otros tantos: una entrada –8/8 (3/8+3/8+2/8)– no es una entrada de baile; una sola pieza del Baile de Rueda –mayoritariamente las jotas y *Habas Verdes*– no es una “Jota de Rueda”; ni los distintos bailes populares que lo conformaban son danza, aunque algunos de ellos se han ritualizado¹⁰⁹, como las *Habas Verdes*, que de cerrar un baile social ha pasado a formar parte del repertorio procesional, frecuentemente utilizado para “meter a la imagen en el templo” o acompañar durante la bajada de una ermita; y así mismo, no todas las danzas que ejecutan los grupos de danzas de palos son paloteos.

¹⁰⁸ En Segovia la compilación se realiza entre 1944 y 1975.

¹⁰⁹ Por “ritualizados” nos referimos a determinadas piezas que pertenecen en principio a otros contextos, por ejemplo, los bailes sociales que se daban en las plazas y los salosnes, como *Las Habas Verdes* y las jotas, y que la población inserta dentro de ritos de marcado carácter religioso como son las procesiones.

Un sinfín de errores de concepto que, no obstante y afortunadamente en muchos ejemplos, no han traspasado el estado puro de la pieza, tal y como hemos apreciado en la observación directa de la Danza y el Rito. En otros casos, la reinterpretación o recreación de repertorios escritos, en función del propio espectáculo, han tenido, lamentablemente, un resultado contrario.

Así mismo, hemos visto desaparecer del mapa de danzas géneros como el fandango, denominado en esta tierra Baile Castellano, inserto junto con la jota y las seguidillas dentro del Baile de Rueda, y actualmente desaparecido de los repertorios, ¿o tendríamos que decir mejor que los fandangos se ocultan bajo otras denominaciones tales como baile (castellano)? Lamentablemente el ritmo ternario los esconde también bajo la denominación de jota.

Del análisis musical de los repertorios se extraen características que permitirán ver los cambios estilísticos en el siglo XX. Por ejemplo, del repertorio recogido por Alan Lomax al dulzainero Sixto Montalvo, Saluda, de Zarzuela del Monte, con aires modales y ritmos indefinidos, nada queda en el resto de los repertorios, inclusive contemporáneos a él, principalmente tonales (mayoritariamente mayores). Es más, los pocos ejemplos en modo menor y con aire modal como la *Jota de Gaona* o *La Jota del Guijar* (esta además presenta una compleja estructura, como veremos igualmente en algún ejemplo de Riaza) se intuyen, desde mi punto de vista, como ejemplos más antiguos de Danza ocultos nuevamente, bajo la denominación “jota”.

Además, podremos observar cómo en las versiones vocales recogemos música modal y ámbitos melódicos reducidos y cómo estas expresiones vocales debieron sucumbir en determinados contextos como el baile, frente a la dulzaina que afinada en *fa#* se convirtió a la fuerza en instrumento melódico solista. Por tanto, ¿qué tonalizó y amplió el ámbito

de la música instrumental? ¿Qué repercusión tuvo la incursión de la dulzaina (Melque, 1793) en pos de instrumentos de cuerda que a su vez permitían acoplar la voz, y qué papel adoptan a partir de esto las expresiones vocales en este panorama? Sin obviar además que muchas de estas expresiones vocales, cayeron en desuso porque a su vez cayó en desuso el contexto donde se desarrollaban, por ejemplo, las Rondas o el acompañamiento del Baile de Rueda. Y, sobra decir, que del binomio de la flauta de tres agujeros /tamboril tan extendido por Castilla, Extremadura y Andalucía, no hemos encontrado “literalmente” nada, salvo las referencias claras del XVII en el Corpus urbano.

En el caso de la SF, las fichas recogidas en muchas ocasiones omiten detalles igualmente sobre la instrumentación de las danzas. Entendemos en el caso de las versiones de canto que son piezas para ser bailadas, o acompañar oficios o rondas, y que podrían estar acompañadas de instrumentos de cuerda o percusión, pero nada aparece al respecto en algunas de las fuentes.

Así mismo, nos parece oportuno reflexionar sobre la zona geográfica que abarca cada fuente de documentación, pues veremos cómo la sierra (en su tramo norte) queda al margen en muchos casos de las muestras aportadas por los investigadores. E insistimos nuevamente que las fuentes para la documentación del siglo XX nos aportarán diferentes datos: repertorios, géneros y estilos con su localización; músicos, itinerancia y maestros; tiempos festivos; o indumentaria. Muestra todo de lo que era y pudo ser la danza en tiempos pasados.

Fondo de Música Tradicional del CSIC-IMF (Centro Superior de Investigaciones Científicas y la Institución Mila y Fontanals)

En el Fondo de Música Tradicional del CSIC-IMF¹¹⁰, como fuentes para la documentación de la Danza

¹¹⁰ La IMF fue creada en el año 1968 con el objetivo de agrupar en un instituto los distintos centros del CSIC en Barcelona dedicados a la investigación en Humanidades (Instituto Español de Musicología, Centro de Etnología Peninsular, Escuela de Estudios Hebraicos y Oriente Próximo, Institutos Españoles de Arqueología y de Prehistoria, Escuelas de Estudios Medievales y de Filología de Barcelona...). Desde aquel momento, la IMF contribuye a la generación de conocimiento histórico, cultural y social sobre sus áreas de estudio, con especial atención a la dimensión internacional y el establecimiento de numerosos convenios de colaboración con otros centros de investigación afines.

en la provincia de Segovia, hemos tenido en cuenta, la misión 36 (M36), la misión 52 (M52), la Sección Femenina¹¹¹ (SF) –que será abordada en el apartado correspondiente por considerarse material paralelo al recogido en el AHPSg. (120-121)– y los registros sonoros de Alan Lomax. De estas fuentes solo se va a tener en cuenta los materiales sobre danza, teniendo presente que un nutrido repertorio vocal quedará en compás de espera.

Antonio Granero

En la **M36** (1949), entre otras muchas piezas de diferentes géneros, se recogen 24 piezas de danzas, vocales e instrumentales –entre jotas, seguidillas, entradillas¹¹², tocatas de baile, y danzas de palos–, en un total de diez localidades: Ayllón, Cerezo de Arriba, Sepúlveda (sierra); Bernuy de Porreros, Segovia (capital), Cantalejo (llano-oriental); Santa María la Real de Nieva, Vegas de Matute, Zarzuela del Monte, y Villacastín (zona occidental de la provincia), suponiendo estas localidades un muestro de las tres zonas en las que se decidió dividir el mapa de danzas de la provincia [Álvarez, 2015]: C. capital, sierra y llano. De estas 24 piezas, tan solo cinco presentan un compás binario (menos del 21 %), confirmándose una mayoría absoluta de compases ternarios en las piezas de danza.

De los ejemplos documentados ninguno pertenece a lo que entendemos que fue un repertorio religioso –basado en la concatenación de danzas, mudanzas, contradanzas y entradillas–, salvo los paloteos. Son más bien piezas propias del baile social, como las jotas o las seguidillas. Además, este investigador no especifica ningún contexto festivo, religioso o procesional, ni el nombre de ningún dulzainero, así como tampoco se registran datos sobre los tiempos festivos, la indumentaria o la estructura de los grupos de danzantes.

Granero recoge:

Seguidillas –todas transcritas en 3/4– en Cerezo de Arriba (versión de canto “Las Seguidillas quiero cantar”), y el resto como tocatas de baile: en Sepúlveda, Cantalejo (recogidas con dulzaina y que denominan seguidillas manchegas), Santa María la Real de Nieva, Vegas de Matute y Zarzuela del Monte (estas dos últimas teniendo como informantes a las Chicas de la Sección Femenina¹¹³). Es decir, con muestreo de este género en toda la provincia. **Jotas** –transcritas en 3/4– como jotas de canto en Ayllón, Bernuy de Porreros y Cantalejo. O reductos de lo que fue el **Baile de Rueda**: “Medio duro he ganado” como “canción de los bailes de rueda, que son unos bailes que bailan en la plaza”.

En el repertorio recogido en Segovia (capital) a las Chicas de la Sección Femenina, sorprende la mezcla de géneros y procedencia de los mismos, y aunque todo lo documenta bajo la denominación de “tocata de baile”, –no sabemos si se refiere al baile social que se desarrollaba en la plaza, pues hay ejemplos de danzas rituales– se traducen en: **entradilla**, baile de pareja, y transcrito en 2/4 –la entradilla como tal se transcribe en compás de 8/8 y en contextos rituales, por lo que no sabemos con certeza a qué se está refiriendo–; **Jota de la Cruz** y **Baile de la Cruz**, recogidas en Segovia capital a las Chicas de la Sección Femenina, que en principio serían **danzas rituales** y que tendrían una denominación de “jota” o “baile” cuando menos poco docta o depurada, pues en origen fueron danzas procesionales en 5/8 y en la actualidad aún se recoge algún ejemplo de esta en 5/8 en la localidad de San Pedro de Gaiños o como “Caracol” en Arcones (vemos cómo se recurre a los términos “baile” o “jota” cuando puede que realmente sea una danza); **paloteos**, localizados actualmente en el repertorio de Veganzones, Muñoveros y Fuente-

¹¹¹ La Sección Femenina será abordada también desde el Archivo Histórico Provincial de Segovia.

¹¹² Granero hace referencia con este término a una “entradilla” que quizá no lo sea, pues no se transcribe en compás de 8/8 sino en 2/4. Ni tampoco con la entrada de baile que se transcribe en 3/4.

¹¹³ Aunque Granero anota “recogidas allí” no sabemos si las recogió él, o el informante. Puede que se esté refiriendo a las Chicas de la Sección Femenina de Segovia y no de cada localidad. Alan Lomax en 1952 igualmente recoge seguidillas en estas localidades, a lo que parece que fue un ensemble fruto de los grupos de Sección Femenina.

pelayo, destacando además los recogidos en Villacastín, que amplían repertorio con respecto al repertorio actual [Álvarez, 2015]¹¹⁴: “Por una ventana se quiso arrojar y No la caséis con pastor (versión del Reguñir regañar¹¹⁵” - Pastor); y **jotas**, donde recoge la *Jota Respinguera* (a las Chicas de la SF en Segovia) , transcrita en 4/4, que se correspondería con unas *Habas Verdes*, final de lo que fue el Baile de Rueda y no con una jota, ni en el carácter ni en el compás, ni en la coreografía ni pasos que se ejecutan.

Vemos, por tanto, reductos del Baile de Rueda en las seguidillas y el baile del “Medio duro he ganado” (2/4), que en este último caso y atendiendo al compás, no sabemos concretamente a qué ejemplo del Baile de Rueda se refiere.

En el repertorio recogido a las Chicas de la Sección Femenina se producen errores de contenido, especialmente en las danzas denominadas “La Cruz”, que se transforma en jota y no lo era. Parece, según lo recogido por Granero, que ya en 1949 la SF había recopilado danzas por Muñoveros o Veganzones (son localidades comunes que presentan piezas idénticas en su repertorio de danzas de palos y por ello no podemos diferenciar si el paloteo *Bajo los caracoles* es de una localidad u otra) y en Fuentepelayo, pero sin embargo esto no aparece en las fichas del AHPSg. 120-121, correspondientes a la SF, donde las recopilaciones de Fuentepelayo se registran entre 1967 y 1972, las de Muñoveros en 1951 y las de Veganzones en 1957.

García Matos

La **M52**¹¹⁶ [1951] documenta las localidades de Abades, Bernardos, Coca, Migueláñez, Nava de la Asunción, Navas de Oro, y Sangarcía (noroeste de la provincia). El conjunto lo forman un total de: 20 piezas en **Abades** (corridos, *Castillo*, dan-

zas de palos, **jotas**, *entradillas* y *seguidillas*); 14 piezas en **Bernardos** (corridos, danzas de palos, **jotas** y *entradilla*); y 17 en **Nava** de la Asunción (baile del toro, corridos, danzas de palos, el Puente y las Cintas y las Galas). De entre el repertorio de García Matos cabría diferenciar el que se corresponde con el baile **civil** y el propio de **rituales**.

Dentro de los ejemplos de bailes civiles, varios **corridos** en Abades, Bernardos y Nava de la Asunción; **jotas** en Bernardos y **seguidillas** en Abades. Y en cuanto a los bailes rituales documentados por García Matos, cabría diferenciar **bodas**, **toros** y **procesiones**.

En relación a las danzas de procesión y a los bailes ritualizados podemos destacar las **jotas** recogidas en Abades “en las procesiones religiosas”, lo que pone de manifiesto ya en esa fecha que la jota había abandonado exclusivamente la función civil dentro del Baile de Rueda y había pasado al contexto procesional adquiriendo el tinte de danza; la **entradilla** en Abades, que daban con castañuelas los mozos que hacían las danzas de palos cuando la procesión volvía a la iglesia en el momento en que la imagen llegaba a las puertas del templo, e igualmente en Bernardos, por lo que en la fecha se mantenía al menos en esta zona concreta de la provincia la danza con su significado y significante; **paloteos** en Abades, Bernardos y Nava de la Asunción; y otras danzas de procesión como *El Tejido* (danzas de cintas), *El Castillo*, en Abades¹¹⁷ y en Nava de la Asunción, aquí denominadas *El Puente* y *Danzas de Cintas* y ejecutado bajo la misma música.

Otros bailes rituales recogidos en la M52 serían, en Nava de la Asunción *El Baile del Toro* –antes de que den la salida al toro, los mozos varones ejecutan este baile en la plaza, formando varios corrillos–, y *Las Galas*, baile de los novios.

¹¹⁴ En el monográfico *Las danzas de palos en la provincia de Segovia. Estudio etnomusicológico y repertorio para dulzaina* [Álvarez, 2015] se recogen de treinta localidades, 268 danzas y sus respectivas coreografías y transcripciones para dulzaina.

¹¹⁵ Con tal denominación se localiza un paloteo en Abades, con danzas reactivadas en septiembre de 2017.

¹¹⁶ PORRO FERNÁNDEZ, Carlos Antonio [2012]: *Repertorio Segoviano para Dulzaina. Tonadas y bailes recogidos por Manuel García Matos en 1951. Bernardos, Abades y Nava de la Asunción*. Centro Etnográfico Joaquín Díaz. Valladolid.

¹¹⁷ En Abades hemos recogido dos versiones de *Castillo*.

Bien cierto es que el repertorio de la M52 no ejemplifica toda la provincia y se reduce principalmente a tres ejemplos en la mitad occidental, pero observamos cómo permanecen reductos del repertorio del Baile de Rueda o como algunos géneros adquieren tintes de danzas, cómo las jotas en Abades “para las procesiones religiosas”. Los paloteos suponen un contenido importante en el repertorio de cada una de las localidades¹¹⁸ y, junto con *El Tejido de Cintas* o *Danza de las Cintas* y *El Puente* o *Castillo*, son considerados danzas en un entorno procesional, además de constatar aún la pervivencia de la *entradilla*. Y junto con los ritos de marcado carácter religioso, además se incluyen los toros y las bodas (estas como rito de paso).

Alan Lomax

Alan Lomax (1915-2002) fue un importante etnomusicólogo estadounidense que realizó sus investigaciones en tierras segovianas en 1952, en las localidades de Zarzuela del Monte y Vegas de Matute (zona sur-oeste), aunque según las notas de la sesión, la visita de Lomax a Segovia parece haber sido resultado en algunos de los ejemplos, de haber visto u oído hablar sobre un ensemble folklórico formado en Zarzuela del Monte y Vegas de Matute, fruto de los Coros y Danzas de la Sección Femenina que documentan la zona ya desde 1944 y que igualmente fueron informantes de Granero en 1949.

En los fondos del CSIC, con respecto a las piezas de danzas recogidas por Lomax y sus respectivos audios, encontramos:

En **Vegas de Matute** una *jota antigua*, seguidillas de ronda y seguidillas de baile.

La *jota antigua*, única versión instrumental e interpretada con dulzaina en este caso, se caracteriza por el aire modal y la complejidad de su interpretación, aunque se trataría más bien de una danza más que de una jota. Y como seguidi-

llas vocales, con acompañamiento de almirez de bronce recoge:

- Las *seguidillas de ronda*, el 28 de octubre de 1952, a Emilio Moreno, Donato Useros, Cesario y Urbano Orejudo, entre 20 y 22 años. Como letra se recoge:

*A rondarte venimos,
aurora bella,
que venimos guiados
por una estrella.
La calle de esta niña
la andan arando,
de rosas y claveles
la andan sembrando.
La calle de esta dama,
qué bien parece,
cómo repicotean
los almireces.
Al uso de mi tierra
tengo enseñado
que a los cuatro cantares,
¡punto y parado!
¡Y una, dos y tres!*

- Y las *Seguidilla de baile*¹¹⁹ a Victoria Moreno, “tía Bernacha”, de 70 años de edad, igualmente con acompañamiento de almirez de bronce, y con letra:

*Van por tu calle, niña,
van por tu calle,
y como van corriendo
no las ve nadie.
Harelo, harelo,
niña, harelo
y haré lo que me mandes
y eso sí quiero.*

En **Zarzuela del Monte** los dulzaineros con los que contó Lomax fueron Sixto Montalvo, Saluda, de 55 años, que había sido discípulo de Ángel Hernández, el Ángel de Laguna Rodrigo al que

¹¹⁸ El estudio comparativo de los paloteos de estas localidades con respecto al resto de la provincia se realizaron ya en el monográfico *Las danzas de palos en la provincia de Segovia. Estudio etnomusicológico y repertorio para dulzaina* [Álvarez, 2015].

¹¹⁹ Si se recogen seguidillas de baile, con texto, y por tanto para ser cantadas, se deduce por tanto que era una de las formas de acompañamiento de estos bailes.

hace referencia Marazuela y Crescencio Antón, de 60 años (redoblante). Los mismos que ya documentó Marazuela cuando recopiló esta localidad en su cancionero.

En el repertorio se recoge, una *mudanza o jota antigua*, y del tío Pololo una jota y un fandango. Sixto, Saluda, la denominaba así, del “Pololo”, por pertenecer al repertorio de un antiguo dulzainero de la localidad de Cantalejo –Segovia– llamado Teófilo Arévalo (1880–1960). De hecho la Sección Femenina recoge piezas igualmente como “El Pololo”, de marcado aire modal; También recoge seguidillas, bailes corridos y otras jotas, reducto de lo que fueron los bailes que configuraban el Baile de Rueda.

Con respecto a las **seguidillas**, Lomax anotó: “Danza para la fiesta de Santa Águeda, la santa patrona (no tiene por qué ser la patrona necesariamente), ejecutada por mujeres casadas, con acompañamiento de dulzaina y más frecuentemente tocada con instrumentos de cuerda”. Musicalmente es la pieza más tonal del repertorio del tío Saluda, con ritmo claramente ternario de subdivisión binaria.

El ejemplo de **baile corrido** mantiene el ritmo de 5/8 o 10/16. Según Porro, esta melodía que interpretaba Saluda, se corresponde con una charrada de un antiguo tamboritero de flauta de tres agujeros de Arapiles (Salamanca), Francisco Jiménez, quien indicaba que se la había tomado a su vez a un desconocido dulzainero. Una variante del tema también pertenecía al repertorio del dulzainero segoviano Mariano Contreras, que la había aprendido en la localidad de Abades de otro de los mejores dulzaineros de todo el siglo XX, Paulino Gómez, apodado “Tocino”. Bien pudiera pertenecer también al repertorio de “Mangango”, también de este pueblo de Abades y con el que el Sixto Saluda mantenía una estrecha amistad. Lomax anotó estas danzas como “pasacalles” tal vez porque se tocaban también, además de en el baile, como piezas de acompañamiento recorriendo las calles, ya que estas medidas de ritmo irregular quinario son muy cómodas de interpretar a la vez que se va en pasacalles, danzando y andando.

Y fruto de la pericia es la pieza denominada también Baile Corrido, con melodía de las *Habas Verdes* y ritmo de Baile Corrido [5/8], que recogeremos igualmente en su discípulo Luis Barreno.

Como **jotas** vocales recoge la *Jota de abajo* y la *Jota de arriba*. El cantante es Baldomero Alonso, de 19 años, y a la guitarra Emeterio Bermejo, el tío Mete, de 62 años de edad. La Jota “de abajo” destaca por el acompañamiento de guitarra, frente a otros instrumentos menos eruditos como el almirez o la pandereta, y a mitad de camino igualmente de la dulzaina. No especifica en este caso si esta jota vocal se ejecutaba para ser danzada, ronda, oficio...:

*Y en el cielo no aparece
una estrella se ha perdido
y en el cielo no aparece,
en tu casa la vi entrar
y en tu cara resplandece.*

*Y también es Madre nuestra
María, Madre de Dios
y también es Madre nuestra
y Ella es la que nos socorre
y Ella es la que nos consuela.*

*Y les tiende en el romero
la Virgen lava pañales
y les tiende en el romero
y nosotros la cantamos
para que nos lleve al cielo.*

*Le acomete el enemigo
Cuando al cristiano en la guerra
le acomete el enemigo,
María es la que le salva
y le libra del peligro.*

*Por cima del campanario
¿Qué es aquello que reluce
por cima del campanario?
¿o es la estrella o es lucero
o es la Virgen del Rosario?.*

*La que echó Cristo en el alto
Y allá va la despedida,*

*la que echó Cristo en el alto,
gloria al Padre, gloria al Hijo,
gloria al Espíritu y Santo.*

Y en la Jota “de arriba” destaca el papel de la guitarra, que no se ciñe al mero acompañamiento, sino que tienen un papel melódico importante. Lomax la definió como: “This is a sung jota by a young farm laborer and accompanied by an old man whose guitar is completely by ear. This is, in my opinion the best Jota in the entire collection. The guitar work is particularly noteworthy” (Esta es una jota cantada por un hombre joven que trabaja en el campo y acompañado por un anciano que toca la guitarra de oído. Esta es, en mi opinión, la mejor jota de toda la colección. El trabajo de la guitarra es de particular interés).

A , la, la, la, la, la

*No tengas celos, morena,
no tengas celos, mi amor,
que solo quiero a dos niñas
y las de tus ojos son
y las de tus ojos son
no tengas celos morena.*

*Me dicen que si te quiero
A la puerta de la iglesia
me dicen que si te quiero,
vaya una pregunta necia,
sabiendo que por ti muero
sabiendo que por ti muero
Ya la puerta de la iglesia.*

*Me llevan pa que te olvide
A las prisiones de Ceuta
me llevan pa que te olvide,
y aunque me lleven más lejos
y olvidarte es imposible.
Y olvidarte es imposible*

*Ya, la, la, la, la, la, la, la
Ya, la, la, la, la, la, la, la*

*Las cuerdas de mi guitarra
yo te diré las que son:*

*prima, segunda y tercera,
cuarta, quinta y el bordón.
Cuarta, quinta y el bordón.
Las cuerdas de mi guitarra.*

*Y allá va la despedida
allá va la despedida,
no sus la quisiera echar,
que se marchan mis amigos
no me quieren aguardar
no me quieren aguardar
y allá va la despedida.*

Fuera del repertorio de danzas, recoge un **Oferto-rio de Bodas** (Tocata de bodas) donde especifica “acompañada por los regalos dados y la persona que regala bailando con la novia. Normalmente cantada”.

Observamos en el repertorio recogido por Lomax en 1952, ejemplos vivos de lo que fueron los géneros que estructuraban el Baile de Rueda (jotas, fandangos, seguidillas, Bailes Corridos, Habas Verdes), el cual había caído en desuso durante los comienzos del siglo XX. Además, en alguna pieza se hace la referencia a la formación en rueda o en filas de los bailarines, lo que vendría a argumentar esta teoría.

En cuanto a instrumentación, en la *Jota Antigua*, la *Jota del Tío Pololo*, el Fandango del Tío Pololo, el Baile Corrido, y las Habas Verdes y el Baile Corrido II, dulzaina y tamboril, y dulzaina sola en la tocata de boda, frente a *la Jota de Arriba*, *Jota de Abajo* que se acompañan con canto y guitarras.

Sección Femenina: Archivo Histórico Provincial de Segovia (AHP Sg. 120-121)

La documentación encontrada de la SF en el Fondo de Música Tradicional del CSIC, muestra pocos ejemplos, y ya repetidos y recogidos en Segovia capital, con respecto al fondo de SF del Archivo Histórico Provincial de Segovia (AHP Sg. 120-121): la Jota de la Piña de Aldealengua de Pedraza, la Jota de Chatún y Jota de Tres, El Ramilletillo, La Melitona y El Arado.



ILUSTRACIÓN 67. Mapa de localidades con danza documentada por la SF. Se aprecia el vacío en la zona oeste, especialmente en el cuadrante suroeste. FAC.

Los fondos de SF localizados en el AHPSg. 120-121¹²⁰ se recogen en dos carpetas, las cuales contienen fichas (simples o dobles) de cada pieza (vocal o instrumental) entre canciones, danzas y villancicos. Las fichas, aunque no idénticas en cuanto a ítems, sí recogen de manera general el mismo contenido: pieza, lugar, ritmo, indumentaria, quién recoge la pieza, o alguna particularidad en cuanto a su función dentro de la festividad.

Según el análisis de los datos aportados por las fichas, las danzas fueron recogidas entre 1944 con el ejemplo de las seguidillas de las Vegas de

Matute, y 1975 con *Los Lanceros* (paloteo) de Turégano. Dichas labores fueron realizadas por Rosa Montero –instructora de Danzas y asesora de música–, Jesús Cea Samaniego, Araceli San Segundo, Candela Iglesias, Dolores Garzón, Felisa Vírveda –regidora provincial de Cultura–, y Víctor Antón –asesor de Música–.

Entre las piezas de danza o baile se recogen danzas **rituales**¹²¹ (*Arado, Castillo, Cruz, Caracol, Tejer la Cinta, Danza y Contradanza de Riaza*, además de las danzas de palos) y bailes **civiles** –jotas y seguidillas–, en casi cuarenta localidades: Abades,

¹²⁰ Fondo consultado en agosto de 2016.

¹²¹ Denominación que ellos no dan.

Arcones, Arenal (El), Aldealengua de Pedraza, Bernardos, Bernuy, Carbonero el Mayor, Caballar, Cabezuela, Cantalejo, Castroserna de Abajo, Collado Hermoso, Chatún, Fuentepelayo, Fuenterrebollo, Matabuena, Matamala, Muñozeros, Nava de la Asunción, Navalilla, Navalmanzano, Orejana, Prádena, Riaza, Santa María, Sanchonuño, Santiuste de Pedraza, Segovia-ciudad, San Cristóbal de la Vega, Sepúlveda, Tolocirio, Torreiglesias, Torreadrada, Turégano, Valleruela de Sepúlveda, Veganzones, Vegas de Matute, Zarzuela del Monte. Y de este material –fichas y anotaciones– se ha hecho en el anexo la correspondiente clasificación alfabética por localidades.

Llama la atención el vacío documental de este archivo en la zona suroeste de la provincia, donde las dos únicas **localidades** que se estudian, coinciden además con las que documentó Alan Lomax en 1952 (puede que aún ensemble fruto de los grupos de SF), mientras que la recopilación de la SF se produce en 1944 en Vegas de Matute y en Zarzuela del Monte entre 1952 y 1971.

Como en el resto de las fuentes utilizadas para documentar el siglo XX, intentamos buscar en el repertorio de la SF reductos de lo que fueron estructuras más complejas tanto de baile social como ritual. Es decir, el Baile de Rueda en el primer caso, y la concatenación de danza-mu danza-contradanza y entradilla en el segundo.

Con respecto al **baile social** se recogen gran cantidad de jotas y seguidillas, pero analizando los datos es significativa la ausencia total de determinados géneros como los fandangos, en Segovia denominados Bailes Castellanos, por lo que según las palabras de Tejeros Cobos [1981] puede que estos se encuentren por su aire ternario bajo otras denominaciones como “jota”, como parece que es el ejemplo de *La Tía Melitona* de Navalmanzano o *El Baile*

de Tres de Valleruela de Sepúlveda en 3/8, cuya denominación sería fandango o *Baile de Tres*. Y bien es cierto que bajo la denominación “jota”, y no nos cansamos de decirlo, se esconden piezas que no lo son, entre ellas danzas o fandangos.

Entre los géneros documentados destaca la ausencia de fandangos y Bailes Corridos. Sin embargo, de **seguidillas**, las grandes ausentes tanto en la documentación consultada como en la actualidad, la SF recoge ejemplos en Santa María la Real de Nieva, Sepúlveda, Vegas de Matute, Zarzuela del Monte o Navalilla, además de los ejemplos denominados “seguidillas segovianas”, en donde no se especifica la procedencia.

Las **danzas** rituales no amplían repertorio con respecto a lo que se conoce en la actualidad, entre danzas y danzas de palos, pero sí sitúan alguna danza en localidades que actualmente están perdidas¹²². Por ejemplo, los paloteos de Fuenterrebollo –*La Reverencia*, *La Bonita* (*Viudita* actualmente en otras localidades)– y la Danza de *La Cruz* (versión de la *Pinariega*); en Prádena recogen *El Trébol* y *La Pimienta* (versión de la *Mocita del Cura* n.º 268, recopilado por Marazuela en Sauquillo de Cabezas), así como las danzas procesionales de *El Caracol* y *El Castillo* (con la misma melodía que actualmente se recoge *El Arco* de Orejana, Valleruela de Pedraza y Castroserna de Abajo –sierra–); o *La Cruz* de Carbonero el Mayor, actualmente inactiva cuando menos.

Encontramos nuevamente confusión en la denominación de alguna danza, como por ejemplo, en Arcones, que actualmente no presenta en su repertorio ninguna danza denominada *La Cruz*, tal y como se recoge en el AHPSg. 120-121, y cuya melodía sin embargo se corresponde con la que hoy se recoge en Arcones como *Caracol*¹²³. Pero encontramos reductos de danzas en Santa María

¹²² No obstante, el estudio pormenorizado con respecto a cada danza, se realiza en la parte del diccionario de este mismo trabajo. Allí podremos ver cada una de las versiones de una misma danza en cada una de las localidades donde se ejecuta o se ha ejecutado.

¹²³ En la parte del diccionario de este trabajo se explica sobradamente cómo una misma melodía puede recibir distintas denominaciones dependiendo de la localidad. En el caso que nos ocupa, esta danza está formada en cuanto a coreografía por la figura del caracol y de la cruz, de ahí que cada localidad, o incluso cada danzante, la denomine de forma distinta. De hecho, el ejemplo de *Cruz* en Arcones que recoge la SF es idéntico en denominación y melodía al que actualmente se recoge en San Pedro de Gaiños, localidad que sin embargo no forma parte del estudio de la SF.

la Real de Nieva, donde recogen como *Danza de Santa María* lo que realmente es una *entradilla* (versión de Entradilla de Marazuela); o como *Danza y Contradanza* en Sanchonuño una versión de *La Pinariega*¹²⁴, que para lo popular de la denominación, sorprende que no aparezca como tal en todo el archivo.

En cuanto a los **instrumentos** documentados por la SF vemos la presencia de la dulzaina/gaita-tambor en la mayoría de los ejemplos, instrumentos de cuerda en la *Jota de Chatún*, *La Danza del Tacón* de Matamala, *La Jota de la Melitona* de Navalmanzano, *El Arado* de Santiuste de Pedraza (más almirez y botella), y en Zarzuela del Monte la guitarra para la *Jota de Zarzuela* y una rondalla para la jota “Una estrella se ha perdido” y pandero y almireces en la totalidad de ejemplos recogidos en Navalilla (entendemos que esta singularidad se debe a la ausencia de dulzainero). De esto podemos entresacar la importancia de la presencia de la dulzaina en la provincia ya desde mediados del siglo XX –y generalizada según nuestra documentación desde 1830 aproximadamente– motivo por el cual los ejemplos vocales debieron disminuir¹²⁵.

Recogemos piezas de géneros de baile, con **texto**; de hecho, cuando una pieza lleva texto los primeros versos de este son los que dan el nombre a la danza. Entendemos por tanto que eran piezas cantadas, pero ¿eran cantadas para ser bailadas? ¿O eran de labor, de ronda...?

Pero lo que más llama la atención en el plano musical, y por ello debemos remarcarlo, son los **compases** optados en algunas transcripciones. Tal y como se argumentará en la parte del diccionario de esta trabajo, determinados compases, denominados de *aksak*, como el 5/8 u 8/8 (3/8+3/8+2/8)

son característicos de determinadas danzas. Por ejemplo, la *entradilla* está en 8/8 o la danza *El Caracol / Cruz* en 5/8, por lo que sorprende que no se recoja ningún ejemplo de estos compases, ni siquiera cuando se transcriben tales danzas. Así mismo, el propio compás de 5/8 se transforma en 3/8 o 6/8 perdiendo el aire quinario en pos del ternario, y de ahí pasa a denominarse “jota”. Esto sucede con la *Cruz* de Arcones transcrita en 3/8 y melódicamente concordante con el *Caracol* actual de esta localidad y la Cruz de San Pedro en 5/8; o *El Caracol* de Prádena, que se corresponde con los ejemplos anteriores; o la transcripción de la *Danza de Santa María* transcrita en 6/8 aunque melódicamente se corresponde con la *entradilla* y por lo tanto debería de ir en 8/8; o la danza *La Cruz* recogida en Carbonero el Mayor y en concordancia melódica con *La Cruz* recogida por Marazuela y cuya transcripción igualmente pierde el compás quinario.

En lo que respecta a la **indumentaria** que se documenta en las fichas, destaca la denominación de “aldeana rica” en la mayoría de los casos, con variante “dengue” en **Navalilla**; aldeana pobre en **Matamala** o Navalilla y así mismo encontramos una descripción de la indumentaria femenina en **Santiuste** de Pedraza en relación a la Danza *El Arado*: manteo de abalorios, corpiño, bordado de los puños y pechera, delantal brochado y zapatos; danzante o aldeana rica en **Fuenterrebollo** y **Nava** de la Asunción por lo que deducimos la presencia de la mujer en los paloteos al menos desde 1954; traje de danzante igualmente en los paloteos de **Castroserna** de Abajo, **Muñoveros** y en **Veganzones**, donde en esta última localidad además se especifica “el traje de danzantes o de faldillas”. Esto sorprende porque en la actualidad esta localidad presenta el modelo de calzón corto y según materiales gráficos de 1933 la indumentaria de

¹²⁴ Igualmente, en el Diccionario se aborda la danza denominada así seguramente por Marazuela por su popularidad en la Tierra de Pinares.

¹²⁵ La dulzaina (gralla, *dolçaina*...) tiene una presencia importante en la parte este de la península y en Castilla y León, señalando particularmente el caso de Segovia. Cantar con acompañamiento de dulzaina no es posible o no es fácil, mientras que con instrumentos de percusión, cuerda u otros aerófonos como la flauta de tres agujeros sí lo es (como el ejemplo de Andalucía en los fandangos de Almonaster la Real –Huelva– donde el canto y la flauta de tres agujeros se complementan). Esto ha podido redundar en que los ejemplos vocales de distintas manifestaciones han desaparecido en la provincia de Segovia, así como las características musicales de las melodías interpretadas con la dulzaina (mayor ámbito melódico, tonalización...) difieren de las encontradas en las piezas vocales, donde sí observamos modalidad o giros modales.

los danzantes se caracterizaba por el uso de la casaquilla, lo que igualmente se documenta en 1740, cuando se registran en el inventario que se hace ocho casaquillas de droguete viejas para la danza con sus cintos de cascabeles viejos. Es decir, no entendemos la fuente para la documentación de las “faldillas” en Veganzones. A su vez, el término “faldilla” solo se documenta en la SF en este caso, pues incluso en localidades donde intuimos que se podían usar faldillas o enaguillas como Castroserna de Abajo (danzas en activo) o Fuenterrebollo (danzas inactivas), no se ha especificado el término.

El análisis de **festividades** nos ha permitido observar, cambios o ampliación en el calendario festivo de alguna localidad, mientras que en otras permanecen las mismas festividades en la actualidad. Las festividades registradas en las fichas de la SF son las siguientes: **Abades**, los Remedios el último fin de semana de septiembre¹²⁶ (actualmente es el primer fin de semana de septiembre) y San Lorenzo que es la fiesta principal (en ambas recogen los paloteos); **Arcones**, Virgen de la Lastra; **El Arenal**, el Rosario; **Bernardos**, Virgen del Castillo; **Bernuy de Porreros**, Santiago (actualmente se mantiene la festividad de San Antonio y Santiago, realizándose las danzas únicamente en la primera festividad. No obstante la SF recoge danzas de palos en ambas); en **Cantalejo**, donde sabemos que desde el siglo XVII se lleva celebrando la festividad de la Asunción y San Roque –Cofradía del Rosario–, San Antonio y la Virgen del Pinar (Pentecostés), tal y como se recoge hoy en día, la SF en 1975, recoge la Danza del Arco en San Andrés señalando que es su patrón, y en las rondas de la víspera de ferias y fiestas; en **Carbonero el Mayor** en la procesión de la Virgen del Bustar, en 1954, recoge *La Cruz*, cuando en la actualidad las danzas se realizan en honor a San Juan, mientras que la procesión del Bustar (Pentecostés) se acompaña con danzas realizadas por la vecindad acompañante, destacando la *Contradanza de Carbonero*; **Castroserna de Abajo**, los Remedios; en **Fuentepelayo**, en 1967/1972, se matiza en cuanto

a festividades que las danzas se hacen en las fiestas del Corpus Christi (y no la Octava) en la procesión y por la tarde en la plaza del pueblo; en 1954 en **Fuenterrebollo** realizaban sus danzas según la SF en honor a San Antonio, aunque los últimos recuerdos las sitúan en torno al Rosario; o **Muñoveros** que en 1951/62 tenía las danzas asociadas a la Cofradía de la Vera Cruz, el día del Corpus y su Octava en la ermita. Aquí, los cofrades van entrando según se van casando, nombrando un compromisario, que es el encargado de preparar y pagar dicha fiesta. Los danzantes van a recoger a las autoridades y sacerdote hasta la iglesia bailando la entradilla hasta el altar mayor. La *Cruz* la hacen a la salida y a la entrada y la alternan con paloteos. Actualmente esta localidad ha movido su fiesta a San Félix, su patrón; en **Nava de la Asunción**, en 1954, se recogen las danzas en honor al Cristo de la Expiración, como actualmente; **Navalilla**, en 1954/55, documenta sus danzas por San Sebastián y San Roque; en **Prádena** por el Rosario, como actualmente; **Santa María la Real de Nieva**, en 1966, en honor a la Virgen de la Soterraña, patrona de la localidad (lo que se mantiene en la actualidad); en **Torreiglesias** en 1969/72 por el Corpus y la Asunción (esta última festividad es la que se mantiene); en **Turégano** en 1957/75 se documenta el paloteo *Gloria* en Resurrección, en la procesión de la Virgen y Jesús Resucitado al encontrarse. El paloteo *Los Lanceros*, y la *Jota del Castillo* el día de Santiago y San Miguel; **Valleruela de Sepúlveda** en 1960 realiza la *Jota de Tres* principalmente en Santa Águeda; **Veganzones** en 1957 en honor al Santísimo Sacramento (como en la actualidad), donde documentan una cofradía en el pueblo que cada año nombra tres compromisarios que son los encargados de organizar la fiesta e invitan a los danzantes a comer; y en **Zarzuela del Monte** entre 1962/71 las danzas las realizan en la procesión de la Virgen del Rosario.

Del análisis de las fichas extraemos también un nutrido grupo de **músicos** que además en ocasiones actúa de informantes, como Ricardo González Herrero, en 1967, “gaitero” de Fuentepelayo;

¹²⁶ La familia Galindo –natural de Abades– nos informó que hacia 1992, por decisión popular, se decide cambiar la festividad de los Remedios desde el último fin de semana de septiembre al primero.

Sinforino Calvo, en 1954, “gaitero” de Fuenterrebollo; Luis Gil Sanz, en 1955, “gaitero” de Matabuena; Faustino Garzón, en 1954, en Nava de la Asunción; en Sanchonuño en 1955, Victorio Rico, tamboritero; en Torreiglesias en 1969, Mariano San Romualdo Egido; en Turégano en 1957, Vicente Contreras y Venancio del Caz; y en Veganzones en 1957, José Esteban Díez.

La estructura de los **grupos** de danzas también quedó reseñada. En los grupos de paloteo se recogen siempre ocho danzantes, señalando además en el caso de Orejana “varones invariablemente”, salvo el caso del paloteo *La Reverencia* en Fuenterrebollo, donde se recogen nueve, ¿se estarán refiriendo a la presencia de la *zorra*? Y para la *Cruz* en Fuenterrebollo igualmente precisan nueve. Y en la *Jota de Tres* de Valleruela de Pedraza, tres hileras de danzantes. Para las demás agrupaciones, siempre cifras pares.

EL NODO

El material audiovisual recogido en el NODO podría suponer *a priori* una importante fuente de documentación con respecto a la indumentaria, coreografías de danzas, y la estructura y composición de los grupos. No obstante, este material debe ser sometido igualmente al análisis crítico, pues se observan adaptaciones o recreaciones no solo con respecto a materiales contemporáneos a la recogida y ni que decir obviamente con los actuales, sino con el propio material recogido por la SF. Valga como ejemplo la danza *El Arado*, recogida por la SF en Santiuste de Pedraza en 1959, y donde en la correspondiente ficha quedaba explícita la indumentaria femenina de manteo de abalorios, corpiño, bordado de los puños y pechera, delantal brochado y zapatos. De esta indumentaria podemos deducir la presencia exclusivamente femenina. De hecho, la vecina localidad de Torre Val de San Pedro recoge esta danza en el ofertorio de la liturgia, y además se puede documentar desde 1833 en los libros de cuentas de la cofradía con el gasto de un arado para las danzantas. ¿Por qué en el NODO en 1961

aparece un grupo mixto? ¿Por qué aparecen las danzantas con el manteo amarillo? ¿Qué veracidad aporta por tanto este material audiovisual?

En el repertorio de danzas, podemos encontrar el *Baile de la Melitona* (Segovia, 1956), *la Danza el Ramiletillo* (Segovia, 1956), *la Danza del arado* (Segovia, 1961), *Jota de Chatún-Jota de Tres* (Chatún, Segovia, 1976) y la *Jota de la Piña* (Aldealengua de Pedraza, 1963).

Las danzas/bailes *La Melitona*, *El Ramiletillo*, y la *Jota de Chatún*, las documenta en Segovia ciudad, sin embargo, sabemos por las fichas de la SF la localidad en la que fueron recogidas las piezas. Y decimos recogidas porque, a nuestro modo de ver, una pieza no tiene por qué tener su origen ni su pertenencia a la localidad donde se documenta. De ahí el error de que muchas danzas hayan quedado asociadas a un lugar, por el mero hecho de que fueron recogidas allí.

- *El Baile de la Melitona* (y el detalle de la denominación “baile” ayuda a enmarcarlo dentro de los bailes castellanos –fandangos–, como ya apuntó Tejero Cobos), se recoge con acompañamiento de canto, guitarra y bandurria y realizado por un grupo mixto de seis parejas (doce danzantes). Danzantas con manteo amarillo, jubón, camisa blanca, medias blancas de calceta y alpargatas y danzantes con modelos de calzón corto. Se corresponde con los datos recogidos en la ficha correspondiente del AHPSg. 120-121.
- *El Ramiletillo* se documenta con acompañamiento de canto y almirez por un grupo mixto de seis parejas (doce danzantes). En la coreografía destaca la posición de los brazos, hacia abajo y pegados al cuerpo, y el ritmo pausado de la pieza. La indumentaria de los danzantes, además del marco donde se graba la danza, se corresponde con la pieza anterior.
- La *Danza del Arado*¹²⁷ se recoge con acompañamiento de guitarra, canto y almirez. La estructura de la danza se basa en un grupo

¹²⁷ La SF la recoge como danza en Santiuste de Pedraza, y como canto en Collado Hermoso (todas localidades próximas). Pero actualmente se mantiene en activo en la vecina localidad de Torre Val de San Pedro, la cual la documenta al menos desde 1833 ¿Por qué no se recogió en Torre Val? ¿La SF hizo un muestreo como referencia?

mixto de danzantes formando un círculo –a diferencia del grupo femenino actual y documentado como tal desde 1833– mientras por parejas se van acercando al arado para ir colocando cada pieza. La indumentaria se sigue manteniendo con respecto a las danzas anteriores. Como ya se ha explicado, no se corresponde con los datos recogidos en la ficha.

- *Jota de Tres* se presenta en la misma grabación que la *Jota de Chatún*, sin embargo, el archivo de la SF las recoge en fichas separadas y de hecho en localidades totalmente distantes. No se entiende, por tanto, el emparejamiento salvo el hecho de que fueron representadas en el mismo acto. Se recoge grabada en un escenario en una formación de tres filas, la del centro masculina y las exteriores femeninas. Danzantes con manteo rojo, jubón, camisa blanca, medias de calceta blancas y alpargatas. Los danzantes con modelos de calzón corto. Nuevamente desataca la posición de los brazos, y el *tempo* pausado, que la acercaría más a los bailes llanos o fandangos, y de hecho otras fuentes lo recogen como *Baile de Tres*. Se acompaña con bandurria, almirez y canto.
- *La Jota de Chatún* la interpreta un grupo mixto de doce danzantes con la misma indumentaria que la pieza anterior, acompañados con guitarras, bandurrias, almirez y canto, con un *tempo* rápido, y por tanto más cercano a la jota.
- *La Jota de la Piña*, interpretada por cinco parejas mixtas de danzantes con acompañamiento de guitarras y canto. La indumentaria femenina se compone de manteo amarillo con tiras y picados en el bajo, jubón ¿rojo?, medias de calceta, ¿albarcas?, destacando el sombrero de paja sobre pañuelo. Sin embargo, en la ficha de la SF se recoge con traje de aldeana rica. Destaca significativamente el *tempo* rápido de la melodía y por tanto de la coreografía.

Fonoteca Fundación Joaquín Díaz

De los fondos digitalizados de la fonoteca de la Fundación Joaquín Díaz¹²⁸, se han consultado todos aquellos que proporcionaban información sobre la danza en la provincia de Segovia, recayendo estos, fundamentalmente, en el repertorio de los dulzaineros o de sus discípulos, que tantas tardes amenizaron los bailes populares en las plazas segovianas. Y el disfrute era bidireccional, a juzgar por las palabras del propio Marazuela hablando de las *Habas Verdes*, último baile dentro del Baile de Rueda: “al verme rodeado de doscientas parejas tan bien ataviadas, me daba pena que se acabara”.

De esta fuente, así como sucede en el análisis de los cancioneros, se extraen fundamentalmente dos contenidos: los dulzaineros y los géneros para dulzaina, y dentro de estos los específicos de danza. El repertorio analizado sigue confirmando la dispersión de los géneros de baile de principios del XX, ya referidos en cuanto a la concatenación del baile civil y a la danza procesional: fandangos, *La Pinariega* del Henar –denominada también Danza de la Virgen del Henar, Danza de la Pinariega, o Mudanza la Pinariega– Entradilla, Habas Verdes, Bailes Corridos, Jota Antigua, salida del toro, danzas de procesión, pasacalles de danzantes, contradanza, y la danza de danzantes *El Caracol* (que no hemos podido identificar melódicamente con ninguna danza existente en la actualidad, ni con la danza de igual denominación recogida en Arcones).

Encontramos también denominaciones “propias” de algún dulzainero, como Marazuela cuando se refiere a las “Habas Verdes del siglo XX”, aludiendo al nuevo estilo que surgió cuando a la dulzaina se le pone llaves a finales del siglo XIX. Es decir, enten-

¹²⁸ “El 22 de febrero de 2013, D. Joaquín Díaz González hizo entrega a esta diputación de una copia de los registros sonoros correspondientes a la provincia de Segovia del ‘Archivo de la Tradición Oral’ recopilado y custodiado por la fundación que lleva su nombre. Los archivos que conforman esta sección, y que se ponen a disposición de todo aquel que quiera acceder a escucharlos, provienen de esa cesión y recogen un repertorio segoviano de más de sesenta horas grabación. Los primeros registros segovianos datan de 1932, y proceden de discos de pizarra grabados por Agapito Marazuela para Parlophon y posteriormente los de 1945 interpretados por Paulino Gómez, tío Tocino, de Abades. Las grabaciones ‘de campo’ iniciadas en 1974 con los primeros registros realizados por Joaquín a Agapito Marazuela, se cierran con las realizadas en 2012 por Carlos A. Porro y José María Cubo en Vegas de Matute”. ICTS Manuel González Herrero.

demos que la escala cromática de doce sonidos permite tonalizar las melodías y ampliar el ámbito, y con ello seguramente se fue borrando del panorama melódico la modalidad. Este rasgo a su vez es en el que se basan para denominar como “antigua” alguna “jota”, aunque también es el aire que encontramos en las grabaciones de Alan Lomax, siendo varios los ejemplos recogidos como “Jota Antigua” que se han documentado, tanto en los cancioneros como en la fonoteca de la Fundación Joaquín Díaz. Además, el aire modal frigio de algunas piezas hace que se las denomine, no de manera muy acertada a nuestro entender, “aflamencadas”, pues ese es el modo de la denominada escala andaluza. También las denominaciones de Fandango *Pinariego* o Danza *La Pinariega*, hacen referencia a una pieza propia de la Tierra de Pinares (Segovia, Valladolid y Ávila) y no es solo un mero adjetivo.

Los cancioneros de la provincia de Segovia

AGAPITO MARAZUELA (Valverde del Majano, 1891- Segovia, 1983)

Folklorista, guitarrista e intérprete de dulzaina, Marazuela ganó el 2.º Premio Nacional de Folklore en 1932, del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, con su *Cancionero de Castilla la Vieja* publicado en 1964 (32 años después) con el título de *Cancionero Segoviano*, patrocinado paradójicamente (teniendo en cuenta su pasado comprometido con la República) por la Jefatura Provincial del Movimiento de Segovia. En el cancionero se especifica que la mayoría de los cantos que lo integran fueron tomados entre 1915 y 1925, mientras que las melodías de dulzaina y ritmos se recogieron con anterioridad a estas fechas, por lo que el contenido recogido muestra los géneros en uso desde principios del siglo XX.

El **recorrido** que hizo Marazuela abarcó todos los puntos cardinales de la provincia de Segovia, desde Olombrada a El Espinar, y desde Montuenga a Torre Val de San Pedro, con casi medio centenar de

localidades representadas en él, aunque, y en el caso que nos ocupa sobre Danza, no todos los géneros de baile y danza, obviamente, están representados en todas las localidades. Marazuela documentó de Segovia: **Arcones**, Aguilafuente, Bernardos, Bercial, Coca, Caballar, Codorniz, Ciruelos de Coca, Cuéllar, Escalona del Prado, Guijasalvas, Hontalvilla, Ituero y Lama, Juarros de Voltoya, Fuentemilanos, Juarros de Río Moros, Lastras de Cuéllar, Lastras del Pozo, Los Huertos de Eresma, Madrona, Maello, Montuenga, Martín Miguel, Monterrubio, Matabuena, Moraleja de Coca, Nava de la Asunción, Navas de San Antonio, Navalmanzano, Olombrada, **Riaza**, Sanchonuño, Samboal, **Sepúlveda**, **Sigueruelo**, **Torre Val de San Pedro**, Torrecaballeros, Vallelado, Valverde del Majano, Vegas de Matute, Valseca, **Villacastín**, Zarzuela del Monte y Zarzuela del Pinar (las localidades en negrita corresponden a los ejemplos de la sierra, significativamente en menor proporción que el resto de la geografía provincial).

Los **dulzaineros**¹²⁹ en activo en la fecha que Marazuela recopiló su cancionero, y los cuales a su vez sirvieron de informantes en la provincia de Segovia en algunas de las localidades, fueron: tío Tejerón de Nava de la Asunción, tío Narciso de Juarros de Voltoya, León de Sangarcía, tío Gurru-pito de Marazoleja, tío Pajarito de Abades, el tío Sacabolas de Valverde del Majano, tío Roque y el tío Peseta de Zarzuela del Monte y Sixto Montalvo (tío Saluda), tío Pedro Gila de Vegas de Matute, tío Julián el Cojo de Sepúlveda, Ángel de Laguna Rodrigo, Gejo de Melque, Fermín de Montuenga, y Casadero de Cuéllar. Y como tamborileros: tío Caracha de Zarzuela del Monte, tío Doroteo o Trampales de Villacastín, hermanos Rufino y Ángel Torres de Nava de San Antonio, tío Raimundo de El Espinar, tío Patata de Nava de la Asunción, tío Pelofino de Garcillán.

El cancionero se divide en doce secciones según los géneros. De estas, cuatro han sido de particular interés para el desarrollo de este trabajo: la sección quinta “de oficios”, donde se recogen

¹²⁹ Según palabras de Marazuela [n.º 328], en Segovia en el XIX había muy buenos dulzaineros, como el tío Tejero de la Nava, tío Narciso de Juarros, León de Sangarcía, o el tío Roque de Zarzuela del Monte.

seguidillas vocales; la sección novena: **jotas, fandangos y tonadas de baile**; la sección décima: **paloteos**; y la sección undécima: revoladas, dianas, pasacalles, **bailes de procesión, entradas de baile, bailes corridos, fandangos** (no los llama bailes), **jotas y habas verdes**. Y aquí debemos diferenciar lo que en principio podría ser repertorio procesional, del repertorio del baile civil. Como procesional entendemos por tanto los bailes de procesión, entradillas, paloteos y otras danzas rituales como *El Castillo*, *La Cruz* o *El Tejido de Cintas*; y como baile civil, los bailes corridos, jotás, fandangos... destacando casi la ausencia de seguidillas en el repertorio recopilado por Marazuela. Analicemos los géneros de baile y danza, vocales e instrumentales, que Marazuela documentó.

La sección quinta “de oficios” recoge seguidillas castellanas en 3/4 de Casimiro Llorente, de Valverde del Majano, *siempre va mala / la primer seguidilla / siempre va mala / porque sale del cuerpo / y avergonzada*; “El laurel”, seguidillas del tío Simón de Aldeavieja (Ávila); y la seguidilla de la tía Juana de Bernardos. La sección novena se corresponde con repertorios vocales, y por tanto con texto, ¿se cantarían en ausencia de músicos, para ser bailados? ¿Con qué instrumentos? Los géneros son variados: jotás, fandangos, corridos y alguna que otra tonada de baile sin género específico.

En cuanto a las características musicales que prevalecen en el repertorio vocal, cabe señalar los modos menores, modulaciones, los compases ternarios y el ámbito melódico reducido. Encontramos solo dos ejemplos de compases quinaros (5/8) en la tonada de baile en forma de corrido *Que vengo de moler*, de Ojetete de Maello (Ávila), y el *Canto de la cigüeña*¹³⁰, bailable en forma de corrido del tío Doroteo de Villacastín. Es decir, corridos (recordemos que era una de las piezas que formaba la concatenación de danzas del Baile de Rueda) manteniendo el compás de 5/8 en los ejemplos vocales. Destacamos la casi ausencia de

seguidillas (solo recoge dos ejemplos) mientras las jotás y los fandangos son el ejemplo mayoritario transcritos ambos en 3/4.

La sección décima “Paloteos” está documentada principalmente en el llano segoviano, con el único ejemplo serrano de *Las Agachadillas*, de Gallegos (denominado actualmente *La Cachucha*). No recoge más que una veintena de paloteos, lo que sorprende frente a los 268 recopilados a principios del siglo XXI. Bien cierto es que de las localidades recorridas por Marazuela, muy pocas coinciden con el mapa de danzas de palos aportados en *Las danzas de palos en la provincia de Segovia* [Álvarez, 2015]. Pero además, en las localidades donde sí encontramos permanencia de los paloteos desde Marazuela hasta el siglo XXI, no se recoge todo el repertorio que parece que pudieran tener, como en Sauquillo de Cabezas, Cantalejo o Turégano, ejemplificados con una única pieza, y que nos consta que tenían mas ejemplos en su repertorio. Por lo que podríamos argumentar que Marazuela, en este caso, solo recoge una muestra o bien que el repertorio actual se ha ido conformando con el paso del tiempo. Las melodías de los paloteos que recoge Marazuela, en cuanto a género de procedencia, se caracterizan mayoritariamente por pertenecer al repertorio vocal de música de tradición oral como *La Cardadora*, *El Pajarito*, *La Mocita del cura*...

Marazuela documenta como paloteos, y a nuestro modo de ver no lo son porque no se ejecutan con palos sino con castañuelas, las danzas *Tejer la cinta* y *La Cruz y El Castillo*. Son danzas de procesión ejecutadas por los grupos de danzas de palos, pero no se acompañan con palos y por tanto no los consideramos paloteos.

Y, por último, la sección undécima recoge el repertorio instrumental de los géneros de danza y bailes, entre otros, con un acertado compás en su transcripción: entrada del Baile de Rueda en 3/4, Bailes de Procesión en 10/8, *La Pinariega*, entradillas en 8/8, Bailes Corridos en 5/8, fandangos en 3/4,

¹³⁰ Queremos destacar en este punto que estas dos piezas concretamente están “viciadas” en el saber popular segoviano a ritmo ternario y giradas a jotás.

Habas Verdes en 2/4, jotas en 3/4 y un único ejemplo de seguidilla, recogida a Sixto Saluda de Zarzuela del Monte (el mismo ejemplo que en 1952 le recogió a este mismo dulzainero Alan Lomax), lo que puede demostrar que en el momento de la recogida de información ya habían caído en desuso, tal y como demuestra el repertorio vocal e instrumental del cancionero de Marazuela.

Las características melódico-armónicas de las melodías instrumentales se corresponden, salvo algún ejemplo, con lo argumentado anteriormente frente a las vocales: mayor ámbito melódico, y melodías tonales fundamentalmente en modo mayor. Y nuevamente vuelve a llamar la atención los escasos ejemplos de seguidillas, al igual que la ausencia de los bailables o “agarraos”. El Cancionero de Marazuela aporta a su vez importante información no solo sobre danza, sino también sobre ejemplos vocales con respecto a otras fiestas y/o rituales como bodas, mayos o enramadas.

MARIANO CONTRERAS, el obispo (Santiuste de Pedraza 1903-Segovia 1994)

Mariano Contreras fue un reconocido dulzainero segoviano del siglo XX. Su primer maestro, Román *Peseto*, le vendió su primera dulzaina por 14 duros. Después amplió su repertorio con la música que tocaban por entonces los buenos dulzaineros de la zona: “**El Nincho**”, de Caballar, **Julián Carcía Gaona**, de Torre Val de San Pedro y sobre todo **Luis Gil Sanz**, “**El tío Luis**” de Matabuena, que había aprendido a su vez de “**Los Pichilines**” de Peñafiel. Hizo pareja al tamboril con Facundo Blanco hasta que en 1956 se traslada a Segovia.

La música con la que tuvo contacto, quedó recogida en el *Cancionero Segoviano de Música Popular* [2002], el cual se divide en varias secciones, de las cuales, por ser las relativas a la danza, destacaremos las jotas, paloteos y los bailables. Y este último término nos hace pensar en el cambio de repertorio que sufrieron los músicos de baile ante la llegada de los “agarraos”, repertorio que a su vez desbancó a los géneros propios del Baile de Rueda que se desplazaron hacia otros contextos adquiriendo nuevos significados, muestra por tanto de

cómo los dulzaineros tuvieron que incorporar repertorios más modernos para poder competir con las orquestas de baile que iban surgiendo.

En el caso de Contreras y en el del resto de los dulzaineros, sus repertorios aportan una valiosa información sobre los géneros instrumentales, tanto del momento, como los heredados de sus maestros, así como un muestreo significativo de estos géneros en lo que respecta a cada zona. Contreras recoge, aunque alguno supone un ejemplo aislado, piezas de la sierra –Perorrubio, La Salceda, Santiuste de Pedraza, Gallegos de la Sierra, Matabuena, La Matilla, Sepúlveda–; la zona de la capital –Hontoria, Abades–; y del llano, principalmente occidental –Juarros, Sangarcía–; un Baile Corrido de Cuéllar y de la zona sur-este, Zarzuela del Monte.

Dentro de lo que Contreras denomina “Melodías oficiales” y en cuanto a las danzas que venimos estudiando, recoge la **entradilla, mudanza y pasacalles de danzantes**, –que situaríamos como danzas procesionales–, **baile corrido** en 5/8 (varios títulos) y **Habas Verdes** como géneros dentro de lo que fue el Baile de Rueda (no nombrado sin embargo como tal por Contreras), tratando además las jotas en una sección independiente. Los ritmos característicos de las danzas se mantienen: 5/8 para los **Bailes Corridos**, 8/8 para las **entradillas** y las **jotas** en 6/8.

Como bailables recoge géneros como la **mazurca, pericón, colombianas, habaneras, boleros, tango, chotis, vals, polcas, y pasodobles**. Aquí aparece también su único fandango (Baile fandango) y El Pingajillo (jota). Estos bailables serán además decisivos en la formación del repertorio de paloteos, pues muchas de estas melodías trasvasaron su función a planos rituales.

Los **paloteos** de Contreras se localizan en la zona de la sierra –Perorrubio, La Salceda, Santiuste de Pedraza, Gallegos de la Sierra– y en el llano, en Carrascal de la Cuesta, Basardilla, y en la zona de la capital en Hontoria, destacando en el repertorio compilado con respecto a las danzas de palos, las piezas de la misa para dulzina (Credo, Gloria,

Kyrie) la cual y según las palabras del dulzainero, estuvo en uso en la zona de la sierra hasta la década de los treinta del siglo XX, en aquellas iglesias donde no existía armonio¹³¹.

Las melodías de las jotas son tonales, mayoritariamente en modo mayor transcritas en SibM preferentemente y en Do M, salvo dos ejemplos en modo menor: la *Jota de Gaona* (nombre del dulzainero de la vecina localidad de Torre Val de San Pedro que se la enseñó) y la *Jota del Guijar* (es habitual que se le dé a una pieza el nombre de la localidad a la que se le asocia, como en este caso). El ejemplo de entradilla y mudanza lo transcribe en Fa M, y los Bailes Corridos en SibM y Fa M, es decir, modos mayores preferentemente, destacando los ejemplos en modo menor del *Baile Corrido de Hontoria* (Re M) y el *Baile Corrido del tío Facundo* (Sol M).

Después de este análisis vemos una supremacía de la tonalidad frente a la modalidad y de los modos mayores frente a los menores. Y, así mismo, ejemplos de bailes que permanecen desde aquellas estructuras del Baile de Rueda y de las Danzas de Procesión.

ISIDORO TEJERO COBOS (1938-2011)

Maestro nacional, y comprometido con el estudio de la cultura castellana, publicó obras como *La dulzaina de Castilla*, *Cancionero popular de Segovia y Dulzaineros, música y costumbres populares en tierras segovianas* que para este trabajo serán un referente en cuanto a géneros de danza y dulzaineros. En su estudio, abarca gran parte de la provincia, aunque en el recorrido geográfico de este etnógrafo queda sin tratar el cuadrante nor-oriental y el tramo central de la sierra, por lo que sus aportaciones ejemplificarían la zona norte y este de la provincia.

En estas obras ahonda en los géneros y estilos del baile y danza en la provincia, confirmando las estructura (o reductos) del baile social y de las danzas de procesión: **entradas de baile, jotas, corridos, seguidillas, respingueras** (Habas Verdes), **fandangos, pasacalles, marchas de procesión, danzas, mudanzas, contradanzas y entradillas**.

Señala como indiscutible que la **jota** es la pieza que goza de mayor poder de convocatoria y son llevadas al límite de danza. Se compone de varios puntos, entendidos como la manera de bailar un ritmo; sobre el **corrido** lo describe inserto en el Baile de Rueda, antes de las *Habas Verdes*; los **fandangos** o Baile Llano, se tocaban mucho en las galas de las bodas, llevan dos tiempos, pero la copla del baile castellano es mas melódica y más lenta que la jota, aunque el ritmo del tamboril es parecido; en la zona sur-oeste, las **seguidillas** las bailan en rueda; y las **respingueras**, *Habas Verdes*, las denominan *rengue* en Navas de San Antonio.

Sobre las danzas de procesión, términos y usos de la *danza, mudanza, contradanza y entradilla*, este autor pone de manifiesto, aunque sea en una zona concreta de la provincia, reductos de lo que parece que fueron estructuras más complejas para la danza. No obstante, las piezas referentes al plano ritual siguen presentando una mezcolanza de términos, difícil de aclarar en cuanto a ritmo y función concreta.

Como **Danza** recoge *La Pinariega*, y alude con respecto a otras como *EL Cordón* o Trenzado que también se realizan en Aldea Real, Yanguas, Sauquillo, Escarabajosa, Bernuy de Porreros y Pinarnegrillo¹³². Para este autor las **mudanzas** se encuentran actualmente bajo otros términos, como en la *Jota Antigua*, mal denominada según él (y nosotros

¹³¹ Los libros de cuentas de la cofradía del Santísimo Sacramento del Condado de Castilnovo (sierra tramo central) recogen el gasto en 1758 de 30 reales del *instrumentero* que tocó la misa y la danza. ¿Y qué pudo tocar ese *instrumentero* durante la misa? Deducimos que aún no se había extendido el uso de la dulzaina y prevalecía la flauta de tres agujeros, pero la constancia de misas adornadas con instrumentos al menos queda constatada.

¹³² En todas estas localidades se tiene constancia de la existencia igualmente de danzas de palos aunque en la actualidad solo se recogen en Sauquillo, Escarabajosa y Bernuy de Porreros, sin que hayamos recogido en el repertorio *El Cordón* durante la procesión, aunque en Escarabajosa el dulzainero sí la recoge en su repertorio.

coincidimos igualmente con Tejero), pues no sería propiamente una jota; y la melodía de la danza de *El Arco*¹³³ de Fuentepelayo también derivaría de una mudanza. Según este autor, la **contradanza** tendría tres tiempos bien diferenciados: la copla tiene ritmo de fandango, el estribillo es más rápido de lo normal y en el tercero se repite el mismo estribillo pero más rápido. Y en palabras de Rufino González, dulzainero de Fuentepelayo, la contradanza lleva baile castellano (fandango) y jota.

Para Tejero, la **entradilla** es una “catedral musical castellana”. Se define por un ritmo concreto (se refiere al 8/8) y es de compleja interpretación (tanto instrumental como de danza). Señala distintas versiones, como la de Crescencio Recio, “Tocino”, Marazuela, Aureliano Muñoz y Antonio Gil. A esta pieza en Zarzuela del Monte, Vegas de Matute y Otero de Herreros (zona sur-oeste) la llaman danza de procesión y la bailan con los pitos en la mano; y en Navas de San Antonio a la entradilla la llaman “contradanza”.

En algunas localidades, como Hontoria, recoge una “entradilla de paloteo”, *La Tocatita*, con una entrada en 2/4 y danza en 8/8 formada según Marazuela por el principio y el final de la entradilla. Parece que Julián Cañas y Marcos Piñuela las tocaban en todas las procesiones donde había paloteos: Hontoria, Revenga, Tabanera del Monte y San Cristóbal de Palazuelos, aunque en la actualidad no se ha documentado en ninguna de estas localidades. Esta pieza sustituía a la Marcha Real y se bailaba a modo de saludo. A lo largo de su estudio hace referencia, no obstante, a la mezcolanza durante las procesiones a finales del siglo XX, de bailes (sociales) y danzas de procesión, como cuando se refiere a la localidad de Arroyo de Cuéllar, en la que se tocaron una mudanza, baile castellano y una jota.

Por tanto, este autor pone de manifiesto que durante la década de los ochenta del siglo XX, aún se recogían reductos de baile y danzas propios de épocas pasadas en sus contextos originales.

LUIS RAMOS, *Cancionero de la memoria*

El *Cancionero de la memoria* [2013] recoge piezas de la Tierra de Pinares¹³⁴, concretamente de las localidades de Cuéllar, Chatún, Frumales, Villaverde de Íscar, Samboal, Vallelado, Olombrada, Arroyo de Cuéllar, San Martín y Mudrián, Lastras de Cuéllar, Hontalbilla, Fuentesauco, Fuentepiñel o Cabezuela.

El repertorio compilado por Luis Ramos (tamboritero) se divide en: cantos de entretenimiento y diversión, canciones infantiles, **Jotas y fandangos**, cantos de trabajo, cantos narrativos (romances tradicionales, romances “de Cordel” y coplas locales), cantos religiosos (de Navidad y de Semana Santa), cantos según el ciclo anual (de Santa Águeda y de Quintos), cantos **según el ciclo vital** (de cuna, de boda), música instrumental (dulzaina y tamboril) y textos literarios sin música (trabalenguas, rogativas, brindis, retahílas, poesías de autor). En cuanto a las canciones, se han recogido tonadas bailables en forma de **fandango** castellano, **jotas** cantadas e instrumentales (voz y guitarra/dulzaina y tamboril), bailes **corridos** (dulzaina y tamboril), canciones infantiles, romances, **bailes** y **danzas** rituales, canciones religiosas, alguna nueva composición y canciones de cuna.

Esta muestra, pone de manifiesto en una zona concreta de la provincia de Segovia, como es la Tierra de Pinares, la permanencia de determinados géneros de baile, como son los fandangos, jotás y corridos, pero nos sigue sorprendiendo la

¹³³ Esta melodía concreta no solo sirve de sustento para esta danza de *El Arco* en la localidad de Fuentepelayo, sino que por ejemplo, en esta misma localidad, es la melodía que se usa para la danza que se realiza en el altar o la misma que a su vez se recoge en la cercana localidad de Mozoncillo para ejecutar igualmente la danza de *El Arco* y que además coincide con la versión para la danza *El Castillo* que recoge Marazuela.

Otras mudanzas como *La Pinariega* también se utilizan como melodía sustento de la danza de *El Arco* en varios puntos de la provincia, e igualmente Contreras afirma que la melodía del Arco de Santiuste de Pedraza deriva igualmente de una mudanza.

¹³⁴ La *Tierra de Pinares* es una comarca que comprende parte de la provincia de Segovia, Ávila y Valladolid. En el caso de la provincia que nos ocupa abarcaría aproximadamente el tercio norte.

ausencia de la seguidilla, dentro de esa sucesión de danzas propias del Baile de Rueda que ya hemos nombrado incansablemente con anterioridad. E igualmente hay que destacar la ausencia en este repertorio de las piezas de danza, como la contradanza, las mudanzas o las entradillas, sabiendo por ejemplo que esta última en la localidad de Pinarejos sí se ejecutaba.

ELENA DE FRUTOS

Elena de Frutos, dulzainera, publica en 2014 *Riaza. Sones y costumbres tradicionales*. Interpretadas por los dulzaineros de Riaza, registra diferentes melodías de esta localidad sita en el extremo nor-oriental de la provincia, siendo para nuestro estudio un punto importante para el análisis del repertorio, por su situación geográfica. Con respecto a las piezas de danza, recoge:

- *Rueda De Riaza*. Recogida a Pedro Manrique, el Reino. Aunque recibe la denominación genérica de lo que fue el Baile de Rueda, dentro de la sucesión de danzas que este representaba, se corresponde con un **baile corrido** transcrito en este caso 10/8. Se solía interpretar durante las fiestas de septiembre en la plaza Mayor –alrededor del ruedo de arena– o en la pradera existente junto a la hospedería del santuario de Hontanares. Encontramos en este caso una melodía tonal, de compleja estructura :A: :A: b c d e :A: b c d e
- *Jota de Riaza*. Según De Frutos, popular jota que interpretaban los músicos de la banda de Riaza y los dulzaineros de la villa a mediados del siglo XX.
- *Danza de la Cruz*¹³⁵ *de Mayo*. Basada en la grabación que hicieron en febrero de 1994 Juan del Val (de Duruelo) y Julián Ruiz, caja de Riaza, para el programa *El Candil* de RNE, teniendo en cuenta también las indicaciones que Pedro Manrique hacía sobre la pieza. Es la tradicional danza que se baila en la festividad de la Cruz al comenzar el mes de mayo. Melodía tonal en 5/8 estructurada en: A: B :A: C :A: B, separadas por largos redobles del tambor.

- *Fandango de San Isidro*. Recogido a Pedro Manrique, el Reino, a través de su hijo Antonio. En un ritmo pausado en 6/8, era tradicional escucharlo en la festividad de San Isidro, cuando los labradores de Riaza sacaban al santo en procesión por las calles del pueblo y hacían la tradicional subasta de rosquillas. La melodía es tonal, estructurada en dos secciones A B que se van repitiendo. Si es un fandango ejecutado en la salida del santo, nos encontramos, por tanto, ante otro cambio de uso y función de una pieza.

Recoge también tres danzas de Hontanares (patrona de la localidad), transcritas por Peñas Barroso en 6/8. No obstante, este dulzainero hace interesantes aclaraciones [Peñas, 2017] sobre los compases de 6/8 de estas danzas y sus aires quinaros:

Pues bien, las danzas de Riaza, nos presentan este proceso de adaptación en distintos grados de desarrollo (se refiere a la adaptación de los compases de 5/8 a 6/8). En el caso de la Danza de la Cruz de Mayo, el proceso se está iniciando, presentando en un mismo compás tiempos a tres y tiempos a cinco, con claro predominio de los últimos. El tambor, por su parte, acompaña en dos partes iguales con subdivisión ternaria. Por eso, el ajuste en la transcripción, se hace a través de cinquillos. La llamada Danza de Hontanares, 1, presenta circunstancias similares de ritmo y acompañamiento, pero muestra un estado más avanzado de transformación, presentando ya fraseos completos en 6/8, alternando con los originales en 10/8. Por último, la Danza de Hontanares, 2, podría quizá mostrar el final del proceso, aunque no contamos con la certeza absoluta de que así sea.

Aunque en este caso los ejemplos son en cantidad menores a los casos anteriores, seguimos documentando reductos civiles y de procesión en otra zona de la provincia, la zona noreste, así como bailes ritualizados, como el fandango a San Isidro.

¹³⁵ La SF también la registra. La danza (Cruz) en compás de 3/8 y la contradanza (espada) en compás de 3/4.

ÁLVAREZ: Las danzas de palos en la provincia de Segovia. Estudio etnomusicológico y repertorio para dulzaina

El repertorio que recopilé durante la década 2004-2014 en *Las danzas de palos en la provincia de Segovia. Estudio etnomusicológico y repertorio para dulzaina* [2015] recoge 268 danzas de palos, distribuidas en treinta localidades según el ciclo festivo y ritual. Es decir, solo se tienen en cuenta aquellas localidades que mantienen sus danzas de palos en un contexto ritual y no como mero espectáculo. A este estudio tendrían que sumarse cuatro localidades más, que posteriormente a la publicación reactivaron sus danzas en dicho contexto o bien fueron incorporadas a este: Turégano, Valverde del Majano, contextualizadas en 2015 [Álvarez, 2016], y en 2017 Hontoria, reactivadas por San Vicente y las Candelas, y en San Juan en la ermita de Juarrillos, y en Abades por los Remedios

Vemos cómo las danzas de palos ocupan el panorama ritual de una manera significativa, aún cuando menos con un repertorio melódico muy ecléctico. Pocos ejemplos se han encontrado de danzas, contradanzas, mudanzas, o entradillas como soporte melódico de las danzas de palos en

un contexto procesional –circunscritos estos a su vez al arco noroccidental de la provincia–, salvo las danzas *La Cruz* y *El Arco*, muy presentes también en el repertorio de la sierra, pero ejecutadas con castañuelas.

Pero ¿qué podemos encontrar en estas melodías actualmente sustento de paloteos, como reductos de tiempos pasados que puedan explicar los cambios de la danza –de palos o no– en contextos procesionales? Las 268 melodías se clasifican en géneros, eclécticos cuando menos, destacando en relación al tema que nos ocupa los bailables, polkas, vals e igualmente las jotas, que ponen de manifiesto un repertorio contemporáneo, heredado seguramente de los nuevos géneros que los dulzaineros se vieron obligados a asumir a principios del siglo XX con la llegada de nuevas modas, y que sin duda desbancaron a los géneros del Baile de Rueda hacia otros contextos. También melodías de origen militar, que bien pudieran haber consolidado los mozos que venían de “la mili” y en los cuales recaía la interpretación de las danzas de palos al menos desde principios del siglo XX, que sepamos. Y ejemplos también de temas locales como el Crimen de la Corredera (música del paloteo de la Villa de Tudela).



ILUSTRACIÓN 68. Revenga. Paloteo *La Palvina*. Romería de la Virgen del Soto, Pentecostés, 2017. FAC.



ILUSTRACIÓN 69. Revenga. Paloteo *La Palvina*. Romería de la Virgen del Soto, ca. 1950. Pentecostés. Foto cedida por Pedro Nogales.

Un repertorio contemporáneo (incluso demasiado contemporáneo) en donde destacarían los orígenes en el XVI de determinadas letras de la antigua lírica popular hispánica, y letras de canciones propias de la tradición oral como *Las Castañuelas (de tejo)* o *El Clavito de oro*. No obstante sí se recoge algún ejemplo que merece ser destacado, cuando menos por la terminología: *Las Mudanzas del paloteo* de Aguilafuente, el paloteo *La Contradanza* de Abades (recogido por García Matos pero que actualmente no se recuerda) y *La Jota de la Rueda* de Torre Val de San Pedro, como melodías paloteadas. Además, como melodías paloteadas dentro de los géneros de danzas y bailes, en Basardilla, *La Melitona* (fandango) o *La Jota paloteada* en Lastras, y en Fuentepelayo (Recogida por Contreras como Jota de Abades n.º2 y también por la Sección Femenina), además de palotear determinados bailables como los *valse*s.

Los paloteos o toqueados se documentan en la provincia en los libros de cofradía desde el XVII en Sepúlveda [Linage Conde, 1986] y en Armuña [Fuentes, 2008], así como en Valleruela de Pedraza, que en su inventario de la Virgen del Amparo menciona el morral del zarragón para los palos, en 1894. Por lo que si la tradición de “palotear” es antigua, el repertorio de melodías a principios del siglo XXI no.

Etnografía de fiestas y rituales: la danza y el rito en la provincia de Segovia en los siglos XX y XXI

Los datos fruto de la observación directa durante los siglos XX y XXI, han permitido constatar el **repertorio** que pervive en el ámbito procesional, con varios ejemplos que destacar dependiendo de la estructura de los grupos que las ejecutan: las Danzas de los grupos de danzantes, las Danzas

por parte de la población asistente, y las Danzas por parte de los grupos de escuelas urbanas o grupos de danzantes de otra localidad¹³⁶. Y en un último caso, destacar que muchas de las localidades de la provincia de Segovia no “adornan” sus procesiones con ninguna manifestación de danza. Así mismo, con la observación directa, se han podido analizar los tiempos festivos y las estructuras socioeconómicas en las que se sustenta la danza (danzantes y músicos).

Los grupos de danzantes mantienen el repertorio de paloteos de su localidad y son portadores también en algunos casos de otras danzas con variantes locales, acompañadas de castañuelas, como *La Cruz*, *El Caracol*, *El Encintado* o *El Arco*¹³⁷. En algunos casos, como en Torre Val de San Pedro y Valleruela de Pedraza en la sierra, y Fuentepelayo en el llano (único ejemplo de cara al Santísimo), los danzantes acompañan durante todo el recorrido, aunque sin un repertorio determinado.

Actualmente, más de treinta localidades en toda la provincia cuentan con grupos de danzantes que en ocasiones alternan sus danzas –realizadas en cada parada o en el interior del templo y acompañadas o con palos en el caso de los paloteos o por castañuelas– con las danzas/jotas ejecutadas por parte de la población asistente, aunque en algunos casos, las danzas de danzantes suponen el único adorno de la procesión. Segovia tiene aproximadamente 300 municipios, y por tanto el dato anterior no viene más que a ser una muestra del 10 % de lo que los grupos de danzantes representan. Por tanto, ¿qué sucede en el resto de localidades?

Algunas de ellas se destacan por el papel que la población ha tomado como representantes de las danzas rituales. Valga de ejemplo **Juarros de Río Moros**, con la *entradilla* danzada a la Virgen del

¹³⁶ Los Grupos de Danzantes o Grupos/ Escuelas de Danzas o mal llamadas “jotas”, son las estructuras sociales más comunes en la actualidad para el sustento de la danza dentro del rito. Hemos visto varios ejemplos en donde los grupos de danzas de cada localidad adornan las procesiones con repertorios aprendidos de los grupos de danzas urbanas. Y no solo grupos locales de danzas, sino grupos contratados desde otras localidades para el adorno de cualquier procesión. En ocasiones hemos visto adornar las procesiones con repertorios propios de festivales folklóricos y certámenes, ¿estamos ante una nueva forma de creación de patrimonio?

¹³⁷ Utilizamos en los dos últimos casos denominaciones genéricas por tener estas danzas varios nombres dependiendo de la localidad. Así mismo, en la parte del diccionario se explican pormenorizadamente cada una de las danzas.

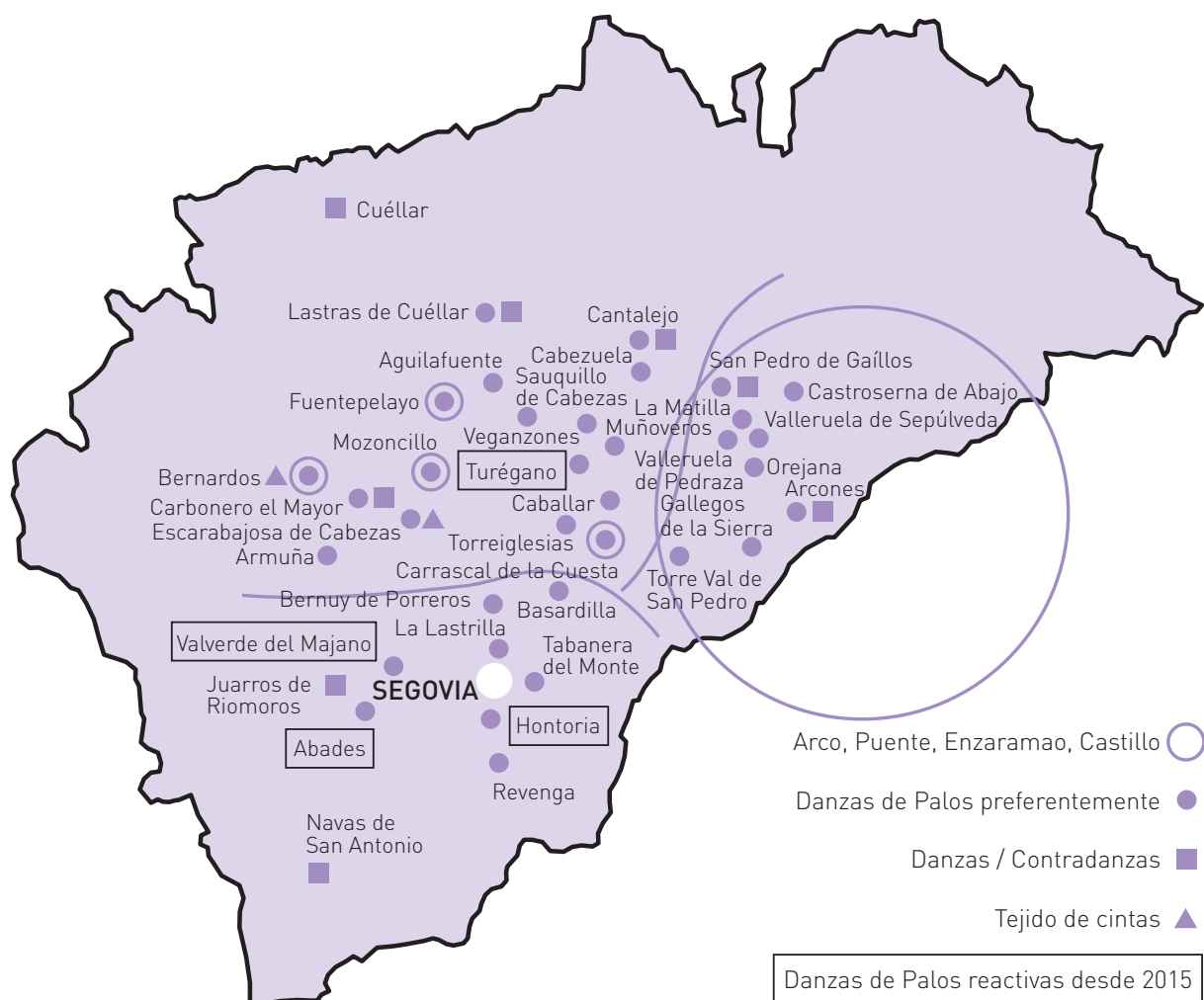


ILUSTRACIÓN 70. Localidades actualmente con danzas de palos y/u otras. FAC.

Pollo el domingo posterior al 18 de agosto durante la procesión; de **Las Navas de San Antonio** a la imagen de San Antonio del Cerro (romería) donde a la danza o entradilla le dicen *contradanza*; las entradillas de **Cuéllar** en la procesión del Niño de la Bola (urbana); la contradanza de **Lastras de Cuéllar** con la romería de la Virgen de Salcedón; la *entradilla* Romería del la Virgen del Pinar en **Cantalejo**; o la *Contradanza* en la Romería de de la Virgen del Bustar en **Carbonero el Mayor**. En todos estos casos se danza de cara al santo, pero en otras muchas ocasiones el pueblo segoviano se identifica con una formación en hileras enfrentadas generándose largas prolongaciones delante de la imagen. En otros casos la población asistente danza jotas en filas de cara a la imagen como en El Henar de **Cuéllar**, Hontanares en

Riaza y en **Moral** de Hornuez, o en formación de dos hileras enfrentadas como en El Bustar de **Carbonero** el Mayor.

Pero ¿qué sucedía a principios del siglo XX? Varios son los testimonios gráficos que hemos podido recoger y que aportan información sobre las danzas y danzantes, en cuanto a procesiones y romerías, además de las ya conocidas fotos de los grupos de danzas de palos. Diversas fuentes gráficas del primer tercio del siglo XX nos muestran grupos de danzantes (masculinos) danzando (sin palos ni castañuelas) ante una imagen, mostrándonos distintos tipos de estructuras: dos hileras enfrentadas, filas de cara a la imagen... sin que podamos afirmar el repertorio que se interpreta. Dentro de estas fuentes, la Romería del Henar, el

domingo después de San Mateo, quedó recogida gráficamente por el padre Benito de Frutos [Porro, 2015]. En las distintas imágenes observamos danzantes espontáneos, masculinos, de cara a la Virgen del Henar. Balbino Velasco¹³⁸ [Porro, 2012] recoge acerca de la procesión de 1925:

Delante de la Imagen no van hermandades, ni filas de caballeros o señoras, con velas encendidas, ni siquiera Clero. Van solamente los mozos de Cuéllar, unos doscientos, lo menos, en mangas de camisa, danzando al son de la dulzaina morisca y del tamboril, los cuales ejecutan una música bailable, monótona, primitiva llena de estridencias chillonas que hieren el tímpano de los oídos. Esta danza no cesa mientras dura la procesión, tres horas durante las cuales, los buenos mozos de Cuéllar y su Tierra, morenotes, arrogantes, saturados del tónico aroma de los pinares, todos ellos en su mayor parte resineros, no suspenden la danza, aunque al llegar al templo han de caer desfallecidos.

Y *El Adelantado* del 22 de septiembre de 1925 recoge igualmente:

[...] salió la solemne procesión precediendo a la imagen como es costumbre numerosas parejas de danzantes, que infatigables bailaron durante las tres horas en que la procesión tardó en regresar al templo.

Siguiendo con las placas del padre Benito de Frutos, en la catalogada como 61-774 [Porro, 2015], observamos cómo delante del carro que lleva a la Virgen del Henar, aparecen varios grupos de danzantes, algunos con traje de casaca adamascado, que pudieran corresponderse con los danzantes de Cuéllar de los que acompañaban al Niño de la Bola, y otros con camisa blanca, chaleco y pañuelo a la cabeza. Es decir, parece que los grupos de danzantes que acudieron al Henar, de manera conjunta y entendemos que de forma espontánea, danzan una pieza común en hileras de cara a la imagen. En la catalogada como 16-170 [Porro,



ILUSTRACIÓN 71. Cuéllar. Romería del Henar, 1924. Archivo fotográfico del padre Benito de Frutos [Porro, 2015: 269], 16-270.

2015:269] vemos igualmente hombres (sorprende que la mujer sea mera espectadora) danzando de manera espontánea de cara a la Virgen, con los brazos en alto, sin que podamos aseverar con certeza de qué repertorio se trata.

Y si seguimos analizando el material gráfico, se siguen confirmando hasta mediados del siglo XX la presencia exclusivamente masculina de danzantes, hasta que de la mano de la Sección Femenina se va introduciendo la figura femenina, recordando en este punto que tal figura tuvo su importancia, no obstante, desde el siglo XVI al menos hasta el XIX, y que fue en la primera mitad del siglo XX donde se produce el paréntesis de la mujer en la danza.

Igualmente en ausencia de danzas y/o danzantes, en alguna ocasión los grupos de las escuelas urbanas de danzas han sido contratados para “dan-

¹³⁸ Nacido en Lovingos (Segovia) en 1926 y fallecido en Madrid en 2013. Fue licenciado en Filosofía y Letras, historiador, escritor, religioso y cronista oficial de Cuéllar. Ingresó en el Santuario de Nuestra Señora del Henar de la Orden del Carmelo. Desde 1981 es académico correspondiente de la Real Academia de la Historia.

zar” durante la procesión. Esto fue en tiempos remotos una práctica usual, pues sabemos por ejemplo que en Cantalejo en el siglo XVII los danzantes y *gitanas* venían contratados desde Lastras de Cuéllar.

Actualmente no es una práctica común: si hay danzantes, es porque la localidad cuenta con un grupo. Pero siempre hay excepciones, como la Romería de la Virgen de las Vegas (Santiuste de Pedraza-sierra), donde en 2014, “la Asociación Cultural Folclórica Andrés Laguna (ACFAL) –Segovia– y el grupo de dulzaineros locales *Los Pakos* le dedicaron distintas jotas, danzas de palos y danzas procesionales como *El Arado* –recogida como danza litúrgica en la vecina localidad de Torre Val–, que hace unos 70 años era entonada por los pastores de Requijada en la Festividad de Año Nuevo, al salir en cuadrilla pidiendo limosna por las casas. Esta pieza, que a su vez se mantiene entre las danzas procesionales de la cercana localidad de Torre Val de San Pedro, está recogida en el *Cancionero Segoviano de Música Popular* publicado por Segovia Sur, y firmado por el dulzainero Mariano Contreras, el Obispo, originario de Santiuste de Pedraza, y su hijo Félix Contreras”¹³⁹. En este caso, y gracias al repertorio de danzas de palos recogido por Contreras, natural de Santiuste de Pedraza, se respetó el repertorio de la localidad; o ya en 2017 los danzantes de Valleruela de Pedraza en la procesión de Vellosillo, y el Grupo de Jotas y Danzas de Riaza en la procesión de la localidad de Aldealcorvo.

En algún ejemplo, a nuestro modo de ver desde un punto de vista purista o historicista, de manera poco acertada, y entendiendo que otras disciplinas verán en estos casos cómo determinados géneros han arraigado y han sido asumidos como modo de expresión religiosos, los “grupos de jotas” locales (y decimos “grupos de jotas” y no grupos de danzantes) ilustran la procesión con repertorios extraídos del Baile de Rueda, tal y como observamos con la popularización del género *Las Habas Verdes*, como uno de tantos ejemplos. O ni que decir tiene cuando piezas

foráneas como *El Candil* (Badajoz) se insertan en tales contextos.

Vemos cómo géneros propios del Baile de Rueda se toman como piezas de danza, entendida esta como tal y no como baile lúdico, como sucede con las jotas, pero ¿y los fandangos y seguidillas? ¿Por qué los ha denostado el pueblo dentro del rito? Ya hemos repetido cómo los fandangos permanecen actualmente bajo otras denominaciones, pero ¿y las seguidillas? Incluso composiciones de seguidillas se han “afandangado” y han terminado por denominarse “jotas” fruto del ritmo ternario. Valga como ejemplo el *A por ellos*, inicialmente compuesto con tres partes –seguidilla, fandango y jota– y que el pueblo ha tornado a jota y así se baila en el encierro de Cuéllar.

En todos los casos, las melodías de las danzas se alternan con melodías de procesión, en donde “la jota” vuelve a tomar un papel determinante como seña de identidad y modo de expresión del pueblo segoviano. Repertorios conformados a lo largo del tiempo que actualmente suponen un estereotipo en cuanto a las melodías de procesión en la provincia de Segovia: qué procesión que se precie de serlo no se ameniza con jotas como *La Niña, Revolvera*, o la *Jota de Abades*. Es decir, en las procesiones, y en cuanto al repertorio, podemos definir: pasacalles, “marchas” de procesión (actualmente copadas por las “jotas” realizadas de manera espontánea por el público asistente), danzas, y danzas de palos (estas a su vez caracterizadas por un repertorio ecléctico y variopinto, en cuanto a etiología, sin que prácticamente se puedan constatar melodías del pasado más lejano).

En algunas localidades se sigue manteniendo la tradición de los pasacalles de danzantes, en los que estos, junto con los dulzaineros, van a buscar a las autoridades (mayordomos, curas, alcalde) para ir a la iglesia. Esta práctica se sigue manteniendo, por ejemplo, en Valleruela de Pedraza, Arcones, Torreiglesias o Carrascal de la Cuesta. No obstante, los pasacalles suponen igualmente una práctica usual, aunque no exista grupo de danzantes.

¹³⁹ Blog de Maganto Hurtado, www.indumentariatradicionalsegoviana.wordpress.com

Pero rito no es solo procesión. Toros, bodas, mayos, fiestas locales como los Gabarreros de El Espinar son o fueron ejemplos de rituales donde se inserta la danza. Pero la danza actualmente se toma como adorno o ilustración del acto, no como elemento dentro del propio ritual, desarrollando significados adheridos en la modernidad y que tienen que ver con las identidades colectivas y también con el aura de lo tradicional, la idealización de la vida rural, etc., y por supuesto, los repertorios propios del pasado de danzas en estos ritos, se han perdido. Nada queda de los verdaderos ejemplos, tanto del repertorio instrumental como el propio de danza, en cuanto a los ritos de paso como las bodas: Baile de la Rosca, Baile de la Pera... Y poco queda, pues ni los repertorios más pretéritos como Marazuela recogen un amplio abanico de ejemplos al respecto. Tan solo algunas fuentes aluden a los fandangos y jotas como los bailes propios de estas reuniones.

Actos en los que habría que estudiar cómo y por qué el pueblo segoviano necesita de “la jota” para expresarse, en acontecimientos asumidos como ritos por parte de la población y transformando por tanto el baile en danza. Y ya no solo “la jota”, sino el baile y la danza frente a las expresiones vocales, casi extintas en el panorama ritual de la provincia de Segovia.

El repertorio melódico de danzas se ciñe al ámbito instrumental, siempre sustentado en la dulzaina. En la década concreta desde la que parte este estudio (2004-2017), no se ha recogido ni en procesiones ni en romerías instrumento alguno que no se corresponda con la agrupación dulzaina/caja//bombo. Aunque esta instrumentación se ha tratado anteriormente en el capítulo de instrumentos, cabe resumir llegado el caso que la dulzaina se documenta en Segovia desde 1793, en la localidad de Melque, generalizándose su uso desde 1830. Esto, junto con la inserción del mecanismo de llaves a finales del XIX, permitió sin duda un cambio en el estilo del repertorio.

Además, suenan danzas, pero no se danza. Y aquí cabría destacar la *entradilla*, que se suele interpretar para “meter y sacar a la imagen en el tem-

plo” y cuyo acompañamiento se ciñe, como hemos dicho, al ámbito instrumental, sin que se registre ninguna manifestación de danza por parte de la población asistente, que inclusive no reconoce la pieza, al contrario de lo que sucede con las *Habas verdes*, pieza de baile popularizada en la provincia como danza de procesión.

El trabajo de campo ha permitido igualmente fijar los tiempos festivos dentro de los cuales la danza forma parte de la secuencia festiva. Dichos tiempos se han movido a lo largo del siglo XX con lo que respecta a los datos recogidos desde finales del s. XVI. La geografía segoviana responde a distintos medios naturales que a su vez condicionan el ciclo económico (sierra –zona de robles y coníferas pero subsuelo pedregoso con una economía en la Edad Moderna basada en el ganado lanar y la industria de paños–; y llano, dividido en campiña de cereales –ciclo festivo condicionado por la siega y la siembra– y Tierra de Pinares). El Corpus y su Octava, Pentecostés, San Antonio, San Juan, o San Pedro encajan perfectamente en el ciclo festivo/económico de la zona del llano justo antes de la siega. De hecho, buena parte de Castilla tiene en la festividad de San Pedro su fiesta principal. Y en la zona de la sierra –cañada real–, el Rosario, celebrado el 7 de octubre (no siempre) y en concordancia con la marcha de los pastores a tierras del sur, antes de la llegada del frío. Es decir, economía ganadera en la sierra frente a la economía agrícola del llano.

Pero la Guerra Civil, el éxodo rural, y por consiguiente la caída demográfica de las poblaciones, propició la falta de “mozos” que ejecutaran las danzas. Pero los años setenta y ochenta del siglo XX recuperaron población en la época estival, y muchas localidades mueven sus fiestas en pos de esta circunstancia. No obstante, a lo largo de los siglos estudiados queda patente cómo por unas circunstancias u otras las fiestas cambian, en las localidades. Por ejemplo, la localidad de Palazuelos de Eresma-Tabanera del Monte, que en conjunto celebraban el Rosario durante los siglos XVII y XVIII, se separan. Palazuelos deja de celebrar el Rosario y mueve sus fiestas a la Asunción y San Antonio, y en Tabanera del Monte permanece el

Rosario, pero la fiesta principal es San Juan, documentada al menos desde finales del XIX y donde actualmente permanecen las danzas de palos dentro de un contexto ritual.

Las cofradías que sustentaron los elementos festivos desde el XVI han perdido importancia a favor de los concejos que sufragan los gastos. Los asentamientos sobre danza se pierden o quedan ocultos bajo las anotaciones de “gastos para la fiesta”. Pero por lo que hemos podido observar, los danzantes no cobran, no pertenecen a las cofradías y por tanto no aparecen en los registros. No obstante, en algunas cofradías, como la de la Virgen del Pedernal en Basardilla o el Corpus en Prádena, los asentamientos sobre danzantes y músicos llegan hasta el siglo XX, observándose elementos de permanencia con respecto a sus asentamientos del XVIII.

El altruismo de los danzantes hacia sus fiestas, provoca a su vez falta de financiación a la hora de participar en certámenes, y muestras de danzantes, especialmente cuando el que cobra sus honorarios es el dulzainero. Estos suelen contratar con los ayuntamientos su trabajo en las fiestas durante un año, pero ¿qué sucede cuando sus servicios son requeridos para acudir a distintos eventos?

Así mismo, en nuestro trabajo etnográfico, hemos visto dos tipos de músicos: los que interpretan la procesión, y los que interpretan las danzas. Estos últimos son fundamentalmente intérpretes locales e incluso han sido danzantes, como en el ejemplo actual de Tabanera del Monte con Javier del Pozo y Raúl Herranz. En otras ocasiones, los dulzaineros que interpretan los paloteos no realizan el repertorio de procesión, y en algún caso, como en Arcones, pueden ser dulzaineros foráneos los que interpretan ambos repertorios, como el grupo de *Los Galleguillos* venidos de Gallegos de la Sierra o igualmente un antiguo danzante como es en este caso Alfredo Garrido.

Los ayuntamientos son los que sufragan estos gastos y por tanto deciden, propiciando en alguna ocasión un cambio de dulzainero. Por ejemplo,

Demetrio, de la Matilla, ha interpretado las danzas de palos de Castroserna –y de otros tantos pueblos serranos– durante años, pero un cambio en la corporativa municipal hizo que se viera sustituido por el grupo madrileño *Segoza*, formado por músicos de Segovia y Zamora.

LA INDUMENTARIA DEL DANZANTE EN LOS SIGLOS XX Y XXI: desaparición, cambio o adaptación

En el capítulo correspondiente a la indumentaria del danzante desde el XVI, ya se han argumentado los distintos modelos recogidos tanto en el Corpus urbano, en relación a los diferentes tipos de danzas, como en las referencias en el entorno rural sobre los danzantes de distintas cofradías y festividades.

Así mismo, varios trabajos han documentado sobradamente la indumentaria de los danzantes en la provincia de Segovia de manera diacrónica y sincrónica: Carlos Porro en *Repertorio segoviano para dulzaina: Abades, Bernardos y Nava de la Asunción* y en *Etnografía de la imagen en Segovia: la colección del padre Benito de Frutos*; Maganto Hurtado en su trabajo *Los danzantes de enagüillas en la provincia de Segovia. Mapa geográfico-festivo a comienzos del siglo XXI* y esta misma autora en la obra colectiva *La indumentaria tradicional segoviana*. Y fruto de mi investigación desde el 2004 fue la ponencia: “La indumentaria del danzante en la provincia de Segovia: las danzas de palos”, publicada en las actas de la *Palabra Vestida II* de la Diputación de Soria. Es por ello que nuestra intención no es extendernos en demasía por temas trabajados y documentados con anterioridad, pero sí utilizar el contenido como un elemento más identitario de la danza en los siglos XX y XXI.

Pero cuando hablamos de la indumentaria del danzante ¿a qué tipo de danzante nos estamos refiriendo? Insistimos nuevamente que en la actualidad, las danzas de palos han copado el mapa de danzas rituales de la provincia de Segovia junto con danzas como *El Caracol*, *La Cruz*, *El Arco / Castillo / Enzaramao*, *Tejido de Cintas* cuya ejecución también recae en los grupos de danzas de palos, así como las danzas de procesión ejecutadas por parte

de la población asistente, aunque sabemos que al menos hasta principios del siglo XX existía también una estructura más compleja basada en *Danzas, Mudanzas, Contradanzas y Entradillas*, de las que hoy solo quedan pequeños reductos en el repertorio para dulzaina y en algunas procesiones.

No siempre podemos precisar si la indumentaria diferencia tipos de danza, es decir, si todo el entramado de danzas rituales que hemos venido exponiendo tenía una indumentaria concreta, y los danzantes de danzas de palos y otras danzas de procesión, otra. Ante este panorama, por tanto, el traje del danzante y sus respectivas evoluciones en cuanto a estructura y complementos, se circunscribe a los distintos modelos observados mayoritariamente dentro de los grupos de danzantes de paloteo, pues del resto de las danzas no se ha constatado una indumentaria concreta salvo en los danzantes del Niño de la Bola.



ILUSTRACIÓN 72. Carrascal de la Cuesta, 2014. Danzante masculino con casaquilla. San Roque. FAC.

Dentro de la indumentaria del danzante de danzas de palos hemos observado un modelo **enaguado**, mantenido en siete localidades de la zona de la sierra (Arcones, Castroserna de Abajo, Gallegos, Torreval, Orejana, San Pedro de Gaiños y Valleruela de Pedraza) de nueve que mantienen las danzas de palos (se sumarían La Matilla y Valleruela de Sepúlveda) [Álvarez, 2013], aunque sabemos que se usaban también en otras localidades de la sierra como Prádena o Cerezo de Abajo; e igualmente en localidades del llano, como en Cantalejo, Nava de la Asunción, Abades, o Valverde del Majano. Igualmente, sobre la existencia de enaguas Porro [2012] recoge las palabras de Pablo de Andrés Cobos sobre Carrascal de la Cuesta en *Monografía de la provincia de Segovia*: “Notas breves sobre costumbres segovianas” (Madrid, 1952), donde describe el traje del danzante y la zorra y anota que: “En este mismo lugar hay recuerdo de danzantes con enagua corta de mucho vuelo, con puntillas, cintas y lazos de colores”. Actualmente es la única localidad que mantiene la casaquilla, así como hemos documentado con anterioridad el uso de gorros rojos por parte de los danzantes.

Frente al enaguado, el modelo denominado “**de calzón corto**”, en donde encontraríamos diferentes estructuras y complementos, o blusón y calzón, de telas estampadas para los danzantes del Niño de la Bola de Cuéllar, sin olvidar que durante el siglo XX no pocos fueron los danzantes que no se distinguieron por su indumentaria, tanto de danzas de palos como de otras danzas, utilizando modelos civiles o “**de calle**” hasta finales del siglo XX.

Pero veamos cuál fue el panorama de todos estos ejemplos, desde principios del siglo XX, y su evolución.

La pérdida del enaguado

Si en la actualidad sabemos que siete localidades (todas en la sierra), mantienen el enaguado en su indumentaria, igualmente conocemos cómo dicho enaguado se perdió en pos del traje de calzón corto en algunas localidades como **Valverde del Majano**, según atestigua la colección personal de fotos de Teresa Llorente, que recoge danzantes infantiles

con enaguas hacia 1920-1921 en la Romería de la Virgen de la Aparecida, martes antes de la Ascensión. Pues bien, en 1921, cuando el grupo fue a Segovia capital a bailar con motivo de la inauguración de la estatua de Juan Bravo (conmemorando los 500 años de la Batalla de Villalar), se utilizó el modelo de calzón corto, tal y como quedó reflejado en la Revista *Estampa* en 1928.

Según Porro [2012:77-78], Abades también pierde su modelo de enagua en los danzantes masculinos, pues en 1922 aparecen ya con lo que Maganto denomina “modelos de carestía estética”, en la que según esta autora se acude a prendas cotidianas de la moda del momento¹⁴⁰: camisa blanca de hilo, 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. No obstante, en esta localidad sí se documenta hacia la década de los cincuenta del siglo XX danzantes con enaguas.

Siguiendo a este autor, **Nava de la Asunción**, [Porro, 2012:53-55] muestra en 1925 en una actuación en Moraleja de Coca y en la plaza de toros de Madrid, en 1929, una indumentaria del zarragón estructurada en camisa, calzón y medias oscuras, frente a las enaguas y medias blancas de los danzantes con cinta de seda, colonias cayendo



ILUSTRACIÓN 73. Danzantes Nava de la Asunción, 1929. Colección de Pedro Luis Peñas.

por la espalda, banda que cruza el pecho y pañuelo atado a la cabeza con nudo en el lado izquierdo. En los años cincuenta del siglo XX, vestirán camisa blanca y calzón oscuro con faja.

Sobre el enaguado de **Cabezuela** contamos con la descripción de Vergara [Fuentes, 2008], en el capítulo dedicado a la Junta de Viñas “entre Turégano y Veganzones” y en el que incluyó un capítulo sobre botargas¹⁴¹ y danzantes que van delante de la procesión ejecutando sus típicas danzas, y después acompañan al cura a su casa. A los danzantes los describe vestidos con enagua corta de mucho vuelo, llena de puntillas, y el camisolín que llevan lo adornan también con puntillas, cintas y lazos de diferentes colores. Actualmente, Cabezuela mantiene un grupo mixto de danzantes con indumentaria de calzón corto en los danzantes masculinos y manteo rojo y justillo sobre camisa blanca, en la indumentaria femenina.

La SF en 1957 recoge en **Veganzones** “el traje de danzantes o de faldillas” en la ficha del paloteo “El Barquillerito”, dato que no terminamos de entender, pues en esta localidad desde el siglo XVIII por los libros de cofradía y al menos hasta 1933 según el material gráfico se documentan las casacas con calzón corto y en la actualidad, aunque la casaca se ha perdido, se sigue manteniendo el modelo napoleónico. Entonces ¿a qué se está refiriendo con faldillas? Como paloteo “El Barquillero” solo se han recogido actualmente ejemplos en Lastras de Cuéllar y Veganzones, por lo tanto tampoco parece que se trate de un error de localidad. Solo nos queda pensar, tal y como sucedió en otras localidades, que tras pasar el primer tercio del siglo XX las enaguas sufren una crisis y desaparición y aunque se recoge la indumentaria como de “danzante”, las faldillas debían estar presente en la memoria vecinal.

Maganto [2015:243] documenta igualmente en otras localidades el enaguado en la sierra, en **Valleruela de Sepúlveda**, donde se mantuvo la enagua junto con un pañuelo verde cruzado al

¹⁴⁰ En Revenga, hacia 1950, también se ha documentado esta estructura de pantalón largo, camisa, corbata y tirantes.

¹⁴¹ En Segovia no se recoge esta denominación para la zorra o zarragón.

pecho, hasta la primera década de 1900; esta autora sigue exponiendo que **Carbonero el Mayor** (llano) mantuvo también la enagua en las danzas de palos hasta 1920, según datos obtenidos en entrevistas personales donde recoge información de la estructura: un cintillo para sujetar la cintura, el vuelo medía entre tres metros y tres metros y medio, con tres jaretas finas y debajo de la última un entredós y un pasacintas de color rosa, más otra puntilla de bordado. Llegaban hasta por debajo de la rodilla y debajo se ponían unos calzones blancos.

Y en **Prádena**, según los libros de cuentas de la Cofradía del Corpus, la danza y la fiesta se documentan al menos desde el siglo XVII hasta mediados del siglo XX, donde el enaguado también formó parte de la indumentaria del danzante al menos hasta esta fecha, tal y como recoge el monográfico sobre Prádena de *Una mirada al ayer*. No obstante, este enaguado se pierde, pues según material de la SF, y ya dentro de un grupo mixto, el danzante masculino presenta ya el modelo de calzón corto.

Modelos mixtos: enaguas y calzones o casacas

Igualmente se ha documentado la presencia de enaguas o “vestidos” sobre calzones, en los danzantes de **Muñoveros** [Maganto, 2015:243], mantenidos estos hasta 1960:

[...] danzaban con calzón, camisa y chaleco, aunque cubrían sus cuerpos con un inusual enaguado¹⁴² 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 (las castañuelas confirman que debía haber una danza

que no fuera con palos, o bien las utilizaban para las marchas de procesión), [...] *tal y como muestra una “fotografía de 1928/29 de la visita a la Diputación de Segovia [...] 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 1960, década en la que de nuevo se perdieron las danzas en Muñoveros [...]*.

En **Cantalejo**, según Fuentenebro [1996], las casacas forman parte de la indumentaria de los danzantes desde el XVIII, tanto en la festividad de la Asunción y San Roque, dentro de la Cofradía del Rosario, como para la festividad de San Antonio y Nuestra Señora del Pinar (actualmente romería por Pentecostés). Este modelo se pierde o evoluciona con el tiempo según la foto del padre Benito de Frutos, pues hacia 1910-1915 (Museo Provincial de Segovia, n.º 30 117), se presenta el modelo de enagua con estampado floral, encima del calzón corto, donde el danzante lleva también un pañuelo anudado a la cabeza, una camisa, chaleco y faja con enaguas de telas floreadas y distintas puntillas a lo largo del vuelo. Pero la enagua se termina de perder en la fotografía del padre Benito de Frutos “Mayordomas y danzantes de Cantalejo” fechada según Maganto [2015:241] entre 1910 y 1915, en controversia por tanto con la referencia anterior. Actualmente, el grupo mayoritariamente femenino de danzantas, conserva el enaguado introducido por la Sección Femenina como proceso de apropiación del enaguado masculino.

Según el material gráfico encontrado en **Fuente-errebollo**, también documentamos referencias sobre el uso del enaguado sobre calzón negro, hasta mediados del siglo XX. Porro [2012:380] describe también el calzón negro y enaguas blancas en **El Espinar** en 1927, según los datos de la

¹⁴² Maganto Hurtado [2015:244], en su trabajo sobre *Los Danzantes de enagüillas en la provincia de Segovia*, sigue apuntando al respecto de esta prenda desde finales del XIX según las aportaciones de Ángela López Bermejo, profesora de Labores en la Escuela de Magisterio de Segovia y delegada provincial de la Sección Femenina desde 1952 a 1958, que desde 1880 se mantenía abierto el comercio *El Toledano*, situado en la plaza Mayor de Segovia y que reunía productos de mercería, juguetes y confección, y que entre los textiles figuraban enaguas rosas y azules celeste confeccionadas en perca “la tela que en aquella época se utilizaba para la ropa interior y que se remataba con bolillos en forma de pico –coincidiendo con las usadas y conservadas en la actualidad en Valleruela de Pedraza–”.



Ilustración 74. Fuenterrebollo hacia 1958. Blog de Aku Esteban. Foto de Maite Nerea San Felipe.

referencia *Álbum para el recuerdo 1890-1990*, de Antonio Burgos (Madrid, 1992). Y alejándonos de la enagua, pero manteniendo la casaca, destaca la localidad de **Veganzones**, tal y como se documenta en 1933 y desde el siglo XVIII, y que se va perdiendo durante la segunda mitad del siglo XX, tal y como observamos en la actualidad.

Permanencia del enaguado

Los distintos modelos de enaguas presentes en la actualidad, se documentan también gráficamente desde principios del siglo XX. Fueron objeto de estudio en *Los danzantes de enaguillas en la provincia de Segovia. Mapa festivo ritual a principios del siglo XXI* [Maganto, 2015]. Los localizamos [Álvarez, 2013] en Arcones, Castroserna de Abajo, San Pedro de Gáillos, Valleruela de Pedraza, Gallegos de la Sierra, Torre Val de San Pedro y Orejana (todos en la sierra en su tramo central) y aunque en algunos casos su composición ha ido cambiando o variando, la estructura principal no se ha perdido.

- Los danzantes de **Valleruela de Pedraza** –cuyas gorras con plumas para los danzantes se documentan en el inventario de la Virgen del Amparo en 1894– aparecen igualmente fotografiados por el padre Benito de Frutos en 1925 [Porro, 2015], tocados con el gorro de plumas, con pañuelos de seda en pico a modo de delantal y dos pañuelos blancos sobre este. En este



ILUSTRACIÓN 75. Danzantes de Valleruela de Pedraza. Rosario, 2013. Formación en cruz en las introducciones de los paloteos, muy habitual en la zona de la sierra. FAC.

caso vemos diferencias en las enaguas de los danzantes: una plisada y la otra no.

- **San Pedro de Gállos** conserva pañuelo de cuadros en pico sobre la espalda, mantoncillo floral como faja, enagua con estampado floral, espaldar de cintas bordadas de seda y chaleco blanco, desde mediados del siglo XX, según



ILUSTRACIÓN 76. Distintos estampados florales en las enaguas de San Pedro. Procesoión de Nuestra Señora, 2014. FAC.



ILUSTRACIÓN 77. Castroserna de Abajo. Danzante con enagua granate y espaldares de flores. Nuestra Señora de los Remedios, 2015. FAC.

testimonios gráficos. Pero lo que sí debemos destacar son los distintos tipos de enaguados con estampación floral.

- Los danzantes de **Castroserna de Abajo** se distinguen por el enaguado de terciopelo grana –que también se recuerda en Valleruela de Peñraza [Maganto,2015:259]– abierto en la parte central y delantera, con galón dorado separando la puntilla que remata la enagua. En el torso del danzante, camisa blanca y sobre ella unos espaldares de cintas de seda bordadas, con flores de tela en la parte superior –antaoño eran flores de papel que se hacían durante la noche anterior– más pañuelo al cuello colgando por delante del torso y mantón de ramo a la cintura, colgando en pico, medias de calceta blancas y alpargatas con cintas negras.
- **Gallegos de la Sierra** se caracteriza por una enaguado blanco, corto, plisado y almidonado,



ILUSTRACIÓN 78. Danzantes de Gallegos de la Sierra. Rosario, 2013. FAC.



ILUSTRACIÓN 79. Danzantes de Torre Val de San Pedro. Octava del Rosario, 2011. FAC.



ILUSTRACIÓN 80. Danzantes de Arcones. Virgen de la Lastra. Septiembre 2013. FAC.

con camisa blanca y bandas rojas cruzadas en cruz sobre el torso, más pañuelo rojo anudado a la cabeza. Las enaguas se colocan sobre calzones blancos, medias de calceta y alpargatas blancas con cintas negras.

- En **Torre Val de San Pedro** llevan un pañuelo anudado a la cabeza, camisa con cintas de distinto color, en cruz sobre el torso, enaguillas blancas, mantón de ramo en pico a la cintura, medias blancas y alpargatas.
- En **Orejana** el danzante lleva pañuelo anudado a la cabeza, camisa con puntillas en el pecho y cintas en el antebrazo, cintas de seda bordada en el torso sin cruzar, mantón de talle en pico a la cintura, medias y alpargatas.
- En **Arcones** el enaguado se recupera a finales de los 70, tal y como muestra el material gráfico recogido, donde apreciamos además la figura del zorra con indumentaria de calzón corto, chaleco y morral para los palos. La indumen-



ILUSTRACIÓN 81. Danzantes de El Arenal (Orejana). San Ramón, 2013. FAC.

taria se compone de blusón con jaretas y bordados en la parte delantera, encintado en el torso, mantón de lanilla, enaguas con entredoses de ganchillo, medias blancas y alpargatas con decoraciones igualmente de ganchillo. Concretamente, la localidad de Arcones muestra faja blanca y pañuelo al cuello, en 1974, mientras que en materiales gráficos de 1977 ya aparecen con la indumentaria del enaguado recuperada.

Modelos de calzón corto

No es fácil encontrar ocho varones y solteros –y por tanto jóvenes– en cada localidad como *condición sine qua non* para formar el grupo de danzantes (como cabe destacar que siguen manteniendo las localidades de Tabanera del Monte, Revenga, Bernuy, –en la zona circundante a la capital–, San Pedro de Gáillos, Torre Val de San Pedro y Valleruela de Pedraza –la sierra¹⁴³– y Car-

¹⁴³ En el caso de los pueblos enumerados dentro de la sierra, sí podemos encontrar algún paloteo interpretado conjuntamente por hombres que palotean y mujeres que bailan la jota como *La Jota de La Abuela* de San Pedro, *La de abrir y cerrar* de Valleruela de Pedraza o *El Pollo* de Torre Val de San Pedro.

bonero, Mozoncillo¹⁴⁴ y Fuentepelayo– el llano), por lo que hemos visto cómo desde la década de los cincuenta del s. XX, la figura femenina entraba a formar parte de los distintos grupos, llegando a constituir incluso ejemplos mayoritariamente femeninos, como actualmente encontramos en Basardilla y Cantalejo.

Así mismo, en las últimas décadas del s. XX y principios del siglo XXI los grupos de danza urbana han ejercido una gran influencia sobre los grupos de danzantes de la provincia, diseminando modelos de repertorio, coreografía e indumentaria, fruto de las nuevas re-creaciones a las que se ha visto sometida la indumentaria tradicional. Valga como ejemplo la adaptación femenina del enaguado masculino que popularizó la Sección Femenina, ante la incorporación de la mujer a los grupos de danzantes y que actualmente se encuentra en Armuña, Escarabajosa de Cabezas y Cantalejo.

Ante esto, la evolución de la indumentaria de calzón corto, enaguado y la del personaje de *la zorra*, durante los distintos estratos cronológicos, serán las que guíen este capítulo junto con el panorama actual que estas tres decenas de localidades han adoptado para acoplarse a las nuevas composiciones de los grupos de danzantes.

Varios son los ejemplos de modelos de calle o civiles que hemos constatado en el material gráfico consultado. Ante esto, y como ya expusimos con anterioridad, no podemos precisar si en todos los casos nos estamos refiriendo a danzantes de danzas de palos, o si bien las fotos documentan también otros modelos como danzas, contradanzas o entradillas.

En El Henar, al año siguiente de la llegada de la comunidad carmelita, en 1924 [Porro, 2012:238-240], en los danzantes de **Fuentepelayo** observamos calzón de “trampilla” de paño marrón claro o mas oscuro, abotonado en plata pero sin ce-

rrar, dejando al aire el calzoncillo blanco de lienzo. El chaleco es de terciopelo brocado, espalda de algodón blanco de piqué y el “sacramento” en paño. Las fajas se recuerdan en amarillas, verdes, rojas o azules [Olmos, 1981] y sobre ella el esquero. Camisas blancas o rayadas y un pequeño pañuelo de mano de encaje o bordado prendido en la pechera con un alfiler de oro o plata. Medias con ligas y calzones atados con borlas, con alpargatas atadas al tobillo y medias de calceta blancas. Complementa la indumentaria, un pañuelo de cuadros a la cabeza sujetos con una sortija, siempre hacia el lado izquierdo. Los palos aparecen torneados en la empuñadura y en el extremo superior. Actualmente, el pañuelo de seda de la cabeza, pasó a colocarse a banda al pecho y las cintas de las alpargatas llegan hasta la rodilla.

De 1926 se ha encontrado también material gráfico que muestra la indumentaria de los danzantes de **Caballar y Fuentepelayo** ante la visita del general Primo de Rivera [Porro, 2015:239]. En todos los casos encontramos una indumentaria muy cuidada, de calzón corto y chaleco, con distintos complementos textiles (pañuelo en la cabeza anudado atrás o cogido con un anillo, y también cruzando el torso).

En **Bernardos**, en los 50, la indumentaria masculina se delimita a los modelos de carestía con complementos textiles (pañuelos a la cabeza, torso y cintura). En esta etapa concreta prolifera este modelo en los pueblos de la provincia de Segovia: **Tabanera del Monte** también presenta en esta fecha un modelo civil con la única distinción del pañuelo anudado a la cabeza hasta que en los años ochenta del siglo XX –según entrevistas con antiguos danzantes– se experimenta con distintos tipos de indumentaria como camisa roja y pantalón blanco, hasta fijar el modelo de calzón corto que presentan en la actualidad; al igual que **Revenga o Basardilla** en los 70, y los modelos de calzón corto comienzan a proliferar finalizando el siglo XX.

¹⁴⁴ Mozoncillo ha cambiado en 2017 la composición de su grupo, pues ahora nos encontramos danzantas, mientras que los paloteos siempre han sido realizados por hombres.

Dentro de esta indumentaria encontramos mayoritariamente modelos de paño negro, con la excepción de Bernuy de Porreros y Revenga (circundantes a la capital), que presentan paños marrones picados en negro, y Mozoncillo (llano), con paño marrón con botonaduras laterales metálicas sobre galón negro.

La zorra

El personaje que deambula por entre los danzantes, molestando e increpando en la danza, o incluso en la homilía, como pudimos ver en Carrascal de la Cuesta, ha quedado en la mayoría de las localidades reducido a la figura de “reponer” los palos en caso de rotura, aunque lamentablemente su figura ha desaparecido en la mayor parte de las localidades. Recibe también el nombre de *zarragón* y su presencia, se ha constatado en la provincia desde el siglo XVII con la denominación de “guiador”, “alguacil de danza”, “maestro de danza” o “alcalde de danza”, y como “zarragón” desde el XVIII.

Según el material gráfico que se ha podido compilar en el trabajo de campo, este personaje ha sufrido distintas evoluciones a lo largo del siglo XX y XXI, no solo en su función, sino también en su indumentaria, por tanto vamos a analizar la figura de *la zorra* a lo largo del siglo XX y XXI. Siguiendo las zonas en las que hemos dividido el mapa danzario de la provincia de Segovia, actualmente en la zona circundantes a la capital no se ha observado la presencia de *la zorra*, al menos con indumentaria y función identitaria en la danza. Sí podemos matizar el caso de Tabanera del Monte, donde *la zorra* tiene la función de reponer los palos en caso de rotura, pero sin ninguna indumentaria que le diferencie, o el caso de Antonio González, durante 40 años en el grupo de danzantes de La Lastrilla como guiador de la danza.

En **Carrascal de la Cuesta** actualmente su función, además de asistir a la danza como en los casos anteriores, es increpar al sacerdote en la homilía, cual zorra que baja de la sierra representando al mismísimo diablo, lo que en alguna



ILUSTRACIÓN 82. Carrascal de la Cuesta. Zorra con su indumentaria. San Roque, 2007. FAC.

ocasión ha generado tensiones entre el clero y la tradición. En **Aguilafuente** –el llano– su presencia se manifiesta en cada danza en la que un danzante sujeta “la vara” adornada ricamente. Por tanto su indumentaria se ciñe a la indumentaria de calzón y chaleco si es un danzante masculino o al manteo rojo y jubón si es una danzanta. Una indumentaria que difiere de las dos piezas de la estructura que se ha descrito hasta ahora (chupa y calzón, o chaleco y calzón) es la recogida en las localidades de Gallegos de la Sierra y Carrascal de la Cuesta. En **Fuentepeelayo** [Porro, 2012:244], la zorra llevaba una tralla, o látigo con el que abrían paso en la procesión, al igual que sucedía en Cantalejo [Sanz, 1998]. Y además, en la fotografía del padre Benito de Frutos, de los concursos de El Henar de 1925, se observa la presencia de dos zorras. **Bernardos**, según los materiales gráficos, también contaba al menos a mediados del siglo XX con la presencia de la zorra y según la Sección Femenina [AHPsG. 120-121] en **Bernuy de Porreros** también se recoge su presencia.



ILUSTRACIÓN 83. Zorra de Nava de la Asunción. Madrid, 1929. Colección Pedro Luis Peñas.

En **Nava de la Asunción** se constata igualmente su presencia en la actuación de 1929 en la antigua plaza de toros de Madrid. Y Porro [2015:446] aporta material gráfico sobre la *zorra* de **Caballar** con traje de cuadros de varios colores y capucha de orejas en 1926 junto a los danzantes, en una actuación en el acueducto durante la visita de Primo de Rivera.



ILUSTRACIÓN 84. Zarragón a la derecha de la foto. Danza de El Arco. Arcones. Década de 1970. Colección de Santiago Alonso.

Y en **Veganzones**, tras la recuperación del traje de zorra en 2015, también se ha recuperado su figura en la danza. Y siguiendo con la recuperación de los trajes de zorra de mano de la especialista en indumentaria Esther Maganto, en **Prádena** (sierra) se recupera en 2016.

Continuando por la sierra, en la localidad de **Arcones** en los 70, en la danza *El Caracol*, este personaje aparece con indumentaria de chaleco, calzón y morral aunque actualmente su presencia se ha perdido. Esta indumentaria la mantiene también el zarragón de **San Pedro de Gaillos**, con una vistosa participación en la danza: en la masculina increpa



ILUSTRACIÓN 85. Gallegos. Rosario, 2015. Zorra a la izquierda de la foto. FAC.



ILUSTRACIÓN 86. Zorra de Gallegos de la Sierra. Rosario, 2013. FAC.

con la tralla en la danza de palos exclusivamente masculina, mientras que en la danza *La Cruz*, ejecutada por el grupo femenino, su función es guiar y “recoger” a las danzantas mientras se describe la figura del caracol. Y lo mismo sucede con el guion de **Torre Val** en la danza *El Arco*. Y en **Gallegos** de la Sierra hemos podido constatar hasta tres tipos de traje para la zorra desde la década de los setenta.

De las treinta localidades con grupos de danzas de palos que formaron parte del estudio realizado entre 2004-2014 [Álvarez, 2015] se mantiene la figura de la zorra o zarragón con mayor o menor presencia y distintas funciones, solo en San Pedro de Gáillos en la sierra, Tabanera del Monte y La Lastrilla en la zona de la capital, y Aguilafuente y Carrascal de la Cuesta en el llano, perdiéndose su presencia dentro de las localidades en donde teníamos constatada su existencia en tiempos pasados, como en Prádena, Sepúlveda –danzas actualmente perdidas–, La Matilla, Valleruela de Pedraza y Armuña.

Y en Orejana, Maganto [2015:283] hace referencia a dos *trickster* al menos hasta la posguerra: el *zorra*, unido a los danzantes, y el *zarragón*, tam-



ILUSTRACIÓN 87. Zorra de Gallegos de la Sierra, ca. 1980. Foto cedida por Luis Carlos Grande (dulzainero actual de la localidad).

bién llamado pastor, acompañante de las *gitanas*. Recordemos que esta estructura la hemos documentado en los nombramientos de la Cofradía del Corpus de Prádena hasta 1800 e igualmente esta doble función en la misma persona recae en el zarragón de San Pedro.

LOS DULZAINEROS Y MAESTROS DE DANZA: herederos y transmisores del repertorio. Binomio maestro-alumno vs. escuelas de dulzaina, danza y música tradicional

La transmisión del repertorio hasta finales del siglo XX principalmente, se basó en el binomio maestro-alumno. Por ejemplo, y teniendo en cuenta que cada dulzainero sería objeto en sí mismo de un estudio más profundo, Mariano Contreras¹⁴⁵ aprendió primeramente con el tío Peseto, de Collado Hermoso (localidad cercana al pueblo natal de Contreras) y de su padre que era tamboritero. Después amplió su repertorio con los dulzaineros de la zona: **el Nincho**, de Caballar, **Julián Carcía Gaona**, de Torre Val de San Pedro y sobre todo **Luis Gil Sanz, el tío Luis**, de Matabuena, de quien era un gran admirador por su forma de tocar, y de quien más repertorio aprendió, escuchando sus intervenciones públicas en las fiestas de los pueblos cercanos, pues este dulzainero nunca fue partidario de ceder sus conocimientos musicales, que había aprendido de **Los Pichilines** de Peñafiel, a alumnos o colegas de profesión. Ejemplo por tanto seguramente de transmisión de repertorios más pretéritos.

Ante la crisis que sufría la dulzaina, y con intención de revitalizar el instrumento, empiezan en la década de los ochenta del siglo XX a surgir las primeras escuelas de dulzaina: Carbonero (1980) dirigida por Lorenzo Sancho, el cual se inicia en la construcción de dulzainas en 1974; Segovia (1982) y San Rafael (1988). La Escuela de Dulzaina de Segovia tuvo como primer director a Joaquín González (discípulo de Marazuela), que apostó como maestros de dulzaina por Crescencio Martín (en Santa María de Nieva), Demetrio García Moreno

(en la zona de la sierra), Mariano San Romualdo, Silverio y Luis Barreno (en la de Segovia capital).

Luis Barreno (1936-2001, Zarzuela del Monte) aprendió de Sixto Saluda (1891-1960), pero también heredó repertorios de otros afamados dulzaineros de la época como Marcos Piñuela (1899-1975, Fuentemilanos), de quien tomó lo que él denominó “Jota Serrana”, además de la admiración que sentía también por Paulino Gómez, Tocino (1882-1960). Crescencio Martín, Sietealmuerzos (1917-2001), es maestro del grupo “Villniar” (Villoslada, Nieva, Armuña, del noroeste de la provincia); o Vicente Martín, maestro de Óscar y Álvaro Pajares (Fuentesauco de Fuentidueña).

Aun con la suerte de tener antiguos dulzaineros como maestros, y además de por mimetismo, también se comenzó a impartir la enseñanza por métodos más académicos, y se utilizaba el lenguaje musical, solfeo, clases individuales y colectivas. Así surgieron las agrupaciones de varias o muchas dulzainas, como el grupo “Rebolada”, de la primera promoción de la Escuela de Segovia (de la Diputación), un referente para numerosas agrupaciones que fueron apareciendo, o igualmente el grupo de Carbonero el Mayor.

Hay una excepción, la de Los Mellizos de Lastras de Cuéllar, que aún aprendieron directamente del tío Mariano y el tío Cerillas y tocaron con ellos. También alrededor de Vicente Martín empezaron a tocar Óscar y Álvaro Pajares de Fuentesauco de Fuentidueña, y Mariano Contreras también enseñó a Rodrigo Peñas y Martín López de Fuentesauco de Fuentidueña.

Además de las escuelas citadas aparecieron más: la del Cristo (barrio del Cristo del Mercado) que llevaba Paco García y después su hijo Pako García; en San Marcos, Martín López; en San Lorenzo, con Dani Cabello de la escuela de Segovia; y después Mariano Ramos, Maete, de la escuela de Carbonero. Posteriormente nació otra escuela en San Lorenzo –que dirige Jesús

¹⁴⁵ Entendemos que si Mariano Contreras nace en 1903, el repertorio que le transmiten los dulzaineros de los que aprende puede venir del siglo XIX.

Costa-, la escuela de San Rafael –que dirigió durante años Juanjo Cid, Zapatones-; la de Pedraza, que dirigió Jose María de Andrés; en Cantimpalos, en Riaza, Sepúlveda, etc.; la de Cuéllar, ya municipal, se integró en la Escuela de Música en la que se imparten otras disciplinas, y lo mismo se puede decir de la de La Granja de San Ildefonso y de alguna academia de Segovia capital, y en algunas solo se imparte tamboril, como en Valverde del Majano. Son numerosos, cada vez más, los instrumentistas que dan clases particulares con los métodos de las escuelas y otros particulares, así como alguna agrupación folklórica que también lo oferta.

Algunas de las escuelas desaparecieron después de los años, varios son los dulzaineros y alguna dulzainera y tamborileros que aprendieron la disciplina, o al menos el manejo. Así aparecen en las incontables fiestas, festejos, celebraciones o cualquier excusa por las que se requiere su presencia, tanto por motivos tradicionales o pseudo tradicionales como por cualquier otro inimaginable.

La relación de maestros/escuelas de dulzaina y de danzas es amplísima en esta provincia, y enumerarlos solo podía dar lugar a ausencias innecesarias. De algún modo u otro todos han sido tratados aunque de manera indirecta en este trabajo, pues la huella que dejaron y que se mantiene, es indiscutible. Pero hay que diferenciar dos tipos en el proceso enseñanza-aprendizaje: el que se da en las escuelas de música tradicional, dulzaina, o danza, y los binomios maestro-alumno/s, que aún se mantiene, sobre todo en lo que se refiere al aprendizaje de las danzas rituales en entornos rurales.

Durante el siglo XX hemos visto cómo los dulzaineros aprenden de otros dulzaineros a los que consideran “sus maestros” y, de hecho, esta forma de aprendizaje se sigue manteniendo. En esta dualidad podemos apreciar un trasvase íntegro sobre los géneros y formas propias de la danza interpretada por la dulzaina, su uso y su función, dándose una convergencia concreta de la información.



ILUSTRACIÓN 88. Carbonero el Mayor. Romería de la Virgen del Bustar. Pentecostés, 2016. Dulzaineros y tamborileros de la Escuela de Carbonero. FAC.

Por otro lado, en las escuelas de dulzaina, danza o de música tradicional convergen varios eruditos del instrumento y/o la materia, institucionalizando, estandarizando y generalizando el proceso de aprendizaje y los repertorios, cuyos eclécticos resultados divergirán por la provincia de la mano de los alumnos. Cómo si no determinados localismos han llegado a generalizarse para la denominación de una melodía, como por ejemplo, *El doble*, sustento de danzas de palos, que a su vez deriva del pliego de cordel “La Villa de Tudela” y así conocida por la sierra salvo en el caso de Orejana que es la única que de forma local la denomina *El Doble*, o incluso esta melodía igualmente denominada *La de Castroserna*, por el mero hecho de que el recopilador la escuchó allí. O la melodía de la danza *Napoleón*, denominación propia de una danza de la zona oeste y una melodía muy extendida por toda la provincia con diferentes denominaciones, y consolidada como tal en los grupos de danza urbana. Y ni que decir tienen ejemplos foráneos como *El Candil*, caso extremo de adorno e ilustración del acto, más que de elemento ritual del mismo.

Estamos ante una industrialización y patrimonialización de la cultura tradicional, que si bien por un lado sirve para mantenerla viva, por otro lado la descontextualiza y modifica. Ahora bien, entendemos que el patrimonio inmaterial se caracteriza por estar en continuo cambio, y los cambios sociales y económicos acaecidos en la provincia durante el último cuarto del siglo XX en cuanto a enseñanza-aprendizaje, sirvieron para acelerar este proceso.

Así mismo, podemos deducir la diseminación de un repertorio, especialmente en cuanto a danzas de palos se refiere y ejemplo quizá de lo que pudo suceder con otros repertorios, debido a la itinerancia de los dulzaineros ya durante el siglo XX. O incluso antes, pues como hemos visto en los libros de cofradías, la mayoría de las veces los *instrumenteros* venían de localidades no muy lejanas (recordemos los gastos de las mayordomías en las caballerías por traer y llevar al dulzainero). Esta itinerancia bien merecería un estudio aparte que justificara la presencia de de-

terminadas piezas en el territorio segoviano. Como ejemplos, Tejero [1981] ya nos hablaba de que Marcos Piñuela tocaba los paloteos de Revenga, Hontoria, Tabanera del Monte y San Cristóbal de Segovia, o el caso de Demetrio, de La Matilla, que según sus propias referencias él aprendió a tocar los paloteos de la mano de *Francisquillo* en Cantalejo y luego fue el responsable de estas danzas en varios pueblos de la sierra, así como de la recuperación posterior de las danzas de Cantalejo una vez que cayeron en el olvido, pudiendo ser la justificación del repertorio común entre esta localidad del llano y la zona de la sierra.

Y no solo los dulzaineros. Los maestros del tamboril han sustentado los ritmos de las danzas, incluso con un papel decisivo, pues hemos visto cómo de un tiempo a esta parte se pierden los acompañamientos de 5/8 en pos del 6/8, produciéndose una *incoherencia* entre el ritmo quinario, que quiere mantener la melodía y la danza, y el ternario de los tamboriles.

Y lo mismo podemos aplicar a las escuelas de danza tanto urbanas como rurales y al peligro de la estandarización de unos repertorios que no deben dispersarse “al libre albedrío”, ni los provinciales ni los foráneos. Y ni qué decir de los bailes aprendidos en las escuelas como las *Habas Verdes*, incrustados en las procesiones. Pero ahí puede que estemos ante procesos de renovación que también se dieron en el pasado, mediante trasvases de géneros civiles a rituales. Y lo mismo sucede para las neo-coreografías sobre melodías conocidas y que aún conservan su propia estructura. Sea como fuere, el fin puede ser correcto, mientras seamos conscientes de cuál es el proceso que estamos siguiendo.

Pero en cuanto a danza, debemos nombrar el que un grupo de mujeres decidió crear ya en 1942, dependiente en aquel momento de la Sección Femenina, que en 1966 pasaría a dirigir como instructora María del Carmen Torquemada. En 1977 desapareció la Sección Femenina y se creó la Escuela de Danzas de la Junta de Castilla y León, y fue en 1987 cuando algunos miembros de la es-

cuela la abandonan para crear la Asociación Cultural Grupo de Danzas *La Esteva*, que dirigió artísticamente María del Carmen Torquemada hasta el año 2000. Un año después, en 2001, se creó la Asociación Cultural Grupo de Danzas Emperador Teodosio, que hasta el momento preside. Desde esa fecha varias son las asociaciones dedicadas a la danza, que han surgido en Segovia capital, como ACFAL (Asociación Cultural Folklórica Andrés Laguna), y en el resto de la provincia, y que mantienen las enseñanzas de repertorios basadas en muchos casos en neo coreografías.

Una apuesta segoviana: la dulzaina en el conservatorio

En 2009, el conservatorio de Segovia introduce la especialidad de dulzaina desde el grado elemental (4 cursos) hasta el grado profesional (6 cursos) de la mano de Ricardo Ramos, dulzainero que se inició con Gregorio García Vicente en la Escuela de la Diputación de Cuéllar en 1983. Entre los alumnos que han pasado por la escuela [*Enraizados*, enero 2017], Ramos nombra entre otros a Rodrigo Peñas, discípulo de Mariano Contreras, el Obispo y a Germán Alameda Berrojálviz, de la Escuela de Dulzainas de Ávila y autor de uno de los métodos para dulzaina, y de los cuales reconoce la transmisión de estilos aprendidos de sus maestros. Además del repertorio más destacado del folklore segoviano y castellano¹⁴⁶, Ramos pretende acercar a sus alumnos a otros estilos como el Barroco, el clasicismo o la música experimental y en especial al lenguaje musical (solfeo) vs. oído, del que han hecho gala en esta provincia la mayoría de los intérpretes. En la actualidad, unos 15 alumnos forman parte de estas enseñanzas, entre los que Ramos destaca a Carlos, del grupo Aljibe o a Miguel Mayo, de Carbonero el Mayor y constructor de pitos castellanos.

¹⁴⁶ Método G.A.B. para dulzaina, Germán Alameda Berrojálviz, vol. I; Cancionero de Castilla, Agapito Marazuela Albornos; La música de dulzaina en Castilla y León, Lola Pérez Rivera; Cancionero segoviano de música popular, Mariano y Félix Contreras; Repertorio segoviano para dulzaina, tonadas y bailes recogidos por Manuel García Matos en 1951. Carlos A. Porro.

Conclusiones

Elementos de permanencia y cambio en la danza y el rito en la provincia de Segovia desde el siglo XVI al siglo XXI

Vamos a intentar demostrar cómo desde el siglo XVI al XXI, permanecen, cambian o desaparecen los distintos elementos del rito documentados hasta ahora, exponiendo y analizando las causas.

Modelos organizativos

Las **cofradías**, pierden peso como base social para los distintos elementos de la secuencia festiva. Desde el XIX, ya no se registran entradas de hermanos, ni penas por faltar a las obligaciones establecidas como tal, ni nombramientos, quedando prácticamente reducidas a un registro económico en las cuentas de una devoción, a través de los ingresos obtenidos por la subasta de las andas, por ejemplo, reguladas a su vez por la figura del mayordomo. Las cofradías adquieren un carácter unipersonal de manos de este, que en algunos casos llega al cargo por un riguroso orden asumido por disposición de casamiento por ejemplo, sin que exista ya la cofradía, y en otros casos, toma el cargo de manera voluntaria logrando que no se pierda el rito en torno a una festividad, pues nos encontramos en la actualidad con casos en los que la usencia de población provoca que no haya personal que desempeñe dicho cargo. El mayordomo a su vez ha quedado reducido prácticamente, aunque cada población tendría sus características específicas, al control de la subasta de las andas, la invitación a sencillos refrescos especialmente a los mozos y dan-

zantes, y a la gestión de la fiesta con los ayuntamientos, aunque en algunas localidades, como Casla, no se recuerda la figura de este. Lejos quedaron, por tanto, las estructuras organizativas registradas en el Corpus de Prádena, San Pedro de Gaillos y Valleruela de Pedraza y las respectivas funciones de los hermanos, desde los alcaldes y mayordomos hasta los danzantes o limpiadores de la carrera.

En Muñoveros, por ejemplo (SF, AHPSg. 120-121), sabemos que hasta 1953 por lo menos, existía para la fiesta del Corpus Christi una cofradía (la Vera Cruz) a la que pertenecían los vecinos de la localidad, a la cual van entrando según se van casando y por orden de entrada van nombrando un compromisario, que es el encargado de preparar y pagar dicha fiesta entre los jóvenes. Ahora la festividad en la que se insertan las danzas se ha movido a San Félix, sin que exista para ello ninguna cofradía.

Y aunque los **danzantes** son locales, no forman parte del entramado social de las antiguas cofradías, aunque estas sigan gestionando parte de la fiesta (religiosa) de mano de mayordomos o comisarios. De hecho, en las procesiones se constata la presencia de las autoridades locales representadas por la corporativa municipal: el sacerdote, juez de paz, y mayordomos o el equivalente local en cada caso; y en rarísimas ocasiones vemos cómo los danzantes los acompañan. Lo que sí hemos podido documentar es la presencia de dichos danzantes en la eucaristía, ocupando un sitio preferente. Valgan como ejemplo los dan-

zantes de Fuentepelayo, Orejana o los de Valleruela de Pedraza.

En algunas localidades, los danzantes se organizan bajo la denominación de Asociaciones o Grupos de Danzas, donde encontramos conjuntamente el repertorio de las danzas de danzantes y repertorios de “jotas”, irradiados en este último caso desde los grupos urbanos de danzas. Así mismo, estas asociaciones o grupos de danzas, e incluso mal denominados en ocasiones “Grupos de Jotas”, adornan mediante contrato, procesiones de localidades vecinas, como en 2017 el Grupo de Danzas de Valleruela de Pedraza en Vellosillo, el Grupo de Jotas y Danzas de Riaza en Aldealcorvo, las danzantes de San Pedro en Valdesaz... por tanto, ¿hablaríamos en estos casos también de danzas rituales? Este mismo caso de danzantes contratados, recordemos que lo hemos documentado en el siglo XVII en Cantalejo, cuando los danzates y *gitanas* de Lastras, danzaban en la procesión de la Asunción (Cofradía del Rosario). En esta localidad actualmente es la Asociación de Amas de Casa la que sustenta las danzas de palos.

Estos grupos de danzantes han ido cambiando también a lo largo de los siglos. Ya no pertenecen a ninguna cofradía y tampoco son en general grupos contratados, por lo que se pierde el sentido de obligación o pertenencia a una colectividad en la que estos tienen un papel concreto, tal y como habíamos visto en los nombramientos de hermanos de los libros de las Cofradías del Corpus de Prádena, Valleruela de Pedraza y San Pedro de Gáíllos desde los siglos XVI al XVIII. Esta falta de identidad, junto con el altruismo que caracteriza a los grupos, conlleva que en no pocas ocasiones veamos tambalearse la danza por falta de personal que la ejecute. Y es que estando la danza en manos de los jóvenes –como condición específica en algunos casos deben ser hombres jóvenes y solteros: Carbonero el Mayor, Mozoncillo¹⁴⁷, Fuentepelayo, Bernuy de Porreros, Hontoria, Revenga, o Tabanera del Monte–, el esfuerzo que vemos realizar (o no) a los danzantes las mañanas

de fiesta es grande, llegando en algunas localidades a cambiarse la composición –grupos mixtos de adultos e incluso niños, en vez de varones jóvenes– y la hora de interpretación de la danza –cambios de la mañana a la tarde–.

Sabemos de su presencia en el rito por los gastos que se registran con ellos en los libros de cofradías, aunque debido a que en varios casos a lo largo del XVIII en las Santas Visitas se reprocha el gasto excesivo en ellos, dejan de aparecer en las cuentas, lo que no significa que desapareciera la danza, pero es causa suficiente para que sí desaparezcan datos que amplíen los estudios. En algunas ocasiones, desde el XVII, los danzantes cobraban por su participación, sin que hayamos podido explicar si en estos casos eran danzantes locales o foráneos, aunque en la mayoría de las ocasiones el pago era en concepto de refresco –a base de pan, vino, queso, pasas– o comida (desde el cordero para los danzantes de Veganzones en 1699, hasta el bacalao para los danzantes de Basardilla a principios del siglo XX).

Actualmente nos encontramos con danzantes locales, altruistas y vocacionales, y lamentablemente en muchos casos ni siquiera reciben ya ni el “refresco”, pues lejos quedó como ejemplo, el cordero de Veganzones para sus danzantes. En la mayoría de los casos son los propios danzantes los que se costean los trajes, los palos e inclusive pagan al dulzainero en algún acto extraordinario como ensayos o salidas a certámenes, festivales o encuentros. Sin embargo, los dulzaineros sí están contratados por los ayuntamientos para adorno de las procesiones y en algunos casos la interpretación de la danza.

Los danzantes, por tanto, ya no pertenecen al entramado social de ninguna cofradía, pero entonces ¿cómo se organizan? La respuesta es múltiple: los mozos de los pueblos –y no tan mozos– se gestionan ellos solos o en ocasiones algún antiguo danzante les reúne para los ensayos; en otras, los danzantes son adultos que danzaron en tiempos

¹⁴⁷ En la Rodelguilla de 2017 hemos recogido exclusivamente danzantes, pues el grupo femenino se hizo cargo de los paloteos en ausencia de mozos.

pasados y que en ausencia de juventud que les releve en el puesto, siguen manteniendo la danza en su persona; o en algún caso es el dulzainero local el que se encarga de “reclutar” literalmente a ocho danzantes para formar el grupo, no sin pocas dificultades. Igualmente en algunas localidades hemos registrado otros sistemas organizativos para la danza, como la Asociación de Amas de Casa de Cantalejo, asociaciones culturales o grupos de danza (mixto pero con repertorio independiente para danzantes y danzantas), soporte social de la misma en contextos rituales.

Como elemento de permanencia asociado a la danza y a los danzantes, signo de la importancia que se le debía dar, son dignos de destacar desde que se tiene documentación, las **pruebas y los ensayos** para la danza, refresco incluido, en los que a veces se contaba con la presencia del dulzainero, al que también se le daba el refresco y el salario correspondiente. Esto sigue sucediendo y en no pocas ocasiones, en ausencia de dulzaineros, cantan las melodías. Y se cantan con su texto si lo tiene, y si no, se recurre a la invención como recurso nemotécnico para recordarla, lo que ha generado variedad de denominaciones y textos sobre una misma música. No obstante, el “refresco” para estas pruebas, que se incluía dentro de los gastos de la cofradía para danzantes e instrumentero, igualmente se ha perdido.

Pero no solo decaen los danzantes dentro de la estructura social que sustenta el rito. Funciones concretas dentro de los sistemas organizativos, tales como llevar las insignias parroquiales, las andas, las soldadescas, los cohetes, voltear las campanas, enramar la carrera o echar el cantueso en las calles, son funciones asumidas en algunos casos de manera espontánea por parte de los vecinos de la localidad.

Composicion de los grupos

Sabemos también que durante el siglo XX los grupos de danzantes, junto con sus danzas, han sido sustituidos por ejecuciones espontáneas de la población asistente, como es el caso de la danza de la procesión del Niño de la Bola en la localidad de

Cuéllar. O cómo determinadas danzas o repertorios de danzas, significativas de una festividad, son también asumidas por la población: la Virgen del Bustar en Carbonero con una gran hilera de personas que precede a la Virgen, que danzan enfrentadas un variado repertorio de “jotas” junto con la arraigada *Contradanza de Carbonero*; la Virgen del Pinar en Cantalejo, con un estructura igualmente en hileras y el repertorio de “jotas”, destacando *La Entradilla* de cara a la imagen para meter a la Virgen en el templo (danzantes e indumentaria de casaquilla se documentan ya desde 1755 en torno a la Virgen del Pinar de Cantalejo); *La Entradilla* de Juarros de Río Moros a la Virgen del Pollo; *La Contradanza* (con melodía y ritmo de *Entradilla*) de Navas de San Antonio para la procesión de San Antonio del Cerro, en una fila de hileras enfrentadas a diferencia de lo recogido en otras localidades en esta pieza, que se ejecuta de cara a la imagen; o *La Contradanza* de Lastras de Cuéllar para la Virgen de Salcedón, danzada en filas de cara a la imagen por parte del público asistente.

Otras romerías gozan igualmente en la provincia de gran popularidad y espontaneidad por parte de sus asistentes en relación a la danza, sin que hayamos identificado en estos casos formas o géneros de danza (*contradanzas, entradas...*) salvo el repertorio de “jotas”. Tal es el caso de la Romería del Henar en Cuéllar que sigue manteniendo la disposición de filas de cara a la Virgen, la Romería de San Frutos, la Romería de la Virgen de Hontanares en Riaza, con la misma estructura anterior de filas de cara a la imagen mientras danzan, o la Romería de Hornuez.

En cuanto a la participación de la **mujer** en la danza, desde el siglo XVI hasta mediados del XIX, hemos constatado su presencia en diversas festividades a través de la danza de *gitanas* –muy extendida por toda la provincia y no solo asociadas al Corpus, aunque con gran representación en la zona de la sierra, en Sepúlveda, San Pedro, Rebollo y Prádena (Corpus) y Orejana, La Matilla, y Navafría (Cofradía Rosario)–. Por ejemplo, desde 1591, en Arroyo de Cuéllar se localizan dentro de la Cofradía del Rosario encargada de distintas festividades, y en las cuentas de la Virgen de Avienza,

en la ermita. Y como danzantas igualmente hemos constatado su presencia en Armuña, Valseca, Madrona, Basardilla, Torrecaballeros, o Tabanera del Monte/Palazuelos de Eresma y hasta mediados del XIX en La Matilla, se consta su presencia. Igualmente, la figura femenina se documenta a través del término danzanta, exclusivamente por ejemplo en el XVII en Madrona o Tabanera del Monte, o junto con los danzantes, por ejemplo, entre otros, en Basardilla o Torrecaballeros. Y otros términos igualmente han hecho referencia a la participación femenina incluso en el siglo XVII, como muchachas (Hontoria), mozas (Valseca) o niñas (Turégano).

Sin embargo, esta presencia femenina desaparece o por lo menos no se constata durante la primera mitad del siglo XX, tal y como hemos podido observar en el material gráfico aportado por distintos autores que reflejan únicamente danzantes masculinos tanto de danzas de palos como de otras danzas ejecutadas delante de la imagen, quizá de carácter espontáneo y donde la mujer es una mera espectadora. Y esto lo hemos constatado, igualmente, en entrevistas en varias localidades.

Pero dentro de la presencia femenina en la danza y el rito debemos reflexionar sobre el papel de las

gitanas en la provincia, desde que se empiezan a documentar a finales del XVI en el Corpus de Segovia capital a través de las danzas de gitanos y sus trajes, y en varias localidades de la provincia (en la sierra en Sepúlveda, San Pedro de Gáillos, Rebollo, Orejana, Prádena, Navafría y Torre Val de San Pedro, y en el llano en Cantalejo, Lastras de Cuéllar y Arroyo de Cuéllar) hasta su permanencia actual, únicamente en la localidad de Orejana, ofreciendo roscas pero sin presencia en la danza.

Las *gitanas* se documentan a través de la “danza de las gitanas” o de “las roscas que ofrecen las gitanas”. En alguna ocasión hemos podido intuir la procedencia externa, incluso étnica, de este tipo de danzantas por medio del “pago al gitano” –aunque también podía ser la persona que guiaba la danza–, como sucede en La Matilla en 1650 y 1651 en los gastos de la festividad de la Asunción y San Roque dentro de la Cofradía del Rosario. En otras ocasiones, como en San Pedro de Gáillos desde 1600 o en Prádena desde 1700, sabemos que las *gitanas* son mozas, hermanas de la cofradía (del Corpus en este caso) y por tanto parece que se las denomina *gitanas* por realizar la/s danza/s popularizada/s por este grupo étnico concreto; e igualmente en Cantalejo con el pago de 6 reales en 1631 “a las niñas que fueron gi-

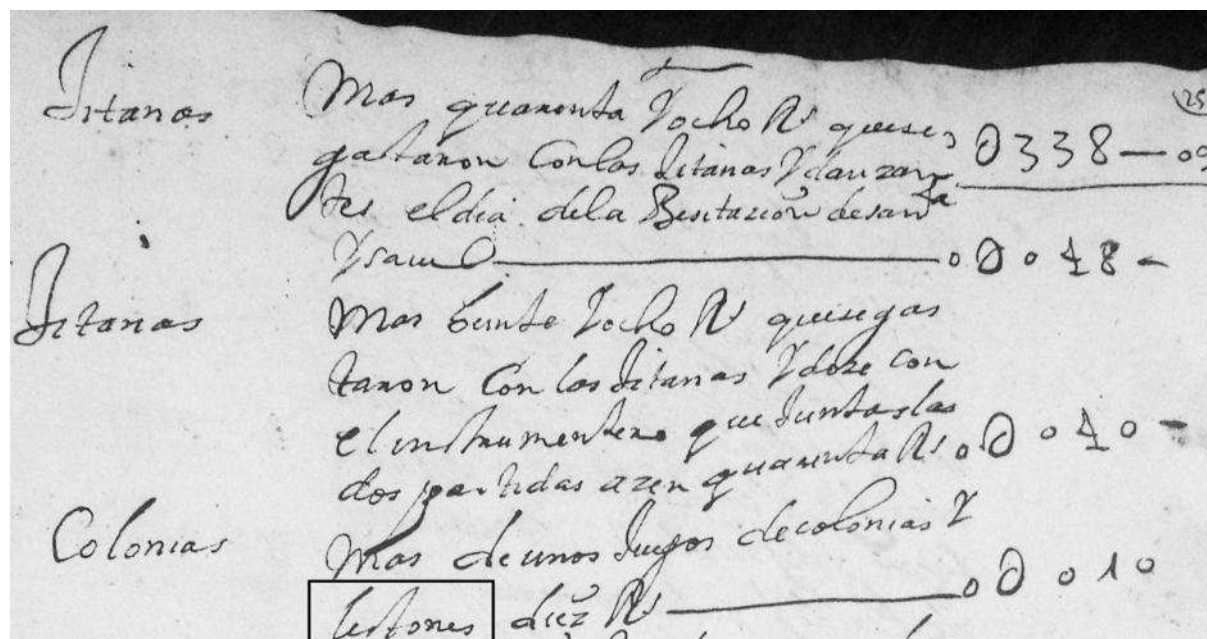


ILUSTRACIÓN 89. Navafría, 1709. Fragmento del acta de la Cofradía del Rosario. Listones para las colonias. Archivo Parroquial de Navafría. FAC.

tanas”; o una procedencia externa pero comarcal, como en el pago de la Cofradía del Rosario de Cantalejo para la festividad de la Asunción y San Roque, a las *gitanas* de Lastras de Cuéllar y que por tanto no se están refiriendo, quizá, a un grupo étnico itinerante. Además, estas *gitanas* debían realizar una danza determinada, pues en la relación para su ejecución de danzantas hermanas de la cofradía, cuando se ha tenido, siempre se cumple la estructura de dos gitanos y seis y ocho gitanas¹⁴⁸ desde finales del siglo XVI hasta finales del XIX. Demasiados años para no tratarse de una danza concreta.

Esta procedencia interna de las *gitanas* se puede deducir igualmente por el ofrecimiento de roscas desde el XVIII, como en el caso de Navafría, La Matilla, u Orejana. En el caso de Navafría se perdió en el XIX la danza (o al menos se perdieron los registros), y con ella las *gitanas*, sus bailes y sus roscas, aunque se conserva la festividad de la Visitación a la que estuvieron asociadas; en La Matilla permanece la danza y la festividad de la Asunción y San Roque, pero se han perdido las *gitanas*, que sin embargo se mantuvieron igualmente hasta finales del XIX; y en Orejana, se mantiene la presencia de las *gitanas* que ofrecen roscas y recitan versos, aunque no se conserva ninguna danza a ellas asociada.

Sea como fuere, las danzas de gitanas no permanecen con tal denominación en la provincia de Segovia, incluso puede que al desaparecer la danza haya desaparecido la figura. Pero si las referencias a esta danza de gitanas se mantuvieron desde finales del XVI hasta mediados del XIX, es decir, durante 300 años, incluso con una estructura concreta de dos hombres y seis/ocho *gitanas* ¿qué ha podido quedar en la actualidad de lo que tan arraigo tuvo, especialmente en la zona de la sierra? ¿Borró el siglo XX todo vestigio o reducto de estas danzas o, sin embargo, esta danza de *gitanas* permanece bajo otras denominaciones? Solo un dato, que no una conclusión, al respecto de esta disertación, aunque ya se ha explicado en el capítulo correspondiente a los

“Tipos de Danzas”: las danzas de gitanas en una zona concreta de Cataluña están identificadas con lo que popularmente conocemos como el Cordón, Tejido de Cintas, Encintado, Trenzar el árbol... ¿Fue esta danza concreta la que danzaban las *gitanas*, las danzantas/hermanas de la cofradía que hicieron de *gitanas*, las *niñas que fueron gitanas*...? ¿Se podría explicar la popularidad de esta danza como reducto de uno de los bailes de gitanos que itineraban por las procesiones de los lugares y documentados en el Corpus urbano en multitud de ejemplares?

Un dato más que sigue despertando nuestras dudas: en la Cofradía del Rosario de Navafría, en 1709, se registran el gasto con las *jitanas* en Resurrección y en Visitación e inmediatamente después el gasto en unos juegos de colonias y listones. Las colonias pueden tener distintos significados: cintas de seda como complemento de la indumentaria femenina; o cintas de seda que colgaban de los vestidos de los danzantes. Por ejemplo, colonias vamos a recoger en los vestidos de los danzantes del Corpus de Torrecaballeros en 1756, pero en el caso de Navafría, asociados a “listones”, ¿a qué se están refiriendo?

Pero en realidad no sabemos con certeza qué tipo de danza realizaban las mujeres (ni los hombres) en los siglos en los que se documenta su participación en la danza, y si su presencia estaba asociada a una danza que cayó en desuso y de ahí que la mujer dejara de aparecer; o si los hombres se encargaban de la ejecución de unas danzas concretas (por ejemplo, entradillas, contradanzas...). Es decir, no pensemos que solo se bailaba la jota, como actualmente.

Hoy en día, las danzas rituales están representadas mayoritariamente en la provincia de Segovia por las danzas de palos, y aunque existe abundante material gráfico que verifica estas danzas también durante la primera mitad del XX, también hemos encontrado fotos de hombres, exclusivamente, danzando ante una imagen, es decir, se paloteaba pero también se realizaban

¹⁴⁸ Prádena conserva la composición de ocho *gitanas* con su danzante hasta 1800.



ILUSTRACIÓN 90. Cuéllar. Romería del Henar, 1924. Presencia exclusivamente masculina en la danza. Padre Benito de Frutos [Porro, 2015:269].

danzas rituales que no eran paloteos. Según esos materiales, al menos en las primeras décadas del XX, la mujer ni palotea ni danza, pero ¿qué pudo propiciar esta desaparición de la figura femenina en la danza durante 50 años?

En la segunda mitad del siglo XX, el papel de la mujer en la danza, se vuelve a revitalizar de manos de la SF –no exclusivamente–, tal y como podemos observar en los materiales gráficos. De ahí que muchos de los grupos vean cambiar su composición de masculina a mixta, provocando también un aumento en el número de danzantes y una preservación mayor de la danza. Pocos son, por tanto, los grupos masculinos –de danzas de palos– que se mantienen en la provincia: Fuentepelayo, Mozoncillo, Carbonero el Mayor, Tabanera del Monte, Bernuy de Porrero, Revenga, San Pedro de Gáillos, Torre Val de San Pedro, y Valleruela de Pedraza (masculinos pero no todos cercanos a la mocedad). Es más, en Mozoncillo, en *La Rodelguilla* 2017, pudimos ver cómo el grupo de dazantas asumía los paloteos en ausencia de mozos que los ejecutaran.



ILUSTRACIÓN 91. Cuéllar. Romería del Henar, 2016. Presencia de la mujer en la danza (espontánea por parte de la población asistente). FAC.



ILUSTRACIÓN 92. Mozoncillo. *La Rodelquilla*, 2017. Danzantas sacando a la Virgen de la ermita. FAC.

Géneros de danzas y bailes

Siguiendo con la provincia, estas danzas de *gitanas* formaban parte de un amplio **repertorio**, especialmente de gran variedad en las procesiones del Corpus: brujas, caballitos, máscaras, palos, gitanos... aunque en la mayoría de los casos de la provincia, la referencia nos ha llegado de manera muy general como “danzas”.

Además de estas danzas para adorno de la procesión, las informaciones desde principios del XX, a través de dulzaineros y danzantes locales, hablaban de la existencia de una sucesión o concatenación de danzas (danza, mudanza, contradanza y *entradilla*) que sin embargo no se han recogido como tales en ninguno de los libros de cofradías consultados, ni en los cancioneros más tempranos de la provincia (en este caso, solo se recogen *entradillas*). Se habla siempre de “*instrumentero* que vino a tocar las danzas”, “*instrumentero* que dio son a las danzas” o, por ejemplo, ya en el siglo XX Marazuela se refiere a ellas como “bailes de procesión”... pero sin ninguna denominación específica.

Y aquí nos sorprende, y no podemos dejar de matizarlo, cómo el pueblo asistente a los rituales festivo-religiosos sabe perfectamente lo que tiene que hacer cuando suena a modo de adorno de la procesión, la melodía de las *Habas Verdes*, pero en cambio nadie identifica como danza la música de la *Entradilla*. Y aquí entraríamos de pleno en lo que hemos matizado incansablemente en torno a las escuelas de “baile tradicional”: hay o había un repertorio muy definido en cuanto a su función, y muy arraigado también en la Tradición Segoviana, que actualmente está descontextualizado. Y si bien esta adaptación y trasvase de géneros puede ser considerada parte de la evolución del patrimonio inmaterial en constante cambio, lo significativo es que se adapten géneros civiles al plano ritual y en cambio no se transmitan los que desde el punto de vista de la historia se han constado como identitarios de los rituales. Es decir, la población asistente a las procesiones, baila unas *Habas Verdes*, pero no danza una *Entradilla*.

Un dato importante en relación al baile civil –Baile de Rueda– desarrollado en las plazas, recoge igualmente Fuentenebro [1996:224], entendemos que ex-

tendido en la provincia, y que va a cambiar el tipo de bailes: la irrupción de bailes foráneos. En el acta de 1899 de la sesión ordinaria del ayuntamiento, se recogen las palabras del alcalde Ildefonso Lobo Sacristán en relación a los dulzaineros y tamborileros y su función para tocar los bailes que llaman de los abrazados en la plaza pública del pueblo, a lo que la presidencia contestó “que el baile es público y los instrumenteros tocan lo que quieren”. En este caso se refiere al baile social que ha de sustituir al Baile de Rueda.

Por otro lado, el panorama actual de danzas rituales está copado por las danzas de palos [Álvarez, 2015], aunque no sabemos si esto fue así en tiempos pasados. Referencias a danzas de palos encontramos mínimamente desde el XVII en el Corpus urbano de manos de los vecinos de Abades, y en la provincia en Sepúlveda, Armuña y Cantalejo, pero sin embargo no hay dato alguno en la cuentas de las cofradías sobre palos, ni en cargos ni en descargos, cosa que sí sucede de manera masiva con respecto a los cascabeles.

Bien cierto es que estos son material delicado y difícil de conseguir, y unos palos para los paloteos¹⁴⁹, no. Pero una ausencia tan general de datos sobre paloteos, podría hacer intuir que su presencia en las procesiones desde el siglo XVI al XX, no era tan general como en la actualidad, aunque obviamente sí formaban parte del repertorio, como en el caso del Corpus de Segovia capital. Puede que de todas las danzas de procesión a las que se alude desde el siglo XVII, los paloteos sean los que más arraigaron y proliferaron en la provincia de Segovia durante el siglo XX, tal y como se verifica por la variedad y eclecticismo de los orígenes de las melodías que los sustentan, desplazando a los demás ejemplos de danzas.

Como ya se expuso anteriormente, el análisis musical de algunas piezas actuales de danzas nos hace pensar en una procedencia más pretérita

–ya explicamos que bajo la denominación de jotas, se esconden danzas que no lo son, y que ritmos de 5/8 (♩♩♩♩♩) propios de algunos géneros del baile de rueda y de las danzas de procesión, se han “viciado” a 3/8 (♩♩♩♩♩ ♩♩♩), convirtiendo muchos ejemplos del repertorio a ritmo ternario, y motivo este suficiente para denominarlos “jota”–.

Esto se sustenta además en la idea de que fueron repertorio ya en su momento de dulzaineros a principios del siglo XX, como lo que hoy denominamos “Jota Antigua Segoviana” recogida por Marazuela como “Antigua Jota Segoviana” del tío Narciso de Juarros de Voltoya, sin que tenga estructura de jota y denominada mudanza por algunos otros intérpretes y etnógrafos, bajo un adjetivo de *antigua* tan utilizado “coloquialmente” para toda melodía que no era tonal, y *segoviana* porque se debió aprender en esta provincia. Igualmente sucede con la “Jota de Gaona”, transmitida por este dulzainero de principios del siglo XX, natural de Torre Val de San Pedro (sierra), o la “Jota del Guijar” aprendida de un dulzainero del Guijar.

Por tanto, igual que se mantienen incluso desde 1600 en algunos casos, los tiempos festivos, la indumentaria y otros elementos de la secuencia festiva ¿podemos decir que se mantienen vestigios de las danzas que los danzantes y danzantas/gitanas realizaban en las procesiones, al menos desde el XIX dentro del repertorio recogido en el siglo XX, con respecto a lo que se realiza en la actualidad?

Tiempos festivos

Los **tiempos festivos**¹⁵⁰, igualmente, se han movido dentro del ciclo del año en algunas localidades, aunque en este punto deberíamos preguntarnos ¿qué factores sociales o económicos han cambiado, y debido a los cuales también han cambiado los tiempos festivos? Por ejemplo, sabemos que hasta principios del siglo XX el llano contaba con viñas¹⁵¹, las cuales sucumbieron a la plaga de

¹⁴⁹ Actualmente en la provincia de Segovia los palotes son de encina mayoritariamente, y torneados, con un precio regular de 18 euros el par. Pero por ejemplo, en Palencia, en la localidad de Cisneros, los danzantes (información obtenida en la II Feria de la Tradición de Palencia, mayo 2017) se hacen sus propios palos con los palos de madera de las escobas, señalando que tal recurso no era cómodo para las empuñaduras, aunque eso sí, el coste a buen seguro será menor.

¹⁵⁰ Como tiempos festivos nos vamos a referir a aquellos que llevaban danza asociada, pues otros tantos se han documentado, pero sin que se haya podido constatar la presencia de danzantes.

la filoxera que asoló Segovia durante el primer tercio del siglo XX, tal y como constatamos en la hemeroteca de *El Adelantado*, por ejemplo en 1910 en la localidad de Fuentidueña.

Turégano desde el XVII contaba con viñas, y asociada a ellas la fiesta de las Cavas, muy documentada en la Cofradía del Corpus. La Cofradía del Rosario se encargaba de las danzas en la Virgen de las Nieves (5 de agosto), la mañana de Resurrección y el Rosario. Las viñas se pierden y desde ahí lo único que hemos podido documentar en el siglo XX viene de mano de la SF, que revitaliza las danzas que estaban asociadas, según la memoria de algunos, a Pentecostés (muy popular en el llano en el siglo XX, pero sin documentar en el tiempo con danzas asociadas), además de que en este mismo archivo recogemos cómo en Turégano se mantenía el paloteo *El Gloria*¹⁵² en Resurrección (1972, fecha de registro) en el momento en el que se encontraban la Virgen y Jesús resucitado. Pero de todo esto nada queda, pues en la actualidad la danza se recoge de manera aislada en alguna de las advocaciones locales, como en la Virgen del Burgo en 2015, patrona de uno de los barrios de la localidad, o en 2017 por San Miguel, representándose las danzas principalmente a modo de espectáculo al inicio de la Semana Cultural del pueblo, previa a las fiestas del Dulce Nombre de María, a primeros de septiembre.

Otro factor diferente fue el acaecido en la localidad de Valseca, donde, con motivo de la construcción durante el XVIII de la iglesia actual, el gasto en la fiesta se redujo. Dicha iglesia se consagró bajo la advocación de la Asunción, y el tiempo festivo donde se insertaba la danza, cambio desde el Rosario, celebrado a principios de julio en la Visitación, a la Asunción, con danzas y ramas incluidas, además de ampliarse la danza también a las funciones de San Isidro y Santa Bárbara. Y así en otras tantas localidades.

En cuanto a los factores sociales, el éxodo rural y las caídas demográficas han influido igualmente en el cambio de festividades, pues no se contaba con población suficiente para formar grupos de danzantes, ni para la preparación de la festividad. Y no son pocos los pueblos que manifiestan que después de *la guerra*, entre el luto y la falta de mozos, las danzas desaparecieron. No obstante, tras la década de los setenta del siglo XX, muchos de estos pueblos vieron resurgir su población en las épocas de estío, circunstancia que aprovecharon para reactivar alguna festividad local en la que contextualizar la danza. O en otras ocasiones encontramos, por ejemplo en Mozoncillo, cómo la festividad principal donde se realizaban las danzas se mantiene el martes de Pascua de Pentecostés, pero también se realizan en *La Rodelquilla*, el último domingo de septiembre, “para que lo puedan ver, los que no viven en el pueblo”, tal y como nos informaba un vecino de la localidad.

Por ejemplo, de Orejana tenemos referencias a la danza principalmente en el Rosario, aunque el auge en la actualidad lo tiene el tercer fin de semana de agosto en la festividad de San Ramón, con hasta cinco grupos de danzantes (cuarenta en total), en una localidad que no suma más de treinta habitantes en invierno. E igualmente han cambiado Muñoveros, del Corpus a San Félix, o Abades los Remedios desde el último fin de semana de septiembre al primero.

Es decir, que el cambio de tiempo festivo existe y ha existido *in illo tempore* determinado por causas variopintas. De hecho, si ha habido en la provincia de Segovia una festividad especialmente “adornada” con danzas desde el XVII hasta mediados del XX, y que actualmente se ha perdido, es la mañana de Resurrección.

Las distintas fuentes consultadas a lo largo de este estudio, nos han permitido constatar la permanencia

¹⁵¹ Además de los datos recogidos en la Cofradía del Corpus de Turégano desde finales del XVI hasta mediados del XVIII, que documentan la fiesta de las Cavas, Marazuela recoge con el n.º 108 un canto de “Cavar viñas” de Adrados, o la descripción de Vergara [Fuentes, 2015] en el capítulo dedicado a la Junta de Viñas “entre Turégano y Veganzones”. Es decir, tomamos esto como reducidos de lo que fue la base económica de varias localidades del llano.

¹⁵² Este paloteo se corresponde con *El Gloria* de la *misa para dulzaina*, tocada en aquellas iglesias donde no existía armonio, siendo muy común hasta los años treinta del siglo XX en la zona de la sierra.. En La Lastrilla, esta misa fue recuperada por el cura don Fulgencio y Mariano Contreras, el Obispo.

o no de estos tiempos festivos. Como hemos apuntado ya, algunas localidades mantienen el mismo, otras han cambiado, y en otras directamente se ha

perdido la danza, se mantenga o no la misma festividad. Veamos la evolución con la documentación obtenida en los libros de cofradía, desde el siglo XVI:

153	CORPUS (Corpus, Octava o Domingo del Señor)	COFRADÍA ROSARIO (distintas festividades)	OTRAS COFRADÍAS O FESTIVIDADES	ACTUALMENTE
ADRADA		Resurrección (s. XVIII)		Fiesta y danza perdida
ARMUÑA	X (s. XVI)		Tormejón/San Bartolomé/La Votiva (ss. XVI/XVII)	Todas menos Corpus
ARROYO DE CUÉLLAR (CUÉLLAR)		X (s. XVI)	Ntra Sra. de Avienza (s. XVI)	Danza perdida
BASARDILLA	X		Nuestra Señora del Pederal (s. XVIII)	Pederal y San Bartolomé
CABEZUELA	X			Corpus (s. XVIII)
CANTALEJO		Nuestra Señora de la Asunción y San Roque (s. XVII)	San Antonio, Nuestra Señora del Pinar (s. XVIII)	Nuestra Señora de la Asunción y San Roque (danzas de palos) Nuestra Señora del Pinar (danzas espontáneas con <i>Entradilla</i>). En 2017 danzas de palos de manos de la Asociación de Amas de Casa de Cantalejo
CUÉLLAR			Niño de la Bola (Dulce Nombre de Jesús)	Niño de la Bola (danzas por parte de la población asistente)
FUENTEPELAYO	X (s. XVII) Octava			Octava del Corpus
MATILLA, LA	Lo celebraban con Valleruela de Pedraza (s. XVIII)	Nuestra Señora de la Asunción y San Roque (s. XVI)	San Antonio (s. XIX)	Nuestra Señora de la Asunción y San Roque
MELQUE	X		San Esteban ¹⁵⁴ (XVIII)	Danza perdida
MUÑOVEROS	X (s. XX)			San Félix
NAVAFRÍA	X (s. XVIII)	Resurrección y Visitación (s. XVIII)	San Sebastián (s. XIX)	Danza perdida
OREJANA		X (s. XVII)		San Ramón, Rosario
PALAZUELOS DE E.		X (s. XVII)	San Antonio ¹⁵⁵ (s. XIX)	Danza perdida
PRÁDENA	X (s. XVIII)			Danza perdida a mediados del s. XX
REBOLLO	X			Danza perdida
SAN PEDRO	X (s. XVI)			San Pedro y el Rosario
TABANERA DEL MONTE		X (s. XVII)	San Juan (s. XIX)	San Juan
TORRECABALLEROS	X (s. XVIII)			Danza perdida
TORRE VAL		X		Rosario
TURÉGANO	X (s. XVII)	Resurrección, Nuestra Señora de las Nieves y Nuestra Señora del Rosario (s. XVII)		Dulce Nombre de María (*)
VALLERUELA DE PEDRAZA	X (s. XVIII)		Amparo (s. XIX)	Amparo y Rosario
VALLERUELA DE SEPÚLVEDA	X (s. XIX)			Virgen del Barrio
VALSECA		X (s. XVII)		Danza perdida
VEGANZONES	X (s. XVII)			Corpus
VILLACASTÍN	X (s. XVII)	X (s. XVII)		Danza perdida

Según la tabla vemos que muchas de las localidades estudiadas mantienen su tiempo festivo y su danza de manera más o menos activa o intermitente dependiendo de la localidad, desde hace al menos 400 años, independientemente de los avatares demográficos y económicos, como es el caso de Armuña, Basardilla, Cabezuela, Cantalejo, Cuéllar, Fuentepelayo, La Matilla, Orejana, Torre Val de San Pedro y Veganzones. Otras, sin embargo, han mantenido durante siglos la danza pero han cambiado su festividad, como Muñoveros, San Pedro de Gaillos, Tabanera del Monte¹⁵⁶, Turégano, Valleruela de Pedraza, o Valleruela de Sepúlveda. Sin olvidarnos del caso de Prádena, con danza asociada a la festividad del Corpus y Octava desde antes del siglo XVII (según ordenanzas) y mantenida hasta mediados del siglo XX¹⁵⁷, aunque actualmente perdida.

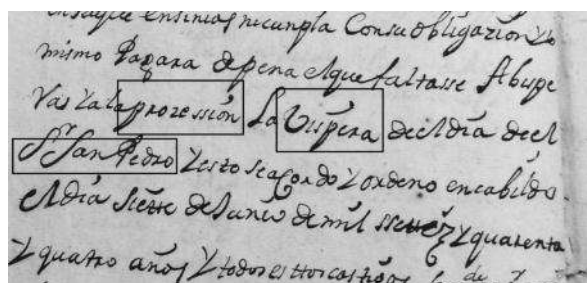


ILUSTRACIÓN 93. San Pedro. Cofradía del Corpus. 1740. Santa Visita. ADSg. FAC.

En San Pedro de Gaillos, que registró desde el XVI sus danzas en el Corpus, actualmente se realizan por San Pedro (último fin de semana de junio) y Nuestra Señora (primer fin semana de septiembre), sabiendo además que esta localidad celebraba desde el XVIII al menos dicha festividad de San Pedro.

Los tiempos festivos que hemos registrado con adorno de danza desde el siglo XVI coinciden con las principales fiestas del año litúrgico. En el caso

particular de la provincia de Segovia estas son Resurrección, Cruz de Mayo, Pentecostés, Corpus y Octava, y los festejos marianos de la Purificación, Visitación, Asunción, y Rosario, además de las festividades menores ya enumeradas. San Antonio se registra de manera temprana con respecto a la provincia en 1760 en Cantalejo y desde ahí se va popularizando la festividad en el XIX, como hemos podido constatar en La Matilla, Palazuelos de Eresma o cómo fuentes orales la localizaban también con adorno de danza en la localidad de Sauquillo de Cabezas hasta mediados del siglo XX o en la actualidad únicamente en Bernuy de Porreros –la SF por ejemplo documenta las danzas en Bernuy por Santiago, festividad que aún pervive pero sin adorno de danzas– o Las Navas de San Antonio. Pero lo que hoy recogemos por festividades como San Félix, o San Ramón, son de reciente documentación.

Los cambios sociopolíticos tras la Guerra Civil, también pudieron ejercer su influencia en el mantenimiento o arraigo de la danza, pues no podemos obviar el papel de la Sección Femenina, ya analizado en el capítulo correspondiente a la documentación del siglo XX. En algunas ocasiones, la danza quedó demasiado encorsetada dentro de los influjos e ideales de esta organización, lo que provocó el rechazo en muchos lugares hacia un contenido que *a priori* nada tenía que ver con la política. En otros casos, se convirtió en seña de identidad de los pueblos en donde la SF más simpatía destapó, revitalizando así el papel de la danza. Igualmente la SF documentó repertorios –de manera no siempre acertada– solo en determinadas zonas, observando un vacío importante en el cuadrante suroeste de la provincia, cuyos ideales no debían ser compatibles con los de dicha organización.

¹⁵³ En gris las localidades que mantienen las danzas en el mismo tiempo festivo, y en morado las que mantienen sus danzas pero movidas de festividad.

¹⁵⁴ Actualmente siguen celebrando San Esteban pero el último fin de semana de julio.

¹⁵⁵ En los libros de cuentas de San Antonio del Archivo Parroquial de Palazuelos se registra una limosna de los danzantes a San Antonio, sin que podamos certificar si eran danzantes de la localidad o venidos de fuera, pues danzantes de la cercana localidad de Tabanera del Monte recuerdan cómo a mediados del siglo XX iban también a danzarle a San Antonio, pero ¿hasta el punto de ser los danzantes foráneos los que entregan la limosna?

¹⁵⁶ Aquí cambian de danzantes en el Rosario desde el XVII a danzantes en San Juan.

¹⁵⁷ El programa “Rememora” sobre la localidad de Prádena ha sacado a la luz una fotografía fechada a mediados del siglo XX, donde aparecen danzantes con enaguas y que por tanto constatarían la danza en activo hasta esa fecha.

Y dentro de los cambios del ciclo festivo, podemos ver que no siempre se cumple la idea de que fue el declive de la Cofradía del Corpus la causa del cambio de festividad o de cofradía. Tenemos desde el XVI, por ejemplo en Armuña, referencias a la danza en Tormejón, San Bartolomé, La Votiva y no solo en Corpus, al igual que sucede en el XVIII en Navafría; o Basardilla en el XVIII, que aún existiendo Cofradía del Corpus, la danza se asocia a la Cofradía de la Virgen del Pederal.

La indumentaria de los danzantes

La **indumentaria** del danzante desde el XVI se ha denominado, dependiendo de la localidad, ropella, vestido o librea (no se ha encontrado en los libros de cofradía ninguna referencia al término “enagua” o “faldilla”), sin que hayamos podido constatar en todos los casos cómo era su composición o estructura, pues en la mayoría de los registros el gasto se anota por el alquiler de estos vestidos a Segovia, Sepúlveda o Valladolid, dependiendo de cada caso. Solo en los ejemplos de Veganzones, Cantalejo (llano) y Torrecaballeros (sierra), en el XVIII, hemos encontrado referencias sobre las telas u elementos de la indumentaria de los danzantes.

En el caso de Veganzones, aunque la referencia se hace en cuanto a “vestidos”, en el inventario de 1740 se registran casaquillas de droguete viejas para la danza con sus cintos de cascabeles viejos –los cascabeles han desaparecido en esta y en el resto de localidades de la provincia–.

Estas casaquillas se han mantenido, según testimonios gráficos, al menos hasta la primera mitad del siglo XX, sustituyéndose por el calzón corto con chaleco que se observa en la actualidad.

Las casacas perviven actualmente solo en la localidad de Carrascal de la Cuesta (llano) aunque sabemos que en tiempos ya pasados, tal y como sucedía en Veganzones, las tuvieron en Cantalejo [Fuentenebro, 1996], en cuya localidad se recoge el gasto en 1751 de los vestidos de los danzantes –en el XVII se alquilaban los vestidos a Segovia– con pago de 300 reales de la tela y 4 reales y 18

maravedíes de cintas y “abujetas” para las casacas y calzones de los danzantes. Estos trajes también fueron alquilados, tal y como se documenta en 1755 con el cargo por este concepto, a la función de Nuestra Señora del Pinar de la misma localidad, pero dependiente del concejo. Actualmente, el grupo de danzas de Cantalejo es femenino, y ha asumido la indumentaria del enaguado femenino difundido por la SF (Sección Femenina), manteniendo las danzas de manera intermitente para la Virgen de la Asunción y San Roque y para la Virgen del Pinar en Pentecostés. E igualmente Maganto [2015:188] documenta casaquillas y enaguas en Muñoveros.

Una estética de la indumentaria del danzante, a mediados del siglo XVIII, basada en casaquillas, con telas muy específicas como es el droguete, muy diferente de la que hemos documentado en Torrecaballeros de manera contemporánea, y donde hemos encontrado, en los libros de cuentas de la Cofradía del Corpus –extinta actualmente– el gasto realizado en 1756 para los vestidos de los danzantes, que rondó los 700 reales. Una gran inversión que lamentablemente no debió lucirse lo que debiera, pues en 1803 se pierden los registros en cuanto a danzantes en esta localidad, aunque sí se rentabilizó con su alquiler a las localidades de Espirido, La Higuera y Santo Domingo de Pirón.

La enumeración de los gastos incluye con detalle el tipo de tela que se utilizó y la cantidad, lo que nos puede aportar información de cómo podían



ILUSTRACIÓN 94. Cantalejo, ca. 1906. Danza El Arco. Nuestra Señora del Pinar. Foto de Juan Pedro Velasco.



ILUSTRACIÓN 95. Danzantas de Cantalejo en una actuación en Fuente el Olmo, agosto 2014. FAC.

ser: 48 varas¹⁵⁸ de satén fino de Inglaterra (casi 40 metros), 35 varas de *olanda* cruda para el forro de los vestidos (29 metros), 10 onzas de seda (medida de masa, con un total de 280 grs.), 22 varas de colonia (18 metros), 62 varas de terciadillo (51 metros), y 2 varas y media de mitán encarnado para los gorros (2 metros). Más los cascabeles y las correas. Una estética del danzante alejada de las casaquillas descritas de manera contemporánea en Veganzones y Cantalejo.

Pero con telas de satén, seda, colonia, y holanda cruda para el forro, ¿se están refiriendo a vestidos para los danzantes basados en un modelo de lo que hoy denominamos enaguas, o al de calzón y casaca que de manera contemporánea se están realizando en la zona del llano, en Veganzones y Cantalejo con telas de droguete? Sea como fuere, actualmente en el modelo de enaguado masculino que se mantiene en la provincia circunscrito a la zona de la sierra en su parte central, no

se han constatado tampoco la permanencia de estas telas, sino lienzos.

Además habría que señalar que en la localidad de Torrecaballeros se documenta la presencia femenina a través de las danzantas desde 1716 hasta 1792; por tanto, cuando se refieren a los vestidos de los danzantes ¿entendemos solo danzantes masculinos? Era muy habitual en el XVIII especificar por géneros, es decir, danzantes/danzantas-nombrados/nombradas, lo que nos haría pensar que los gastos de los vestidos fueron solo para los danzantes masculinos. Lamentablemente la danza se encuentra extinta en esta localidad.

A lo largo del siglo XX hemos podido constatar, a partir del material gráfico, cómo se va perdiendo el modelo de enaguas y la indumentaria del danzante masculino se basa en el modelo de calzón corto de paño y chaleco, con distintos complementos textiles. O incluso en ausencia de modelos, los dan-

¹⁵⁸ Medida de longitud que equivale a 0,83 metros aproximadamente. O lo que es lo mismo, 1m equivale a 1,20 varas. La onza como medida de masa equivaldría a 28 gramos.

zantes recurren a una indumentaria diaria a la que se añadía algún complemento: pañuelos a la cabeza, fajas a la cintura... Es decir, no se alquilaban, como sabemos que venía siendo habitual en el XVIII y XIX, estableciéndose el modelo de calzón corto en varias localidades a finales del siglo XX.

Actualmente, la provincia de Segovia cuenta con más treinta localidades con danza en activo, donde los paloteos y otras danzas se mantienen en un contexto ritual. Tal número de ejemplos se sustenta con al menos un grupo de danzantes por localidad, aunque en algunas ocasiones hemos recogido más de tres. Esto en parte se debe a la incorporación de la figura femenina desde los años cincuenta hasta la actualidad, lo que conlleva un cambio en la estética de los danzantes. Es decir, hay muchos danzantes... y “hay que vestirlos”. En ocasiones nos encontramos que los modelos de los danzantes son bienes comunales, es decir, no son propiedad de cada danzante, y han sido otros organismos los que han corrido con los gastos de dichos trajes, unificándolos bajo un corte “industrial”, tanto en ejemplos masculinos como en los femeninos.

Dicho esto, no hay una indumentaria ritual que mantener, es decir, no hay un uso extendido del enaguado (solo siete localidades de treinta lo mantienen), por lo que no hay un modelo masculino que conservar, y por tanto la figura de la mujer aporta su propia indumentaria de manteo rojo y jubón/justillo. Tampoco podemos omitir en este punto, que la mujer también está a cargo de otras danzas procesionales en las que sí está contextualizado el uso de la indumentaria que presenta en los paloteos y que ella tampoco asume.

Y cuando la mujer danzaba desde el XVI al XIX, ¿qué indumentaría llevaría? Si cuando hay referencias en el XVIII a modelos concretos, estos se intuyen para danzantes (masculinos) ¿cuál sería la indumentaria de las danzantas? ¿Modelos tradicionales de la época?

Concluyendo, y tomando como ejemplo las últimas fotografías, grupos masculinos, femeninos, mixtos, jóvenes, adultos o niños, todos con sus respectivas indumentarias, mantienen las danzas en

activo en un contexto ritual en la provincia de Segovia en la actualidad, en más de treinta localidades. Una realidad en la que se amalgaman estéticas variopintas fruto de la situación ante la que nos encontramos.

La zorra o zarragón

También observamos evoluciones y adaptaciones a los nuevos grupos de este personaje, que va perdiendo la indumentaria de *la zorra* en la mayoría de los casos. No podemos decir que su figura haya desaparecido, pero sí su indumentaria característica y distintiva con respecto al grupo.

Los danzantes podían ir o no acompañados de la figura del **zarragón**, término documentado en la



ILUSTRACIÓN 96. Traje de Zorra de Veganzones fotografiado en 1933. Chaqueta y calzón de lana forrados con lienzo. Museo provincial de Segovia. N.º Inventario 1044.



ILUSTRACIÓN 97. Prádena. Traje de zarragón recuperado en 2016. Informaciones cedidas por Esther Maganto. Ayto. de Prádena. FAC.



ILUSTRACIÓN 98. San Pedro de Gállos. Nuestra Señora 2017. Zarragona. FAC.

provincia desde 1740 en Armuña [Fuentes, 2008:82], y a partir de esa fecha en varias localidades más en la provincia. Esta figura, según los libros de cofradías, recibe distintas denominaciones como alguacil de la danza, guiador, alcalde de danza, lo que podría dar señas sobre su función. Algunos datos, como los recogidos en el inventario de Nuestra Señora del Amparo de **Valleruela de Pedraza** (sierra) describen sutilmente cómo era su indumentaria y su función en 1894: “vestido de colores para el zarragón de calzón y chaqueta y morral para los palos”, deduciendo con esto que era el que los portaba en el momento de la función para reponerlos en caso de rotura. En **Veganzones** igualmente se describe en el XVIII un vestido para el zarragón de los danzantes compuesto de varios colores y retazos, que consta de chupa, calzones y un morral o talego. Y esta indumentaria a base de colores y retazos es la que se ha documentado en el 2015 tras la recuperación del traje de zorra en esta localidad. Y el mismo modelo a base de colores y retazos se ha recuperado igualmente en **Prádena** en 2016.

El trabajo de campo realizado desde el 2004 me ha permitido constatar su presencia e indumentaria en distintos puntos de la provincia. Su función básicamente se reduce a sustituir los palos en caso de rotura, o como hizo durante décadas en La Lastrilla Antonio González, guiar la danza durante casi 50 años, figura que actualmente recogemos igualmente en el pastor o guion de Torre Val de San Pedro, Luis López. Y no olvidemos que las primeras referencias a esta figura las encontramos como guiador de la danza o alguacil de la danza. Pero con indumentaria distintiva lo hemos recogido actualmente, como ya se ha argumentado en el capítulo de “Indumentaria”, en Carrascal de la Cuesta y Gallegos de la Sierra, aunque su figura sí se constata en otras localidades, y siempre asociado al grupo de danzantes de danzas de palos. Es más, en varias localidades sabemos de su presencia en la danza, pero actualmente esta figura no aparece, tal y como sucede en el grupo de Bernuy (SF) o Mozoncillo.

Y además del zarragón, también la **zarragona**. En Cabezuela [VV. AA., 2015] en 1968, después de

varios años sin danzar se forma un nuevo grupo para la procesión del Corpus y la Octava en donde se recoge como tal personaje a Felisa Matesanz. En esta localidad la SF documenta igualmente la presencia del *zarragón*, cuya misión es suplir a cualquiera de los danzantes, animar al grupo, y poner orden entre los espectadores para que haya espacio suficiente. Y la zarragona no es ajena a otras danzas, pues en San Pedro de Gáillos, en la procesión de Nuestra Señora de 2017, vimos igualmente esta figura durante las danzas, por necesidades organizativas, dentro del grupo de danzantes.

Pero no olvidemos que en la actualidad se siguen registrando dos funciones en torno al zarragón o zorra en la estructura de la Danza: como guiador y como elemento “perturbante”.

Los músicos

La danza tenía un sustento melódico, que recaía en manos de los **tamboriteros/estrumenteros**, refiriéndose seguramente al binomio flauta-tamboril, hasta que empiezan a aparecer las primeras

referencias sobre *buzaineros*, documentándose por primera vez en Melque en 1793, fecha muy temprana por cierto, pues hasta ese dato solo sabíamos que su presencia se generalizaba desde 1830. Además, en las cuentas de Santa Bárbara en Ituerto en 1736 se recoge un descargo cuatro veces superior al registrado en *instrumenteros* en esta localidad, en el “tambor y clarín”, lo que nos hace pensar que se puede tratar de un instrumento “novedoso”, pero sin poder precisar si la referencia “clarín” es alusiva a la dulzaina.

Según hemos analizado en el capítulo correspondiente a *instrumenteros*, estos, mayoritariamente venían de fuera de la localidad, aunque encontramos escasos ejemplos en los que el *tamboritero* formaba parte del entramado social de la cofradía. Ya matizamos la presencia de dos tipos de músicos: el que tocaban el atabal “todos los días de fiesta” –y que pertenecía a la cofradía– y cuyo salario difícilmente superaba los 4 reales anuales, y el que tocaba la procesión y las danzas y el regocijo del lugar. E incluso en Fuentepelayo y Cantalejo en el XVII se constata la presencia de **ministriles**, con una estructura muy concreta, que



ILUSTRACIÓN 99. Cuéllar. Romería del Henar, 2016. Presencia de la mujer en la interpretación de la dulzaina. FAC.

amenizaban las procesiones, quedando la interpretación de las danzas a cargo de un hermano o al menos un vecino de la localidad, pues el descargo es nominativo; también los **órganos** (portativos suponemos) en la procesión del Corpus de El Espinar; o los colegiales **cantando** en la procesión de las Nieves de Turégano.

Cobran siempre, fuera cual fuera su perfil, y en ocasiones tenemos datos que nos informan que se les iba a buscar a su localidad para que vinieran a tocar a la fiesta, se les alojaba y se les daba de comer en casa del mayordomo. En la actualidad, aunque el repertorio de danzas suele ser interpretado por dulzaineros locales, sea para procesiones, para danzas o para ambas, siempre cobran un salario por parte de los ayuntamientos que son los que sufragan la fiesta. Y se siguen registrando dos perfiles de músicos: los que tocan la procesión –foraneos o no– y los que tocan las danzas, que estos sí suelen ser de la localidad en la mayoría de los ejemplos registrados.

Durante el siglo XX sabemos que no fue así. Muchos fueron los dulzaineros que itineraron interpretando el repertorio de danzas, igual que se itineraba desde el XVII, algunos incluso bajo nuestro parecer, delimitando zonas y repertorios.

Tejero [1981:79] ya argumentó que Julián Casas y Marcos Piñuela tocaban en Hontoria, Revenga, Tabanera del Monte y San Cristóbal “de Palazuelos”¹⁵⁹. Entorno a 1960, Mariano Contreras interpreta también los paloteos de Tabanera del Monte y San Cristóbal de Segovia, sin olvidarnos que este dulzainero, natural de Santiuste de Pedraza (sierra) recupera la misa para dulzaina –habitual en los pueblos de la sierra hasta 1930– con los danzantes de La Lastrilla. Todas estas localidades pertenecientes a la zona de-

nominada circundante a la capital [Álvarez, 2015]. En la zona de la sierra, se constata la presencia durante la segunda mitad del siglo XX de Demetrio García, de la Matilla (1928-2018), en Castroserna de Abajo, Arcones, Valleruela de Pedraza, Valleruela de Sepúlveda, La Matilla, Orejana... Según Carlos de Miguel, en un artículo para la revista *Lazos* [n.º 8:3], su hermano Gregorio era el encargo de tocar los paloteos de diversos pueblos de la sierra y él hace pareja con Pedro Matey de San Pedro de Gállos y el tío Francisquillo de Cantalejo¹⁶⁰. El cura de Arcones, Félix Arribas, impulsó la recuperación de los paloteos en la sierra y Demetrio rescató las danzas de Prádena, Cantalejo, Rebollo y Siguero mientras mantuvo en activo las de otras tantas localidades, abarcando la mayoría del repertorio de la sierra.

Aquí habría que tener en cuenta también el proceso de enseñanza-aprendizaje de la dulzaina, basado en la provincia de Segovia, hasta finales del siglo XX que se crea la primera escuela de dulzaina, en el binomio maestro-discípulos. La aparición de las escuelas de dulzaina, junto con la permanencia del aprendizaje de este instrumento de manos de un maestro, han sido las responsables de la proliferación de dulzaineros, que a su vez es la causa de que prácticamente cada localidad cuente con un dulzainero local para la interpretación del repertorio de danzas, especialmente de danzas de palos. Raro es en nuestras encuestas de trabajo de campo haber encontrado un dulzainero que no haya pasado por una escuela de dulzaina o en el menor de los casos, por un maestro. Por ejemplo, en la localidad de Revenga, en Pentecostés en la Romería de la Virgen del Soto se pudieron documentar hasta ocho dulzaineros arropando a las danzas y a la Virgen. Esto se debe a la existencia en la localidad de una de estas es-

¹⁵⁹ Esta denominación se debe a que esta localidad, independizada recientemente, perteneció a Palazuelos de Eresma, y actualmente se denomina San Cristóbal de Segovia. Igual que hoy en día sucede con Tabanera del Monte y El Parque Robledo y hace cientos de años con el pueblo de San Bartolomé del río Cambrones. Estas localidades, según el repertorio analizado en Álvarez [2015], mantienen varias piezas en común, lo que podría haber estado condicionado a esta itinerancia.

¹⁶⁰ Cantalejo, localidad del llano, tiene un repertorio con piezas comunes de la sierra. De hecho, en nuestro trabajo de campo nos argumentaron que tal circunstancia se daba porque el que recupera las danzas es Demetrio. Pero en una entrevista personal a este, nos explicó que él aprendió las danzas en Cantalejo, por tanto, puede que el sentido de la influencia no sea sierra -llano, sino al revés.



ILUSTRACIÓN 100. Revenga. Procesión Virgen del Soto, 2017.

cuelas lo que generó un buen grupo de dulzaineros, y todos son partícipes de la función.

Pero ¿qué papel han desempeñado las escuelas de dulzaina y sus distintas sedes en la transmisión o preservación del repertorio? Como ya hemos dicho, en este tipo de instituciones, al igual que a lo mejor sucedió en otros procesos de enseñanza-aprendizaje, se producen procesos de convergencia de conocimientos en manos de varios maestros, y divergencia de estos contenidos a su vez de manos de los alumnos que en ellas aprenden, en el caso de las escuelas de manera masiva, provocando una dispersión o descontextualización de repertorios, algunos con características locales, y otros no. Pero, si la dulzaina se aprende en las escuelas, con la consiguiente amalgama de repertorios y su dispersión no siempre de manera acertada, las danzas también han sido sometidas a los estereotipos propios de estas enseñanzas, sin que en este caso haya trascendido esta mezcolanza al plano ritual, pues en cada localidad, las danzas se aprenden y se mantienen por tradición oral.

Si bien es cierto que dentro del tema *La Danza y el Rito en la provincia de Segovia*, los músicos, los danzantes y los repertorios han sido puntos clave de estudio, otros elementos del rito también han sufrido cambios con el paso de los siglos, como las enramadas y cantueso/tomillo en la época, soldadescas, ramos de rosquillas y roscas, vaquillas, y colaciones.

Otros elementos

Las **enramadas** las hemos documentado en distintas festividades y no solo en el Corpus, donde bien es cierto que proliferan desde el XVIII (Arcones, Orejana, Torrecaballeros, Basardilla, Veganzones, Armuña, Santa María la Real de Nieva). Fuera de esta festividad igualmente las hemos localizado en Carbonero de Ahusín, dentro del Rosario –celebrado en la Visitación– en 1706, en Valseca en 1747 por la Asunción, y en Tabanera del Monte si no enramadas sí “álamos de la iglesia”, a través del ingreso por la venta de estos en 1715 dentro de la festividad del Rosario.

Algunas ordenanzas regulan incluso cómo se ha de enramar el camino, detallando los lugares, y en cuanto a los nombramientos de los oficios menores se documenta la presencia de enramadores, como en la Cofradía del Corpus de Veganzones. Y la importancia del adorno de las calles a base de enramadas era tal que todos los barrios anexados y partícipes de la festividad se engalanaban igualmente, como sabemos que sucedía en el siglo XVIII en el Corpus de Torrecaballeros, en donde se enramaban también La Aldehuela y Cabanillas.

Actualmente, según el trabajo de campo realizado desde 2004, y dentro de festividades con danzas rituales, las enramadas permanecen en Cabezuela y Fuentepelayo por el Corpus; Bernandos por la Virgen del Castillo (romería mariana por Pentecostés); Sauquillo de Cabezas por San Pedro; o Bernuy de Porreros por San Antonio. Si nos fijamos en la localización, la presencia de ramas escasea en la zona de la sierra, con los escasos ejemplos de Orejana y Arcones, asociadas al Corpus u “otras enramadas”. Y enramadas se hacían también para honrar la visita de alguna autoridad como en el caso de la visita del gobernador civil, en San Cristóbal de Segovia, en la década de los sesenta del siglo XX, con motivo de la consagración de la nueva iglesia. Para ello se enramó el camino en donde se podía leer “Bendito el que viene en nombre del Señor”.

La vegetación como elemento oloroso, era importante, y la encontramos no solo en enramadas, sino también en el suelo, con cantueso o tomillo, que al pisarlo desprende más olor aún. Pero no solo el cantueso aportaba un olor especial. También se ha documentado la presencia del incensario desde el XVII en la procesión del Corpus de San Pedro de Gáillos y Sepúlveda y actualmente en Veganzones. El **cantueso o tomillo** se utilizaba para adornar la carrera, es decir, las calles por donde pasaba la procesión, y en ocasiones este era uno de los oficios menores que tenían que cumplir los hermanos. Obviamente su uso está condicionado a la época, mayo-junio, que es cuando los campos están florecidos de tomillo o cantueso. Se documenta en la Cofradía del Cor-

pus de San Pedro de Gáillos en el XVII, a través de los tomilleros o roseros; en el Corpus de Sepúlveda como cantueseros y en Santa María la Real de Nieva en el XVIII, en la Cofradía del Corpus como cantueseros y enramadas de cantueso. Actualmente varias son las localidades que mantienen la tradición de poner en sus calles (cantidades mínimas) tomillo o cantueso, como Fuentepelayo en la Octava del Corpus, o Tabanera del Monte por San Juan.

Un concepto de engalanar las calles o carreras, como gustaban denominar al recorrido de la procesión especialmente del Corpus, con enramadas, arcos florales, incienso y cantueso, rematado en el caso del Corpus con altares y fuentes de vino. Los altares, siempre refiriéndonos a la Danza y el Rito, se han documentado desde el siglo XVII en Sepúlveda y Prádena a través del oficio de altarero; y las fuentes de vino en San Pedro de Gáillos y en Sepúlveda. Actualmente en el caso por ejemplo de Veganzones, las paradas de las danzas de palos en la procesión, se hacen en cada altar.

Y la exaltación vegetal llega a su máxima expresión con los **Mayos**, como elemento significativo dentro de la fiesta de la Cruz de Mayo. Estas fiestas eran comunes en la provincia de Segovia desde el XVII (p.ej., en las cuentas de Nuestra Señora de Avienza-Arroyo de Cuéllar, 1639), aunque no siempre hemos podido encontrar en ella referencias claras sobre la presencia de danzas. Turégano ha sido hasta el momento la única localidad que documenta la fiesta de la Cruz y su danza, más los datos ya existentes en Armuña y Fuentepelayo. La fiesta en Turégano, la sufragan la Cofradía del Corpus, con los gastos en 1768 para los vestidos de los danzantes en Nuestra Señora y la Cruz de Mayo, así como también la Cofradía de las Plagas recoge gastos el día de la Cruz y Resurrección.

Pero no solo el árbol como elemento simbólico se recoge en esta provincia en torno a la fiesta de la Cruz. En Melque de Cercos, por San Esteban –celebrado actualmente el último fin de semana de julio– la fiesta comienza con la recogida y

plantación “del chopo”; e igualmente en Tabanera del Monte se siguen “plantando” a modo de arco dos ramas por la festividad de San Juan. Y en Bernuy de Porreros según la SF [AHPSg. 120-121] los danzantes la víspera de la fiesta (Santiago) cortan un árbol del pueblo, el que quiere el mayordomo, y la copa es llevada por todos ellos hasta la casa de este, hacen un hoyo y allí queda puesto. El día de la fiesta los danzantes vuelven a casa del mayordomo y danzan en la calle siendo invitados a bollos y anís y desde allí y con las autoridades locales, van danzando hasta la iglesia. Por la tarde, en la procesión del Santo y romería se subastan los brazos de las andas y entre remate de uno y otro los danzantes palotean una danza, terminando siempre con el paloteo *La Marcha Real*.

Pero nuestro interés recae en dos elementos de la fiesta: el mayo y la danza. Los mayos se encuentran documentados a través de los cargos en los libros de cuentas de distintas cofradías, a través de su venta. Se han localizado en Armuña [Fuentes, 2008, 97] desde 1696 con los “20 reales del maio que los moços trujeron el primer día de maio [...]”. Igualmente en 1851 [2008:84] se constata la danza en la función de mayo: “[...] acompañaba una danza de jóvenes con su paloteo, siendo un continuo estruendo [...]”. En Fuente-pelayo en 1715 se recogen “25 reales de la colación a los danzantes y 16 reales a los danzantes en Pascua de Resurrección y Cruz de Mayo”, es decir, se documenta la danza en la fiesta así como la iluminación con *achones*, sin embargo, el Rvdo. Arribas no constata gastos en “mayos” aunque actualmente sí se mantiene este elemento. En Valseca se registran cargos por este concepto desde 1699, tanto en la Cofradía del Corpus como en la del Rosario; en Turégano aparecen cargos por la venta del mayo de la plaza, desde 1607, dentro de la Cofradía del Rosario y en la Cofradía del Corpus ingresos por el alquiler de los vestidos de los danzantes para la Fiesta de la Cruz en 1768; en Carbonero de Ahusín se recoge el dato sobre un mayo en 1699 en la Cofradía del Corpus, y en la Cofradía del Rosario en 1711, 12 reales y medio del mayo; en Añe en 1740; en Carbonero el Mayor en 1778; o

Arcones, en 1815 donde se registran multas por faltar a la función de la Cruz.

Si analizamos los datos, vemos que esta festividad y sus elementos se documentan especialmente en la zona del llano, sin que en la sierra o la zona circundante a la capital se hayan encontrado datos actualmente, si bien también se han consultado los libros de cofradías del Corpus y Rosario. Actualmente, la fiesta de la Cruz de Mayo se encuentra muy extendida pero sin ninguna danza asociada, destacando el mayo como elemento representativo de la fiesta, en Fuente-pelayo, Zarzuela del Pinar, Coca, La Velilla, o Navares de las Cuevas, además del barrio del Cristo del Mercado, cuyos datos se remontan a 1541 según Herreras Diéz [1996].

Las **soldadescas** –masculinas–, como ya abordamos en el capítulo correspondiente, se han localizado en la provincia desde el siglo XVII y siempre a lo largo de la cañada real. En La Matilla en la festividad de la Asunción (Cofradía del Rosario); en Orejana en el Rosario; en Navafría en la Visitación/Santa Isabel y el segundo domingo de octubre (entendemos que en la Octava del Rosario); en Torre Val de San Pedro en el Rosario; en Tabanera del Monte igualmente por el Rosario; y en Armuña (soldadescas femeninas en el XVIII) para Nuestra Señora de Tormejón. Y más recientemente se han documentado soldadescas en Hontoria [Herrero, 2011] para la Virgen de las Candelas, en este caso soldadescas femeninas. Actualmente se mantienen soldadescas masculinas en Zamarramala para Santa Águeda, y en Orejana y Torre Val para el Rosario, y soldadescas femeninas en Navafría por San Sebastián. Las soldadescas se han perdido, otras han cambiado de género y de tiempo festivo, como la de Navafría, y dos ejemplos permanecen desde el XVII dentro del culto al Rosario: Orejana (junto con las gitanas que recitan versos y ofrecen roscas) y Torre Val de San Pedro (en la Octava del Rosario).

La ofrenda de **roscas y rosquillas** es otro de los elementos de los rituales, muy extendido en la provincia, y perfectamente documentado, pues se

recogen anualmente cargos en las cuentas de las cofradías por la venta de dichas roscas y rosquillas, estas últimas muchas veces en forma de ramos adornados con fruta. En ocasiones las roscas y los ramos de rosquillas son ofrecidos por las *gitanas* o las danzantas, y en otras de manera general por los fieles. En el caso del ofrecimiento por parte de las *danzantas o gitanas* se han documentado desde el siglo XVII en distintas festividades: el Rosario en el Condado de Castilnovo, Orejana y Tabanera del Monte; la Asunción en La Matilla; Virgen del Pedernal en Basardilla; y Corpus en Torrecaballeros. De todos los ejemplos citados, solo se mantiene el ofrecimiento de roscas por parte de las *gitanas* de Orejana, pero estas ya no danzan. Es decir, no perviven en Segovia *danzantas o gitanas* que dancen y ofrezcan roscas o rosquillas.

Las rosquillas, roscas u hornazos son también ofrecidos por los fieles desde tiempos remotos, especialmente en Pascua de Resurrección pero también a los santos patronos, costumbre por cierto muy mantenida en la provincia de Segovia. Las rosquillas se nombran en ocasiones en forma de ramo de rosquillas, y en algún ejemplo como en Tabanera del Monte, la ofrenda se realiza también con fruta; y ramos de rosquillas con naranjas y limones sabemos que se subastaban por ejemplo en Pinarnegrillo a lo largo del siglo XX.

Colaciones, refrescos, caridades o pitanzas para las autoridades, danzantes, tamboriteros, cura, y sacristán no faltaban. Bien valían unas viandas el día del cabildo para nombramientos, el Jueves y el Viernes Santo, la víspera del Corpus o de cualquier otra advocación. Pan, vino, queso, pasas, bizcochos... valían para “refrescar” –término del XVIII– al personal y de ahí que se mantenga en la actualidad el término “refresco”. Y no solo colaciones, sino comidas de hermandad, como las constatadas en Prádena, San Pedro de Gaiños (donde incluso dentro de los oficios menores se documenta el de dar de comer a las mesas, matar los carneros...) o Basardilla.

Actualmente, en algunas localidades, el refresco es extensivo a la población asistente, como bien pudimos comprobar de primera mano durante el trabajo de campo en Navafría por San Sebastián, en Torre Val por el Rosario, en Turégano por la Virgen del Burgo, en Basardilla por la Virgen del Pedernal, y en Cuéllar por el Niño de la Bola, donde en algunos casos los mayordomos siguen haciendo “el gasto” del refresco. En otros muchos lamentablemente esta costumbre se ha perdido e incluso ya ni los propios danzantes lo reciben.

Las **corridas de toros y las vaquillas** también amenizaban las festividades. Pero los conceptos son diferentes. Por **vaquilla** entendemos un armazón adornado, que una persona portará a sus espaldas a modo de vaquilla real. Este concepto de vaquilla se ha documentado desde finales del XVI asociada a la danza de caballeros en el Corpus de San Pedro en el XVII y dentro de los gastos de papel, pimentón y huevos para adobar la vaquilla; y en el Corpus de Sepúlveda se documenta asociada a la danza de guineos. En este último caso se recogen muchas referencias: “vaquillas y tres que hacían de vacas”, “aderezar la vaquilla” o el gasto de “azumbre y media de vino para los toros”, entendiéndose por tanto que respondían al modelo humano.

Actualmente no se ha recogido ni documentado este elemento asociado a ninguna procesión, ni a la danza. Sin embargo, se mantiene este concepto, como vaquilla de carnaval, en Arcones junto a los tripudos, y en varias localidades más de la sierra, en algunas perdida recientemente [Herrero, 2011]: Navafría, Matabuena, Casla¹⁶¹, Santo Tomé del Puerto, La Rades de Pedraza, La Velilla, Aldealengua de Pedraza... llegando hasta El Espinar (sierra-sur).

Los **toros** también están documentados dentro de distintas festividades: en Villacastín por San Sebastián dentro de la Cofradía de la Trinidad en 1575 y que se mantiene hasta la actualidad; en Turégano en 1617 dentro de la festividad de la Virgen de las

¹⁶¹ En Casla hemos podido documentar la *vaquilla* vestida con camisa blanca y enaguas, y rabo y cornamenta procedente de un bóvido.



ILUSTRACIÓN 101. Arcones. Carnaval, 2017. Vaquillas y tripudos en el Carnaval de Arcones, el Domingo Gordo. FAC..

Nieves –Cofradía del Rosario– y actualmente se mantienen cambiando la fecha y, de hecho, la plaza del pueblo se acondiciona con talanqueras y gradas para tal circunstancia durante el primer fin de semana de septiembre en las fiestas en honor al Dulce Nombre de María. En Sepúlveda, por ejemplo, la Fiesta de los Toros celebrada el último fin de semana de agosto, fue declarada Patrimonio Inmaterial Cultural de Sepúlveda desde el año 2011, y actualmente se adorna con las danzas del grupo “Virgen de la Peña” –patrona de la localidad–.

García Matos en 1951 a través del repertorio de Abades, Bernardos y Nava de la Asunción constata especialmente en la localidad de Nava el “Baile del toro” que bailan los mozos en corrillos, sin que sepamos nada más sobre su estructura, pero sí nos sirve este dato para constatar el toro como elemento de la secuencia festiva.

Pero toros, vaquillas, toros de fuego, corridas, encierros nocturnos y diurnos y un largo etcétera son elementos muy extendidos en las fiestas de localidades y barrios de Segovia.

Las **comedias y autos sacramentales** también han formado parte de las festividades en torno a distintas advocaciones, especialmente en el siglo XVII tanto en la capital como en la provincia. Las hemos encontrado asociadas a la procesión del Corpus, como en el caso de Segovia capital, y en la provincia en Sepúlveda, Prádena, San Pedro de Gaiños y Villacastín (en la sierra) y Armuña, Fuentepelayo y Veganzones en el llano. Y en la Cofradía del Rosario con distintas festividades: en el Condado de Castilnovo, el Rosario; en La Matilla, La Asunción y San Roque; en Valseca, el Rosario celebrado el día de la Visitación; Navafría por Navidad; en Turégano por la Virgen de las Nieves; en Villacastín, el Rosario celebrado en la Visitación; y en Ituero por Santa Bárbara. Datos sobradamente constatados a través de los descargos para “el tablado para la comedia”, “los vestidos para la comedia”, “papel para la comedia”, “dar de comer a los comediantes”, “por sacar la comedia”... Y siempre registrándose los gastos junto a los danzantes, por lo que entendemos que cada uno tenía un papel en la función.

Y si bien las comedias están documentadas durante el siglo XVII, los datos se pierden a mediados del XVIII y no se vuelven a documentar gastos. Obviamente en la actualidad, no se ha recogido nada al respecto.

La **iluminación** también tenía su peso y la cera, por tanto, gran importancia. Las entradas de hermanos o las penas por faltar a las obligaciones como cofrade se pagan en cuarterones y libras de cera hasta llegar a su máxima expresión con el ofrecimiento de cirios en Santa María la Real de Nieva.

La cera era necesaria pues en determinadas festividades, se mantenía iluminado el santo o monumento durante toda la tarde o noche, según correspondiera, siendo también fundamental para la fabricación de los hachones que acompañaban las procesiones. En San Pedro de Gaíllos, se puede deducir como pago por llevar las andas de nuestra señora en el XVII, o función de “carga de lámparas”. En Sepúlveda, las celebraciones del Corpus comenzaban el martes anterior con procesión a la que había que asistir con hachas, el cajero con el tambor y los mayordomos llevando el pendón. El mismo día del Corpus dos contadores llevaban varas y hachas que mantenían encendidas. Y el tercer domingo de cada mes “de las Minervas” en la iglesia de El Salvador el alcalde llevaría una vara y los dos contadores más modernos, varas y hachas encendidas igualmente, mientras el sacristán toca las campanas. Ya en 1818 se establece que todos los hermanos lleven capa, dándoles preferencia para llevar las hachas. Y en Fuente-pelayo, dentro de la Cofradía de la Vera Cruz en 1715 se recogen 12 reales por los *achones* para las luminarias de la víspera de la octava y la Cruz de Mayo”.

Además de los cirios y hachas, la luz se ha representado también con **luminarias**, localizadas en el XVIII en la Cofradía del Glorioso Patriarca San José de Santa María, la víspera de San José; en Turégano, dentro de la Cofradía del Rosario, en la víspera de la Virgen de las Nieves; y según Fuentenebro, en el XVIII, igualmente, luminarias

en Cantalejo la víspera de la Ascensión. Y en ninguno de estos ejemplos se mantiene este elemento.

Se documentan en la actualidad varios ejemplos en la provincia y en distintos momentos del ciclo del año: por San Juan de manera generalizada; por la Purísima en Fuentidueña; o el 14 de agosto en Escobar de Polendos para la Virgen de la Cuesta, acompañada también por lámparas; la víspera del Henar, por la noche en el Santuario; el Baile del Teo en El Espinar; Fuentidueña por la Inmaculada; o Migueláñez por Navidad. Como dato curioso podemos destacar la localidad de Carbonero el Mayor, donde la Noche de San Juan un grupo de muchachos paloteó en torno a la hoguera.

Vemos, por tanto, cómo algunos elementos de la secuencia festiva han permanecido a lo largo al menos de 500 años, otros han cambiado y otros tantos lamentablemente se han perdido.

Diccionario alfabético-descriptivo de danzas y bailes

Relación de entradas

Arado, El
 Arco, El
 Arquillos, Danza de
 Bandera, Baile de la
 Baquetas, Baile de
 Boda, Baile de
 Brujas, Baile de las
 Caballeros *onzados*, Danza de
 Caballitos, Danza de
 Caracol, El
 Castellano, Baile
 Castillo, Danza del
 Castillos humanos
 Cencerradas
 Cirios, Los
 Contradanza
 Corrido, Baile
 Cruz, La
 Cruz de Mayo, Danza de la
 Culebra, La
 Duro, Baile del
 Encintado, El
 Entrada de baile
 Entradilla
 Espadas, Danzas de
 Espiga, Baile de la
 Fandangos
 Galas, Las

Gitanos y gitanas, Danzas de
 Habas Verdes
 Jota
 Marchas de Danzantes
 Marzas
 Matanza, Bailes de
 Mayos, Los
 Mudanza
 Negritos, Danzas de
 Palos (paloteos), Danzas de
 Pasacalles de danzantes
 Pastores, Danzas de
 Pera, Baile de la
 Petenera castellana
 Pingajo
 Piñata, Baile de
 Procesión, Danzas de
 Ramiletillo, El
 Ramo, El
 Respingona o respinguera
 Rosca, Baile de la
 Rueda, Baile de
 Seguidillas
 Tarrajoncito, El
 Taza, Baile de
 Teo, Baile del
 Toro, Baile del
 Tres, Baile o Danza de

Diccionario alfabético-descriptivo de danzas rituales y bailes ritualizados religiosos y civiles

El presente trabajo ha querido documentar y analizar, la Danza y el Rito en la provincia de Segovia, desde una perspectiva diacrónica y sincrónica desde los siglos XVI al XXI a través de distintas fuentes documentales, entre las que destacan los libros de cofradía, obteniendo con ello una importante síntesis del qué, cuándo, quiénes y cómo, de la estructura festivo- ritual.

Los libros de cofradía estudiados, solo constatan la Danza en un contexto festivo-religioso, por lo que los rituales “civiles” quedarían fuera de esa documentación. Y si los libros de cofradías nos han aportado importantes datos sobre los diferentes elementos de la secuencia festiva de marcado carácter religioso, obviamente –*instrumentero*, danzantes, tipos de danzas, oficios mayores y menores ...– las fuentes para la documentación de los siglos XX y XXI nos han acercado a los repertorios, cambios, permanencias, géneros y estilos de los que el pueblo segoviano hacía uso y gala en los contextos tanto civiles como religiosos, donde además habría que separar la evolución diacrónica del patrimonio ritual actual, de las manifestaciones recientemente ritualizadas, y también consideradas en este trabajo.

En el desarrollo diacrónico del patrimonio aquí presentado, hemos asistido a la ritualización de determinadas manifestaciones consideradas bailes y actualmente convertidos en danzas por su carácter ritual. Tales son los ejemplos que conformaban el baile de rueda –entrada de baile, baile corrido, jota o fandango, seguidilla, habas verdes– y actualmente desgranados e incorporados a contextos procesionales. E igualmente denominaciones propias del contexto religioso como, Danza, Mudanza, Contradanza y Entradilla también aparecen diseminadas por el repertorio exclusivamente instrumental del siglo XX, pero ¿cuál era su función concreta en tiempos pasados? La memoria en este caso se pierde y se mezcla en el tiempo y en el espacio.

Pero además, dentro de las manifestaciones rituales, hay que destacar cómo las danzas de palos han ido copando el panorama ritual, con un total de 268 danzas recogidas en treinta localidades durante 2004-2014 [Álvarez, 2015]. Y, junto a estas, se ejecutan otras danzas como *La Cruz*, *El Caracol* o *El Arco*. Ahora bien, a lo largo de este diccionario, entre otros contenidos, veremos cómo estos últimos ejemplos de danzas tienen muchas similitudes entre sí, especialmente en coreografía, lo que nos puede hacer pensar en un origen común. ¿Quizá el origen está en las danzas de pastores tanto en el interior como en el exterior del templo, donde sabemos por Herrero Gómez [2011] que se caracterizaban por la formación de serpenteos y caracoles? Es mas, en Casla, mediante entrevista, hemos documentado la danza de *La Cruz* y *El Caracol* como danzas de pastores dentro del templo.

Las danzas de arquillos además se documentan en el XVII en el Corpus de San Pedro de Gáillos y Sepúlveda (ambos en la sierra) desde finales del XVI, entonces ¿podemos hablar, en cuanto al adorno vertical del remate de algunas danzas, de un reducto de las danzas de arquillos del pasado? Recordemos que esta danza está especialmente extendida en la zona de la sierra.

Los cancioneros y las fuentes documentales y bibliográficas de los siglos XX y XXI aportan a su vez una valiosa información sobre la danza y el baile en los diversos rituales de la provincia, tanto festivos (religiosos) como civiles (domingos, bodas, matanzas,...). Sin embargo, la terminología que hemos recogido para referirse a danzas y bailes, confirma cómo en tiempos ya remotos pudo existir una estructura concreta de danzas propias de procesiones, y otra muy distinta para el baile como diversión social.

En el plano religioso, por ejemplo, la concate-nación formada por la danza, mudanza, contradanza y entradilla, también cayó en desuso y ni los repertorios de danza urbana han sabido mantenerlos vivos en sus enseñanzas, pues vemos cómo de manera espontánea en una procesión, el público identifica y baila unas *Habas Verdes* (Baile de Rueda), y no una *Entradilla* (danza de proce-

sión), aunque sí hemos registrado neo elaboraciones de esta en cuanto a coreografía.

Los cambios en la sociedad de principios del siglo XX propiciaron un giro en la demanda de géneros musicales civiles (los “agarraos”: polkas, vals, pasodobles...), y aunque en un primer momento los dulzaineros supieron adaptarse a los nuevos gustos –el tío Tocino de Abades era un defensor de los repertorios tradicionales– incorporando los bailables a su repertorio, las orquestas, más en línea con los repertorios de la música popular urbana, pronto desplazaron a las tradiciones de danza y música, las cuales con el tiempo han trasvasado a entornos procesionales, tal y como sucede en Segovia de forma generalizada con la jota. Por tanto, al menos en el plano civil, desapareció en esta provincia el Baile de Rueda.

La parte del diccionario alfabético descriptivo, aún todo lo expuesto hasta ahora desde el siglo XVI al XXI, en cuanto a repertorio y pervivencia actual de los modelos de danza para contextos tanto religiosos como civiles. Cada voz del diccionario muestra, de manera ilustrada en la mayoría de los ejemplos, el estado actual de la danza o baile en

cada una de las localidades, ordenadas estas por zonas –capital, sierra y llano– así como la documentación de la misma en cada una de las fuentes ya citadas sobre los siglos XX y XXI.

Arado, El: es una danza que se realiza actualmente solo en la localidad de Torre Val de San Pedro (sierra), en la Octava de la Virgen del Rosario (segundo fin de semana de octubre), durante el ofertorio de la liturgia. El grupo lo forman doce danzantas colocadas en una fila de dos hileras enfrentadas, junto con un danzante con enaguas que sujetará el arado en el suelo, y el guión que se encargará de recoger las piezas que le irán entregando las danzantas para formarlo, bajo una melodía con ritmo de jota, interpretada por el coro de la iglesia, acompañado con instrumentos de pulso y púa.

La **indumentaria** femenina se compone de manteo de paño rojo encintado, jubón, delantal, medias de calceta, zapatos y el pelo tocado con lazo de tira de seda bordada, mientras la indumentaria masculina del *guion* se compone de calzón corto, chaleco, camisa blanca, medias de calceta y alpagatas.



ILUSTRACIÓN 102. Torre Val de San Pedro. Danza de *El Arado*. Octava del Rosario, 2015. FAC.

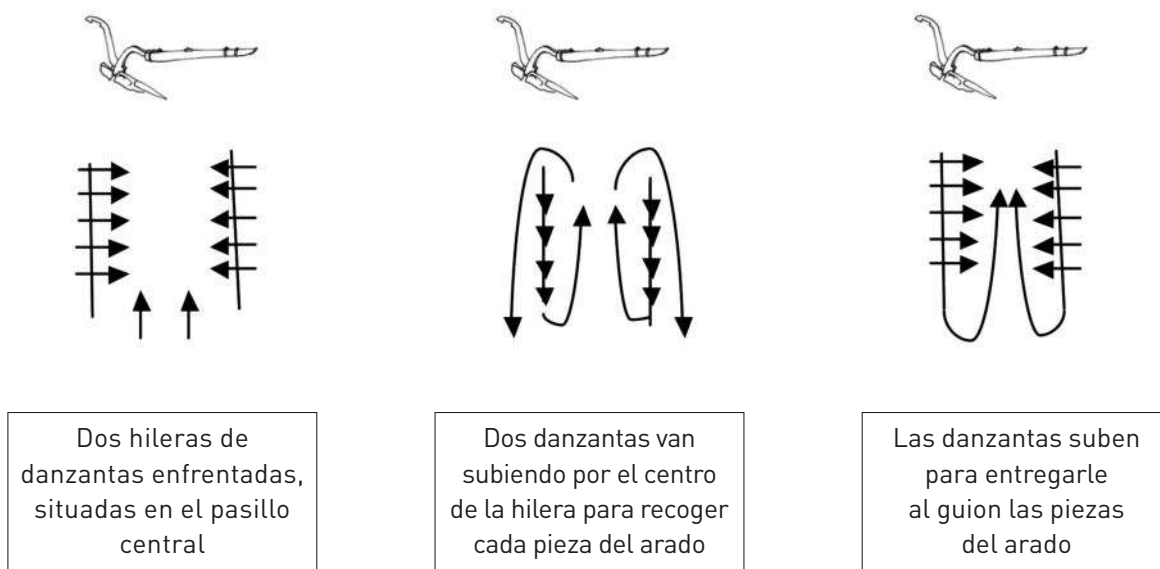
En **coreografía**, la danza con acompañamiento de voz¹⁶² e instrumentos de cuerda se inicia con el estribillo en el que el guion se dirige por la nave central del templo, hacia al altar, con el arado en alto, seguido por las danzantas en hilera de dos y paso de estribillo de jota. En la 1.^a estrofa y estribillo se mantiene la fila de dos hileras enfrentadas que danzan con punto de “paseado” mientras el guion coloca el arado. En la 2.^a estrofa y estribillo (bis) las danzantas se dirigen a recoger una pieza del arado para volver a formar la hilera de dos, mientras terminan de recoger las piezas. En la 3.^a y 4.^a estrofa dos danzantas van subiendo por el centro de la hilera para entregar sus piezas al guion que las sujeta en alto en señal de ofrecimiento. Esta estructura de dos estrofas y estribillo se repite seis veces hasta completar las dieciséis estrofas, mientras que en el último estribillo el guion ofrece el arado completo de cara al altar.

Este texto y todos los que se van a documentar a continuación, tanto en Segovia como en el resto de la geografía española, se corresponden con el romance *El Arado de la Pasión*, a su vez considerado dentro de los pliegos de cordel¹⁶³.

- **Marazuela** recoge de *El Arado*, dos versiones cantadas en una zona de la provincia geográficamente opuesta: *El Arado* con el n.º 99 en la sección 5.^a “Cantos de Oficio”, en la comarca de Santa María y Arévalo (el llano noroccidental), con letra, y no mensural:

El arado cantaré / de piezas lo iré formando / y de la pasión de Cristo / Misterios iré explicando.
Y con el n.º 113, en la misma sección, otra versión de canto de la localidad de Rapariegos (Santa María), en la misma zona que la anterior, y transcrita en 2/4.

El arado cantaré / de piezas lo iré formando / y de la pasión de Cristo / Misterios iré formando.



¹⁶² El texto de la canción interpretado en Torre Val (según las grabaciones de 2015 y 2016) recoge una versión prácticamente idéntica a las que se ha documentado en las fuentes que se adjuntan.

¹⁶³ Como tal se ha recogido en la Fundación Joaquín Díaz (Signatura: PL 637), impreso en Madrid en la imprenta Universal Francisco Hernández [18-]. Los pliegos de cordel o romances deiego, eran pliegos sueltos que vendían los ciegos desde el siglo XV. Se le llamaba pliego de cordel porque las hojas de papel estaban atadas a un cordel o caña, formando un cuadernillo de pocas hojas destinado a propagar textos presuntamente «literarios» para el gran público, de temática histórica, lírica, religiosa o de otra índole, pero de interés mayoritario para la gran masa del público lector. En la biblioteca digital de Castilla y León se recoge igualmente como Pliego de Cordel, <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=8534>.

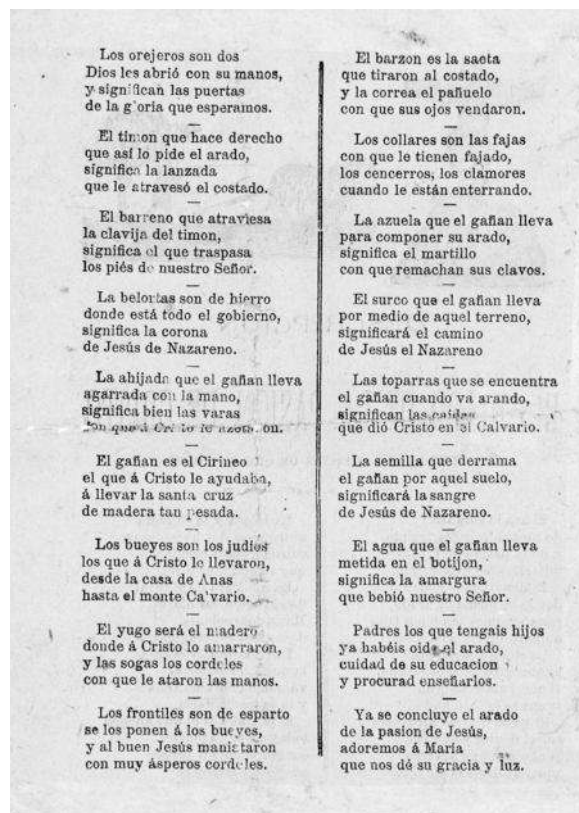
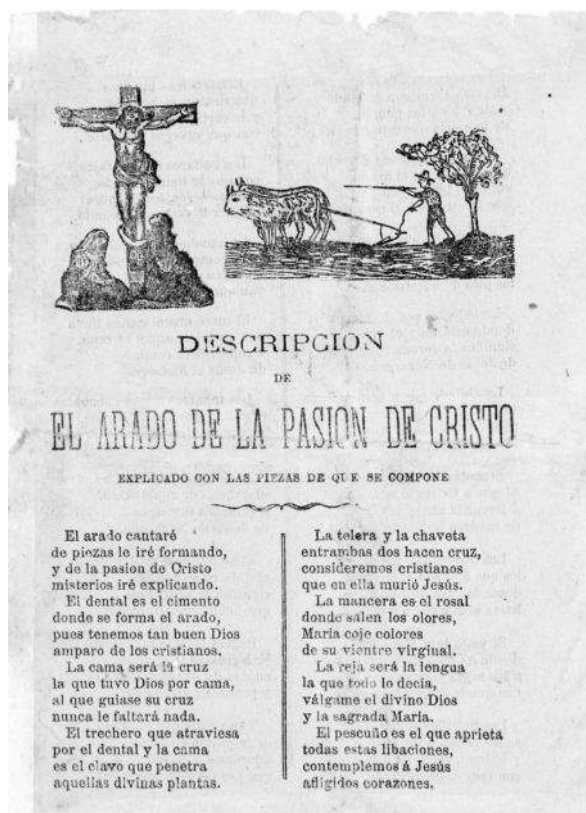


ILUSTRACIÓN 103. Imágenes de la biblioteca digital de Castilla y León (18—)

– El **archivo de la SF** también la documenta:

- En **Santiuste de Pedraza** (localidad limítrofe con Torre Val) la SF, en 1959, la constata como danza con manteo de abalorios, corpiño, bordado en puños y pechera, delantal de brochado y zapatos. Según la ficha que adjunta, se corresponde con el tiempo de jota, transcrita en 3/4. Fue recogida por Víctor Antón y M. Irene Esteban, que documentan que se conoce desde 1920. Se presentó en Segovia por primera vez en 1960 y se interpreta con almirez, botella, triángulo y guitarra, en parejas de dos en dos, hombres y mujeres, durante las procesiones y fiestas del pueblo. Anotan además que “es muy típica por su significado y popularidad”.

La letra recoge:

*Un arado explicaré de piezas iré formando
y de la Pasión de Cristo palabras iré explicando.*

*Toma y deshaz este arado tu como buen labrador
le volverás a arreglar cuando llegue la ocasión.
El dental es el cimient donde se forma el arado
significa la Pasión de Cristo crucificado.
La reja era la lengua la que todo los decía
válgame dios de los Cielos y la sagrada familia.
La cama era la cruz la que Dios tuvo por cama
al que le siga su fama no la faltará su luz.
La esteba es el rosal donde salen los colores
María envía colores de su vientre virginal.
La rejas son dos Dios las puso por su manos
Dios nos da la gloria abierta las que todos es-
peramos.
El pestaño es el que ajusta todas estas dimensiones
así nos ajusta Dios todos nuestros corazones.
Para apretar el pestaño mazo tendréis preparado
significa el martillo con que remachan los clavos.
Las velortas son de hierro donde esta todo el
gobierno significa la corona de Jesús el Nazareno.
El timón será deshecho que aso lo pide el arado
significa la lanza que le atravesó el costado.
La clavija que atraviesan por la punta del timón
significa que traspasa los pies de nuestro señor.*

- La SF documenta *El Arado* también en la zona de la sierra como canción de campo en la localidad de **Collado Hermoso** (sierra), recogida en 1955 por Víctor Antón, asesor de música. Exponen que “aunque su partitura no encierra en sí una belleza musical se la considera por haber derivado su línea temática”, siendo muy típica por su significado y popularidad local. Se recogen en la ficha dos transcripciones de la letra. La primera transcripción recoge XXIV estrofas.

*El arado cantaré
de piezas le iré formando
y de la pasión de Cristo
Misterios iré explicando.*

*El dental es el cimientto
donde se forma el arado
pues tenemos un buen Dios
amparo de los cristianos.*

*La cama será la cruz
la que tuvo Dios por cama
al que guiase su cruz
nunca le faltará nada.*

*El trechero que atraviesa
por el dental y la cama
es el clavo que penetra
aquellas divinas plantas.*

*La telera y la chaveta
“antrambas” dos hacen cruz.
consideramos cristianos
que en ella murió Jesús.*

*La mancera es el rosal
donde salen los olores
María coge colores
de su vientre virginal.*

*La reja será la lengua
la que todo lo decía
válgame Dios de los cielos
y la sagrada María.*

El pescuño es el que aprieta

*todas las libaciones
contemplemos a Jesús
afligidos corazones.*

*Los orejeros son dos
Dios los abrió con sus manos
y significan las puertas
de la gloria que esperamos.*

*El timón que hace derecho
que así lo pide el arado
significa la lanzada
que le atravesó el costado.*

*El barreno que atraviesa
la clavija del timón
significa el que traspasa
los pies de nuestro señor.*

*Las belorias son de hierro
donde está todo el gobierno
significa la corona
de Jesús el nazareno.*

*La ahijada que el gañán lleva
agarrada con la mano
significa bien las varas
con que a Cristo le azotaron.*

*El gañán es el cirineo
el que a Cristo ayudaba
a llevar la santa cruz
de madera tan pesada.*

*Los bueyes son los judíos
los que a Cristo llevaron
donde la casa de Anás
hasta el monte del calvario.*

*Los frontiles son de esparto
se los ponen a lo bueyes
y al buen Jesús maniataron
con muy ásperos cordales.*

*El barzón es la saeta
que tiraron al costado
y la correa el pañuelo
con que sus ojos vendaron.*

*Los collares son las fajas
con que lo tienen fajado
los cencerros, los clamores
cuando lo están enterrando.*

*La azuela que el gañán lleva
por medios de aquel terreno
significará el camino
de Jesús nazareno.*

*Las toparras que se encuentra
el gañán cuando va arando
significa las caídas
que dio Cristo en el calvario.*

*La semilla que derrama
el gañán por aquel suelo
significará la sangre
de Jesús el nazareno.*

*El agua que el gañán
lleva metida en el botijón
significa la amargura
que bebió nuestro señor.*

*Padres los que tengáis hijos
ya habéis oído el arado
cuidad de su educación
y procurad enseñarlos.*

*Ya se concluye el arado
de la pasión de Jesús
adoremos a María
que nos da su gracia y luz.*

La segunda transcripción recoge XIV estrofas:

I
*El arado cantaré
de piezas le iré formando
y de la pasión de Cristo
misterios iré explicando.*

II
*El gañán es el cirineo
el que a Cristo ayudaba
a llevar la santa cruz
de madera tan pesada.*

III
*El dental es el cimientito
donde se forma el arado
pues tenemos tan buen Dios
amparo de los cristianos.*

IV
*La cama será la cruz
la que tuvo Dios por cama
al que guiase su cruz
nunca le faltará nada.*

V
*La mancera es el rosal
donde salen los lores
María envía colores
de su vientre virginal.*

VI
*La reja será la lengua
la que todo lo decía
válgame el divino Dios
y la sagrada María.*

VII
*Los orejeros son dos
Dios los abrió con sus manos
y significan las puertas
de la gloria que esperamos.*

VIII
*El pasacalle es el que parietá
todas las libaciones
contemplemos a Jesús
afligidos corazones.*

IX
*Las baloria son de hierro
donde está todo el gobierno
significa la corona
de Jesús de nazareno.*

X
*El trechero que atraviesa
por el dental y la cama
es el clavo que penetra
aquellas divinas plantas.*

XI

*el timón que hace derecho
que así lo pide el arado
significa la lanzada
que le atravesó el costado.*

XII

*El yago será el madero
donde a Cristo le amarraron
y las sogas los cordeles
con que le ataron las manos.*

XIII

*El surco que el gañán lleva
por medio de aquel terreno
significa el camino
de Jesús de nazareno.*

XIV

*Ya se concluye el arado
de la pasión de Jesús
adoremos a María
que nos da su gloria y luz.*

- En los fondos del **NODO**, con el n.º 42, la encontramos como *Danza del Arado*, en Segovia en 1961, interpretada en exterior por un grupo mixto de nueve danzantes, acompañado por voz, guitarra y almirez, entendiendo que el ejemplo que presentan es el recogido en Santiuste de Pedraza (no conserva los datos recogidos en la ficha; cambia danzantas por un grupo mixto; el manteo de las danzantas lo presenta amarillo, e introduce un número impar de danzantes), que es el único danzado y no cantado documentado por la SF y que no coincide en todos sus elementos con la versión del NODO. Las diferencias con el ejemplo en la actual danza de Torre Val, se presentan principalmente en que en el NODO aparece un grupo mixto y en Torre Val es femenino –al igual que lo documentado anteriormente en los libros de

cofradía–; en la presencia del danzante enaguado que sujeta el arado (Torre Val); y en la indumentaria femenina. que mientras el NODO presenta danzantas con manteos posiblemente amarillos de tres cintas negras, camisa blanca, justillo y alpargatas, y Torre Val muestra manteos rojos, jubón y zapatos. Los puntos y el estribillo de la coreografía son de jota, más complejos y elaborados en la versión del NODO que en la actual de Torre Val.

- En la fonoteca de la **Fundación Joaquín Díaz**¹⁶⁴ también encontramos distintas versiones cantadas, en la provincia de Segovia, en las localidades de Aguilafuente, Vegas de Matute, Pinarnegrillo, Valle de Tabladillo, y Duratón. Carlos Porro [2001] se refiere a ella como:

“[...] danza masculina conocida entre otras provincias en Huelva, Zaragoza y Segovia, en la que los danzantes llevaban, cada uno de ellos, las diferentes piezas que conforman este apero agrícola y en cada copla y estribillo de la canción (el romance del Arado de la Pasión) iban conformando este útil. Es muy conocida esta danza en Santiuste de Pedraza¹⁶⁵ (Sg.) desde donde se popularizó en toda la provincia de Segovia”.

- **Maganto Hurtado** [2015:283], en su estudio sobre *Los danzantes de enaguillas*. *Mapa geográfico festivo a principios del siglo XX* recoge en los libros de la Cofradía del Rosario de Torre Val de San Pedro en 1833 los gastos del refresco de los danzantes, del danzante o guion –que cumple las funciones de guiador de la danza– y de “un arado que se mandó hacer para las danzantas, 9 reales”. Esta es por tanto la referencia más antigua sobre *El Arado* como danza, siendo además actualmente, el único ejemplo vivo de la misma. Además, esta autora igualmente afirma¹⁶⁶ que la canción de *El Arado* la entonaban los esquiladores, en la festividad de Año Nuevo. Y

¹⁶⁴ La fonoteca de la Fundación Joaquín Díaz recoge también versiones de canto con grandes concordancias en el texto en Adrada de Haza (Burgos), Olmedo (Valladolid), Valdenarros, Abión (Soria), Villoria (Salamanca), Valencia de Don Juan (León), Camasobres y La Lastra (Palencia).

¹⁶⁵ Realmente esta danza es muy conocida actualmente en Torre Val de San Pedro, no en Santiuste de Pedraza, aunque son localidades limítrofes.

¹⁶⁶ www.indumentariatradicionalsegoviana.wordpress.com

destacamos la referencia al “arado de las danzantas” entendiéndolo por tanto un grupo exclusivamente femenino en contraposición al grupo mixto que se recoge en el NODO.

- Y pasando la sierra, en la vertiente madrileña, para **José Manuel Fraile** [*Revista de folklore* n.º 9, 1981: 28-30] el canto del arado “está muy extendido por el entorno rural especialmente en ambas Castillas, como faena agrícola tan predominante en la zona. Su tema propio de Cuaresma no impide que se cante en otras épocas del año, verdadero alarde de imaginación popular puesta al servicio de la Iglesia, lo cual es muy corriente en canciones de tema religioso-profano, como los sacramentos o mandamientos de amor”. La recoge por ejemplo en Valdemanco (Madrid) como canción de ronda estival a partir del mes de mayo.

No obstante, como canto está extendido igualmente por diversos puntos de la provincia de Segovia y de la geografía peninsular¹⁶⁷, siendo las versiones recogidas en Santiuste de Pedraza (SF) y Torre Val –localidades a la vez colindantes entre sí–, los únicos ejemplos de danza. Por tanto, salvo la versión actual de Torre Val y la que documenta la SF y el NODO en Santiuste de Pedraza (localidad limítrofe con esta), el resto son versiones de

canto, igual que las documentadas en el resto de la península. ¿Estamos ante una canción –pliego de cordel en este caso– que el pueblo de Torre Val utilizó como base para una danza –al menos desde 1833 según los libros de cofradías– y como tal ha llegado hasta nuestros días?

Arco, El¹⁶⁸: tomamos esta denominación por ser la más común en la provincia para designar la danza que abre y/o cierra algunas procesiones o romerías de la zona de la sierra y el llano segoviano¹⁶⁹, y en la que los danzantes, al final de la misma, forman una estructura vertical que adornarán sujetando arcos, pañuelos o mantones, bajo por la cual pasarán la imagen y las autoridades. Como tal se identifican también las danzas¹⁷⁰ denominadas *Castillo* (Carrascal, Abades¹⁷¹, Caballar y Prádena), *Enzaramao* (Valleruela de Pedraza), *La Puente* (en Torre Val de San Pedro y perdida como tal en Turégano) o *El Puente* (Mozoncillo y Nava de la Asunción), y siempre interpretadas bajo la melodía de la dulzaina.

En algunos casos se acompaña con castañuelas, y se asociada durante el siglo XX al menos, a los repertorios de los grupos de “paloteo” que eran los encargados de su ejecución. Pero actualmente, en la provincia de Segovia, ni todos los grupos de paloteo danzan *El Arco*, ni *El Arco* se

¹⁶⁷ El Fondo de Música Tradicional del CSIC recoge versiones de canto de esta pieza en Brea de Tajo, Garganta de los Montes, La Hiruela, Brea de Tajo, Fuentidueña de Tajo, Estremera, Anchuelo, Prádena del Rincón, Villalbilla, Braojos, Perales de Tajuña (Madrid); Casas de Sebastián Pérez, Navaluenga, Mijares (Ávila); Cespedosa de Tormes (Salamanca); Barcebalejo (Soria); Castriello de la Reina, Contrera, Mecerreyes (Burgos); Villar del Buey, Alfazaz (Zamora); Cuenca, Priego (Cuenca); Alcubillas (Ciudad Real); y Olvera (Cádiz).

Todos los ejemplos del Fondo del CSIC, así como los recogidos en Marzuela y uno de la SF son versiones de canto. Como danza tenemos la versión de Santiuste de Pedraza, también de SF, con el n.º 42 del NODO, y actualmente solo el ejemplo de Torre Val (estas dos localidades son limítrofes entre sí), que sin embargo no aparece documentada en ninguna de las fuentes de los siglos XX y XXI.

¹⁶⁸ Los ejemplos recogidos en la provincia de Segovia no se corresponden con las danzas con/de arquillos. Los arcos como herramienta que acompaña a la danza solo se utilizan para complementar la formación vertical de los danzantes al final de la misma. No obstante, las danzas de arquillos se documentan a través de los libros de la Cofradía del Corpus de San Pedro de Gaillos durante el siglo XVII y parte del XVIII.

¹⁶⁹ En la zona circundante a la capital (ya hemos argumentado sobradamente la división provincial del mapa de danzas) no se ha recogido ningún ejemplo. Álvarez Collado, M. F. (2016): “Las danzas rituales en la provincia de Segovia: El Arco”. *Revista lazos*. Invierno 2016, p. 10-11.

¹⁷⁰ Algunas de estas danzas están actualmente desaparecidas y la referencia se toma de las fuentes bibliográficas.

¹⁷¹ En Abades, no obstante, vamos a diferenciar el *Castillo* de *El Arco*, que parece que son dos estructuras diferentes. Según Porro (2012:78), *El Arco* en esta localidad mantiene los arquetipos de la provincia, en este caso con dos arcos a cada lado, uno simple que denominan poste sujetando pancartas que dicen VIVA LA VIRGEN DE LOS REMEDIOS - VIVA LA JUVENTUD-VIVAN LOS QUINTOS- y olvidado está el *Castillo* que recogió García Matos en su melodía. Esta danza era similar a otras de Burgos o Valladolid y se desarrollaba formando los mozos dos cuerpos o dos alturas, sentados unos sobre los hombros de un primer cuerpo y asidos por los brazos, mientras otro, a la carrera, había de saltar por encima, ayudado desde abajo por otro a dar el impulso.

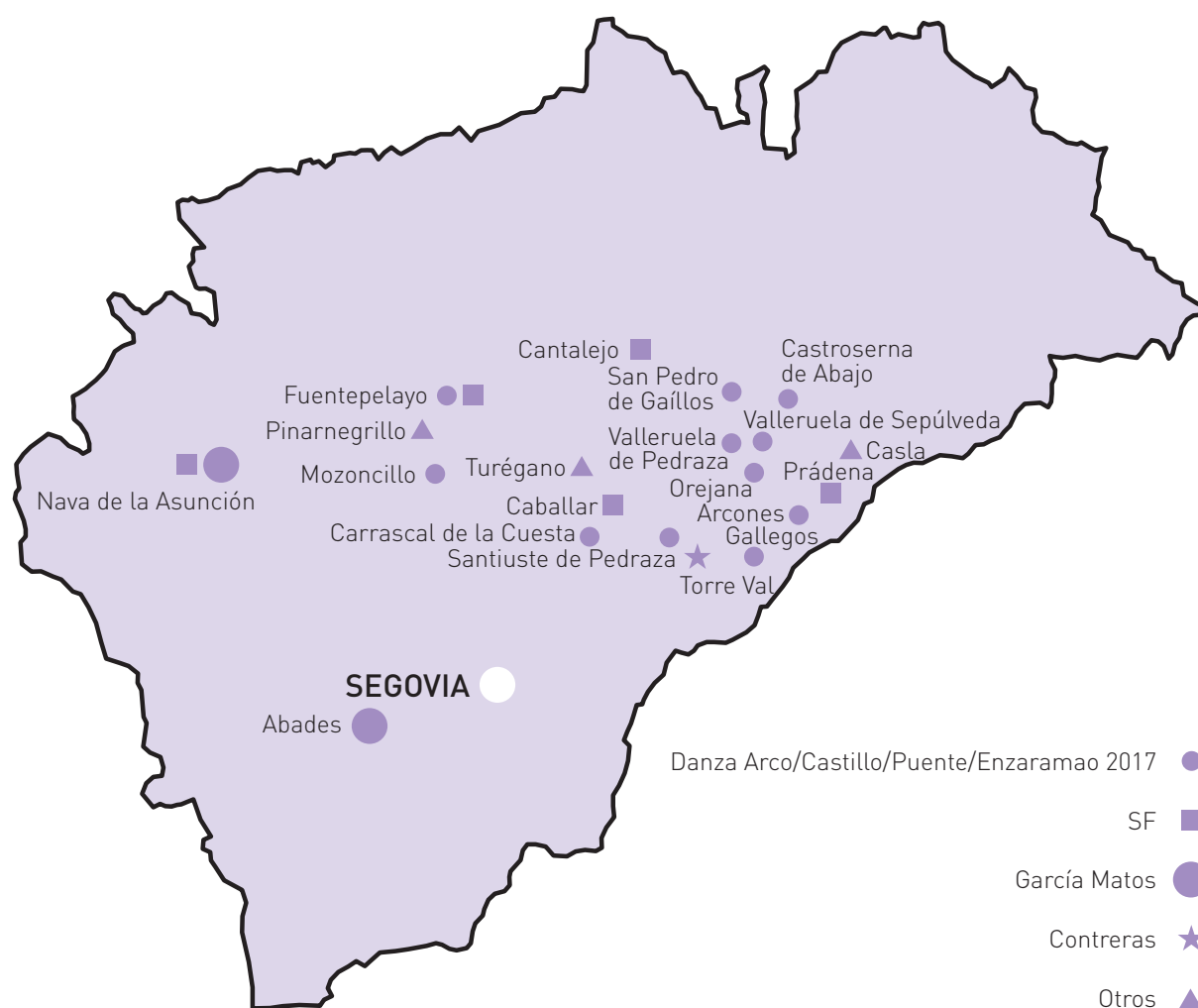


ILUSTRACIÓN 104. Mapa danza El Arco/Castillo/Puente/Enzaramao. Siglos XX-XXI. FAC.

danza solo donde hay danzas de palos, añadiendo que a su vez la diseminación del repertorio de los grupos urbanos de danza genera no poca dificultad a la hora de fijar la etiología y evolución de esta danza en la provincia, destacando la condensación de la misma en los pueblos de la sierra.

Hasta mediados del siglo XX hablamos de grupos masculinos de danzantes dentro de los entornos procesionales, pero debido a la incorporación de la mujer a la danza de forma generalizada desde

mediados de este siglo¹⁷², se han recogido también ejemplos mixtos para su ejecución (la indumentaria en este caso se ciñe al manteo rojo con jubón o justillo negro, con camisa de corchados –bordados en pechera y puños– medias de calceta y alpargatas o zapatos con hebilla).

En la actualidad, *El Arco/Castillo/Puente/Enzaramao* es una danza muy extendida en la zona de la sierra, donde se localiza en activo en ocho de las nueve localidades que constituyen este territorio¹⁷³:

¹⁷² En el capítulo “La presencia de la mujer en la danza” ya explicamos que su presencia se encuentra documentada en la provincia, tanto en las danzas de *gitanas*, como fuera de estas, tal y como se registra por ejemplo desde 1621 en Valseca en la Cofradía del Rosario, o en otras cofradías durante el XVIII y XIX, a través de las roscas y rosquillas “que ofrecen las danzantas”.

¹⁷³ Ya se ha explicado anteriormente la división del mapa de danzas en Segovia en circundantes capital, sierra y llano, sobradamente argumentada en Álvarez Collado, M. F. (2015): *Las danzas de palos en la provincia de Segovia. Estudio etnomusicológico y repertorio para dulzaina*. Instituto de la Cultura Tradicional Segoviana Manuel González Herrero. Diputación de Segovia. Segovia.

Arcones, Castroserna de Abajo, Gallegos de la Sierra, Orejana, San Pedro de Gállos, Torre Val de San Pedro, y Valleruela de Pedraza –todos los grupos de danzantes de enaguillas– y Valleruela de Sepúlveda. En el llano solo se ha localizado en activo, en Carrascal de la Cuesta (*Castillo*), Mozoncillo (*El Puente*), Fuentepelayo y en Bernardos (cada diez años que es cuando se sube a la Virgen), y una variante en Turégano, recogida como *Jota del Castillo*, aunque según el material gráfico aportado por el grupo de danzas “Tío Lobito” en esta localidad se realizaba también *La Puente*. Además debemos añadir las piezas documentadas en las fuentes del siglo XX y XXI en las localidades de Abades, Cantalejo, Caballar, Prádena y Nava de la Asunción, así como varios informantes la constatan en la localidad de Casla a principios del siglo XX, señalando también que en el repertorio de la zona circundante a la capital no se ha recogido actualmente, ni se ha documentado con anterioridad esta danza.

Los ejemplos recogidos son variaciones y variantes en melodía, coreografía y nombre, que a su vez no han cambiado el significado de la misma, e igualmente el análisis de cada uno de los elementos que la estructuran, nos ha permitido establecer diferencias claras y rasgos característicos por zonas, que podrían argumentar un posible origen y evolución.

Tal análisis musical y estilístico de estas danzas nos lleva a establecer su relación con otras danzas rituales como *La Cruz* o *El Caracol*, así como una supremacía de la melodía de la versión del *Castillo* de Marazuela –a la que se le dan distintas denominaciones– sobre las demás, así como también hemos identificado variaciones o fragmentos de *La Pinariega*¹⁷⁴. La siguiente tabla muestra las relaciones de música, denominación o coreografía que hemos encontrado en las distintas fuentes documentales, lo que podría argumentar que son variaciones locales a partir de distintos elementos.

LOCALIDAD	DANZA		FUENTES	COMPÁS	FIGURAS
ARCONES	CARACOL		Recogido por S.F en Arcones como <i>La Cruz</i> y <i>El Caracol</i> en Prádena.	5/8	Serpenteos, calles, hilera brazos engarzados
		ARCO ¹⁷⁵	Giros a <i>La Pinariega</i> y al <i>Castillo</i> de Marazuela	6/8	Calle de danzantes enfrentados con paso de estribillo de jota
SAN PEDRO	LA CRUZ		Recogido en Arcones como <i>La Cruz</i> por S.F y <i>El Caracol</i> en Prádena (SF)	5/8	Cruz y caracol
		ARCO		6/8	Calles
CASTROSERNA		ARCO	Pequeños giros a melodía de <i>EL Castillo</i> en Prádena de SF	6/8	Calles
GALLEGOS		ARCO	Melodía <i>Castillo</i> de Marazuela; <i>Castillo</i> Caballar de la SF y <i>Cruz</i> Muñoveros y Veganzones	6/8	Hileras enfrentadas, brazos engarzados. Arco de doble sentido
OREJANA		ARCO	Pequeños giros a melodía de <i>EL Castillo</i> en Prádena	6/8	Hilera brazos engarzados
PRÁDENA		CASTILLO SF		3/4	
SANTIUSTE DE PEDRAZA		ARCO	Melodía de <i>La Pinariega</i>		Contreras argumenta que la melodía de esta danza en Santiuste es la de una mudanza
TORRE VAL		LA PUENTE		6/8	Calles, cruz, serpenteos
VALLERUELA P		EL ENZARAMAÓ	Pequeños giros a Melodía de <i>EL Castillo</i> en Prádena	6/8	Calles, hilera brazos engarzados
VALLERUELA S		ARCO		6/8	

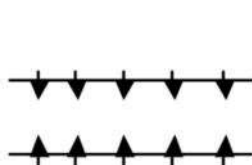
¹⁷⁴ La SF recoge en Fuenterrebollo dos melodías denominadas *Arco*, una de las cuales sería igualmente homóloga a *La Pinariega*.

¹⁷⁵ Las melodías son identificables entre sí pero no idénticas.

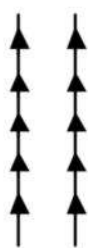
LOCALIDAD	DANZA		FUENTES	COMPÁS	FIGURAS
AGUILAFUENTE	LA CRUZ			5/8	
ABADES		EL CASTILLO	Giros a <i>La Pinariega</i>	3/8	
BERNARDOS	LA CRUZ SF		Cruz de Marazuela	3/4	Formación de dos hileras de frente a la imagen. Los danzantes van cambiando de posición mediante saltos
		ARCO			
CARBONERO M	LA CRUZ SF		Cruz de Marazuela	3/4	
CABALLAR		CASTILLO SF	Melodía <i>Castillo</i> de Marazuela; <i>Castillo Caballar SF</i> y <i>Cruz</i> <i>Muñoveros</i> y <i>Veganzones</i>	3/8	
CANTALEJO		ARCO SF	Melodía <i>Habas Verdes</i>		
		ARCO SF	Giros melódicos al <i>Castillo</i> de Marazuela		
FUENTEPELAYO		ARCO ¹⁷⁶	Melodía versión <i>Castillo</i> Marazuela	6/8	Calles, circunferencia final para formar el arco
MUÑOVEROS	LA CRUZ		Melodía <i>Castillo</i> de Marazuela; <i>Castillo Caballar SF</i> y <i>Cruz</i> <i>Muñoveros</i> y <i>Veganzones</i>	6/8	Calle, serpenteos, cruz final
VEGANZONES	LA CRUZ		Melodía <i>Castillo</i> de Marazuela; <i>Castillo Caballar SF</i> y <i>Cruz</i> <i>Muñoveros</i> y <i>Veganzones</i>	6/8	Calle, serpenteos para formar la cruz
MOZONCILLO		EL PUENTE	Melodía versión <i>Castillo</i> Marazuela	6/8	Calles, circunferencia final para formar el arco
NAVA DE LA ASUNCIÓN		EL PUENTE	Melodía versión <i>Castillo</i> Marazuela		
CARRASCAL C.		CASTILLO	Melodía versión <i>Cruz de Agapito</i> <i>Marazuela??</i>	5/8	Formación de dos hileras de frente a la imagen. Los danzantes van cambiando de posición mediante saltos
TURÉGANO		JOTA del CASTILLO		6/8	Estructura de jota con formación de una estructura vertical de una sola persona
	LA CRUZ SF		Cruz de Marazuela		

Las figuras comunes que hemos recogido en estas danzas en cada una de las variantes se resumen en:

¹⁷⁶ Además, en esta localidad, esta melodía se utiliza igualmente para la danza que denominan *El Rodeo*, y que es ejecutada por los danzantes en el interior del templo alrededor del altar. Además, Tejero Cobos asegura que la melodía del *Arco* de Fuentepeelayo deriva de una mudanza.



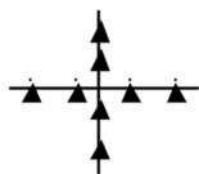
Dos hileras, que cambiarán de dirección mediante saltos. Recogida en todos los ejemplos



Dos hileras de danzantes de cara a la imagen que cambian la posición (Carrascal Cuesta)



Danzantes brazos engarzados. Recogida en Gallegos, Castroserna A., Orejana, Gallegos y Valleruela P.



Formación en cruz recogida en Torre Val de San Pedro

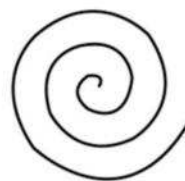


Figura del caracol o serpenteo

- En **Arcones**¹⁷⁷, la danza la ejecuta un grupo mixto de ocho danzantes, en la Natividad de la Virgen bajo la advocación de la Virgen de la Lastra (8 de septiembre), con procesión de mañana el sábado por las calles del pueblo y romería el domingo hasta la ermita. En ambos casos realizan *El Arco*¹⁷⁸ al inicio de la procesión y el domingo antes de meter a la Virgen en la ermita, compartiendo tiempo y espacio con otras danzas rituales (*El Caracol* y el repertorio local de danzas de palos). Actualmente, y al menos desde finales de los 70 según el material gráfico recogido en el trabajo de campo, la indumentaria masculina¹⁷⁹ se compone de camisa blanca, enagua también blanca rematada en puntilla de ganchillo, con mantón estampado de lana o pañuelo merino a la cintura, bandas de seda cruzando el torso y pañuelo anudado a la cabeza. Según las infor-

maciones y el material gráfico aportado por Santiago Alonso –vecino de la localidad–, en 1974 la indumentaria del danzante no tenía un modelo enaguado, sino que se componía de camisa blanca, pantalón largo oscuro con faja como adorno y un pañuelo sobre los hombros. Así mismo, hacia 1979 se constata ya el modelo con enguas del danzante masculino –que a su vez también se recuerda en 1936– dentro de un grupo mixto, más la presencia del *zarragón* (o al menos en la danza de *El Caracol*) con indumentaria de calzón corto y zurrón o morral, figura que actualmente se ha perdido.

En cuanto a los elementos de esta danza, cabe decir que la melodía en 3/8, se compone de una sola parte, con introducción o entrada, que se va repitiendo según la coreografía. Esta a su vez la forman ocho danzantes en dos hileras en-

¹⁷⁷ Con los anejos de Castillejo, Arconillo, Huerta, Colladillo, La Mata y Arcones.

¹⁷⁸ Esta melodía es homóloga a la que recoge el Archivo de la Sección Femenina como *Castillo* en Prádena.

¹⁷⁹ Algunos de los complementos textiles de la indumentaria de los danzantes, como los pañuelos merinos y las cintas de seda bordadas, se utilizan para vestir a las vaquillas de carnaval.



ILUSTRACIÓN 105. Arcones. Danza de *El Arco*. Virgen de la Lastra, 2013. FAC.

frentadas de cuatro danzantes cada una, que danzan con paso de estribillo de jota durante tres estrofas, cruzándose al inicio de cada una. Cuando comienza la 4.^a estrofa, cuatro danzantes masculinos forman los dos pilares del arco continuando el resto con el paso de estribillo hasta que en la 5.^a estrofa dos danzantes se suben a cada uno de los pilares y el resto forma los arcos laterales mientras la melodía en su parte final presenta giros a *La Pinariega*.

- **Castroserna de Abajo** celebra el tercer fin de semana de septiembre San Miguel, el sábado con un recorrido urbano adornado con danzas de palos, y los Remedios el domingo por la tarde con romería en la ermita, donde en ocasiones la danza de *El Arco* es ejecutada por un grupo

mixto de ocho danzantes a la entrada de la Virgen en la ermita, al finalizar el recorrido por los alrededores y compartiendo tiempo y espacio con el repertorio local de danzas de palos.

La indumentaria de los danzantes se compone de camisa blanca, enagua de terciopelo granate rematada en puntilla con galones dorados, mantoncillo a la cintura y espaldares de flores¹⁸⁰, con medias de calceta y alpargatas con cintas negras.

La melodía en 6/8 consta de una sola parte –con introducción o entrada– que se va repitiendo según la coreografía. Esta se inicia con dos hileras enfrentadas de cuatro danzantes que danzan siempre con paso de estribillo de jota menudeado durante seis estrofas. En cada final de estrofa saltan y cambian la dirección, hasta la 7.^a estrofa donde, mientras la melodía de la dulzaina continúa, los danzantes forman el arco a base de dos pilares de dos danzantes cada uno y arcos laterales. La 8.^a estrofa funciona como coda y es una variante de las anteriores (homóloga a la melodía de *El Arco* de San Pedro de Gaillos y Arcones) durante la cual la Virgen de los Remedios y las autoridades pasan por debajo acompañados del volteo de campanas.

- En **San Pedro de Gaillos** la danza es ejecutada por un grupo masculino de ocho danzantes y el *zarragón*, acompañados de un grupo femenino de ocho danzantes, que realiza de forma homóloga la coreografía del grupo masculino excepto la formación vertical del arco. Esta danza se realiza en las festividades de San Pedro (último fin de semana de junio) y Nuestra Señora del Rosario (último fin de semana de agosto o primero de septiembre), para meter a la imagen en la iglesia, compartiendo recorrido con el repertorio de danzas de palos de la localidad y con otras danzas rituales interpretadas por las danzantes: *Jotilla de la Abuela* (mixta) o *La Cruz*.

¹⁸⁰ Las flores de los espaldares de los danzantes de Castroserna de Abajo en tiempos pasados, eran de papel y se hacían la noche de antes. Flores de papel que se hacen de manera manual las encontramos también en la localidad de Arcones para adornar la vaquilla de carnaval. Y con flores de papel las mozas de Casla se adornaban “las enaguas” en carnaval.



ILUSTRACIÓN 106. San Pedro de Gaillos. Danza *El Arco*. Encuentro con la Coordinadora de Ball de Bastons de Cataluña. Julio 2017. FAC.

La indumentaria del danzante se compone de camisa blanca, chaleco, enagua con motivos florales, mantoncillo a la cintura, pañuelo de cuadros sobre los hombros y espaldares con cintas de seda, medias de calceta y alpargatas con cintas negras y, según el material gráfico de mediados del siglo XX, esta estructura de “vestido”¹⁸¹ no ha cambiado en su disposición.

En este caso es una danza de gran duración con una melodía en 6/8 estructurada en tres partes, que se irá repitiendo a lo largo de toda la coreografía. De la primera a la quinta estrofa el grupo masculino y femenino en hileras enfrentadas acompañan con paso sencillo de jota y estribillo menudeado acabando en cruce de filas y cambiando la dirección de la hilera. En la 6.ª estrofa las hileras del grupo femenino se desplazan dando paso al grupo masculino que a partir de la

7.ª estrofa y hasta la 10.ª forman el arco con dos pilares y arcos laterales, adornados ambos con pañuelos. En la 11.ª y 12.ª pasa por debajo el grupo femenino que rematará la danza con los arcos laterales, acabando el zarragón la danza como figura central.

- En **Valleruela de Pedraza** la danza se denomina *El Enzaramaó*, y la ejecutan el grupo masculino mientras un grupo de danzantas forma una circunferencia alrededor de la hilera masculina, que se desplazará con paso de estribillo menudeado durante toda la evolución de la coreografía. Se realiza el lunes posterior al primer fin de semana de septiembre, en el que la localidad celebra “el Amparo”, para meter a la Virgen en la ermita. Esta danza comparte tiempo y espacio con el repertorio de danzas de palos de la localidad.

¹⁸¹ Recordemos que en los libros parroquiales consultados se registra la voz vestido o librea para referirse a la indumentaria del danzante y no “enagua” o faldilla.



ILUSTRACIÓN 107. Valleruela de Pedraza. *Enzaramaó*. Virgen del Amparo, 2014. Foto de Esther Maganto.

La indumentaria del danzante se compone de camisa blanca, enagua rosa, mantoncillo a la cintura, espaldares con cintas de seda y lo más característico: los danzantes van tocados con un gorro adornado con plumas¹⁸².

La melodía en 6/8 se compone de una sola estrofa con tres partes que se van repitiendo. De la primera a la sexta en la coreografía se van sucediendo con paso estribillo menudeado (y sin castañuelas) dos hileras de cuatro danzantes enfrentadas que saltan para cambiar la dirección, acabando en la tercera parte de la melodía en fila de uno con los brazos engarzados. En la 7.^a estrofa van formando los pilares del arco, pasando en la 8.^a, a una variante melódica para formar los arcos laterales, por el que pasarán la Virgen del Amparo y las autoridades acompañados del volteo de campanas.

- En **Valleruela de Sepúlveda** se ha recogido una versión de *El Arco* durante la festividad de la Virgen del Barrio el primer fin de semana de septiembre para meter a la Virgen en el templo.

Analizando la coreografía vemos una adaptación de elementos de distintas localidades, como de Valleruela de Pedraza la formación en circunferencia del grupo femenino alrededor de los pilares del arco, o saltar desde la circunferencia para formar dichos pilares recogidos de Castroserna de Abajo. En este caso, un grupo de doce danzantas en formación de circunferencia y paso de estribillo de jota, van avanzando, hasta que al final de la estructura melódica, saltan al centro del círculo para formar los pilares del arco.

La melodía (idéntica a la recogida en Valleruela de Pedraza, Castroserna de Abajo y Orejana)

¹⁸² En 1894, en el inventario de la Virgen del Amparo se registran “ocho gorras con plumas para los danzantes”, con lo que al menos desde esa fecha forman parte de la indumentaria masculina de los danzantes en esta localidad.



ILUSTRACIÓN 108. Valleruela de Sepúlveda. Danza de *El Arco*. Virgen del Barrio. Septiembre 2014. FAC.

se compone de una sola parte que se irá repitiendo hasta que se forme la estructura vertical, adornada por mantones de ramo, debajo de la cual pasará la Virgen del Barrio.

- En **Orejana**¹⁸³ la danza es ejecutada por un grupo mixto de ocho danzantes en la festividad de San Ramón (tercer domingo de agosto) en la ermita de El Arenal, y en el Rosario el primer domingo de octubre en la iglesia románica de Orejana (núcleo que da nombre al municipio), en este último caso compartiendo espacio con el rito de la soldadesca y las *gitanas*, recitadores de versos que ofrecen roscas a la Virgen, y con el repertorio local de danzas de palos.

La indumentaria del danzante se compone de camisa blanca con enagua también blanca con entredoses, rematados con puntilla de ganchillo, mantón a la cintura, cintas de seda

en el torso, pañuelo anudado a la cabeza, medias de calceta y alpargatas blancas.

La melodía, acompañada por las castañuelas de los danzantes, está formada por una estrofa que se repite en once ocasiones hasta conformar la coreografía. Los danzantes acompañan con paso de estribillo de jota, alternando en las estrofas la coreografía de dos hileras enfrentadas de cuatro danzantes, y la fila de danzantes con brazos engarzados. En la 9.ª estrofa van formando los pilares del arco para pasar en la 10.ª a formar el arco central y en la 11.ª los arcos laterales, mientras la imagen y las autoridades pasan por debajo.

Estas cuatro últimas localidades, Castroserna, Orejana, Valleruela de Pedraza y Valleruela de Sepúlveda presentan melodías homólogas que a su vez se corresponderían con la melodía de

¹⁸³ Localidad formada por varios núcleos de población poblados y despoblados (San chopedro, La Revilla, El Arenal, Orejanilla y La Alameda).

No debemos olvidar que en esta localidad se han encontrado referencias a la celebración del Corpus a través de sus ordenanzas y como alusión en las puntillas de las enaguas de los danzantes.



ILUSTRACIÓN 109. Orejana. Danza *El Arco*. San Ramón, 2014. FAC.

la danza *El Castillo*, de Prádena, según el archivo de la SF.

- En **Torre Val de San Pedro** la danza se denomina *La Puente*, y la interpreta un grupo mixto de ocho danzantes más la *zorra* o guion, en la festividad de la Octava del la Virgen del Rosario –segundo fin de semana de octubre– para cerrar la procesión antes de meter a la Virgen en la iglesia, el sábado compartiendo espacio con el rito de los *ennombrados* de soldadesca, la danza *El Arado* y con el repertorio de danzas de palos de la localidad.

La indumentaria del danzante se compone de camisa y enagua blanca con puntilla de gan-chillo, mantoncillo a la cintura de igual color que las bandas de seda cruzadas al torso, espaldares con cintas de seda, pañuelo a la cabeza, cintas colgando de los brazos, medias de calceta y alpargatas blancas.

La melodía, que presenta grandes giros a los ejemplos anteriores de Castroserna de Abajo,

Orejana, Valleruela de Pedraza, Valleruela de Sepúlveda y Prádena (*Castillo* SF), se repite hasta en dieciséis ocasiones para adaptarse a la coreografía.

Con paso de estribillo de jota se inicia la primera estrofa a modo de introducción, con los danzantes en fila de cara a la imagen. La 2.^a estrofa comienza con dos hileras de cuatro danzantes enfrentados, que mediante saltos pasarán a la 3.^a estrofa, en la que se repite lo mismo cambiando la dirección de las hileras. En la 4.^a forman una cruz para pasar a formar nuevamente la hilera en la 5.^a estrofa, destacando en la 6.^a que cada fila de la hilera se desplaza para volver a su sitio simulando motivos serpenteantes, siempre bajo las direcciones del guion que dirige a los danzantes que serán los pilares del arco. En las siguientes estrofas, con motivos serpenteantes, el resto de los danzantes dan la vuelta a los pilares: 10.^a, hileras; 11.^a, se siguen formando los pilares; 12.^a hasta la 16.^a, se termina de formar el arco



ILUSTRACIÓN 110. Torre Val de San Pedro. Danza *La Puente*. Octava del Rosario, 2016. FAC.

por el que pasarán la Virgen del Rosario, la soldadesca y las autoridades acompañados del volteo de campanas.

En la coreografía, no obstante, hay que destacar las grandes semejanzas con la danza recogida en Arcones como *El Caracol* y *Cruz* en San Pedro de Gáillos: figura de la cruz, serpenteos y zarragón o guion que recoge a los danzantes (San Pedro y Torre Val). ¿Estamos ante una misma danza que en este caso se le añade un elemento vertical para finalizar? No olvidemos que en Casla se han documentado *La Cruz* y *El Caracol* como las danzas que hacían los pastores en la iglesia ¿Estamos por tanto ante una adaptación de las danzas de pastores?

- En **Gallegos de la Sierra**, *El Arco* es una danza ejecutada por dos grupos mixtos de ocho danzantes cada uno, acompañados de la *zorra*, en

la festividad del Rosario, el primer domingo de octubre por la tarde, al acabar la procesión por el pueblo, adornada esta con las danzas de palos. Tiene como rasgo característico ser un arco doble con dos sentidos, por el que pasan la Virgen del Rosario y las autoridades para volver a entrar en la iglesia.

Las enaguas de los danzantes masculinos se desmarcan con las ya expuestas. Aunque también blancas, son cortas y presentan “chorros”¹⁸⁴, complementándose la indumentaria con camisa blanca con bandas rojas cruzadas al torso, faja roja y cinta a la cabeza también roja, con medias de calceta y alpargatas blancas.

La melodía es homóloga a la de la danza *El Castillo* de Caballar, según el material recogido en el archivo de la SF, y a la melodía que actualmente se interpreta para la danza

¹⁸⁴ Los “Chorros” o “enchorraos” son unos pliegues que presentan los manteos de la sierra producidos por la forma de doblarlos y guardarlos en el arcón.



ILUSTRACIÓN 111. Gallegos de la Sierra. Danza de *El Arco*. Virgen del Rosario, 2015. FAC.

de *La Cruz* de Muñoveros y Veganzones. Dicha melodía sustenta una coreografía de diez estrofas. Durante las cinco primeras se van alternando la dirección de las filas rematando con un engarzado de brazos, para ir formando los arcos (uno en cada sentido) durante cuatro estrofas más. La estructura se adorna con arcos y no con pañuelos.

Terminando con los ejemplos actuales, en las fuentes documentales de los siglos XX y XXI, dentro de esta zona de la sierra, la encontramos recogida en el archivo de la **Sección Femenina**, en **Prádena**, donde se denomina *Castillo*, interpretada con gaita y tamboril por ocho o dieciséis danzantes. Según los datos recogidos por la SF, se realizaba en las fiestas religiosas y populares, aunque en la actualidad –en la ficha no aparece la fecha–, dicen, no se baila. La hacían en la fiesta del Rosario a la salida de la iglesia y a la entrada, los mozos del pueblo vestidos de danzantes.

La melodía está transcrita en 3/4, y en relación con las danzas homólogas de la zona, presenta pequeños giros a las melodías utilizadas en *El Arco* de Castroserna de A., *Enzaramaó* Valleruela de P., y *Arco* de Orejana.

Según el monográfico *Prádena*, dentro de la colección “Una mirada al ayer” (Diputación Provincial de Segovia), en esta localidad se recoge material gráfico que atestigua el uso de enaguas en los danzantes, aunque en la misma referencia aparece una foto de un grupo mixto de danzantes de la SF, en la que la indumentaria del danzante se estructura según el modelo de calzón corto y chaleco.

Félix Contreras, igualmente en esta zona de la sierra, nos hace referencia a una mudanza con la melodía que él recoge como *El Arco* de **Santiuste de Pedraza** (sierra) y en la que podemos observar giros a *La Pinariega*. Otro ejemplo, que junto

con el de Tejero Cobos en Fuentepelayo, constata melodías de mudanzas para la ejecución de la danza *El Arco*.

En la sierra encontramos por tanto rasgos estilísticos y melódicos comunes, pero no solo entre los distintos ejemplos de esta danza, sino también con las danzas rituales de *La Cruz* y *El Caracol*, recogidas en otras localidades y expuestos al comienzo de esta “voz” del diccionario.

Las características, semejanzas y diferencias de esta danza en la sierra se resumen en:



ILUSTRACIÓN 112. Bernardos, 1980. Danza *El Arco*. Web del Ayto. de Bernardos.

	DENOMINACIÓN	ENGARZADO DE BRAZOS	FIGURA DE LA CRUZ	SERPENTEOS	MELODÍA ☆	CASTAÑUELAS	PAÑUELOS PARA ADORNAR	EXCLUSIVAMENTE MASCULINOS	PRESENCIA DE LA ZORRA O ZARRAGÓN
Arcones ¹⁸⁵	<i>Arco</i>				El final es un fragmento de <i>La Pinariega</i>		x		Perdida, pero documentada al final de los 70
Castroserna A.	<i>Arco</i>	x			○		x		
Gallegos	<i>Arco</i>	x			Homóloga al <i>Castillo</i> Caballar (SF)/ <i>Cruz</i> Muñoveros-Veganzones/		arco		x
Orejana	<i>Arco</i>	x			○	x	x		
San Pedro	<i>Arco</i>			x	☆	x	x	x	x
Torre Val ¹⁸⁶	<i>La Puente</i>		x	x	☆		x		x
Valleruela P.	<i>Enzaramaó</i>	x			○		x	x	
Valleruela S.	<i>Arco</i>				○		x		
Prádena	<i>Castillo</i>				○				Perdida
Santiuste P.	<i>Arco</i>				Mudanza <i>La Pinariega</i>				Perdida

En el llano segoviano también se han documentado ejemplos de danzas bajo la denominación de *Puente*, *Arco* o *Castillo*:

- En **Bernardos** se celebra por Pentecostés la Virgen del Castillo cada diez años (los acabados en 0). El grupo de Bernados se suele juntar dos años antes para ensayar, para posteriormente volver a caer en la inactividad, salvo en el grupo

creado en 2008 para la Virgen de 2010 y que actualmente se mantiene en activo de la mano de Jesús Bartolomé en la danza y de las dulzainas de Mariano Ramos (Maete) y Andrés Muñoz.

Dentro del repertorio de esta localidad se recoge además de *El Arco*, *El Tejido de Cintas* y un numeroso repertorio de danzas de palos [Álvarez, 2015].

¹⁸⁵ El engarzado de brazos, cruz y serpenteo, en Arcones, lo encontramos en la danza *El Caracol*.

¹⁸⁶ La figura de *La Cruz* y los serpenteos se relacionan con *El Caracol* de Arcones.

- En **Carrascal de la Cuesta** se denomina *Castillo* y se realiza el tercer domingo de agosto durante la festividad de San Roque, antes de meter nuevamente el santo en la iglesia después de la procesión por el pueblo. La danza la interpreta un grupo mixto de ocho danzantes con indumentaria de calzón corto y casaquilla con mangas bobas, camisa blanca, medias de calceta y alpargatas. Aunque el grupo de danzas de palos está formado también por la zorra, con su singular indumentaria, esta no desempeña ningún papel en la danza a modo de guion, a diferencia de lo que sucedía en las localidades de San Pedro de Gállos, Gallegos y Torre Val (en la sierra).

La melodía se corresponde con la melodía de la danza *La Cruz*, recogida por Marazuela y por la SF en Carbonero el Mayor, a la vez que la coreografía que se recoge en esta locali-

dad se asocia más con la recogida en *La Cruz* de otras localidades que con *El Arco*, asociándose igualmente a lo descrito como danza *La Cruz* por la SF en otras localidades: los danzantes forman dos hileras de cuatro danzantes, de cara a la imagen, que con paso de estribillo de jota y mediante saltos, van cambiando de puestos durante once estrofas, para pasar en la 12.^a a una variación de la melodía de *El Caracol* de Arcones/*Cruz* de San Pedro, mientras los danzantes forman el arco central, rematado con arco floral mientras la melodía se repite hasta que pasan la imagen y las autoridades.

Como rasgo general hay que destacar en esta localidad que la danza aquí recogida como *Castillo* está más en concordancia con la danza *La Cruz* que con *El Arco/Puente Enzaramaó* de la sierra, con la cual comparte función y es-



ILUSTRACIÓN 113. Carrascal de la Cuesta. San Roque, 2007. Danza *El Castillo*. FAC.

estructura vertical en el final de la danza, formando un arco central y arcos laterales¹⁸⁷.

- En **Fuentepelayo**, la danza de *El Arco* se interpreta al final de la procesión de la Octava del Corpus (fecha movable dentro del calendario festivo), por un grupo masculino de ocho danzantes con castañuelas. La indumentaria se compone de calzón corto de paño negro ricamente adornado, chaleco labrado, camisa blanca, esguero y faja a la cintura, medias blancas y zapatillas de esparto blancas.

Comienza, acompañándose los danzantes con castañuelas, con formación de dos hileras enfrentadas de cuatro danzantes que con paso de estribillo de jota serpentean para cambiar sus posiciones en la hilera y para cambiar la dirección de la misma. Durante cuatro estrofas las hileras se forman y se deshacen mediante serpenteados. Las siguientes diez estrofas se basan en formar una circunferencia desde la que mediante saltos se incorporarán a las posiciones necesarias para formar los pilares de cuatro danzantes mientras el resto de los danzantes, en circunferencia, giran alrededor del arco para volverse a incorporar mediante saltos y formar los arcos laterales. En las dos últimas estrofas se adorna con arcos revestidos de pañuelos.



ILUSTRACIÓN 114. Fuentepelayo. Danza de El Arco, en Revista *Enraizados* n.º 3, junio 2016.

La melodía se corresponde al igual que en el ejemplo de Mozoncillo con lo que Marazuela recoge como *Castillo*, y en el caso particular de Fuentepelayo esta melodía es utilizada igualmente para la danza que se realiza en torno al altar acompañada por castañuelas, en las vísperas.

- En **Mozoncillo**, la danza, acompañada con castañuelas, se denomina *El Puente*. Se realiza en la Virgen de Rodelga –Pentecostés, el lunes y el martes– en la iglesia de la localidad, y el último fin de semana de septiembre en la festividad de la Rodelguilla en la ermita, compartiendo espacios en ambos casos con las danzas de palos.

La realiza un grupo masculino de ocho danzantes con indumentaria de calzón corto de paño marrón rematado en puntilla, con galones laterales con botonadura plateada y pompones colgando, camisa blanca, chaleco de terciopelo labrado y espalda blanca, pañuelo de cuadros al cuello, faja azul, esguero, medias de calceta, alpargatas, y castañuelas adornadas con lazos.

La melodía en 3/8 se corresponde con la que Marazuela recoge como *Castillo*. Se compone de una sola parte que se irá repitiendo durante toda la formación. Comienza la danza con la posición de dos hileras enfrentadas de cuatro danzantes cada una acompañando con paso de estribillo de jota. Durante ocho estrofas se mantiene esta posición que irá cambiando de dirección mediante saltos. A partir de la 9.ª estrofa, dos danzantes salen de la formación en hilera y hacen un serpenteo alrededor del resto de la fila, al que se van sumando mediante saltos el resto de los danzantes. Durante dos estrofas forman una circunferencia desde la cual, mediante saltos, se irán incorporando a las posiciones necesarias para formar el

¹⁸⁷ Llegados a este punto y tomando como ejemplo esta localidad, conviene diferenciar tres conceptos: Cruz/Caracol –Arco/Puente/Enzaramao– Castillo. Estas formaciones serán la base de varias danzas, pero en este ejemplo encontramos una mezcla de estas coreografías: se denomina *Castillo*, a las formaciones de torres humanas recogidas en Carbonero el Mayor y Bernardos. La melodía es la utilizada para la danza *La Cruz* en otros casos pero la estructura vertical del final se asocia con “Los Arcos” de la sierra. ¿Estamos ante una elaboración local a base de rasgos de distintas danzas, al igual que sucederá con *La Jota del Castillo* de Turégano?

arco. Desde esas posiciones cuatro danzantes salen y nuevamente forman una circunferencia alrededor del arco, al cual se volverán a incorporar mediante saltos para formar los arcos laterales. Cuando pasa la Virgen de Rodelga por debajo se interpreta la melodía del himno nacional mientras *El Puente* gira de cara a la ermita y va acompañando a la Virgen mientras la meten en la ermita.

- En **Turégano**, se ha recogido una variación de esta danza, denominada *Jota del Castillo*. No hemos podido profundizar en el origen y evolución de la misma, aunque el análisis de cada uno de sus elementos ayudará sobradamente a dar respuestas. No obstante, existe material gráfico que atestigua la danza *La Puente* dentro del repertorio de danzantes en esta localidad en los años cuarenta del siglo XX, y que tendría relación con las homólogas del resto de la provincia.

Turégano es una localidad formada por varios barrios, con distintas festividades, aunque las

fiestas de toda la localidad se celebran en honor al Dulce Nombre de María el primer fin de semana de septiembre. En este contexto festivo – que no ritual – se recogen las danzas de palos y la *Jota del Castillo* al inicio de la Semana Cultural, preámbulo de las fiestas y desde esta circunstancia es difícil establecer las festividades a lo largo de los años, en las cuales se insertan las danzas rituales. Desde el 2004 que se inicia esta investigación tan solo se han recogido en un contexto ritual, en septiembre de 2015, en la procesión de la Virgen del Burgo, cuando se conmemoraron los cincuenta años del incendio que asoló el barrio del cual esta advocación es patrona. La danza la interpreta un grupo mixto de ocho danzantes cuya indumentaria se compone de calzón corto, chaleco, camisa blanca, faja roja, esquero, pañuelo anudado a la cabeza, medias de calceta y alpargatas.

La melodía se estructura en estrofa y estribillo, lo cual ya es una diferencia con respecto a la estructura melódica de esta danza en el resto



ILUSTRACIÓN 115. Turégano. Danza *La Puente*. Década de los cuarenta. Cedida por el Grupo de Danzas “Tío Lobito” de Turégano.



ILUSTRACIÓN 116. Turégano. *Jota del Castillo*. Virgen del Burgo, 2015. FAC.

de la provincia (que se estructuraba en una sola parte). La coreografía se ciñe a su vez a la estructura melódica y se van sucediendo distintos pasos durante las tres estrofas que forman la jota, mientras que en los estribillos se van cambiando las posiciones que darán paso a nuevas coreografías en las estrofas. En el estribillo de la tercera estrofa se forma el único pilar que compone el castillo mientras el resto gira alrededor para formar los arcos laterales.

Esta danza es una mezcla o amalgama de elementos a su vez identitarios de otras danzas: estructura de jota en melodía y coreografía; formación vertical –y denominación– propia de los castillos localizados actualmente en Carbonero el Mayor o Bernardos; o formación de arcos laterales propios de las danzas denominadas *Arco/Puente* en las localidades anteriormente estudiadas.

No obstante, de las diecisiete localidades de la zona del llano que mantienen en activo las danzas de palos, solo Carrascal de la Cuesta, Mozoncillo, Fuentepelayo y Bernardos, conservan esta danza en su repertorio. Los ejemplos actuales aquí tratados son la única muestra para el estudio exhaustivo de la coreografía, pues las fuentes documentales de los siglos XX y XXI, si bien aportan una valiosa información sobre melodía y localización geográfica incluso en localidades donde la danza se ha perdido, nada o muy poco aportan sobre las figuras o lazos.

Dejando los ejemplos actuales, veamos qué dicen las fuentes para la documentación de los siglos XX y XXI.

- En dichas fuentes encontramos esta danza en **Marazuela** como *Castillo* “en varios pueblos”, acompañada con castañuelas, aunque localizada dentro de la sección de paloteos¹⁸⁸. Si tenemos en cuenta la especificación de “varios

¹⁸⁸ Tal y como recoge Porro [2001], esta danza estaba asociada a grupos de danzas de palos, lo que podría justificar también la clasificación de Marazuela, tal y como sucede con la danza *La Cruz*.

pueblos” además de la zona concreta de estudio de este folklorista (toda la provincia menos la sierra), podríamos deducir que esta danza estaba extendida por donde actualmente no quedan prácticamente ejemplos, mientras que en las localidades de la sierra la interpretan en ocho de las nueve que mantienen las danzas en activo, señalando además que ninguna localidad de la zona de la capital la interpreta.

- Siguiendo en la zona del llano, **García Matos**, tal y como se recoge en la M52 del Fondo de Música Tradicional del CSIC, documenta esta danza en Abades y Nava de la Asunción.
 - En **Abades**, se recoge como *El Castillo*¹⁸⁹, baile que cada mozo ejecuta “a solo” antes de saltar a su puesto en aquel, y cuya melodía está compuesta de entrada donde se alternan $3/4+2/4+2/8$ y la danza en $3/8$, la
- La **SF** igualmente la recoge en las siguientes localidades:
 - En **Caballar** como *Castillo* (jota), transcrita en $3/8$ y recogida en mayo de 1962. La melodía se corresponde con la que actualmente se recoge en Veganzones y Muñoveros para la danza *La Cruz*, y en Gallegos para

cual a su vez presenta giros a *La Pinariega*. Actualmente en Abades se recuerda solo la danza de *El Arco*, que parece tener diferencias con *El Castillo*.



ILUSTRACIÓN 117. Abades. Década de los setenta. Un pilar central y dos arcos a cada lado. Foto col. Marisol Galindo.

¹⁸⁹ No obstante, parece haber una diferencia en esta localidad entre la danza *El Castillo* y *El Arco*.

Desde 1632 mantiene la estructura de dos más cinco (danzantes), junto con el “sonajero”¹⁹², hasta que se pierden sus datos en 1740.

En Sepúlveda [Linage Conde, 1986:64] también se documentan dichas danzas en el entorno del Corpus desde 1624 “con un guía y cinco danzantes”.

Ahora bien, ¿qué relación tienen la danza *El Arco* y las danzas de *Arquillos*? La danza de *El Arco* está especialmente extendida en la actualidad por la zona de la sierra, pero ¿realmente estamos hablando de la danza de *El Arco*¹⁹³ como tal, o como ya apuntamos anteriormente y explicaremos en la danza *El Caracol*, es una mezcla de elementos de otras danzas?

Bandera, Baile de la: consiste en enarbolar la bandera por parte de distintos personajes (mayordomos, danzantes, alabarderos...) en cortesía a una autoridad o imagen.

Las fuentes documentales de los siglos XX y XXI no recogen sin embargo este baile dentro de su repertorio, por lo que podríamos pensar que no tenía una melodía o ritmo fijo asociado, o bien no se acompañaba melódicamente, como sucede en el ejemplo de Torre Val.

Actualmente se han recogido únicamente dos ejemplos en la provincia de Segovia: durante la procesión de Santa Águeda el primer domingo de febrero, en **Zamarramala** (localidad cercana a la capital), bajo la melodía de la dulzaina, y en el mismo entorno que alcaidesas y soldadesca.

Aquí, antes de que la procesión retorne a la iglesia, se hace una parada para que dos hombres

sucesivamente “bailen la bandera” y para el “baile de las Galas” (baile de ofrenda que hacen las alcaidesas, en honor a Santa Águeda). En este ejemplo de Zamarramala, la persona que enarbola la bandera no forma parte de la soldadesca y no se distingue en cuanto a indumentaria con ningún símbolo. Según Herrero Gómez [2011], también llama la atención el juego de banderas en esta localidad el día de la “La Ofrenda” (ofrecer frutos de la tierra acabada la recolección) coincidiendo con la veneración de la Virgen del Rosario el primer domingo de octubre. Según Maganto [2015:72], la bandera simbólicamente alude a los tributos de poder “arrebatados” a los sarracenos en la conquista del Alcázar.

El segundo ejemplo lo encontramos en **Torre Val de San Pedro** (sierra) dentro del rito de los *ennombrados*, en la procesión, donde el baile se realiza en varias paradas. Recogimos el *baile de la bandera*, como allí denominan de “el de la bandera”, que a su vez forma parte de la soldadesca, acompañado por el del tambor. Esta soldadesca en Torre Val se compone de cuatro casados, los ennombrados, y cuatro solteros, la soldadesca con el de la bandera y el del tambor (atabal). Su función es adelantarse a la procesión como símbolo de prevención a la Virgen de posibles ataques sarracenos. La indumentaria de “el de la bandera” es la misma que los de la soldadesca de solteros: camisa blanca, pantalón oscuro y banda roja cruzada en el torso.

En ocasiones, “la bandera” se ha perdido o se omite, pero permanece la figura, como en el caso que documenta en Hontoria, Herrero Gómez [2011:42], a través de las soldadescas en la festividad de Santa Águeda, y dentro de estas una abanderada:

¹⁹² La estética del sonajero o *sonaxas* se desconoce: puede estarse refiriendo a la calabaza hueca llena de semillas, unos cencerros como los de las danzas de pastores del Corpus...

¹⁹³ Vamos a resumir y a concretar. Esta danza tiene, a rasgos generales, dos partes: una de evolución horizontal y una segunda de evolución vertical que es cuando se construye el “arco humano” adornado por arquillos o pañuelos. De estas, la primera parte en algunas localidades es homóloga con la danza de *La Cruz* o *El Caracol*, solo que al final se adorna con la construcción del arco humano. Tal es el caso de la danza *El Arco* de Torre Val de San Pedro, cuya primera parte se corresponde con el *Caracol* de Arcones y la *Cruz* de San Pedro (son la misma y con la misma melodía pero con diferente denominación), a la que se le añade el arco final. A su vez, las melodías utilizadas se corresponden con lo que los dulzaineros denominan “mudanzas”, como parte de esa estructura de danzas de procesión ya pasada. Así mismo, sabemos de la existencia de la danza de *Arquillos* en la zona de la sierra, por tanto, ¿puede ser el *Arco* reminiscencia del pasado? Resumiendo, ¿será lo que actualmente conocemos como *Arco*, amalgama de varias danzas o elementos de danzas del pasado sometidas a distintas elaboraciones por parte de la población?



ILUSTRACIÓN 119. Zamarramala, 2016. Baile de la Bandera durante la procesión de Santa Águeda. FAC.



ILUSTRACIÓN 120. Torre Val de San Pedro, 2016. Baile de la Bandera. Octava del Rosario. FAC.

[...] cuatro alabarderos custodian a la Virgen de Las Candelas existiendo además la figura de la capitana que porta cetro de plata; otra mujer hace de alférez sujetando una varita de madera; una tercera, la abanderada, se encarga de una bandera del resucitado y una última, la madrina lleva un cesto con dos pichones para la Virgen [...].

Igualmente sucede en la actual soldadesca femenina de Navafría (San Sebastián) donde también encontramos la figura de la abanderada entre los cargos, y aunque las soldadescas en esta localidad fueron masculinas al menos hasta el siglo XIX, se ha podido constatar la presencia de la bandera desde 1744.

“La bandera” ha estado presente en los contextos procesionales junto con los abanderados asociados a soldadescas desde al menos el siglo XVII (La Matilla y el Condado de Castilnovo) hasta el XIX, y así lo recogen los libros de cofradías consultados. Los ejemplos muestran su presencia a lo largo de la cañada real de la Vera de la Sierra –Condado de Castilnovo, La Matilla, Navafría y Tabanera del

Monte–, y desmarcándose, en la zona del llano occidental, en Armuña, donde Fuentes [2008] documenta la soldadesca femenina aportando además el dato de la bandera en 1760 :

Entre las mujeres casadas se nombran oficios que una capitana de Soldada tiene que saber: capitán, teniente, alférez, sargento, cabo y otro. Así hecho este nombramiento y dándoles a cada unos las insignias del puesto que ejerce, el alférez enarbola la bandera.

No obstante, no se ha podido constatar que la presencia de banderas y abanderados en todos los ejemplos vaya directamente relacionada con “el baile de la bandera” pero sí con la presencia de la soldadesca, asociadas a la Cofradía del Rosario (y sus distintas festividades) y en la zona de la cañada real de la Vera de la Sierra, contexto que a su vez se corresponde con los dos ejemplos de “baile de la bandera” que se encuentran actualmente en activo en la provincia: Zamarramala y Torre Val. E igualmente la bandera se constata como elemento indiscutible en lo que los libros de cofradías denominan “La Ofrenda”.

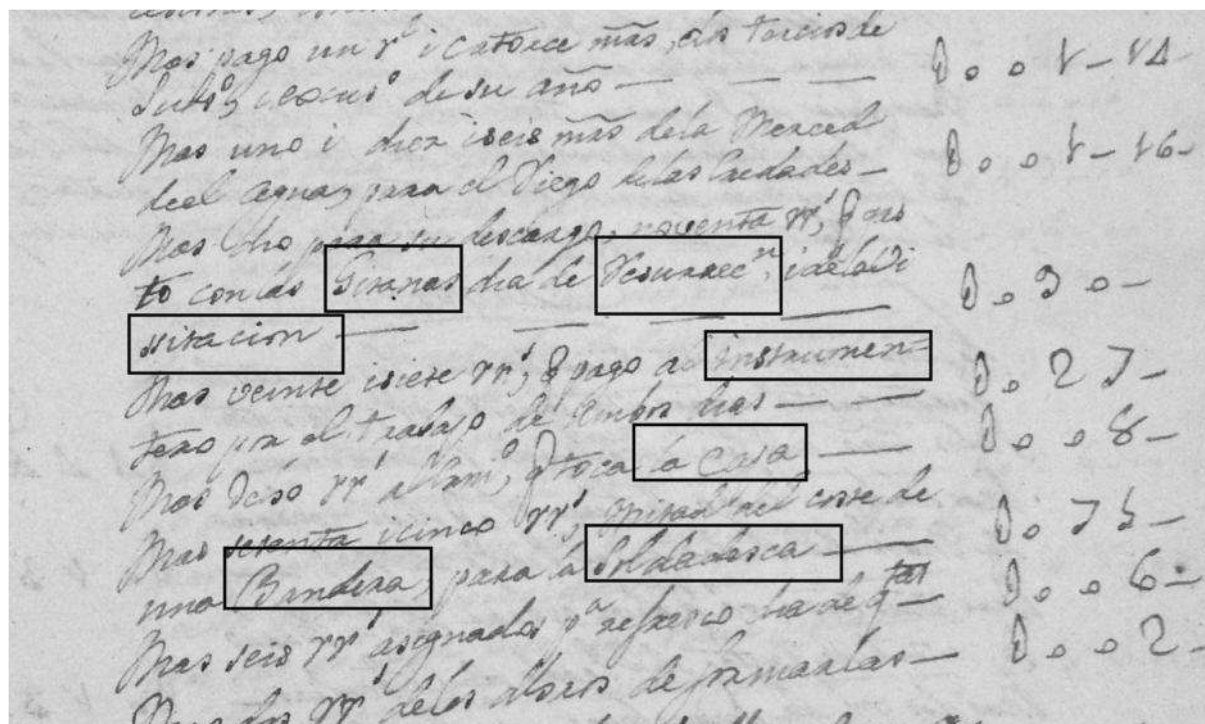


ILUSTRACIÓN 121. Navafría, 1744. Descargos del acta de de la Cofradía del Rosario. “Gitanas [...] resurrección [...] visitación [...] instrumentero [...] caja [...] bandera [...] soldadesca”. Archivo Parroquial de Navafría. FAC.

Baquetas, Baile de: Herrero Gómez [2011:221] lo localiza en la Octava del Rosario de Torre Val de San Pedro, dentro del rito de los “enombrados”. Al amanecer del domingo, los enombrados de la soldadesca debían de acudir hasta un lugar cercano llamado la Cruz del Rosario para tallar simbólicamente con las albardas una cruz de piedra. El joven atabalero era el encargado de dar la reboлада por el pueblo despertando a los vecinos. La tarde del domingo, los enombrados que no habían cumplido correctamente con su misión eran castigados por sus errores.

Boda, Baile de: se entiende como tal el propio acto del baile, sin que se le asocie ningún género o repertorio concreto.

- Para **Vergara** [1909], en Segovia, los dos primeros días de la boda, después de la cena, el novio saca una rosca de pan y se pone de rodillas delante de la novia que coge la rosca con la mano izquierda; el novio se levanta del suelo y los recién casados dan una vuelta al baile que iniciaran como primera pareja; lo mismo hace el padrino con la madrina; después sacan una mesa, encima de la cual ponen un gran número de roscas... y un jarro de vino; el padrino se coloca frente a la mesa y todo el que quiere se acerca a ella, coge una rosca, se la ofrece a la que le parece y esta, llevando en la mano la rosca, da una vuelta al baile y cuando la deja en su sitio el que sacó a bailar entrega 50 cts. en la mesa, coge el jarro de vino, bebe y tiene derecho a dar vino a cuantos quiera. La boda duraba varios días y la principal diversión era el baile con música de dulzaina y tamboril, aunque con el tiempo se van acostumbrando a los nuevos bailes urbanos como la polka. La primera pareja eran los novios y la segunda los padrinos, mientras la novia está obligada a bailar con todos los que la inviten a cambio de una cantidad de dinero (las galas), que se deposita sobre una mesa custodiada por el padrino con un jarro de

vino, y el que baila bebe un trago a la salud de la novia. Mientras la novia baila “Las Galas”¹⁹⁴ el novio debe bailar con todas las mozas invitadas a la boda. Además de “Las Galas” para recaudar dinero los días siguientes estaban “La Ofrenda” y la “Corrida de la Rosca” cuyos caudales se computaban en la llamada “tornaboda”, al día siguiente de los tres que duraba la boda para ajustar gastos.

- Como “Gala” en Segovia se entiende la tonada bailada en honor a los novios. Para **Porro** [2012], la costumbre de las galas se llamaba respingar o espigar a la novia, en ritmos de 5/8, y en este compás y con la denominación “Canto de Galas” recoge **Marazuela** en la sección segunda, con el n.º 40 una versión de Zarzuela del Monte, y en 2/4 con el n.º 51 otra versión de Aldealengua de Pedraza “esa se lleva la gala / esa se lleva la flor / esa se lleva la gala / esa sí las demás no”.

No obstante, este autor recoge diecisiete cantos de este tipo, en distintos compases (2/4, 2/8, 3/4, 5/8, 3/8), como Canto de Boda, Canto de Galas, El ramo de la novia, El Casorio, Ronda de la Rosca, Romance, y en distintas localidades (pueblos del sur de Segovia –Zarzuela del Monte, Monterrubio, Madrona, Fuentemilanos, Vegas de Matute– y la sierra –Arcones, Matabuena, Torre Val de San Pedro, Comunidad de Pedraza, Siguero, Sepúlveda, Aldealengua–).

- En el archivo sonoro de la **Fundación Joaquín Díaz** encontramos una referencia en Olombrada sobre “Las Galas”: ponían una mesa con una bandeja en la calle y la gente alrededor. Para “La Gala” nada más jotas.
- Luis **Ramos** [2013:16] en Adrados recoge un canto de boda, el *Canto del Honor*, que se cantaba en las galas de la boda. “Dar la gala a la novia” consistía en bailar con ella al son de

¹⁹⁴ Y en relación al baile de *Las Galas* en contextos rituales, actualmente como tal pero alejado del rito de paso, se ha recogido en Zamarramala, en la fiesta de Santa Águeda en la procesión del domingo y en la quema del pelele del lunes. Consiste en una jota ejecutada por las dos alcaldesas durante la procesión y denominando tal acto como “El baile de Las Galas”.

este canto de boda y de otros bailes sueltos como jotas, interpretadas por la dulzaina y el tamboril, mientras daban la gala en forma de regalos como juegos de toallas, sábanas, etc.; y si se daba dinero se depositaba en una bandeja. Esta costumbre se mantuvo en Adrados hasta 1950 y en Arroyo de Cuéllar, según este autor, se recoge una versión casi idéntica. Allí se bailaba “La Gala” con la novia el mismo día de la boda, pero por la noche después de la cena. Como rasgo, la versión de Ramos con respecto a la de Marazuela sí recoge un cómics quinario (5/8) en la estrofa.

- En los fondos de Música Tradicional del **CSIC**, encontramos en la M52 de García Matos, en Nava de la Asunción, un ejemplo de *Galas* y en Abades, de Tocino, un *Ofertorio a los novios*.
- Además de las letras recogidas en Marazuela, la discografía del **Nuevo Mester de Juglaría** recoge *La Gala*, versión que se corresponde con el n.º 51 de Aldealengua de Pedraza en 2/4, del cancionero de Marazuela. Y en Zarzuela del Monte, según Alan Lomax, se recoge también un *Ofertorio de las bodas* por Sixto Montalvo (dulzaina).

Con este hemos querido constatar la pesencia de los bailes y cantos de boda en diversos puntos de la geografía segoviana, pero vamos a ver ahora cuáles eran los géneros que se desgranaban:

- Siguiendo a **Porro** [2001], los géneros de baile para tal ocasión podían incluir:
 - *El Baile del Duro* con que se celebraba una boda en los pueblos serranos de Segovia (Castroserna de Abajo) “en él, el recién casado, después de que los convidados han ter-

minado de ofrecer las galas a la novia, coge un duro de la bandeja donde están las cantidades ofrecidas, se lo pone en la boca sujetándolo fuertemente con los dientes y se baila a la recién casada; esta, cuando mejor le parece y según está bailando, se ase al novio, sujetándole el cuello con los brazos, y con los dientes coge la parte del duro que aquel deja fuera de su boca, y si a la primera vez no consigue quitárselo, tiene que repetir la operación hasta que logre apoderarse de él, con lo que termina el baile”

- *Baile de la / del espiga, espigo, espigar*¹⁹⁵: o galas de boda según denominación en varias provincias castellanas incluida Segovia, en el que la novia había de bailar con todo aquel que lo solicitara para recoger o respigar las “galas”, regalos o dinero que se la ofertaba por el casorio.

Tenemos además un precioso documento del año 1637¹⁹⁶, referido al recibimiento que se hizo en Valverde del Majano, localidad cercana a la capital, a Felipe II y Ana de Austria con motivo de sus bodas en la ciudad de Segovia en el año 1570:

[...] *Sábado once de noviembre llegó la reina a Valverde, aldea de nuestra ciudad, distante legua y media al poniente. Allí fue recibida con danzas y fiestas aldeanas; y habiendo hecho oración en el templo, en la casa de su hospedaje, conforme a la costumbre de estos aldeanos, que el día de la boda los convidados bailan delante del tálamo, y hacen ofrenda a la novia, que dicen **Espigar**¹⁹⁷; los aldeanos y mozas de Valverde, espigando a su majestad, como a novia, con diferentes bailes y coplas la ofrecieron diversas alhajas, lino, sábanas, al-*

¹⁹⁵ Según el *Diccionario Castellano con las voces de Ciencias y Artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana* del P. Esteban de Terreros y Pando (1786-1793), en el tomo tercero de 1788 respigar es “voz de danza, saltar danzando con ciertos movimientos extraordinarios”. El *Diccionario de Autoridades* (1611) y el *Diccionario de Covarrubias* (1726-1739) sin embargo, no contemplan ninguna acepción.

¹⁹⁶ Colmenares, Diego de: *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla*. Academia de Historia y Arte de San Quirce. Segovia, 1970. Tomo II, p. 295. Cap. XLIV, año 1570.

¹⁹⁷ En ciertos lugares de la Alta Extremadura (Ahigal, Santibáñez el Bajo, Oliva y Villar de Plasencia) llaman El Tálamo al baile análogo. Y como Tálamo lo hemos recogido también en el archivo de la SF, AHPG. 120-121, en la localidad serrana de Siguero.

mohadas, tohallas, sartenes, cazos y otras cosas de que mostró agrado, mandando que todo se llevase a un hospital.

- *Baile de la Manzana, o la pera*: baile de boda, propio igualmente de muchas partes de Castilla incluida Segovia, en el que la novia bailaba con una manzana hincada en un cuchillo o tenedor, en la que los invitados clavaban con alfileres los billetes del regalo, mientras bailaban brevemente con ella las galas (una jota corta). Según Olmos Criado [1987], en Fuentepiñel (Segovia) las mozas entregaban a la novia en el baile de la pera la fruta referida cuajada de monedas. En otros casos, manzanas llenas de dinero eran entregadas –bien por el padrino, bien por las mozas– a la novia, aunque no hubiera baile alguno articulando el acto; así era en las manzanas en el honor, de Fuente el Olmo de Fuentidueña (Segovia), donde hacía las veces una exótica naranja.

En el archivo de la **SF** (AHPSg. 120-121), se documenta en esta localidad de Fuente el

Olmo, una canción denominada “Canción de la Pera” con seis estrofas y la “Canción del Honor”. No obstante, la **SF** recoge variedad de ejemplos vocales relacionados con las bodas. De Fuente el Olmo de Fuentidueña en el día de su enlace matrimonial, La *Canción de la pera* de, dedicada a los novios el día de su boda, con seis estrofas alusivas al momento del enlace; y la *Canción del Honor*. En Sigueruelo, la *Canción del ramo* y *El Tálamo*, como canción de ronda la víspera del casamiento.

Así mismo, en las II Jornadas de Patrimonio Inmaterial de Sebúcor (Segovia), por parte de las mujeres más mayores del pueblo, se recogió como canto, el baile de la manzana, como recuerdo de lo que debió ser una costumbre muy extendida.

- *Bailar la Taza*, que en Castroserna de Abajo (sierra) y en otros pueblos de la provincia es costumbre de la boda, para que “la recién casada coja una taza en la mano y el que va a bailar con ella deposite la gala y ofrenda, que consiste en metálico, en la



ILUSTRACIÓN 122. Sebúcor, mayo 2017. II Jornadas de Patrimonio Inmaterial de Sebúcor. Ciclo del Año explicado por Ismael Peña Poza. FAC.

taza, y procura, mientras bailan, romper la taza con el pié, lo cual consigue si la recién casada se descuida, no obstante que esta baila llevándola ordinariamente a la altura de la cabeza”.

- *El Andaboba*. “Baile que recorre las calles del pueblo en que se celebra una boda, el día siguiente de efectuarla esta, y en el que toman parte los invitados a la ceremonia del casamiento, contribuyendo a aumentar la algarada que promueven las bromas de cuantos lo presencian”, y en Fuentepelayo (Sg.), se llama así a la danza cuando esta se realiza por las calles.

Nosotros, mediante entrevista¹⁹⁸, hemos constatado en Casla que hasta mediados del siglo XX al menos, las bodas tenían tres días de celebración. La víspera se rondaba a la novia que regalaba dos roscas, una para los mozos y otra para las mozas, más una frasca de vino. Los mozos llevaban el tálamo (la copa de un árbol) a casa de la novia, adornado con rosquillas y flores. Oficialmente eran declarados como novios, cuando el mozo colocaba un ramo en el tejado de la moza y la moza lo aceptaba o lo tiraba. Como canciones recogimos: *El tálamo*, *El Honor*, *La Ronda*, y *El Casorio*.

En la actualidad en diversos momentos de las bodas, si se cuenta con la presencia del dulzainero, es común escuchar la interpretación popularizada por el *Mester de Juglaría* y documentada por Luis Ramos [2013] en Adrados: “El Canto del Honor”.

Brujas, Baile de las: actualmente como tal, se recoge en Santa María la Real de Nieva, el 7 de septiembre por la tarde, donde este baile abre la verbena después de la Ofrenda de los Cirios. No obstante, en el análisis de la documentación de la danza en Segovia desde el XVI,

especialmente en los libros de cofradías, se ha recogido también este término en Fuentepelayo [Rvdo Arribas, 1984], donde se documentan danzas de brujas en 1655 con el gasto en carátulas, dentro de la Cofradía del Corpus de esta localidad, junto con otras danzas. Y McGrath [2006], con respecto a la procesión del Corpus en Segovia, refiere igualmente el dato en 1660 del pago “a Domingo Medina de Turégano 520 reales más un plus por los gastos de viaje para traer (de) Segovia dos danzas de Turégano y una danza de brujas de Fuentepelayo”. Es decir, dos fuentes que documentan en la misma fecha danzas de brujas en la localidad de Fuentepelayo.

Según Olmos Criado [1987], en Fuentepelayo algunos paloteos como el de Las Brujas o El del diablo, se han perdido y se han incorporado otros como el Fin de Juerga y la Jota Paloteada, estrenados en 1926 y que permanecen en la actualidad [Álvarez, 2015].

Dos funciones, distantes en el tiempo, por tanto, para una misma denominación de danza o baile.

Caballeros onzados, Danza de: esta danza aparece documentada exclusivamente en los libros de la Cofradía del Corpus de San Pedro de Gáillos (sierra), desde 1632 hasta 1688 aproximadamente. En ella se insertaba la *Danza Real*, hasta 1688, con corregidor, secretario, alguacil y caballeros, y en 1665 se le anexa el toro¹⁹⁹, que también iba “adobado” como los arquillos de la Danza de Arquillos, a base de papel pintado con pimentón y huevos.

No hemos podido fijar la función de esta danza dentro del contexto ritual –o al menos así aparece denominada en los libros de la Cofradía del Corpus de San Pedro de Gáillos, tanto en los nombramientos como en los libros de cuentas durante casi 150 años–, ya que puede que esté

¹⁹⁸ Inocente Martín (1927), Ciriaca Martín de las Heras (1931), Fidela Moreno (1932), y Enriqueta Carretero (1936) nos informaban en Casla en septiembre de 2017, gracias a la mediación de la A.C.P. “La Colodra”.

¹⁹⁹ En Sepúlveda, según Linage Conde, en 1687 se menciona la vaquilla en la danza de guineos (negritos). Ejemplos por tanto de danzas que llevaban añadidas el toro o vaquilla.

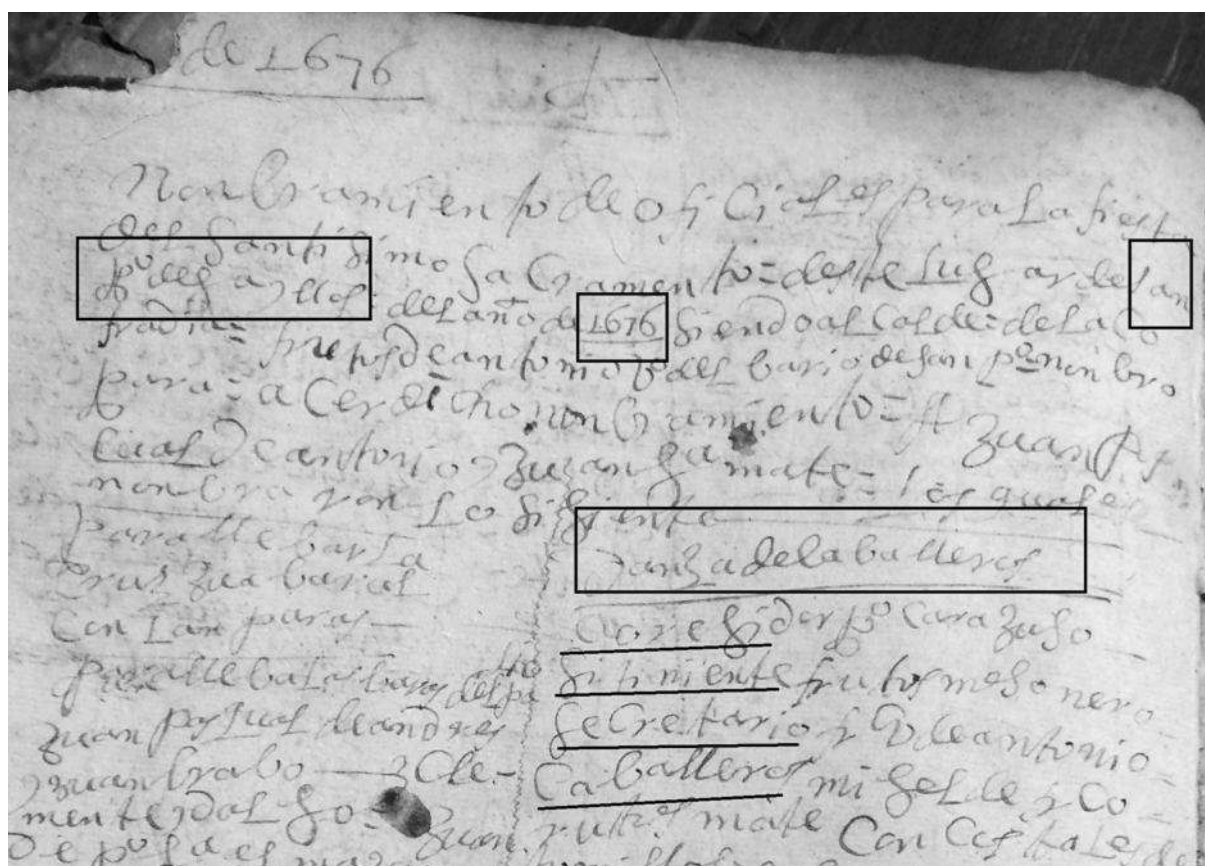


ILUSTRACIÓN 123. San Pedro de Gaillos, 1676. Nombramientos Cofradía del Corpus. "Danza de Caballeros, corregidor, *siteniente*, caballeros". ADSq. FAC.

haciendo referencia a la comedia, para la que igualmente se han documentado diversos gastos en vestidos, y sin embargo no aparece en los nombramientos. Y si tampoco aparecen descargos en contratar a los comediantes, bien pudiera estar haciendo referencia esta Danza de Caballeros a la comedia registrada en los descargos.

Caballitos²⁰⁰, Danza de: de lo que pudo ser esta danza, tenemos solamente vestigios dentro de las fuentes documentales de dos cofradías. En los libros parroquiales de Cabezuela [VV. AA., 2015] se recoge el gasto en 1759 de un listón de madera para realizar “el caballejo” de la danza y si rastreamos el dato,

según estos autores, encontramos en Olmos Criado [1987] en 1611 en Segovia capital la interpretación de una danza de caballitos en la que los muchachos debían ir en caballos de invención haciendo mudanzas y jugando, vistosamente ataviados.

Y por otro lado, según Flecniakoska [1956], en el Corpus Christi de Segovia (XVIII), en el cortejo, el caballo de invención permite la representación coreográfica de un juego de cuñas de moros contra cristianos, aunque algunas veces también aparecen un número de danzantes sobre zancos que puede tratarse de un baile en el que los actores se manifiestan con ayudante sobre sus espaldas.

²⁰⁰ Barrios la documenta también en las Vegas del Guadiana y comarca de la Serena. Cada cuatro, seis u ocho años se reúnen los cofrades más jóvenes en casa del mayordomo. De las cinturas salen enormes enaguas en forma de cuerpo de caballo, en la parte delantera llevan una cabeza de caballo de madera sujeta por un cabestro y en la parte trasera una especie de cola. En la espalda llevan un escudo de cartón que les cubre la espalda y la cabeza y llevan una cesta de huevos rellenos de serrín y arena. Vestimenta parecida a la documentada en Casla (Sg.) para vestir a la vaquilla de carnaval.

Caracol, El²⁰¹: danza y/o esbozo de danza ligada a la cultura pastoril²⁰², denominada también culebra, por el movimiento serpenteante que la caracteriza y que será el que encontremos igualmente en danzas con otras denominaciones como *La Cruz*. Y decimos danza ya que en algunas localidades se mantiene como tal (Arcones-sierra), pero en otras como en Prádena (sierra) solo se conserva *El Caracol* o *Culebra* como cencerrada, aunque otras fuentes –SF– sí la documentan en esta localidad como danza en tiempos ya pasados.

Actualmente, se recoge como danza únicamente el ejemplo *El Caracol* de **Arcones** (sierra), con castañuelas, en compás de 5/8 interpretado en honor a la Virgen de la Lastra el primer fin de semana de septiembre, aunque con la misma melodía la SF en esta localidad la recoge como *La Cruz*, en compás de 3/8, y en Prádena como *El Caracol* [Herrero y Álvarez, 2017]. Y Maganto Hurtado [2015:290], de Arcones recoge las informaciones de Vicenta Sanz, de 86 años, donde informa que su padre formaba parte del grupo de dan-

zantes masculinos en la década de 1920 y que igualmente ejecutaban *El Caracol*.

- La **SF** recoge una danza denominada *Caracol* en Prádena²⁰³ (sierra), en honor a la Virgen del Rosario, realizada por ocho danzantes e interpretada con gaita y tamboril en las fiestas religiosas, aunque antiguamente se interpretaba en la procesión de la fiesta mayor, el Rosario. Melódicamente se corresponde con la danza *El Caracol* de Arcones y con *La Cruz* de San Pedro de Gáillos y homóloga melódicamente con la que Serafín Vaquerizo recoge en Fuenterrabollo como *La Cruz*.
- En el archivo sonoro de la **Fundación Joaquín Díaz** se recoge un único ejemplo en Segovia con el n.º 806, denominada “danza de danzantes” *El Caracol*, en Santa María de Nieva (Segovia), hacia 1999, interpretada por el dulzainero Crescencio Martín de unos 75 años y recopilada por Esteban Martín, de Villoslada. Melódicamente este ejemplo se aleja de la única versión recogida como “Caracol” actualmente en Arcones.

²⁰¹ Veremos cómo esta danza y *La Cruz* presentan muchas conexiones en cuanto a coreografía, pudiendo haber tenido su origen en las danzas de pastores, que se han recogido literalmente como tal (*Cruz* y *Caracol*) en Casla (sierra).

²⁰² Y confirmando esta danza dentro de la cultura pastoril y siguiendo con las danzas de pastores y la estética arriba expuesta, por la cañada real fuera de la provincia, la encontramos en Cáceres, en Las Hurdes. Según Pilar Barrios [2008:160] se localizan dos danzas pastoriles: La Danza de *Valdovino*, actualmente contextualizada en los carnavales. Esta danza tiene carácter ritual, pues la bailan cuatro hombres, entre los que destaca la “regra” o “maestru”, ataviado con pieles y cencerros, *encarantónau* (enmascarado) y con una porra y un látigo, con los que hacía gestos amenazadores a quien se le acercaba; y la Danza de *Los chancos o zancos*, en la que unos cuantos hombres se subían sobre unos zancos de madera de castaño, de los que se utilizaban para cruzar ríos y arroyos y en la que dos grupos de hombres de cuatro o cinco danzantes iban capitaneados por un personaje que llevaba una piel de lobo y otro grupo al frente con un hombre ataviado con una piel de cabra. En Portaje (Cáceres) “danzaban ritualmente dentro de la iglesia el caracol cuando se acercaban a comulgar y cuando se retiraban del altar mayor”. También en Montehermoso (Cáceres), en la danza ‘la Culebra’, se representa el movimiento de este animal, cuando el palotero coge a cada uno de los danzaores hasta que se forma una fila con la que se van describiendo las ondulaciones del reptil.

Más allá de Extremadura, en la provincia de Huelva, se encuentran más ejemplos. Delgado Méndez, A. J. “Tradición y patrimonio. Imágenes de permanencia y cambio en las danzas rituales onubenses”. Tesis doctoral inédita, dirigida por Juan Agudo Torrico, del Departamento de Antropología Social de la Universidad de Sevilla, [2015], ha estudiado la danza del *Caracol* en los Montes de San Benito, que se ejecuta en la comida que da el mayordomo y que sirve como agradecimiento al que se va y al nuevo; igualmente, en Villablanca hay una mudanza denominada ‘la Culebra’. Los testimonios recogidos sostienen que este se realizaba cuando los pastores se reunían. En ella, el manijero hace una fila y va recogiendo a todos los danzantes. Esta última mudanza, denominada ‘la Culebra’, es descrita igualmente por J. Agudo Torrico [2010] cuando escriben sobre ‘la Danza de Palos o de Pastores’ de Villablanca: dispuestos en fila, el manijero va pasando por detrás de los danzantes que le siguen. En la medida que lo hace arrastra tras de sí a sus compañeros, que van pasando alternativamente por detrás de cada uno de los danzantes por los que ya ha pasado el manijero, hasta que todos lo hacen y se recompone la fila.

Por tanto, desde Segovia hasta Plasencia y desde Plasencia hasta Huelva, a través de las cañadas, se constata la presencia de la danza ‘la Culebra/el Caracol’, lo que se antoja como una prueba indiscutible de patrimonio inmaterial compartido, en este caso asociado a la cultura pastoril.

²⁰³ Con la misma melodía que *El Caracol* de Arcones y *La Cruz* de San Pedro de Gáillos. Observando la transcripción en 3/8 de la SF, vemos que se pierde el ritmo quinario recogido actualmente en *El Caracol* de Arcones (y en otras tantas danzas rituales de la provincia) fruto de una transcripción poco depurada, desconocedora a la vez de los ritmos que más de un investigador ha definido como “netamente castellanos”.



ILUSTRACIÓN 124. San Pedro de Gállos. Danza La Cruz. Formación en cruz habitual también en muchas otras danzas y paloteos de la zona de la sierra. Esta danza además presenta motivos serpenteantes y la presencia del zarragón como guiador de la danza. Melódicamente está en conexión con El Caracol de Arcones (Cruz según la SF AHPG. 120-121). Procesoión de Nuestra Señora, 2017. FAC.

Como ya hemos apuntado, hoy en día Prádena sigue conservando *El Caracol* o Culebra por San Andrés, pero sin música, salvo el de la propia cencerrada. Las cencerradas eran comunes no solo en la zona de cañada, sino en toda la provincia. De este esbozo de danza se derivan dos elementos, presentes por separado en la cultura tradicional segoviana: los cencerros y la figura del caracol en distintas danzas.

Y si de danza hablamos, el significado sustancial estriba en la propia figura del caracol. Muchas danzas rituales de la provincia presentan estos serpenteos hasta tal punto que la danza *La Cruz* de San Pedro, zarragón incluido encargado de ir recogiendo a las danzantas, con la misma melodía que *El Caracol*²⁰⁴ de Arcones (y Prádena según la SF), se caracteriza por el serpenteo y por el carác-

ter sumativo de los danzantes, aunque la figura de la cruz es también un rasgo característico, como sucede igualmente en el ejemplo de Arcones²⁰⁵. Estos serpenteos y la formación en cruz se aprecian también en otras danzas como *La Puente* (en otras localidades denominada Arco) de Torre Val de San Pedro (sierra).

Pero ¿estamos ante la misma danza? ¿Son dos danzas diferentes que han fusionado elementos dando lugar a una sola danza con distintas denominaciones? Actualmente, la figura de la cruz y el caracol han marcado la denominación en cada localidad, pero se trata de la misma pieza y, salvo los matices propios del devenir del tiempo en la tradición oral, podemos afirmar que los ejemplos coinciden y en algún caso incluso en melodía.

²⁰⁴ A esta danza en Arcones la SF la denomina *La Cruz*.

²⁰⁵ Igualmente se ha recogido la figura de la cruz y los serpenteos en la danza *La Cruz* del Llano (Aguilafuente, Muñoveros y Veganzones).



ILUSTRACIÓN 125. Arcones. Danza *El Caracol*. Brazos engarzados localizados en otras danzas de la sierra como *El Arco* de Orejana, Gallegos, Castroserna o Valleruelea P. Virgen de la Lastra. Septiembre 2013. FAC.



ILUSTRACIÓN 126. Arcones. Danza *El Caracol*. Formación en cruz. Virgen de la Lastra, 2013. FAC.



ILUSTRACIÓN 127. Prádena, 2008. Danza La Culebra o El Caracol. Fotograma de eladelantado.tv.

Olmos Criado, que recogió “El Caracol” en Arcones, considera que en cada pueblo varía la interpretación de esta danza, repitiéndose el círculo o semicírculo siguiendo al danzante que hace de guía y las secuencias de agregación, en las que se van incorporando por turnos, pudiendo ser ritos de iniciación masculinos. Y el grupo La Órdiga recoge también en la localidad de Cerezo de Abajo (sierra) una danza de El Caracol, junto con un tejido de cintas y una pavana (como denominan a los estribillos de las danzas de palos), recogidas a

Teófilo Guijarro y Vicente Díez, los cuales las aprendieron de Felipe Díez. Se danzaron por última vez en 1931. Por lo que seguimos constatando la danza en el entorno serrano. Se da fe de su existencia en otras localidades, pero ¿se está refiriendo Olmos a la propia denominación de “Caracol” en una danza, o a los movimientos serpenteantes y sumativos de esta, que sí aparecen en danzas como *La Cruz* o *El Arco*, especialmente de la zona de la sierra? Nuestra opinión, después de haber analizado las danzas del “Arco” “Caracol” y “Cruz” es que sí comparten vestigios comunes aunque la denominación sea distinta, y estos vestigios, concretamente las cruces y el serpenteo, procederían a nuestro modo de ver de las danzas de pastores, señalando además que la formación en cruz es característica igualmente de los paloteos en esta zona serrana.

Esto lo constatamos a través de la entrevista realizada a los vecinos de Casla, donde nos documentaron dos danzas que los pastores realizaban en Pascua, Año Nuevo y Reyes en el interior de la



ILUSTRACIÓN 128. Torre Val de San Pedro. Danza *La Puente*. Serpenteos localizados también en otras danzas de la sierra. Octava del Rosario, 2011. FAC.



ILUSTRACIÓN 129. Torre Val de San Pedro. Danza *La Puente*. Formación en cruz recogida igualmente en otras danzas de la sierra. Octava del Rosario, 2011. FAC.

iglesia: La Cruz y El Caracol. Además, entre estos días, los pastores salían por el pueblo con sus cencerros.

Y en cuanto a los cencerros, siguiendo a Herrero Gómez²⁰⁶ [2011:236] sabemos que antiguamente, desde la Inmaculada hasta Nochebuena, los pastores se convertían en dueños de las calles con sus danzas y cánticos. En **Riofrío de Riaza** (sierra-norte), en Nochebuena, salían al anochecer con cencerros atados a un cinto alrededor de la cintura y el garrote debajo del brazo. Iban casa por casa, en ocasiones cantando *La loba parda*, y el pago era un trago de vino y algo de dinero mientras que en la misa del gallo asistían ataviados con zamarras y cencerros y ocupaban un lugar al lado del sacerdote representando la adoración al Niño Jesús, y al final de la misa se despedían con populares cantares y poesías. En **Corral de Ayllón** (sierra-norte) las cencerradas comenzaban en diciembre

como en **Aldehuelas de Sepúlveda, Hinojosa del Cerro, Villaseca y Castrillo de Sepúlveda**. En estos cuatro últimos los pastores se colocaban un cinturón cargado de cencerros, haciéndolos sonar. En **Sacramenia** (norte de la provincia) la entrada de los pastores era especialmente ruidosa ya que en su cintura portaban cencerros de vacas y changarros de ovejas. En **Mozoncillo, Maderuelo y Valdesaz** (Condado de Castilnovo) los pastores subían al altar haciendo sonar sus cencerros. El último se queda junto al cura y los demás seguían dando vueltas quedándose el último junto al cura en cada vuelta. Después bajaban del altar sin dejar de hacer sonar sus cencerros. En **Fresno de Cantespino, Cerezo de Abajo, Carbonero el Mayor, Aldea Real, Pinarnegrillo, Riofrío de Riaza y Carrascal del Río** los pastores también estaban representados en la misa del gallo. La danza típica de aquella noche era "La Culebra", así denominada porque en su evolución en el templo imitaba los

²⁰⁶ Las localidades documentada por Herrero están localizadas en la zona de la sierra y/o cañada real, salvo Mozoncillo, Carbonero el Mayor, Aldea Real, y Pinarnegrillo que estarían situadas en el llano.

movimientos de este reptil. En **Riaza**, al comienzo y al final de la misa del gallo, los pastores trenzaban “el baile del caracol y La Culebra”²⁰⁷, una danza que dejó de celebrarse en los años sesenta. En **Grajera**, entraban en el templo haciendo el caracol y dirigiéndose al altar, al finalizar la eucaristía, y los pastores bailaban el caracol al son de los cencerros. Dirigidos por el pastor de mayor edad que llevaba un Niño Jesús en los brazos, entraban en el templo haciendo el caracol y realizaban reverencias por todos los altares que pasaban. Igualmente, como cencerrada la documenta Ignacio Sanz en **San Cristóbal de Segovia**, y nosotros en la cercana localidad de **Tabanera del Monte** el día de Reyes cuando bajaban hasta el río (hasta La Cartonera, más concretamente). Pero cencerradas hemos registrado no obstante en toda la provincia, no solo dentro de la cultura pastoril, pues igualmente se localizan en la zona norte de la provincia.

Y dentro de la danza, un personaje no podía faltar: el zarragón. Esta denominación, homóloga con la zorra o el zorra, se recoge desde tiempos pasados en San Pedro, Prádena, Sepúlveda, Valleruela de Pedraza, y Veganzones y Herrero Gómez la documenta en Urueñas, último pueblo que mantuvo las misas de gallo con presencia de pastores. Allí, un personaje llamado zarragón, vestido con pieles de oveja, dirigía a un grupo de pastores²⁰⁸ que hacían sonar durante la misa los cencerros. Aunque ya no hay misas de pastores, todavía queda una reminiscencia: los villancicos pastoriles, que son interpretados por los hombres de Urueñas, y en los que se habla de alguno de los modos de vida del oficio.

Castellano, Baile²⁰⁹: ver **fandango**.

Castillo, Danza del: ver **Arco**.

Castillos humanos: se han recogido por Pente costés, en la romería de la Virgen del Castillo de Bernardos –la cual se celebra cada diez años, los años acabados en “0”– y anualmente en la romería de la Virgen del Bustar de Carbonero el Mayor. En esta última localidad, los mozos van haciendo los castillos durante toda la romería, insertándose con la colectividad que acompaña a ritmo de jota y contradanza, durante las tres horas que dura la romería alrededor de la ermita. Se suben de pie en los hombros de otros para formar una torre en la que uno se pone arriba de pie mientras le recita unos versos a la Virgen y, para finalizar, se mete dentro haciendo “el pino”.



ILUSTRACIÓN 130. Carbonero El Mayor 2016. Castillo. Romería Virgen del Bustar. FAC.

Cencerradas: ver **Caracol**.

Cirios, Los: según Porro [2001], antiguo baile de solteras de Carbonero el Mayor, perdido completamente, en el que ofrecían velas. Actualmente, Santa María la Real de Nieva conserva el canto de los Cirios en el ofertorio de la misa a la Virgen de la Soterraña del 7 de septiembre²¹⁰ por la tarde. El Ofrecimiento de los Cirios en la localidad de Santa María la Real de Nieva fue declarado **I Manifestación Tradicional de Interés Cultural Provin-**

²⁰⁷ Lo mismo que hemos constatado en Casla, por tanto, se conforma El Caracol o Culebra como danza de pastores.

²⁰⁸ Esta función la hemos recogido igualmente en el zarragón de San Pedro en la danza La Cruz, y en el guion de Torre Val en la danza *El Arco*.

²⁰⁹ Según Porro [2001], baile castellano, también como denominación dada en Fuentepelayo (Segovia) a un baile antiguo de pareja, de tipo ternario, que aún hoy se toca en la procesión de la Octava del Corpus, con dulzaina y tamboril, y variante del fandango. Suelen iniciarse por la copla.

²¹⁰ Recordad, llegados a este punto, que en varias localidades, el día de la Natividad de la Virgen se producen igualmente ofrendas de productos. Y, así mismo, en muchas localidades desde el siglo XVII se ha documentado La Ofrenda a la Virgen.

cial, con publicaciones históricas, según Felipe Molinero, fechadas desde el s. XIV hasta el XVIII.

Veamos qué recogen las fuentes de los siglos XX y XXI:

- Como canción la M36 [1949] de Antonio **Granero** recoge *El Cirio* en Santa María la Real de Nieva, a la Virgen de la Soterraña.
- La **SF** la recoge como danza igualmente en Santa María, localidad que según cuenta la leyenda se levantó para veneración de la Virgen que se le apareció a un pastor de la zona. Para la danza se forma una procesión portando los hombres en andas a la Virgen de la Soterraña. Las mujeres llevan un cirio en la mano que después se lo ofrecen por parejas a la Virgen. La entrada se transcribe en 2/4 y la danza en 3/4, con dulzaina y tamboril para seis parejas y cuatro hombres que llevan el cirio. Fue recogida por Elena Esteban y Rosa Montero en 1966, con traje de aldeana rica. Melódicamente, lo que aquí denominan danza se corresponde con la *Entradilla* de Marazuela.

Dentro del Ofrecimiento de los Cirios, además de la danza, la **SF** recoge igualmente la pieza vocal, con melodía en 3/4.:

*Virgen de la Soterraña
recibe esta pobre ofrenda
y cien vidas te daría
si yo cien vidas tuviera.
Celestial reina y Señora
de la tierra de los cielos
reverentes te saludan
las hijas de vuestro pueblo.
Te ruegan las pedidoras
de la calle de Segovia
que las conduzcas si quieres
por la senda de la gloria.
Virgen de la Soterraña
te ofrecemos este cirio*

*las vecinas de esta calle
que te amamos con delirio.*

- Igualmente, **Marazuela** recoge el Canto a la Virgen de la Soterraña (n.º 65) de Santa María de Nieva transcrita en 6/8 que es el que se recoge actualmente en el ofertorio de la misa.

*Cinco leguas de Segovia / hay un pueblo que se
llama / Santa María de Nieva / donde está la
Soterraña.*

La tarde del 7 de septiembre dan comienzo los festejos con el Ofrecimiento de los Cirios, que se prolonga hasta media noche. Su origen puede estar en el Medievo, en un impuesto recaudatorio para recoger cera y otros donativos aportados por los devotos de *La Morenita*. Según Felipe Molinero y Soterraña Gil, en 1467 Pedro Gómez, contador de Enrique IV, instauró la costumbre de mantener iluminada la cripta donde apareció la imagen y la obligación de nombrar un vecino para recaudar dicho impuesto. Y dentro del contexto festivo se recoge igualmente el Baile de las Brujas, con que comienza la velada la noche del 7 de septiembre.

Contradanza: ver **Danzas de procesión**.

Corrido²¹¹, **Baile**: pieza dentro del Baile de Rueda, y el nombre literalmente indica desplazamiento y traslación mientras los bailarines realizan distintos pasos en formación de rueda. Se transcribe en 5/8, 10/8 o 10/16 dependiendo del autor o de si son géneros vocales o instrumentales.

- En las fuentes del siglo XX los Corridos aparecen registrados en **Marazuela** [2013], aunque este folklorista apuntaba ya por la casi total desaparición de estos bailes. Los recoge en dos secciones:

²¹¹ Si analizamos la localización geográfica de este baile en las fuentes consultadas, vemos una mayoría absoluta de ejemplos en la zona occidental de la provincia, mientras que en la sierra solo se recoge un ejemplo en Sepúlveda. Esto puede estar condicionado a la muestra de trabajo de campo de los autores, pero también nos hace pensar que esta concatenación de danzas (Baile de Rueda) o no se daba en otras zonas de la provincia salvo en la zona oeste, o bien ya hubiera caído en desuso.

- Una vocal, la sección novena de “Jotas, fandangos y tonadas de baile”, con dos ejemplos²¹² de tonada de baile en forma de corrido, ambos transcritos en 5/8. El n.º 244, “Que vengo de moler”, de “Ojetete” de Maello (Ávila): *Vengo de moler morena / de los molinos de arriba / duermo con la molinera / y olé y ole / no me cobra la maquila / que vengo de moler morena [...]*. Y el n.º 247, “Canto de la cigüeña”, bailable en forma de corrido del tío Doroteo de Villacastín. *Yo me quedé clisado / en la cigüeña / que estaba de batallar / con la culebra / como la picotea / como revolotea / como la tiende el ala / sobre la arena / pica en el verde / pica en la arena / pican los picos / de mi morena.*

- Y como versiones instrumentales, en la sección undécima de “Revoladas, dianas, pasacalles, bailes de procesión, entrada de baile, bailes corridos, fandangos, jotas, habas verdes”, recogidas en Laguna Rodrigo, Montuenga, Sepúlveda (del tío Julián el Cojo), Renedo, Melque y Zarzuela del Monte, como “Baile Corrido de rueda” transcritos con ritmo de 10/8.

Vemos por tanto en Marazuela dos géneros de Corridos: los vocales transcritos en 5/8 y los instrumentales, en 10/8, con especial condensación en la zona oeste de la provincia.

- Para **Tejero Cobos** [1981] es difícil saber en qué momento se tocaba dentro del Baile de Rueda, ya que este podía comenzar con una Entradilla o Entradilla de Rueda, tocándose los Bailes Corridos al final, antes de las Habas Verdes, o según otros informantes, iniciar el Baile de Rueda. Recoge como ejemplo el Baile Corrido “de Parroquias” (del tío Parroquias) de Aldea Real, en 10/8 (aunque Marazuela y Contreras lo recogen con la misma denominación en Sepúlveda).
- Félix **Contreras** –cuya labor como intérprete se desarrolló por la zona de Pedraza (sierra) y Segovia capital (Revenga, San Cristóbal de

Segovia, Tabanera del Monte...), llegando hasta el norte de la provincia a Navares, y Villalbilla en Madrid–, nos informaba igualmente que el Baile de Rueda comenzaba con un Corrido más una jota (no comenzaba con entrada de baile), aunque afirma que él no lo llegó a tocar con su padre, seña por tanto de que el baile había caído ya en desuso. Contreras [2002] recoge once Bailes Corridos instrumentales, siempre en 5/8, en este caso con denominaciones concretas: *de la Plazuela, de los Churros, de Cuéllar, de El Cubillo, La Media llave, de Parroquias* (se refiere al tío Parroquias de Aldea Real, recogido por Marazuela y según Tejero Cobos también en Aldea Real), *de Sepúlveda, de El tío Facundo y del Torero.*

- **García Matos** (CSIC M52) recoge un total de nueve ejemplos de Corridos: en Abades (del famoso dulzainero Velasco de Valladolid), Bernardos y Nava de la Asunción, transcritos en 10/16, mientras la SF, sin embargo, no recoge ningún ejemplo de este baile.
- Elena **de Frutos** [2014] recoge un Baile Corrido en Riaza, en 10/8, recogido a Pedro Manrique, el Reino. Es un ejemplo de baile corrido en 10/8 que, como el resto de ejemplos recogidos, se bailaba en los antiguos bailes de rueda de la villa, de ahí su nombre. Se solía interpretar durante las fiestas de septiembre en la plaza Mayor –alrededor del ruedo de arena– o en la pradera existente junto a la hospedería del santuario de Hontanares.
- En la fonoteca de la **Fundación Joaquín Díaz** se recogen también varios ejemplos de “Baile Corrido” de varios dulzaineros, destacando la versión de Luis Barreno (Zarzuela del Monte) con dos ejemplos, uno de ellos con ritmo de corrido y melodía de Habas Verdes.
- Y *El Cancionero de la Memoria*, de Luis **Ramos**, recoge igualmente dos ejemplos de Corrido en Valledado (al norte de la provincia).

²¹² Ambos ejemplos vocales han sido popularizados desde finales del siglo XX por el grupo *Nuevo Mester de Juglaría*, por lo que son sobradamente conocidos, especialmente por el pueblo segoviano.

Analizando los datos expuestos, entendiendo que estos a su vez están supeditados a la zona de recopilación de cada uno de los investigadores, comprobamos que el Baile Corrido, en algunos casos dentro del Baile de Rueda, queda aglutinado principalmente en la zona oeste de la provincia –quedando al margen la zona de la sierra– salvo el ejemplo del Baile Corrido de Parroquias (Sepúlveda) recogido por Marazuela y Contreras y a su vez documentado por Tejero Cobos en Aldea Real, y el recogido en Riaza por Elena de Frutos.

Al contrario de la jota, y en menor medida los fandangos, los bailes que conformaban el Baile de Rueda pasaron a ignorarse una vez que este cayó en desuso tras la llegada de los “agarraos”. En el caso de los Bailes Corridos, en la actualidad, son piezas desconocidas por la población, salvo alguna interpretación esporádica que podamos encontrar dentro de los grupos de danzas.

Cruz, La: Es una danza en la que partiendo de la forma de cruz los danzantes van rotando los puestos mediante serpenteos y saltos, acompañándose con castañuelas, y al igual que sucedía en la danza *El Arco*, de esta danza vamos a encontrar diferentes variantes y variaciones a lo largo y ancho de la provincia de Segovia. Actualmente y dentro de un contexto ritual, con tal denominación se ha recogido en San Pedro de Gállos (sierra), y en el llano en Aguilafuente (con una interesante versión melódica que intenta mantener el ritmo quinario) y en las localidades de Muñoveros y Veganzones, limítrofes entre sí y homólogas estas dos últimas en melodía y coreografía.

Así mismo, y como ya anticipamos en la danza tratada anteriormente denominada *Caracol* o *Culebra*, o en algunos ejemplos de la danza *El Castillo* –claramente por ejemplo, el que se interpreta en Carrascal de la Cuesta– la semejanza con esta es evidente: figura de la cruz en los ejemplos recogidos desde la cual los danzantes van

cambiando sus puestos con un movimiento que se asemeja al serpenteo o caracol, figura que a su vez dará nombre a la danza en la localidad de Arcones, aunque en este caso, el serpenteo es más sutil. No obstante, aunque el devenir del tiempo en la tradición oral deja diferencias en la ejecución y/o melodía, las similitudes entre estas dos danzas son evidentes.

En la zona de la sierra la encontramos con tal denominación en **San Pedro de Gállos**²¹³. La danza la interpreta un grupo femenino de ocho danzantas más el *zarragón*. Las figuras características son la cruz, a partir de la cual el *zarragón* va recogiendo mediante un movimiento serpenteante a cada una de las danzantas hasta formar un caracol. La melodía es homóloga a la recogida en *El Caracol* de Prádena y *La Cruz* de Arcones (SF). Se van cambiando de puesto mediante saltos, lo que también recogíamos en varios ejemplos de la danza de *El Arco*. No obstante, no podemos omitir el dato obtenido mediante entrevista²¹⁴ a los vecinos de la localidad de Casla: *La Cruz* era una de las danzas que realizaban los pastores en el interior del templo en Pascua, Año Nuevo y Reyes además también de la danza *El Caracol*.

Pero en el llano también documentamos esta danza con reminiscencias igualmente de elementos de las danzas de pastores (serpenteos, danzantes que recoge a los demás con carácter sumativo, figura de la cruz... y que veíamos en la danza de *El Caracol* o *El Arco* de alguna localidad):

- La localidad de **Aguilafuente** cuenta con una bonita versión melódica donde se puede observar el ritmo quinario del compás. Según informaciones de Manuel Miguel, dulzainero de la localidad, los danzantes van haciendo las cuatro calles y después forman la cruz con un guía que la hace. Después todos pasan por los puestos y el guía la deshace, y todos y cada uno vuelven a su puesto acabando como empieza,

²¹³ En las procesiones de San Pedro en junio y Nuestra Señora (del Rosario) en septiembre.

²¹⁴ Entrevista realizada gracias a la mediación de la A.C.P. “La Colodra”, en septiembre de 2017, a Inocente Martín (1927), Ciriaca Martín de las Heras (1931), Fidela Moreno (1932) y Enriquete Carretero Miguel (1936), quienes nos informaban que los pastores realizaban estas danzas en Pascua, Año Nuevo y Reyes, con cencerros colgados por detrás, y entre semana daban la vuelta por el pueblo.

en una hilera de danzantes enfrentados, cuatro en frente de cuatro. Esta danza ritual comparte espacio con el repertorio de danzas de palos de la localidad en la festividad de las Candelas.

- En **Muñoveros** se mantiene la danza de *La Cruz* con castañuelas, en la procesión a San Félix, patrón de la localidad, compartiendo espacio con el repertorio de danzas de palos de la localidad. Anteriormente, las danzas y la fiesta principal era el Domingo del Señor (domingo después de Corpus, muy habitual en el llano segoviano). Melódicamente presenta dos grandes partes, siendo la primera homóloga al ejemplo de Veganzones.

Comienza con ocho danzantas, acompañándose con castañuelas, en formación de calle decuatro danzantas enfrentadas que con paso de jota acompañan una melodía sencilla estructurada en una sola frase que se repite con una cadencia final durante la primera estrofa. En la segunda estrofa, cada fila de la calle se desplaza formando dos semicircunferencias que vuelven a la posición inicial. De la tercera a la sexta estrofa siguen los serpenteos y los cruces entre grupos

de cuatro para pasar a la séptima estrofa a realizar nuevamente las semicircunferencias que se desplaza para acabar en formación de cruz. En la octava estrofa coincidiendo con la figura de la cruz, cambia la melodía, esta vez con grandes giros melódicos a *La Cruz* de San Pedro y *El Caracol* de Arcones, y al ejemplo que la SF recoge en Prádena igualmente como *Caracol*. Durante 16 estrofas mas las danzantas, con paso de jota van cambiando su posición en la cruz para volver a la primera melodía. En la estrofa 17 cambian la coreografía nuevamente a las semicircunferencias que se desplazan para rematar la danza en la figura inicial de formación de calle.

- En **Veganzones** la danza forma parte junto con las danzas de palos, del repertorio de danzas rituales que se interpreta en la procesión del Domingo del Señor (domingo después de Corpus). La interpreta un grupo mixto de nueve danzantes bajo una sencilla melodía (homóloga al ejemplo anterior de Muñoveros) que se repetirá hasta en dieciséis ocasiones para adaptarse a la coreografía. Esta comienza con la posición de calle de dos hileras de cuatro danzantes cada una más un danzante que hace la



ILUSTRACIÓN 131. Veganzones, 2014. Danza de *La Cruz*. Figura de la cruz. Domingo del Señor. FAC.

función de “zarragón”²¹⁵ y todos de cara al Santísimo. Desde la posición de “calle”, durante cinco estrofas los danzantes cambiarán de posición con un movimiento serpenteante. A partir de la 6ª estrofa forman una cruz desde la cual igualmente irán cambiando de posición. En la estrofa decimosexta se termina la danza y forman nuevamente la posición de “calle”, cambiando de posición con los serpenteos anteriormente citados rematando la danza nuevamente con la posición de calle.

Según las fuentes para la documentación de los siglos XX y XXI:

- **Marazuela** la recoge en la sección décima “de paloteos” con el n.º 283 *La Cruz*²¹⁶ (Danza paloteo²¹⁷) en 5/8. Se asocia dentro del repertorio de danzas de palos al igual que sucede con *El Arco* o *El Tejer la Cinta*, por ser interpretadas por grupos de paloteo, acompañándose los danzantes en algún caso con castañuelas. Este ejemplo se corresponde melódicamente con *El Castillo* de Carrascal y con la versión de *La Cruz* que la SF recoge en Carbonero el Mayor y en Bernardos.
- En la M36 de los Fondos de Música Tradicional del CSIC, Antonio **Granero** recoge en Segovia, tomando como informantes a las Chicas de la Sección Femenina, la danza *La Cruz* en 3/4 (no contemplan el ritmo quinario) y melódicamente en concordancia con las actuales danzas de *La Cruz* de San Pedro de Gáillos y *El Caracol*²¹⁸ de Arcones (y Prádena según la SF).
- La **SF**, a su vez, la recoge con esta denominación en Arcones, Bernardos, Carbonero el Mayor, Fuenterrebollo, Muñoveros, y Turégano. En ningún ejemplo transcrito en esta fuente, se conserva el ritmo quinario de 5/8.
- En **Arcones** se transcribe en 3/8, con dulzaina y tamboril. Es ejecutada en la fiesta mayor de dicha localidad el 8 de septiembre, cuya patrona es la Virgen de la Lastra, que después de ser llevada por el pueblo y alrededores regresa a la iglesia teniendo lugar la ejecución de la danza, según Juan Sanz Álvaro, de 52 años, residente de la localidad. Rivalizan en ello los mozos y mozas de la localidad. Fue recogida por el asesor de música el 22 de mayo de 1953 al grupo de Arcones con el primer premio celebrado en Coca. Melódicamente se corresponde con la danza que actualmente en Arcones y en Prádena (SF) se denomina *Caracol*, y en San Pedro *La Cruz*.
- En **Bernardos** la SF recoge en 3/4 una versión similar a la de Marazuela, con la diferencia de que en esta se intercala en la parte central un fragmento del himno nacional de España.
- En **Carbonero el Mayor** se transcribe en 3/4 con tempo de jota. La bailan de ocho a dieciséis danzantes en las fiestas religiosas y populares. Antiguamente se interpretaba en la fiesta de la Virgen del Busto²¹⁹, patrona de Carbonero el Mayor, durante la procesión que recorre las calles del pueblo. La bailaban los chicos pero

²¹⁵ La voz “zarragón” se documenta en esta localidad desde 1888 [Cuesta Polo, 2007:144].

²¹⁶ Con esta melodía Carrascal de la Cuesta interpreta la danza de El Castillo. Llegados a este punto conviene diferenciar tres conceptos: Cruz/caracol- Arco/Puente/Enzaramao, y Castillo. 1.- La danza elaborada a partir de la formación en cruz que para cambiar de posición realizará serpenteos más o menos evidentes o acusados y que por tanto recibirá diferentes denominaciones según la localidad, y en principio con ritmo de 5/8. 2.- Las danzas relacionadas con la formación vertical de un arco central y arcos laterales por donde pasará la imagen y las autoridades. 3.- Por Castillo entendemos las construcciones verticales humanas como las recogidas en Bernardos y Carbonero y denominadas siempre castillos. Es decir, después del análisis estilístico de todas las danzas, la danza de Carrascal seguramente se trata de una variante de La Cruz y El Arco, con denominación de Castillo, donde la música y la coreografía de la primera parte se relaciona con la danza de la Cruz y el final se remata con la formación vertical formando arcos.

²¹⁷ Ya hemos explicado que Marazuela clasifica como paloteos todas las danzas que son ejecutadas por danzantes. En este caso, no se interpreta con palotes, por tanto no lo sería.

²¹⁸ Denominada *Cruz* por la Sección Femenina.

²¹⁹ Se refiere a la Natividad y no a Pentecostés (esta es en la ermita y no por las calles del pueblo).

hace ya muchos años que no lo hacen. Fue recogida por Felisa Vírseda, regidora provincial de Cultura el 2 de febrero de 1954. La interpreta por primera vez al Grupo "A" de la SF de Segovia, con traje de aldeana rica.

- En **Fuenterrebollo** se recoge en 3/4 con giros melódicos a *La Pinariega*, con tempo de jota, para gaita y tamboril y la bailan 9²²⁰. La interpretan en las fiestas de San Antonio los muchachos del pueblo durante la procesión cuando sale esta de la iglesia haciendo un arco²²¹ por donde pasa el Santo y a la entrada de la procesión en el santuario lo repiten, según los señores de la localidad y el gaitero de 69 años, Sinforiano Calvo. La ejecutan con trajes de danzantes y aldeana rica. Fue recogida por el asesor provincial de Música y regidora de Cultura el 2 de febrero de 1954.
- En **Muñoveros** se transcribe en 3/8 para gaita y tamboril. Se realiza por parejas, de ocho a doce durante las fiestas del Corpus y Octava. El día de Corpus la Cofradía formada en este pueblo llamada de la Vera Cruz paga la fiesta de este día dos compromisarios. Van entrando en esta cofradía los matrimonios nada más casarse. Los muchachos del pueblo ensayan con anterioridad los bailes y paloteos para este día. Celebran la misa mayor, a la que asisten los danzantes que van a buscar o recoger a sus respectivos domicilios a las autoridades y sacerdote. En el trayecto hasta la iglesia van bailando la entradilla. Al entrar en la iglesia siguen bailando hasta colocarse en el altar mayor. En la procesión que hacen una vez terminada la misa es cuando bailan *La Cruz*, a la salida y a la entrada de la iglesia, luego durante la carrera van al-

ternando este baile con los paloteos. Recogida por Felisa Vírseda. Clasificado para la prueba final del XVII Concurso Provincial Regional. Fue recogida en 1953 con traje de danzante o segoviana y melódicamente presenta giros a la versión actual de Arcones.

- En **Turégano** se recoge en 3/8 con tiempo de jota. La presenta el grupo de campesinas²²² de Turégano en el concurso de 1957. La pueden bailar de ocho a doce. Fue recogida por Víctor Antón, asesor provincial de Música y el historial lo escribe la regidora provincial de Cultura, Felisa Vírseda. La interpretaban en las fiestas del pueblo en septiembre (actualmente se sigue celebrando en septiembre el Dulce Nombre de María) con traje regional de aldeana rica y la bailan los muchachos y muchachas en las bodas. Los datos los proporciona el gaitero o tamborilero Venancio del Caz y la melodía gira a la versión de *La Cruz* recogida por Marazuela.
- En la fonoteca de la Fundación **Joaquín Díaz** se recoge como ejemplo en Segovia (n.º 471 y n.º 609) de la *Danza de la Cruz*, una versión de Serafín Vaquerizo (Fuenterrebollo), que presenta melódicamente giros a la versión recogida como *Caracol* en Arcones, y *Cruz* en San Pedro de Gaillos y Prádena (SF):

Por tanto, vemos cómo esta danza, dependiendo de la localidad, puede presentar diferentes coreografías y melodías, e incluso denominaciones. Y seguimos insistiendo en la presencia de elementos de las danzas de pastores. Además, hemos de destacar que la figura de la cruz es sumamente recurrente a modo de introducción en los paloteos de la zona de la sierra.

²²⁰ En este número impar podemos intuir el grupo de ocho danzantes más una zorra/zarragón. La estructura impar la encontramos igualmente en Veganzones (Cruz) y en San Pedro de Gaillos (Cruz, donde el zarragón es el encargado de ir "recogiendo" a las danzantas mediante un serpenteo).

²²¹ Se ha observado en la provincia la mezcla de elementos de danza y musicales entre distintas danzas. La figura de la cruz está presente en danzas que se denominan Cruz, Caracol o Arco, como en este caso.

²²² Con esta denominación entendemos que se está refiriendo a danzantas (no aparece la figura masculina) con el manto amarillo, lo cual no se corresponde con lo que parece que se recogió, pues especifican "traje regional de aldeana rica".

Cruz de Mayo, Danza de la: Aunque la Cruz de Mayo sigue siendo una fiesta extendida por la provincia en todas sus zonas (llano, sierra, capital) no se conservan danzas asociadas. La **SF** recoge en Riaza la Danza de la Cruz y la Espada, donde la Cruz sería la danza y la espada la contradanza. Es una danza donde aún se puede apreciar el ritmo quinario de la melodía. [Peñas Barroso, 2017].

Culebra, La: ver **Caracol**.

Duro, Baile del: ver **Baile de Boda**.

Encintado, El: en Segovia denominado también *Tejer la Cinta, Trenzado o Cordón*. Sin embargo, no es una danza demasiado común en la provincia, al menos en contextos rituales, recogándose tan solo en la actualidad en Escarabajosa de Cabezas (Santo Cristo de la Columna) y Bernardos (Virgen del Castillo, cada diez años) asociada al repertorio de danzantes.

No obstante, las fuentes para la documentación del siglo XX (CSIC, SF y los cancioneros de provincia de Segovia, fonoteca Fundación “Joaquín Díaz”...) la registran en otras diez localidades –todas en el llano– aunque y tal como exponíamos al principio del diccionario, la dispersión de los repertorios de los grupos urbanos de danza, hace cuando menos difícil la localización y etiología de algunos ejemplos de danzas, entre ellos este que nos ocupa.

- **García Matos** (CSIC M52) recoge una versión en 1951 en Abades como *El Tejido*²²³ (presenta giros a la versión que recogió Marazuela de Valverde del Majano, localidad a su vez limítrofe), especificando que la hacen los mismos danzantes que los paloteos; y otra en Nava de la Asunción, con la misma melodía que para *El Puente*.
- La **SF** recoge, sin especificar la localidad, la *Danza de tejer cinta*.

- **Tejero Cobos** [1981] menciona también que “además de en Fuentepelayo se hacía en Aldea Real, Yanguas, Sauquillo, Escarabajosa, Bernuy de Porreros y Pinarnegrillo. No obstante, de esta danza en Fuentepelayo nada se sabe”.
- Y en el **Archivo Segoviano de Folklore**, en sus volúmenes VI y VII correspondientes a la localidad de Pinarnegrillo (2017), también se recoge un ejemplo de “Tejido del Cordón”.



ILUSTRACIÓN 132. Bernardos, Virgen del Castillo, 2010. Trenzando el lazo. Ayto. de Bernardos.

Todas estas localidades, además, tienen o tuvieron danzas de palos dentro de su repertorio de danzas rituales, de las cuales Fuentepelayo, Sauquillo, Escarabajosa y Bernuy las mantienen aún en activo pero sin que el *Tejido de Cintas o Cordón* aparezca en su repertorio, salvo en Escarabajosa, que como ya apuntamos es uno de los dos ejemplos vivos de esta danza junto con el de Bernardos, por lo que se confirmarían las palabras de Tejero.

Según el análisis del material localizado, llama la atención con respecto a otras danzas, como *La Cruz* o *El Arco*, la variedad de melodías que la sustentan, sin que hayamos encontrado dualidad de ejemplos. No obstante, hay que destacar que es una pieza que forma parte de los repertorios urbanos de danza y que en la actualidad se tiende a incorporar en las procesiones a modo de adorno.

²²³ Marisol Galindo (1944), de Abades, que mantiene en su memoria una valiosa información sobre las tradiciones transmitida desde sus abuelos, nos informó mediante entrevista (septiembre 2017 junto a la investigadora Esther Maganto) que esta danza se denomina *Tejer el Cordón* y se realizaba con seis danzantes. Antes la ensayaban en los melonares a la luz de un farol que colgaban de un palo, que servía igualmente para colgar las cintas de esta danza.

Así lo recogimos en Torre Val de San Pedro en 2015 y en Arcones en 2016, donde en los estudios de campo anteriores a estas fechas no se había registrado.

Para esta danza se precisa de un palo del que cuelgan varias cintas de colores. Cada danzante coge una cinta por el extremo y mediante un sencillo movimiento –se colocan alternándose en el sentido de la marcha– va girando alrededor del palo alternando la posición con sus compañeros.

Entrada de baile: primera de las partes en las que se estructuraban los Bailes de Rueda expuestos anteriormente y que Marazuela documenta ya como perdidos. Este folklorista lo transcribe en 3/4 con distintas melodías: dos versiones en Nava y una en Juarros de Voltoya (oeste de la provincia). Lo recoge como Entrada de Baile de Rueda, y Entrada de Baile de la Velada, describiéndolo como baile movido y saltado con el que daba comienzo al Baile de Rueda. Según Marazuela, los Bailes de Rueda se abrían con la entrada de baile tanto por la tarde como por la noche, aunque según Tejero nos encontramos con opiniones diversas “las de aquellos que dicen que el Baile de Rueda comenzaba con la Entradilla o Entradilla de Rueda tocándose los bailes ‘corridos’ al final poco antes de las Habas Verdes; y la de aquellos otros que sostienen que el Baile de Rueda comenzaba por el baile ‘corrido’ intercálándose durante el *jotarre* algunos bailes ‘corridos’ más.

Entradilla: ver **danzas procesionales**

Espadas, Danzas: pocas son las referencias que hemos podido conseguir en relación a estas danzas: un documento²²⁴ de 1585, documenta la

ejecución de danzas de espadas en el contexto de la fiesta del Corpus Christi en la localidad de El Espinar, siendo la anotación “de espadas” diferente a “con espadas”, que indicarían diferencias claras en su estructura y ejecución; y en el Corpus Christi de Segovia capital, en 1637, Juan de Mena y Antonio Álvarez ofrecen una danza de moros donde participaron ocho bailarines que ejecutaron una danza de cascabel, un zapateado y un toqueado con alfanxes (AHP, 1489, 100, 12 de mayo de 1637). En la actualidad no se ha recogido ningún ejemplo.

Espiga, Baile de la: ver **Baile de Boda.**

Fandangos²²⁵: denominado en estas tierras baile llano (así recogido por Marazuela que también utiliza el término “fandango”) o baile castellano (nombre utilizado por Ricardo González en Fuentepelayo). Es un baile de aire ternario que formaba parte del Baile de Rueda, junto con las entradas de baile, corridos, seguidillas, jotas y habas verdes, y tras la desaparición de este a principios del siglo XX, se fueron diseminando por el saber popular, con una supremacía de la jota con respecto a los demás, en el caso segoviano.

Ahondando en las fuentes ya descritas para la documentación de los siglos XX y XXI, especialmente en cuanto a géneros y estilos se refiere, los ejemplos son escasos, y los que se recogen se circunscriben especialmente a la zona oeste de la provincia. En la zona de la sierra –con alguna excepción en la sierra sur– no se documenta ningún ejemplo de Fandango o Baile sin que sepamos con esto si habían caído en desuso en el momento de la recopilación de los cancioneros o si bien no eran habituales en esa zona. El único ejemplo que habría que destacar lo encontramos bajo la de-

²²⁴ Revista *Estudios Segovianos*. Tomo XII, n.º 36, 1960. Segovia. Pág. 509.

²²⁵ Desde el punto de vista musicológico, según el DMEH, es una forma musical, baile y celebración festiva. El *Diccionario de autoridades* de 1735 define el fandango como el “baile introducido por los que han estado en los reinos de Indias, que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo”. Cotarelo y Mori anota que en el entremés *El novio de la aldeana*, de principios del s. XVIII, se canta y toca el fandango, hecho que se repite a partir de estas fechas en numerosas tonadillas y otros géneros lírico-teatrales. Se suele declarar con frecuencia el hecho de que el fandango era bailado tanto por gitanas como duquesas. Ya en 1779 el conde Noroña, en su poema burlesco *La Quincaida*, nombra el fandango de Cádiz junto al polo agitanado y la malagueña. Por otra parte, la prensa barcelonesa habla de un “minué afandangado” y otro “minue abolerado”. Probablemente, otros elementos diseminados por danzas, como la folía, el canario, la chacona, la zarabanda y otras del s. XVII, cristalizan en el fandango, dando como resultado la métrica [3/4 o 6/8], la forma (coplas de seis versos melódicos con ritornelo instrumental) y el obstinado bimodal.

nominación “jota” en Valleruela de Sepúlveda, cuya denominación correcta sería *Baile de Tres*.

- Para **Marazuela**, el fandango castellano se usa especialmente como baile de reuniones familiares, en las matanzas, esquileos, arreglos de boda y para los bailes domingueros de las aldeas. Las coplas (de los fandangos vocales) constan de cuatro versos y los estribillos tienen versos irregulares. En el repertorio de este folklorista es donde mayor número de ejemplos de fandangos encontramos, vocales dentro de la sección novena “jotas, fandangos y tonadas de baile”, e instrumentales dentro de la sección undécima “revoladas, dianas, pasacalles, bailes de procesión, entradas de baile, bailes corridos, fandangos, jotás, habas verdes”, transcritos todos ellos en 3/4²²⁶.

En total recoge ocho fandangos instrumentales y dieciséis vocales, los cuales se identifican por uno de los versos de la letrilla: 230 *Cómo se menea la aceituna en el olivo* / 231 *La perejilera* / 232 *A tu puerta llaman* / 233 *Al salir el sol* / 234 *Ramito de flores* / 235 *Una vieja de toro* / 237 *El olivo* / 238 *Que vengo del molino* / 239 *Señor teniente* / 253 *Pelitos de ratón* / 254 *Las chanclas de palo* / 255 *Al orito* / 257 *Me toman tirría los mozos* / 258 *Ay Lelí* / 259 *Y van al baile* / 263 *Que soy la buena*.

- Alan **Lomax** recoge el *Fandango del Tío Pololo*, interpretado por Sixto Montalvo (dulzaina) y Crescencio Antón (redoblante) en Zarzuela del Monte, el 28 de octubre de 1952. En las notas de la grabación se recoge: “acompañada por los regalos dados y la persona que regala bailando con la novia. Normalmente cantada”. Si normalmente era cantada, ¿entendemos que el dulzainero la tocó? Parece que se interpretó en “las

Galas” de una boda, tal y como ya apuntaban Marazuela o Tejero Cobos como uso de este baile. También anotó: “Baile asentado o estilo de baile llano”. El repertorio de Montalvo en este ejemplo sigue desmarcándose de la provincia, por sus adornos y floreos melódicos de difícil identidad interválica además del aire modal de sus piezas.

- Continuando el rastro de los Fandangos o Bailes Castellanos por la provincia, llegamos hasta las disertaciones de **Tejero Cobos** [1981], que manifiesta que hay un fandango o fandanguillo caracterizado en los cantos de arada, o jotás que son fandangos, como *La Melitona*²²⁷, *La Mari Loli*, o *La Tonada del Henar* (recogida por la SF como *Jota del Henar*). Para Tejero Cobos el fandango lleva dos tiempos: la copla y el estribillo, como la jota, pero la copla del fandango es más melódica y más lenta. Se tocaba mucho en las Galas de las bodas –coincidiendo con lo apuntado anteriormente–, dándose una variedad temática dentro de los bailes castellanos, fandangos o rondones.

Es decir, fandangos ocultos, debido a su aire ternario, bajo otras denominaciones. Sin embargo, actualmente no se ha recogido como danza ni como baile en contextos festivos, salvo que contemplemos que bajo la denominación “jota”, se encuentren ejemplos que no lo son, como es el caso de los fandangos. El *Baile de Tres*, de Valleruela de Sepúlveda, de aires afandangados y denominado ya en algunos repertorios como *Jota de Tres*, o *La Tía Melitona* de Navalmanzano, pueden ser alguno de estos ejemplos que perviven en entornos procesionales, y que por tanto vendrían a confirmar la ritualidad del baile. Pero no debemos omitir que como “fandango”, en un contexto ritual, solo se recoge un ejemplo en Riaza.

²²⁶ Es más, dentro de la sección novena, todas las piezas (tonadas, fandangos, jotás) están en compás ternario, excepto los escasos ejemplos de corridos en 5/8, y dos ejemplos en 2/4 (una canción de corro y un pasacalles). Y en la sección undécima, los fandangos (instrumentales), así como las seguidillas y las jotás también aparecen transcritos en dicho compás. Es decir, una supremacía del compás ternario para los ejemplos de danzas, al menos en el repertorio de este folklorista.

²²⁷ No obstante, la fonoteca de la Fundación Joaquín Díaz (529 10) la recoge, a Luis Barreno en Zarzuela del Monte, ya en 1993 como *Jota de La Melitona*.

Ni el archivo de la SF, ni el cancionero de Contreras²²⁸ recogen ejemplos bajo la denominación de “fandango” o “Baile llano o castellano”, ni tampoco aparece ningún ejemplo en la M36 (Antonio Granero) ni en la M52 (García Matos) del CSIC. Y adentrados en las fuentes del siglo XXI, Ramos (Tierra de Pinares) y Frutos (Riaza) sí recogen cada uno en zonas opuestas de la provincia ejemplos de fandangos:

- **Ramos** [2013] recoge *Saturnino y Clarín* (Valledado), tonada en forma de fandango castellano de Gerardo Muñoz de la Calle.
- Y Elena **de Frutos** Manrique [2014] recoge en la zona de Riaza (sierra-norte) el *Fandango de San Isidro*, recogido a Pedro Manrique el Reino a través de su hijo Antonio. En un ritmo pausado en 6/8, era tradicional escucharlo en la festividad de San Isidro, cuando los labradores de Riaza sacaban al Santo en procesión por las calles del pueblo y hacían la tradicional subasta de rosquillas. ¿Estamos entonces ante un baile ritualizado?
- En cuanto a las fuentes sonoras, encontramos en la fonoteca de la **Fundación Joaquín Díaz** los siguientes ejemplos de fandangos en la provincia de Segovia. De Marazuela (n.º 383/13), en 1978, un fandango instrumental y otro vocal: el fandango pinariego de Casadero (n.º 318 en el cancionero) que según las palabras del propio Marazuela “es castellano 100 por 100, de los mejores dulzaineros del siglo pasado de Cuéllar”. Y el fandango cantado “Pelitos de ratón” recogido en el cancionero con el n.º 253. De Luis Barrero, las seguidillas con entrada de fandango (ternario) recogidas en Zarzuela del Monte durante el Baile de Rueda de las aguederas, en 1993, y la jota fandango. Y en Pinarnegrillo, recopilado a Eugenia Santos, se recogen dos fandangos cantados (en 2017 el Archivo Segoviano de Folklore recoge igualmente estas versiones):

*Mírala por dónde viene
mírala por dónde va
la que me lavó el pañuelo
en el agua de fregar.*

*Quiéreme quiéreme que soy nena
y soy el más grande y mayor calavera
y calienta el sol y no me quemó
que no voy contigo que voy con mi amor.*

Y la jota fandango:

*La parte dentro tenía
yo me encontré una avellana
una perla y un diamante
y un letrero que decía (bis).*

*Muerta tengo que olvidarte
Cuando la aurora tiende su manto azul
Las estrellas brillantes pierden su luz
Déjala que la pierdan
No seas así
No las mires a ellas
Mirame a mí.*

Y de “Los Mellizos” de Lastras de Cuéllar, el Fandango castellano o Media Jota del tío Cerillas y el Fandango de Casadero (este recogido por Marazuela).

Diversas fuentes ya han puesto de manifiesto el uso de los fandangos en reuniones familiares en tiempos ya pasados, así como también sabemos de su presencia en el Baile de Rueda, ámbitos no religiosos en los dos casos. Y perdidas esas prácticas sociales se pierden los fandangos, aunque ya hemos apuntado que algún ejemplo pervive en la cultura tradicional segoviana bajo otras denominaciones.

El ejemplo más claro es el *Baile de Tres*, de Valleruela de Sepúlveda. En este caso nos encontramos con un baile ritualizado, pues lo recogimos a la llegada al templo, en la procesión de la Virgen del Barrio de 2014.

²²⁸ Contreras recoge un “Baile fandango” transcrito en 3/4 que a mi modo de ver no se corresponde con los aires de los fandangos analizados hasta el momento en la provincia.



ILUSTRACIÓN 133. Zamarramala. Baile de las Galas. Procesión de Santa Águeda, 2016. FAC.

Galas, Las: ver **Baile de Boda**. Se entiende como tal el baile con la novia tras el cual se daba “la gala” o regalo que se ponía encima de una mesa que custodiaba el padrino, y tras el cual se podía beber un trago de vino.

En la M52 del CSIC, de **García Matos**, sí se recogen *Las Galas* como baile de los novios. Como baile a modo de ofrenda se ha recogido literalmente el

“Baile de las Galas” a las alcaidesas de Zamarramala en Santa Águeda.

Gitanos y gitanas, Danzas de²²⁹: (ver capítulo “Danzantes, danzantas y gitanas” y “Tipos de danzas”). En Segovia, tanto en la provincia como en la capital, se documentan las danzas de gitanos desde finales del s. XVI, dentro de diversas cofradías (Corpus, Rosario...) y festividades (Cor-

²²⁹ Llegados a este punto conviene señalar uno de los principales interrogantes en cuanto a la determinación de la coreografía de las danzas de gitanos y su posible reminiscencia en el presente. Al analizar a partir de los nombramientos de los hermanos cofrades la estructura de las danzas de gitanas, nos encontramos en la provincia de Segovia con la composición de dos [gitanos] y seis u ocho gitanas, que podría corresponderse con la estructura necesaria para la ejecución actual de la danza de *El Cordon, Tejido de Cintas*. U ocho gitanas más un danzante hemos recogido en Prádena hasta 1800, ¿podría este caso corresponderse a la estructura actual de la danza *El Caracol* donde el danzante actúa de guiador de las danzantas?

Profundizando en las danzas de gitanas y según las aportaciones de Ángel Vallverdú: “el caso de los ‘balls de gitanes’ (bailes de gitanas) en Catalunya es muy ilustrativo de ello. En la llamada Catalunya Nova (al sur del Llobregat) los Balls de gitanes son danzas de cordón/tejido de cintas, casi siempre con versos de los/las danzantes (recordemos que gitanas que recitan versos permanecen en Segovia en la localidad de Orejana), mientras que en la llamada Catalunya Vella (al norte del Llobregat) son unas representaciones parateatrales y coreográficas de Carnaval, al estilo (salvando las distancias) de las mascaradas suletinas”. De lo visto en general yo me permitiría inferir que en aquellos tiempos se montaban danzas caracterizando a los danzantes como personajes de tierras o de etnias más o menos exóticas (gitanos, tudescos, moros, indios...) asignándoseles algún papel coreográfico al gusto del momento o del maestro de danzas. Esto se ve muy bien, por ejemplo y también, en la danza dels “indis” de Manacor (Mallorca). Otra posibilidad sería que fueran cuadrillas de gitanos los que tuvieran más fama a la hora de ejecutar este tipo de danzas y que, al final sucediera que, metonímicamente, se tomara la parte por el todo a la hora de nombrar el baile al modo que sucedió, según este investigador, con los bailes de valencianos.

pus, Resurrección, Visitación, la Asunción o Rosario) apreciándose en la provincia una especial condensación de estas danzas de gitanos/gitanas en el tramo central de la cañada real, en las localidades de Prádena, La Matilla, Navafría, San Pedro, Rebollo, Torre Val de San Pedro y Orejana. No obstante, se localizan también en Fuentepelayo, Las-tras de Cuéllar, Cantalejo o Arroyo de Cuéllar. Para la concreción de estas danzas, ha sido de vital importancia la relación nominativa de cofrades para su ejecución, encontrada en los libros de las Cofradías del Corpus de Prádena y San Pedro de Gáillos. Su estructura consiste siempre en dos gitanos y seis/ocho gitanas, o en Prádena hasta 1800 en ocho *gitanas* más un danzante.

En la fuente literaria “La Gitanilla”, *Novelas Ejemplares*, de Miguel de Cervantes, encontramos lo siguiente:

Cuenta la historia de una joven gitana que cantaba y danzaba tal y como la enseñó su abuela, y que al llegar a Madrid entró en la ciudad participando en una Danza de Gitanas. [...] Salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas, y de otros versos, especialmente de romances [...] De entre el son de tamborín y castañetas y fuga del baile salió un rumor que encarecía la belleza y donaire de la gitanilla, y corrían los muchachos a verla y los hombres a mirarla. Pero cuando la oyeron cantar, por ser la danza cantada [...] Y cuando llegaron a Santa María, delante de la imagen de Santa Ana, después de haber bailado todas, tomó Preciosa unas

sonajas, al son de las cuales, dando en redondo largas y ligerísimas vueltas, cantó un romance.

Según esta fuente, las gitanas, como grupo étnico, recitan versos, cantaban villancicos, romances y coplas, y danzaban seguidillas y zarabandas al son de tamborín y castañetas, acompañada por sonajas. Ciertamente es que en esta referencia la descripción no se refiere a una danza en grupo como las que hemos documentado en la provincia, pero sí hace referencia al recitado de versos que actualmente se siguen recogiendo en la provincia de Segovia en la localidad de Orejana por parte de las *gitanas* que ofrecen roscas, y que en Armuña las documenta Fuentes [2008] a Nuestra Señora de Tormejón en 1743.

En alguna ocasión, hemos encontrado datos que pueden indicar la interpretación de estas danzas de gitanos por el grupo étnico al que hace referencia, como por ejemplo en La Matilla con el “pago al gitano”, aunque también puede referirse al que guía a las gitanas. Pero en la mayoría de las ocasiones, y según los cargos nominativos del Corpus de Prádena y San Pedro de Gáillos, estas danzas de gitanos son interpretadas por hermanos cofrades.

Las *Danzas de Gitanos* las encontramos también en el Corpus urbano de Segovia, y podían tener su explicación en las parejas de monstruos (gitano y gitana, negro y negra, español y española, turco y turca y enano y enana) que acompañaban al San-

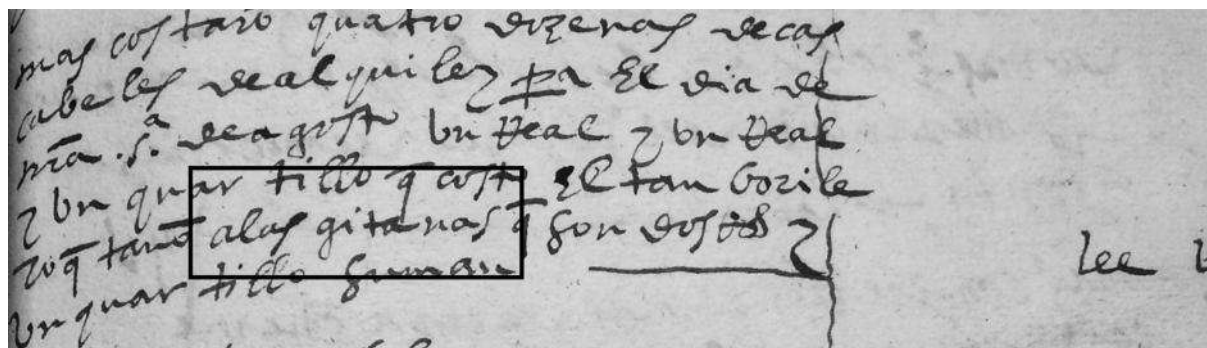


ILUSTRACIÓN 134. Arroyo de Cuéllar, 1591. Cofradía del Rosario, para la festividad de la Virgen de Agosto. Una de las referencias más antiguas que hemos recogido en la provincia en torno a las gitanas. Archivo Parroquial de Cuéllar. FAC.

tísimo en la procesión y representaban el salmo 71: 10-11, “los reyes de la Tierra lo adorarán y todas las naciones le servirán”.

Habas Verdes: baile de larga duración en 2/4, con el que finalizaba el Baile de Rueda, después de jotas, corridos, seguidillas, fandangos, mazurcas, polcas, habaneras, valsos y pasodobles, con diferentes melodías. Según Tejero Cobos, en Zarzuela del Monte tocan las respingueras, que ahora las llaman las Habas Verdes y en Nava de San Antonio le dicen el rengue. La estructura de la melodía consta de tres partes A-B-C y la sucesión de figuras en la coreografía se adapta a esta estructura, la cual se repite cuatro veces.

El Baile de Rueda –como concatenación de bailes–, como hemos argumentado sobradamente a lo largo de este trabajo, cayó en desuso a finales del siglo XIX y principios del siglo XX con la llegada de nuevas músicas como los bailables o “agarraos”, que relegaron a un segundo plano los bailes que lo conformaban. Algunos de los ejemplos que estructuraban este Baile de Rueda, como la Jota, arraigaron en la población y se han mantenido en otros contextos como las procesiones, y por tanto forman parte del contexto ritual, siendo la Jota, uno de los bailes identitarios del pueblo segoviano en la actualidad.

No obstante, la aparición de los grupos urbanos de danza, y la diseminación de sus repertorios y coreografías, quizá ha permitido en este caso conservar esta pieza dentro de la cultura tradicional segoviana, aunque la dificultad de su ejecución no permite en todos los casos su interpretación por el propio pueblo asistente, de manera espontánea, recogiendo incluso con adaptaciones coreográficas.

Las *Habas Verdes* han permanecido en la cultura del pueblo dentro de nuevos enfoques: la danza como espectáculo y los contextos procesionales, donde en numerosas ocasiones vemos terminar una procesión con unas *Habas Verdes* interpretada por el grupo de danzas (o grupos de jotas como coloquialmente se denominan estas agrupaciones) antes de meter a la imagen nuevamente

en el templo o en alguna romería. Es decir, es evidente el cambio de uso y función, pasando de ser un baile social o civil a ser un “baile” ritual.

El hecho de que el Baile de Rueda cayera en desuso a principios del siglo XX, provoca también que los ejemplos recogidos en los cancioneros o en las grabaciones de los repertorios de los dulzaineros no sean lo numerosos que correspondería a danzas y bailes activos en el momento de la recogida, como sí sucede en cambio con la jota.

En cuanto a la localización geográfica de los ejemplos, centramos nuevamente la mirada en la zona oeste de la provincia. Si las *Habas Verdes* formaban parte del Baile de Rueda (de hecho la SF recoge algún ejemplo de *Habas Verdes* con la denominación de *Jota de Rueda*), y este era habitual en las plazas castellanas, entendemos por tanto que este baile en concreto debería estar extendido en la provincia, pero no es así, o al menos no es lo que las fuentes del siglo XX recogen. Los ejemplos se localizan fundamentalmente en el arco noroccidental de la provincia desde la comarca de El Carracillo (Cuéllar, Sanchonuño) hasta la sierra sur (Vegas de Matute, Zarzuela del Monte) principalmente.

- Agapito **Marazuela** recoge en Segovia dos variantes de *Habas Verdes* (todas en 2/4) en la sección undécima: “Reboladas, Diana, Pascualles, Bailes de Procesión, Entradas de baile, Bailes Corridos, Fandangos, Jotas y Habas Verdes”: el n.º 333 y 336 de Casadero (Cuéllar- Segovia).
- La **SF** recoge tres versiones:
 - En Sanchonuño (norte de la provincia) como *Las Habas Verdes* una “danza y contradanza” en 3/8 6/8 y 2/4 para gaita y tamboril, de ocho o diez danzantes, que se bailan en las fiestas populares y religiosas (entendiendo con esto que ya había traspasado su uso al plano ritual). La bailan en las fiestas del pueblo, en romerías, ataviadas con los

trajes regionales las muchachas con los muchachos. Se fueron perdiendo estos bailes y en la actualidad no los bailan. No se encuentran datos ni saben nada los vecinos del pueblo, nada más los conoce o los saben bailar porque los aprendieron de jóvenes. Fue recogida por la regidora provincial de Cultura en 1953 con los datos facilitados por la vecina del pueblo Manuel(a) Vicente, con el traje de aldeana rica. Se presentó por primera vez por el grupo de la SF B2 de Segovia.

Y en esta localidad también otra versión de otras *Habas Verdes* en 2/4 para gaita y tamboril, para grupo de ocho a doce danzantes. Se interpreta en las fiestas populares y religiosas y la bailan las muchachas en las fiestas del pueblo, romería... ataviadas con trajes regionales. La recogió la regidora provincial de Cultura Felisa Vírseda, en 1953, según los datos facilitados por Manuel(a) Vicente. Lo presenta por primera vez el grupo de SF de Segovia de la categoría B.

- Como *respingueras* las recoge en las Vegas de Matute, con aire de *Allegreto* para gaita y tamboril, con un grupo de diez a doce danzantes, recogida en 1953. Se interpreta en las fiestas populares en la plaza del pueblo, según las informaciones de los vecinos (aquí debemos de subrayar la importancia de que sea ejecutada en la plaza del pueblo, entorno primitivo de esta danza).
- **Contreras** recoge un solo ejemplo de *Respingona (Habas Verdes)*, melódicamente en

relación con una de las versiones de Marazuela.

- En el archivo sonoro **de la Fundación Joaquín Díaz** se recogen varias versiones de *Habas Verdes*. De Marazuela, según este dulzainero, “unas Habas Verdes del siglo XX porque cuando a finales del XIX le pusieron las llaves a la dulzaina Ángel de Velasco, se creó un estilo más moderno”²³⁰, así como también se recogen varios ejemplos de *respingueras* a Luis Barreno.

Jota²³¹: dentro de la presencia que la jota tiene en todo el territorio español, centramos la mirada en Segovia. Pero arriesgado puede ser hablar de jotas segovianas o de Segovia, cuando está más que argumentado el trasvase de melodías entre provincias limítrofes y entre distintas comunidades, y no digamos ya desde la aparición de los medios de comunicación, o con la proliferación de los coros y danzas durante la segunda mitad del siglo XX. Cómo si no se podría explicar la existencia de melodías comunes en el territorio peninsular, como El Redoble de Extremadura, melódicamente literal a El Garrote de Torreal; o la Jota de los Labradores de Cantalejo (Segovia), documentada en SF y grabada por Hadit, y extendida también por varias zonas de la geografía española. Por tanto, y sin omitir los ejemplos identitarios que esta provincia luce gustosa, la denominación debería ser la jota en Segovia. Pero la jota, ¿como género de baile o danza? Ya se han explicado en diferentes contextos las diferencias entre ambos, y la jota, en el caso de la provincia de Segovia, la encontramos en los dos campos.

²³⁰ Con esto entendemos que Marazuela se está refiriendo a la cromatización de la dulzaina y, por tanto, a un cambio en el repertorio.

²³¹ [Álvarez, 2017]: Género considerado dentro de la música de baile, tocada, cantada y danzada, y así lo recoge el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Y a esto podríamos añadir su presencia dentro tanto de la música popular, como la música escénica y la música de autor y, por tanto, sobradamente conocido en distintos ambientes cultos, populares, rurales y urbano s. Pero ¿qué significa el término “jota”? ¿Cuándo surge y cómo se inserta en los distintos estratos arriba mencionados? Comencemos nuestro particular recorrido por el género.

Según el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, algunos estudiosos señalan como etimología muy probable de la palabra jota el verbo latino *saltare*, que habría evolucionado desde *sautare*, *sotare*, *sotar*, *xotar* hasta *jotar* y de ahí *jota* como tipo de baile en el que los rasgos coreográficos más característicos serían los saltos. Pero ni la jota es el único baile popular con saltos, ni se baila siempre con saltos.

En España con el término jota se designa en la música popular de tradición oral, al tipo de baile más difundido y practicado en la mayor parte de las regiones, empleándose también el término para referirse a los cantos y toques instrumentales que sirven

como soporte rítmico al baile, que en ocasiones, dentro de una función ritual, adquiriera la categoría de danza. Y aunque extendida por toda la geografía española, las diferencias son evidentes desde el norte hasta el sur peninsular y de este a oeste.

Por Cantabria, el norte de Palencia, Burgos y noreste de León es donde se dan las formas más primitivas de jota, con distintas denominaciones, como baile a lo bajo, a lo pesado, a lo grave y a lo llano para distinguirla del baile de ritmo binario que recibe el nombre de baile a lo alto, brincao, brincadillo, o saltadillo, siendo raro en el norte oír hablar de jota. En esa zona, el baile y las tonadas se denominan baile de pandero en Asturias y foliada en Galicia mientras que por Salamanca, Ávila y Segovia se denominan fandangos a toques y tonadas instrumentales que tienen todos los rasgos musicales de la jota, a lo que el paso del tiempo y sin duda la tradición oral irían añadiendo otros ejemplos de jotas propiamente dichas. Los límites por el sur donde se recogen ejemplos de este género son las tierras andaluzas que limitan con Extremadura y La Mancha; por el este Cataluña, donde prácticamente es desconocida, tal y como sucede en el País Vasco, considerando también los ejemplos que aparecen en Mallorca, y dentro de la península aunque en territorio portugués, se la llama vira y a veces fandango.

En todo caso el término jota está extendido por casi toda la península ibérica, incluso para sustituir o alternar los nombres anteriormente citados. Y no solo los toques. Del mismo modo ocurre con la práctica del baile denominado jota y que incluye muchas variedades coreográficas basadas, especialmente en el caso castellano, en tres pasos fundamentalmente: el paseado o ladeado; el estribillo menudeado; y los puntos o punteados.

En cuanto a los elementos musicales, del ritmo podemos decir que se corresponde con un 6/8, compás binario de subdivisión ternaria, en donde la adaptación del repertorio vocal es inagotable, junto con la capacidad de combinarlos a lo largo de la estrofa y el estribillo. Los sistemas melódicos van desde los antiguos sistemas modales y los ámbitos estrechos de cuatro o cinco sonidos (característica dentro de la jota cantada en el caso de Segovia), hasta los más recientes sobre armonías tonales, destacando las sonoridades más antiguas del norte de la península, donde los bailes de jota se acompañan de pandero o pandereta, y las tonadas más recientes de jota por el centro y el este peninsular, donde las jotas se acompañan con instrumentos armónicos, preferentemente guitarras, y en el caso de Segovia con la dulzaina de llaves, especialmente cuando la jota ha sido recogida en espacios abiertos.

Pero ¿cuándo surge la jota? Sobre la etimología de este género, no han sido pocos los autores que han escrito sobre ello.

Para Crivillé y Bargallo, la jota es una forma tradicional fija de fisionomía coreográfica y cantable; para Olmeda, su idea musical y factura no son las ordinarias de la música popular antigua por lo que no nos remontaríamos más allá del siglo XVIII; continúa este autor documentando que para López Chávarri desde Aragón se extendería por España a raíz de la guerra de la independencia; siguiendo a Cotarelo y Mori, en *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, en el apartado "Danzas y bailes mencionados en los entremeses y bailes literarios", señala que no aparece en el teatro al menos hasta finales del XVI o mediados del XVIII, siendo en 1761 cuando encontramos la primera referencia de la jota como baile, en el sainete *La junta de los payos*, de Ramón de la Cruz. Pedrell, en *Teatro Lírico Español*, habla de la jota de la tonadilla en "Los pasajes del verano" con música de Pablo Esteve en 1779, y compás 6/8, como el resultado de determinadas conglomeraciones de manuscritos del 1453 de la Biblioteca de Cataluña. José Subirá, en *La tonadilla escénica*, recoge datos sobre este género a partir de 1760 situando su aparición en la segunda mitad del XVIII aunque anteriormente podría haber existido bajo un aspecto distinto aproximándose a Demetrio Galán Bergua en *El libro de la jota aragonesa*, donde deja de manifiesto que pudo existir desde el XVII con otro nombre. Para Barbieri ya se vislumbrarían aires y ritmos de jota en el manuscrito del *Cancionero de Palacio* (1474-1516) y en las *Cantigas de Alfonso X* (1284). Martínez Torner plantea su similitud con el fandango andaluz. Y si la presencia del término a partir de mediados del XVII confirmaría su aparición, también lo confirmaría la ausencia del término antes de esa fecha, por ejemplo no aparece el término en el *Tesoro de la Lengua Castellana*, de Covarrubias, de 1611; Gaspar Sanz (1640-1710), compositor y guitarrista español, en 1674 no lo recoge, así como tampoco lo hace el *Diccionario de Autoridades* 1726-1739.

Por tanto, quedaría fijada con estas aportaciones la idea de que la jota aparece a mediados del XVIII.

Pero veamos cuál es el papel de la jota fuera de los contextos de baile y danza, pues de lo que sí tenemos constancia en esta fecha (XVIII), es de la participación de este y otros géneros dentro de la música escénica, dentro de la tonadilla escénica, la música orquestal, la zarzuela, la ópera... culminando con su incursión en la gran pantalla de la mano de Saura en *Jota*.

Empezando por el siglo XVIII, algunas de las referencias que subrayan la presencia de la jota –y otras danzas y bailes populares– dentro de la tonadilla, la recogemos en el artículo de Aurèlia Pessarrodona y María Jesús Ruiz Mayordomo²³¹, en los versos que la actriz Manuela Monteis hacía al público del Teatro de la Cruz de Madrid en 1792, para presentar la obra *El reconocimiento del tío y la sobrina*, "tonadilla por mal nombre y por bueno intermedio de música representado" en donde las autoras recogen en los versos introductorios "en ella no hallaréis fandango, jota, / tiranas, ni boleras, ni jopeos; / que de las verdaderas tonadillas / *sonsonetes* son propios, por ser *nuestros*" (Rodríguez y Esteve 1792). Claro se deja, que si no hay aires populares, no se considera tonadilla, y por tanto se constata la importancia de la jota dentro de la música teatral.

Dentro de los siglos XIX y XX, en la música de escena y debido a su ritmo y brillantez –siguiendo el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*– es significativa su presencia en la música de autor, habiendo sido tomada como tema para diferentes obras. La primera referencia aparece en la *Obertura española n.º 1*, de Mijal Glinka, sobre un tema de jota que habría escuchado al guitarrista Francisco Rodríguez Murciano y que habría anotado en su cuaderno de viaje de 1845. Los mismos temas toma Franz Liszt para la *Rapsodia española* que van perfilando referencias a lo español en música. Vuelven a aparecer en Albéniz en "Aragón", de la *Suite española n.º 1*, "Zaragoza", de la *Suite española n.º 2*, y la inconclusa "Navarra". Los mismo hace Granados en el n.º 6 de sus 12 Danzas Españolas, y Manuel de Falla en la "Aragonesa", de sus *Cuatro piezas españolas para piano*, en la "Jota" de sus *Siete canciones populares españolas*, y en la "Danza final" de *El sombrero de tres picos*. Sin embargo, el tratamiento que estos autores dieron en estas obras a la jota, dista mucho del que esta recibió en la zarzuela, donde nunca pasó de algo repetitivo y mimético.

Y culminando su recorrido por la música escénica e instrumental, en el siglo XXI la jota pasa a formar parte de la gran pantalla con *JOTA*, de Carlos Saura (1932).

Varios son los ejemplos en los que podemos documentar este género. Dentro de los vocales lo encontraríamos en los bailes populares, en ausencia de dulzainero, y en las canciones de ronda, evidentemente con texto asociado. Y frente a los ejemplos vocales, los instrumentales, donde destacaría la presencia de la dulzaina que sustenta la danza tanto en el baile civil como en las procesiones.

La jota formaba parte del Baile de Rueda junto con las seguidillas, fandangos o bailes llanos, corridos y habas verdes, respingonas o respingueras (estas para terminar). Siguiendo a Pablo Zamarón, “lo que cayó en desuso fue el hecho de bailar en rueda. La jota se bailaba en las procesiones porque se dejaban de tocar mudanzas contradanzas y la entradilla, y se echaban jotas, entre otras cosas porque eran más fáciles de tocar y de bailar. Además, en las procesiones, se incorporaron las mujeres a la danza, se dejaba de mirar hacia la imagen, se cruzaban las parejas en los estribillos, por lo que se iba pareciendo al baile de rueda,

nada más que en fila. Se asumía la jota como baile de procesión. El ritmo no era ajeno porque había mudanzas con ritmo ternario”.

Los cancioneros de la provincia de Segovia han reflejado siempre la importancia de este género. Marazuela, Cuesta Polo, o Contreras recogen más de cien títulos de jotas, entre otros, y este corpus ha de ser clasificado dependiendo de distintas variables, teniendo en cuenta que a este número se le unen las danzas rituales denominadas por el pueblo y los coros y danzas, jotas, y no lo son, como la *Jota del Arado*, la *Jota de la Cruz* (que no es una jota, pero en muchos grupos de “jotas” la denominan así, mal denominada pues ni el ritmo ni la estructura de la coreografía se corresponden con la jota) o la *Jota del Castillo*, y teniendo siempre en cuenta que una misma pieza puede pertenecer a distintos apartados.

Para Tejero Cobos, la jota es la pieza musical que goza de mayor convocatoria, y en la que intervienen la belleza musical y la expresión rítmica llegando,



ILUSTRACIÓN 135. Turégano. Jota del Castillo. Virgen del Burgo, 2015. FAC.

según este autor, a tomar la categoría de danza en los contextos procesionales. Sabrá bailar mejor la jota el que más puntos conozca, entendiéndose por puntos a las maneras de bailar un ritmo, acompañado con tu pareja; y para Porro, es la más moderna de las antiguas y la más antigua de las modernas. O por ejemplo, por los datos obtenidos en el archivo de la SF y en García Matos, sabemos que ya a mediados del siglo XX la jota tenía una importante presencia en las procesiones, por lo que ya se había producido el trasvase de este género desde el plano civil al religioso.

La jota es un género estructurado en estrofa/s-estribillo, tanto en texto como en música. Cada una de estas partes tiene asociada una melodía que suele repetirse de manera cíclica, y en las versiones vocales unos textos, que en el caso de la parte del estribillo, será repetitivo, cambiando la letra de la copla, que será motivo de variadísimas temáticas. Y la estructura nos va a permitir diferenciar jotas de lo que no lo son, a mi modo de ver, por ejemplo, *La Jota del Guijar* que más bien se correspondería con una sucesión de mudanzas.



ILUSTRACIÓN 136. Carbonero el Mayor. Jota espontánea por parte de la población asistente. Virgen del Bustar, 2016. FAC.

En cuanto a la instrumentación, en los contextos procesionales la jota siempre se interpreta con dulzaina y tamboril, aunque guitarras, bandurrias e instrumentos de pequeña percusión tales como la pandereta, la percusión o la botella de anís han acompañado este género en otros momentos, por ejemplo las rondas. E insistimos en los contextos procesionales, pues lejos queda de este estudio todo lo referente a las muestras de bailes y danzas como espectáculo, y del repertorio diseminado y neo coreografiado por la danza urbana.

– Según su **coreografía**, en las jotas de la provincia de Segovia encontramos:

- Jotas *figurativas o descriptivas*: como la *Jota del Castillo* de Turégano, que difiere en estilo con la danza ritual *El Castillo*, de la que puede que sea una variación. Está estructurada en una parte inicial donde los rasgos del punteado de la jota están presentes, y una parte final donde solo un danzante se sube a hombros de otro. Esta se realiza en la última parada de la procesión antes de meter la imagen en el templo.
- Jotas *de dos o más puntos*, espontáneos si las “danzan” las gentes del pueblo como forma de expresión. Se pueden bailar/danzar en hileras enfrentadas, o en filas de cara a la imagen. Pero básicamente la coreografía se reduce a dos puntos.

– Según la **estructura** que adopten los “danzantes”, especialmente cuando este papel lo asumen las gentes que participan de la procesión o romería.

- **Hilera** de jotas de un solo punto (paseado) y estribillo cruzado, como las recogidas en procesiones, especialmente en hilera enfrentadas de dos, como modo de expresión del pueblo que acompaña, destacando en este apartado la procesión de La Virgen del Bustar de Carbonero el Mayor, entre otros muchos ejemplos de la provincia, donde además los mozos del pueblo van haciendo



ILUSTRACIÓN 137. Cuéllar. Población asistente *danzando jotas* a la Virgen del Henar. Romería del Henar, 2016. FAC.

castillos. En este caso, varias melodías sustentan las tres horas de procesión: Revolvera, Melitona, Gaona...

- **De frente a la imagen.** Y aquí no podemos dejar de hacer referencia al uso que el pueblo segoviano hace de la jota como modo de expresión hacia los santos patronos que acompañan. La hemos recogido como jota de un solo punto en hilera, en procesiones como El Bustar en Carbonero el Mayor, en la Virgen del Pinar de Cantalejo; de cara a la imagen en la procesión del Henar (septiembre) o del del Niño de la Bola (enero), ambas de Cuéllar, donde el pueblo danza de frente a la imagen, mezclando jotas con entradillas; o la romería de la Virgen de Hontanares en Riaza.

En otras ocasiones, el pueblo acompaña a la imagen a ritmo de jota con espontaneidad de puntos, y esto siempre que no haya danzantes que tengan la función de acompañar.

- **Jota de tres**, o baile antiguo afandangado (no sería una jota, sino un fandango estando nuevamente ante un baile ritualizado) formado por tres hileras, dos laterales de mujeres y una central de hombres, aunque actualmente presente en Valleruela de Sepúlveda (sierra) con una ligera adaptación: las tres filas estaban formadas por danzantas, con la única presencia de un danzante. Mal denominado jota, pues realmente es un baile o fandango.

– Según su **función**:

- **Eucarística**, como la *Jota de El Arado* (el arado para las danzantas se documenta en los gastos de la cofradía desde 1833), que se realiza en el ofertorio de la misa, en la Octava del Rosario de Torreval de San Pedro (sierra).
- **Procesionales** (danzantes o pueblo). Y dentro de las procesionales cabría diferenciar entre las realizadas de manera espontánea por el pueblo y las que realizan los danzantes.

Las marchas de danzantes igualmente las hemos recogido sustentadas en ritmo de jotas de un solo punto, tanto en danzantes acompañando en dos filas (Valleruela de Pedraza o Torre Val de San Pedro), o acompañando de frente, como en la Octava del Corpus de Fuentepelayo. Bien es cierto que en otras provincias las danzas de los danzantes durante los desplazamientos, entre parada y parada, tienen una denominación concreta y son consideradas también danzas, pero este no es el caso de Segovia. En los tres ejemplos arriba mencionados, diversas melodías pueden ser sustento de esa marcha.

– Géneros mixtos

- Los **paloteos**: como la jota paloteada de Las-tras y Fuentepelayo (SF) recogida por Contreras [2000:70] como Jota de Abades n.º2 (de paloteo). No obstante, y como ya expuse en la monografía *Las danzas de palos en la provincia de Segovia: estudio etnomusicológico y repertorio para dulzaina* [Álvarez, 2015], en la provincia cualquier melodía es susceptible de

ser la base de las danzas de palos, y lo mismo sucede con las jotas, quedando ejemplificado este caso en los paloteos de Basardilla con dos jotas de cuatro paloteos que forman su repertorio: *La Melitona* (sería un fandango), jota de Navalmanzano y la *Jota Comunera*. Y dentro de estas, las jotas paloteadas por los chicos y danzadas por las chicas como *El Pollo* de Torre Val (ambas en la sierra) o la *Jota de la Abuela*, de San Pedro de Gáillos.

- Los **fandangos**. Según Tejero Cobos, hay jotas que son fandangos a lo llano, bailes castellanos o rondones, y en el caso de los fandangos toma como ejemplo *La Melitona*, *La Mari Loli* (Jota de Los Toros en otras provincias) o la *Tonada del Henar* (Cuéllar-Segovia), es decir, y como señalábamos anteriormente, puede que bajo la denominación “jota” se escondan otros géneros como los fandangos y, dependiendo de la fuente consultada, las denominaciones pueden confundirse: jota, baile corrido/jota de la rueda, tonada... y difieren en estilo, y en ritmo.



ILUSTRACIÓN 138. San Pedro de Gáillos. Jotilla de *La Abuela*. Los chicos palotean y las chicas danzan. Suele abrir la procesión Nuestra Señora. Septiembre 2014. FAC.



ILUSTRACIÓN 139. Torre Val de San Pedro. Paloteo-jota *Del Pollo*. Octava del Rosario, 2013. Blog Esther Maganto: www.indumentariatradicionalsegoviana.wordpress.com.

En la clasificación según la **música**, pues sin ella no habría sustento para la coreografía, se atenderá al estudio del ritmo, la melodía y la armonía, sin llegar a profundizar, por cuestión de espacio, en la sensibilidad que un tono menor despierta frente a uno mayor, la subdivisión ternaria frente a la binaria, o los giros modales frente a la música tonal que tanto domina actualmente este panorama danzario.

En cuanto al ritmo, y siguiendo a Manzano, la jota debería de transcribirse siguiendo el compás de 6/8, pero esto no se corresponde con la realidad encontrada en los cancioneros del siglo XX en la provincia de Segovia: Marazuela transcribe en 3/4 (igual que el fandango); García Matos en 3/8; y Cuesta Polo y Contreras en 6/8. Melódica y armónicamente es donde más se pueden extraer conclusiones dentro del repertorio de jotas de la provincia de Segovia, especialmente en el apartado de jotas cantadas.

Tomando como ejemplo el *Cancionero Castellano*, Agapito Marazuela trata la jota separando las que

tienen texto (cantadas, y que en varias ocasiones el primer verso es el que da nombre a la jota) de las que no lo tienen. Las del primer apartado se caracterizan por ser de ámbito reducido (4.^a) estar en modos menores, modular a relativos mayores y acabar en la dominante. Dentro del segundo apartado y con denominaciones más genéricas, se encuadraría la *Antigua Jota Segoviana*, de gran extensión, con un ámbito que supera la octava y en Rem. El resto de las jotas instrumentales que recoge Marazuela están en modo mayor e igualmente superan la octava en ámbito y son más extensas que las vocales.

Y, cómo no, dentro de las jotas cantadas, menester es un análisis de los títulos y textos susceptibles de acompañar las melodías, donde encontramos un amplio abanico de posibilidades.

- Jota con el nombre de los dulzaineros: Jota de Tocino, Jota de Gaona, Jota de Mariano Contreras.
- Jota con el nombre de pueblos o lugares: Jota de Chatún, Jota de Abades, Jota del Cubillo...

- Jotas sobre oficios: Jota de las Resineras, Jota del Cribeo, Jota de los Trilleros...
- Jotas alusivas a figuras o evoluciones: Jota del Castillo, Jota de la Rueda, Jota de Tres...
- Jota de La Piña (SF): 3/8 tempo de jota. Con guitarras, en parejas de dos. Se ejecuta en las fiestas del pueblo y el Domingo de Piñata. Fue recogida por la instructora de danzas Rosa Montero en enero de 1962, con traje de aldeana rica.

Está recogida en el pueblo y la han enseñado hombres ancianos.

*Como piedras de molino
tienes unos ojos niña
como piedras de molino
que muelen los corazones
como granitos de trigo(bis)
tienes unos ojos niña.
A la luz de mi cigarro
anoche te vi la cara
a la luz de mi cigarro
no he visto cara tan bella
ni clavel tan encarnado (bis)
anoche te vi la cara.
Está rodeado de estrellas
el arco de tu ventana
está rodea de estrellas
en eviéndote la ti
sale el sol y se van ellas (bis)
está rodeado de estrellas.
yo me enamoré del aire (bis)
del aire de una mujer
como palabra de aire
en el aire me quedé.*

El NODO dcumenta igualmente esta jota realizada por un grupo mixto, con manteo amarillo y sombrero de paja en las danzantas y acompañadas por voz y guitarra.

Pero además de las jotas para ser bailadas o danzadas, debemos destacar las jotas de ronda registradas igualmente por las distintas fuentes utilizadas para la documentación de los siglos XX y XXI: Marazuela recoge varias en la sección primera; o la fonoteca de la Fundación Joaquín

Díaz una *Jota de Ronda* de Zarzuela el Monte, interpretada entre otros, por Luis Barreno.

Con esto, si bien es cierto que la jota ha podido arrasar en la provincia de Segovia con otros géneros como las seguidillas o los fandangos, o con formas de expresión vocales, la realidad en esta provincia, en la actualidad, es que la jota está arraigada en las gentes del pueblo como rasgo identitario indiscutible y como forma de expresión en los contextos rituales-festivos [Álvarez, 2017].

La **SF** recoge varios ejemplos de este género, señalando que no todos los que en este archivo reciben la denominación de jota, lo son:

- Jota segoviana (Abades) - Instrumental.
- Jota segoviana (Bernardos) - Instrumental.
- Jota (Cabezuela) - Instrumental.
- Jota del Cribeo (Cantalejo) - Instrumental.
- *De Hontanares soy* (jota de baile) (Cantalejo) - Vocal e instrumental.
- *Jota de El Henar* (Carbonero el Mayor) - Instrumental.
- *Jota de La Revolvera* (Carbonero el Mayor) - Instrumental.
- *Jota de Chatún* - Instrumental.
- *Jota paloteada* (Fuentepelayo y Segovia) - Instrumental.
- Coplas de jota de baile (Fuentesauco de Fuentidueña) - Vocal.
- *Una estrella se ha perdido* (Zarzuela del Monte) - Instrumental.
- *Jota respinguera* (serían las *Habas Verdes*) - Instrumental.
- *Jota segoviana* - Instrumental (sería la jota de la Guitarra).
- *Jotilla de Castilla La Vieja* (*Me quisiste me olvidaste / me volviste a querer*).
- *Jota segoviana* (Matabuena) - Instrumental.
- *Jota El tacón* (Matamala) - Vocal.
- *Antigua jota* (Navalilla) - Vocal.
- *Jota La Molinera* (Navalilla) - Vocal.
- *Jota de La Melitona de* (Navalmanzano) - Vocal.
- *Jota de Rueda* (Sanchonuño) - Instrumental (serían unas *Habas Verdes*).
- *Jota segoviana* (Santa María) - Instrumental.
- *Jota de los Trilleros* (Segovia) - Vocal.

- *Jota en Rueda* (Sepúlveda) - Instrumental.
- *Jota de Tolocirio* - Instrumental.
- *Jota de Torreadrada* - Instrumental.
- *Jota de Torreiglesias* - Instrumental.
- *Jota del Castillo* (Turégano) - Instrumental.
- *Jota segoviana* (Turégano) - Instrumental.
- *Jota Respinguera* (Vegas de Matute) - Instrumental (serían una *Habas Verdes*).
- *Jotas de Veganzones* - Vocal.
- *Jotas de Zarzuela del Monte* - Vocal.
- *Jota El Pololo* (Zarzuela del Monte).

Y remarcando la identidad de la jota dentro del pueblo segoviano, no podemos olvidar la convocatoria del 1 de abril de 2017 de “Una jota por el autismo”, que consiguió un Guinness con la concentración de 766 personas –todas pertenecientes a grupos de danzas– en la plaza del Azoguejo bailando la *Jota de Chatún* (en el repertorio de Danzas de Palos recogida como La Comunera) siguiendo las instrucciones dadas por la directora del Grupo de Danzas Emperador Teodosio, Carmen Torquemada.

Marchas de Danzantes: consisten en una fila de dos hileras que acompañan a la imagen durante la procesión, en el sentido de la marcha, aunque actualmente han caído en el olvido en la mayoría de las localidades de la provincia, en primer lugar, porque no en todas las localidades hay danzantes y, en segundo lugar, porque aunque haya danzantes, no siempre acompañan a la imagen.



ILUSTRACIÓN 140. Fuentepelayo. Marcha de danzantes de cara al Santísimo. Octava del Corpus, 2004. FAC.



ILUSTRACIÓN 141. Valleruela de Pedraza. Marcha de danzantes. Procesión del Rosario, 2013. FAC.



ILUSTRACIÓN 142. Torre Val de San Pedro. Marcha de danzantes. Octava del Rosario, 2011. FAC.

Además, en el caso de Segovia, las Marchas de Danzantes no constituyen en la actualidad un repertorio definido ni concreto, sino que se refiere al propio acto de acompañar a la imagen normalmente con ritmo de “jotas”. Se han documentado ejecutadas por danzantes de danzas de palos en Torre Val de San Pedro y Valleruela de Pedraza en la sierra (y ambos con enagüillas) y Fuentepelayo en el llano, en este último caso de cara siempre al Santísimo.

Las marchas las podemos encontrar con distinta formación por parte de los danzantes: dos hileras enfrentadas que danzan en sentido de la procesión, como en Valleruela de Pedraza; dos hileras de danzantes que danzan de espaldas a la imagen

en el sentido de la procesión, como en Torre Val de San Pedro; o dos hileras de danzantes que danzan de cara a la custodia, en el sentido de la procesión, como en Fuentepelayo.

Marzas: las marzas son una celebración actualmente perdida en la provincia de Segovia. Marazuela recoge un canto con el n.º 22, “Las Marzas”, en la sección primera, en la localidad de San Cristóbal de la Vega. No obstante, tampoco se han documentado con danzas asociadas en las fuentes bibliográficas del siglo XX, sino como coplas de ronda y petitorias de aguinaldos.

Matanza, Bailes de: Actualmente no se recuerdan piezas concretas para las matanzas y según palabras del propio Marazuela otros bailes como el fandango adornaban las celebraciones familiares. Como tal (canto y baile de matanza) solo los hemos encontrado en Marazuela en la sección quinta “Cantos de Oficio”, con el n.º 116 denominado *La Girigonza*²³² de Niceto Marazuela, de Valverde del Majano, con letra y transcrita en 3/8.

Anda fraile cornudo que desnudo sales a la calle / que le quiero ver correr saltar brincar y andar por el aire / con trimas chicharrones más pringue sale .

Esta pieza la recoge con texto, igualmente, la SF en Coca, pero no especifica su función.

Mayos, Los: en Segovia sigue muy extendida, especialmente por el llano, la celebración de la fiesta de la Cruz de Mayo. De hecho no podemos olvidar que con danza asociada se documenta en los libros de cofradías en el XVII/XVIII, en las localidades de Fuentepelayo, o Turégano. Así mismo, la monografía de Elena de Frutos sobre Riaza, refiere esta fiesta con danza asociada durante el siglo XX en esta localidad de la sierra

²³² Ahondando en la denominación y en la letra recogida en Marazuela, la encontramos como la *Jeringonza del fraile* en el resto de la península, documentada sobradamente por Gómez Ortín en el I Congreso de Etnografía del Campo de Cartagena, que ubica este baile de la Jeringonza del fraile en Asturias, La Rioja, Burgos, Zamora, Salamanca, Extremadura, Madrid, Toledo, Ciudad Real, Gerona, Lérida, Tarragona, Sevilla y Jaén, y por el sureste en Ayora, Villena, Yecla, Cehegín, Murcia y Cartagena. Y aunque Gómez Ortín no recoge la versión segoviana de Marazuela, sí podemos afirmar que se trata de la misma pieza. En el ejemplo segoviano “Canto de matanza” lejos quedan por tanto los usos documentados por Gómez Ortín en el resto de las provincias (canción infantil, bodas...).



ILUSTRACIÓN 143. Zarzuela del Pinar. Mayo plantado en la plaza. 1 de mayo de 2017. FAC.

norte de la provincia. Pero ¿qué queda en cuanto a danza dentro de esta fiesta? Salvo lo registrado en Riaza, y fuera del contexto religioso, nada, sin olvidar tampoco cómo los grupos de danza sirven de adorno a cualquier procesión y/o festividad.

Como apunte histórico en la provincia, siguiendo a Herrero Gómez [2011:113-116], las Ordenanzas de la Comunidad de Villa y Tierra Antigua de Cuéllar del año 1499, en su ley 135, habla ya de esta costumbre de plantar el Mayo en el centro de los pueblos. Y continuando con los apuntes históricos, Herrera Díez [1996] documenta la colocación del Mayo en el barrio del Cristo del Mercado en 1541, en la capital. Sin embargo, aunque sin danza, la tradición de “pingar” el Mayo se sigue documentando en Fuentepelayo, Zarzuela del Pinar, La Velilla, o Coca, aunque en otros tantos pueblos existía esta tradición.

Marazuela recoge en la sección primera cuatro ejemplos de canciones de *Mayos* recogidos en Codorniz, Montuenga y Escalona del Prado.

En el presente trabajo, en el capítulo correspondiente al elemento vegetal de la parte de “Historiografía”, ya se abordó la documentación sobre los “mayos” en los libros de cofradía, a través de los cargos o ingresos obtenidos por su venta. De entre las localidades documentadas en el XVII, volvemos a señalar los ejemplos de Armuña, Arroyo de Cuéllar o Turégano.

Mudanza: ver **Danzas Procesionales**

Negritos, Danzas de: las danzas de negritos o las danzas de guineos, se documentan en la provincia en el entorno de la procesión del Corpus urbano. Según los estudios de Flecniakoska [1956], que abarcan desde 1594 a 1636, las *danzas de negros* se encuadrarían dentro de las danzas mixtas o de escarnio. E igualmente Linage Conde [1986:65], en la Cofradía del Corpus de Sepúlveda, documenta desde 1685 una danza de ocho “guincos” o “gincos”, que nosotros interpretamos como guineos, es decir, negritos. En el resto de la documentación encontrada dentro de los libros de las Cofradías del Corpus, en relación a los cargos nominativos de los cofrades para la ejecución de las danzas, tanto en Prádena como en San Pedro de Gaillos, no se recogen estas danzas.

Y si hubiera relación con la denominación, en la actualidad, solo se han encontrado dos danzas como “negrito” dentro del repertorio de danzas de palos: una en Arcones (sierra) y otra en Aguilafuente (llano) distantes entre sí y con distinto soporte melódico. Y en el archivo de la SF (AHP Sg. 120-121) se recoge una danza con la denominación de “negrito” pero con la melodía de las Habas Verdes, lo que podría ser un error en la ficha.

Al igual que sucedía con las Danzas de Gitanos, las Danzas de Negritos en la procesión del Corpus podían tener su explicación en las parejas de monstruos (gitano y gitana, negro y negra, español y española, turco y turca y enano y enana) que acompañaban al Santísimo en la procesión y representaban el salmo 71: 10-11 “los reyes de la Tierra lo adorarán y todas las naciones le servirán”.

Palos, Danzas de: (paloteos) danzas ejecutadas mediante el choque de palotes durante las paradas de la procesión o romería. Podemos decir que en la actualidad las danzas de palos en la provincia de Segovia han copado el panorama ritual de danzas, donde cualquier melodía es susceptible de convertirse en sustento de los “paloteos”, que es como Segovia gusta denominar estas danzas.

Consisten básicamente en palotear marcando la subdivisión y el pulso de la melodía que los sustenta formando diferentes lazos o calles cuya estructura se corresponde a su vez con la estructura melódica basada en introducción-estrofa-estribillo-coda.

En cuanto a las **melodías**, y analizando y comparando todo el repertorio compilado desde distintas fuentes, podemos afirmar que es de origen ecléctico: militar, bailables, música vocal de tradición oral, textos pertenecientes a la antigua lírica popular hispánica, música popular y urbana, cuplés, o zarzuelas. Además, en ocasiones, sobre una misma melodía se elaboran distintos textos dando lugar a diferentes paloteos [Álvarez, 2015:51], como sucede con lo que hemos denominado melograma *La Panadera*, sustento de variados paloteos en toda la provincia: *Carlos V* en Aguilafuente y Fuentepelayo; *Malagón, Napoleón y Pastor* (*A reguñir* en Abades) en varios pueblos del occidente; *La Reverencia* en Arcones y Caballar²³³; o *La Panadera* de Tabanera del Monte.

alquiler a la localidad anterior-) y reduciéndose actualmente los danzantes de enagüillas a la zona de la sierra [Álvarez, 2013], en siete de las nueve localidades que en esta zona de la provincia mantienen las danzas de palos (Arcones, Castroserna de Abajo, Valleruela de Pedraza, San Pedro de Gáillos, Gallegos de la Sierra, Orejana, Torre Val).

No obstante, trabajos de campo actuales están sacando a la luz nuevos ejemplos de enaguas, como los localizados por la especialista en indumentaria Maganto Hurtado en la localidad de Muñoveros (2015), las localizadas en Prádena a través del material gráfico de la colección *Una mirada al ayer*, o los que se pueden deducir de los gastos en telas registrados en los libros de la Cofradía del Corpus de Torrecaballeros, presentados en este trabajo en el capítulo correspondiente a la indumentaria.

Además, en la provincia de Segovia, dentro de los grupos de danzantes se localiza la figura de **la zorra, el zorra o el zarragón**, término documentado en la provincia desde 1687 [Linage Conde, 1986] en Sepúlveda, con una indumentaria característica, solo conservada actualmente en Gallegos (con tres modelos) y Carrascal de la Cuesta, pero recuperada por Maganto igualmente en Veganzones (2015) y Prádena (2016) y a la que ya hemos hecho referencia en capítulos anteriores.

Nuevamente en este caso, los libros de cofradía aportan información al respecto, como el inven-



La **indumentaria** de los danzantes (masculinos) se basa en el modelo de calzón corto en las localidades circundantes a la capital y en las del llano (excepto el ejemplo actual de casacas de Carrascal de la Cuesta localizadas en tiempos pretéritos también en Veganzones y Cantalejo –aquí por

tario de 1894 de la Virgen del Amparo de Valleruela de Pedraza, donde se registra para el *zarragón* “un vestido de colores compuesto de calzón, una chaqueta y un morral para los palos” o en Veganzones, según Cuesta Polo, en 1888/89/90 como guiador de la danza, así como también se recoge

²³³ La localidad de Caballar recupera las danzas de palos de la mano de Víctor Sanz (dulzainero y musicólogo) en 2012, dentro de un contexto festivo pero no ritual (no se realizan en la procesión, sino en el local La Panera, el sábado por la tarde). No obstante, en octubre de 2016 en la procesión de San Valentín y Santa Engracia (hermanos de San Frutos, patrón de Segovia) los paloteos pasaron a ejecutarse durante la procesión, para lo cual se cambió la melodía de *La Reverencia* por la del himno nacional.

en el inventario del Cristo del Humilladero de esta localidad, un vestido para el *zarragón* de los danzantes, compuesto de varios colores y retazos y consta de chupa, calzones y un morral o talego.

Como paloteados o toqueados, solo se documentan en las referencias aportadas por Fuentes [2008] en Armuña en 1743; por Porro [2012:77] en el protocolo de Juan de Benavente [AHPG. n.º 1007 de 1616, folio 282] donde se recoge la obligación de Bartolomé de Carramolino, vecino del lugar de Abades, a traer una danza de paloteado vestidos todos con calzones de lienzo y jubones de lienzo todo blanco y medias azules y zapatos blancos y caperuzas negras para el día del Corpus desde la mañana hasta la noche; y también en la referencia de Linage Conde [1986:65] en Sepúlveda en 1624. Pero tales denominaciones no se han recogido en ningún cargo o descargo de las cofradías consultadas.

Ya en el siglo XX, las danzas de palos en la provincia de Segovia formaron parte del monográfico *Las danzas de palos en la provincia de Segovia. Estudio etnomusicológico y repertorio para dulzaina* [Álvarez, 2015], donde se recogen los paloteos (en contextos rituales) de treinta localidades, en una década concreta de estudio (2004-2014), compilando un repertorio de 268 danzas con sus respectivas coreografías y la transcripción melódica para dulzaina, así como una aproximación a los textos. En este estudio se recopilan también las aportaciones de distintas fuentes bibliográficas y sonoras (Tejero Cobos, Marazuela, Contreras, Porro...) a las que ahora se añaden otras, como las recogidas en el Fondo de Música Tradicional del CSIC, en el archivo de la Sección Femenina del Archivo Histórico Provincial de Segovia (AHPG. 120-

121) o los nuevos estudios conseguidos en Valverde del Majano, Turégano [Álvarez, 2016], Pinaregrillo [Porro, 2017], y Hontoria y Abades, localidades que han reactivado/recuperado sus danzas en el 2017.

Y dentro de las fuentes de información, no podíamos omitir las valiosas referencias aportadas por los dulzaineros, señalando en este caso las conseguidas en entrevista a Demetrio García de la Matilla²³⁴, en su casa de La Matilla, en el invierno de 2015, donde por ejemplo señala el paloteo *La Canastera* dentro del repertorio de Cantalejo, aunque actualmente no se recuerda.

Así mismo, este octogenario dulzainero sobre Prádena nos informa del paloteo *La Perra de la Isabel* (presente en el repertorio de Valleruela de Sepúlveda y La Matilla); en Siguero *La Villa de Tudela* (muy extendido en la zona de la sierra y presente también en la localidad de Cantalejo-llo); y en Prádena *El Trébol* y *La Pimienta* (La mocita del cura), además de las danzas rituales *El Caracol* y *El Castillo*, que a su vez coinciden con el repertorio aportado por la Sección Femenina (AHPG. 120-121).

Por tanto, el mapa actual de danzas de palos que se aportó en el estudio arriba referido está en constante cambio, considerando que la provincia de Segovia cuenta con un patrimonio inmaterial en este campo de gran valor, más inactivo que perdido, y por tanto fácilmente recuperable. Y sobre el posible origen de estas danzas y su historiografía en una zona concreta de la provincia, ahonda Maganto Hurtado [2015] en *Los danzantes de enagüillas en la provincia de Segovia. Mapa geográfico-festivo a principios del siglo XX*.

²³⁴ Revista *Lazos* n.º 8, p. 3. En el artículo de Carlos de Miguel (dulzainero y profesor de dulzaina) sobre Demetrio García, encontramos información sobre la trayectoria de este dulzainero. Nace en La Matilla (sierra central) en 1928. Su hermano Gregorio era el encargado de tocar los paloteos en Vaalleruela de Pedraza, Orejana o Siguero, y él hace pareja con Pedro Matey de San Pedro de Gállos y el tío Francisquillo de Cantalejo. Francisquillo fue pieza clave en la trayectoria de Demetrio, pues fue el que le suscitó el interés por las danzas. En 1974 Demetrio se desplaza a Cantalejo para recuperar repertorios, así como también se recuperó en Arcones. Demetrio se ha encargado de conservar las danzas de Valleruela de Pedraza, Siguero y El Arenal, y de rescatar las de Arcones, Castroserna de Abajo, Prádena, Cantalejo, Rebollo, Valleruela de Sepúlveda, La Matilla y San Pedro de Gállos. A nuestro modo de ver, y tal y como ya se apuntó en *Las danzas de palos en la provincia de Segovia. Estudio etnomusicológico y repertorio para dulzaina* [Álvarez, 2015], este es un ejemplo de intinerancia de dulzainero y dispersión del repertorio, e incluso el nexo de unión de la zona de la sierra y la zona de el llano (Cantalejo).

Con estos referentes y las nuevas aportaciones que sobre este campo se están consiguiendo en Segovia, vamos a ampliar el panorama de danzas de palos y a analizar los elementos permanentes y cambiantes acontecidos durante casi un siglo de estudio.

Las piezas de danzas de palos localizadas en los fondos del CSIC y en el AHPSg. 120-121 sobre la SF, han supuesto una referencia importante para el estudio diacrónico de este género en la provincia de Segovia con respecto a las distintas monografías interdisciplinares en torno a esta temática y al material recogido durante la década 2004-2014 [Álvarez, 2015], vertebrado a su vez, en zonas (circundante capital, sierra, llano) según características homólogas en el repertorio para dulzaina, o festividades.

Los ejemplos de danzas de palos en la provincia de Segovia, dentro del Fondo de Música Tradicional del CSIC, se encuentran en la M36 de Antonio Granero Zaldivar de 1949 y en la M52 de García Matos de 1952.

- La M36 de **Granero** recoge ejemplos de danzas de palos en Segovia a las Chicas de la Sección Femenina: *Bajo los caracoles*²³⁵ (paloteo actual de Muñoveros y Veganzones); *La Ventana* y *Carlos V* (paloteos ambos de Fuentepelayo); y de Villacastín *Por una ventana me quiso arrojar* y *No la caseis con pastor* (y actualmente no se encuentran en activo). La letra recogida por Granero en el paloteo *No la caseis con pastor* guarda relación con *El Pastor*²³⁶ de Abades y Bernardos [Porro, 2012:260-270] y la melodía se identifica con distintos paloteos de la provincia que responden al mismo melodrama: *La Panadera*.

No la caséis con pastor
Vestido de caballero

al encuentro me salió
¿dónde vas zagala hermosa
que eres más linda que el sol?
merecías estar casada
con un rico emperador
y te han casado tus padres
con el burro de un pastor.
No quiere que vaya a misa
ni tampoco a la procesión
que quiere que me esté en casa
remendándole el zurrón.

La letra también se relaciona con la recogida en Caballar en la fuente literaria de Cobos, *Estampas de la Aldea*, editada en 1935 y reeditada en 2015, donde nos da a conocer algunos detalles del repertorio, los danzantes y el “Zorra” de Carrascal de la Cuesta a través del relato “El día de la función”, donde Cobos escribe que el día de Santiago²³⁷, junto con los cuatro danzantes delante del santo y cuatro detrás, participa la “zorra” que con su traje vellosa de trozos amarillos, verdes y pardos y rabo de zorra verdadera, hace corro a los danzantes con una alparcata vieja y les lleva la bota de vino.

Me quiso casar mi madre / con un pulido
pastor, patituerto, jorobado / y hecho de
mala facción. No me deja ir a misa, / menos
a la procesión, porque quiere que me quede /
remendándole el zurrón. El regañir / yo re-
gañar, no sé lo que tengo que remendar /
aunque se le pierda el pan. Las albarcas son
de criba / los dedales de serón, las calcetas
son de esparto / para hacer un cuarterón.

Si lo comparamos con la realidad actual, podemos identificar el traje de la zorra, pero no el santo –actualmente se palotea a San Roque– y tampoco se recoge en el repertorio actual ningún paloteo denominado *Pastor*.

²³⁵ La melodía de este paloteo aparece ya en la película *Ronda Española* de 1952, pero con una coreografía muy diferente a la recogida en trabajo de campo durante 2014.

²³⁶ Hemos de aclarar que aunque la letra se corresponda con *La mal casada* o *El Pastor*, en Abades a este paloteo se le denomina el *A regañir*.

²³⁷ Actualmente esta festividad –sin danzas rituales asociada– está muy extendida en la provincia de Segovia, especialmente por el llano, aunque no se ha documentado en los libros de cofradías.

- En la M52 de **García Matos** de 1952 se recogen danzas de palos en Abades, La Nava y Bernardos (llano occidental), cuyo estudio ya abordó Carlos Porro [2012]. Abades ha reactivado sus danzas de palos en un contexto ritual en la procesión de la Virgen de los Remedios de 2017, gracias a las enseñanzas de Marisol Galindo, que igualmente amplía la información.

En **Abades**²³⁸:

- *El Enrame*.
- *El Pastor* (actualmente lo denominan *A reguñir*).
- *El Vals*.
- *El Zapato*.
- *La Contradanza*.
- *La Palmira*.
- *La Panadera*.
- *La Zarza*.
- *Napoleón*²³⁹.

En **Bernardos** (actualmente el repertorio de Bernardos lo componen *El Pajarillo*, *El Trébol*, *El Pastor*, *El Malagón*, *La Alegre*, *La Retirada de Frascuelo*, *El Espartero*, *La Marcha Real*, *Aragón y Cataluña*, *Isabel de Borbón*, *El Riquitrún*, *Adiós Bernardos*), los paloteos se realizan cada diez años (los años acabados en “0” en la romería de la Virgen del Castillo [Pentecostés]).

- *El Convenio de Vergara*.
- *El Espartero*.
- *El Pastor*.
- *Isabel de Borbón*.
- *La Catropea*.
- *La Guerra de África (El General Ríos)*.
- *Los Cuatro Chapiteles*.
- *Napoleón*.

Y en La **Nava de la Asunción**:

- *El Convenio de Vergara*.
- *El Pajarito*.
- *Las doncellas de palacio*.
- *La Enramadilla*.
- *Mambrú*.
- *Napoleón*.
- *Navaliche*.
- *Para que tiráis un tiro*.
- *San Isidro Labrador*.
- *Señor mío Jesucristo*.

– **Marazuela**, en la sección décima “Paloteos” recoge veinte melodías de danzas de palos. Salvo el único ejemplo de Gallegos, el resto se corresponden con la zona principalmente del llano y circundantes a la capital, señalando así mismo que recoge como paloteos dos danzas rituales, *La Cruz y El Castillo*, que son ejecutadas por los propios grupos de danzas de palos, pero que se acompañan –aunque no siempre– con castañuelas y no con palos, y por tanto en este estudio no se han considerado como paloteos.

- *La mocita del cura* (Sauquillo de Cabezas). Actualmente no se encuentra en el repertorio de esta localidad. Sí se ha localizado este paloteo en el AHP Sg. 120-121 de la SF como *La Pimienta* en Prádena.
- *Paloteo típico del Valle de Tabladillo*.
- *La Carretera* (Sauquillo).
- *Paloteo de la Pastora* (Turégano). No se recogió en el trabajo de campo de 2015.
- *Paloteo con dulzaina* (Cantalejo). No se recogió en el trabajo de campo de 2015.
- *El Pajarito* (Carbonero el Mayor).
- *La Zanca de Cabra*.
- *La Danza del Castillo* (Varios pueblos de la provincia).
- *Danza del zapato* (Abades).

²³⁸ Esta localidad paloteaba por el Corpus, el Domingo del Señor y los Remedios, que hasta 1992 se celebró el último fin de semana de septiembre, trasladándose desde entonces al primer domingo del mismo mes. En Corpus, hacían ocho paradas y ocho paloteos, uno en cada parada. Observamos que en el repertorio de García Matos no se recoge la *Marcha Real*, por lo que sería una coreografía sobre la música del himno nacional posterior. Con respecto al repertorio de García Matos, Marisol Galindo nos amplía este con las danzas *La Reinoso*, *La Viudita*, *Los Oficios* y *El Pierdetrenes* (estos dos últimos perdidos).

²³⁹ Este paloteo se hacía dentro de la iglesia, durante la consagración. De hecho podemos constatar la señal de reverencia en la coreografía, al igual que sucede en el *Napoleón* de Armuña.

- *Marcha* (época Reyes Católicos).
- *El Napoleón* (Valverde del Majano).
- *La Viudita* (Valverde del Majano).
- *La Cardadora* (Cantalejo).
- *Las Agachadillas* (Gallegos).
- *El ay ay* (Caballar).
- *La Cruz*.
- *La Palmira* (Martín Miguel).
- *Dame niña una rosa* (Nava de la Asunción).
- *El Enrame* (Valverde del Majano).
- *El Tejer la cinta* (Valverde del Majano).
- **Contreras** [2002] recoge de la sierra y de la zona circundante capital: *Alfonsito, Anda mamá, Paloteo de Basardilla, La Cadena, La Cachucha, Paloteo de Carrascal n.º 1, Paloteo de Carrascal n.º 2, Paloteo de Carrascal n.º 3, El Gloria, El Credo, La Salve, La Cruz Verde, Danza paloteada, Los Frailes, A mi me gusta la gaita, El Garrote, Marcha de los Granaderos, La Jota, Marcha Real, Marcha Paloteada, La Novena de los Santos, Las Olas, La Navé, Los Pajaritos, Las Palomas, Paloteo de Perorrubio, Serranillo, La Varela, La Viudita, Las cuatro calles, Batallón de modistillas, La Filoxera, El Negrito*.
- En los fondos de **la Sección Femenina del AHP Sg. 120-121** se recogen las danzas de palos de 16 localidades: Abades, Arenal (El), Bernardos, Bernuy de Porreros, Caballar, Cabezuela, Castroserna de Abajo, Fuentepelayo, Fuenterrebollo, Matabuena, Muñoveros, Nava de la Asunción, Prádena, Turégano, Torreiglesias y Veganzones, con un total de 34 paloteos.
 - Abades:
 - *El Enrame*.
 - *El Zapato*.
 - Arenal, EL (Orejana):
 - *El Credo*.
 - *El doble paloteo*.
 - Bernardos:
 - *La Palmira*.
 - *La Panadera*.
 - *El Pajarito*.
 - Bernuy de Porreros:
 - *La Olas*.
 - *El Pasacalles*.
 - Caballar:
 - *El Negrito*.
 - Cabezuela:
 - *La Revoltosa (El Trébol)*.
 - *Repicoteao*.
 - *Cuelate*.
 - Castroserna de Abajo:
 - *La Rabiosa*.
 - *La Lista*.
 - *El palo doble*.
 - Fuentepelayo:
 - *Jota paloteada*.
 - *La Diana*.
 - *El Clavito*.
 - *Carlos V*.
 - *La Ventana*.
 - Fuenterrebollo:
 - *La Reverencia*.
 - *La Bonita*.
 - *La Ventana??*
 - Matabuena:
 - *La Cardadora*.
 - Muñoveros:
 - *Bajo los caracoles*.
 - *La Cardadora*.
 - Nava de la Asunción:
 - *El Napoleón*.
 - Prádena:
 - *El Trébol*.
 - *La Pimienta*²⁴⁰.
 - Turégano:
 - *EL Gloria*.
 - *Lanceros*.
 - Torreiglesias:
 - *La Reverencia*.
 - Veganzones:
 - *El Barquillero*.

Analizando el repertorio de SF y comparándolo con el resto de repertorios compilados en otros estudios, vemos como nueva aportación que se recogen los paloteos de Prádena y Fuenterrebollo, mientras que en otros casos no se recopila el repertorio ínte-

²⁴⁰ Se correspondería con *La mocita del cura*.

gro o aparecen paloteos con melodías de Bailes de Rueda, como *El Negrito* de Caballar con melodía de *Habas Verdes*.

- En la fonoteca de la **Fundación Joaquín Díaz**, en relación a las danzas de palos en Segovia, grabado por Carlos Porro en 2011 en **Nava de la Asunción**, se documenta:

“Y en Madrid está colocado” (Lazo “San Isidro”), “Viniedo de este soldado” (Lazo “Al pasar por el Puente el Duero”), “Tus amores los míos son” (Lazo “La enramada”), “Yo tenía un pajarito” (Lazo “El pajarito”), “Y su general mandó” (Lazo “Napoléon”), El puente, Otros lazos (la marcha nacional) y el Tejer el cordón, “Con la sangre que tienes vertida” (Paloteo “Isabel de Borbón”), “Mambrú se fue a la guerra” (frag.), “Viva Viva la nación” (Paloteo “El convenio de Vergara”), “Dios y hombre verdadero” (Paloteo “Señor mío Jesucristo”), Tararea la danza del puente y el tejido del cordón.

Y en **Abades**: “Hermosa Palmina más bella que un sol” (paloteo), “Napoleón orgulloso a su general mandó” (paloteo), “Prenda mía de mi corazón” (paloteo), “Levántate panadera si te quieres levantar” (paloteo), “El zapato” (paloteo), “Me quiso casar mi madre con un pulido pastor” (paloteo) (La malcasada del pastor), “Que vengo de Reinosa ramitos de laurel” (paloteo), Sobre el paloteo de los oficios y la Marcha Real, el cordón (lo tararea).

La localidad de Abades, forma parte también del repertorio recogido por García Matos en 1951 y editado por Carlos Porro [2012], como ya se señaló anteriormente. Reactiva sus paloteos de la mano de Marisol Galindo (nieta de dos de los componentes de la comitiva que fue a Londres en 1914) en 2017 (desde 1991 no se interpretaban). Marisol y su hermana Sagrario nos informaban además de otros dos paloteos que no se han podido recuperar: *Los Oficios*, *El Pierdetrenes*.

- Y en el repertorio *Las Danzas de palos en la provincia de Segovia. Estudio etnomusicológico*

y repertorio para dulzaina [Álvarez, 2015], fruto del trabajo de campo realizado durante la década 2004-2014, se recogen un total de 268 piezas en treinta localidades, clasificadas por zonas. Ampliando el estudio, documentamos cómo en 2015 se reactivaron, como ya hemos apuntado con anterioridad, las danzas de palos en Turégano (llano) y Valverde del Majano²⁴¹ (circundante capital). Turégano con los paloteos *Marcha Lanceros*, *Larión* o *Entrada de los Toreros*, *La Carretera*, *Vals corrido*, *La Reverencia*, y *El Tío Lobito*. Valverde del Majano recupera las danzas en agosto de 2015, insertándolas en un contexto ritual en la romería de la Virgen de la Aparecida de 2016 con *La Marcha Real*, *Napoleón*, *La Panadera*, *La Palmira*, *El Enrame*, *El Zapato*, *La Viudita*, *El León bravo y valiente*, *Malagón*, *El Enrejado*, y *La Aparecida*. Hontoria reactiva las danzas en un contexto ritual por San Vicente y San Blas de 2017, con el mismo repertorio que recogió Tejero Cobos [1981]: *Napoleón*, *Panadera*, *La Palmira*, *La Zarza*, *El Enrame*, *EL Pastor*, *El Vals*, y *La Contradanza*. Y Abades por los Remedios en septiembre de 2017 con *La Palmira*, *El Zapato*, *El A reguñir*, y *La Marcha Real*.

- Y dentro de las últimas aportaciones, el **Archivo Segoviano de Folklore** [Porro, 2017] recupera en Pinarnegrillo (llano) el repertorio *Por Sierra morena*, *La niña de los lacitos*, *¡Ay! río no te quejes*, *Carlos V*, y *La Carbonerita*.

Pasacalles de danzantes: bajo una melodía en 2/4 y con algún ejemplo conservado en los cancioneros o archivos sonoros, en algunas localidades aún se conserva la costumbre de que danzantes (de danzas de palos) y dulzaineros vayan a buscar a las autoridades (sacerdote, alcalde, mayordomo...) hasta sus casas, y juntos acudan a la eucaristía en honor a la advocación motivo de fiesta. Entre estas localidades recogemos Carrascal de la Cuesta, y Torreiglesias (llano), y Arcones y Valleruela de Pedraza (sierra). Varias son las fuentes donde hemos podido documentar pasacalles, aunque con la es-

²⁴¹ Las danzas de Valverde del Majano, Hontoria fueron recogidas por Tejero Cobos en 1981.



ILUSTRACIÓN 144. Torreiglesias. Danzantes y autoridades llegando a la iglesia después del pasacalles. San Roque, 2014. FAC.

peficación “de danzantes” **Contreras** recoge tres versiones (La Matilla, Matabuena y otro sin especificar).

Lo que se ha constatado en la actualidad es que cualquier melodía del repertorio para dulzaina, al igual que sucede con las marchas de danzantes, acompañan los pasacalles.

Pastores, Danzas de: ver **Caracol**. Las danzas de pastores las hemos documentado en el entorno del Corpus urbano de Segovia a través de distintas fuentes, y siguiendo a Herrero Gómez [2011] en activo durante el siglo XX en varios pueblos segovianos (ver cercerradas). Por ejemplo, en la clasificación de danzas dentro de la procesión del Santísimo en el entorno urbano del XVII, encontramos las danzas de pastores provistas de un decorado elemental figurado por un pino dentro de las danzas “habladas” junto con la Enartación del rey de los monos, la danza de los osos, los siete infantes de Lara y el Rey Saúl y el gigante Golías. Se trata más bien de breves repre-

sentaciones y es probable que la coreografía se acompañara de un texto recitado.

También dentro de las danzas mixtas o danzas de escarnio como desprecio, encontramos las danzas de pastores junto con las danzas de negros, de lacayos, de gitanos, de salvajes, de moros, de franceses, de turcos, de griegos o de portugueses que aportan el exotismo mientras que los grupos campesinos (jardineros, pastores, sayagueses o vizcaínos) conservan el fervor del público por su carácter folklórico y pastoril.

- López Bermejo y Maganto Hurtado [2000: 102] recogen de los protocolos notariales en 1625 la referencia de la danza sacada por Pedro Yagüe, hortelano del barrio de San Lorenzo, el día del Santísimo Sacramento, de ocho pastores y su tamboril que han de salir vestidos a lo pastoril con calzones de lienzo enviados con sus flequillos de seda de tantos colores y oro falso y sus pellizas y cayados.

- Y McGrath [2006:24], en el AHPSg., en el protocolo notarial n.º 878, 1637, recoge para la danza de pastores y pastoras que han de llevar sus cayados y los pastores sus sonajas²⁴², estos vestidos con sus pellizos, con faldones de tela de plata y los calzones de ruan con puntas de mariposa de seda, con las mangas de encajes, medias de colores, zapatos blancos, casca- beles, caperuzas de seda con sus mariposas y las pastoras los cuerpos de la misma tela que los pastores y sayas de bayeta de Sevilla, guarnecido de pieles de plata nacaradas, plumas y tocadas con cabelleras rubias.
- Herrero Gómez [2011] documenta sobradamente las danzas de pastores en la provincia, tal y como hemos explicado en la voz “el caracol” de este diccionario. Los movimientos recogidos en estas danzas como el caracol o la cruz se encuentran igualmente presentes en muchas danzas rituales de la provincia, como obviamente las que llevan por nombre *Cruzy Caracol* y otras, por tanto, debemos señalar la posibilidad de que las danzas de pastores sirvieran de modelo para la elaboración de otras danzas.

Por nuestra parte, según las informaciones obtenidas en entrevista²⁴³ a los vecinos de Casla (Segovia), hasta mediados al menos del siglo XX, los pastores, con sus cencerros colgados por detrás, hacían en Pascua, Año Nuevo y Reyes, dos danzas dentro de la iglesia, *La Cruz* y *El Caracol*, y entre semana recorrían el pueblo con sus cencerros. Estas figuras a su vez conforman determinadas danzas (*Caracol* en Arcones, *Cruz* en San Pedro y *Puente* en Torre Val), especialmente en la zona de la sierra. Por tanto, ¿son estas danzas de procesión reducto de antiguas danzas de pastores?

Pera, Baile de la: ver **Baile de Boda**.

Petenera castellana: la única fuente donde se ha recogido este término es en Tejero Cobos [1981:145]. Este autor afirma que la petenera está muy próxima al fandango y pone como ejemplo *El Mochuelo* en 3/4²⁴⁴, que lo aprendió de la tía Francisquillas en 1928. Esta petenera procede de materiales de tres fuentes: Rufino, Ricardo y Jose M. Pero la petenera tiene un ritmo concreto basado en seis corcheas agrupadas con la alternancia del 3/4 y 6/8 y que Tejero Cobos no recoge. Nuevamente otro ritmo “girado” íntegramente a ternario.

Pingajo: Tejero Cobos, documenta esta danza y, al igual que el ejemplo anterior, dice que lo aprendió de la tía Francisquilla en 1928 y que se bailaba en pareja; Contreras recoge como jota una pieza con el título de “Pingajillo”; y para Porro entraría dentro de los bailes de juego junto con las carrasquillas y giraldillas. Y así mismo, como giraldilla se ha recogido una jota en la localidad serrana de Torre Val de San Pedro.

Piñata, Baile de: según Herrero [2011:63] es el baile realizado el Domingo de Piñata, definido por la RAE como “el de máscaras que se celebra el primer domingo de Cuaresma y que suele incluir la diversión de romper la piñata”. Tradicionalmente esta piñata era una vasija de barro, llena de dulces, que se colgaba del techo para que algunos de los concurrentes a dicho baile, con los ojos vendados, procuraran su rotura de un palo o bastonazo.

En la provincia de Segovia, el baile de piñata todavía se celebra en localidades como Riaza, Turégano o Sepúlveda. En Riaza, la tradición se puede rastrear hasta el XIX aunque cronistas del siglo XX ates-

²⁴² Puede referirse, por la asociación de los términos pastor/sonajas, a los cencerros colgados a la cintura que actualmente perviven en las danzas de pastores. Sonajas/sonajero se ha documentado en la procesión del Corpus de San Pedro desde finales del XVI.

²⁴³ Entrevista realizada gracias a la mediación de la A.C.P. “La Colodra”, en septiembre de 2017, a Inicente Martín (1927), Ciriaca Martín de las Heras (1931), Fidela Moreno (1932) y Enriqueta Carretero Miguel (1936) en donde nos informaban que los pastores realizaban estas danzas en Pascua, Año Nuevo y Reyes, con cencerros colgados por detrás, y entre semana daban la vuelta por el pueblo.

²⁴⁴ Para que habláramos realmente de una petenera tendríamos que alternar el compás de 6/8 junto con el de 3/4. En cuanto a la letra, la tesis doctoral “Recopilación y estudio de un corpus de literatura de tradición oral de la moraña (Ávila)”, doctorando: Luis Miguel Gómez Garrido; directores: Dr. Fernando Rodríguez de la Flor, Dr. José Manuel Pedrosa, Universidad de Salamanca, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, la recoge en la provincia de Ávila como canto de carnaval.

tiguan que el baile de piñata siguió y sigue verificándose de esa forma en Riaza y Sepúlveda y con algunas variantes pervive en Turégano, donde tiene lugar en el casino. Donde se ha mantenido invariable ha sido en Sepúlveda, gracias a Juan Antonio Herrero, que organiza el baile el primer domingo de Cuaresma. En otras localidades como Villarejo o Barbolla también se daba.

Y dentro del Domingo de Piñata (y también en las fiestas del pueblo), en el archivo de la **SF** se ha documentado la Jota de la Piña en Aldealengua de Pedraza, documentada ya en la voz “jota” de este diccionario.

Procesión, Bailes o danzas de²⁴⁵: en este caso puede que bajo el término “bailes o danzas de procesión”, recogido por ejemplo en el Cancionero de Marazuela, se estén aglutinando denominaciones más específicas como danzas, mudanzas, contradanzas y entradillas, actualmente con poca representación dentro de las danzas rituales. Pero esto no siempre lo hemos podido constatar en todas las zonas de la provincia ni en todas las localidades, pues además debemos tener en cuenta que durante las procesiones, especialmente las de Corpus desde el XVI, se insertan danzas de negritos, gitanos, arquillos, paloteos... siendo este último ejemplo el que actualmente copa el panorama ritual de la provincia de Segovia. Y junto con esto no debemos olvidar las innumerables referencias a “las danzas”/ “la danza” que de manera genérica aparecen en los libros de las cofradías estudiadas, sin que sepamos concretamente a qué tipo de ejecución se están refiriendo.

Actualmente encontramos pocos ejemplos (por parte de los danzantes en Mozoncillo para sacar a la Virgen de Rodelga de la ermita una variación de entradilla con melodía del himno nacional, o

Fuentepelayo en las vísperas, donde se realiza lo que denominan “Rodeo”²⁴⁶ y se acompaña con castañuelas, y que se ejecuta con la misma melodía que esta localidad realiza la danza de *El Arco*) de estas danzas procesionales dentro del repertorio de los danzantes que sí ejecutan danzas de palos, *La Cruz*, *El Caracol*, o *El Arco*, sino que son interpretadas de forma espontánea por la población asistente a la procesión o romería. Pero realmente ¿qué queda de esto en la actualidad en el panorama de danzas rituales de la provincia?

Seguimos señalando que la jota (además de las danzas de palos) ha copado el panorama ritual de danzas en cuanto a procesiones se refiere, y bajo este término además se esconden otros bailes (fandangos, bailes llanos, seguidillas “afandangadas”, jota antigua,...) que dificultan la identificación del género y la etiología de la danza. Por ejemplo, ¿por qué la denominación de “antigua” para algunas piezas? ¿Por qué a tales piezas además se las denomina “jota” cuando su estructura no se ajusta a tal género, sino que más bien se trata de una sucesión de mudanzas?

Para dilucidar el tema, y aclarar lo términos (danza, mudanza, contradanza y entradilla), hemos recogido las voces de distintos etnógrafos, folkloristas, historiadores y dulzaineros, así como las referencias que los cancioneros y demás fuentes bibliográficas pudieran contener.

Danzas y Mudanzas

- Como “bailes de procesión” los recoge **Marazuela** en la sección undécima sin denominación específica y transcritos en 10/8 y en 5/8, de Casadero (Cuéllar- Segovia), Mariano Encinas (Sardón-Palencia) y de Hermenegildo

²⁴⁵ La idea principal que se deriva de este estudio es que, al menos hasta principios del siglo XX, existía una concatenación de piezas tanto en contextos civiles –Baile de Rueda (entrada de baile, corrido, jota, fandango, seguidilla, habas verdes)–, como procesionales –Danzas de procesión (danza, mudanza, contradanza y entradilla)–. Sobre la sucesión de danzas en procesiones, nos encontramos con distintas denominaciones que si bien pueden ser comarcales y territoriales, con el término “danza” se refieren a distintas piezas como las “entradillas”, que se bailan de cara a la imagen.

²⁴⁶ Este término se ha recogido en varios libros de cofradía de la zona oeste de la provincia, y como tal no se entiende en esos casos una danza, sino más bien un acto de recogida de limosnas o donativos por parte de los fieles.

Lerma (Valoria la Buena-Palencia), entendiéndose por tanto que el término igualmente estaba en uso en otras provincias castellanas.

Con título recoge *La Media llave* en 10/8, y *La Pinariega*²⁴⁷ en 3/4 a la cual se suele aludir como “Danza” y que a su vez la hemos encontrado como sustento melódico de algún ejemplo de la danza *El Arco*. Según Marazuela, hay en la provincia hermosos temas de procesión escritos en 10/8 y algunos en 5/8 y entre los pueblos figuran los del partido judicial de Cuéllar (norte de la provincia) y algunos de Valladolid, bailándose con acompañamiento de castañuelas que llevan el mismo ritmo que el tamboril.

Este autor, a parte de “La Entradilla”, no recoge ninguna otra denominación específica que puede aludir a distintos bailes o danzas de procesión (es decir, ni mudanzas ni contradanzas, ni danzas, como tal). No obstante, o bien ya habían caído en desuso o no estaban tan extendidas, pero esta terminología no aparece en la mayoría de las fuentes que documentan la danza en la provincia en el siglo XX.

Dentro de estas danzas y mudanzas, pudieran encontrarse actualmente piezas denominadas “jotas”. Por ejemplo:

- **Porro** [2001] como *Jota antigua* define la de más tiempo y se entiende como tal (en Segovia y Ávila), un tipo de jota propio de danzas procesionales y de lucimiento personal del intérprete, al ser de muy complicada ejecución, siendo pocos los dulzaineros que la tienen dentro de su repertorio. Estas piezas reúnen en su partitura una amalgama de mudanzas o variaciones musicales afandangadas. Apenas se conocen piezas antiguas con este carácter, entre las que se encontrarían la llamada *jota antigua segoviana*, *la jota antigua del tío Tocino* y *La Pinariega*, denominadas ocasionalmente como Mudanza del Encinar, del Palomar y del Río.
- Según **Tejero Cobos** [1981], la *jota antigua segoviana* es una mudanza o entradilla, pieza musical compleja, alegre y animosa repleta de vigor musical castellano. Para este autor el nombre de mudanza se aplica a la pieza musical, siendo un género rítmico, como lo es el pasacalles, el corrido o la jota. La mudanza procesional consistía en una serie ininterrumpida de danzas o mudanzas que se sucedían en un determinado momento de la procesión y solía llegar cuando los danzantes estaban fogosos.

Este autor continúa argumentando que la danza procesional se refiere a “jotas²⁴⁸” de sentido más o menos religioso, con otros rit-

²⁴⁷ *La Pinariega*, según Porro [2001], es una danza procesional muy popular en la Tierra de Pinares de Valladolid y Segovia, de donde toma el nombre, acuñado, posiblemente por A. Marazuela, aunque se conoce también como la Danza de la Virgen o del Santo. Es muy popular también en el Cerrato de Palencia, gran parte de Burgos, en Ávila y en el occidente de Soria. Está formada por diferentes mudanzas o fragmentos musicales que suelen danzar los hombres de cara a la imagen procesional. Este autor continúa explicando que es una contradanza, es decir, la que se ejecuta en contraposición a la danza y va dedicada al santo o Virgen a quien se danza siempre de cara, de espaldas al público, de ahí el nombre, aunque la palabra deriva de las danzas del campo inglesas o country dances // En algunas localidades de Valladolid y Segovia (Lastras o Fuentepelayo) se llama así a *La Pinariega* o danza de la Virgen // En Berrueces (Va) es una danza de palos en la que se marcha y baila a la vez que se palotea // Paseo solemne y ceremonioso de la danza de Valero (Sa) // En la Sierra de Francia (Sa), es el remate a ritmo de charrada, jota o fandango del final de cada paleo y también es una de las partes (el inicio) del ramo, o tejido del cordón. La relaciona igualmente con la Jota antigua, la de más tiempo, que como tal se entiende (en Segovia y Ávila), a un tipo de jota propio de danzas procesionales y de lucimiento personal del intérprete, siendo muy complicada ejecución, siendo pocos los dulzaineros que la tienen dentro de su repertorio. Estas piezas reúnen en su partitura una amalgama de mudanzas o variaciones musicales afandangadas. Apenas se conocen piezas antiguas con este carácter, entre las que se encontrarían la llamada jota antigua segoviana, la jota antigua del tío Tocino y *La Pinariega*, denominadas ocasionalmente como Mudanza del Encinar, del Palomar y del Río. También como Mudanza, denominación dada a algunas piezas musicales de tipo ritual o procesional, conociéndose así, y dependiendo del pueblo, La Entradilla, *La Pinariega* o La “Jota antigua”.

²⁴⁸ Ya explicamos que en el repertorio de danzas de las diferentes fuentes utilizadas para la documentación del siglo XX se aplica el término *Jota* a otras danzas o bailes que no lo son. Así ha sucedido con las seguidillas del *A por ellos* del encierro de Cuéllar, el *Baile de Tres* de aires afandangados, la Danza de *El Arco* y un largo etcétera dentro del repertorio de danzas rituales de la provincia de Segovia.

mos como el de las entradillas (por lo tanto para Tejero la entradilla es una danza). La danza se diferencia de la jota tanto en la música, como en el ritmo, como en la función, puesto que una es más propia del *jotarre* y la otra (refiriéndose a la entradilla) lo es de las procesiones, aunque dentro de lo procesional suenan jotas con entradillas (tal caso se recoge en la procesión del Niño de la Bola de Cuéllar). Según este autor, en Zarzuela del Monte, Vegas de Matute y Otero (suroeste de la provincia) se llama tanto *danza de procesión* como *entradilla* y la bailan con los pitos en la mano mientras en Navas de San Antonio a la danza o entradilla la dicen contradanza aunque es la misma danza.

De las palabras de este historiador cuellarano se deduce por tanto la existencia de una serie de danzas más asociadas a las procesiones (ritual religioso) como pudiera ser la entradilla, aunque en este contexto compartan espacio con otras como las jotas.

- Para **Alan Lomax**, la “jota antigua” que recogió en Zarzuela del Monte es igualmente una mudanza con aires de fandango²⁴⁹, compuesta por varias partes o fragmentos llamados mudanzas y que en sus anotaciones recoge como “La Ronda”, lo que podría ser ocasional; y para Félix Sánchez (dulzainero

grupo de “Los Talaos”) la *Jota antigua* del tío Tocino es una mudanza afandangada. No obstante en la provincia se recogen varias piezas bajo esta denominación de “jota antigua” en modo menor²⁵⁰, o modal, y cuya estructura se compone de varias mudanzas.

A nuestro modo de ver, algunas “jotas” en la actualidad, como *la del Guijar* o *la de Gaona*, responden a estas mismas características musicales, pudiendo ser igualmente antiguas danzas o mudanzas. Por lo tanto, bajo la denominación “jota” se esconden piezas propias de procesión que no responden a la estructura de la jota.

Contradanzas²⁵¹

Para Porro [2001], como tal se entiende la que se ejecuta en contraposición a la danza y va dedicada al santo o Virgen a quien se danza siempre de cara, de espaldas al público, de ahí el nombre, aunque la palabra deriva de las danzas del campo inglesas o *country dances*. En algunas localidades de Valladolid y Segovia (Lastras o Fuentepelayo) se llama así a *La Pinariega* o danza de la Virgen y en otras a la célebre Entradilla, bailada de esta manera²⁵². Como tal se ha recogido el ejemplo de la procesión del Niño de la Bola (Cuéllar), añadiendo además el ejemplo de la Virgen del Bustar (Carbonero el Mayor) en compás binario y más cercano a la *country dance*. En ambos casos la contradanza comparte

²⁴⁹ Afandangada porque aún con ritmo ternario que pueda girar a “jota” y de ahí su denominación actual, el *tempo* es lento con lo cual se asocia más a los fandangos. Algunos intérpretes la han denominado también aflamencada por su carácter modal asociado al modo frigio denominado también escala andaluza.

²⁵⁰ Recordemos que la dulzaina se tonaliza con el ajuste del mecanismo, a principios del siglo XX aunque según materiales gráficos sabemos que algunos dulzaineros al menos hasta la década del veinte del siglo XX seguían utilizando dulzainas cromáticas, tal y como observamos al dulzainero que acompaña a los danzantes de Caballar en 1926 ante la visita de Primo de Rivera. Esta tonalización del instrumento cambiaría sin duda las características musicales de muchas piezas.

²⁵¹ La denominación nada tiene que ver con lo que se entiende por contradanza: el DMEH (dir. Casares) lo define como baile con carácter social y lúdico, que forma parte de la corriente de danzas sociales populares en Europa durante el s. XVIII. Definida por el *Diccionario de Autoridades* como “cierto género de baile nuevamente introducido, que se ejecuta entre seis, ocho o más personas, formando diferentes figuras y movimientos. Viene del francés *contredance*, que significa esto mismo”. Utiliza lazos ya conocidos en España y adquiere características diferentes, empleando música española (seguidillas o fandangos) e introduciendo los pasos correspondientes a la pieza empleada. En el último tercio del s. XVIII fueron editados numerosos cuadernillos en relación a las diferencias que se solían hacer, según Minguet e Irol la mejor de todas son las seguidillas, porque mientras deja de cantar el que las tañe, tienen tiempo los que las bailan de explicarse la diferencia que quieren ejecutar. Los extranjeros las bailan y cantan en su lengua y las llaman la Contradanza española como también al fandango le nombran la danza continua.

²⁵² Igualmente para este autor, en Berrueces (Va) es una danza de palos en la que se marcha y baila a la vez que se palotea; paseo solemne y ceremonioso de la danza de Valero (Sa); y en la Sierra de Francia (Sa), es el remate a ritmo de charrada, jota o fandango del final de cada paleo y también es una de las partes (el inicio) del ramo, tejido o tejido del cordón.



ILUSTRACIÓN 145. Carbonero el Mayor. Población ejecutando la *Contradanza*. Romería Virgen del Bustar, 2016. FAC.

espacio con otras danzas como las entradillas en el caso de Cuéllar o las jotas en Carbonero el Mayor. Igualmente se ha recogido un ejemplo denominado “contradanza” en Lastras de Cuéllar, en honor a la Virgen de Salcedón.

- La **SF** registra en la localidad de Riaza, como contradanza, una de las partes de la Danza de La Cruz y La Espada. Igualmente denomina también *contradanza* a la segunda parte de las *Habas Verdes* de Sanchonuño, recogiendo en la correspondiente ficha que “es interpretada con gaita y tamboril, en grupo de ocho a diez en las fiestas populares y religiosas y en las romerías, ataviadas con los trajes regionales las muchachas con los muchachos. Se fueron perdiendo estos bailes y en la actualidad no los bailan. No se encuentran datos ni saben nada los vecinos del pueblo, nada más los conocen y los saben bailar porque los aprendieron de jóvenes”. La recogió la regidora provincial de cultura en 1953 según los datos facilitados por la vecina del pueblo Manuel(a) Vicente. Se pre-

sentó por el Grupo de SF B2 de Segovia con traje de aldeana rica. E igualmente en esta localidad recoge una *danza y contradanza*, cuya transcripción sí que se aproxima al ritmo quinario, donde en la segunda parte denominada contradanza encontramos la melodía de la *Pinariega*.

- Para **Tejero** [1981:137], la contradanza lleva tres tiempos diferenciados: la copla, el estribillo y el sobre estribillo. En el primer tiempo, la copla tiene el ritmo originario del fandango adaptado a la melodía musical, que es más movida: en el segundo, ya el estribillo es más rápido de lo normal; y en el tercero se repite el mismo ritmo del estribillo pero a un ritmo aún más vivo. El lenguaje musical difiere en cada una de sus partes así como la manera de bailar. Este autor sigue matizando que se toca mucho por el Carracillo (comarca de la zona norte de la provincia) y en el “Niño de la Bola” (Cuéllar). La Contradanza no es la *Entradilla* ni la *Mudanza* en la que intervienen los dan-

zantes y todo el pueblo. La *Contradanza* se tocaba dentro de la procesión (se puede estar refiriendo al carácter espontáneo de la danza por parte del público asistente) y es cuando más cola de bailadores se ponía y para Rufino la contradanza es una lucha entre los dulzaineros y los danzantes.

Analizando las palabras de este autor, se sobreentiende la existencia de danzas rituales concretas –entradas, mudanzas, contradanzas– al menos en la zona norte de la provincia, que era uno de los objetivos de la voz del diccionario que nos ocupa: confirmar la existencia en el plano procesional de una concatenación de danzas específicas, y no, tal y como sucede ahora, que dicha sucesión de danzas han sido copadas por la “jota”.

La *Entradilla*²⁵³

- Para **Marazueta**²⁵⁴, la “Entradilla” es una danza de complicada ejecución propia de ceremonias y en situaciones relevantes y gran complejidad técnica para su interpretación.

En la sección undécima recoge un único ejemplo, con el n.º 295 *La Entradilla* “de los mejores dulzaineros de Segovia, Ávila y Valladolid”, transcrita en 8/8 (él se refiere a este compás como “amalgama de dos compases” por lo que se entiende que sería 3/8+5/8). No obstante, los pasos de los danzantes se corresponderían con el 2/8 en la anacrusa con el pie “al aire” +3/8+3/8 marcado ya en el suelo). Argumenta que entre las composiciones utilizadas para tocar en el acto de la procesión se ejecutaba y ejecuta en bastantes lugares, la Gran Entradilla, digna de ser citada por sí sola, por su melodía, ritmo y danza con melodía de rasgos castellanos por sus giros y estilo.

Continúa exponiendo que la *Entradilla* es una danza que se baila siempre de cara a la ima-

gen y el trenzado de piernas resulta verdaderamente difícil de lograr, como consecuencia del ritmo quebrado de la melodía (se está refiriendo al compás de 8/8). Suele bailarla un solo danzante al salir la imagen del templo para la procesión, y en muchos casos lo hacen personas de 71 años o más. Solía bailarse también en las bodas, a la puerta de la iglesia, cuando los novios salían después del casamiento o fue costumbre así mismo al llegar al pueblo algún personaje de relieve “echarle la entrada”, según la expresión popular, acto que constituía siempre un honor para el visitante, ya que los lugareños lo consideraban como el mayor elogio que podían hacerle. Estamos ante un ritmo y unos pasos concretos sobre el que cada dulzainero tenía su propia melodía.

- Antonio **Granero** en Segovia ciudad recoge un ejemplo de “entrada” como baile de pareja, a las Chicas de la SF, transcrita en 2/4. Con este ritmo y esta agrupación, nada tiene que ver con las que hemos referido sobre la “entrada” en sentido procesional, por lo que el término en este caso puede confundir en cuanto al significado de la danza.
- **García Matos** recoge dos versiones. En cuanto a la entrada, también llamada mudanza, en la localidad de **Abades** anotó²⁵⁵:

*Las coplas o “variaciones” (que pudiéramos llamar) de esta estupenda **Entradilla**, suelen tocarse todas, pero también se acostumbra suprimir alguna o algunas cuando no quieren que el baile sea tan largo. Alguna vez se solía introducir también en tercer lugar la “copla” que sigue [...], en la cual aparece la incorrección de figurar en el lugar que señalo o tres compases consecutivos de 3x8. Quizá sea debido a la mala memoria del dulzainero o a simple corruptela. Como ocurre en casi toda la provincia*

²⁵³ En los fondos documentales de música tradicional del CSIC se recogen ejemplos de entradas en Segovia, León, Burgos y La Rioja.

²⁵⁴ Palabras recogidas al folclorista en las grabaciones de la Fundación “Joaquín Díaz”.

²⁵⁵ CSIC- IMF. Fondos de Música Tradicional.

en Abades se ha dejado de bailar la Entradilla. Esta se ejecutaba el día de la Virgen de los Remedios –patrona del lugar–, que hacen coincidir con el último domingo del mes de septiembre. Danzábanla los mismos mozos danzantes que en la procesión de la Virgen ejecutaban la “danza de palos”. Cuando dicha procesión volvía a la iglesia, los danzantes tomaban las castañuelas y bailaban la Entradilla en el momento en que la imagen llegaba a las puertas del templo e iba a ser “entrada” en él. De ahí, quizá, el nombre del baile. También se ponía en práctica la Entradilla en las bodas.

En **Bernardos** igualmente recoge un ejemplo. Transcribe el 8/8 como 2/8+3/8+3/8, que a su vez se correspondería con la coreografía con los punteos de los pies que hemos anotado anteriormente. Y este investigador en **Nava de la Asunción** anota igualmente:

La Entradilla’, llamada también ‘La Mudanza’ (Se acompaña de ‘caja’, que aquí no aparece porque el toque de la dulzaina no es muy correcto de métrica, incorrección que se debe, sin duda, a mala memoria del gaitero). “Danzaban los paloteros de ‘la Danza’ (sin palos) al Cristo de la Expiración, fiesta mayor de dicho pueblo: día 14 de septiembre si cae en domingo; si no, el domingo siguiente más próximo. Los danzantes llevan castañuelas. Se danzaba a la salida de la iglesia, del santo, y al entrar, más tarde, una vez verificada la procesión.

- La **SF** documenta como Danza de Santa María de Nieva, transcrita en 6/8²⁵⁶, la *Entradilla* que Marazuela describe como “de los mejores dulzaineros de Segovia, Ávila y Valladolid”. Entendemos que al referirse a ella como danza, la recogieron como tal aunque en la ficha no hacen referencia a la coreografía ni a la función de la danza en el rito.

E igualmente la recoge en Muñoveros por el Corpus, según los datos recogidos en la ficha de la danza *La Cruz*, donde anotan que van bailando la *Entradilla* durante la procesión, hasta el altar.

- La fonoteca de la **Fundación Joaquín Díaz** recoge varios ejemplos de *Entradilla*: del *tío Tocino*, donde dice que las *Entradillas* son mudanzas que ha habido que desempolvar; y de Luis Barreno que se correspondería con las del repertorio actualmente en activo en la procesión del Niño de la Bola de Cuéllar.

Algunos textos periodísticos o novelescos de aire costumbrista [Porro, 2012:115] la describen a finales del XIX. Por ejemplo, en 1872 *La Ilustración de Madrid*, hablando de la localidad de Nieva:

*[...] que en el baile (el mozo) haga con sus reverencias y trenzados para fijar la mirada de las mozas en las **Entradillas** y mudanzas. A media tarde el dulzainero y el tamborilero echan la revolada, se oye la primera **Entradilla** en la Plaza. [...] Muestran los mozos agradecimiento echando un *Entradilla*. Concluidos los tres bailes echan la mudanza, como la *Entradilla*. [...] En los días de función, los danzantes, ocho mozos que han echado *Entradillas* y mudanzas y fingen vistosos combates con torneados palotes y levantan al vencer los palos cruzados.*

Aplicaciones del término “Entradilla”

En ocasiones, el término *Entradilla* se aplica a cualquier pieza o fragmento, que sirve de introducción. Tejero Cobos recoge como “*Entradilla* de paloteo” *La Tocatita* de Hontoria, con una introducción en 2/4 y la danza en 8/8 formada según Marazuela por el principio y el fin de la *Entradilla*. Julián Cañas y Marcos Piñuela la tocaban en todas las procesiones donde había paloteos: Hontoria, Revenga, Tabanera del Mon-

²⁵⁶ Aunque ya hemos aludido a ello, debemos de volver a incidir en que las transcripciones de la SF no recogen en ningún caso compases irregulares, tan característicos como lo son el caso por ejemplo de la *Entradilla* o de otras melodías de danzas ya explicadas como *El Caracol* o *La Cruz*.

te y San Cristóbal de Palazuelos²⁵⁷. En vez de la *Marcha Real*²⁵⁸ se interpretaba al comienzo de la procesión y al final y los danzantes lo bailaban a modo de saludo.

Ejemplos “vivos” de estas de danzas procesionales

Actualmente se ha recogido en la provincia de Segovia la **Contradanza** de Carbonero el Mayor en la romería de la Virgen del Bustar, en Pentecostés, y la *Contradanza* del Niño de la Bola de Cuéllar en la procesión del 1 y el 6 de enero.

En **Carbonero el Mayor**, la romería alrededor de la ermita, de más de tres horas de duración, se acompaña de jotas, castillos humanos y de la *contradanza*, que se repetirá en varias ocasiones durante el recorrido. Es ejecutada por parte del pueblo que acompaña a la Virgen, que cambia las dos hileras enfrentadas con las que ejecutan las jotas, por filas de cara a la imagen cuando suenan las primeras notas de la contradanza. A diferencia de los ritmos quinarios característicos de determinados ejemplos de bailes y danzas analizados hasta ahora, la versión que el pueblo de Carbonero el Mayor hace de la contradanza se aleja de lo recogido en la provincia, pues en este caso nos encontramos ante una melodía binaria, estructurada en dos partes, más cercana al estilo de la *country dance* que a las contradanzas hasta ahora analizadas. Se danza de cara a la imagen en el sentido de la marcha, y la coreografía se basa en distintos punteos con los pies sin que se describa ninguna figura en el espacio.

Dentro de lo que podríamos considerar “danza”, tenemos varios ejemplos que se mantienen en la actualidad de manos de la población asistente. El ejemplo en Lastras de Cuéllar dentro de la romería

de la **Virgen de Salcedón** (Pentecostés y Natividad de la Virgen), la cual dicen que “es una *contradanza* que como tiene pocas partes añaden un trozo de la danza de Palencia”. Justo en el tramo final, los jóvenes del pueblo danzan de cara a la Virgen de Salcedón “impidiendo” que pase hasta la ermita y así prolongando un poco más la fiesta, mientras las mujeres “casadas” pujan por avanzar con el carro triunfal que porta a la imagen; con pasos cercanos a la jota; la *Entradilla* de la **Virgen del Pinar** de Cantalejo (Pentecostés) donde el pueblo danza de cara a la Virgen para meterla nuevamente en la ermita después de la romería alrededor de la misma; danzas para **El Niño de la Bola** (Cuéllar, 1 y 6 de enero) donde se recogen *contradanzas*, *entradillas* y jotas; danza de **San Antonio del Cerro** en las Navas de San Antonio (San Antonio, 13 de junio) donde, llegados de otros pueblos, danzan al Santo en la procesión que tiene lugar por los alrededores de la ermita, y aunque la llaman *contradanza* se refieren a la *entradilla*. E igualmente encontramos la pervivencia de la *entradilla* en la procesión de la **Virgen del Pollo** en Juarros de Río Moros. Y *danza de procesión* la recogemos también en Riaza, interpretada a la dulzaina por Elena de Frutos y Rodrigo Peñas y Ángel Fernández al bombo, en la Romería de la *Virgen de Hontanares* el Día de la Madre, primer domingo de mayo, el segundo domingo de septiembre y la octava. La versión es la que tocaban sus predecesores Miguel Alonso y Simón Altable, que solían interpretar los dulzaineros de la zona de la ribera. O igualmente el acompañamiento con danza que los danzantes de Mozoncillo hacen a la Virgen de Rodelga a la salida de la ermita, con la melodía del himno nacional e igualmente hacen los danzantes de Abades.

Siguiendo con la documentación de ejemplos de procesión, vestigio de lo que fue una estructura más compleja, **García Matos** recoge una con-

²⁵⁷ Salvo en San Cristóbal “de Palazuelos” (actualmente San Cristóbal de Segovia), en el resto de estas localidades se mantienen en activo las danzas de palos (Hontoria las reactiva por San Vicente de 2017 después de varias décadas) dentro de un contexto ritual, pero sin embargo no se ha recogido esta pieza dentro de los repertorios de danzas de palos.

²⁵⁸ De entre las treinta localidades que mantienen en activo las danzas de palos entre 2004 y 2014, en veinte de ellas se ha recogido *La Marcha Real/Himno/Reverencia* (himno nacional de España) para abrir o cerrar la procesión o durante la misma como en los ejemplos de Bernuy de Porreros y San Pedro de Gaillos. En otras localidades, como Fuentepelayo, aunque también recuerdan esta danza dentro de su repertorio, ha sido sustituida por *Carlos V*, y así lo recoge igualmente el repertorio de Sección Femenina. Álvarez Collado, M. F. (2015): *Las danzas de paloteo en la provincia de Segovia. Estudio etnomusicológico y repertorio para dulzaina*. Diputación de Segovia. Segovia.

tradanza de palos en Abades y unas mudanzas de procesión igualmente recogidas en Nava de la Asunción y Abades (zona occidental de la provincia). Y en el repertorio de danzas de palos compilado por Álvarez [2015] se recoge en Aguilafuente también una “Mudanza de paloteo”.

Ramiletillo, El: baile de Navalilla que se ejecutaba en la plaza del pueblo, aunque la SF lo recoge también en las romerías y las fiestas de esta localidad, adquiriendo por tanto un significado ritual. Después del estudio realizado, el aire ternario, los movimientos pausados y la posición caída de los brazos, pudieran corresponderse con un fandango.

- La **SF** la recoge en Navalilla como “baile jota” en 3/4, allegro, para pandereta y almirez. La pueden bailar de ocho a doce personas, en las romerías, fiestas del pueblo, o bodas. Esta danza, que según los datos se ha recogido del pueblo de Navalilla por las autoridades, es antiquísima. Se interpretaba con panderetas o almireces antes de existir la gaita y así lo vienen haciendo. Lo bailaban hombres y mujeres formando parejas en las fiestas del pueblo o en las romerías. Ellos mismos lo cantaban.” Se recoge la siguiente letra:

*Con el ramiletillo voy a la iglesia
con el ramiletillo de penitencia
Pulidito amor
Con el ramiletillo sí, con el ramiletillo no.
Con el ramiletillo voy a por carne
con el ramiletillo dejo a mi madre
Pulidito amor
Con el ramiletillo sí, con el ramiletillo no.
Con el ramiletillo voy a la plaza
y otro ramiletillo me dejé en casa
Pulidito amor
Con el ramiletillo sí, con el ramiletillo no.*

Fue recogida por Felisa Vírseda, regidora provincial de Cultura y el asesor provincial de Música, Víctor Antón, el 22 de febrero de 1954. El historial se realiza por los mismos que las recogieron con los datos del secretario y María de Pablos Alonso, de 63 años. El traje con el que se ejecuta la danza es el de segoviana rica.

- En el **NODO** se recoge la danza ejecutada por un grupo mixto de seis parejas en fila de dos hileras enfrentadas, acompañadas de canto y almirez. La indumentaria femenina se caracteriza en este ejemplo por el uso del manteo amarillo. La letra recoge:

*Con el ramiletillo voy a por carne
Otro ramiletillo dejé a mi madre
Pulidito amor
Con el ramiletillo sí con el ramiletillo no
Con el ramiletillo voy a la plaza
Otro ramiletillo me dejo en casa
Pulidito amor
Con el ramiletillo sí con el ramiletillo no
Con el ramiletillo voy a la iglesia
Otro ramiletillo de penitencia
Pulidito amor
Con el ramiletillo sí con el ramiletillo no
Dicen que no la quieres Y vas a verla
Pero la veredita no cría hierba.*

- La fonoteca de la Fundación **Joaquín Díaz** recoge sobre este baile igualmente las informaciones de Teodora Lobo Martín, natural de Navalilla (Segovia) de 88 años de edad. Apunta que lo bailaba su madre en la plaza cuando era soltera.

*Con el ramiletillo voy a la iglesia
Pulidito amor
Con el ramiletillo sí, con el ramiletillo no
Con el ramiletillo voy a por carne
Y otro ramiletillo llevo a mi madre
Pulidito amor
Con el ramiletillo sí, con el ramiletillo no
Por dónde vas a misa que no te veo
Por las escalerillas del cementerio
Pulidito amor
Con el ramiletillo sí, con el ramiletillo no
Dicen que no me quieres Porque no tengo
La camisa bordada con hilo negro
Pulidito amor
Con el ramiletillo sí, con el ramiletillo no
Dicen que no me quieres Por que no tengo
Unas cubas de vino para el invierno
Pulidito amor
Con el ramiletillo sí, con el ramiletillo no*

Ramo, El: en Segovia no hemos recogido ni documentado ninguna danza o baile con esta denominación. Otras provincias denominan *El Ramo* a lo que aquí se ha recogido como *Encintado o Trenzado*, y dentro del repertorio de danzas de palos en la zona circundante a la capital encontramos en Abades *El Enrame*:

*Si quieres que a tu puerta te enrame
prenda mía de mi corazón
si quieres que a tu puerta te enrame
mis amores tuyos son.*

Y como ejemplos vocales la **SF** recoge en la localidad de Sigueruelo la *Canción del Ramo*, en compás de 3/4, con referencias claras en el texto a las canciones de boda:

*Coja usted este ramo novia
que se lo damos las mozas
agárrelo por el tronco
mire que pican las hojas.*

*Ahí te entregamos el ramo
prendido con alfileres
consérvele muchos años
para que de mí te acuerdes.*

*Ay ay ay
cómo riegan los claveles
Ay ay ay
Qué floriditos los tienes*

*Triste llevas el pañuelo
más llevas el corazón
porque no has tenido padre
que te eche la bendición.*

*Ay ay ay
cómo riegas las azucenas
Ay ay ay
cómo te quiero morena.*

Respingona, o respinguera: ver **Habas Verdes**. Forma coloquial que se refiere al baile en 2/4 que cerraba el Baile de Rueda. Como ya apuntamos anteriormente, los grupos urbanos de danzas han diseminado un repertorio en

principio perteneciente al baile social. Tal repertorio, con el paso del tiempo, es identificado por la población asistente que lo utiliza de manera espontánea en contextos rituales de marcado carácter religioso como son las procesiones, produciéndose un trasvase de géneros de baile a danza. E inclusive la SF recoge alguno de estos ejemplos como *Jota Respinguera*, aún siendo en compás binario.

Rosca, Baile de la: actualmente es un baile en desuso en la provincia de Segovia, pero posiblemente fuera la danza por excelencia como rito de paso relacionado con la boda. Ofrenda de roscas nos documentaron en Casla: la novia hacía dos roscas, una para las mozas y otra para los mozos y junto con una jarra de vino iban a tomarlas al salón social.

Sobre el Baile de la Rosca se han encontrado referencias en los libros de la Cofradía del Rosario del Condado de Castilnovo (sierra) en 1780, sin que se pueda confirmar qué función tenía este baile dentro de la fiesta de Ntra. Sra. del Rosario.

Y al hilo de la documentación obtenida de los libros de cofradías, no podemos omitir la ofrenda de roscas (rosquillas, hornazos) por parte de las danzantas, tratado en el capítulo correspondiente.

- En las fuentes utilizadas para la documentación de la danza y el baile solo se han recogido referencias sobre este baile en el *Cancionero Castellano* de Agapito **Marazuela**. Sin especificar si se canta para ser bailada, Marazuela, en la sección primera “Rondas, enramadas y despedidas de quintos”, recoge con el n.º 27 la “Ronda de la Rosca” o despedida de soltera de Hontalv(b)illa. Transcrita en 3/4 y con texto:

Informado vengo dama / informado muy de veras / de que te casas mañana / Dios quiera que pa ´bien sea / que gocéis de matrimonio / como tu amor lo desea.

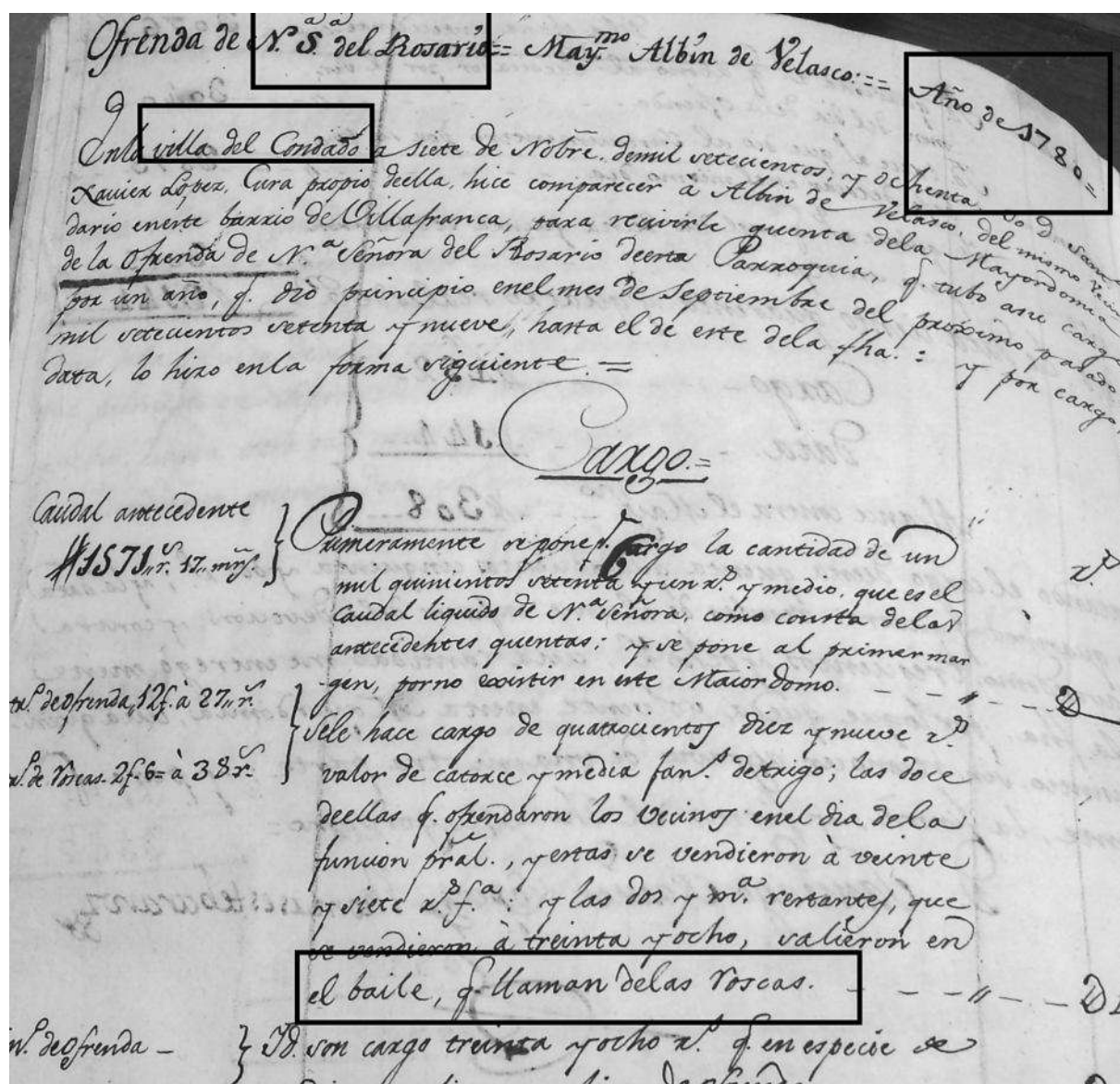


ILUSTRACIÓN 146. Condado de Castilnovo. Acta de 1780 de la Cofradía del Rosario. ADSg. FAC.

Y en la sección segunda "Cantos de Boda", en el n.º 52, recoge también *La Ronda de la Rosca* de Aldealengua de Pedraza en 3/4, con el mismo texto y melodía que la versión de Hontalbilla. Llama la atención que la misma versión sin ningún cambio aparezca en dos puntos opuestos de la provincia, aún cuando la armonía es cuanto menos característica, apreciando en ambos ejemplos un modo frigio en sol con el 6.º grado alterado.

No obstante, en Abades [Herrero, 2011:18] la petición del aguinaldo se denomina igualmente

"La Rosca" y tiene lugar el 26 de diciembre, después de que los quintos hayan acudido a la misa en honor de la patronal, la Virgen de los Remedios. Esta "Rosca" de Abades se correspondería con la ronda de ir "de casa en casa" pidiendo viandas, que a buen seguro ha ido cambiando con el paso del tiempo, y que se mantiene en otros puntos de la provincia. En la cercana localidad de Tabanera del Monte, por ejemplo, el viernes de carnaval, momento en el cual se mantiene el rito de paso de "meterse mozo", estos recorren las casas del pueblo en lo que llaman la rebolada o ronda.

Rueda, Baile de: siguiendo a **Porro** [2001 y 2012], por Baile de Rueda entendemos la formación en la que se desarrolla el baile popular castellano, los hombres en un círculo interior, y las mujeres exterior, y donde acontecían los bailes locales separados por largos redobles de tambor en los que las parejas paseaban y charlaban. Según este autor, era un Baile Corrido el primero, después la jota o en su caso el fandango, y otro corrido; pasando a las boleras o seguidillas, un pasodoble, un vals y, para acabar, las Habas Verdes. En él se dejaba claro el grado o posición de las personas, ya que las primeras posiciones eran ocupadas por autoridades, alcaldes, mayordomos, novios, ancianos... y podía realizarse en torno a elementos simbólicos, como un árbol o autoridades.

Según **Marazuela**, los Bailes de Rueda se abrían con la “Entrada de baile” (un baile perdido) tanto por la tarde como por la noche. A continuación venían jotas y fandangos, estos últimos considerados por los antiguos como Baile Llano y después venían los Bailes Corridos. En épocas más recientes el baile se abría con el denominado Baile Corrido de Rueda. La dulzaina descansaba en el primero, segundo y tercero y el redoblante seguía hasta el tercero mientras paseaban por la plaza. Según Félix Contreras, el Baile de la Rueda se celebraba tres veces al día: el de antes de comer duraba media hora²⁵⁹; alrededor de las cinco de la tarde se celebraba el segundo baile de rueda que duraba dos/tres horas; y a las nueve de la noche se celebraba la velada en la sala del concejo, almacén de grano...

La rueda de los salones de baile fue desapareciendo a principios del s. XX, predominando los agarrados de polkas, chotis y habaneras. No había corro ni para las jotas. Para Rodrigo Peñas [2017]:

[...] La desaparición del Baile de Rueda no fue un proceso homogéneo ni sincrónico y siempre hubo zonas con más apego por estos bailes, siendo digna de destacarse la zona de la sierra

desde Otero hasta Villacastín, con especial incidencia en Zarzuela del Monte, Monterrubio y Vegas de Matute, donde hasta hace unas décadas, el Corrido se bailaba en las fiestas. Igual sucedía en esta zona en relación con la Entradilla en las procesiones, con especial mención a la localidad de Otero de Herreros. En Collado Hermoso –según testimonio de Mariano Contreras– había mucha afición a bailarla, al menos hasta la década de los años setenta, y en Pinarejos, a principios de los noventa, un octogenario la bailó ante nosotros, recordando sus años mozos. Por último, cabe señalar que los llamados bailes de procesión en 5/8 se siguen haciendo en la procesión del Niño de la Bola, en Cuéllar, donde la tenacidad de danzantes y dulzaineros los ha mantenido vivos [...].

Resumiendo, por Rueda se entiende tanto la disposición para el baile general como también el baile determinado en el que los bailadores tomaban esta estructura circular con sentido dinámico de avance. El resto de los bailes se realizaban en la rueda por parejas sueltas o en semicírculo, como función protectora y de valoración según el lugar que ocupan.

- **Marazuela** no recoge en su cancionero ninguna pieza (o concatenación de piezas) como “Baile de Rueda”, pero sí los recoge desgranados en la sección undécima “Reboladas, Dianas, Pasacalles, Bailes de Procesión, Entradas de baile, Bailes Corridos, Fandangos, Jotas y Habas Verdes”.
- Antonio **Granero** (CSIC M36) sí recoge en Sepúlveda con la denominación de “Baile de Rueda” *Medio duro he ganado* en 2/4, señalando que “es una canción de los bailes de rueda, unas danzas que bailan en la plaza”, recogida a Bonifacia Román Horeajo y a Josefa Román Horeajo. No especifica, sin embargo, a cuál de los bailes, dentro del Baile de Rueda, se refiere. Pero la denominación “de Rueda” sí

²⁵⁹ En Tabanera del Monte nos informaban que hasta mediados del siglo XX había baile con dulzaina después de la procesión de la mañana, antes de la comida. Una vez se generalizaron a finales del siglo XX las orquestas de baile, se mantuvo también la estructura horaria del baile de por la tarde/noche y la velada. Actualmente las charangas han recuperado el baile en los momentos posteriores a la misa y anteriores a la comida.

se encuentra actualmente en algunas piezas de la provincia, entendemos que como vestigio del origen que pudieron tener, como por ejemplo lo recogido en el repertorio de danzas de palos de Torre Val de San Pedro (sierra) como *Jota Serrana de la Rueda*.

- La **SF** recoge en Sanchonuño (Carracillo, norte de la provincia) la *Jota de la Rueda*, señalando “igual que la *Respingona* de las Vegas de Matute”. Por ello entendemos que se está refiriendo a unas *Habas Verdes*, propias del Baile de Rueda, pero *La Respingona* no tiene ritmo de jota, y por tanto no se entiende esa identificación, aunque bien es cierto que como ya hemos apuntado y apuntaremos, bajo la denominación “jota” subyacen ejemplos que no lo son. La transcriben en compás binario, interpretada por la gaita y tamboril. Se baila en parejas de seis en las fiestas típicas del pueblo. Esta jota es tan popular que antiguamente solo bailaban esto en la plaza del pueblo, los muchachos y las muchachas en los días de fiestas de los patronos para ver quién las interpretaba mejor. No se encuentran datos de su historia, solo lo que nos dicen los señores mayores. Fue recogida por la instructora Rosa Montero González en 1964, con traje de segoviana rica o pobre.

Una vez que cayó en desuso el baile de rueda, y los nuevos bailables y las orquestas sustituyeron prácticas de baile más antiguas, esta concatenación de danzas se fue desgranando y cambiando su función, considerando que actualmente melodías de jotas, seguidillas, corridos, etc., han adquirido nuevas caracterizaciones dentro del contexto festivo, formando parte incluso del repertorio para dulzaina propio de procesiones y romerías.

Seguidillas: expresión vocal y de baile, y género que, como en el caso de la jota y los fandangos, formaban parte del Baile de Rueda, caído en desuso a principios del siglo XX, pues las piezas que lo conforman se recogen ya separadas, destacando los escasos ejemplos que se han recogido de seguidillas en las fuentes para la documentación de los siglos XX y XXI y donde

llama la atención la condensación de los mismos en los fondos de la SF.

De las seguidillas sabemos que estuvieron en auge desde el XVII. Pero el declive se produce a finales del XIX según Flores [1892]: “La seguidilla, el fandango, la jota y el bolero andan desde entonces perdidos sin hallar un rincón en donde guarecerse, la castañuela está triste, el pandero roto, y la guitarra y la bandurria se habrían ahorcado, si les quedase una cerda con que hacerlo”.

Es decir, y por extensión lo mismo para otros piezas, las seguidillas caen en desuso a finales del XIX, y por tanto los pocos ejemplos recogidos en los entornos rurales, al menos en esta provincia, ponen de manifiesto su uso durante el siglo XX.

- **Antonio Granero** (CSIC-IMF M36, 1949) recoge seguidillas –todas transcritas en 3/4– en Cerezo de Arriba (versión de canto “Las Seguidillas quiero cantar”), Sepúlveda, Cantalejo (recogidas con dulzaina y que denominan seguidillas manchegas), Santa María la Real de Nieva, Vegas de Matute y Zarzuela del Monte (estas dos últimas teniendo como informantes a las Chicas de la Sección Femenina, coincidiendo estos ejemplos con los que recogen Lomax y Marazuela en Zarzuela del Monte).
- **Marazuela**, en la sección quinta “de oficios”, y por tanto vocales, recoge seguidillas castellanas en 3/4 de Casimiro Llorente de Valverde del Majano: *siempre va mala / la primer seguidilla / siempre va mala / porque sale del cuerpo / y avergonzada*; “El laurel” seguidillas del tío Simón de Aldeavieja; y Seguidilla de la tía Juana de Bernardos. Ejemplos todos de la zona oeste, e incluso de la provincia de Ávila, como en el caso de Aldeavieja. Y dentro de las versiones instrumentales, en la sección de melodías para dulzaina, solo recoge la versión de Sixto Saluda de Zarzuela del Monte.

Es decir, versiones principalmente vocales, ¿quiere decir esto que las seguidillas no formaban parte del repertorio de los dulzaineros o

quizá habían caído en desuso ya en el momento de la recogida de este folklorista? Ciertamente los ejemplos vocales que recoge este autor están clasificados dentro de cantos de oficios, por lo que además puede que esté indicando que tampoco se cantaban para ser bailadas, pues no aparecen como tonadas de baile, cosa que sí sucede con los fandangos.

- **García Matos** (CSIC-IMF M 52, 1952) recoge dos ejemplos de seguidillas en Abades, en ambos casos transcritos en 3/4: seguidillas (para dulzaina) y seguidillas afandangadas.
- **Alan Lomax**, en 1952, recoge seguidillas en Zarzuela del Monte y las Vegas de Matute, los mismos ejemplos que aportará la SF y que a su vez coincide con el que Marazuela recoge a Sixto Saluda en Zarzuela del Monte y de donde Granero recoge las versiones de las Chicas de la Sección Femenina y donde según Tejero Cobos el baile de las seguidillas lo bailan en rueda durante la fiesta. En las Vegas de Matute recoge una versión de seguidillas de ronda (vocales) y otra de seguidillas de baile, ambas acompañadas de canto y almirez. Y en Zarzuela del Monte una versión de seguidillas para la fiesta de Santa Águeda. Sixto Saluda, dulzainero de referencia en Zarzuela del Monte, fue maestro de Luis Barreno²⁶⁰, que a su vez fue el primer profesor de dulzaina de la Escuela de Segovia.
- Como representación del género que estamos abordando, en la fonoteca de la **Fundación Joaquín Díaz**, por ejemplo, se recoge a Luis Barreno, en una grabación registrada durante el Baile de Rueda de las aguederas en Zarzuela del Monte el 5 de febrero de 1993, unas Seguidillas con entrada de fandango.

- En los fondos de la **SF** es donde más ejemplos de seguidillas se han recogido, especialmente en la zona occidental de la provincia.

- *Seguidillas de Santa María.*
- *Seguidillas de Navalilla.*
- *Seguidillas del Grupo de Juventudes de Segovia.*
- *Seguidillas de Zarzuela del Monte (recogidas en Segovia).*
- *Seguidillas segovianas.*
- *Seguidillas de Sepúlveda.*
- *Seguidillas de las Vegas de Matute (1).*
- *Seguidillas de las Vegas de Matute (2).*
- *Seguidillas de Zarzuela del Monte (1).*
- *Seguidillas de Zarzuela del Monte (2).*

Y si en las fuentes del siglo XX encontramos pocos ejemplos de seguidillas, en la observación directa de la Danza y el Rito en la provincia de Segovia durante el siglo XXI, no se ha recogido ninguna pieza de este género propio de lo que fue el baile social ejecutado en rueda, y que no traspasó fronteras hacia el contexto ritual –no así la jota– ¿Pudo este hecho propiciar que la seguidilla se haya convertido en la gran ausente de los repertorios rituales del siglo XX? Y si el baile social ha caído en el olvido el único contexto en el que se recogen seguidillas es en los espectáculos, muestras y certámenes.

Tarrajoncito, El: documentado en San Martín y Mudrián. Según **Ramos** [2013:73], lo cantan y lo bailan las mujeres el día 5 de febrero en el día de la festividad de Santa Águeda. El baile lo realizan colocadas en fila india agarrándose de los manteos, los hombros o la cintura, avanzando en forma circular guiadas por la mayordoma que lleva el bastón de mando, danzando al ritmo de la tonada que van cantando. Lo realizan justo antes

²⁶⁰ En un artículo de Carlos de Miguel en la Revista *Lazos* n.º 10, 2006, se recoge cómo en octubre de 1982 la Excma. Diputación Provincial creó la “Escuela de Dulzaina” que pretendía formar jóvenes en el manejo de la dulzaina e instrumentos de percusión, ante la crisis que habían experimentado estos instrumentos. Su primer director fue Joaquín González, quien quiso contar con la talla de dulzaineros tradicionales como Crescencio Martín, Sietealmuerzos, Demetrio García Moreno, Mariano San Romualdo, Silverio o Luis Barreno. Este fue el primer profesor de dulzaina que tuvo la Escuela en Segovia capital, en un primer momento desconocido, pues su trabajo se había desarrollado en las zonas limítrofes de Ávila y Madrid. Luis Barreno era el dulzainero de Zarzuela del Monte, donde nació en otoño de 1936. Nieto del tamboritero Crescencio Antón Bermejo y acompañante de Sixto Montalvo, aprendió el repertorio tradicional de Sixto Montalvo, “Saluda”. De él tomaría no solo el repertorio sino también el estilo. Sixto Montalvo (1891-1960) había sido discípulo de Ángel de Laguna Rodrigo.

de la misa y de la procesión, aunque en otros tiempos lo interpretaban en cualquier momento del día, como en el baile de por la tarde o en la casa de las tres mayordomas. El estribillo de la tonada “Viva la gala de las casadas” hace referencia al hecho de que podían participar de la fiesta las mujeres casadas. Solo se conserva en Mudián. La coreografía estaría próxima a un esbozo de danza: en una sola fila, con movimientos serpenteantes, se recorre la plaza.

Taza, Baile de: ver **Baile de Boda**.

Teo, Baile del: recogido en El Espinar (sierra sur), durante las Fiestas del Cristo del Caloco, que se celebran el segundo fin de semana de septiembre. Se denomina así a la “verbena” o baile alrededor de un “Teo” la noche antes la romería del Cristo del Caloco (Cristo de septiembre). Esta “verbena”, según Herrero Gómez [2011] está relacionada con la importancia que los pinares tienen en El Espinar. La denominación “Teo” se debe a que aquí se alumbraban con teas, unido a que hasta finales del XIX las verbenas se realizaban en la plaza de la Corredera, aunque en la actualidad se hace en la plaza de toros por motivos de seguridad, colocando en el centro de la plaza un pino llamado “Teo” en el que se colocaban teas encendidas.

Recordemos en este punto que el Baile de Rueda en tiempos ya pasados se realizaba en torno a un elemento simbólico (una autoridad, novios o un pino –como en este caso–), lo que explicaría también la presencia del elemento vegetal, que unido a la nocturnidad del baile y a los fríos que asolan en las noches de septiembre los pueblos serranos, vendrían a completar los elementos en torno a los cuales se realiza el baile.

Toro, Baile del: Los toros como elemento de la secuencia festiva los hemos documentado sobradamente a lo largo de este trabajo dentro de distintas festividades desde el siglo XVI hasta nuestros días. Pero como baile en la actualidad se refiere como tal a distintas manifestaciones coreográficas en contextos taurinos, sin que responda a un género específico.



ILUSTRACIÓN 147. Cuéllar. Población danzando el *A por ellos* con ritmo ternario y estructura de jota. Encierros en honor a la Virgen del Rosario. Agosto 2016. FAC.

- Como tal, **García Matos** recoge dos versiones del Baile del Toro, en 1951 en la localidad de **Nava de la Asunción** con dos versiones en 3/4. Explica que antes de que den salida al toro, los mozos varones ejecutan este baile en la plaza formando corrillos. Así mismo recoge tocatas de toros que se tañen en las capeas y que sirven también para dar salida al toro. Estos ejemplos sirven para constar los toros como elementos de la secuencia festiva, en este caso para la festividad del Cristo de la Expiración. Igualmente, en **Abades** recoge una “Tocata de toros” anotando “en el pueblo de San García”; y en **Bernardos** otro ejemplo con ritmo binario de tocata de toros.
- **Marazuela**, en la sección undécima “Reboladas, Dianas, Pasacalles, Bailes de Procesión, Entradas de baile, Bailes Corridos, Fandangos, Jotas y Habas Verdes”, recoge una pieza con la denominación “Salida del toro” para dulzaina y

tamboril en “Zarzuela del Monte, Villacastín, Navas de San Antonio y El Espinar (siglo XVIII y XX)”, transcrita en 2/4, pero no especifica si es simplemente un toque de dulzaina o se toca para ser bailado.

- En relación con los toros como elementos de la secuencia festiva, la **SF** recoge en Navalilla una jota de baile denominada “No hay toros madre”, interpretada con pandereta y almirez en las romerías y fiestas, con traje de aldeana rica. Fue recogida en 1955 a María Alonso de Pablo, de 65 años de edad.



ILUSTRACIÓN 148. Aguilafuente, antigua plaza de toros, 1951. Programa “Rememora” (Dip. Segovia). Col. Ricardo Alonso. Hombres danzando con formación de “rueda”.

Actualmente, relacionado con esta función del baile en los entornos taurinos, la localidad de Cuéllar, mantiene con arraigo desde los años 30 del siglo XX, las –en origen– seguidillas de Cecilio de Benito, *A por ellos*, que suponen en la actualidad un himno y una seña de identidad sin discusión para los cuellaranos, tanto en el pregón de fiestas como las mañanas de los encierros. **Marazuela** ya lo recoge como canción con el n.º 155 “qué canta²⁶¹ el pueblo de Cuéllar cuando va al encierro de los toros en las fiestas,” en donde la parte de las seguidillas se transcribe en 3/4 y el estribillo vocal que recoge la letra del *A por ellos* en 10/8.

Actualmente, mientras los toros son traídos de los toriles por los caballistas, en el recorrido, el pueblo

espera bajo el son de la dulzaina y el tamboril, bailando, entre otros temas, el *A por ellos*, que aunque compuesto inicialmente como seguidillas, la rapidez del *tempo* en su interpretación, los ha girado a “jotas” o seguidillas afandangadas y se bailan en una hilera de dos enfrentados. En varias referencias, incluso, se registra como Jota del *A por ellos*, pues ha adquirido un aire ternario.

El encierro de Cuéllar en su tramo urbano comienza al amanecer. Antes, los caballistas han ido a los toriles y la manada de toros y cabestros es dirigida por el campo hasta la localidad. Los cuellaranos y gentes venidas de distintos puntos provinciales se dan cita en el recorrido que seguirá el encierro. Desde “el embudo” –punto en el que los toros entran en el casco urbano– y al son de la dulzaina, los participantes van subiendo hasta la plaza siguiendo el ritmo de distintos bailes interpretados por la dulzaina. El *A por ellos*, además de en su versión vocal en el pregón, se interpreta en su versión instrumental durante este recorrido. Aunque se compusieron como seguidillas, actualmente se han afandangado y el pueblo la baila como jota, recogiendo en no pocas ocasiones tal expresión para denominarlas.

*A por ellos, a por ellos
a por ellos que se van
unos están en la Vega
otros en el Quemadal.
Ya resuena la dulzaina
ya retumba el tamboril
ya están en los Arenales
ya los tenemos aquí.*

Tres, Baile o Danza de: baile antiguo de aires afandangados, con formación en hileras de dos mujeres y un hombre en la hilera central, en tantos grupos como se quiera. Según **Porro** [2001], en Segovia se localizaría en Valleruela de Sepúlveda y también en El Espinar, aunque actualmente solo se ha recogido el ejemplo de Valleruela de Sepúlveda en la procesión de la Virgen del Barrio (primer fin de semana de sep-

²⁶¹ El que Marazuela haya anotado “qué canta el pueblo de Cuéllar”, despista, pues solo tiene letra el estribillo. Actualmente se baila esperando a que los caballistas y mozos traigan a los toros desde los toriles.

tiembre). En este caso, se siguen presentando los aires afandangados, pero con una composición prácticamente femenina, perdiéndose la hilera central masculina, y todo bajo una versión cantada acompañada con la botella de anís.

Desde este estudio se considera uno de los ejemplos vivos de fandangos en la provincia, que en este caso ha trasvasado al plano ritual, desde el baile social.

Los brazos de las mujeres van pegados al cuerpo y los movimientos son pausados, reduciéndose en su evolución en el espacio a los “paseados” laterales y a los cruces de filas, estando la singularidad de la danza en los punteos de los pies de los danzantes.

*Estaban un dos y un tres
con grande disputa un día (bis)
el dos que si era de noche
el tres que si era de día.*

*Quién ha visto segar uvas
y el centeno vendimiar
y un perro criando pollos
y una gallina ladrar.*

*La Virgen del Barrio tiene
en cada mano una vela
con un letrado que dice
vivan los de Valleruela.*

*En la Matilla San Roque
y en Orejana el Rosario
y en el pueblo Valleruela
nuestra Señora del Barrio.*

En los fondos de la **SF** se documenta como *Jota de Tres* en Valleruela de Sepúlveda, con almirez y zambomba, traje de aldeana rica y principalmente en Santa Águeda. Fue recogida por Álvarez y Víctor Antón en 1960 a los señores mayores de la localidad. La letra de la **SF** recoge:

*Estando el dos y el tres
con grande disputa un día
el uno que era de noche
el tres que si era de día.*

*Baila quedo baila quedo
no la rompas el mandil
mira que no tiene otro
la pobrecita infeliz.*



ILUSTRACIÓN 149. Valleruela de Sepúlveda. Baile de Tres. Procesión de la Virgen del Barrio, 2014. FAC.

*Una niña muy bonita
un pájaro cuidaba
el pajarillo no comía
si la niña no le daba.*

*Estando en el mar pescando
estando en el mar pesqué
a una niña de quince años
y con ella me casé.*

*Despierta niña despierta
de ese sueño tan profundo
que tienes a la ventana
todita la sal del mundo.*

En los archivos del **NODO** (n.º 208) se denomina igualmente *Jota de Tres* y se recoge junto con la *Jota de Chatún*. Realmente se correspondería con un Baile Castellano, o fandango. La indumentaria femenina se compone de manteo de paño rojo con cintas, justillo, camisa blanca, medias de calceta y alpargatas, mientras la masculina se ciñe al modelo de calzón corto de paño negro con chaleco, faja, medias de calceta y alpargatas.

*Estaban un dos y un tres
con grande disputa un día (bis)
el uno que si era de noche
el tres otro que si era de día.*

*Baila quedo baila quedo
no la rompas el mandil
mira que no tiene otro
la pobrecita infeliz.*

*Estando en el mar pescando
estando en el mar pesqué
a una niña de quince años
y con ella me casé.*

*Despierta niña despierta
de ese sueño tan profundo
que tienes a la ventana
todita la sal del mundo.*

podemos hacer una aproximación a la coreografía y a la estructura.

Además, este baile lo encontramos recogido por la SF (AHPSg. 120-121) y en el NODO, por lo que

Anexo

Libros de cofradías: resumen por localidades

ADRADA

Cofradía del Rosario. Documentación desde 1760 hasta 1826.

- Referencias a los danzantes desde 1768.
- Figura del que toca el tambor.
- 1774, santa visita donde se prohíbe que se haga gasto alguno ni en *instrumentero* ni en danzantes. Aún así, en 1782 se registran descargos en el refresco para los danzantes.
- Cargos en roscas y rosquillas.

ARMUÑA²⁶²

ADSg.: Cofradía del Corpus. Documentación desde 1772 hasta 1826.

- Cargo en rosquillas y mayos.
- *Instrumentero* que hizo son a la danza.

Fuentes [2008]:

Libro de Fábrica:

- Referencias desde 1565 a la danza en Corpus y San Bartolomé, a través del gasto en casca-beles y “en lo que se di a los danzantes”.

Cofradía del Corpus:

- En 1602 se registra el gasto en comediantes.
- En 1645 gasto en danzantes e *instrumentero* (Gaspar Moreno hasta 1655). En esa fecha el pago pasa a realizarse a Juan Llano para la fiesta del Santísimo y San Bartolomé.
- En 1651 se especifica que los danzantes son ocho hombres que cobran 10 reales cada uno, aunque también se diferencia entre danzantes y danzantas.
- En 1743 y 1753 se sigue diferenciando entre las danzas de hombres y mujeres. Se registran enramadas, toqueados realizados por las mujeres que también recitan versos a Ntra. Sra. de Tormejón²⁶³.
- En 1740 gastos en el vestido de la zorra.
- En 1783 dejan de aparecer los asientos de las fiestas del Corpus y las danzas siguen realizándose en Ntra. Sra. de Tormejón.

Cofradía de las Cinco Llagas:

- En 1693 se registran gastos para comediantes y danzantes en “obleas y un trago de vino”.

Archivo Municipal:

- En 1653 gastos en San Bartolomé en comediantes y danzantes (incluidas las pruebas). *Instrumentero*, Gaspar Moreno.

²⁶² Fuentes [2008] y libros de la Cofradía del Corpus y Rosario del Archivo Diocesano de Segovia.

²⁶³ Esto entroncaría con elementos rituales en torno a la devoción del Rosario localizados en diversas poblaciones de la cañada real (Orejana sigue manteniendo las *gitanas* que recitan versos a la Virgen del Rosario).

- En 1851 referencia explícita al paloteo.

Cuentas del concejo:

- En 1649 pago como *intrumentero* a Gaspar Moreno para tocar el domingo de la Votiva²⁶⁴.

Archivo Parroquial de Armuña:

- En 1760 referencia a capitanías de soldadescas femeninas.
- Referencias a enramadas y mayos.

BASARDILLA

Cofradía de la Virgen del Pedernal. Documentación desde 1786 hasta 1956.

- Danzas mañana y tarde de la función.
- Comida de cofradía.
- Desde 1793 referencia a los danzantes a través de los refrescos.
- Desde 1796 cargos por los ramos de rosquillas de las danzantas y libreas de los danzantes.
- Cargos en roscas a la Virgen.
- Descargos en ensayos para la danza.
- Diferenciación entre danzantes y danzantas.
- Desaparecen las referencias a la danza desde 1800 a 1877 y luego tan solo se registra una referencia a los danzantes en 1878. Se vuelven a recuperar los datos en 1901.
- Las referencias a la danza se documentan hasta 1950.

CABEZUELA

[VV. AA., 2015] Cofradía del Santísimo Sacramento, San Sebastián y las Cinco Llagas.

- Referencias a la danza desde 1737.
- Referencias al *intrumentero* que tocó la danza el día del Corpus y su gasto.
- Danzas la mañana de Resurrección y la Octava del Señor.
- En 1759 se registra el gasto en un listón de madera para el caballo de la danza.

- Cascabeles para los danzantes.
- Desaparecen las referencias a la danza desde 1786 hasta 1841, que vuelven a reaparecer de la misma manera que anteriormente.
- A principios del s. XX se documentan los danzantes en San Roque.
- Vergara Martín [1909] documenta en Cabezuela la presencia de un *zarragón*.

CANTALEJO

Según [Fuentenebro, 1996] tres eran las cofradías que amenizaban sus fiestas con danzas: Corpus y San Andrés, La Vera Cruz, y el Rosario.

Cofradía del Rosario. Documentación desde 1589 hasta 1817.

- Fundada en 1587. Existía la Cofradía de Santa María la Mayor al menos desde 1518 y puede que se incorporaran. Se actualiza en 1695. La fiesta principal sigue siendo la Asunción de Nuestra Señora desde 1590.
- Ya en la Constitución 5.^a se especifica que el día de la Asunción se haga procesión con la imagen por las calles a modo del día del Corpus, se renueve la cera y que todos los cofrades lleven luces y que haya sermón. Vísperas con luminarias en las calles y plazas y estallido de cohetes. Procesión con paloteo, predicador de la Santa Cruz o del Convento de la Hoz.
- En el s. XVII comedias o autos sacramentales con loa, romances y entremeses en la Asunción (una representación por la mañana después de la procesión y otra por la tarde) y San Roque.
- Danzas de gitanas contratadas para la fiesta junto con la cuadrilla de danzantes del pueblo y los bailes de rueda ¿? [1996:147].
- Al día siguiente se honra a San Roque con danzas, teatro y toros.
- Danza también el día de la Fiesta de la Ofrenda, el 8 de septiembre, Natividad de Nuestra Señora o el día de San Mateo, el 21 del mismo mes. Ofrenda de rosquillas, frutas, corderos... que se vendían y lo sacado recibía el nombre de espiga, espigajo o espigorio.

²⁶⁴ Peste de 1599 y epidemia de cólera acentuada por la mala cosecha de 1598. Segundo domingo después de San Pedro.

- Acta de 1602 [1996:161]: gasto en el alquiler de vestidos y cascabeles para la danza.
- Desde el siglo XVII, rosquillas en Resurrección.
- Referencias a representantes, danzantes y tamborilero el día de Nuestra Señora de Agosto y San Roque. Zapatos blancos para los danzantes, vestidos para la comedia, tablado.
- Ingresos a través de las limosnas, misiegos (entrega del jornal que los mozos ganaban por segar los domingos de agosto), la demanda (limosna del barrio de arriba y el barrio de abajo) y las ovejas.

Cofradía del Corpus Christi y San Andrés (1698-1819). Puede que sea la fusión de la Cofradía de San Andrés, San Sebastián, San Cebrián y Corpus Christi.

- Constituida por Sínodo en 1518 con numerosos cofrades. Puede que sea anterior al s. XVI.
- Nombramientos el Domingo de Cuasimodo.
- Fiestas:
 - Solemnidad del Corpus Christi: cantueso para alfombrar las calles, altares en el recorrido de la procesión, portadores del palio, tambora que no da la espalda, danzantes que en cada parada de la procesión ofrecen paloteos, y auto sacramental o comedia después de la comida [1996:167]. Colación el día de los nombramientos.
 - Domingo de la infraoctava: danzantes, alquiler de los cascabeles para el atuendo de los danzantes, representación teatral, posesión de "vestidos de los judíos" y rostros. Danzantes y comediantes eran cofrades. Varios años como instrumentero se registra a Santos de Agudiez.
 - San Andrés: predicar y confesar.
 - San Sebastián y San Cebrián y la Exaltación de la Santa Cruz: misa cantada y procesión.
- Autos sacramentales regulados. Pagos por sacar el auto sacramental o castigos por no hacer el papel de la comedia. Se documentan por última vez en el Corpus en 1754.

Cofradía de la Vera Cruz.

- Designan a sus danzantes el segundo domingo de Cuaresma.
- Danza la mañana de Resurrección.
- Prohibición de gastos desde 1778 en las colaciones del Jueves Santo, la Cruz de Mayo, así como los danzantes el Domingo de Resurrección.
- 1850, fusión con Corpus y San Andrés.

CARBONERO EL MAYOR

Cofradía del Santísimo. Documentación desde 1778 hasta 1804.

- En 1785 gasto en el *instrumentero* que tocó las danzas y en el refresco de los danzantes.
- En 1800 Juan Ruano, *instrumentero* de Aldea del Rey.
- Referencia a las Minervas.

CARBONERO DE AHUSÍN

Cofradía del Rosario. Documentación desde 1683 hasta 1750.

- Cargos en rosquillas, mayos, ramas para adornar las calles.
- Ramas para el día del Rosario.
- En 1724 aparecen referencias al *instrumentero* el día de la Visitación.
- 1726, referencia a la danza.

CONDADO DE CASTILNOVO

Cofradía del Rosario²⁶⁵. Documentación desde 1641 hasta 1842.

- Nombramientos Domingo de Cuasimodo.
- Cargos en roscas, rosquillas y ramas. Ramo de las mozas de Valdesaz.
- 1651, presencia de la danza y el *tamboritero*.
- 1658, presencia de comediantes.
- Referencia al día de la Ofrenda a través del gasto en la bandera y la danza.

²⁶⁵ Algunos de estos elementos entroncan directamente con los documentados en otros pueblos de la zona (sierra-cañada real) en el culto al Rosario: ofrecimientos de roscas, y soldadescas.

- Ensayos para los danzantes.
- 1780, se documenta el baile de la rosca.
- 1794, "gastos de guerra".
- 1803, roscas en el ofertorio.

Cofradía del Santísimo Sacramento. Documentación desde 1748 hasta 1780.

- *Instrumentero* para los ensayos de los danzantes y la procesión.
- 1776, *tamborilero* en la misa y la procesión.

COCA

Cofradía del Santísimo, cuyo patrón es San Pedro. Documentación desde 1555 hasta 1714.

- Escasas referencias a través del gasto en cascabeles para los danzantes.

FUENTEPELAYO

[Rvdo. Arribas, 1984]

- Cofradía del Corpus erigida con Pablo III en 1540.
- En 1656 se transcriben las Ordenanzas al libro nuevo. En la ordenanza octava se regulan los nombramientos para los cargos.
- Obligación de asistir a vísperas y Corpus con velas encendidas.
- Comedia desde 1649. En 1692 "Gran príncipe de Fez".
- En 1649 contrato ante el notario Bartolomé Adrados para realizar el auto sacramental. Trajes de los comediantes traídos de Muñoveros y cascabeles de Sanchonuño y Zarzuela. Gasto en refresco y zapatos para los danzantes y en el tamborilero de Zarzuela, Cozuelos o Navalmanzano.
- Referencias a la danza de la bruja, gastos en carátulas, rostros para la danza y danza de la enmascarada.
- Desde 1657 presencia de ministriles: referencias al contralto, bajón.
- Presencia del "tamboril": 1648, Pedro Gil Pérez; 1651, Pedro Gil Martín; 1661, Pedro de Frutos (en 1667 penado por no tocar); 1664, Pedro el

Mayor. En 1691 contrato a Mateo González por tocar toda la vida el tamboril en las danzas.

- 1665, referencias, a gitanos que danzaron y al guía de la danza de gitanos. En 1666 pago a Juan de Zamora por haber sacado una danza de gitanos.
- Pagar en dinero o cuarterones de cera por no cumplir con el cargo: no danzar, no tocar.
- En 1719 pago a Manuel Martín Gonzalo por tocar la procesión, Corpus y demás funciones. 1731, Frutos Mateo, Alonso de Diego y a Juan Serrano Rodríguez por tocar.
- 1739, última referencia a la danza.

ITUERO

Devoción de Santa Bárbara. Documentación desde 1713 hasta 1874.

- Durante todo el siglo XVIII se registran descargos para las libreas de la comedia y gastos en el tablado.
- En 1736 se registra la denominación de "tambor y clarín" para el *instrumentero*, con un pago bastante superior al que se le venía dando al *instrumentero* los años anteriores.
- Las referencias a los danzantes son a través de los descargos en cascabeles. La última referencia es de 1763.
- Cargos en los ramos de rosquillas.

MADRONA

Cofradía de Rosario. Documentación desde 1606 hasta 1782.

- Desde 1634 descargos en el *instrumentero* que tocó a las danzantas la mañana de Resurrección.
- Rosquillas de Pascua.

MATILLA, LA

Cofradía del Rosario. Documentación desde 1640 hasta 1885.

- Durante toda la documentación, ramos el día de Pascua, roscas y rosquillas.

- “Timbal” (cordeles y parches para su composición) o atabal.
- Fiesta de la Asunción o Ntra. Sra. de Agosto.
- Desde 1640 “soldados” el día de la fiesta.
- Presencia de la Bandera durante todos los registros.
- En el XVII se registra el pago a un gitano.
- Durante el XVII, comedias y tablao para las comedias.
- Desde 1788 vestuario para el zarragón.
- A principios del s. XVIII aparecen referencias a la festividad de San Roque.
- Desde 1829 referencias al “vofainero”, “butaynero” (dulzainero) y tambor.
- Desde 1841 pago al *instrumentero* por las gorras de los danzantes.
- A mediados del XIX se documentan los ramos de las mozas y roscas de las *gitanas* y las niñas.
- A mediados del XIX referencias al tambor de la soldadesca.

MELQUE

Cofradía del Santísimo. Documentación desde 1756 hasta 1827.

- Referencia más antigua a la dulzaina en la provincia de Segovia: 1793.
- Ramos de rosquillas.

NAVAFRÍA²⁶⁶

Cofradía del Rosario. Documentación desde 1702 hasta 1856.

- Celebran la Resurrección, Visitación (o Santa Isabel) y primer domingo de octubre.
- 1705, *gitanas* en Resurrección, y *gitanas* y danzantes en Visitación.
- Ramos de Pascua.
- Desde 1725 Auto de Navidad. Comediantes la noche de Navidad.

- 1744, soldadesca masculina. A lo largo del XVIII en Santa Isabel y octubre.
- Durante el siglo XVIII, ofrenda de roscas y rosquillas.
- El que toca la caja o tambor.
- Durante el XIX, roscas que dieron las *gitanas* y ofrenda de ramos de rosquillas.
- Importantes descargos en danzantes e *instrumenteros*.

Cofradía del Corpus. Documentación desde 1705 hasta 1872.

- Corpus y Octava.
- 1721, se documentan los danzantes.
- Tercer domingo de mes (Minervas).
- Cajero que toca el atabal (hermano).

Devoción de San Sebastián: desde 1817 hasta 1837.

- Danza en la ermita.
- Soldadesca masculina.
- Medios del s. XX, soldadesca femenina.
- *Instrumentero* de Aldealengua de Pedraza.

PRÁDENA

Cofradía del Corpus con seis libros entre 1704 y 1945.

- Libros de cuentas, entradas y salidas de hermanos.
- Ordenanzas copiadas de otras de 1595.
- Comida de cofradía.
- Nombramientos oficios menores: altareros, *gitanas* (8+1/8+2) y danzantes (8+1) desde 1791 hasta 1832.
- Presencia de “danzante” para las *gitanas*, y zarragón para los danzantes. Los danzantes desaparecen en 1800 y el zarragón se asocia a las *gitanas*.
- Dos tipos de *instrumenteros*: atabal (hermano cofrade) y *tamboritero*.
- Auto sacramental: en 1718 comedia sacada

²⁶⁶ Los elementos de la secuencia festiva encontrados en los libros parroquiales de Navafría entroncarían directamente con los que aún perviven asociados a la devoción del Rosario (primer domingo de octubre u Octava) en algunos pueblos de la zona, como Torre Val de San Pedro (soldadescas) y Orejana (soldadescas y *gitanas* que no danzan pero ofrecen roscas a la Virgen y la recitan versos). Así mismo la soldadesca y las *gitanas* que ofrecen roscas, aunque actualmente perdidas, se han documentado en la localidad de La Matilla.

- por Diego [...] Sancho Pedro, y en 1724 saca el auto sacramental José Rubio como autor.
- Fiesta en activo hasta 1945.
- Gracias al programa "Rememora" de la Diputación Provincial de Segovia se localiza una fotografía que pone de manifiesto la presencia de danzas de palos en la localidad con danzantes con enaguas.
- En 2016 se localiza un arca con las varas para las "lámparas", los libros de la cofradía y el traje del zarragón.

REBOLLO

Cofradía del Santísimo. Documentación desde 1792 hasta 1823.

- Escasos gastos en el *tamboritero*.
- Desde 1792 se documentan las *gitanas* a través de los refrescos a base de pan y vino.

SAN PEDRO DE GAÍLLOS

Cofradía del Corpus. Documentación desde 1688 hasta 1752.

- Función el Corpus y Octava.
- Alquiler de vestidos.
- Referencias a las danzas de Sebúlcór.
- Nombramientos de oficios menores desde 1610 ¿? hasta 1740: llevar las andas de Nuestra Señora, las varas del palio, danzas de arquillos y sonajero, danzas de gitanos, danzas de caballeros, tomilleros, limpiar la carrera, incadores de lámparas, fuentes de vino, dar de comer a las mesas, adobar los arquillos y el toro, o matar los carneros.
- Comida de cofradía.
- Referencias a comediantes y para sacar la comedia.
- Cargos nominativos para los tamborileros.
- Cargos en roscas.

SANTA MARÍA LA REAL DE NIEVA

Cofradía Glorioso Patriarca San José. Documentación desde 1731 hasta 1835.

- Referencia a los danzantes a través de los descargos en cascabeles y en refrescos.
- Hogueras la víspera del Santo.
- Rifas de rosquillas.

Cofradía del Santísimo Sacramento. Documentación desde 1765 hasta 1806.

- Presencia de la figura del cantuesero para las enramadas y barrendero para las calles.
- Danzas para la procesión.

Libro de Fábrica de la iglesia de la Soterraña. Documentación desde 1837 hasta 1905.

- Pedidoras de cirios.
- Imagen de Nuestra Señora en el carro triunfante. Cuentas de fábrica de Santa María de Nieva.
- Arco y ramaje en las funciones.

SEPÚLVEDA

[Linage Conde, 1986] Cofradía del Corpus.

- Se nombran los oficios el día de la Ascensión.
- Procesión el día del Corpus y Octava.
- 1624, danzas de ocho gitanas con dos guías (incluso se da el nombre para el cargo de Francisco Alonso y Francisco Herrero), danzas de empapelados de dama, danza arquillos con dos guías y cinco danzantes, paloteados, danzas guineos, danzas de espadas, danzas de judíos. Referencias a comediantes.
- Nombramientos para los cargos, por lo que se deduce que eran hermanos.
- Vaquilla en la danza de guineos, pastor de vaquillas y tres que hacían de vacas, aderezar la vaquilla.
- Presencia del tambor o atabal; martes de los curas, miércoles anterior a Corpus, viernes de la Octava, jueves de la Octava.
- Fuentes de vino, barrendero, cantuesero, campaneros, borleros, llevadores del palio, incensarios y altareros.
- 1713, Lorenzo Velasco cobra por enseñar las danzas.
- Minervas el tercer domingo de cada mes.

TABANERA DEL MONTE/PALAZUELOS DE ERESMA

Cofradía del Rosario²⁶⁷. Documentación desde 1655 hasta 1847.

- Desde 1689 se documentan las roscas y durante el XVIII se registran, roscas que ofrecen las danzantas, hornazos y ramos de rosquillas y fruta.
- Intuimos las enramadas a través de la venta de los “álamos²⁶⁸ de la iglesia”.
- Intuimos la presencia de una soldadesca a través de la referencia a la bandera, el capitán de la fiesta, las alabardas y los “nombrados y nombradas”.
- En 1836 se documenta por primera vez la dulzaina.
- En 1866 aparecen las primeras referencias a San Juan en Tabanera del Monte.
- Y en 1868 a San Antonio en Palazuelos (danzantes).

TORRECABALLEROS

Cofradía del Corpus. Documentación desde 1712 hasta 1967.

- Procesión el día del Corpus y el siguiente de Minerva.
- Ramas el día del Corpus.
- Cabanillas y La Aldehuela como anexos. Ramas también en cada anejo.
- Rosquillas, ramos de rosquillas, y rosquillas que ofrecen las danzantas.
- Confección de sus propios vestidos para los danzantes en 1756 y su alquiler a Espirido, La Higuera y Santo Domingo de Pirón.
- Diferencia entre danzantes y danzantas.
- Procesiones los domingos terceros de mes (Minerva).
- 1850, referencia al tamboritero y dulzaina.

TURÉGANO

Cofradía del Rosario. Documentación desde 1590 hasta 1758.

- Gastos en pruebas para la danza la mañana de Resurrección.
- Función el día del Rosario (no siempre se entiende que hubiera danza).
- Danzantes el día de las Nieves, especificando que es la fiesta principal.
- Alquiler de ropa para la comedia y la danza. Comedia documentada desde 1593.
- Cascabeles y zapatos para los danzantes. Ruedas para la danza. Presencia femenina: referencia a las danzantas y niñas que danzaron.
- Comediantes de Colmenar, 1598.
- Tablados.
- Mayos en la Plaza.
- Toros que se traían de Cabezuela.
- 1637, toreros.
- Desde 1734 presencia de fuego/luminarias en la función de las Nieves y el Rosario.
- Cargos en rosquillas.

Cofradía del Santísimo Sacramento. Documentación desde 1672 hasta 1774.

- Presencia del atabal (hermano) que tocó los terceros domingos de mes.
- Danzas en la Minerva que es la fiesta principal: viernes después de Corpus.
- Mayor inversión, con diferencia, en danzantes (200 rr) que en el *instrumentero* (6 rr).
- En 1753 es significativo el gasto de más de 500 reales en cera.
- Desde 1756 se registra la danza el día del Corpus, por la tarde y el día de Minerva.
- Cargos y descargos en viñas. Fiesta de las Cavas y las Vendimias.
- Descargos en vestidos para la danza el día de Nuestra Señora y la Cruz de Mayo.
- Alquiler de libreas a la Cofradía del Rosario.

²⁶⁷ Alabardas, bandera y roscas que ofrecen las danzantas, enlazan con el culto al Rosario de otras localidades de la cañada real: Orejana en la actualidad, y La Matilla o El Condado de Castilnovo en tiempos pasados.

²⁶⁸ La denominación “álamo” se encuentra también en los libros de cuentas del barrio del Cristo del Mercado.

VALLERUELA DE PEDRAZA

Cofradía del Corpus. Documentación desde 1720 hasta 1912.

- Nombramientos en cabildo el Domingo de Cuasimodo.
- Hermanos de La Matilla, El Berzal.
- 1761, primera referencia a los danzantes.
- Danza el día del Señor y la Octava.
- Poca inversión en danzantes e *instrumenteros*.
- Desde 1876 nombramiento de los danzantes. Desde esta fecha los danzantes pasan a la Virgen del Amparo.
- Referencias a los vestidos de los danzantes y a las gorras con plumas de colores y vestido de colores para el zarragón de calzón, chaqueta y morral para llevar los palos.

VALSECA

Cofradía del Rosario. Documentación desde 1619 hasta 1805.

- Durante el siglo XVII, se registran comedias/historias para el día de la Virgen del Rosario.
- El día principal es la "Visitación".
- Registros sobre danzantes desde 1621 hasta 1750.
- Cargos en "ramas", rosquillas.
- Ensayos/pruebas para los danzantes.
- Alquiler de vestidos para los danzantes.
- Se diferencia entre la danza de hombres y la de las mozas o danzantes y danzantas.
- 1693, presencia de "músicos" durante la misa.
- En 1747 se registran cargos por las ramas de la Asunción.
- En 1750 se comienzan las obras de la nueva iglesia (la actual) y se contribuye a la construcción del cuerpo de la iglesia.
- En 1757 descargos en San Isidro y la Asunción para los danzantes. Última referencia.
- Desde mediados del s. XVIII, ofrenda de ramos de rosquillas.

VEGANZONES

[Cuesta Polo, 2007].

Cofradía del Corpus, Plagas y La Vera Cruz.

- Referencias a danzantes desde 1669.
- Danzas Corpus y Octava.
- Cascabeles, vestidos para los danzantes (guías primeros, guías segundos, entreguías y *zarragón*).
- Presencia del alguacil de la danza, denominado posteriormente *zarragón* o guiador de la danza.
- Comedia.
- Enramadores (casa, iglesia, plaza y pozo serrano).
- Presencia del tambor.
- En el s. XVIII referencias a las casaquillas de droguete para los danzantes con sus cintos de cascabeles. Vestido para el *zarragón* compuesto de varios colores y retazos que consta de chupa, calzones y un morral o talego, y gorras para los danzantes.
- Pago al *instrumentero*: Francisco Sanz en 1810, Carlos Sanz en 1811, Dionisio Martín en 1813.
- En 1818, en santa visita se recuerda que se sigue haciendo un gasto excesivo en refrescos, colaciones y tamborileros.
- 1888, penas a los hermanos que no danzaron.

Tiempos festivos en el siglo XXI adornados con danza²⁶⁹

CICLO DE PRIMAVERA

FESTIVIDAD	LOCALIDAD		LUGAR	FECHA	ZONA	DANZA
Virgen de Hontanares	Riaza		Ermita	Primer domingo de mayo	Sierra (norte)	Danzas espontáneas en filas de cara a la imagen
San Isidro Labrador	La Lastrilla		Urbana	Domingo	C. Capital	Danzas de Palos
Pentecostés	Virgen del Pedernal	Basardilla	Ermita	Sábado por la tarde	C. Capital	Danzas de Palos
	Virgen del Soto	Revenga	Ermita	Domingo por la tarde	C. Capital	Danzas de Palos
	Virgen del Castillo	Bernardos	Ermita	Domingo por la tarde cada 10 años	Llano occidental	Danzantes: Danzas de Palos, Arco, Cordón, Castillos humanos
	Virgen del Pinar	Cantalejo	Ermita	Domingo tarde	Llano oriental	Jotas espontáneas en hilera de dos enfrentados <i>Entradilla</i> por parte de la población asistente, para meter a la Virgen en la ermita
	Virgen del Bostar	Carbonero el Mayor	Ermita	Sábado tarde	Llano	Jotas espontáneas en hilera de dos enfrentadas. Contradanza espontánea por parte de la población. Castillos humanos.
	Virgen de Salcedón	Lastras de Cuéllar	Ermita	Domingo tarde y lunes tarde	Llano	Danzas de Palos y Contradanza espontánea por parte de la población
	Virgen de Rodelga	Mozoncillo	Urbano	Lunes y Martes	Llano	Danzas de Palos y El Puente. Variación de <i>entradilla</i> de los danzantes al sacar a la Virgen, con melodía del himno nacional.
Virgen de Tormejón	Armuña		Urbano	3.º domingo de mayo	Llano occidental	Danzas de Palos
Virgen de Hornuez	Moral de Hornuez		Ermita	Último domingo de mayo	Sierra (norte)	Jotas espontáneas de cara a la imagen
Corpus	Cabezuela (Domingo del Señor)		Urbano	Domingo del Señor por la tarde	Llano oriental	Danzas de Palos
	Fuentepelayo (Octava)		Urbano	Octava del Corpus	Llano	Danzas de Palos, Rodeo y Arco. Marchas de danzantes de cara al Santísimo.
	Veganzones (Domingo del Señor)		Urbano	Domingo del Señor	Llano	Danzas de Palos y La Cruz
Virgen de la Aparecida	Valverde del Majano		Ermita	2.º fin de semana de junio	C. Capital	Danzas de Palos y jotás
San Antonio	Bernuy de Porreros		Urbano	Sábado tarde	C. Capital	Danzas de Palos
	Navas de San Antonio		Ermita	13 de junio	Sierra sur	Contradanza (melodía <i>Entradilla</i>)
	La Matilla		Urbano	2.º fin de semana de junio	Sierra (central)	Danzas de Palos

²⁶⁹ A lo largo de la investigación hemos visto cómo cualquier fiesta es susceptible de ser adornada con danza, se tenga tradición o no, sean religiosas o no, sean danzantes de la localidad o venidos externamente (contratados o intercambios entre grupos de danzas o asociaciones). Por ello esta tabla es solo una aproximación a lo que se mantiene en activo de manera anual. Así mismo, el repertorio de los grupos urbanos de danza se dispersa por la provincia de manera espontánea y aleatoria, encontrando danzas como *El Cordón* como adorno de diversas procesiones.

CICLO DE VERANO

FESTIVIDAD		LOCALIDAD		LUGAR	FECHA	ZONA	DANZA
San Juan		Carbonero el Mayor		Urbana	Sábado más cercano	Llano	Danzas de Palos y grupo de danzas
		Tabanera del Monte		Urbana	3.º domingo de junio, domingo por la mañana	C. Capital	Danzas de Palos
		Hontoria Ermita de Juarillos		Ermita	Día de San Juan	C. Capital	Danzas de Palos (recuperadas en 2017)
San Pedro		San Pedro de Gállos		Urbana	Domingo más próximo mañana	Sierra (central)	Danzas de Palos, Arco, Cruz y Jotas ritualizadas
		Sauquillo de Cabezas		Urbana	Domingo mañana		
La Votiva		Armuña		Urbana	2.º Domingo después de San Pedro	Llano occidental	Danzas de Palos
San Félix		Muñoveros		Urbana	Domingo de agosto mañana	Llano	Danzas de Palos y Cruz
San Roque		Revenga		Urbana y Ermita	Sábado mañana	C. Capital	Danzas de Palos
		La Matilla		Urbana	16 de agosto	Sierra (central)	Danzas de Palos
		Carrascal de la Cuesta		Urbana	3.º Domingo de agosto mañana	Llano	Danzas de Palos y Arco
		Torreiglesias		Urbana	16 de agosto mañana	Llano	Danzas de Palos
San Bartolomé		Armuña		Urbana	Sábado tarde	Llano occidental	Danzas de Palos
		Basardilla		Urbana	Introducida recientemente	Llano	Danzas de Palos
Cristo del Caloco		El Espinar		Ermita	Domingo siguiente al 14 de septiembre	Sierra (sur)	Baile del Teo en la zona urbana. Danzas espontáneas en el traslado a la ermita.
Festejos marianos	Virgen del Pollo	Juarros de Río Moros		Urbana	Domingo después del 15 de agosto	Llano occidental	Entradilla en hileras de danzantes espontáneos de cara a la Virgen
	El Henar	Cuéllar		Ermita	Domingo después de San Mateo	Llano- norte	Danzas espontáneas
	La Asunción	Revenga (Virgen del Soto)		Urbana	15 de agosto	C. Capital	Danzas de Palos
		La Matilla		Urbana	15 de agosto	Sierra (central)	Danzas de Palos
		Cantalejo		Urbana	15 de agosto	Llano oriental	Danzas de Palos
	La Natividad y sus distintas advocaciones	Virgen de la Lastra	Arcones	Sábado urbana, y domingo ermita	1.º domingo septiembre	Sierra (central)	Danzas de Palos, Arco y Caracol
		Virgen de Hornuez	Riaza	Ermita	Domingo más cercano al 8 de septiembre	Sierra (norte)	Danzas espontáneas
		Virgen de la Soterraña	Santa María	Urbana	7 septiembre	Llano occiental	Baile de los Cirios Baile de las Brujas
		Virgen del Bustar	Carbonero el Mayor	Urbana	Domingo más cercano al 8 de septiembre	Llano	Danzas de palos Castillos
		El Amparo	Valleruela de Pedraza	Ermita	Domingo más cercano al 8 de septiembre	Sierra (central)	Danzas de Palos y El Enzaramaó
		Virgen del Barrio	Valleruela de Sepúlveda	Urbana	Domingo más cercano al 8 de septiembre	Sierra (central)	Danzas de Palos y Arco y Baile de Tres (fandango)

FESTIVIDAD		LOCALIDAD		LUGAR	FECHA	ZONA	DANZA
Festejos marianos	La Natividad y sus distintas advocaciones	Los Remedios	Abades	Urbana	1.º fin de semana de septiembre	Capital	Danzas de palos (reactivadas septiembre 2017 gracias a Marisol Galindo) y una gran hilera de jotas espontáneas. García Matos en 1951 recogió en esta localidad además <i>El Tejido</i> , <i>El Castillo</i> y una <i>Entradilla</i> .
		Dulce Nombre de María	Turégano	Urbana	1.º fin de semana de septiembre	Llano	Danzas por parte del grupo de danzas de la localidad "Tío Lobito", en contexto festivo pero no religioso
	El Rosario	Cuéllar		Urbana	Último domingo de agosto	Llano norte	Baile entorno taurino "A por ellos"
		San Pedro		Urbana	Último domingo de agosto	Sierra (central)	Danzas de Palos, Arco y La Cruz y jotas ritualizadas
		Valleruela de Pedraza		Urbana	Fin de semana más cercano al 8	Sierra (central)	Solo danzas de palos

CICLO DE OTOÑO

FESTIVIDAD	LOCALIDAD	LUGAR	FECHA	ZONA	DANZA
Virgen de La Fuencisla	Segovia	Traslados del santuario a la capital, y bajada al santuario	3.º fin de semana de septiembre	Capital	Grupos urbanos de danza
San Miguel	Castroserna de Abajo	Urbana	3.º Sábado de septiembre tarde	Sierra (central)	Danzas de Palos y Arco
Los Remedios	Castroserna de Abajo	Ermita	3.º Domingo de septiembre tarde	Sierra (central)	Danzas de palos y Arco
La Rodelguilla	Mozoncillo	Ermita	3.º Sábado de septiembre	Llano	Danzas de Palos y Puente. Variación de Entradilla para sacar a la Virgen de la ermita, con melodía del himno nacional.
El Rosario	Gallegos de la Sierra	Urbano	1.º Domingo octubre tarde	Sierra (central)	Danzas de Palos y Arco
	Orejana	Urbana	1.º Domingo de octubre mañana	Sierra (central)	Danzas de Palos y Arco. Soldadescas y gitanas que ofrecen roscas.
	Torre Val	Urbano	2.º Sábado y domingo de octubre mañana	Sierra (central)	Danzas de palos, El Arado y El Arco. Rito de los ennombrados. Baile de La Bandera.
San Valentín y Santa Engracia	Caballar	Urbano	3.º domingo de octubre mañana	Llano	Danzas de Palos
Santo Cristo de la Columna	Escarabajosa de Cabezas	Urbano	3.º Domingo de octubre tarde	Llano	Danzas de Palos y Cordón

CICLO DE INVIERNO

FESTIVIDAD	LOCALIDAD	LUGAR	FECHA	ZONA	DANZA
El Niño de la Bola	Cuéllar	1 y 6 de enero por la tarde	Urbana	Llano norte	Entradillas, Jotas y Contradanza
San Vicente y San Blas	Hontoria	Fin de semana más cercano	Urbana	C.Capital	Danzas de Palos (reactivadas en 2017)
Las Candelas	Aguilafuente	1.º domingo de febrero	Urbana	Llano	Danzas de Palos y La Cruz
Santa Águeda	Zamarramala	1.º domingo de febrero	Urbana	C.Capital	Baile de la Bandera y Las Galas.

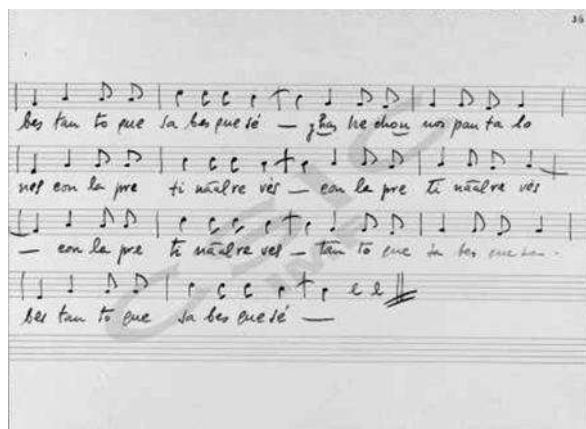
Antonio Granero Zaldívar (M36, 1949)

INSTITUTO MILA Y FONTANALS

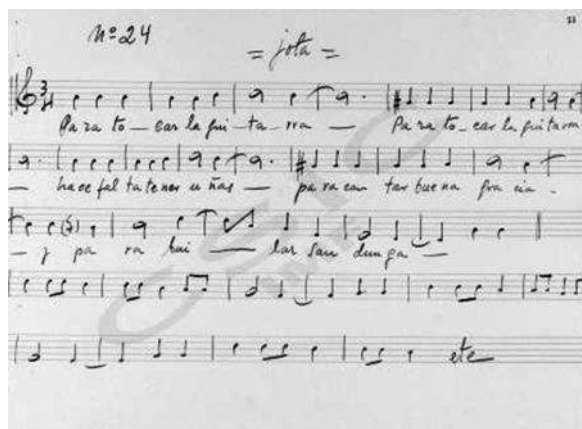
(Antiguo Instituto Español de Musicología. Sección de Folklore. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Barcelona). FICHAS INÉDITAS.

Piezas de danza:

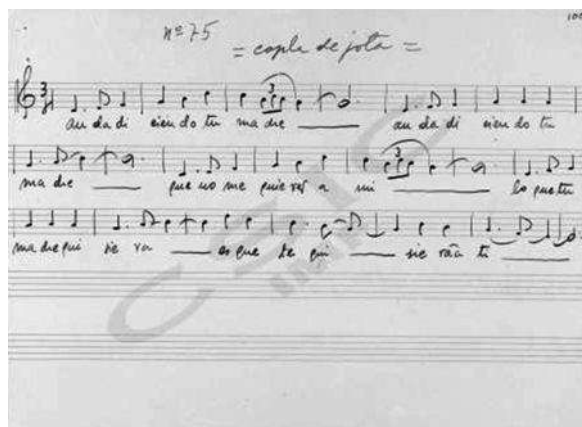
1. **Ayllón.** Jota "En tu jardín primoroso". Jota de canto. Informada por Aureliano Águeda Pérez, Lope de la Cruz Peña y Matías García García.



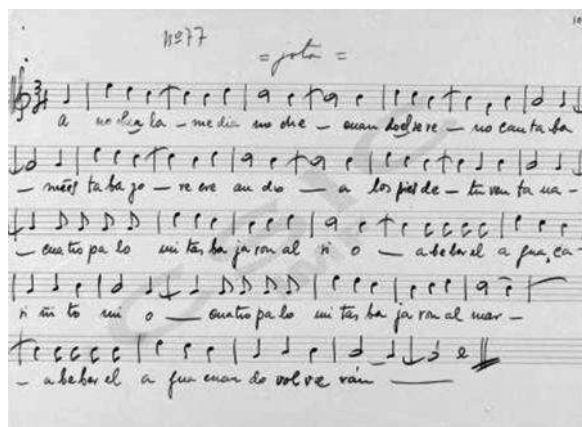
2. **Ayllón.** "Para tocar la guitarra". Jota de canto. Informada por Aureliano Águeda Pérez, Lope de la Cruz Peña y Matías García García.



3. **Bernuy.** "Anda diciendo tu madre". Jota de canto. Informada por Julián Galindo y Román Calle Luciañez.

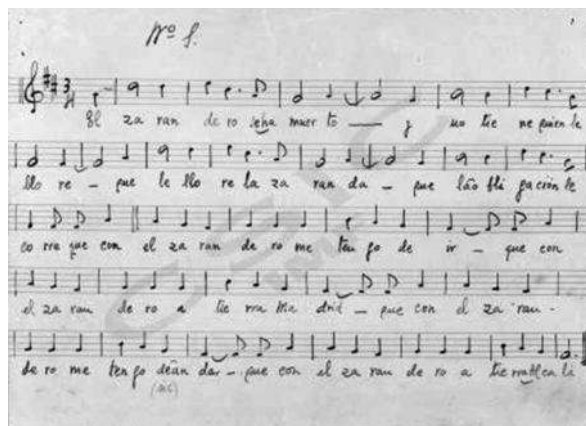


4. **Bernuy.** "Añoche a la media noche". Jota de canto. Informada por Julián Galindo y Román Calle Luciañez.



5. **Cantalejo.** “El zarandero”. Jota de canto. Informada por Francisco Gómez Moreno y Venancio Gómez Lobo.

“Jota muy popular. La palabra zarandero proviene de zaranda (criba o arnero) a cuya fabricación se dedica mucho el pueblo de Cantalejo”.

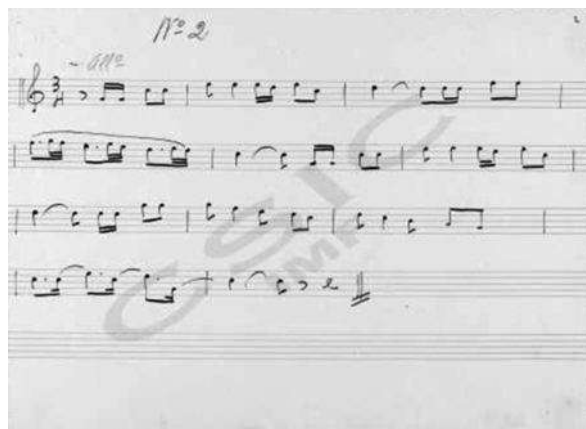


por la provincia de elegir, entre las mozas del pueblo, una para alcaldesa, cargo que ostenta durante las fiestas locales tanto religiosas como cívicas; y figurando además en todos los actos que se celebran con tal motivo, con su corte, que la constituyen otras mozas vistiendo el traje típico. La jota es muy conocida. La copla es lenta y al llegar al estribillo *piu mosso*.



6. **Cantalejo.** Seguidillas. Instrumental. Tocata de baile. Recogidas a Francisco Gómez Moreno y Venancio Gómez Lobo.

“Recogidas de una dulzaina que es como se acostumbra a tocar y bailar. En el pueblo a estas seguidillas las llaman “seguidillas manchegas”.



(La letra se corresponde con un fragmento de la comedia en tres actos *La Alcaldesa de Montañares*, escrita en prosa por José Rincón Lazcano y Eduardo Montesinos, con ilustraciones musicales compuestas por el maestro Antonio Rincón. Estrenada en el Teatro Español, la noche del 22 de marzo de 1917, a beneficio del primer

7. **Cantalejo.** “Son los nombres que yo quiero”. Jota de canto. Recogida a las Chicas de Cantalejo.

“Esta jota fue dictada por unas chicas al hacer más información de la costumbre extendida



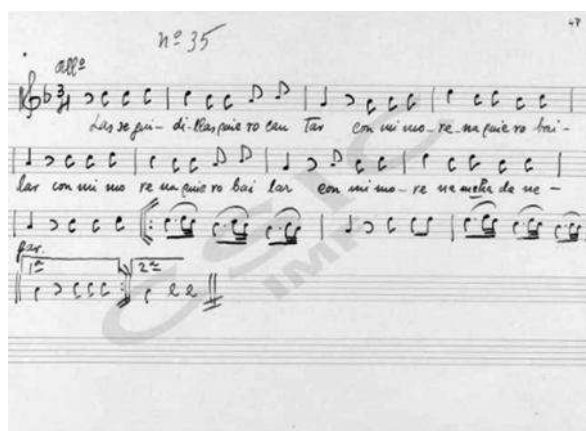
ILUSTRACIÓN 150. Imagen de la biblioteca digital de Castilla y León

actor, Leovigildo Ruiz Tatay). En la sección decimotercera, dentro de La ronda se recoge:

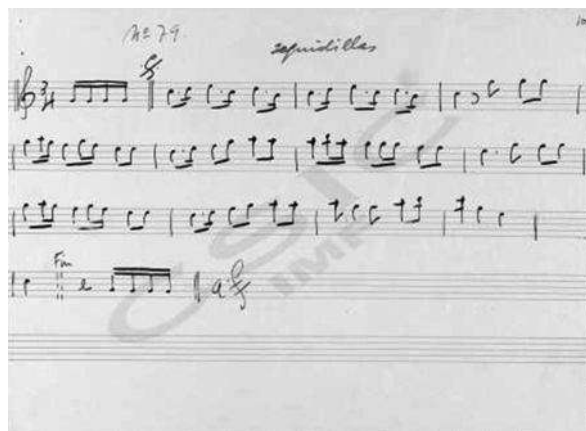
*Alcaldesa y Comunera
son los nombres que yo quiero
que se llame, quien pudiera
gobernar el mundo entero.*

8. **Cerezo de Arriba**. “Las seguidillas quiero cantar”. Seguidillas de canto.

Informadas por Feliciano Sacristán de Sacristán, Víctor Villa García y Agustín Pérez de las Eras.



9. **Santa María**. Seguidillas. Tocata de baile. Informantes de Santa María la Real de Nieva.

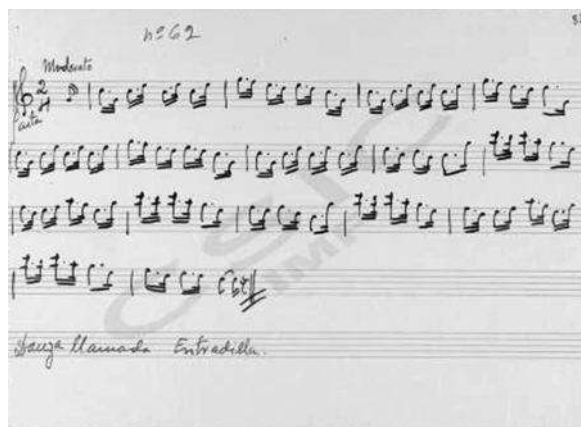


En **Segovia**, teniendo como informantes a las Chicas de la Sección Femenina.

El repertorio que recoge Granero en este caso, es una mezcolanza del repertorio de varias localidades.

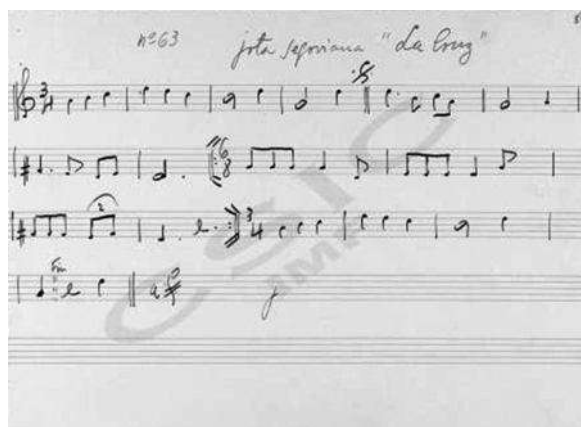
10. **Entradilla** (baile de pareja). Tocata de baile transcrita en 2/4. Danza llamada entrada.

(Ya el compás la aleja de la danza ritual propiamente llamada “Entradilla” en 8/8. Puede ser un error en la información).



11. **“Jota de la Cruz”**. Tocata de baile transcrita en 3/4. Informan las Chicas de la Sección Femenina.

(Ver en la sección del diccionario alfabético de esta publicación la voz “Caracol”. Melódicamente se corresponde con la danza “La Cruz” de San Pedro de Gaillos y “El Caracol” de Arcones, aunque no conserva el característico ritmo de 5/8. Al transcribirla en 3/8 se la asocia erróneamente con el ritmo de “jota” y, por tanto, su denominación. En la provincia de Segovia con la denominación “La Cruz”, encontramos danzas con diferentes melodías).

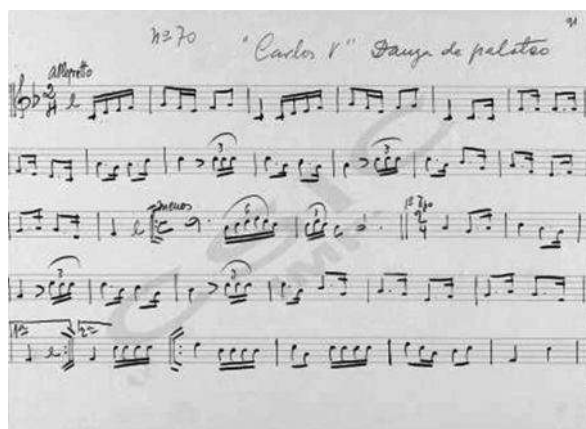


12. "Bajo los caracoles". Tocata de baile en 3/4. Informan las Chicas de la Sección Femenina de Segovia.



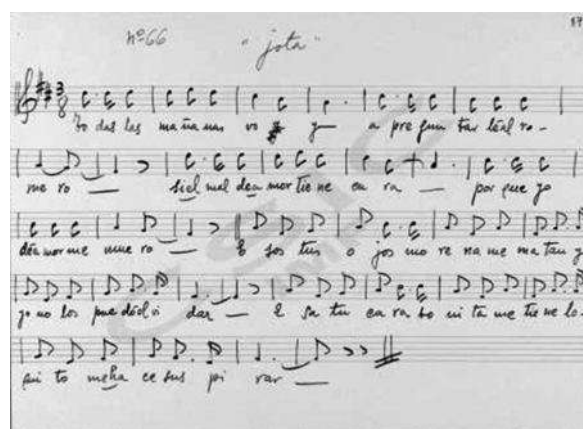
(Esta música y denominación²⁷⁰ se ha recogido como danza de palos en las localidades de Muñoveros y Veganzones [Álvarez, 2015] igualmente transcrita en 3/8, aunque según algunos informantes del mundo de la dulzaina, podría ser anteriormente un compás de 5/8. Analizando la coreografía de la danza, esto se justificaría en que la parte correspondiente con el 2/8 es en la que los danzantes se agachan para golpear el suelo con los palos, lo que justificaría la prolongación de la segunda parte del compás).

13. "Carlos V". Danza de palos (canto y baile). Informan las Chicas de la Sección Femenina.



(La melodía se encuentra diseminada por la provincia con diferentes denominaciones: *Panadera*, *Reverencia*, *Napoleón*, *Carlos V*, *Malagón* y *Pastor*, en cuyos casos se conserva la letra –menos en la reverencia–. Como *Carlos V* se recoge en Aguilafuente y Fuente-pelayo [Álvarez, 2015]).

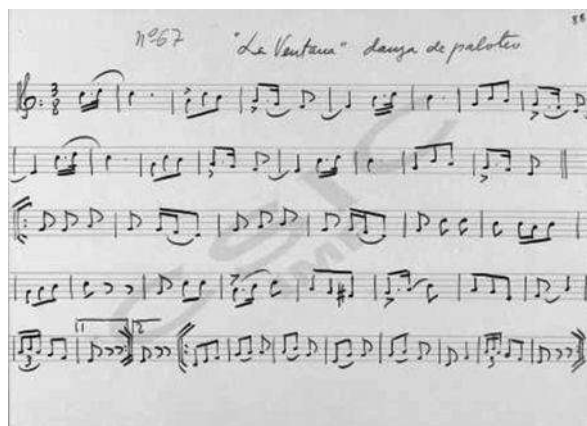
14. "Jota". Versión de canto. Informan las Chicas de la Sección Femenina.



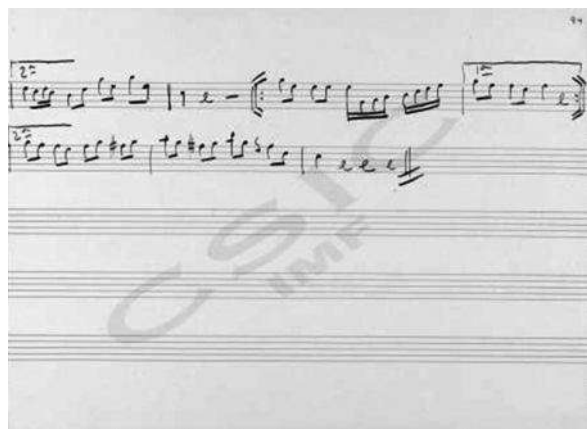
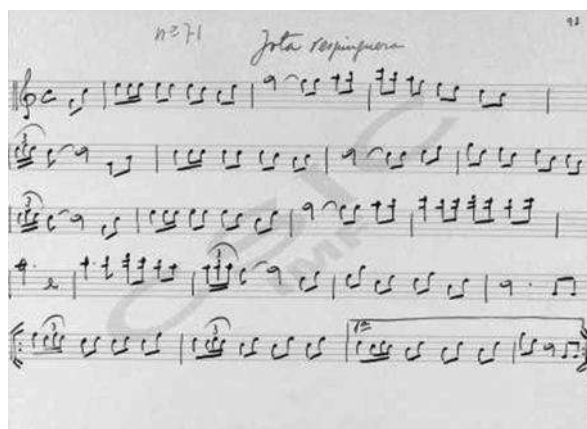
²⁷⁰ Esta melodía aparece como sustento de una danza de palos en la película *Ronda Española* de 1951, tal y como me informó Beatriz Serrano, profesora del Conservatorio Superior de Danza de Málaga. Granero la documenta en 1949 de manos de las Chicas de la Sección Femenina, sin embargo el Archivo de la Sección Femenina se refiere a ella con fecha de 1962.

15. "La Ventana". Danzas de palos (canto y baile). Informan las Chicas de la Sección Femenina.

(Actualmente se ha recogido como danzas de palos en Fuentepelayo).

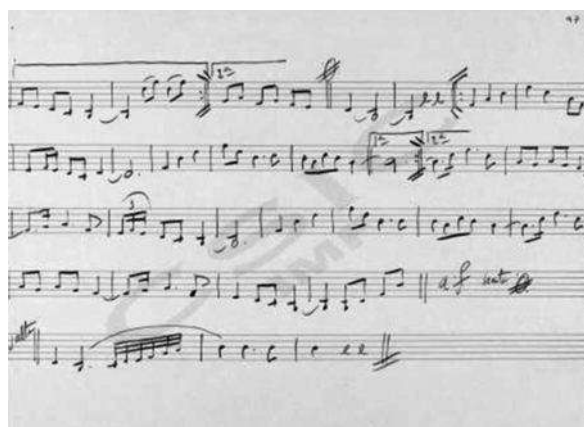
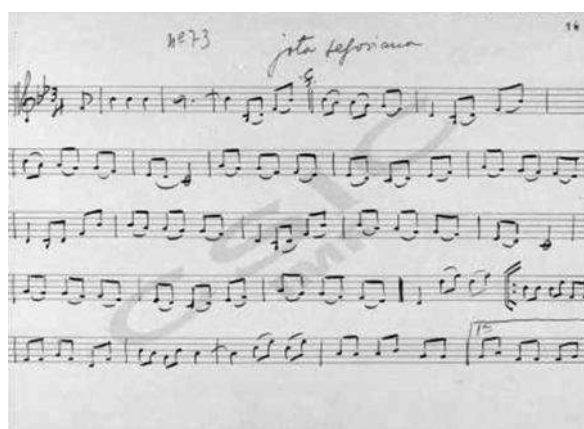


16. "Jota respinguera". Tocata de baile. Informan las Chicas de la Sección Femenina.



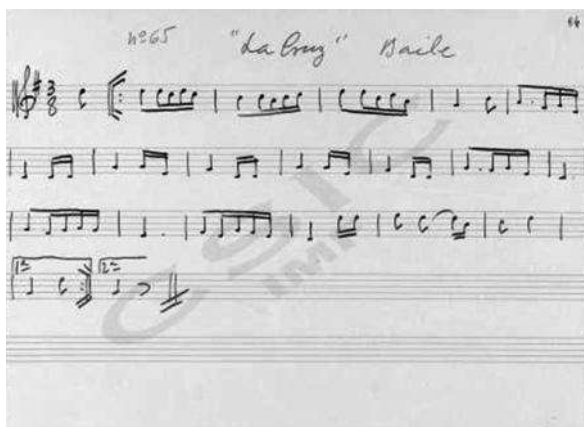
(En compás de 4/4 se alejaría del ritmo ternario propio de la jota. Ahondando en la melodía, vemos que se corresponde con la "Respingona" o "Habas Verdes", último de los bailes dentro de la estructura del Baile de Rueda).

17. "Jota segoviana". Tocata de baile. Informan las Chicas de la Sección Femenina.

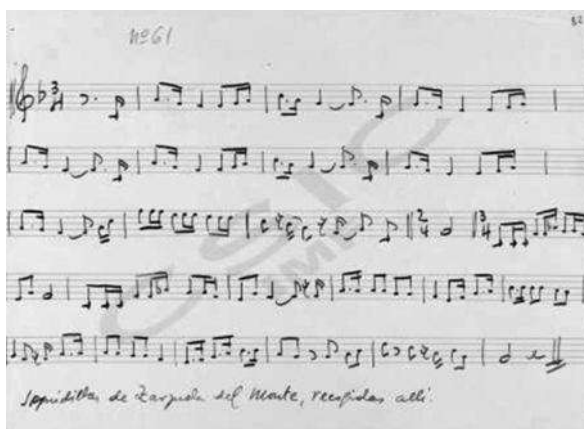


18. "La Cruz". Tocata de baile. Informan las Chicas de la Sección Femenina.

(Se corresponde con la melodía anterior de la Jota de La Cruz aplicándose las mismas aclaraciones sobre el ritmo: melodía en relación con La Cruz de San Pedro y El Caracol de Arcones pero perdiendo el ritmo de 5/8. No sería por tanto baile, sino danza).



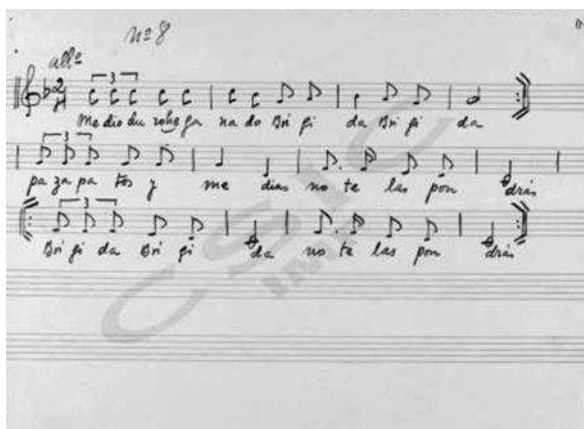
19. Seguidillas de Zarzuela del Monte recogidas allí.



En **Sepúlveda** recoge:

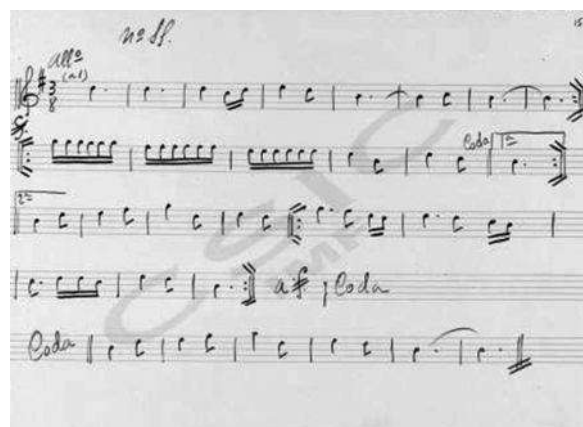
20. "Medio duro he ganado". Baile de Rueda.

Informada por Bonifacia y Josefa Román Horeajo. Canción de los Bailes de Rueda. Unas danzas que bailan en la plaza.



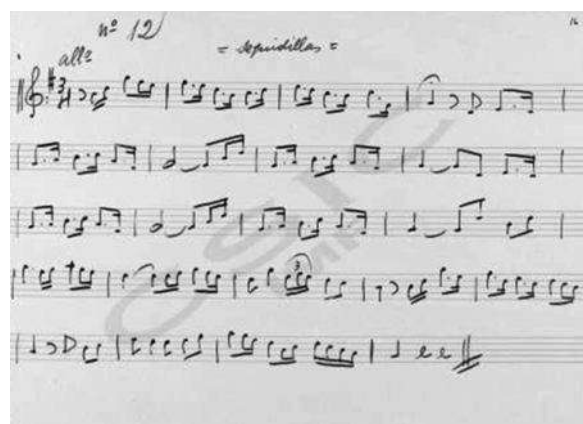
21. "El Travador". Toca de baile.

Informada por Eusebio de Frutos e Isaac de Frutos de la Cruz. Esta es una música de las danzas del pueblo. A esta la llaman "El Travador". Fueron oídas a los dulzaineros del pueblo.



22. Seguidillas.

Toca de baile. Informada por Eusebio de Frutos e Isaac de Frutos de la Cruz.

23. **Vegas de Matute**. Seguidillas.

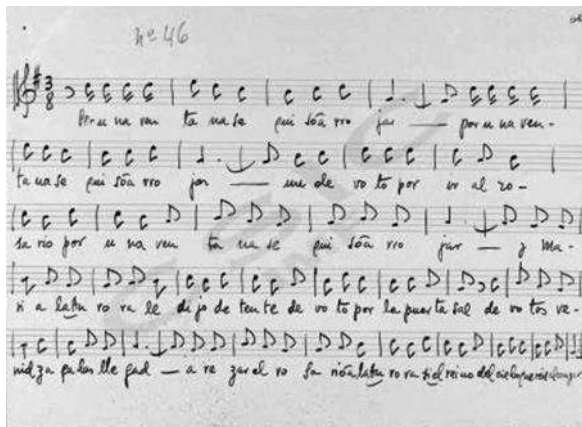
Informadas por las Chicas de la Sección Femenina.



En Villacastín:

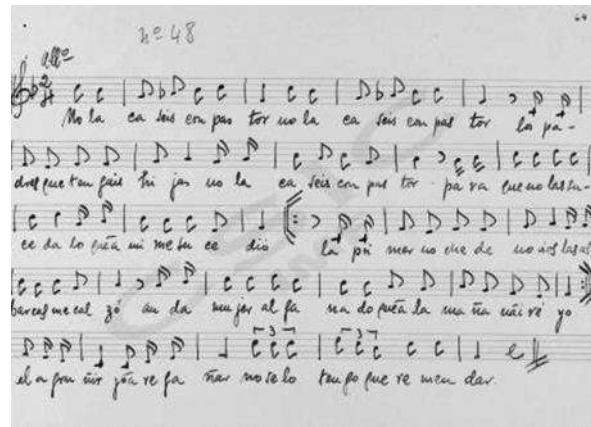
24. "Por una ventana me quiso arrojar". Danzas de palos.

Informan Ángel Álvarez Aragonese, Faustino Sánchez y Raimundo Garzón Sanz. Esta es una canción que se canta a la vez que se bailan las danzas llamadas de "paloteo", porque se hacen con unos palotes o palos en ambas manos y con golpes acompasados.



25. "No la caséis con pastor". Tocata de baile. Informan las Chicas de la Sección Femenina.

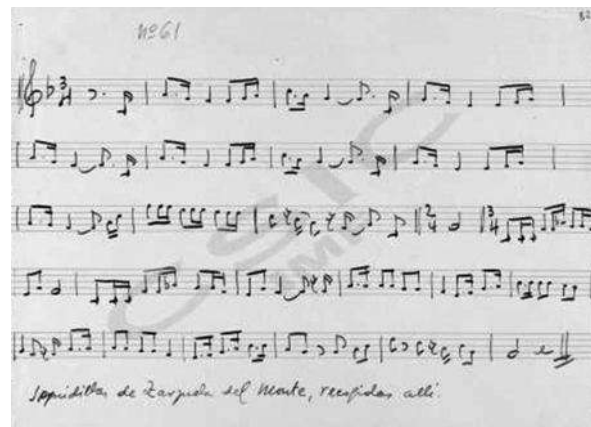
(Esta melodía se corresponde con lo que en otras localidades denominan *A Reguñir*, *Pas-tor*, *Napoléon*, *Malagón*, *Carlos V*, *Panadera*, *Reverencia* [Álvarez, 2015]. Todas presentan textos excepto la *Reverencia*).



En Zarzuela del Monte:

26. Seguidillas. Tocata de baile. Instrumental.

Informan las Chicas de la Sección Femenina de Segovia.



27. "Me gustan los labradores".



Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, ed. Emilio Ros-Fábregas (Misión 36, Antonio Granero Zaldívar)

<https://musicatradicional.eu/source/154>

(*) En cada ficha se adjuntará, a título personal y para contextualizar la danza en el momento del estudio, la correspondencia con la actualidad.

AYLLÓN

PIEZA: ***En tu jardín primoroso*** M 36-26

<https://musicatradicional.eu/es/piece/18060>

GÉNERO: Jota (Canto) en 3/4.

INFORMANTES: Águeda Pérez, Aureliano; De la Cruz Peña, Lope; García García, Matías.

CORRESPONDENCIA ACTUAL: Ya hemos argumentado sobradamente a lo largo de este trabajo que las versiones vocales, en este caso de jotas, pudieran ser de ronda, de oficios, de baile...

PIEZA: ***Para tocar la guitarra*** M 36-24

<https://musicatradicional.eu/es/piece/18056>

GÉNERO: Jota (Canto) en 3/4.

INFORMANTES: Águeda Pérez, Aureliano; De la Cruz Peña, Lope; García García, Matías.

CORRESPONDENCIA ACTUAL: ídem.

BERNUY DE PORREROS

PIEZA: ***Anda diciendo tu madre*** M 36-75

<https://musicatradicional.eu/es/piece/18271>

GÉNERO: Jota (Canto) en 3/4.

INFORMANTES: Galindo, Julián; Calle Lucíañez, Román.

CORRESPONDENCIA ACTUAL: ídem.

PIEZA: ***A noche a la media noche.*** M 36-77

<https://musicatradicional.eu/es/piece/18272>

GÉNERO: Jota (Canto) en 3/4.

INFORMANTES: Galindo, Julián; Calle Lucíañez, Román.

CORRESPONDENCIA ACTUAL: ídem.

CANTALEJO

PIEZA: ***El Zarandero*** M 36-01

<https://musicatradicional.eu/es/piece/17929>

GÉNERO: Jota (canto) en 3/4.

INFORMANTES: Gómez Moreno, Francisco; Gómez Lobo, Venancio.

ANOTACIONES: "Jota muy popular. La palabra zarandero proviene de zaranda (criba o arnero), a cuya fabricación se dedica mucho el pueblo de Cantalejo".

INFORMACIÓN ACTUAL: ídem.

PIEZA: ***Seguidillas Manchegas*** M 36-02

<https://musicatradicional.eu/es/piece/17930>

GÉNERO: Tocata de baile 3/4.

INFORMANTES: Gómez Moreno, Francisco; Gómez Lobo, Venancio.

ANOTACIONES: "Seguidillas recogidas de una dulzaina que es como se acostumbra a tocar y bailar. En el pueblo a estas seguidillas las llaman "seguidillas manchegas".

CORRESPONDENCIA ACTUAL: no se ha recogido en ningún ejemplo, salvo en el repertorio de los grupos urbanos de danza.

PIEZA: ***Son los nombres que yo quiero*** M 36- 06

<https://musicatradicional.eu/es/piece/17940>

GÉNERO: Jota (Canto) 3/4.

INFORMANTES: Chicas de Cantalejo.

ANOTACIONES: "Esta jota fue dictada por unas chicas al hacer más información de la costumbre extendida por la provincia de elegir, entre las mozas del pueblo, una para alcaldesa, cargo que ostenta durante las fiestas locales tanto religiosas como cívicas; y figurando además en todos los actos que se celebran con tal motivo, con su corte, que la constituyen otras mozas vistiendo el traje típico. La jota es muy conocida. La copla es lenta y al llegar al estribillo *piu mosso*".

CORRESPONDENCIA ACTUAL: fragmento de la zarzuela *La alcaldesa de Hontanares*.

CEREZO DE ARRIBA

PIEZA: ***Las seguidillas quiero cantar*** M 36-35

<https://musicatradicional.eu/es/piece/18081>

GÉNERO: Seguidilla (Canto) 3/4.

INFORMANTES: Sacristán de Sacristán, Feliciano; Villa García, Víctor; Pérez de las Heras, Agustín.

SANTA MARÍA LA REAL DE NIEVA

PIEZA: **Seguidillas** M 36-79

<https://musicatradicional.eu/es/piece/18276>

GÉNERO: Tocata de baile 3/4.

INFORMANTES: Informantes de Sta. María la Real de Nieva.

SEGOVIA

PIEZA: **Entradilla (baile de pareja)** M 36-62

<https://musicatradicional.eu/es/piece/18127>

GÉNERO: Tocata de baile 2/4.

INFORMANTES: Chicas de la Sección Femenina.

CORRESPONDENCIA ACTUAL: sus características no se corresponden con la *entradilla* como danza ritual. Puede referirse a la entrada del baile de rueda.

PIEZA: **Jota segoviana De La Cruz** M 36-63

<https://musicatradicional.eu/es/piece/18131>

GÉNERO: Tocata de baile 3/4.

INFORMANTES: Chicas de la Sección Femenina.

CORRESPONDENCIA ACTUAL: Esta pieza no es ni jota ni tocata de baile. Se refiere a la danza ritual *La Cruz*, en algunas localidades denominada *El Caracol*. No es una jota y tampoco mantiene el ritmo quinario del 5/8. Sería una danza procesional.

PIEZA: **Bajo Los Caracoles** M 36-64

<https://musicatradicional.eu/es/piece/18132>

GÉNERO: Tocata de baile²⁷¹ 3/8.

INFORMANTES: Chicas de la Sección Femenina.

INFORMACIÓN ACTUAL: paloteo actual de Muñoveros y Vezanzones y recogido en Muñoveros por la Sección Femenina. En 1951 se utiliza en la película *Ronda Española*.

PIEZA: **La Cruz** M 36-65

<https://musicatradicional.eu/es/piece/18133>

GÉNERO: Tocata de baile 3/8.

INFORMANTES: Chicas de la Sección Femenina.

INFORMACIÓN ACTUAL: danza ritual que en este caso no han transcrito conservando el ritmo quinario.

PIEZA: **Jota** M 36-66

<https://musicatradicional.eu/es/piece/18135>

GÉNERO: Jota (Canto) 3/8.

INFORMANTES: Chicas de la Sección Femenina.

PIEZA: **La Ventana** M 36- 67

<https://musicatradicional.eu/es/piece/18137>

GÉNERO: Danza de palos (Canto y baile) 3/8.

INFORMANTES: Chicas de la Sección Femenina.

CORRESPONDENCIA ACTUAL: paloteo de Fuentepelayo.

PIEZA: **Carlos VM** M 36-70

<https://musicatradicional.eu/es/piece/18140>

GÉNERO: Danza de palos 2/4.

INFORMANTES: Chicas de la Sección Femenina.

CORRESPONDENCIA ACTUAL: paloteo de Fuentepelayo. No obstante, la melodía se encuentra bajo distintos textos y localidades en la provincia.

PIEZA: **Jota Respinguera** M 36-71

<https://musicatradicional.eu/es/piece/18267>

GÉNERO: Tocata de baile 4/4.

INFORMANTES: Chicas de la Sección Femenina.

CORRESPONDENCIA ACTUAL: *Habas Verdes* o *Respingona*, último baile del Baile de Rueda. No es una jota, ni en ritmo, ni en estructura. Se suele recoger en 2/4. No sería una jota, ni por su significado de "respinguera" ni por su compás. Por respinguera o respingona se entiende "Las Habas Verdes", el último baile dentro del Baile de Rueda.

PIEZA: **Jota Segoviana** M 36-73

<https://musicatradicional.eu/es/piece/18269>

GÉNERO: Tocata de baile 3/4.

INFORMANTES: Chicas de la Sección Femenina.

SEPÚLVEDA

PIEZA: **Medio duro he ganado** M-36- 08

<https://musicatradicional.eu/es/piece/17949>

GÉNERO: Baile de rueda 2/4.

INFORMANTES: Román Horeajo ¿?, Bonifacia; Román Horeajo¿?, Josefa.

ANOTACIONES: Canción de los bailes de "rueda". Unas danzas que bailan en la plaza.

CORRESPONDENCIA ACTUAL: Si atendemos al compás binario, y teniendo en cuenta que los úni-

²⁷¹ Según nuestro estudio, esta pieza ni es una jota, ni es de baile.

cos bailes en ritmo binario del Baile de Rueda son las Habas Verdes este podría ser un ejemplo.

PIEZA: **El Travador** M 36-11

<https://musicatradicional.eu/es/piece/17953>

GÉNERO: Tocata de baile 3/8.

INFORMANTES: De Frutos, Eusebio; De Frutos de la Cruz, Isaac.

ANOTACIONES: Esta es una música de las danzas del pueblo. A esta la llaman "El Travador". Fueron oídas a los dulzaineros del pueblo.

PIEZA: **Seguidillas** M 36-12

<https://musicatradicional.eu/es/piece/17954>

GÉNERO: Tocata de baile 3/4.

INFORMANTES: De Frutos, Eusebio; De Frutos de la Cruz, Isaac.

VEGAS DE MATUTE

PIEZA: **Seguidillas** M 36-69

<https://musicatradicional.eu/es/piece/18139>

GÉNERO: Tocata de baile 3/4.

INFORMANTES: Chicas de la Sección Femenina.

ANOTACIONES: El repertorio recogido por Granero sería anterior al de Lomax.

VILLACASTÍN

PIEZA: **Por una ventana se quiso arrojar** M 36- 48

<https://musicatradicional.eu/es/piece/18105>

GÉNERO: Danza de palos (Canto y baile) 3/8.

INFORMANTES: Álvarez Aragoneses, Ángel; Sánchez, Faustino; Garzón Sanz, Raimundo.

ANOTACIONES: Esta es una canción que se canta a la vez que se bailan las danzas llamadas de "paloteo" porque se hacen con unos palotes o palos en ambas manos y con golpes acompasados.

CORRESPONDENCIA ACTUAL: las danzas de palos no se encuentran en activo en esta localidad.

PIEZA: **No la caséis con pastor** M 36-48

<https://musicatradicional.eu/es/piece/18107>

GÉNERO: Danza de palos (Canto y baile) 2/4.

INFORMANTES: Álvarez Aragoneses, Ángel ; Sánchez, Faustino Garzón Sanz, Raimundo.

CORRESPONDENCIA ACTUAL: Se correspondería con el *A reguír* de Abades y *El Pastor* de Bernardos.

ZARZUELA DEL MONTE

PIEZA: **Seguidillas** M 36-61

<https://musicatradicional.eu/es/piece/18125>

GÉNERO: Tocata de baile 3/4.

INFORMANTES: Chicas de la Sección Femenina de Segovia.

CORRESPONDENCIA ACTUAL: El repertorio recogido por Granero sería anterior al de Lomax.

Repertorio de partituras de danzas recogidas por la Sección Femenina [AHPsg. 120-121]

ABADES

El Enrame. Paloteo

(Paloteo) *El Enrame* (Abades) 6

Aut. 195

La Palmira. Paloteo

(Paloteo) *La Palmira* (Abades)

Entrada

Her. mo. sa. Pal.

mi - na - mar - be - lla - gree - sol - bai - lan - do - se - fe. bai - le - la. di - jo - mi - a.

mor - bai - le - di - cho - so - que - ri - do - y - nar - mó - so - trae - lo.

trae - lo. trae - lo. tram - *siempre* *Aut. 195*

La Panadera. Paloteo

5)

Paloteo "La panadera" (Abades)

Entrada

El Zapato. Paloteo

5

Paloteo "El zapato" (Abades)

Jota Segoviana

6.  Jota Segoviana (Abadell) 2

Fig. Jota

Estribillo

V.R.

ARCONES

La Alcaldesa de Hontanares. Jota



3

La Alcaldesa de Hontanares (Abades)

Estribillo

V.R

Handwritten musical score for the Jota 'La Alcaldesa de Hontanares' by Abades. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It consists of 18 measures. The first measure is marked with a '12' and a 'Jota' annotation. The score includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are three triplets marked with a '3' and a bracket. The piece ends with a double bar line and the initials 'V.R'.

Handwritten musical score for the Jota 'La Alcaldesa de Hontanares' by Abades. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It consists of 18 measures. The first measure is marked with a '12' and a 'Jota' annotation. The score includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are three triplets marked with a '3' and a bracket. The piece ends with a double bar line and the initials 'V.R'.

La Cruz

7

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL
SEGOVIA

"La Cruz"

(Danza) (Arenas)

(alegre)

Final

Hasta que avisen

EL ARENAL (OREJANA)

El Credo

8

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL
SEGOVIA

"El Credo" (Palabras)

(El anillo)

Pronto

cate

El doble. Paloteo

(El anexo.) "El Doble" (Paloteo)

Entasa con la Calle

Repite la Calle

BERNARDOS

La Cruz

= Do =

Cruz

14'

1^a Este repite, hasta que, des-
pues de haberse cambiado los fillos y salido los dos chicos de cabeza
uno por cada sitio bailando, llegan otra vez a sus puestos pri-
mitivos.

2^a Este repite mientras van formando
por los lados encontrándose en sus puntos de principio.

3^a

4^a Repite hasta estar todo el grupo en fila y
para terminar..

5^a

El Pajarito. Paloteo

(Paloteo) El pajarito (Bernando)

Preparación

Paloteo

Fin

Jota Segoviana

11

Jota Segoviaga (Bernando)

Copia

Fin

al f. y f.

Fin

BERNUY DE PORREROS

Las Olas

Andantino animado Las Olas (Bernuy de Porreros)

El Pasacalles

Andante allegro «*Pobres Pasacalles*» (2) Bernuy del P.

CABALLAR

Castillo

Handwritten musical score for the dance "Caballar" (Castillo). The score is written on ten staves, with the first six staves containing the main melody and the last four staves being empty. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. A circular stamp from the "ARCHIVO HISTÓRICO DE SEGOVIA" is visible on the first staff. The title "Caballar" is written above the first staff, and "Castillo" is written above the second staff. The number "15" is written above the third staff, and "T" is written above the fourth staff.

Negrito

Moderato. "El negrito" ¹⁶ = eaballar =

CABEZUELA**La Revoltosa. Paloteo**

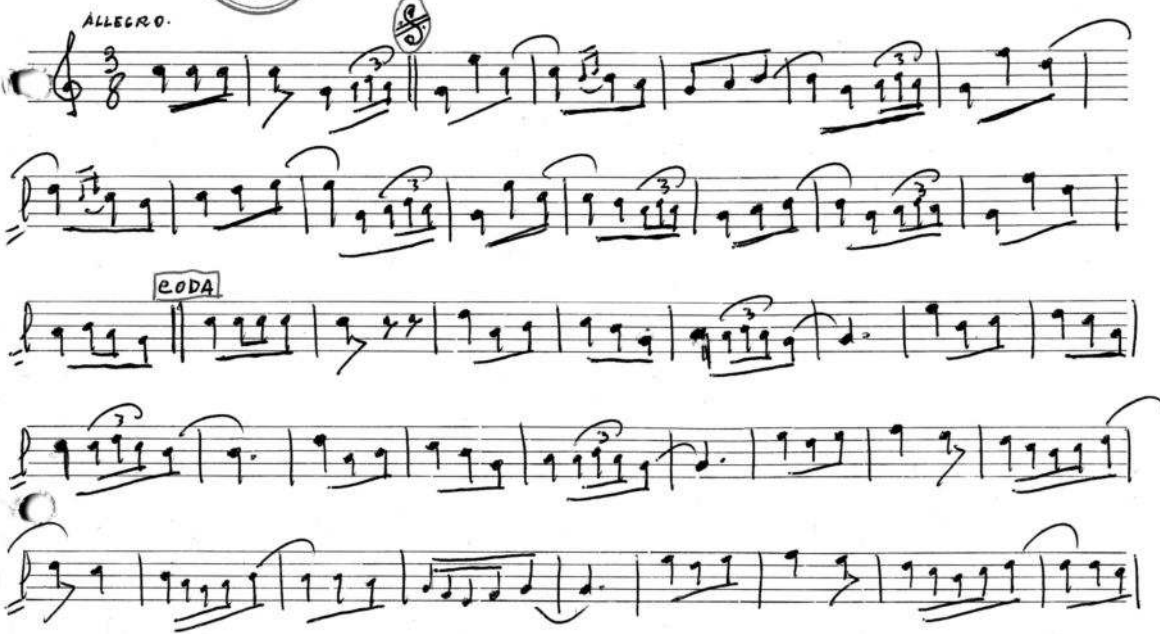
 "La Revoltosa" (El trébol) ¹⁹ = Cabezuela =

Jota de Cabezuela



= JOTA DE CABEZUELA =

ALLEGRO.



CODA

AL 4 VECES Y CODA

CODA

Repicoteao. Paloteo

= REPICOTEADO =
" DANZA DE PALOTEO "

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL
SEGOVIA

TRP DE JOTA (A. J.)

Cuelate (Cabezuela)

= CUELATE =
" DANZA DE PALOTEO "

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL
SEGOVIA

ALLEGRO.

Verbenera (Jota del Castillo)

JOTA DEL CASTILLO



Tpo de jota.



AL 3 VECES Y SALTA

I ANDANTINO

MENOS

CANTALEJO

Arco

Se recogen dos versiones: 1. Homóloga con la recogida por Marazuela.



2. Homóloga con una de las versiones de las *Habas Verdes*.



Jota del Criebo

Autógrafo *guitar* *Monisols* *pta del Criebo* *(Lentstep)*

Handwritten musical score for "Jota del Criebo" (Lentstep). The score is written on ten staves. It begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and triplets. A circular stamp in the top left corner reads "ARMANDO HISTÓRICO PROVINCIAL - SEGOVIA".

(guitar) *Armando*

Continuation of the handwritten musical score on two staves. It features a triplet and a double bar line with a wavy line. A circular stamp in the middle right reads "ARMANDO HISTÓRICO PROVINCIAL - SEGOVIA".

Animado. Jota del Cribero = - Cantalejo -

guitarra voz (como bandurria)

La voz de un cribero sueña -
los mozos de canta le-jo -

la voz de un cribero sueña - ma dre yo me voy con él -
los mozos de canta le-jo - que no los pue de ol vi - dar -

que ri no lle va di - ne ro al es ti - lo de sus - jo tas - = = lle va cri bas que voy der - y la Vir - gen del Pi - nar -

lle va cri bas que voy der - la voz de un cribero - sueña -
y la Vir - gen del Pi - nar - los mozos de canta le jo -

De A a B y CODA

 *Folia del Criterio* *Cantajo (Segovia)* *Nº 3*

Ma due jo me voy con el la voz de un cu de no suena...
Ma due jo me voy con el que si no me va di ne no... Me va cu tan...
que con der... Me va cu tan que con der... sue na la voz de un cu...
pro... la la

Copla *Estribillo*

Ma due jo me voy con el la la la... etc.
la voz de un entero suena por la calle van bendiciendo
Ma due jo me voy con el que si no me va di ne no... Me va cu tan...
que con der... Me va cu tan que con der... sue na la voz de un cu...
pro... la la

Alcivar Ponce Illana *Señor: Flechas Azules*

III

no creen que por ti son
los colores que me selen
no me enamora lo y
de hombre que tan poco valen

Estribillo... la, la, la, la, la, la, la

En sepulveda la Peña
en cuellar la del Honar
en Segovia la Fuente
y en Cantalejo el Pinar

Estribillo la la la la



De Hontanares soy. Jota de Baile

1 

(Jota de baile) "De Hontanares soy" *(Cantalejo)*

De han - ta - na - res - soy - de han - ta - na - res - la
 tie - rra de - mis a - mo - res - es - las mo - ci - das - son - ce - mo
 flo - res - es - que - na - oen en - los pi - na - re - al - Pe to
 he - de vol - ver - om - mi - no - vis al - pi - na - re - que el o - lo - del to - mi - No - me - sue -
 le - ma - re - ar , - me sue - le ma - re - ar - y te - nez que sen - ti - z - sia - las - N. R.

rit.

chi - cas del ba - rrio, los o - ye - ra de - a - z - Ya sa - be mos por que es - tan -
 tris - te , y por - que tu - pe - na - tan - to - ca - llas - al pa - sar por los pi -
 na - res ni ña se que - mó la blan - cura de tu - lin - da - ca - ta , al pa
 sar por los pi - na - res ni ña se que - mó la blan - cura de tu lin - da - ca - ta -

CARBONERO EL MAYOR

Jota del Henar

Sulzinger Morisols Jota del Henar (Carbonero el Mayor)



La Cruz

Capici La Cruz (Jazza) Carbonero el Mayor



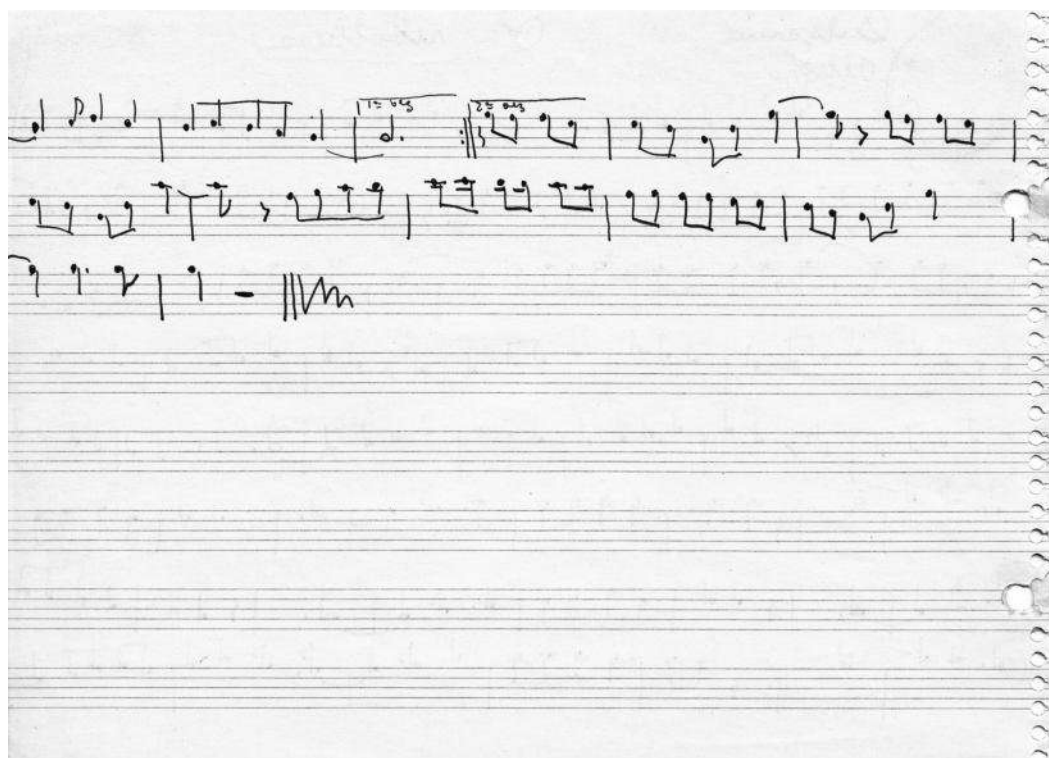
Ya no va mi niña. Jota

(Carbajero el Mayor) *otro copia* **13**
 Ya no va la niña jota
 Alegre

Fin copia
 al. y fin
 Repite 4 veces y Fin.

La Revolvera

Sulzina *allegro* La revolvera **38**



CASTROSERNA DE ABAJO

La Rabiosa

= LA RABIOSA =

= DANZA DE PALOTEO =

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL
SEGOVIA

ALLEGRO.

I-II-III-IV

RIT.

La Lista

8

ARCHIVO HISTÓRICO DE BOGOTÁ

"La lista" (Castroarena de abajo) (Palatin)

vivo

v.R.

Kit. 3

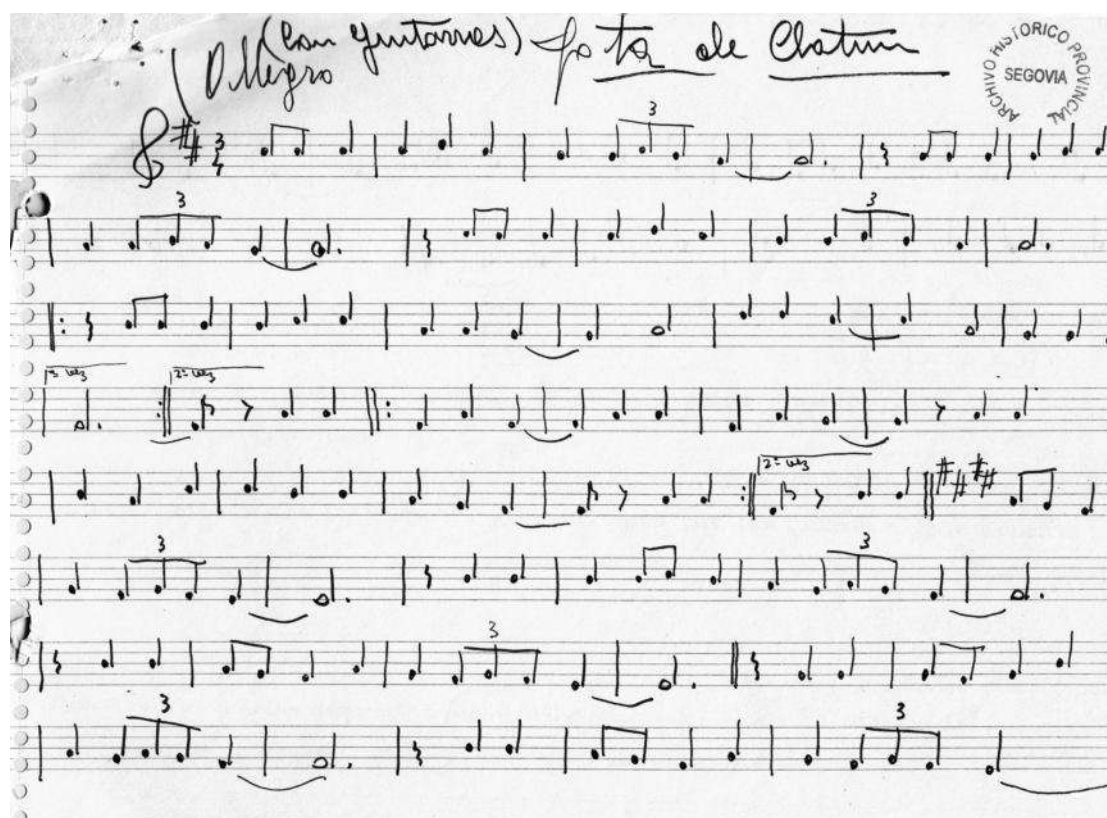
a lais: tres veces - y fin

v.R.

EL Palo Doble

Handwritten musical score for "El Palo Doble" (Palo Doble). The score is written on a single system of staves, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The title "El Palo Doble" is written in the center, with "(Palo Doble)" in parentheses to the right. Above the title, there is a handwritten note: "(Categoría de abajo)". The score consists of a single melodic line with various rhythmic markings, including triplets and sixteenth notes. The notation is written in a stylized, handwritten style. The score ends with a double bar line and the word "fin" written above it. Below the main staff, there are several empty staves, and the phrase "a la 8.ª vez." is written below the first empty staff.

CHATÚN

Jota de Chatún

JOTA DE CHATUN

- =====
- (1) Segovia, viva mi tierra
Segovia, viva Segovia
Segovia, viva mi tierra
por eso los de Chatún
nos gusta vivir el élla
Nos gusta vivir el élla
Segovia viva mi tierra
- (2) Ya tenemos algo bueno
en este pueblo señores
ya tenemos algo bueno
buenos chicos, buenas chicas
trigo, cebada y centeno
trigo, cebada y centeno
ya tenemos algo bueno
- (3) Le busqué su faltriguera
a ese labrador que baila
le busqué su faltriguera
el rosario, las medallas
el rosario, las medallas
el oro y plata que llevva
- /4) La que dan los labradores
la despedida te doy
la que dan los labradores
con el sombrero en la mano
y hermoso jardín de flores (bis)
la despedida te doy



COLLADO HERMOSO

El Arado

30



El arado (Collado Hermoso)

Sig tiempo y a placer.

El a. ra-do-can-ta-re-de-gie-zas-lei-re-for-
 El den-tal-es-el-ci-mien-to-don-de-se-for-mael-a-

man-do-y-de-la-Pa-sión-de-Cris-to, mis-te-nos-i-re
 ra-do; pues-te-ne-mos-tan-buen-Dios-amp-a-re-de-los-Cris-

tan-do.
 tía-nos.

siempre

C. al. S.

FUENTESAUCA DE FUENTIDUEÑA. "Coplas". Jota de Baile

30



"Coplas"
 (Jotas de baile) Fuentesauca de Fuentidueña

mo-re-na por-que te quie-ro-me quie-ren ma-
 tar tus pa-dros; te he-de ja-do de que-
 rer porque la vi-da es a ma-ble

Si-me quie-res te-quie-ro, si-me a-mas te-a-mo, si
 me ol-vi-das te ol-vi-do, yo a to-do ha-go, si
 me ol-vi-das te ol-vi-do, yo a to-do ha-go

mo-
 D. C. al. S.

FUENTEPelayo

Danza del Arco

27

Danza del Arco (Fuentepeelayo)

aut:
Entradilla

allgt:
Danza

al. s. siempre

Carlos V. Paloteo

(Fuentepeelayo) *Carlos V* (Paloteo)

allgt:

Menos

allgt:

1.^a 2.^a

1.^a 2.^a 3.^a 4.^a

La Diana. Paloteo

= LA DIANA =
= DANZA DE PALOTEOS =

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL
SEGOVIA

ALLEGRO.

FIN

6 u 8 VECES
Y FIN

Clavito de oro

"CLAVITO de ORO" (Danza) Fuentespelaya

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL
SEGOVIA

(movido)

FIN

Jota paloteada

Handwritten musical score for "Jota Paloteada" (Fuentepeñalga). The score is written on ten staves. It begins with a circular stamp from the "ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SEGOVIA". The title "Jota Paloteada" is written in a decorative script, with "Fuentepeñalga" in parentheses below it. The tempo is marked "Tpo. de Jota". The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/8. The score concludes with the instruction "al 8. 3 veces." and a "Fin" marking.



La Ventana

Handwritten musical score for "La Ventana" (Paloteo). The score is written on six staves. It begins with the tempo marking "all.º". The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/8. The score includes various musical notations, including slurs and fingerings (e.g., 12, 25, 34, 45, 11, 26). The piece ends with a double bar line.



3 *Allegro*

bi-me. que gra-mue-va del cuer-po. pu. li-do qui-da-reu-a la
bi-me. que gra-mue-va del cuer-po. del ga-do. qui-da-reu-a la

-mue. ra. que hoy o-ha. ve-mi-do. le-da-se-ri-con-jo. gas-cal-za.
-mue. ra. que hoy o-ha. lle-ga-do. le-da-se-ri-con-jo. gas-cal-za.

da-y. va. -ti-do. y-mu-ta. je. que-ten-go-re-lo-doy-por. ma-ri-
da-y. cal-za-do. y-mu-ta. je. que-ten-go-re-lo-doy-por. ve-la.

de. -
da. -

4 *Allegro*

Mos. va-le-la-me-va-con-do-um. pen-dien. to. que Ma-ri-y. le-go.
Mos. va-le-la-me-va-con-do-um. a-mi. to. que Ma-ri-y. le-go.

via. con-ten-pre. Ten-dien. to. mos. va-le-la-me-va. que Ma-ri-y. le-go. via-
via. con-ten-pre. Ten-dien. to. mos. va-le-la-me-va. que Ma-ri-y. le-go. via-

5-6 *Allegro*

que-ei-mos. da-to-nos-y. nos-tros-mom. sa. - - - nos, po-que-a-el. le-de-man-dan

nos-tros-mom. sa. - - - da-mos. nos, que-ei-mos-da-to. to-mos. to-mos-o

que. da. - - - Ja-re-uel-to-mos. - - - del-pom-y. del-tin-to
Ja-re-uel-to-mos. - - - del-pom-y. del-tin-to

que-de-se. la-mo-va. en-il. en. ma-ri-do. Ja-re-uel-to-mos.
que-de-se. la-mo-va. en-il. en. ve-la-do. Ja-re-uel-to-mos.

que-de-se. la-mo-va. *Fin* *Al: 8: u. 11g* *Allegro*
que-de-se. la-mo-va.

2

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL
SEGOVIA

FUENTERREBOLLO

La Reverencia. Paloteo

(Paloteo-danza) La Reverencia (Fuenterrebollo)

Lento

Siempre de

ARCHIVO HISTORICO PROVINCIAL

La Bonita. Paloteo

30

(Paloteo) La Bonita (Fuenterrebollo)

ARCHIVO HISTORICO PROVINCIAL

La Cruz



MATABUENA

Jota Segoviana

MATAMALA

El Tacón

(Baile "El tacón" ((matamala) 45

(1) *Guitarras 1/2*

Con e sos ca bel los ru - bios - que te cuolgan por la
 ca - ra - con e - sos ca bel los ru - bios - ca re.
 ces a Ma g da le - na - cuan do por el mun do au - da - ba -
 cuan do por el mun do au - da - ba - ca re - ces a Ma g da - le - na -
 (1/2)

(2) *Guitarras* Ya que no pue dos ha - blar - me - har me con los o - jos se - ñas -
 ya que no pue dos ha - blar - me - que en al gu nos o ca - rí - os -
 los o - jos sir ven do len - gua - los o - jos sir ven do len - gua -
 en al - gu nos o ca - rí - os -

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL
 SEGOVIA

(3) *1/2*

Guitarras al ca - bor de tan to - tien - po - que mi co ra - rí - os te a -
 mí - al ca - bor de tan to - tien - po - tu vis -
 te a tre vi - mien - to - pa ra de oír me que no -
 pa ra de oír me que no - tu vis - te a tre vi -
 mien - to -

IV

La dama que tiene amores
 en sintiendo a la guitarra,
 pega un brinquito y se pone
 de pedras a la ventana.

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL
 SEGOVIA

MUÑOVEROS

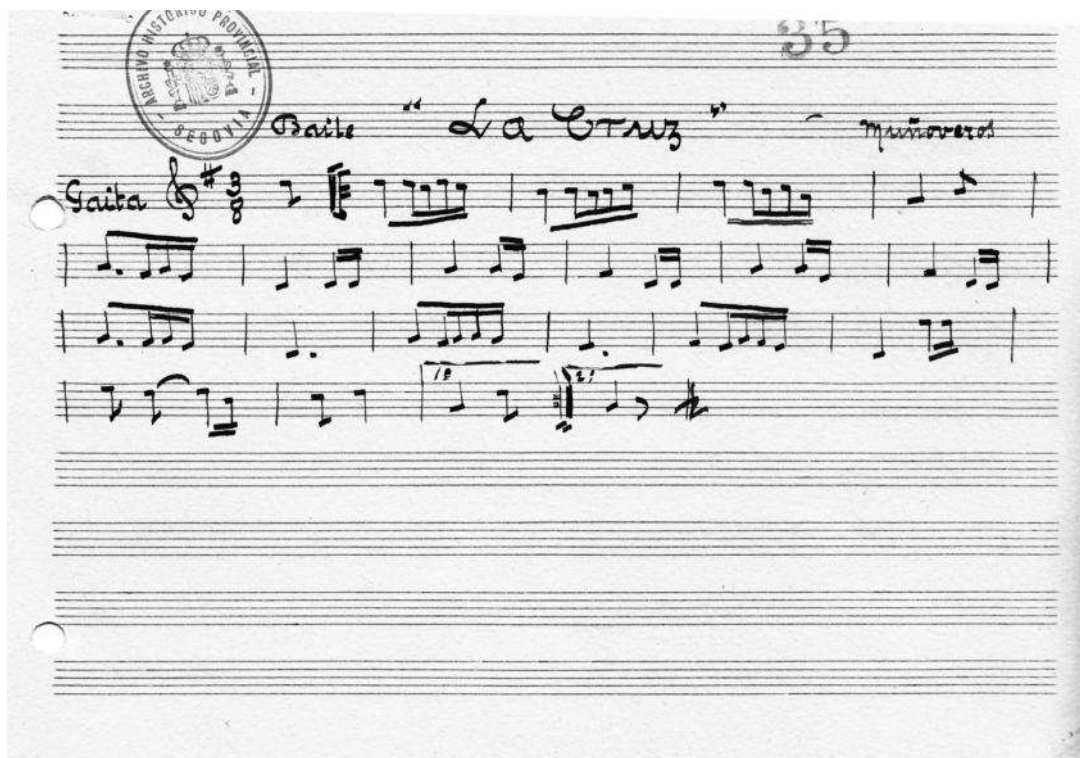
Bajo los caracoles

(Entrada) Bajo los Caracoles = (Jola) muñoveros

La Cardadora

"La Cardadora" (Paloteo) muñoveros

La Cruz



NAVA DE LA ASUNCIÓN

El Puente



Napoleón

(Paloteo) Napoleón *Mara de la Quinceiras*

allegro

menos

a tempo

14



NAVALILLA

Antigua jita

Antigua jota de Navalilla

2º Allegro

voz

1 2 3 4 5

a-sa-ga-to-nio-o-le-re.

20. tres-di-as-a-la-se-ma-na. y-si-al-gu-n-sa-go-to-bi-ne-en-vi-

dia, re-to-al-que-me-da-la-ga-na. E-ra-g-e-a-za-do-re-los-de

la-ro-ma-na-ti-ra-rog-u-ti-ro, rom-pie-rog-la-paer-dia. Dame-eu-a-tro-cuar-

toj-to-ma-de-y-me-dia-da-me-la-ba-ra-ja-np-di-ver-ti-re-moj.

Entrabilla

at.

1 a-sa-ga-to-nio-le-re *2* ze-tengo-compa-ñe-dita *3* Por-que-una-san-Roque

tres-dias-a-la-pen-a *4* en-la-virgen-del-Rosario *5* me-llevaran-pri-sio-ner-o.

y-si-al-gu-n-sa-go-tiene-en-vi-dia, del-ga-dita-de-cin-tura *6* eno-ra-que-esto-es-pri-sion:

rezo-al-que-me-da-la-ga-na *7* colora-dita-de-labios *8* ¡Viva-san-Roque-y-el-perro!!

Entrabilla: *9* Eran-caza-dor-los-de-la-roma-na

10 tira-ro, up-tiro, rom-pie-ro la-guardia:

11 Dame-eu-a-tro-cuar-to, to-ma-dos-y-medio,

12 dan-sa-la-ba-ra-ja, nos-diver-ti-re-moj.

Jota "La Molinera"



Jota "La Molinera" (Navalilla)

Yo - no - soy mo - li - ne - ra que si - to
 fue - ra a - la pro - cha del - tri - go - mi - a - gua la - die - ra
 Yo no soy mo - li - ne - ri - lla - no - Yo no - soy mo - li -
 ne - ri - lla - no -

La perrita china

(Baile) "La perrita china" (Navalilla)

U - na - pe - rri - ta chi - na - se - me - per - dió - a - ver - tar - de - sa - lie -
 do - de pa - se - o - so - li - ta - con - mi - ma - dre El - que
 se - la en - con - tra - ra - de - par te al - pre - go - ne - ro - se - le - da - ran - los
 gra - cias - y buen - di - ne - ro -

Siempre

*En la calle la moneda
 vive su dueño,
 se llama Don Francisco
 Ruiz Cotremero
 Tiene la oreja blanca
 y el rabo negro,
 patitas coloradas
 y un cascabel al cuello*

*Deja el amor y vente
 conmigo a España;
 veras el río
 veras el agua
 Veras los pececitos como se bañan
 que ricas fuentes
 que ricas aguas
 que rica lavanadera tiene mi dama*



No hay toros madre

Jota de baile No hay toros madre (Navalilla)

No hay to-ros - ma-dre - no hay to-ros. no - per-que el to-re-ro
 ya-se mu-rió No hay to-ros ma-dre - vuel-va a de-cir - per-que el to-
 re-ro. se fue a Ma-drid *Fin* Las cam-pa-ni-las a-zu-les
 las cam-pa-ni-las a-zu-les - con-que se a-dor-na-tu
 re-ja to-das al-ver - te se-a-bren - y con su a-
 ro-ma-te be-san *D.C. hasta Fin*
Quita

Archivo Histórico Provincial de Sevilla

II

Los ojos de mi amoroso (bis)
cuando me miran de cerca
me hacen pensar que me quieren (bis)
que me quieren muy de veras.

III

Maripositas de alfileres
me parecen tus pestañas
cada vez que tú las mueves
me las clavaste en el alma

= Trillado =

No hay Trillado

Baile del Ramiletillo

38

Baile "El Ramiletillo" (Navalilla)

Tr: 125

con el-ra-mi-le. ti-lla - voy-a-lai.
 gle-ria - con-el-ra-mi-le - ti-lla - de - po - ni - ten-cia
 pu-li-di-to a-mor-con-el-ra-mi-le. ti-lla - no
 D.C. siempre

II

Con el Ramiletillo
 voy a por carne
 con el Ramiletillo
 deje a mi madre,
 polidito amor
 con el Ramiletillo, no.

III

Con el Ramiletillo
 voy a la plaza
 y otro Ramiletillo
 me deje en caja
 polidito amor
 con el Ramiletillo, no.



Seguidillas

42

Seguidillas de Navalilla



Tr: 125

Fig. hasta que digan

NAVALMANZANO

La Melitona. Jota

 La Melitona (Jota) (Navalmanzano)

Allg.

Va-mos a cap-tar la co-pla del pay de
 Ur-su-la que es-tas ha-cien-do que-tes-ta.

La Me-li-to-na que-lo ha-ce sin le-va-du-ra
 mos-es-pe-ran-do he-mos-ma-ta-do la-pa-ra.

por-que la-tie-ne co-Pam-pla-na
 y a-qui-lá es-ta mos-pe-lan-do mi-tia-Me-li.

to-na-ya no-ma-tas-el pay que-la-fal-tas-el a-gua-la ha-

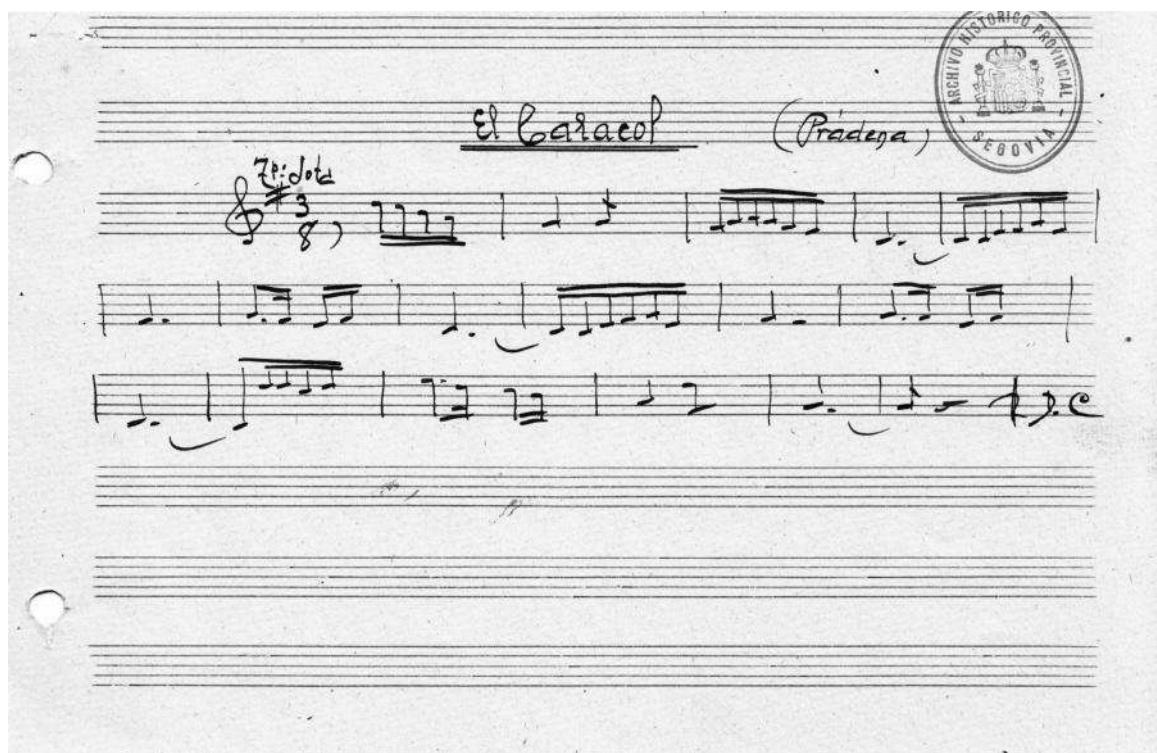
ri-na-y-fla-sal y la-le-va-du-ra-la tie-ne co-Pam-

plo-na-por e-to-no-ma-ta-mi-tia-Me-li-to-na D.C

III Esto de pelar la pava tiene mucho que entender; unos la pelan sentado, y otros la pelan de pie (al Estribillo)	IV Aquí termina la copla del pan de la Melitona; que lo hace sin levadura porque la tiene en Pamplona (al Estribillo)
--	---

PRÁDENA

El Caracol



El Castillo

Handwritten musical score for "El Castillo" by Prádena. The score is written on five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 3/8. Above the first staff, the title "El Castillo" is written and underlined, flanked by "(Baile)" on the left and "(Prádena)" on the right. A circular stamp from the "ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SEGOVIA" is visible in the upper right corner. The music consists of a single melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The word "Allegro" is written above the first staff, and "Fig." is written above the fourth staff. The phrase "Siempre al" is written at the end of the fourth staff.

La Estrella

"La Estrella"

ARCH. DIO. SEG. SEGOVIA

(Ep. de Jota) (Pradera)

Uy no-vi-te-ni-a - yo — que - me des-a-lla -

an - do - yo ja - más te ol-vi-da-re, y aho-ra - ya me - ra -

ol vi - da - do — Yo, ja - más te ol-vi-da-re, y aho-ra - ya me

ra - ol vi - da - do — A le - li-to que - más - que A le -

li-to - vale más un - be-se que me - dio - ca - ber - to - que al-ca-r-r

ber-to se-co - me y re-ca-ba - y el be - ri-to, mo-re - na se queda en tu -

ca-ra - Fin D.C. al F.

La Pimienta. Paloteo

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL - SEGOVIA

30 Pradana

2. La pimienta

allegro Paloteo

El Trébol. Paloteo

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL - SEGOVIA

48 Pradana

El Trébol

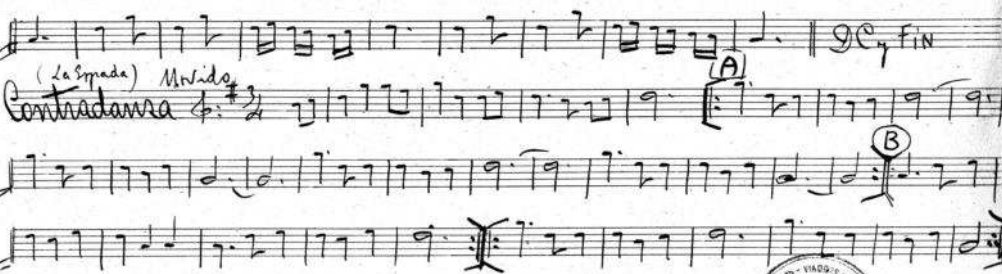
allegro (Paloteo)

RIAZA

Danza de la Cruz y la Espada


Danza de la Cruz y La Espada (Grupo de Danza Folclórica de la Zona) (Risa)

(La Cruz) **Danza** 4/8 3/8 

(La Espada) **Contradanza** 4/8 2/4 

Esta Contradanza después de ejecutada va enlazando la parte de la **Danza** comprendida entre la **A y B** hasta terminar el baile.

Teoría Musical
 José Raúl
 Ballesteros



SAN CRISTÓBAL DE LA VEGA

Jota Castellana

Allegretto

ARCHIVO
MUSEO
NACIONAL
SERGIO

Sota Castellana

S. Cristobal de la Vega
(Segovia)

La la la

Ca pu-lli-to de

ro-sa que abre sen ma yo guarda te de la no-che que esta ne-ran-do qu'esta ne-ran-do

ni-na que esta ne-ran-do ca pu-lli-to de ro-sa que abre sen ma yo - - da

gendela l'uen eis-la la la la la la Vi gendela l'uen eis-la la la la la la di

res a ra fo me-sa . . . y se

le del pi-lan - - la la la la si tu e la del pi-lan le
 go tria pa si pa - -
 a le la le le di la del pi-lan - - la la la la le le la - -
 Capu
 ito de no-sa que abren Mayo guardate de le no che que esta ne vando
 esta ne vando ni na que esta ne vando capullito de no-sa puestas ne vando - -

SANCHONUÑO

Danza y Contradanza

Introducción 1/4 Danza y Contradanza en Victorio Rico (Zambitillo de) Sanchonuño 12
 Contradanza
 Danza
 Contradanza
 Danza
 53
 27 de Abril 1950
 J. J. J. J.

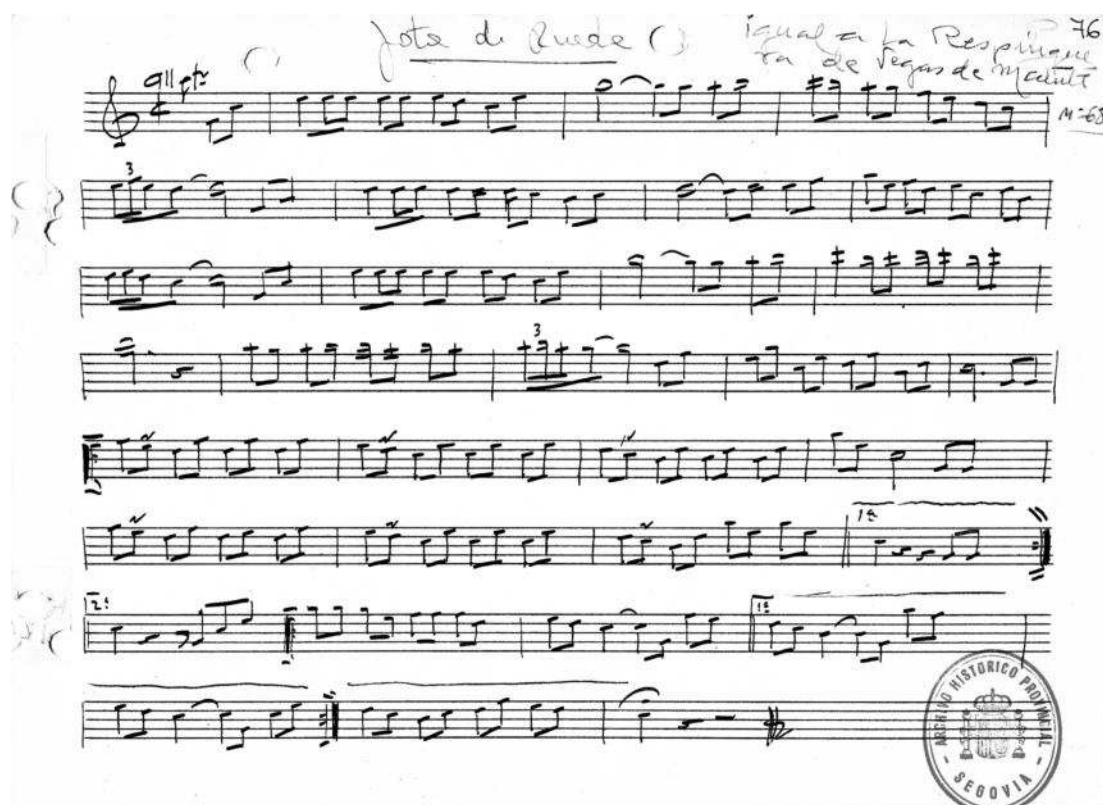
Habas Verdes

Las Habas Verdes *Señalamiento* 52



Jota de Rueda

Jota de Rueda *Igual a la Respiante de Segovia de Madrid* 76



SANTA MARÍA LA REAL DE NIEVA

Danza de El Círio

DANZA "El Círio" (Santa M^a de Nieva)

(Entradilla)

(ad libitum)

caja sola

= Voz: 1^{ra} de Jota

VÍR - GEN DE LA SO - TE -

RRA — — — — — NA — — — — — RE - CÍ - BEES - TA PO - BRE O -

FREN - DA — — — — — Y CÍEN - VÍ - DAS TE DA - RÍ —

A — — — — — SI, YO CÍEN VÍ - DAS TU - VIE — — — — — RA —

al S con caja sola siempre y CODA

coda

Rit

a — — — — —

2 | CELESTAL REINA Y SEÑORA DE LA TIERRA Y DE LOS CIELOS,
REVERENTES TE SALUDAN LAS HIJAS DE VUESTRO PUEBLO.

3 | TE RUEGAN LAS PEDIDORAS DE LA CALLE DE SEGOVIA
QUE LAS CONDUZCAS, SI QUIERES, POR LA SENDA DE LA GLORIA.

4 | VIRGEN DE LA SOTERRAÑA TE OFRECEMOS ESTE CÍRIO
LAS VECINAS DE ESTA CALLE, QUE TE AMAMOS CON DELIRIO.

Danza (Santa María)



Dos versiones de seguidillas documentadas en Santa María

55





Jota Respinguera y Seguidillas de Santa María

Jota Segoviana

1971

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL - VITORIA

54

"Jota Segoviana" St.ª María de Nieva

Copla

a Fig.

V.R.

a la Copla y Fig.

Seguidillas de Santa María y Seguidillas

Seguidilla de Santa María. (Grupo de Juventudes de Santa M^a de Nivola)

Fin

Seguidillas. (Grupo de Juventudes de Santa M^a de Nivola)

Morido

Fin

Fin

2^a

Fin

SANTIUSTE DE PEDRAZA

El Arado

 30

Jota - danza "El arado" Santiuste de Pedraza

allegro 3/4

Un a - ra - do ex - pli - ca - re - - de pie -
zas - i - re - for - man - do - y de la - Pa - sión - de -
Cris - to - pa - la - bras - i - re ex - pli - can - do -

SEGOVIA

Jota de los Trilleros

Tpo. DE JOTA.



LA LA LA LA LA - - - - -

LA - - - - -

[FIN]

LA LA LA LA A QUE QUIERES LA - BRA DOR - - - - - A QUE
SE CAN - TARY SE BAI - LAR - - - - - SE CAN -

QUIERES LA - BRA - DOR - - - - - E CHAR EL TRI GO AL GRA - NE - RO - - - - - SI LUE -
TAR Y SE BAI - LAR - - - - - Y TRO - CAR LA PAN - DE - RE TA - - - - - EL QUE

CO LAS BUENAS MO - ZAS - - - - - SE LAS LLEVAN LOS TRI - LLE - ROS - - - - -
SE CA - SE CON - MI - GO - - - - - LLE - VA MU - SI - CA COM - PLE - TA - - - - -

Seguidillas de Zarzuela del Monte

Handwritten musical score for "Seguidillas de Zarzuela del Monte". The score is written on ten staves. The first staff is labeled "Allegretto. (M: 100 = d)" and features a circular stamp from the "ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SEGOVIA". The second staff is labeled "COPLA." and includes the instruction "sigue igual". The score concludes with the initials "D.E." on the tenth staff. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and notes.

Seguidillas Segovianas

(Ver de donde es) mirar los bonadones. **Nº 29**

Tempo Seguidillas.

Seguidillas Segovianas con Gaita y tamboril.

Estribillo

CODA *cuatro veces y CODA*

tomada al piano en forma de S.F. 2

Visto al bonado uno pipera locabando alpina. tomada del octavo del 51



Los Labradores

Los Labradores (Canción de la siega)

Moderato.

ma gust tan los la bra - do res - so bre - to — de en d ve - ra - no

r la sal quee llos de ra - man, pa ra re — co qer el gra - no los la bra

lo — res por la sie - ña — na, el pri mer sur - co, y o - le, es por su

la ma — es por su — da ma — ra mo de flo - res — a mi me

us tay o - le los la bra - do res —




Seguidillas Segovianas

24

Composición
N.º 2

« Seguidillas Segovianas »

Tempo de seguidillas

Fin

DC 4 veces.

2

SEPÚLVEDA

Jota sepulvedana

1 2.3 ①

14

“fota sejsintredama”

ARCHIVO HISTÓRICO LOCAL

Handwritten musical score for the song "fota sejsintredama". The score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a 3/8 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style characteristic of early 20th-century folk notation, with many beamed eighth and sixteenth notes. There are two circled letters, A and B, marking specific sections of the music. The lyrics "de hata y salta" are written under the fourth staff, and "y tambor y" is written under the fifth staff. The score ends with a double bar line and a key signature change to one flat (Bb). A circular stamp from the "ARCHIVO HISTÓRICO LOCAL" is visible in the upper right corner. The date "10-2-69" is written in the bottom right corner.

de hata y salta

y tambor y

10-2-69

Seguidillas de Sepúlveda



TOLOCIRIO

Jota de Tolocirio



TORREADRADA

Jota de Torreadrada

"Jotas de Torreadrada"

Estribillo



ay que. si que si ay que. no que no - si tú tie nes huec.

to, jar din ten go yo - jar din - ten go yo - jar din ten go yo - ay que

si que si - ay que no que no - Yo no soy de los Gu - rie - les

Yo no soy de los Gu - rie - les - ni de Quinta na del

Pi - rio - soy de la ri beta - ba - ja - al - o .

tro la do del río - al o tro la do del río - o

yo no soy de los Gu - rie - les

JOTA DE TORREADRADA

ESTRIBILLO

Ay que si que si
ay que no que no
si tu tienes huerto jardín tengo yo
jardín tengo yo, jardín tengo yo
Ay que si que si
Ay que no que no

Yo no soy de los Gurielles (bis)
Ni de Quintana del Pirio
soy de la Ribera baja
al otro lado del río (bis)
yo no soy de los Gurielles

Tiene mi niña la cama (bis)
debajo de los laureles
y cuando se va a acostar
cuelga el candil en la rama (bis)
tiene mi niña la cama

Son de terciopelo negro (bis)
las cortinas de tu alcoba
y entre cortina y cortina
tu cara parece un cielo (bis)
son de terciopelo negro

La Ribera para el vino (bis)
Valtiendas para cebada
y para bailar la jota
el pueblo de Torreadrada (bis)
la Ribera para el vino



TORREIGLESIAS

Jota de Torreiglesias

83

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL
SEGOVIA

JOTA de ~~SEGURA~~ TORREIGLESIAS

Quitarra

→

Reverencia. Danza de paloteo

←

= LA REVERENCIA =

= DANZA DE PALOTEO =

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL
SEGOVIA

ALLEGRETTO

FIN MENO E TEMPO

A Tempo

TURÉGANO

Jota del Castillo



Cruz

7^{to} de Jota. "CRUZ" de Turégano 04



Siempre al 5.

Gloria. Paloteo

(Paloteo. Jota) "El Gloria" 63 = Turégano = P



(Presto)

Jota Segoviana**Los Lanceros. Paloteo**

VALLERUELA DE SEPÚLVEDA

Baile de Tres

Baile de tres

(Jota) (Valleruela de Sepúlveda)

Es tan do el dos y el tres con gran de
dis pu ta un di - a el u. no quee ra de no dre -
- el tres - que sie ra de di - a la la la la ra
la la la la la la ra la la la la la la ra
la la la la la la ra la la la la la la ra
la la la ra la la la la la la ra la la la ra la la la ra

II

Daba dudo daba dudo
no le rompas' el mandil
mira que se tiene otro
la pobreita infelice.

III

Una niña muy bonita
un pájaro cuidaba,
el pajarillo no comía
si la niña no le daba

IV

Estando en el mar pescando
estando en el mar pesca
a una niña de quince años
y con ella me casé.

V

Despierta niña despierta
de ese sueño tan profundo
que tienes a la ventana
todita la sal del mundo.

VEGANZONES

El Barquillerito. Paloteo



Jotas de Veganzones

27

Jotas de Veganzones

all. p.

tengo de em per-dar tu ca - lle de con fi - tu-ra me -
 que a mox es, como el del to-ro que donde le ha mon

mu-da, - tengo-de em - re-dar-tu - ca - lle - pues, u nos
 va - que a mox es como el del - to-ro el mo es

mi-ram-tu - ca - lle - y yo mi - ro a tu her mo - su - ra -
 como na pie - dra - donde la pongo se es - ta

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL SEGOVIA

A. B. 87

VEGAS DE MATUTE

Danza de Vegas de Matute

Handwritten musical score for "Danza de Vegas de Matute". The score is written on a single page with a circular stamp from the "ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SEGOVIA" in the upper right corner. The title "Danza de Vegas de Matute." is written in the center, followed by the number "16". The tempo marking "Moderato" is written on the left. The score consists of two staves, with the first staff containing a treble clef and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns and rests. A signature and date "Segovia 14 de Abril de 1947" are written at the bottom.

Jota Respinguera

Handwritten musical score for "Jota Respinguera". The score is written on a single page with a circular stamp from the "ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SEGOVIA" in the upper left corner. The title "Jota Respinguera" is written in the center, followed by the number "68". The tempo marking "Allegro" is written on the left. The score consists of two staves, with the first staff containing a treble clef and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns and rests. A signature and date "Segovia 14 de Abril de 1947" are written at the bottom.



Seguidillas de Vegas de Matute

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL SEGOVIA

Seguidillas de Vegas de Matute

Fin

al 3 veces.

Seguidillas de Vegas de Matute



Handwritten musical score for "Seguidillas de Vegas de Matute". The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo/mood is marked "(Animado)". The title "Seguidillas de Vegas de Matute" is written in a decorative, cursive script. The music consists of several measures of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The score ends with a double bar line and the word "FIN". A circular stamp is visible in the top left corner, and a small "X" is marked in the top right corner.

ZARZUELA DEL MONTE

Jotas de Zarzuela del Monte



Handwritten musical score for "Jotas de Zarzuela del Monte". The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo/mood is marked "Allegro". The title "Jotas de Zarzuela del Monte" is written in a decorative, cursive script. The music consists of several measures of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The score includes lyrics in Spanish: "En ci ma del cam pa - na rio", "¡Ay! que es a que llo que re - lu - ce", "¡Ay! en ci - ma del cam pa - na rio, nies es tie lla nies lu - ce - ro", "¡Ay! que es la Vir gen del Ro - sa", "rio ~ que es la Vir gen del Ro - sa - rio", "¡Ay! que es a que llo que re - lu ~ ce". The score ends with a double bar line and the word "D.C.". A circular stamp is visible in the top right corner.

JOTAS DE ZARZUELA DEL MONTE

I

Encima del campenarío,
 ¡ay! que es anillo que reluce,
 ¡ay! encima del campenarío;
 ni es estrella ni es lucero,
 ¡ay! que es la Virgen del Rosario;
 que es la Virgen del Rosario,
 que es anillo que reluce.

II

Y los tiende en el romero,
 ¡ay! la Virgen lava pañales,
 y los tiende en el romero;
 y nosotros la rezamos,
 ¡ay! para que nos lleve al Cielo,
 para que nos lleve al Cielo,
 ¡ay! la Virgen lava pañales.

III

Le dijo a la del Pilar,
 ¡ay! la Virgen de la Pañola,
 ¡ay! la dijo a del Pilar,
 si tu eres aragonesa,
 ¡ay! yo, segoviana y con sal;
 yo, segoviana y con sal,
 ¡ay! la dijo a la del Pilar.

IV

Me el que llevaba una moza,
 ¡ay! no he visto mejor pañuelo,
 ¡ay! que el que llevaba una moza;
 a visitar a la Virgen,
 ¡ay! del Pilar de Zaragoza;
 del Pilar de Zaragoza,
 ¡ay! no he visto mejor pañuelo.

V

Y también es Madre nuestra,
 ¡ay! María, Madre de Dios,
 ¡ay! también es Madre nuestra;
 que ella es la que nos socorre,
 ¡ay! que ella es la que nos consuela;
 que ella es la que nos consuela,
 ¡ay! María, Madre de Dios.

VI

La que echó Cristo en el alto,
 ¡ay! allá va la despedida,
 ¡ay! la que echó Cristo en el alto;
 Gloria al Padre, Gloria al Hijo,
 ¡ay! Gloria al Espíritu y Santo;
 Gloria al Espíritu y Santo,
 ¡ay! allá va la despedida.

Segovia, Abril de 1,962

Seguidillas

Seguidilla de Zarzuela del Monte.

repite los versos que se quieren

El Pololo

Handwritten musical score for "El Pololo". The title is written in the center. To the left, it says "Vahines" and "74". To the right, it says "(Jota en entradilla y seguidillas)" and "= Zarzuela del Monte =". The score is written on ten staves. The first staff is labeled "(Entradilla)". The second staff is labeled "Tambor" and "Jota". The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. A circular stamp on the right side reads "ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SEGOVIA". The initials "V.R." are written at the bottom right.

Continuation of the handwritten musical score for "El Pololo". The score is written on ten staves. The second staff is labeled "Tambor". The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The initials "V.R." are written at the bottom right.

Seguidillas

Seguidillas de Zarzuela del Monte *Primo 7/4 al*

Anunciado

Zambor

Una estrella se ha perdido

Una estrella se ha perdido (Jota) (Rombo y Voz)

Allegro

1-2-3-4-5-6

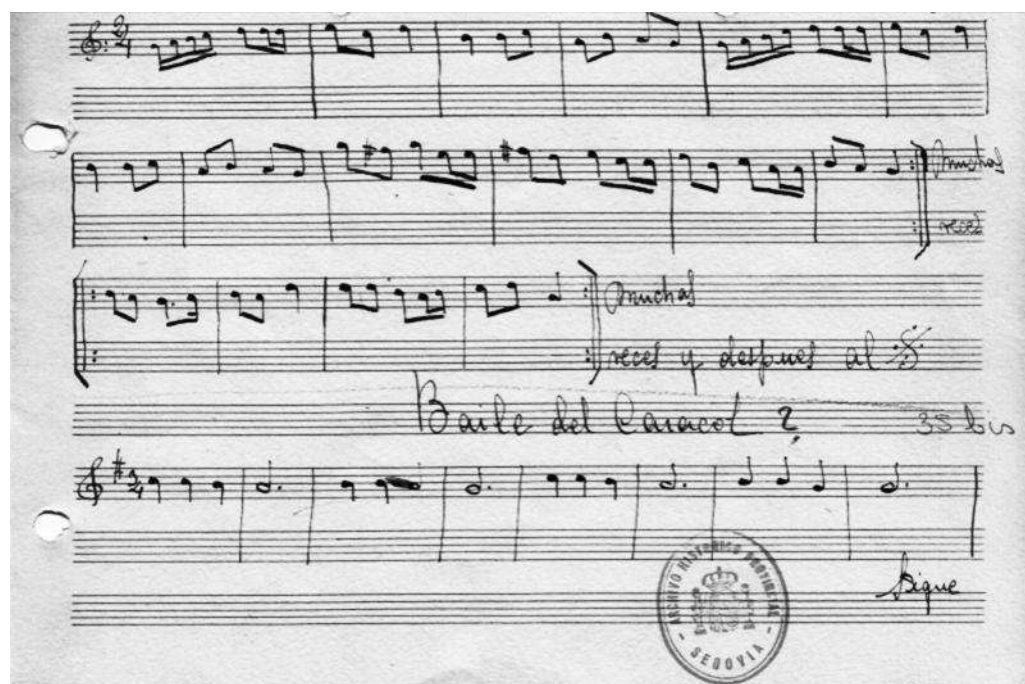
Voz

di-naes-tre-lla-se-ha-per-di-do-en-el
 do-m-naes-tre-lla-se-ha-per-di-do-en-el
 ce-lo-no-lla-pa-re-ce-yen-tili-ca-gra-la-vien-tran-
 -yen-tu-ca-ra-res-glan-de-ce-yen-tu
 ca-gra-la-vien-tran-yen-tu-ca-ra-res-glan-de-3
 ce



PARTITURAS SIN LOCALIDAD ESPECÍFICA

Cardadora-Caracol





Danza de Tejer la Cinta



Entradilla- Cruz

Handwritten musical score for "Entradilla" (Cruz). The score is written on two staves, with the first staff labeled "Moderato" and the second staff labeled "Allegro". The tempo markings are "Moderato" and "Allegro". The score includes a circular stamp from the "BIBLIOTECA HISTÓRICA PROVINCIAL DE SEGOVIA" and a handwritten number "32". The title "Entradilla" is written in the center. The score is signed "Cruz" at the bottom right.

Jotilla (Castilla la Vieja)

Handwritten musical score for "Jotilla" (Castilla la Vieja). The score is written on two staves, with the first staff labeled "Nº 30". The score includes a circular stamp from the "BIBLIOTECA HISTÓRICA PROVINCIAL DE SEGOVIA" and a handwritten number "30". The title "Jotilla" (Castilla la Vieja) is written in the center. The score is signed "Cruz" at the bottom right. The lyrics are written below the staves.

Me qui sis te meot vi das te me vol vis tes a que re ... or las chan
clas que yo des e ... cho no me las vuel voa po ne ... er: An tón, An
tón, no pier das el son por que en las la me da de cen que hay un hom brón con
un ca mi són que a las ni ñas lle va

III
Son tus ojos dos tintoros,
tu nariz pluma afilada,
letra menuda tus dientes
tu boca carta cerrada.
Antón, Antón - - -

II
Me quisiste mozo libre
también me quieras soldado.
Como vas a despreciar
lo que el Rey no ha despreciado
Antón, Antón

Sección Femenina. AHPSg. 120-121²⁷²

(*) En cada ficha se adjuntará, a título personal y para contextualizar la danza en el momento del estudio, la correspondencia con la danza en la actualidad.

ABADES

Danza: *Enrame (paloteo)*.

Instrumentos: gaita y tambor.

Festividad: fiestas y solemnidades. Es tradicional bailarse en la fiesta de los **Remedios**, que se celebra el último domingo del mes de septiembre, así como la solemnidad de San Lorenzo, fiesta principal local. Se baila durante todo el recorrido formando calles y delante de la Virgen.

Danzantes: 8.

Recogida por: asesor P. de Música.

Año de Presentación: 16 de septiembre de 1955. Grupo de Abades en 1955.

Informante: datos de Avelina Bermejo y Paulino Gómez.

Traje: de segoviana.

Compás: 2/4.

Correspondencia Actual: los paloteos de esta localidad fueron tratados en 2012 por Carlos Porro (repertorio García Matos), y puede concretarse en: Napoleón, Enrame, Palmira, Panadera, Zapato, Contradanza, Pastor, Zarza y Vals. Abades reactiva las danzas de palos en contexto procesional en los Remedios 2017 con cuatro paloteos: *La Marcha Real*, *La Palmina*, *EL Zapato* y *el A Reguñir*. Marisol y Sagrario Galindo Bermejo (sobrinas de Avelina Bermejo) nos hacen referencia al paloteo *Napoleón* el día del Corpus en el interior de la iglesia.

Danza: *Jota Segoviana*.

Instrumentos: gaita y tamboril.

Festividad: en las fiestas del pueblo. Son tan populares pues antiguamente era el baile que todos los domingos bailaban en las plazas del pueblo los muchachos y las muchachas. Tenían su máxima exposición en las fiestas del pueblo el día de la patrona o patrón donde las realizaban a ver quién las interpretaba mejor.

Danzantes: la pueden bailar en parejas de 10 a 12.

Recogida: regidora P. de Cultura y asesor P. de Música, Felisa Vírseda y Víctor Antón, el 5 de marzo de 1954.

Año de Presentación: 1954. Representado por el grupo de Flechas de Juventudes.

Informante: datos facilitados por el gaitero de dicho pueblo, Paulino Gómez, conocido en toda nuestra provincia por el tío Tocino.

Traje: el de segoviana rica o el de aldeana.

Compás: 3/8 jota.

Correspondencia actual: las jotas del repertorio de Abades son muy populares en todas las procesiones.

Danza: *Palmira (paloteo)*.

Instrumentos: gaita y tamboril.

Festividad: en las fiestas del pueblo, la patrona la Virgen de los **Remedios**. Estos paloteos son muy antiguos, existen muchísimos en nuestra provincia y se cree que son reminiscencias de danzas guerreras; solo las interpretaban los hombres en las procesiones, iban bailando, y después por la tarde en la plaza.

Danzantes: son necesarios para la danza ocho y el director o el que dirige la danza nueve que se llama la zorra.

Recogida: regidora P. de Cultura y asesor P. de Música, Felisa Vírseda y Víctor Antón, el 5 de marzo de 1954.

Año de presentación: 1954. Presentado por el grupo de Flechas.

Informante: Paulino Gómez, 71 años.

Traje: de danzantes.

Compás: 2/4 allegro.

Correspondencia actual: Marisol Galindo (principal informante de la localidad) también nos hacía referencia, en torno a mediados del siglo XX, de la presencia de la zorra. Actualmente esta figura se encuentra perdida.

Esta danza la denominan La Palmina y en otras localidades Palvina o Palmira. Su melodía tiene origen en las canciones de la Guerra de la Independencia [Álvarez, 2016]. Marazuela la recoge en Martín Miguel.

²⁷² En las fichas del archivo no todos los ítems están registrados, encontrándose en algunos casos vacíos en la documentación.

Danza: Panadera (paloteo).**Instrumentos:** gaita y tamboril.**Festividad:** se cree con reminiscencias de danzas guerreras. Solo lo interpretaban los hombres en las procesiones de la patrona y en las fiestas populares.**Danzantes:** son necesarios para este paloteo ocho que danzan y uno más, osea nueve con el director o el que dirige la danza que recibe el nombre de zorra.**Recogida:** Regidora P. de Cultura y asesor P. de Música, Felisa Vírveda y Víctor.**Año de Presentación:** 1954, por el grupo de Flechas de Abades.**Informante:** datos recogidos a Paulino Gómez, de 71 años.**Traje:** de danzante.**Compás:** 2/4 allegro.**Correspondencia actual:** no se corresponde en melodía con el paloteo *La Panadera* de otras localidades, sino que gira melódicamente el *San Antonio* de Aguilafuente, el *Chamorrillo* de Fuentepelayo y *La Zamarrilla* de Lastras de Cuéllar (todas localidades cercanas entre sí, pero no con Abades). El texto que recogimos a Marisol Galindo sí se corresponde con el de *La Panadera* de otras localidades como Tabanera del Monte.**Danza: Zapato (paloteo).****Instrumentos:** gaita y tambor.**Festividad:** Fiestas y solemnidades locales. Es tradicional, danzándose en la fiesta de los **Remedios** que se festeja el último domingo de septiembre, como igualmente en **San Lorenzo**, fiesta principal local. Se ejecuta durante todo el recorrido de la procesión y precisamente delante de la Virgen, abriendo calles.**Danzantes:** 8.**Recogida:** asesor provincial de Música.**Año de presentación:** Grupo de Abades en 1955.**Informante:** datos facilitados por Avelina Bermejo, de 27 años.**Traje:** de segoviana.**Compás:** 2/4.**Correspondencia actual:** la familia Galindo no recuerda que se paloteara en San Lorenzo, fiesta que no obstante se sigue conservando. El zapato se recoge igualmente en la limítrofe localidad de Valverde del Majano. Marazuela recoge El Zapato

en Abades. La fiesta de los Remedios, por consenso popular, se trasladó al primer fin de semana de septiembre.

Danza: La alcaldesa de Hontanares (jota).**Instrumentos:** dulzaina y tamboril.**Festividad:** fiestas y solemnidades locales. Se baila en las fiestas de los **Remedios** que se festeja el último domingo de septiembre, como igualmente en **San Lorenzo**, fiesta principal del pueblo. Se ejecuta durante el recorrido de la procesión.**Danzantes:** de 8 a 10.**Recogida:** asesor provincial de Música.**Presentación:** 16 de septiembre de 1955 por el grupo de Abades.**Informante:** Avelina Bermejo.**Traje:** aldeana rica.**Compás:** 3/8.**Correspondencia actual:** las referencias que se tienen es que corresponde con un fragmento de la zarzuela con el mismo nombre.**ARCONES****Danza: La Cruz.****Instrumentos:** Un mínimo de dulzaina y tamboril.**Festividad:** 8 de septiembre, **Virgen de la Lastra**, que después de ser llevada por el pueblo y alrededores regresa a la iglesia del pueblo teniendo lugar entonces la ejecución de la danza. Rivalizan en ello las mozas y mozos de la localidad.**Danzantes:** mozos y mozas de la localidad.**Recogida:** asesor de Música.**Presentación:** en 1953 por el Grupo de Arcones. 1.º premio en Coca.**Informante:** Juan Sanz Álvaro, de 52 años, residente en la localidad, el que manifiesta a su vez que se ignoran más datos.**Compás:** 3/8 allegro.**Correspondencia actual:** melódicamente se corresponde con la danza actual de *El Caracol* de esta localidad en 5/8, *La Cruz* de San Pedro de Gállos o *El Caracol* de Prádena, también de la SF (3/8). Se mantiene en activo en la misma festividad, pero por los danzantes de la localidad que ejecutan también el repertorio de paloteos y *El Arco*. Cabe destacar que la SF no recoge ningún compás quinario (5/8) en la provincia.

ARENAL, EL (OREJANA)**Danza:** *El Credo* (paloteo).**Instrumentos:** gaita y tamboril.**Festividad:** constituye un paloteo, ejecutándose en las fiestas del Rosario y precisamente en el momento en que la Virgen es subida al trono.**Danzantes:** 8 varones invariablemente.**Recogida:** asesor provincial de Música.**Año de presentación:** el 16 de febrero de 1961.**Informante:** Indalecio Mínguez, de 72 años, y Juan Martín, de 38.**Compás:** 2/4.**Correspondencia actual:** procede de la misa para dulzaina, muy habitual en la sierra hasta los años 30 del siglo XX. La danza se mantiene en la actualidad dentro de un grupo mixto. Se mantiene la festividad.**Danza:** *Doble* (paloteo).**Instrumentos:** gaita y tamboril.**Festividad:** bailándose este durante las fiestas del Rosario y precisamente en el momento en que se inicia la procesión y es sacada la Virgen de la iglesia.**Danzantes:** invariablemente 8 varones.**Recogida:** asesor provincial, Víctor Antón.**Año de presentación:** 16 de febrero de 1961.**Informante:** Indalecio Mínguez, de 72 años, y Juan Martín, de 38.**Compás:** 3/4.**Correspondencia actual:** se correspondería con la melodía del Crimen de la Corredera de la zona del Carracillo/ Villa de Tudela en la sierra. Se denomina el doble porque es de los pocos paloteos de subdivisión ternaria. Se palotea también en El Arenal por San Ramón.**ALDEALENGUA DE PEDRAZA****Danza:** *La Piña*.**Instrumentos:** Guitarras.**Festividad:** fiestas del pueblo y domingo de piñata.**Danzantes:** parejas de dos.**Recogida:** Rosa Montero, instructora de danzas.**Año de presentación:** febrero de 1962, grupo de SF.**Informante:** ancianos que residen allí.**Traje:** aldeana rica.**Compás:** 3/8 tempo de jota.**Correspondencia actual:** El NODO recoge *La Piña* (Aldealengua de Pedraza, Segovia, 1963) .**BERNARDOS****Danza:** *Jota Segoviana*.**Instrumentos:** Gaita.**Festividad:** fiestas religiosas y Virgen del Castillo. Cada dos años la llevan en procesión al Castillo donde está dos días; en estas procesiones es cuando se interpretan las jotas.**Danzantes:** 8.**Recogida:** asesor provincial de Música y regidora provincial de Cultura.**Año de presentación:** 1954, Grupo de Flechas de Bernardos.**Informante:** delegada local y el gaitero.**Traje:** aldeana rica.**Danza:** *Pajarito* (paloteo).**Festividad:** fiestas religiosas. Con motivo de la festividad de la patrona la Virgen del Castillo.**Danzantes:** 8.**Recogida:** asesor provincial de Música y regidora provincial de Cultura.**Año de presentación:** 1954, por el Grupo de Flechas de Bernardos.**Informante:** delegada local y el gaitero.**Traje:** aldeana rica.**Compás:** 2/4.**Correspondencia actual:** actualmente se recogen más paloteos en el repertorio de esta localidad. Este paloteo se encuentra también en otras localidades. La festividad se mantiene.**Danza:** *Cruz*.**Compás:** 2/4.**Correspondencia actual:** similar a la versión de Marazuela y a la recogida en Bernardos por la SF. En la parte central se recoge el himno nacional. La danza de La Cruz se mantiene en distintas localidades con sus correspondientes variantes y variaciones.

BERNUY DE PORREROS

Danza: *Las Olas*.

Instrumentos: dulzaina y tamboril.

Festividad: se danza en las fiestas patronales de **Santiago Apóstol (25 de julio)** y en la festividad de San Antonio.

Danzantes: ocho danzantes dirigidos por otro que se le da el nombre de zorra. Los danzantes la víspera cortan un árbol del pueblo que quiere el mayordomo, la copa es llevada por todos ellos hasta la casa de este, hacen un hoyo, y allí queda expuesto. El día de la fiesta los danzantes vuelven a casa del mayordomo y danzan en la calle siendo invitados a bollos y anís. Desde allí y con las autoridades locales van danzando hasta la iglesia. Por la tarde en la procesión del santo y romería se subastan los brazos de las andas y entre remate de uno y otro los danzantes palotean una danza, terminando siempre con el paloteo *La Marcha Real*.

Compás: 3/4.

Correspondencia actual: paloteo ejecutado en **San Antonio**. El repertorio de paloteos lo componen además de *Las Olas* y *El Pasacalles*, *La Herradura*, *La Marcha Real*, *El Mutilán*, *La Herradura*, *Las Mocitas*, *El Señorito* y *Las Palomas*. No se ha recogido tampoco la presencia de la zorra.

Danza: *El Pasacalle*.

Compás: 3/4 allegro.

Festividad: actualmente, paloteo ejecutado por San Antonio.

CABALLAR

Danza: *Castillo*.

Instrumentos: gaita y tamboril.

Informante: asesor provincial.

Recogida: 5 de mayo de 1962.

Compás: 3/8.

Correspondencia actual: similar a la versión recogida por Marazuela. Actualmente, aunque Caballar ha recuperado sus danzas en 2012 de la mano del danzante, vecino y dulzainero, Víctor Sanz, no se ha recuperado esta danza.

Danza: *Negrito (paloteo)*.

Recogida: asesor provincial.

Año de presentación: 5 de mayo de 1962.

Compás: 2/4.

Correspondencia actual: melodía de la *Respingona*. Sorprende la denominación, que sí se encuentra en los paloteos de Arcones y Aguilafuente. No se recoge en la actualidad.

CABEZUELA

Danza: *La Revoltosa (El Trebol)*. Paloteo.

Instrumentos: gaita y tambor.

Recogida: asesor provincial, 5 de mayo de 1962.

Año de presentación: presentada al XV Concurso Nacional.

Compás: 2/4.

Correspondencia actual: se mantiene en el repertorio del grupo. Actualmente se denomina *La Rebollosa* con melodía del *El Trébol*.

Danza: *Cuelate (paloteo)*.

Recogida: Jesús de Samaniego, 5 de febrero de 1972.

Año de presentación: XIX Concurso Nacional de Coros y Danzas de 1972.

Correspondencia actual: ficha pero no partitura. Se mantiene actualmente.

Danza: *Repicoteado (paloteo)*.

Recogida: Jesús Cea Samaniego.

Año de presentación: XIX Concurso Nacional de Coros y Danzas de 1972.

Compás: 3/8.

Correspondencia actual: se mantiene actualmente. Melodía recogida como paloteo por Marazuela en Cantalejo.

Danza: *La Verbenera (partitura jota el castillo)*.

Instrumentos: dulzaina.

Festividad: se baila desde hace 30 años en las fiestas del pueblo, bodas, verbenas, carnavales y los domingos en el salón de baile. Pero principalmente la interpretan en la época de sorteo de quinto. El dulzainero recorre los distintos domicilios y estos se van uniendo a la danza por las calles hasta llegar a la plaza donde bailan unidos a las demás personas del pueblo.

Recogida: Araceli San Segundo Retamal, 1973.

Informante: Alejandro Lobo Gómez, de 74 años, que compuso esta jota después de haberla oído en Burgos y Valladolid. Le acompaña tocando el tamboril su hijo Miguel Lobo López.

Compás: 3/8.

Correspondencia actual: no se ha localizado en el repertorio del grupo.

Danza: *Caminito de la Fuente* (jota vals).

Recogida: asesor provincial, en 10 de mayo de 1962.

Compás: 2/4.

Danza: *Jota de Cabezuela*.

Instrumentos: dulzaina.

Festividad: fiestas del pueblo.

Recogida: Candela Iglesias.

Año de presentación: 1973.

Informante: Alejandro Lobo.

Correspondencia actual: forma parte del repertorio de jotas.

CANTALEJO

Danza: *El Arco*.

Instrumentos: dulzaina y tamboril.

Festividad: en las fiestas y en el patrón, **San Andrés**. En las rondas de la víspera de ferias y fiestas.

Recogida: Dolores Garzón y Candela Iglesias.

Año de presentación: 1975.

Compás: 2/4.

Traje: aldeana rica.

Correspondencia actual: melodía variación de *La Respingona* (*Habas Verdes*).

Danza: *El Arco*.

Recogida: asesor provincial, 10 de mayo de 1962.

Correspondencia actual: no se recoge actualmente en el repertorio de la localidad.

Danza: *Jota del Cribeo*.

Instrumentos: dulzaina y tamboril.

Festividad: fiestas religiosas y profanas y en el patrón San Andrés.

Danzantes: 12.

Recogida: Dolores Garzón y Candela Iglesias, 1975.

Compás: 2/4, 3/8.

Traje: aldeana rica.

Correspondencia actual: presenta una introducción y un final que también veremos en la jota del Cribeo. La parte central gira a la melodía del Arco de algunos pueblos de la sierra, como Castroserna, Orejana, o Valleruela de Pedraza.

Danza: *Jota del Cribeo*.

Instrumentos: caja y gaita.

Compás: 3/8 jota.

Correspondencia actual: misma introducción que en la danza *El Arco* de esta localidad. Una larga introducción instrumental para pasar a la parte con texto donde sí se recoge la letra *La voz de un cribero suena*. Se recoge también una tercera versión.

Danza: *De Hontanares soy* (se supone de Cantalejo).

Compás: 3/4, 2/4 (solo se adjunta la partitura).

Danza: *Alcaldesa y Comunera* (se supone de Cantalejo).

Recogida: 1951.

Compás: 3/4 tiempo de jota.

CARBONERO EL MAYOR

Danza: *Cruz*.

Festividad: fiestas populares y religiosas. Se interpretaban en la fiesta de la Virgen del Bustar, patrona de Carbonero el Mayor durante la procesión que recorre las calles del pueblo, lo bailaban los chicos pero ya hace muchos años que no lo hacen.

Danzantes: De 8 a 16.

Recogida: Felisa Vírseda, 1954.

Año de presentación: Grupo A de SF.

Compás: 3/4 tiempo de jota.

Traje: aldeana rica.

Correspondencia actual: es la melodía del *Castillo* de Carrascal, *La Cruz* de Bernardos y *La Cruz* de Agapito Marazuela. La parte central recoge el himno nacional. La transcripción no mantiene el ritmo 5/8.

Danza: *Jota del Henar*.

Instrumentos: dulzaina y tamboril.

Festividad: fiestas populares y en la patrona, la Virgen del **Bustar**.

Recogida: Dolores Garzón y Candela Iglesias.

Traje: aldeana rica.

Correspondencia actual: se corresponde con lo que se denomina *Tonada del Henar*. La Virgen del Henar es la patrona de la Comunidad de Villa y Tierra de Cuéllar. Presenta una estructura estrofa-estribillo. Actualmente sí recogemos una pieza con la denominación de la Jota del Henar, que sin embargo no mantendría esta estructura de estrofa-estribillo.

Danza: *Revolvera*.

Instrumentos: dulzaina y tamboril.

Festividad: fiestas populares.

Danzantes: 10 danzantes o más o menos, pero siempre par.

Recogida: Dolores Garzón y Candela Iglesias, 19 de mayo de 1975.

Año de presentación: Círculo Juventudes de S.F.

Compás: 3/4.

Traje: aldeana rica y pobre.

Correspondencia actual: muy popular en el repertorio de los “grupos de jotas”.

CASTROSERNA DE ABAJO

Danza: *La Rabiosa*.

Festividad: fiestas del pueblo y en los Remedios. La bailan las **señoras** mayores el día de la patrona, la Virgen de los Remedios. Este día es sacada en procesión por las calles. Durante la marcha los hombres danzan al son de la dulzaina y el tamboril, que son los instrumentos más populares de Castilla.

Danzantes: los danzantes llevan un pañuelo al cuello con el que hacen el puente y debajo pasan las personas que acompañan a la Virgen durante la procesión. Unos bailarines se suben a hombros de otros y en esta postura recorren varios metros hasta llegar al trono de la Virgen .

Recogida: Jesús Cea de Samaniego.

Año de presentación: 1972, XIX Concurso Nacional de Coros y Danzas.

Compás: 2/4.

Correspondencia actual: se mantiene la festividad de los Remedios el mismo fin de semana que San Miguel. Actualmente paloteo que se denomina La Rápida (Viudita de otras localidades).

Otras localidades denominan La Rabiosa a paloteos con diferentes melodías, como Rebollo o la reciente versión recuperada en 2016 por Valderuela de Pedraza (la tenían hace ya años en su repertorio) y con la que ganó el III Certamen Emperador Teodosio. La denominación La Rabiosa la reciben varios paloteos por su complejidad.

Danza: *La Lista*.

Instrumentos: dulzaina y tamboril.

Festividad: fiestas religiosas y profanas.

Danzantes: 8.

Recogida: Candela Iglesias.

Año de presentación: grupo de danzantes de Castroserna.

Traje: de danzante.

Compás: 2/4 y compasillo.

Correspondencia actual: parte A variación del himno nacional. Amplía repertorio pues no se recogió entre 2004-2014, Álvarez [2015]. Se correspondería con el paloteo *La Bonita*, pero sin la parte del himno nacional.

Danza: *Palo Doble*.

Instrumentos: dulzaina y caja o tamboril.

Festividad: fiestas religiosas y profanas.

Danzantes: 8.

Recogida: Candela Iglesias.

Año de presentación: grupo de danzantes de Castroserna.

Compás: 2/4 y compasillo.

Correspondencia actual: como palo doble se recoge en otras localidades el paloteo La Villa de Tudela, que también forma parte del repertorio de esta localidad, pero no se corresponde melódicamente. Ampliaría repertorio con respecto al recogido en Álvarez [2015].

COLLADO HERMOSO

Danza: *El Arado de la Pasión*.

Recogida: Víctor Antón, asesor de música 2 de febrero de 1955.

Compás: 2/4

Correspondencia actual: con texto similar al recogido en la danza *El Arado* de Torre Val de San Pedro, en esta localidad con ritmo de jota.

CHATÚN

Danza: *Jota de Chatún.*

Instrumentos: guitarras y bandurrias.

Festividad: fiestas del pueblo, fiestas religiosas y en el baile de quintos y en carnaval.

Danzantes: de 8 a 12.

Recogida: Dolores Garzón, Dolores Paz y Candela Iglesias.

Año de presentación: 1975, Grupo de SF.

Informante: ancianos de la localidad.

Compás: 3/4.

Traje: segoviana rica.

Correspondencia actual: con texto *Segovia viva Segovia / Segovia viva mi tierra / Por eso los de Chatún / nos gusta vivir en ella.*

FUENTEPELAYO

Danza: *La Diana.*

Festividad: **Corpus Christi**, en la procesión y por la tarde en la plaza y en algunas fiestas que ellos celebran.

Recogida: Jesús Cea de Samaniego, 1972.

Compás: 2/4.

Correspondencia actual: actualmente la fiesta es la Octava del Corpus. Melodía de la Fantasía militar "Los Sitios de Zaragoza". Recogida como *La Rabiosa* en Orejana (actualmente perdido).

Danza: *El Clavito de Oro.*

Instrumentos: gaita y tambor.

Festividad: se baila en el recorrido de la procesión de la **Octava del Corpus**.

Recogida: Víctor Antón, Asesor de música.

Año de presentación: 1967. XVII Concurso Nacional de Coros y Danzas.

Informante: gaitero de la localidad, Ricardo González Herrero, de 74 años.

Compás: entradilla en 2/4 y danza en 3/4.

Correspondencia actual: también paloteo de Carrascal de la Cuesta y Tabanera del Monte, y se recuerda en Torreiglesias.

Danza: *Ventana* (solo partitura).

Compás: 3/8.

Correspondencia actual: parece que se archivó en Fuenterrebollo pero pertenece a Fuentepelayo, que es donde actualmente se recoge.

Danza: *Jota Paloteada.*

Instrumentos: gaita y tamboril.

Festividad: se interpreta en Fuentepelayo, Veganzones y Muñoveros, donde existen una variedad enorme de estos paloteos. Se cree, según los datos que de viva voz nos han facilitado las personas mayores del pueblo pues no se encuentran documentos de esta danza, son de origen guerrero, ellos siguen la costumbre de interpretarla en la procesión del **Corpus** y **Octava** del Señor durante el día en la plaza del pueblo, alternando con las jotas que bailan con las muchachas.

Danzantes: grupos de 8.

Recogida: Camarada Carmen Santos.

Año de presentación: Grupo de danzas de la SF. 4 de mayo de 1953.

Compás: 3/8 tempo de jota.

Traje: de danzante.

Correspondencia actual: se sigue paloteando actualmente en la procesión de la Octava del Corpus. Esta jota se encuentra hoy día en el repertorio de danzas de palos de Lastras de Cuéllar, y Fuentepelayo. Se corresponde con lo que Contreras denomina Jota de Abades n.º 2.

Danza: *Danza del Arco.*

Instrumentos: gaita y tamboril.

Año de presentación: XVII Concurso Nacional de Coros y Danzas.

Informante: gaitero de la localidad, Ricardo González Herrero, de 79 años.

Compás: Entradilla 2/4, danza 3/8.

Correspondencia actual: se recoge con entradilla y danza. La misma melodía se utiliza para El Rodeo.

Danza: *Carlos V.*

Instrumentos: gaita y tamboril.

Festividad: fiestas religiosas y populares. Corpus Christi en la procesión y por la tarde en la plaza del pueblo.

Danzantes: 8.

Recogida: instructora.

Año de presentación: XV Concurso Nacional.

Informante: aldeana rica.

Compás: 3/4.

Correspondencia actual: paloteo en Fuentepelayo, pero melodía muy paloteada en la provincia. La localidad tiene además en la actualidad el pa-

loteo *La zamarrilla*, *Fin de Juerga*, *El Garibaldi*, *El Minuete*, y *El Pajarito*. Olmos Criado recoge otros paloteos, como *Las Brujas* y *La Marcha Real*, que casi no se recuerdan.

FUENTERREBOLLO

Danza: *La Reverencia* (paloteo).

Instrumentos: gaita y tamboril.

Festividad: fiestas religiosas. Antes en las fiestas de **San Antonio** durante la procesión, teniendo varios paloteos parecidos y por la tarde en la plaza del pueblo.

Danzantes: son necesarios 9.

Recogida: asesora provincial de Música y la regidora provincial de Cultura.

Año de presentación: 1954. Grupo de SF. de Fuenterrebollo.

Informante: datos del gaitero del pueblo Sinforiano Calvo.

Compás: 2/4.

Traje: danzante o aldeana rica.

Correspondencia actual: los paloteos de esta localidad amplían repertorio con respecto a los recogidos entre 2004-2014 [Álvarez, 2015]. Melódicamente no está en relación con ninguna melodía de paloteos.

Danza: *La Bonita* (paloteo).

Instrumentos: gaita y tamboril.

Festividad: fiestas locales y otras religiosas. Antes en la fiesta de San Antonio.

Era costumbre interpretarlas en la fiesta de **San Antonio** durante el recorrido de la procesión, bailándola los mozos del pueblo. Por la tarde lo bailaban en honor a los invitados.

Danzantes: 9.

Recogida: asesora de Música y regidora provincial de Cultura.

Año de presentación: 2 de febrero de 1954 grupo de SF. de la localidad.

Informante: datos de los señores de la localidad y el gaitero de 69 años, Sinforiano Calvo.

Compás: 2/4.

Traje: danzante o aldeana rica.

Correspondencia actual: con el nombre *La Bonita* se registra un paloteo en Valleruela de Pedraza, pero la melodía se corresponde con *La*

Viudita de otras localidades. En este caso no la identificamos con ninguna. Con nueve danzantes entendemos la por tanto la presencia de la zorra. Y por los trajes, ya atisbamos la existencia de un grupo mixto.

Danza: *La Cruz*.

Instrumentos: gaita y tamboril.

Festividad: en las fiestas de **San Antonio** los muchachos del pueblo durante la procesión, haciendo un arco por donde pasa el Santo y a la entrada de la procesión en el santuario.

Danzantes: lo bailan 9.

Recogida: asesor provincial de Música.

Año de presentación: 1954. Grupo de SF. de la localidad.

Informante: datos de los señores de la localidad y el gaitero de 69, Sinforiano Calvo.

Compás: 3/8.

Traje: danzante o aldeana rica.

Correspondencia actual: melodía de la Pinariega (danza).

MATABUENA

Danza: *Jota Segoviana*.

Instrumentos: gaita y tambor.

Festividad: fiestas populares en la plaza pública.

Danzantes: por parejas siempre que sean pares.

Recogida: 1955.

Informante: datos del gaitero local, Luis Gil Sanz, de 72 años.

Compás: 3/8.

Traje: aldeana rica.

Correspondencia actual: las jotas en la provincia se han convertido en la pieza clave de los repertorios de procesión.

MATAMALA

Danza: *Danza "El Tacón"*.

Instrumentos: dos guitarras.

Festividad: en las fiestas de la localidad.

Recogida: Rosa Montero y el asesor de Música.

Año de presentación: 1964. Sección Femenina.

Informante: ancianos de la localidad.

Compás: 3/4.

Traje: aldeana rica o pobre.

MUÑOVEROS

Danza: *La Cardadora (Paloteo)*.

Instrumentos: gaita y tamboril.

Festividad: **Corpus Christi y Octava**. Cofradía a la que van entrando según van casando y nombrando compromisarios. Lo interpretan en la ermita donde entra la procesión.

Danzantes: 8.

Recogida: camarada Felisa Vírseda, regidora provincial de Cultura, 1950.

Año de presentación: 1951. Grupo de Danzas de Sección Femenina de Segovia. Tercer lugar en el Concurso Nacional.

Informante: autoridades y personas mayores.

Compás: 2/4.

Traje: de danzante de la misma localidad.

Correspondencia actual: este paloteo se realiza hoy día en esta localidad, en **San Félix**, y en Valleruela de Sepulveda, La Matilla, y Cantalejo.

Danza: *La Cruz*.

Instrumentos: gaita y tamboril.

Festividad: Corpus y Octava del Señor. Cofradía de la Vera Cruz que paga dos compromisarios. Los danzantes van a recoger a las autoridades y sacerdote hasta la iglesia bailando la entradilla al entrar en la iglesia hasta el altar mayor. La cruz la hacen a la salida y a la entrada y en la carrera lo alternan con paloteos.

Danzantes: 8 o 12 parejas.

Recogida: Felisa Vírseda.

Año de presentación: 1953. Grupo de Sección Femenina de Segovia. Clasificado en la prueba provincial para pasar a la prueba final.

Informante: autoridades y personas mayores.

Compás: 3/8.

Traje: de danzante o segoviana.

Correspondencia actual: se mantiene en la actualidad dentro de la procesión.

Danza: *Bajo los Caracoles (Jota)*.

Instrumentos: gaita y tamboril.

Recogida: 1962.

Compás: 3/8.

Correspondencia actual: lo registran como jota pero actualmente es un paloteo. Puede ser un error en la transcripción de la ficha. Esta melo-

día aparece como sustento de una danza de palos en la película *Ronda Española*, de 1951, tal y como me informó Beatriz Serrano, profesora del Conservatorio Superior de Danza de Málaga. Granero la documenta en 1949 de manos de las Chicas de la Sección Femenina, sin embargo el Archivo de la Sección Femenina se refiere a ella con fecha de 1962.

NAVA DE LA ASUNCIÓN

Danza: *El Puente*.

Festividad: fiestas populares religiosas en honor de Cristo de la Expiración.

Danzantes: de 14 a 16.

Recogida: asesor provincial y regidora provincial de Cultura. 2 de marzo de 1954.

Informante: el dulzainero Faustino Garzón, de 74 años.

Compás: 3/4.

Traje: danzante o aldeana rica.

Correspondencia actual: similar a la recogida por García Matos en 1951 [Porro, 2012]. La danza se ha perdido en esta localidad, pero la festividad se sigue manteniendo.

Danza: *Napoleón (Paloteo)*.

Instrumentos: gaita y tamboril.

Festividad: fiestas religiosas en honor al Cristo de la Expiración; en la procesión y por la tarde en la plaza.

Danzantes: Lo bailan 8.

Recogida: asesor provincial y regidora provincial de Cultura. 2 de marzo de 1954.

Informante: El dulzainero Faustino Garzón.

Compás: 2/4.

Traje: aldeana rica.

Correspondencia actual: melograma muy extendido por la provincia con distintas denominaciones, susceptible de diferentes paloteos y letras. Esta localidad, según Porro [2012], mantenía en esta época mas paloteos: *Navaliche*, *El Convenio de Vergara*, *El Pajarito*, *La Enramadilla*, *Las Doncellas de palacio*, *Señor mío Jesucristo*, *San Isidro Labrador*, *Para que pegáis un tiro*, *Mambrú*.

NAVALILLA

Danza: *El Ramiletillo*.

Instrumentos: pandereta o almireces.

Festividad: romerías, fiestas locales, bodas...

Danzantes: de 8 a 12.

Recogida: Felisa Vírseda, regidora provincial de Cultura, y Víctor Antón, asesor de Música.

Año de presentación: 1954. XVII Concurso Provincial Regional.

Compás: 3/4.

Traje: segoviana rica.

Correspondencia actual: con texto. El NODO también recoge una versión. El Ramiletillo se documenta con acompañamiento de canto y almirez por un grupo mixto de seis parejas (doce danzantes). En la coreografía cabe destacar la posición de los brazos, hacia abajo y pegados al cuerpo y el ritmo pausado de la pieza. Danzantes con manteo amarillo, jubón, camisa blanca, medias blancas de calceta y alpargatas y danzantes con modelos de calzón corto. Pudiera ser un fandango.

Danza: *La Perrita China*.

Instrumentos: pandereta o almirez

Festividad: fiestas locales y solemnidades. San Sebastián y San Roque durante la procesión y al salir de la iglesia.

Danzantes: 10.

Recogida: María Antonia.

Año de presentación: 1955.

Informante: María de Pablo Alonso, de 65 años de edad.

Compás: 3/8 ritmo de jota.

Traje: aldeana rica con variante (dengue).

Correspondencia actual: no se ha localizado.

Danza: *La Molinera (Jota)*.

Instrumentos: pandereta o almireces.

Festividad: romerías y fiestas del pueblo.

Danzantes: 8 a 12.

Recogida: Felisa Vírseda y Víctor Antón.

Año de presentación: 1955. Sección Femenina de Navalilla.

Informante: María de Pablo Alonso, de 65 años de edad.

Compás: 3/8 jota.

Traje: segoviana rica.

Danza: *No hay toros madre (Jota de Baile)*.

Instrumentos: pandereta o almireces. Se canta acompañándose de almireces.

Festividad: romerías y fiestas populares.

Danzantes: 10 a 12.

Recogida: 1955.

Informante: María de Pablo Alonso, de 65 años de edad.

Compás: 3/4 tiempo de jota.

Traje: Aldeana rica o pobre.

Danza: *Seguidillas*.

Festividad: fiestas populares y en la plaza pública los muchachos y las muchachas.

Danzantes: 10 a 12.

Recogida: regidora provincial de Cultura y asesor provincial de Música, 27 de enero de 1955.

Presentación: 1955. Grupo de Navalilla.

Informante: autoridades locales.

Compás: 3/4.

Traje: aldeana rica o pobre.

Danza: *Antigua jota de Navalilla*.

Instrumentos: pandereta o almireces.

Festividad: romerías y fiestas del pueblo, bodas.

Danzantes: 8 a 12.

Recogida: Felisa Vírseda y Víctor Antón.

Año de Presentación: Grupo de Navalilla.

Informante: secretario y María de Pablos.

Compás: 3/8 allegro.

Traje: aldeana rica, pobre, de diario... indistintamente.

Danza: *El Ratón (Jota de Baile)*.

Festividad: fiestas populares.

Danzantes: lo interpretan los muchachos y las muchachas formando parejas. 10 a 12.

Recogida: 27 de enero de 1955.

Informante: María de Pablo Alonso, de 65 años de edad.

Compás: 3/4 tempo de jota.

NAVALMANZANO

Danza: *Jota de la Melitona*.

Instrumentos: guitarras y bandurrias, mínimo tres.

Festividad: en las fiestas del pueblo.

Danzantes: origen en las canciones de ronda. La

bailan en las fiestas del pueblo, en las plazas, los muchachos y muchachas. De 12 a 16.

Recogida: Felisa Vírseda, regidora provincial de Cultura.

Año de presentación: Grupos SF de Segovia. cuarto lugar en el Concurso Nacional.

Compás: 3/4 allegro.

Traje: aldeana rica o pobre.

Correspondencia actual: para Tejero Cobos es uno de los fandangos ocultos que tiene la provincia. Aparece en 1956 en el NODO y Antonio Grano (CSIC- M36) la recoge como canto en Ayllón.

PRÁDENA

Danza: *El Caracol*.

Instrumentos: tamboril y gaita.

Festividad: fiestas religiosas. Antiguamente en la fiesta mayor del Rosario, en la procesión.

Danzantes: lo bailan 8.

Recogida: regidora de Cultrua y asesor provincial de Música.

Año de presentación: 2 de febrero de 1954. Sección de Isabel la Católica de Segovia.

Informante: datos tomados de D. Pedro Municio, de 74 años, que en su juventud lo bailó.

Compás: 3/8 allegro.

Correspondencia actual: se corresponde con la melodía de *El Caracol* de Arcones y *La Cruz* de San Pedro de Gaíllos.

Danza: *El Trébol (Paloteo)* (solo partitura).

Compás: 2/4.

Correspondencia actual: melodía muy paloteada en la provincia [Álvarez, 2015].

Danza: *El Castillo*.

Instrumentos: gaita y tamboril.

Festividad: fiestas religiosas y populares. En la actualidad no se baila. Lo hacían en la fiesta del Rosario a la salida de la iglesia y a la entrada, los mozos del pueblo vestidos de danzantes.

Danzantes: 8 o 16.

Recogida: asesor provincial de Musica y regidora provincial de Cultura 5 de febrero de 1954.

Año de presentación: sección de Teresa de Jesús de Segovia en 1954.

Informante: Pedro Municio, vecino de 74 años.

Traje: danzante o aldeana rica.

Compás: 3/4.

Correspondencia actual: melodía de *El Arco* de Orejana, Valleruela P. y Castroserna.

Danza: *La Pimienta (Paloteo)*.

Compás: 2/4.

Correspondencia actual: melodía de la canción "La mocita del cura".

Danza: *Jota De La Estrella*.

Festividad: Virgen del Rosario, primer domingo de octubre. La bailan durante el recorrido de la procesión por las calles de la localidad delante de la Virgen del Rosario.

Danzantes: 10 o 12.

Recogida: Víctor Antón y asesor provincial de Música 27 de julio de 1955.

Informante: vecino de la localidad de 72 años de edad.

Traje: aldeana rica o pobre, indistintamente.

Compás: 3/8.

Correspondencia actual: Melodía "La mocita del cura", recogida por Marazuela en Sauquillo de Cabezas (que actualmente NO la tiene en su repertorio).

RIAZA

Danza: *Danza de la Cruz y la Espada*.

Compás: 3/8 danza La Cruz y 3/4 contradanza La Espada.

SAN CRISTÓBAL DE SEGOVIA

Danza: *Jota Castellana*.

Compás: 3/4.

SANTA MARÍA DE NIEVA

Danza: *Jota Segoviana*.

Compás: 3/8.

Danza: *Seguidillas de Santa María*.

Instrumentos: gaita y tamboril.

Festividad: día de la Virgen de la Soterraña.

Recogida: Amelia García.

Año de presentación: Grupo de Flechas de Santa María.

Informante: señores mayores del pueblo.

Compás: 3/4.

Traje: aldeana rica.

Danza: *Seguidillas*.

Instrumentos: gaita y tamboril.

Festividad: fiestas populares. Día de la patrona, **Virgen** de la **Soterraña**, que se celebra el mes de septiembre; bailan los muchachos con las muchachas este baile en las romerías.

Recogida: Amelia García.

Año de presentación: grupo de Flechas de Santa María.

Informante: señores mayores del pueblo.

Compás: 3/4

Traje: aldeana rica.

Danza: *Entradilla*. No se aportan datos.

Instrumentos: gaita y tamboril.

Danza: *El Cirio (Danza)*.

Instrumentos: gaita y tamboril.

Compás: *Entradilla* 2/4 que enlaza con voz 3/4.

Danza: *Danza de Santa María*.

Compás: 6/8.

Correspondencia actual: *Entradilla* de Marazuela. Muy tocada en todas las entradas y salidas de las imágenes, pero no se interpreta la danza.

Danza: *Danza del Cirio*.

Instrumentos: dulzaina y tamboril.

Festividad: Fiesta de la Soterraña.

Recogida: Elena Esteban y Rosa Montero, 1966

Compás: introducción instrumental en 4/4 y parte vocal en 3/4.

Danza: *Jota Respinguera y Seguidilla de Santa María*.

Compás: 4/4 y seguidillas en 3/4.

Correspondencia actual: llaman Jota Respinguera a las *Habas Verdes*, denominadas también respingona, baile binario con el que se cerraba el baile de rueda. No es una jota.

SANCHONUÑO

Danza: *Habas Verdes*.

Instrumentos: gaita y tamboril.

Festividad: fiestas populares y religiosas. Lo bailan en las fiestas del pueblo las muchachas con los muchachos; romerías con trajes regionales. Se fueron perdiendo estos bailes.

Danzantes: De 8 a 12.

Recogida: regidora provincial de Cultura, Felisa Vírveda, 26 de octubre de 1953.

Año de presentación: Grupos de SF de Segovia categoría B.

Informante: datos facilitados por la vecina Manuela Vicente.

Compás: 2/4.

Traje: aldeana rica.

Correspondencia actual: última pieza del baile de rueda pero con cambio de contexto, pues adorna numerosas procesiones y es identificada por los asistentes ya que ha sido una pieza muy habitual del repertorio de los grupos urbanos de danza.

Danza: *Danza y Contradanza*.

Instrumentos: gaita y tamboril.

Festividad: fiestas populares y religiosas. Lo bailan en las fiestas del pueblo, en romerías, ataviadas con los trajes regionales las muchachas con los muchachos.

Danzantes: De 8 a 10.

Recogida: regidora provincial de Cultura, 1953.

Año de presentación: Grupo Sección Femenina B2 de Segovia.

Informante: vecino del pueblo, Manuel ¿? Vicente. Victorio Rico, tamboritero.

Compás: 6/8.

Traje: aldeana rica.

Correspondencia actual: melodía de *La Pinariega*. La transcripción del ritmo gira al ritmo quinario.

Danza: *Jota de Rueda*.

Instrumentos: gaita y tamboril.

Festividad: fiestas típicas. Antiguamente se bailaban en la plaza del pueblo los muchachos y las muchachas en los días de fiesta de los patronos.

Danzantes: 6 parejas.

Recogida: Rosa Montero y Asesor provincial de Música. 10 de enero de 1964.

Año de presentación: 1964. Grupo de Sección Femenina de Segovia.

Compás: binario

Traje: segoviana rica o pobre.

Correspondencia actual: igual a La Respinguera de las Vegas de Matute. A nuestro parecer (suficientemente sólido), la Respinguera, respingona o Habas Verdes no son una jota.

SANTIUSTE DE PEDRAZA

Danza: *El Arado*.

Instrumentos: almirez y botella. Triángulo y guitarra.

Festividad: procesiones y fiestas del pueblo.

Danzantes: de dos en dos hombres y mujeres.

Recogida: Víctor Antón e Irene Esteban.

Año de presentación: Grupo de Segovia, 1960.

Compás: 3/4 tempo de jota.

Traje: manteo de abalorios, corpiño, camisa de lienzo bordado los puños y pechera, delantal de brochado y zapatos.

Correspondencia actual: en el NODO recogemos la Danza del Arado (Segovia, 1961). Actualmente es una jota del ofertorio de la misa en la limítrofe localidad de Torre Val de San Pedro. La letra es un pliego de cordel.

SEGOVIA

Danza: *Jota de los Trilleros*. No se aportan datos.

Recogida: Fuencisla Calleja y Rosa Montero, 8 de febrero de 1972.

Compás: 3/4.

Danza: *Las Manitas*. No se aportan datos.

Danza: *Los Labradores*. No se aportan datos.

Danza: *Seguidillas de Zarzuela*.

Instrumentos: dulzaina y tamboril. Se recoge la transcripción del tamboril (no es usual).

Festividad: fiestas de Santa Águeda principalmente. Las personas cantan y bailan esta danza.

Recogida: M.^a Jesús Pérez Sastre. 1971.

Informante: Luis Barreno.

Compás: 3/4.

SEPÚLVEDA

Danza: *Jota Sepulvedana* (Jota en forma de rueda).

Instrumentos: dulzaina y tamboril.

Festividad: fiestas populares, fiestas de toros del pueblo y en los carnavales.

Danzantes: 12.

Recogida: camarada local de Segovia. Dolores Paz.

Compás: 3/8.

Traje: aldeana rica.

Danza: *Seguidillas*.

Instrumentos: dulzaina y tamboril.

Festividad: se baila en la fiesta de toros y en los carnavales.

Danzantes: 12 danzantes. Es una jota en forma de rueda aunque se llaman seguidillas.

Recogida: camarada local de Segovia. Dolores Paz.

Presentación: grupo de danzas de Sepúlveda.

Compás: 3/8.

TOLOCIRIO

Danza: *Jota de Tolocirio*.

Instrumentos: dulzaina y tamboril alguna vez con castañuelas.

Festividad: se interpreta en la despedida de los quintos.

Danzantes: por parejas, todas las que quieran.

Recogida: Elena Esteban y Rosa Montero, 1966.

Compás: 3/4.

TORREADRADA

Danza: *Jota De Torreadrada*.

Instrumentos: almirez y triángulo.

Festividad: reuniones y matanzas.

Danzantes: de dos en dos hombres y mujeres.

Recogida: Victor Anton y Esteban, 6 de noviembre de 1959.

Compás: 3/4.

Traje: Aldeana rica.

TORREIGLESIAS

Danza: *La Reverencia (Paloteo)*.

Festividad: *Corpus* y *Asunción*, patrona de la localidad. Se bailaba dentro de la iglesia.

Recogida: asesor provincial.

Presentación: febrero 1972.

Informante: Mariano San Romualdo Egido, de 60 años, que la aprendió de su abuelo.

Compás: 2/4.

Correspondencia actual: hoy en día Asunción y San Roque. 8 danzantes. Variación del himno nacional.

Danza: *Jota de Torreiglesias.*

Instrumentos: guitarras.

Festividad: en todas las fiestas del pueblo y en bodas. Rondar a las mozas la noche anterior a las fiestas.

Danzantes: en parejas, todas las que quieran.

Presentación: 1969, Sección Femenina.

Informante: Mariano San Romualdo Egido.

Compás: 3/8.

Traje: aldeana rica.

TURÉGANO

Danza: *El Gloria (*).*

Festividad: se bailaba el día de la **Resurrección**, en la procesión de la Virgen y Jesús Resucitado al encontrarse.

Recogida: Jesús Cea Samaniego, 5 de febrero de 1972.

Compás: 2/4.

Correspondencia actual: paloteo. Según Contreras, proviene de la misa para dulzaina, muy popular en la sierra y que cayó en desuso en los años treinta del s. XX. Los paloteos en esta festividad se mantienen en un contexto festivo pero no ritual ni procesión.

Danza: *Los Lanceros.*

Instrumentos: dulzaina y tamboril.

Festividad: El día de **Santiago y San Miguel** que se encuentra en el castillo y que sacan en por procesión.

Recogida: Dolores Garzón, Candela Iglesias. 1975.

Informante: señor que cantaba solo.

Traje: aldeana rica.

Compás: 6/8.

Correspondencia actual: paloteo muy extendido en el llano en Turégano, Muñoveros y Veganzones. La Lastrilla, como Larión, tienen otros paloteos como La Carretera o el tío Lobito (informaciones

de Víctor Sanz, dulzainero de Turégano y otros pueblos).

Danza: *Jota del Castillo.*

Instrumentos: gaita y tambor.

Festividad: Se baila en **Santiago y San Miguel**, santo que se encuentra en el castillo.

Recogida: 1962, asesor de música.

Año de presentación: XV Concurso Nacional 1963, tercer lugar..

Compás: Entrada 6/8 jota 3/8.

Traje: aldeana rica.

Correspondencia actual: adaptación a jota de la danza *El Castillo*.

Danza: *Jota Segoviana.*

Instrumentos: gaita y tamboril.

Festividad: fiestas populares. Y en todas las fiestas que se celebran como en las bodas. Se caracteriza por la vistosidad de pasos.

Danzantes: 8,10,12, siempre que sean pares.

Recogida: asesor de música, Víctor Antón, regidora provincial de Cultura, Felisa Vírseda, 1957.

Año de presentación: presenta la danza el grupo de campesinas de Turégano en el concurso de 1957.

Informante: datos del dulzainero Vicente Contreras.

Compás: 3/8.

Traje: aldeana rica.

Correspondencia actual: ¿grupo de campesinas con traje de aldeana rica?

Danza: *El Gloria (*) Paloteo.*

Recogida: asesor provincial, 10 de mayo de 1962.

Año de presentación: XV Concurso Nacional.

Compás: 2/4, 3/8.

Correspondencia actual: se mantiene en la actualidad. Paloteo procedente de la misa para dulzaina, muy común en la zona de la sierra hasta los años treinta del siglo XX:

Danza: *La Cruz.*

Festividad: fiestas populares, fiestas del pueblo en septiembre y en las bodas.

Danzantes: de 8 a 12.

Recogida: Víctor Antón, Felisa Vírseda. 1957.

Año de presentación: grupo de campesinas de Turégano en el concurso.

Informante: datos del gaitero o tamboritero Venancio del Caz.

Compás: 3/8 tempo de jota.

Traje: traje regional de aldeana rica.

Correspondencia actual: gira a la Cruz de Marazuela. (que sí mantiene el 5/8).

VALLERUELA DE SEPÚLVEDA

Danza: *Jota de Tres*.

Instrumentos: almirez y zambomba.

Festividad: principalmente en **Santa Águeda**.

Danzantes: De tres en tres (un chico y dos chicas), los grupos que se quieran.

Recogida: Álvarez y Víctor Antón, 1960.

Informante: señores mayores.

Compás: 3/8.

Traje: aldeana rica.

Correspondencia actual: no es una jota. Es un Baile de Tres, por tanto, lo que en Segovia se denomina Baile Llano, es decir, un fandango. Actualmente es un baile ritualizado.

VEGANZONES

Danza: *El Barquillerito (Paloteo)*.

Instrumentos: gaita y tamboril.

Festividad: el día del **Santísimo Sacramento**. En el pueblo tienen formada una cofradía que cada año nombra tres compromisarios que son los encargados de organizar la fiesta. Los muchachos del pueblo ensayan los paloteos para ese día danzarlos delante de la procesión; los compromisarios invitan a los danzantes a comer. El grupo de danzantes baila en la plaza y calles; paloteos en honor de los forasteros que han ido a la fiesta, que dan alguna cantidad de dinero que luego gastan en merienda.

Danzantes: 8.

Recogida: asesor de música, Víctor Antón y regidora de Cultura, Felisa Vírseda 1957.

Informante: gaitero del pueblo de 73 años de edad, D. José Esteban Díez.

Compás: 3/8 tempo de jota movido.

Traje: de danzante o de faldillas.

Correspondencia actual: se mantiene en la festividad del Domingo del Señor. También paloteo en Lastras de Cuéllar. Los danzantes de Veganzones presentaban casaquillas de droguete desde el siglo XVIII y al menos se documentan también

hasta 1933. En 2016 se recupera el traje de zarra-gón. No entendemos a qué se refieren con las **faldillas** del traje de danzante.

Danza: *Jota de Veganzones*.

Compás: 3/8.

VEGAS DE MATUTE

Danza: *Seguidillas de Vegas de Matute*.

Instrumentos: gaita y tamboril.

Festividad: fiestas populares.

Danzantes: 12 o 16.

Recogida: Milagros Cubo, instructora de danzas.

Presentación: 1944, Sección Femenina Seleccionada para la prueba nacional.

Compás: 3/4.

Traje: de segoviana.

Danza: *Seguidillas de Vegas de Matute*.

Instrumentos: gaita y tambor.

Recogida: asesor provincial.

Compás: 3/4.

Danza: *Jota Respinguera*.

Instrumentos: gaita y tamboril.

Festividad: fiestas populares y en la plaza del pueblo los muchachos que querían festejar.

Danzantes: 10 a 12.

Recogida: asesor provincial.

Presentación: 1953. Sección Femenina.

Informante: Vecinos de Vegas de Matute.

Compás: 2/4.

Traje: aldeana rica.

Correspondencia actual: *Habas Verdes*, último baile del baile de rueda denominada también Respingona. No es una jota.

Danza: *Danza de Vegas de Matute*.

Instrumentos: dulzaina y tamboril.

Recogida: José Terol, asesor de música. 1947.

Compás: 2/4.

ZARZUELA DEL MONTE

Danza: *Jotas Segovianas*.

Festividad: en la procesión de la Virgen del Rosario hasta que entran en la iglesia.

Danzantes: 8 chicas.

Año de presentación: XV Concurso Nacional de Coros y Danzas.

Compás: 3/4.

Danza: *Jota de Zarzuela*.

Instrumentos: guitarra.

Festividad: se bailaban en las fiestas de la Virgen del Rosario; en el recorrido de la procesión mozos y mozas hasta que entraban en la iglesia.

Recogida: Víctor Antón.

Presentación: 5 de abril de 1962. Campesinas. XV Concurso Nacional de Coros y Danzas.

Compás: 3/4.

Traje: aldeana rica.

Danza: *Una estrella se ha perdido*.

Instrumentos: Rondalla.

Festividad: fiestas populares de la localidad. Se caracteriza por la variedad de pasos.

Danzantes: De 12 a 16.

Recogida: 1952.

Compás: 3/8.

Traje: pobre o rico indistintamente.

Danza: *Seguidillas*.

Recogida: Don José.

Compás: intro 2/4 y seguidillas en 3/4.

Danza: *Seguidillas Segovianas*

Recogida: M.^a Jesús Pérez Sastre. 1971.

Informante: Luis Barreno la aprendió de D. Sixto hace 15 años.

Danza: *El Pololo*. Jota con entradilla y seguidilla.

Instrumentos: gaita y tamboril.

Recogida: Víctor Antón.

Presentación: 1962. XVII Concurso Nacional de Danzas.

Compás: 3/4, 3/8.

Archivo Gabriel García Matos, 1951, M 52 CSIC²⁷³ [Porro, 2012]

(*) En cada ficha se adjuntará, a título personal y para contextualizar la danza en el momento del estudio, la correspondencia con la danza en la actualidad.

ABADES

Informante: el dulzainero Paulino Gómez Llorente (Tocino).

Bailes

PIEZA: **Corrido** (dulzaina). Se recogen tres ejemplos como “tocata de baile”.

COMPÁS: 10/16.

ANOTACIONES: uno de los ejemplos es del repertorio del famoso dulzainero Velasco de Valladolid. CORRESPONDENCIA ACTUAL: este género de baile está en desuso en la provincia. Se lo hemos recogido a Marisol Galindo, en formación de dos hileras enfrentadas, pero sin desplazamiento. Era un género inserto en el Baile de Rueda junto con jotas, fandangos, seguidillas, o habas verdes.

PIEZA: **Seguidillas**. Se recogen dos ejemplos. Seguidillas para dulzaina y seguidillas manchegas.

COMPÁS: 3/4.

PIEZA: **Jotas**.

COMPÁS: 3/8.

ANOTACIONES: jota (dulzaina), para las procesiones religiosas la bailan las mozas y varones. Nos indica que en esta fecha las jotas ya se habían introducido en las procesiones.

CORRESPONDENCIA ACTUAL: el pueblo de Abades se caracteriza por formar una larga hilera de parejas enfrentadas que bailan la jota delante de la imagen durante toda la procesión.

Danzas rituales

PIEZA: **El Castillo** (dulzaina).

COMPÁS: Entrada 3/4 +2/4+2/8. Danza 3/8.

ANOTACIONES: baile que cada mozo ejecuta “a solo” antes de saltar a su puesto en aquel..

ACTUAL: Abades reactiva las danzas de palos como danzas rituales en Los Remedios 2017 con cuatro paloteos. Parece que en esta localidad se diferencia el *Arco del Castillo*. El *Arco* en esta localidad era un arco triple. Aunque en la ficha aparece como tocata de baile, sería una danza ritual.

PIEZA: El **Tejido**; Danza de cintas. La hacen los mismos danzantes de paloteos.

COMPÁS: 3/4.

CORRESPONDENCIA ACTUAL: se recuerda ejecutada a mediados del siglo XX. Se practicaba en los melonares donde del palo de las cintas se colgaba la linterna que los alumbraba por la noche.

PIEZA: **Entradilla**, también llamada Mudanza.

COMPÁS: 3/8+3/8+2/8.

ANOTACIONES: Las coplas o “variaciones” (que pudiéramos llamar) de esta estupenda Entradilla, suelen tocarse todas, pero también se acostumbra suprimir alguna o algunas cuando no quieren que el baile sea tan largo. Alguna vez se solía introducir también en tercer lugar la “copla” que sigue [ver imagen], en la cual aparece la incorrección de figurar en el lugar que señalo o tres compases consecutivos de 3x8. Quizá sea debido a mala memoria del dulzainero o a simple corruptela. Como ocurre en casi toda la provincia en Abades se ha dejado de bailar la Entradilla. Esta se ejecutaba el día de la Virgen de los Remedios –patrona del lugar–, que hacen coincidir con el último domingo del mes de septiembre. Danzábánla los mismos mozos danzantes que en la procesión de la Virgen ejecutaban la “danza de palos”. Cuando dicha procesión volvía a la iglesia, los danzantes tomaban las castañuelas y bailaban la Entradilla en el momento en que la imagen llegaba a las puertas del templo e iba a ser “entrada” en él. De ahí, quizá, el nombre del baile. También se ponía en práctica la Entradilla en las bodas.

CORRESPONDENCIA ACTUAL: queda un reducto de lo que pudo ser algo más elaborado.

Paloteos: todos transcritos en 2/4.

²⁷³ Las partituras están transcritas en la referencia bibliográfica de PORRO FERNÁNDEZ, C. A. (2012): *Repertorio Segoviano para Dulzaina. Tonadas y bailes recogidos por Manuel García Matos en 1951. Bernardos, Abades y Nava de la Asunción*. Fundación Joaquín Díaz. Valladolid.

PIEZA: El Enrame.

CORRESPONDENCIA ACTUAL: la melodía se localiza en otros paloteos de la provincia. En Valverde, Marazuela recoge la melodía y Tejero Cobos la letra. Claro parecido a *Los Oficios* de Tabanera del Monte y Revenga o a la *Enramadilla* de Nava de la Asunción.

PIEZA: El Pastor.

CORRESPONDENCIA ACTUAL: lo denominan *A reguñir* y no lo identifican como *El Pastor*. La letra y la melodía se localizan en otros paloteos de la provincia.

PIEZA: El Vals.

COMPÁS: Entrada 2/8+2/4. Danza 6/8.

CORRESPONDENCIA ACTUAL: varios paloteos de la provincia adoptan nombres de “bailables”, pudiendo ser un trasvase entre géneros.

PIEZA: El Zapato.

PIEZA: La Contradanza.

CORRESPONDENCIA ACTUAL: nombre de una de las danzas rituales junto con la entradilla y la mudanza.

PIEZA: La Palmina.

CORRESPONDENCIA ACTUAL: se localiza en otras localidades de la zona circundante a la capital. Canción de la Guerra de la Independencia.

PIEZA: La Panadera

CORRESPONDENCIA ACTUAL: en la provincia hay una letra de “La Panadera” con dos melodías. En este caso la letra se corresponde con *La Panadera* de Tabanera, recogida desde el XVI en los cancioneros [Frenk, 2003:695]. La melodía de Abades está en relación con la melodía del paloteo *San Antonio* de Aguilafuente/*Chamorrillo* de Lastras/*Zamarrilla* de Fuentepelayo, que a su vez en su estribillo recoge un fragmento de *La Panadera*.

PIEZA: La Zarza.

CORRESPONDENCIA ACTUAL: con tal nombre igualmente localizamos varios ejemplos en la zona de la capital.

PIEZA: Napoleón

ANOTACIONES: Solo tañe la dulzaina. Ocho varones y un guía llamado El Zorra. Se ejecuta en la procesión de la Virgen de los Remedios (patrona del lugar), último domingo del mes de septiembre.

CORRESPONDENCIA ACTUAL: melodía muy extendida en la provincia sobre distintos textos (*Panadera, Napoleón, Carlos V, Pastor...*).

BERNARDOS

Informante (dulzainero): Paulino Sacristán de Frutos (tío Tabanera)

Bailes

Corrido (dulzaina). Se recogen tres ejemplos como “tocata de baile”.

COMPÁS: 10/16.

CORRESPONDENCIA ACTUAL: género actualmente en desuso en la provincia. Se desgranaba dentro de los Bailes de Rueda juntos con jotas, fandangos...

Jota. Se recogen dos ejemplos, ambos en 3/8.

PIEZA: **jota** (de las resineras).

ANOTACIONES: Coca, Bernardos y Navas de Oro.

PIEZA: **Jota** (dulzaina).

Danzas rituales

PIEZA: **Entradilla** (dulzaina).

COMPÁS: 3/8 +3/8 +2/8.

CORRESPONDENCIA ACTUAL: reducto de lo que fue una concatenación de danzas más compleja, junto con mudanzas, danzas y contradanzas.

Paloteos

Todos transcritos en 2/4.

Si comparamos el repertorio de paloteos recogido por García Matos con el actual, vemos que ha habido una ampliación de repertorio (*El Pajarillo, El Trébol, El Malagón, La Alegre, La Retirada de Frascuelo, La Marcha Real, Aragón y Cataluña, El Riquitrún, Adiós Bernardos*), así

como paloteos de García Matos no se ejecutan en la actualidad. Llama la atención los numerosos ejemplos que melódicamente se elaboran sobre canciones de hechos históricos [Álvarez, 2015:123-126].

PIEZA: **El Convenio de Vergara.**

PIEZA: **La Guerra de África** (El General Ríos). Texto "Viva el general Ríos" sobre la Guerra de Marruecos, concretamente la Batalla de Tetuán (1860).

CORRESPONDENCIA ACTUAL: dentro del repertorio de Bernardos, estos paloteos comparten melodía con el paloteo *Isabel de Borbón*. Además, Bernardos comparte igualmente melodías con algunos paloteos de la cercana localidad de Armuña. No se recogen actualmente en el repertorio de Bernardos.

PIEZA: **El Espartero.**

PIEZA: **El Pastor.**

CORRESPONDENCIA ACTUAL: la melodía se encuentra muy extendida por la provincia con otros textos (*Panadera, Napoleón, Carlos V...*).

PIEZA: **Isabel de Borbón.**

ANOTACIONES: solo tañe la dulzaina. Ocho danzantes varones y un guía llamado "El Zorra". Se ejecuta cada diez años en la procesión de la Virgen del Castillo, cuando cada diez años bajan al pueblo de su lejana ermita a dicha Virgen.

CORRESPONDENCIA ACTUAL: estos paloteos permanecen también en el repertorio actual.

PIEZA: **La Catropea.**

ANOTACIONES: del pueblo Bernardos y Miguelláñez.

CORRESPONDENCIA ACTUAL: no se recoge actualmente en el repertorio.

PIEZA: **Los cuatro Chapiteles.**

PIEZA: **Napoleón.**

CORRESPONDENCIA ACTUAL: elaborados sobre la misma melodía junto con *El Pastor*.

NAVA DE LA ASUNCIÓN

Informante (dulzainero): Faustino Garzón Martín, "tío Coche".

Bailes

PIEZA: Se recogen tres ejemplos de corridos castellanos, como "tocata de baile", transcritos en 10/16.

CORRESPONDENCIA ACTUAL: género actualmente en desuso en la provincia. Se desgranaba dentro de los Bailes de Rueda juntos con jotas, fandangos...

Danzas rituales

TOROS

Dos ejemplos recogidos como "tocata de baile" y transcritos en 3/4.

ANOTACIONES: Antes de que den la salida al toro, los mozos varones ejecutan este baile en la "plaza", formando varios corrillos.

CORRESPONDENCIA ACTUAL: En la voz relativa recogida en el apartado del diccionario, se adjunta una imagen de Aguilafuente que ejemplifica lo que García Matos explica en Nava de la Asunción. Así mismo, nosotros hemos recogido esto en el encierro de Cuéllar.

BODAS

PIEZA: **Las Galas.**

MÚSICA: 3/8.

ANOTACIONES: Baile a los novios (dulzaina).

PROCESIÓN

PIEZA: **El puente y Danza de las Cintas.**

MÚSICA: 3/8.

GÉNERO: Tocata de baile. Va al signo de repetición tantas veces cuantas sean necesarias para trenzar del todo las cintas. El mismo régimen al destrenzarlas. Marazuela recoge esta melodía como *Castillo*.

PALOTEOS

Estas danzas se ejecutan en la fiesta mayor del pueblo y durante la procesión del Cristo de la Expiración: día 14 de septiembre si cae en domingo, si no, el domingo que sigue a dicho día 14.

Comparten la misma introducción o entradilla y todos transcritos en 2/4.

PIEZA: **El Convenido de Vergara.**

CORRESPONDENCIA ACTUAL: con texto alusivo a Espartero, al igual que sucedía en el paloteo de Bernardos.

PIEZA: **El Pajarito.**

CORRESPONDENCIA ACTUAL: paloteo muy extendido por el llano segoviano y recogido también por Marazuela. Se ha documentado también en esa zona como canción de aguederas.

PIEZA: **Napoleón.**

ANOTACIONES: Los paloteos estos nunca van acompañados de la caja. Toca solo la dulzaina. Ocho danzantes y un guía llamado “El Zorra”.

CORRESPONDENCIA ACTUAL: denominación encontrada en varios ejemplos de paloteos del oeste de la provincia. Melodía muy extendida por la provincia con diferentes textos y denominaciones (*Panadera, Carlos V, Pastos, Malagón...*).

PIEZA: **La Enramadilla.**

CORRESPONDENCIA ACTUAL: la melodía se localiza en otros paloteos de la provincia. En Valverde, Marazuela recoge la melodía y Tejero Cobos la letra. Claro parecida *Los Oficios* de Tabanera del Monte y Revenga o a *El Enrame* de Abades.

PIEZA: **San Isidro labrador.**

PIEZA: **Señor mío Jesucristo.**

CORRESPONDENCIA ACTUAL: estos paloteos están elaborados sobre un mismo melograma al ser muy extendidos e identificados en toda la provincia sobre distintos textos y denominaciones [Álvarez, 2015:51].

Otros paloteos recogidos por García Matos son:

PIEZA: **Navaliche.**

PIEZA: **Las doncellas de palacio.**

PIEZA: **Mambrú.**

PIEZA: **Para que tiráis un tiro.**

Índice de ilustraciones

ILUSTRACIÓN 1. Mapa localidades de estudio DANZA Y RITO EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA. FAC. . . .	17
ILUSTRACIÓN 2. Abades. Recuperación de las danzas de palos, de la mano de Marisol Galindo, después de 26 años inactivas. Los Remedios 2017. FAC.	20
ILUSTRACIÓN 3. Tarasca. Corpus Segovia capital. S. XVII. McGrath.	27
ILUSTRACIÓN 4. Localidades documentadas a través de los libros de cofradías. FAC.	30
ILUSTRACIÓN 5. Libros de la Cofradía del Corpus de Prádena. Julio 2016. Ayto. de Prádena. FAC. . . .	31
ILUSTRACIÓN 6. Prádena. Corpus, 1779. Instrumentero, danzante y gitanas. FAC.	39
ILUSTRACIÓN 7. Navafría, 1735. Descargos dentro de la Cofradía del Corpus. “Cascabeles para danzantes/danzantes, Santísimo y su octava/tamborilero/caja/componer la caja”. Archivo Parroquial de Navafría. FAC.	40
ILUSTRACIÓN 8. San Pedro, 1632. Nombramientos Cofradía del Corpus. ADSg. FAC.	42
ILUSTRACIÓN 9. Basardilla, 1792. Santa Visita cuentas Nuestra Señora del Pedernal. “Provechos se reducen solo a las limosnas/ cantidades gastadas en ensayos de los danzantes y en pagar al tamborilero”. ADSg. FAC.	43
ILUSTRACIÓN 10. Turégano, 1618. “Mayordomos que han gastado y pagado en nombre de la cofradía [...] cascabeles [...] rropellas [...] sacar la comedia [...] comedia [...] danzantes [...] toros que se corrieron [...]”. Acta Cofradía del Rosario. Archivo Parroquial de Turégano. FAC.	48
ILUSTRACIÓN 11. Basardilla, 1793. Cofradía Virgen del Pedernal. Cargo, data y alcance del mayordomo. ADSg. FAC.	50
ILUSTRACIÓN 12. Valleruela de Pedraza, 1796. Acta de la Cofradía del Corpus con los nombramientos. ADSg. FAC.	52
ILUSTRACIÓN 13. Santa María, 1763. Gastos en <i>oguera</i> , cascabeles y el salario del mullidor. Cofradía Glorioso Patriarca San José. Archivo Parroquial de Santa María. FAC.	54
ILUSTRACIÓN 14. Prádena, 1820. Fragmento de los nombramientos de Danzantes y Gitanas del Corpus. “Gavina hija de Pedro Benito esta no salió a bailar y pagó yna libra de cera”. FAC.	56
ILUSTRACIÓN 15. Tabanera del Monte, 1779. Acta de la Cofradía del Rosario. “Tabanera/cobro cuatro reales que como nombrada que fue de su fiesta/Rosa de Andrés que no pudo asistir”. Archivo Parroquial de Palazuelos de Eresma. FAC.	56
ILUSTRACIÓN 16. Las Cofradías del Copus desde el siglo XVI al XXI. FAC.	58
ILUSTRACIÓN 17. Las Cofradías del Rosario. FAC.	64
ILUSTRACIÓN 18. Orejana. Rosario, 2017. Danzantes, soldaescas y roscas de las gitanas. Iglesia románica de San Juan. FAC.	66
ILUSTRACIÓN 19. La mujer en la danza desde el siglo XVI. FAC.	85
ILUSTRACIÓN 20. Santa María, 1783. Cofradía Glorioso Patriarca San José. Limones de los remates de las rosquillas. Archivo Parroquial de Santa María. FAC.	88

ILUSTRACIÓN 21. La Matilla, 1842. Cargos por las roscas de las <i>jitanas</i> . Cofradía del Rosario (fiesta de la Asunción y San Roque). ADSg. FAC.	89
ILUSTRACIÓN 22. Roscas de las gitanas. Orejana. Rosario, 2017. FAC.	89
ILUSTRACIÓN 23. Danza de pastores con bastones, acompañados del tamboritero. Fragmento del cantoral de la catedral de Sevilla. Col. Andrés Oyola.	91
ILUSTRACIÓN 24. Cantoral catedral de Sevilla, 1529. Col. Andrés Oyola.	91
ILUSTRACIÓN 25. Documentación de cascabeles. FAC.	95
ILUSTRACIÓN 26. Ituro, 1727. Descargos cuentas de Santa Bárbara. Cohetes, <i>ystrumenttero</i> , y cascabeles para los danzantes. Archivo Parroquial de Villacastín. FAC.	96
ILUSTRACIÓN 27. Condado de Castilnovo, 1774. Descargos instrumentero por ensayar a los danzantes y regirlos en la procesión. Corpus. ADSg. FAC.	97
ILUSTRACIÓN 28. Turégano. Cofradía del Corpus, ca. 1775. "Libreas de los danzantes [...] aber balido elbestido biejo deeltamboritero [...]". Archivo Parroquial de Turégano. FAC.	99
ILUSTRACIÓN 29. Valleruela de Pedraza. Gorros de los danzantes. Rosario, 2013. FAC.	100
ILUSTRACIÓN 30. Tabanera del Monte y Palazuelos, 1777. Cofradía del Rosario. Archivo Parroquial de Palazuelos. Gasto en telas para las nombradas. FAC.	101
ILUSTRACIÓN 31. Torrecaballeros, 1756. Cofradía del Corpus. Gasto en las telas para la confección de los vestidos de los danzantes. ADSg. FAC.	103
ILUSTRACIÓN 32. Exposición "El mundo por Montero", 2015, cuyo comisario fue Carlos Porro. A la derecha, traje de danzante del Niño de la Bola. Foto cedida por Carlos Porro.	104
ILUSTRACIÓN 33. La voz <i>zarragón</i> en la provincia desde el siglo XVIII. FAC.	105
ILUSTRACIÓN 34. Valleruela de Pedraza, 1894. Fragmento del inventario de la Virgen del Amparo. "Vestido de colores para el zarragón de calzón y chaqueta y morral para llevar los palos". ADSg. FAC.	106
ILUSTRACIÓN 35. La Matilla, 1843. Cofradía del Rosario. "Paño y forro para el vestido del zarragón". ADSg. FAC.	106
ILUSTRACIÓN 36. Prádena, 1790. Nombramientos de la Cofradía del Corpus. Libros Parroquiales consultados en el Ayto. de Prádena. FAC.	107
ILUSTRACIÓN 37. Cozuelos, 1786. Acta Cofradía del Corpus. FAC.	110
ILUSTRACIÓN 38. San Pedro de Gaillos, 1639. Libro de cuentas de la Cofradía del Corpus. ADSg. FAC. .	112
ILUSTRACIÓN 39. Turégano. Cofradía del Corpus, ca. 1775. "aber valido el bestido biejo deltamboritero". Archivo Parroquial de Turégano. FAC.	112
ILUSTRACIÓN 40. Melque (Segovia), 1793. Referencia a la dulzaina. Acta Cofradía del Rosario. ADSg. FAC.	115
ILUSTRACIÓN 41. Ituro, 1736. Referencia al tambor y clarín. Acta de las cuentas de Santa Bárbara. Archivo Parroquial de Villacastín. FAC.	115
ILUSTRACIÓN 42. Turégano, 1598. "Colegiales de Segovia que vinieron a cantar en la procesión". Cofradía del Rosario. Archivo Parroquial de Turégano. FAC.	116
ILUSTRACIÓN 43. San Pedro, 1701. Gasto en comida. Cofradía del Corpus. ADSg. FAC.	117
ILUSTRACIÓN 44. Arroyo de Cuéllar, 1594-1595. Cofradía del Rosario. Archivo Parroquial de Cuéllar. FAC.	119
ILUSTRACIÓN 45. Soldadescas. FAC.	121
ILUSTRACIÓN 46. Orejana, octubre 2017. Nombrados de la soldadesca con sus alabardas, en la procesión del Rosario. FAC.	122
ILUSTRACIÓN 47. Torre Val de San Pedro. Octava de la Virgen del Rosario, octubre 2016. Dos miembros de la soldadesca anticipándose a la procesión. FAC.	122
ILUSTRACIÓN 48. Torre Val de San Pedro, octubre 2016. Dos alabarderos custodiando la entrada de la iglesia ante la Virgen del Rosario. Octava del Rosario. FAC.	123
ILUSTRACIÓN 49. Navafría, 2016. Soldadesca femenina. Indumentaria de mañana. San Sebastián. FAC.	123

ILUSTRACIÓN 50. Navafría, 1759. "Soldadesca segundo domingo de octubre" (entendemos que celebrando la Octava del Rosario). Acta de la Cofradía del Rosario. Archivo Parroquial de Navafría. FAC. .	124
ILUSTRACIÓN 51. Navafría, 1760. Cofradía del Rosario. "Soldadesca/Santa Isabel/capitán Gabriel". Soldadesca masculina. Acta Cofradía del Rosario. Archivo Parroquial de Navafría. FAC.	124
ILUSTRACIÓN 52. Zamarramala, 2016. Alabarderos custodiando a Santa Águeda. FAC.	125
ILUSTRACIÓN 53. Zamarramala. Santa Águeda, 2016. Baile de la Bandera por uno de los maridos de las alcaldesas de FAC.	126
ILUSTRACIÓN 54. Autos sacramentales y comedias. FAC.	127
ILUSTRACIÓN 55. Valseca, 1620. Fragmento del acta de de la Cofradía del Rosario. Gastos en la comedia "el día de Nuestra Señora la Virgen del Rosario". Archivo Parroquial de Valseca. FAC.	128
ILUSTRACIÓN 56. Turégano, 1598. Fragmento del acta de la Cofradía del Rosario de Turégano. Se registran gastos en LOS COMEDIANTES DE COLMENAR, así como en danzantes y colegiales de Segovia para cantar en la procesión o danzas. Archivo Parroquial de Turégano. FAC.	129
ILUSTRACIÓN 57. San Pedro de Gáillos, 1635. Acta de la Cofradía del Corpus con los nombramientos para los oficios menores: cruz, varas del palio, andas, sonajas, gitanos, arquillos, caballeros, fuentes de vino, adobar los arquillos y la "baquilla". FAC.	131
ILUSTRACIÓN 58. Arcones, carnaval 2017. Vaquillas de carnaval. FAC.	131
ILUSTRACIÓN 59. Turégano, 1634. Cofradía del Rosario. Gastos de novillos, pruebas y danzantes. Archivo Parroquial de Turégano. FAC.	134
ILUSTRACIÓN 60. Armuña, 1739. Fragmento del acta de la Cofradía del Rosario. Mayos y enramadas. ADSg. FAC.	137
ILUSTRACIÓN 61. San Pedro, 1692. "Para traer tomillos". Cofradía del Corpus. ADSg. FAC.	138
ILUSTRACIÓN 62. Santa María, 1775. Cantueso. Fragmento del acta de la Cofradía del Corpus. Archivo Parroquial de Santa María. FAC.	138
ILUSTRACIÓN 63. Condado Castilnovo, 1774. Cofradía del Corpus. Incienso. ADSg. FAC.	138
ILUSTRACIÓN 64. Turégano, 1709. <i>Fuego en la fiesta de las Nieves</i> . Fragmento del acta de la Cofradía del Rosario. Archivo Parroquial de Turégano. FAC.	141
ILUSTRACIÓN 65. Basardilla, 1794. Cohetes. Fragmento del acta de la Cofradía de la Virgen del Pedernal. ADSg. FAC.	141
ILUSTRACIÓN 66. Adrada, 1786. Fragmento de acta de la Cofradía del Rosario donde se escribe: "que no permita en los sucesivo se gaste [...] con el instrumentero ni con los danzantes. Santa Visita. ADSg. FAC.	144
ILUSTRACIÓN 67. Mapa de localidades con danza documentada por la SF. Se aprecia el vacío en la zona oeste, especialmente en el cuadrante suroeste. FAC.	160
ILUSTRACIÓN 68. Revenga. Paloteo <i>La Palvina</i> . Romería de la Virgen del Soto, Pentecostés, 2017. FAC.	172
ILUSTRACIÓN 69. Revenga. Paloteo <i>La Palvina</i> . Romería de la Virgen del Soto, ca. 1950. Pentecostés. Foto cedida por Pedro Nogales.	172
ILUSTRACIÓN 70. Localidades actualmente con danzas de palos y/u otras. FAC.	174
ILUSTRACIÓN 71. Cuéllar. Romería del Henar, 1924. Archivo fotográfico del padre Benito de Frutos [Porro, 2015: 269], 16-270.	175
ILUSTRACIÓN 72. Carrascal de la Cuesta, 2014. Danzante masculino con casaquilla. San Roque. FAC.	179
ILUSTRACIÓN 73. Danzantes Nava de la Asunción, 1929. Colección de Pedro Luis Peñas.	180
Ilustración 74. Fuenterrebollo hacia 1958. Blog de Aku Estebaranz. Foto de Maite Nerea San Felipe.	182
ILUSTRACIÓN 75. Danzantes de Valleruela de Pedraza. Rosario, 2013. Formación en Cruz en las introducciones de los paloteos, muy habitual en la zona de la sierra. FAC.	182
ILUSTRACIÓN 76. Distintos estampados florales en las enaguas de San Pedro. Procesión de Nuestra Señora, 2014. FAC.	183

ILUSTRACIÓN 77. Castroserna de Abajo. Danzante con enagua granate y espaldares de flores. Nuestra Señora de los Remedios, 2015. FAC.	183
ILUSTRACIÓN 78. Danzantes de Gallegos de la Sierra. Rosario, 2013. FAC.	183
ILUSTRACIÓN 79. Danzantes de Torre Val de San Pedro. Octava del Rosario, 2011. FAC.	183
ILUSTRACIÓN 80. Danzantes de Arcones. Virgen de la Lastra. Septiembre 2013. FAC.	184
ILUSTRACIÓN 81. Danzantes de El Arenal (Orejana). San Ramón, 2013. FAC.	184
ILUSTRACIÓN 82. Carrascal de la Cuesta. Zorra con su indumentaria. San Roque, 2007. FAC.	186
ILUSTRACIÓN 83. Zorra de Nava de la Asunción. Madrid, 1929. Colección Pedro Luis Peñas.	187
ILUSTRACIÓN 84. Zarragón a la derecha de la foto. Danza de El Arco. Arcones. Década de 1970. Colección de Santiago Alonso.	187
ILUSTRACIÓN 85. Gallegos. Rosario, 2015. Zorra a la izquierda de la foto. FAC.	187
ILUSTRACIÓN 86. Zorra de Gallegos de la Sierra. Rosario, 2013. FAC.	188
ILUSTRACIÓN 87. Zorra de Gallegos de la Sierra, ca. 1980. Foto cedida por Luis Carlos Grande (dulzainero actual de la localidad).	188
ILUSTRACIÓN 88. Carbonero el Mayor. Romería de la Virgen del Bustar. Pentecostés, 2016. Dulzaineros y tamborileros de la Escuela de Carbonero. FAC.	190
ILUSTRACIÓN 89. Navafría, 1709. Fragmento acta Cofradía del Rosario. Listones para las colonias. Archivo Parroquial de Navafría. FAC.	198
ILUSTRACIÓN 90. Cuéllar. Romería del Henar, 1924. Presencia exclusivamente masculina en la danza. Padre Benito de Frutos [Porro, 2015:269].	200
ILUSTRACIÓN 91. Cuéllar. Romería del Henar, 2016. Presencia de la mujer en la danza (espontánea por parte de la población asistente). FAC.	200
ILUSTRACIÓN 92. Mozoncillo. <i>La Rodelquilla</i> , 2017. Danzantas sacando a la Virgen de la ermita. FAC.	201
ILUSTRACIÓN 93. San Pedro. Cofradía del Corpus, 1740. Santa Visita. ADSg. FAC.	205
ILUSTRACIÓN 94. Cantalejo, ca. 1906. Danza El Arco. Nuestra Señora del Pinar. Foto de Juan Pedro Velasco.	206
ILUSTRACIÓN 95. Danzantas de Cantalejo en una actuación en Fuente El Olmo. Agosto 2014. FAC.	207
ILUSTRACIÓN 96. Traje de Zorra de Veganzones fotografiado en 1933. Chaqueta y calzón de lana forrados con lienzo. Museo Provincial de Segovia. N.º Inventario 1044.	208
ILUSTRACIÓN 97. Prádena. Traje de zarragón recuperado en 2016. Informaciones cedidas por Esther Maganto. Ayto. de Prádena. FAC.	209
ILUSTRACIÓN 98. San Pedro de Gáillos. Nuestra Señora, 2017. Zarragona. FAC.	209
ILUSTRACIÓN 99. Cuéllar. Romería del Henar, 2016. Presencia de la mujer en la interpretación de la dulzaina. FAC.	210
ILUSTRACIÓN 100. Revenga. Procesión Virgen del Soto, 2017.	212
ILUSTRACIÓN 101. Arcones. Carnaval, 2017. Vaquillas y tripudos en el Carnaval de Arcones, el Domingo Gordo. FAC.	214
ILUSTRACIÓN 102. Torre Val de San Pedro. Danza de <i>El Arado</i> . Octava del Rosario, 2015. FAC.	223
ILUSTRACIÓN 103. Imágenes de la biblioteca digital de Castilla y León (18—).	225
ILUSTRACIÓN 104. Mapa danza El Arco/Castillo/Puente/Enzaramao. Siglos XX-XXI. FAC.	230
ILUSTRACIÓN 105. Arcones. Danza de <i>El Arco</i> . Virgen de la Lastra, 2013. FAC.	234
ILUSTRACIÓN 106. San Pedro de Gáillos. Danza <i>El Arco</i> . Encuentro con la Coordinadora de Ball de Bastons de Cataluña. Julio 2017. FAC.	235
ILUSTRACIÓN 107. Valleruela de Pedraza. <i>Enzaramao</i> . Virgen del Amparo, 2014. Foto de Esther Maganto.	236
ILUSTRACIÓN 108. Valleruela de Sepúlveda. Danza de <i>El Arco</i> . Virgen del Barrio. Septiembre 2014. FAC.	237
ILUSTRACIÓN 109. Orejana. Danza <i>EL Arco</i> . San Ramón, 2014. FAC.	238

ILUSTRACIÓN 110. Torre Val de San Pedro. Danza <i>La Puente</i> . Octava del Rosario, 2016. FAC.	239
ILUSTRACIÓN 111. Gallegos de la Sierra. Danza de <i>El Arco</i> . Virgen del Rosario, 2015. FAC.	240
ILUSTRACIÓN 112. Bernardos, 1980. Danza <i>El Arco</i> . Web del Ayto. de Bernardos.	241
ILUSTRACIÓN 113. Carrascal de la Cuesta. San Roque, 2007. Danza <i>El Castillo</i> . FAC.	242
ILUSTRACIÓN 114. Fuentepelayo. Danza de El Arco en Revista <i>Enraizados</i> n.º 3, junio 2016.	243
ILUSTRACIÓN 115. Turégano. Danza <i>La Puente</i> . Década de los cuarenta. Cedita por el Grupo de Danzas “Tío Lobito” de Turégano.	244
ILUSTRACIÓN 116. Turégano. <i>Jota del Castillo</i> . Virgen del Burgo, 2015. FAC.	245
ILUSTRACIÓN 117. Abades. Década de los setenta. Un pilar central y dos arcos a cada lado. Foto col. Marisol Galindo.	246
ILUSTRACIÓN 118 San Pedro de Gaíllos, 1632. Fragmento del acta de nombramientos de la Cofradía del Corpus. ADSg. FAC.	247
ILUSTRACIÓN 119. Zamarramala, 2016. Baile de la Bandera durante la procesión de Santa Águeda. FAC.	249
ILUSTRACIÓN 120. Torre Val de San Pedro, 2016. Baile de la Bandera. Octava del Rosario. FAC.	249
ILUSTRACIÓN 121. Navafría, 1744. Descargos del acta de de la Cofradía del Rosario. “Gitanas [...] resurrección [...] visitación [...] instrumentero [...] caja [—] - bandera [...] soldadesca”. Archivo Parroquial de Navafría. FAC.	250
ILUSTRACIÓN 122. Sebúlcór. Mayo 2017. II Jornadas de Patrimonio Inmaterial de Sebúlcór. Ciclo del Año explicado por Ismael Peña Poza. FAC.	253
ILUSTRACIÓN 123. San Pedro de Gaíllos, 1676. Nombramientos Cofradía del Corpus. “Danza de Caballeros, corregidor, <i>siteniente</i> , caballeros”. ADSg. FAC.	255
ILUSTRACIÓN 124. San Pedro de Gaíllos. Danza La Cruz. Formación en cruz habitual también en muchas otras danzas y paloteos de la zona de la sierra. Esta danza además presenta motivos serpenteantes y la presencia del zarragón como guiador de la danza. Melódicamente está en conexión con El Caracol de Arcones (Cruz según la SF AHPSg. 120-121). Procesión de Nuestra Señora, 2017. FAC.	257
ILUSTRACIÓN 125. Arcones. Danza <i>El Caracol</i> . Brazos engarzados localizados en otras danzas de la sierra como <i>El Arco</i> de Orejana, Gallegos, Castroserna o Valleruelea P., Virgen de la Lastra. Septiembre 2013. FAC.	258
ILUSTRACIÓN 126. Arcones. Danza <i>El Caracol</i> . Formación en Cruz. Virgen de la Lastra, 2013. FAC. .	258
ILUSTRACIÓN 127. Prádena 2008. Danza La Culebra o El Caracol. Fotograma eladelantado.tv.	259
ILUSTRACIÓN 128. Torre Val de San Pedro. Danza <i>La Puente</i> . Serpenteos localizados también en otras danzas de la sierra. Octava del Rosario, 2011. FAC.	259
ILUSTRACIÓN 129. Torre Val de San Pedro. Danza <i>La Puente</i> . Formación en cruz recogida igualmente en otras danzas de la sierra. Octava del Rosario, 2011. FAC.	260
ILUSTRACIÓN 130. Carbonero el Mayor, 2016. Castillo. Romería Virgen del Bustar. FAC.	261
ILUSTRACIÓN 131. Vezanzones, 2014. Danza de <i>La Cruz</i> . Figura de la Cruz. Domingo del Señor. FAC. .	265
ILUSTRACIÓN 132. Bernardos Virgen del Castillo, 2010. Trenzando el lazo. Ayto. de Bernardos.	268
ILUSTRACIÓN 133. Zamarramala. Baile de Las Galas. Procesión de Santa Águeda, 2016. FAC.	272
ILUSTRACIÓN 134. Arroyo de Cuéllar, 1591. Cofradía del Rosario, para la festividad de la Virgen de Agosto. Una de las referencias más antiguas que hemos recogido en la provincia en torno a las gitanas. Archivo Parroquial de Cuéllar. FAC.	273
ILUSTRACIÓN 135. Turégano. Jota del Castillo. Virgen del Burgo, 2015. FAC.	277
ILUSTRACIÓN 136. Carbonero el Mayor. Jota espontánea por parte de la población asistente. Virgen del Bustar, 2016. FAC.	278
ILUSTRACIÓN 137. Cuéllar. Población asistente <i>danzando</i> jotas a la Virgen del Henar. Romería del Henar, 2016. FAC.	279
ILUSTRACIÓN 138. San Pedro de Gaíllos. Jotilla de <i>La Abuela</i> . Los chicos palotean y las chicas danzan. Suele abrir la procesión Nuestra Señora. Septiembre 2014. FAC.	280

ILUSTRACIÓN 139. Torre Val de San Pedro. Paloteo-jota <i>Del Pollo</i> . Octava del Rosario, 2013. Blog Esther Maganto, www.indumentariatradicionalsegoviana.wordpress.com	281
ILUSTRACIÓN 140. Fuentepelayo. Marcha de danzantes de cara al Santísimo. Octava del Corpus, 2004. FAC.	283
ILUSTRACIÓN 141. Valleruela de Pedraza. Marcha de danzantes. Procesión del Rosario, 2013. FAC.	283
ILUSTRACIÓN 142. Torre Val de San Pedro. Marcha de danzantes. Octava del Rosario, 2011. FAC.	284
ILUSTRACIÓN 143. Zarzuela del Pinar. <i>Mayo</i> plantado en la plaza. 1 de mayo de 2017. FAC.	285
ILUSTRACIÓN 144. Torreiglesias. Danzantes y autoridades llegando a la iglesia después del pasacalles. San Roque, 2014. FAC.	292
ILUSTRACIÓN 145. Carbonero el Mayor. Población ejecutando la <i>Contradanza</i> . Romería Virgen del Bustar, 2016. FAC.	297
ILUSTRACIÓN 146. Condado de Castilnovo. Acta de 1780 de la Cofradía del Rosario. ADSg. FAC.	303
ILUSTRACIÓN 147. Cuéllar. Población danzando el <i>A por ellos</i> con ritmo ternario y estructura de jota. Encierros en honor a la Virgen del Rosario. Agosto 2016. FAC.	307
ILUSTRACIÓN 148. Aguilafuente, antigua Plaza de Toros, 1951. Programa "Rememora" (Dip. Segovia). Col. Ricardo Alonso. Hombres danzando con formación de "rueda".	308
ILUSTRACIÓN 149. Valleruela de Sepúlveda. Baile de Tres. Procesión de la Virgen del Barrio, 2014. FAC.	309
ILUSTRACIÓN 150. Imagen de la biblioteca digital de Castilla y León	325

Bibliografía

AGUDO TORRICO, J.; JIMÉNEZ DE MADARIAGA, C.; GARCÍA GALLARDO, F. J.; y ARREDONDO PÉREZ, H. (2010): *Danzas de la provincia de Huelva*. Diputación de Huelva. Huelva.

AGUDO TORRICO, J.: “Danzas rituales, capacidad adaptativa y vigencia de usos culturales”. Dpto. de Antropología Social y Cultural. Universidad de Sevilla.

AGUIRRE BAZTAN, A. (1993): *Diccionario temático de Antropología*. Ed. Boixaren Universitaria. Barcelona.

ALONSO PONGA, J. L. (1992): *Tradiciones y costumbres en Castilla y León*. Ediciones Castilla. Valladolid

— (1999): *Rito y sociedad en las comunidades agrícolas y pastorales de Castilla y León*. Consejería de Agricultura y Ganadería. Valladolid.

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

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

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

— (2016): “Las danzas rituales en la provincia de Segovia: el Arco”. *Revista Lazos*. Centro de interpretación del Folklore. San Pedro de Gaíllos. Segovia.

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

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

— (2017): “Historia de un género: la jota de ayer a hoy”. *El Adelantado de Segovia*. Abril, 2017. Segovia.

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

- (2017): “La Jota a través del tiempo. Género identitario del pueblo segoviano en la actualidad”. Revista *Enraiza2*. ICTS Manuel González Herrero. Diputación de Segovia. Segovia.
- (2017): “El repertorio para dulzaina en las danzas de palos de la provincia de Segovia”. Actas de las Jornadas de Investigación de danzas rituales. Fregenal de la Sierra (Badajoz).
- (2017): “Septiembre. Festejos marianos para terminar el estío”. Revista *Enraiza2*. ICTS Manuel González Herrero, Diputación de Segovia.

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

BARRIOS MANZANO, M. P. (2010): *Danza y ritual en Extremadura*. CIOFF. 2009.

BIEDERMAN, H. (1993): *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Paidós.

BURKE, P. (1978): *La cultura popular en la Europa Moderna*. Alianza Universidad (4.ª reimpresión, 2010). Madrid.

CARO BAROJA, J. (2006): *El Carnaval: (análisis histórico-cultural)*. Antropología Alianza Editorial, Madrid.

CÁMARA LANDA, E. (2003): *Etnomusicología*. Colección MÚSICA Hispana, vol. 2. Madrid.

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.

— (1989): *EL Carnaval*. Taurus. Madrid.

— (1984): *Del viejo folklore castellano*. Palencia. Ámbito Castilla y León.

— (1968): *Estudios sobre la vida tradicional española*. Península. Barcelona.

— (1979): *La estación de amor : (fiestas populares de Mayo a San Juan)*. Taurus. Madrid.

CARO BAROJA, J; PITT-RIVERS; ARÉVALO, J. C. (1984): “Toros: Origen, Culto, Fiesta”. *Revista de Occidente* n.º 36.

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

— (1986): “Danzantes de Valverde del Majano”. *Revista Estampa*. Diputación de Salamanca. Salamanca.

CASADO, D. (1999): “La Cofradía renacida del acoso liberal”. *Imagen y realidad de la acción voluntaria*, Editorial Hacer.

CASARES RODIO, E. (dir.) (1999-2002): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. SGAE. Madrid.

CASTELLANOS DE LOSADA, B. S. (1815): *Discursos histórico-arqueológicos sobre el origen, progresos y decadencia de la música y el baile español*. Madrid.

CASTRO ESCUDERO, J. (1968): "Bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega". En *Les langues-neo-latines. Boletín trimestral de la Société de Langues Neo Latines*. 62 anses. Fascicules 2.

CIRLOT, J. E. (1969): *Diccionario de símbolos*. Barcelosna. Labor.

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

CONTRERAS, M. y CONTRERAS, F. (2002): *Cancionero segoviano de música popular*. Asociación Cultural "Concejos Castellanos". Valladolid.

COVARRUBIAS, S. DE (1611): *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*.

CRIVILLÉ Y BARGALLO, J. (1989): *Historia de la música española 7. El folclore español*. Madrid: Alianza Editorial.

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

CUESTA POLO, M. (2007): *Danzas de paloteo, rituales del Corpus y libros de Cofradía de Veganzones*. Ayto. de Veganzones. Segovia.

DE ANDRÉS COBOS, P. (1935): *Estampas de aldea*. Edición conmemorativa.

DELGADO MÉNDEZ, A. J. (2016): "Tradición y patrimonio. Imágenes de permanencia y cambio en las danzas rituales onubenses". Tesis doctoral inédita, dirigida por Juan Agudo Torrico, del Departamento de Antropología Social de la Universidad de Sevilla. 2016.

DELGADO, L.D. (1983): "Fiestas del Mayo" en Segovia Capital. En *Revista de Folklore*. Fundación Joaquín Díaz, 29, vol. 3. Pp: 177-180.

DÍAZ VIANA, L. (2007): *La Tradición como reclamo. Antropología de Castilla y León*. Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo.

DÍAZ VIANA, L. (1993): *Música y culturas: una aproximación antropológica a la etnomusicología*. Madrid: Eudema.

— (1988): *Aproximación antropológica a Castilla y León*. Arthropos. Barcelona.

— (1997): *Castilla y León: imágenes de una identidad*. Ámbito. Valladolid.

DÍAZ, J. (1992): "Castilla y León". En *Tradición y en danza*. Comunidad de Madrid.

DICCIONARIO DE AUTORIDADES (1726,1738).

FERNÁN, J. (2000): "La fiesta de los Mayos en Fuentepelayo (Segovia)". En *Revista de folklore*. Fundación Joaquín Díaz. Valladolid.

- FLECNIAKOSKA, J. L. (1956): "Las fiestas del Corpus en Segovia (1594-1636)". En *Estudios Segovianos*. Tomo VIII, pp. 141-201.
- FLORES, A. (1892): *Ayer, hoy y mañana*, vol. II. Montaner y Simón. Barcelona.
- FRAILE, A. y HERNANZ, E. (1991): La cofradía y procesión del Niño de la Bola de Cuéllar (Segovia). *Revista de Folklore*, n.º 130, 135-142. Fundación Joaquín Díaz. Valladolid.
- FRAILE, J. M. (1981): "El Arado". *Revista de Folklore* n.º 9, pp. 28-30.
- FRUTOS, E. DE (2014): *Riaza: sones y costumbres tradicionales*. D. L.
- FUENTES ARRANZ, J. (2008): *El paloteo en Armuña*. Ayto. de Armuña. Segovia.
- FUENTENEbro ZAMARRO, F. (1996): *Cantalejo: creencias y mentalidades*. Editorial: Madrid.
- GARCÍA, F. (2017) : "Los encierros de Cuéllar". *Revista Enraizados*, n.º 16. ICTS Manuel González Herrero. Diputación de Segovia.
- GÓMEZ TABANERA, J. M. (1968): *Folklore español*. Instituto de Antropología aplicada. Madrid.
- HERRERO GÓMEZ, G. (2011): *De Fiesta en Fiesta por Segovia*. Segovia: Caja Segovia. Obra Social y Cultural.
- HERRERO, G. y MERINO, C. (1996): "Costumbres populares segovianas de nacimiento, matrimonio y muerte". *Encuesta del Ateneo 1901-1902*. Segovia. Caja Segovia.
- HERRERO GÓMEZ, G. y ÁLVAREZ COLLADO, M. F. (2017): "El caracol: una danza ritual tradicional en Prádena de La Sierra (Segovia)". *Revista de Folklore* 424. Fundación Joaquín Díaz. Valladolid.
- HERRERO GÓMEZ, G. (2011): *Segovia de fiesta en fiesta*. Caja Segovia. Obra Social y Cultural. Segovia.
- (2012): "Sobre algunas pervivencias de 'misas de Minerva' en la provincia de Segovia". *El Adelantado*, 24 de octubre de 2012. Segovia.
- HERRERAS Díez, A. (1996): *La ermita del Santo Cristo de la Cruz en el barrio del Mercado. Historia y tradición de un santuario segoviano*. Ed. Segovia. Segovia.
- HOBBSAWN, E (2002): *La invención de la tradición*. Editorial Crítica. Barcelona.
- IRIGOYEN FAJARDO, K. (2005): *Costumbres y tradiciones populares: la fiesta de Santa Águeda en Zamarramala (Segovia)*. Diputación provincial. Segovia.
- IZQUIERDO NEBITO, R. (2004): "Fiesta y ocio en las ciudades castellanas durante la Edad Media". En William Christian et al. *La fiesta en el mundo hispánico*, vol. 2. Universidad de Catilla La Mancha.
- LEÓN FERNÁNDEZ, M. (1996): "El baile a la novia en la provincia de Madrid". *Revista de Folklore*, n.º 190. Fundación Joaquín Díaz. Valladolid.

LINAGE CONDE, A. (1986): *Las Cofradías de Sepúlveda*. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia. Segovia.

LOPEZ GARCÍA-BERMEJO, A. y MAGANTO HURTADO, E. (2000): *La indumentaria tradicional segoviana*. Obra Social y Cultural de Caja Segovia. Segovia.

LÓPEZ DE OSABA, P. (1983): *Historia de la Música Española: folklore musical*. Alianza Madrid.

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

MAGANTO HURTADO, E. (2015): *Los danzantes de enagüillas en la provincia de Segovia. Mapa geográfico-festivo a comienzos del siglo XXI*. ICTS Manuel González Herrero. Diputación de Segovia. Segovia.

MARAZUELA, A. (2013): *Cancionero castellano*. Ed. Derviche. Segovia.

MARIÑO FERRO, X. R. (1987): *Las romerías / peregrinaciones y sus símbolos*. Ediciones Xerais de Galicia. Madrid.

MARTÍ, J. (1996): *El Folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Ronsel. Barcelona.

MARTÍN MARTÍN, F. (1984): *Las Cofradías de Villascastín*. Segovia.

MARTÍNEZ DE LA PEÑA (1968): "Aspectos particulares de las danzas populares españolas". *Folklore español*. Madrid.

MATA MARTÍN, C. (1995): *Ritos populares del toro en Castilla y León*. Consejería de Agricultura y Ganadería. Junta de Castilla y León.

MÍNGUEZ "OREJANILLA", L. (1992): *Orejana. Historia de un pueblo*. Asociación Cultural San Ramón. Madrid.

MIRA ORTIZ, I.: "Simbolismo de la danza del Caracol y de la Caracola de Los Armaos de Semana Santa en Domingo de Resurrección". Congreso Internacional de Hermandades y Cofradías. Murcia, 2008.

MOLINERO RODRÍGUEZ, F. (1993): *Los Cirios*. Editorial: [S.L. : El Autor].

MORENO MUÑOZ, M. J. (2010): *La danza teatral en el siglo XVII*. Universidad de Córdoba. Campus de Rabanales.

NETTL, B. (1985): *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Alianza Música. Madrid.

OLMOS CRIADO, R. M.^a (1987): *Danzas rituales y de diversión en la provincia de Segovia*. Excma. Dip. Prov. de Segovia. Segovia.

PASTOR COMÍN, J. J.: "De la música en Cervantes". *Anales Cervantinos*. Centro Virtual Cervantes.

PELINSKI, R. (2011): *La danza de Todoella. Mamoria, historia y usos políticos de las danza de espadas*. Institut Valencià de la Música. Valencia.

PESSARRODONA, A. y RUIZ MAYORDOMO, M. J. (2015): "El gesto coreúteico en la música hispana de las segunda mitad del siglo XVIII. Una propuesta de interpretación históricamente informada del fandango". *Música Oral del Sur. Revista Internacional*, n.º 12.

PEDROSA, J. M. (1994): *Cantos y costumbres nupciales de Rades de Pedraza. Segovia. Revista de Folklore*, n.º 166. Fundación Joaquín Díaz. Valladolid.

PEÑAS BARROSO, R. (2017): "La pervivencia de los ritmos asimétricos en la provincia de Segovia". *Revista Enraiza2*. Junio 2017. ICTS Manuel González Herrero. Diputación de Segovia. Segovia.

PITARCHD 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, n.º7, pp. 53-64.

PONTE MOSTEIRO, M. A.(2013): "Raíces rituales de la danza y su relación con los sagrado". Tesis doctoral inédita. Universidad Rey Juan Carlos.

PORRO FERNÁNDEZ, C. A. (2012): *Repertorio Segoviano para Dulzaina. Tonadas y bailes recogidos por Manuel García Matos en 1951. Bernardos, Abades y Nava de la Asunción*. Fundación Joaquín Díaz. Valladolid.

— (2001): Denominaciones locales y nombres de bailes y danzas tradicionales de Castilla y León en el siglo XX (II). *Revista de Folklore*, n.º 248.

— (2012): "El baile en Castilla y León. La rueda como formación habitual para el baile". *Jentilbaratz*. Cuadernos de folklore, 14.

— (2015): *Etnografía de la imagen en Segovia: la colección del Padre Benito de Frutos*. Instituto de la Cultura Tradicional Segoviana. Segovia.

— (2017): *Archivo Segoviano de Folklore*. Vols. VII y VIII. ICTS Manuel González Herrero. Diputación de Segovia. Segovia.

— (2010): "Los registros sonoros de Alan Lomax en Castilla y León: Segovia. Octubre de 1952". *Revista de Folklore*, n.º 346 , pp. 111-123.

PUJOL, F. y AMADES, J. (1936): *Diccionaria de la dansa, del entremesos y dels instruments de musica i sonadors*. Fundació Concepció Rabell o Clbils. Barcelona.

RAMOS, L.; SANZ, V.; y CALVO, F. (2015): *Danzas de la Cabezuela: pasado y presente en esta villa*. Ayto. de Cabezuela. Segovia.

RAMOS, L. (2013): *Cancionero de la Memoria: encuentros con la tradición oral en Tierra de Pinares de Segovia*. ISMUR. Segovia.

RIZO ESTRADA, G. (2017): *Lazos. Pailiteiros y danzas de palos en el nordeste transmontano, Zamoro y León*. Centro de Estudios Benaventanos "Ledo del Pozo". Benavente, 2017.

RUIZ MAYORDOMO, M. J. (2003): "Jácara y zarabanda son una misma cosa". Separata. UAM.

SACH, C. (1944): *Historia Universal de la Danza*. Centurión. Buenos Aires.

SANZ, I. (1986): "La fiesta de San Sebastián en Navafría". En *Revista de Folklore*. Tomo 6b. n.º 68, pp.175-194.

SCHENEIDER, M. (2016): *La danza de espadas y la tarantela*. Editorial: IFC

TEJERO COBOS, I. (1981): *La dulzaina en Castilla*. Cultura Castellana. Segovia.

— (1985): *Cancionero Popular de Segovia*. Segovia.

— (1990): *Dulzaineros, música y tradiciones populares en tierras segovianas*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia. Madrid.

TERREROS Y PANDO, E. (1786-1793): *Diccionario Castellano con las voces de Ciencias y Artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italizana*. Editorial: Madrid, en la imprenta de la viuda de Ibarra, hijos y compañía, 1786.

VAN GENNEP, A. (1986): *Ritos de paso*. Taurus. Madrid.

VELASCO MAÍLLO, H. (1982): "Tiempo de fiesta". En *Ensayos antropológicos sobre la fiesta en España*. Velasco Maíllo (ed.). Tres, catorce, diecisiete. Madrid.

— (1986): "Rituales e identidad: dos teorías en las sociedades modernas". En *Revista de Occidente* n.º 56. pp: 65-75.

— (1996): "La difuminación del ritual en las sociedades modernas". En *Revista de Occidente* n.º 184, pp. 103-123. Madrid.

— (2004): "Fiestas del pasado, fiestas para el futuro". En *La Fiesta en el Mundo Hispánico*. Martínez-Burgos García, P. y Rodríguez González-Cuenca, A. (coords.). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

— (2003): *La lógica de la investigación etnográfica: un modelo de trabajo para etnógrafos de la escuela*. Ed. Trotta. Madrid.

VERGARA, G. M. (1909): *Derecho Consuetudinario y economía popular en la provincia de Segovia*. Madrid. Imp. del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús, 1909.

VERGARA MARTÍN, G. M.^a (1912): *Cantares populares recogidos en diferentes regiones de Castilla la Vieja y particularmente en Segovia y su tierra*. Madrid: Editorial Fortanet.

— (1932): *Tradiciones segovianas*. 2.^a edición. Madrid: Hernando.

VV. AA. (1982): "La rueda del año". En *Folklore Segoviano*. Caja Segovia. Segovia.

VV. AA. (2015): *Rito, música y escena en el Corpus*. Comunidad Autónoma de Madrid. Servicio de documentación y publicación.

VV. AA. (1994): Rito, música y escena en Semana Santa. Coord. Norberto A. Albadalejo. Comunidad Autónoma de Madrid.

WOSSIEN, M. G. (1974): *Danzas sagradas: el encuentro con los dioses*. Madrid. Debate. Ediciones del Prado.

ZAMARRÓN YUSTE, P. (2016): *Iconografía musical en la catedral de Segovia*. Segovia. Cabildo de la Catedral de Segovia: Ayuntamiento de Segovia.

— (2016): “La gaita de Hontoria y otros instrumentos musicales populares en Segovia”. Revista *Enraizados*, Nº2. ICTS Manuel González Herrero, Diputación de Segovia. Segovia.

TUTOR

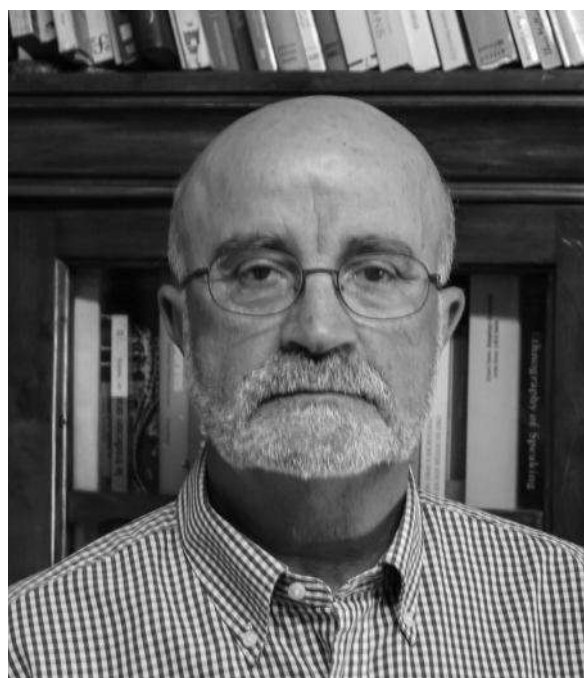
Honorio M. Velasco

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...

Pertenece 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 Cir-

cle, 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 la University of California-Berkeley, y en la Indiana University-Bloomington.

AUTORA

Fuencisla Álvarez Collado

Fuencisla Álvarez nace en Madrid en 1974. Se diploma en Educación Musical por la UCM en 1996, e ingresa en el Cuerpo de Maestros de la Comunidad de Madrid por la especialidad de Música en 1997, desempeñando desde entonces distintas especialidades en las enseñanzas de Educación Infantil, Primaria y Secundaria. En 2000 acaba sus estudios musicales de Grado Medio por la especialidad de Flauta Travesera en la EMM “Manuel de Falla” de Alcorcón (Madrid), donde durante diez años forma parte de distintas agrupaciones vocales e instrumentales. En 2005 se licencia en Historia y Ciencias de la Música, también por la UCM, de donde partirán sus estudios etnomusicológicos sobre danzas, de la mano de Victoria Eli Rodríguez (musicóloga y profesora emérita de la UCM).

En 2004 comienza la investigación etnográfica por la provincia de Segovia, documentando la danza tradicional y divulgando el contenido como ponente a través de jornadas, congresos y seminarios a nivel nacional y de diversas organizaciones de la capital segoviana y la provincia: Otones, Asociación de Amas de Casa “María del Salto”, Torreiglesias, Muñoveros, Folksegovia 2016, Tabanera del Monte, Aguilafuente, Abades, Arcones, Casla o San Pedro de Gáillos.

Becas

Obtiene en 2016 la beca de temática libre, dentro de las IV Becas de Investigación Antropológica del Instituto Manuel González Herrero [Diputación Segovia] con el título *Danza y Rito en la provincia de Segovia*.

**Publicaciones***Libros:*

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

Artículos:

— “A raíz del IV Certamen de Danzas “Emperador Teodosio”. Revista *Enraiza2*. ICTS Manuel González Herrero. Enero 2018.

- “El repertorio para dulzaina en las danzas de palos de la provincia de Segovia”. Actas de las *Jornadas de Investigación de danzas rituales*. Fregenal de la Sierra (Badajoz). 2017.
- “Septiembre. Festejos marianos para terminar el estío”. Revista *Enraiza2*. ICTS Manuel González Herrero. 2017.
- “El caracol: una danza ritual tradicional en Prádena de la Sierra” (Segovia). Guillermo Herrero y Fuencisla Álvarez. *Revista de Folklore* 424. Fundación Joaquín Díaz. Valladolid. Junio 2017.
- “Historia de un género: la jota de ayer a hoy”. *El Adelantado de Segovia*. Abril 2017.
- “La indumentaria actual del danzante en la provincia de Segovia: las danzas de palos”. Actas del II Seminario “La Palabra Vestida”. Diputación de Soria. Soria 2017.
- “La Jota a través del tiempo. Género identitario del pueblo segoviano en la actualidad”. Revista *Enraiza2*. ICTS Manuel González Herrero. Diputación de Segovia. Invierno 2017.
- Etnolecturas. *Cuadernos de ETNOMusicología* n.º 8. SIbE. Otoño 2016.
- “El libro *Las danzas de palos en la provincia de Segovia* desde Santa Lucía a La Asunción”. *El Adelantado de Segovia*. Segovia, agosto 2016.
- “La reactivación de las danzas de palos en Turégano y Valverde del Majano”. Revista *Enraizados*. Diputación de Segovia. Segovia. Junio 2016.
- “Las danzas de palos en la zona circundante a la capital”. *El Adelantado de Segovia*. Domingo 6 de marzo de 2016.
- “Las danzas rituales en la provincia de Segovia: el Arco”. Revista *Lazos*. Centro de interpretación del Folklore. San Pedro de Gaiños. Segovia. 2016.
- “Las danzas de paloteo en Tabanera del Monte: análisis del repertorio para dulzaina”. *Revista de folklore* n.º 382: 4-18. Valladolid: Fundación Joaquín Díaz. 2013.
- “Las danzas de paloteo en la provincia de Segovia: mapas de danza diacrónico y sincrónico y análisis de su interpretación”. *Jentilbartz. Cuadernos de folclore* n.º 14, 301-315. 2012.

Congresos, certámenes, seminarios y jornadas como ponente

- VIII Congreso de la SIbE (Sociedad Iberomericana de Etnomusicología). Zaragoza 2004. “Las danzas de paloteo en Segovia: Tabanera del Monte, Fuentepelayo y San Pedro de Gaiños).
- IV Jornadas Agrarias, Guerreras y de Fertilidad. Fregenal de la Sierra (Badajoz). Agosto 2004. “Las danzas de paloteo en la provincia de Segovia: Tabanera del Monte y Fuentepelayo”.
- XIII Congreso de la SIbE. Cuenca. Octubre 2014. “Las danzas de palos en la provincia de Segovia: mapa de danzas diacrónico y sincrónico y análisis comparativo”.
- II Seminario “La Palabra Vestida”, Morón de Almazán (Soria). Diciembre 2015: “La indumentaria actual del danzante de la provincia de Segovia: las danzas de palos”.
- Jornadas de Investigación de Danzas Rituales. Fregenal de la Sierra (Badajoz). Noviembre 2016. “El repertorio para dulzaina en las danzas de palos de la provincia de Segovia”.
- II Seminario Patrimonio Inmaterial IAPH. Sevilla. Marzo 2017. “Las danzas rituales en la provincia de Segovia: las danzas de palos”.
- Encuentro Danzas de paloteo y balls de bastons del Museo del Paloteo de San Pedro de Gaiños. Julio 2017.
- XV Aniversario de las Aulas de Música Tradicional. Museo del Paloteo de San Pedro de Gaiños. Octubre 2017.
- Jurado en el IV Certamen de Danzas “Emperador Teodosio”. Segovia. Diciembre 2017.
- III Seminario “La Palabra Vestida”: “La indumentaria del danzante en la provincia de Segovia: una perspectiva diacrónica y sincrónica”. Diputación de Soria. Morón de Almazán (Soria). Diciembre 2017.

